Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm

Vlada Petrić



Öteki
SİNEMA

Dizi Editörü
ULUS BAKER - EGE BERENSEL

Yapım
ÖTEKİ AJANS

Kapak Tasarımı
KASIM HALİS

Redaktör
SEVAL BOZKURT

Baskı ve Cilt
ÖTEKİ MATBAASI

Birinci Basım
AĞUSTOS 2000

Kitabın Özgün Adı
Constructivism in Film:
The Man with the Movie Camera
-A Cinematic Analysis-

Kapak Fotoğrafı
Dziga Vertov'un "Kameralı Adam" filminden

YÖNETİM YERİ
Ataç-2 Sokak No: 65/1
06420 Kızılay/ANKARA
Tel: 312 435 38 33
Fax: 312 433 96 09

ISBN 975-584-160-1

Vlada Petrić

DZİGA VERTOV: SİNEMADA KONSTRÜKTİVİZM

Türkçesi
Güzin YAMANER



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

TEŞEKKÜR 13

I. BÖLÜM
DZİGA VERTOV ve RUS AVANT-GARDE HAREKETİ 15
*Kinok*lar 15
Konstrüktivist Gelenek 21
"Gerçeğin Sanatı" 33
NEP'le Tartışmalar 45
Vertov ve Mayakovski 50
Fütürist ve Formalist Anlatım 65
Kitleleri Eğitmek 79
Vertov-Eisenstein Tartışması 84
Vertov'un Zor Yılları 103
Sovyet Avant-Garde'ının Çöküşü 106

II. BÖLÜM
KAMERALI ADAM'IN TEMATİK ANLAMI 117
Sinemasal İletişim Deneyimi 117
Film Yapısının Parçalanışı 120
"Zor" Bir Film 127
Kameraya Tepkiler 131

Kendine-Gönderme Yapan Oluşumlar 133
İdeolojik Vurgular 136
Anlatı Tartışması 144
Yıkıcı-Çağrışımsal Montaj 150
Toplumsal ve Politik Yorumlar 165
Film İmgesinin Doğası 168
Sinemasal Yanılsama 172
Bakış Açısı 181

III. BÖLÜM
KAMERALI ADAM'IN BİÇİMSEL YAPISI 194
Gerçeklerin Matematiği 194
Çekim Kompozisyonu ve Görsel Tasarım 196
Phi-Efekti ve Kinesthesia 208
Hareket Aralıkları 220
Büyük İtici Güç 229
Aralıkların Birincil Etkisi 240
Optik Müzik 252
Harekete Karşı Durağanlık 262
Yapısal Tekrarlar 267
Grafik Yapıların İdeolojisi 276
Dünya Sinemasının Köşetaşı 280

Ek 1 Filmin Tanıtım Bilgileri 282

Ek 2 Vertov'un Yazılarına Ek Kaynakça (Yayınlanmış Makaleler) 284

Ek 3 Vertov'un 1918-1954 Arasındaki Çalışmalarının Ek Filmografisi 300

Ek 4 Vertov'un Kariyerinin Biyografik Dökümü 315

Ek 5 Seçilmiş Kaynakça 329

Ek 6 Türkçede Dziga Vertov 342

Ek 7 Sözlükçe 344

Film Kareleri 347

Tablolar 406

ÖNSÖZ

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği, kendi kültürel tarihi içinde kısa bir süre için, özgür sanatsal anlatım ve hükümetin cömert desteği arasındaki bağlılıktan da hoşnut kalmıştır. Ekim Devrimi'nin hemen sonrasında Sovyet sanatçılar kendilerini, partinin resmi çizgisiyle çatışanlar dahil, en yenilikçi ve başkaldıran deneyimlere yönelmekte serbest hissetmişlerdir. İdeolojik özgürlüğün ve yaratıcı coşkunun bu birkaç yılı, sanatsal tutuculukların ve politik yaptırımların uzlaşmasız yollarında, sanatçıları kendilerini dünya çapında ifade etmeleri için hâlâ destekleyen bazı önemli avant-garde başarıların doğmasına neden olmuştur.

Dziga Vertov, hem belgesel filmlerinde sergilediği hem de toplumsal bir güç ve sanatsal anlatım için bir araç olarak gördüğü sinema bağlamındaki tarzıyla, Sovyet avant-garde hareketi içinde en tutucu olmayan sanatçılardan biridir. Konstrüktivist ve fütürist ideallerden beslenen Vertov, sinemayı özerk bir sanat olarak görmüş; filmi, çok sayıda birimden (çekimden) ve görüntü kompozisyonları, çekimlerin sıralanışları ve anlatıyı da içeren sinemasal kenetlenmenin tüm bileşenleri aracılığıyla tanımla-

nan vurgu ve anlamda uygun olan "mimari" süreçlerden (çekim tekniklerinden) "inşa edilen bir yapı" biçiminde algılamıştır.

Kinoklar olarak bilinen grubu coşturan filmlerin arkasında yatan güçle Vertov, filmin uluslararası bir anlatım dili olduğunu, ulusal sınırları yıkarak tüm insanlara ulaşabileceğini, çünkü fikirleri herhangi bir iletişim aracından daha güçlü bir şekilde aktaracak "cümleleri" ve "kalıpları" oluşturma kapasitesinin bulunduğunu kanıtlamak için savaşmıştır. O, kamerayı bir sanatçının dış gerçekliğin varlığına nüfuz etmek için kullanabileceği bir araç olarak görmüştür. Diğer işçilerin içinde kendisini de bir işçi gibi tanımlayan Vertov, filmlerini, seyircilerin - işçilerin, köylülerin ve sıradan yurttaşların - günlük gerçekliğin varlığını "onun aracılığıyla ve onun da ötesinde" görmelerine yardımcı olsun diye, "film-nesneleri" ya da "üretilmiş varlıklar" olarak düşünmüştür. Vertov, Marx'a göndermede bulunarak, "insanları uyuşturduğu" yolunda etiketlediği burjuva melodramlarını (foto oyunlarını) reddetmek üzere, sinemanın, insanları kışkırtacak ve kitlelerin bilincini etkileyebilecek bir devrimci güç olduğuna inanmıştır. Aynı zamanda o, yeni bir toplumun inşasında eğitici anlamda kullanılabilecek olan bu sanatın ayırt edici gücünü sergilemek istemiştir.

Vertov'un en radikal başarısı ve başyapıtı *Kameralı Adam,* "gerçeğin sanatı" olarak bilinen konstrüktivist bağlam üzerine kuruludur. Jeneriğinde de belirtildiği gibi, bu oyunsuz (*unstaged*) film, "ara yazıların, senaryonun, tiyatronun, dekorların ve oyuncuların yardımı olmadan, görünen olayların sinemasal iletişim içinde deneyimlenmesidir". Film, geleneksel belgesel film yapımına olduğu kadar tutucu anlatı filmlerine de meydan okuyan montaj yapısıyla çok sayıda yenilikçi biçimsel özelliği barındırmaktadır. İlk karesinden itibaren her anlamda karşı çıkmaya yazgılı olan ve şimdiye kadar dünya sinemasında önemli bir çentik atan Vertov'un yapıtı, Jean Rouch, Richard Leacock, Frederick Wiseman, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Satyajit Ray, Andrzej Wajda, Dusan Makavejev, Stan Brakhage,

Don Pennebaker, Bruce Conner ve Jonas Mekas gibi birçok yönetmen üstünde önemli bir etki bırakmıştır. Bunların içinde, özellikle merak uyandırıcı olan, Vertov'un günlüğünde gönderme yaptığı "sine-göz" yöntemiyle, Dos Passos'un *USA* adlı kurmaca filmindeki metinlerarası ilişkidir. (Bu kitap baskıdayken, Carol Shloss'un bütün bir bölümü Vertov'un Dos Passos üstündeki etkilerine ayırdığı ve Oxford University Press tarafından yayınlanacak olan *In Visible Light: Photography and the American Writer* adlı bir çalışmayı haber aldım.)

Filmin anahtar sekanslarının ayrıntılı incelemesi *Kameralı Adam*'ın hem tematik hem de sinemasal düzeyde karmaşık yapısını ortaya koyar. Yapıtın *diegetik* anlamı ve sinemasal yapısı arasındaki ilişki, sıklıkla insanın filmi -ya da bir bölümünü- tekrarlarla ve ışıklı masanın (*analyst projektor*) ya da kurgu masasının yardımıyla seyretmesini gerektirecek kadar karmaşıktır. Yalnızca filmin yapısını ince eleyip sık dokuyan biri karmaşıklığını anlayabilir (bu tıpkı insanın, yoğun yazınsal biçemini kutlamak için Joyce'un *Ulysses*'inin pasajlarını defalarca okumasına benzer.) Işıklı masanın kullanımı, özellikle tekrar tekrar baktıktan sonra bile algılanamayacak olan, yalnızca bir ya da birkaç kareyi barındıran çekimleri keşfetmek için gereklidir. Dahası, izleyiciden filmin sahip olduğu ideolojik ve psikolojik vurgularıyla, gönderme yaptığı özel tarihsel, politik, ekonomik, coğrafik ve çevresel gerçekleri kavraması beklenmektedir.

I. Bölüm, 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde egemen olan konstrüktivizm, fütürizm, formalizm ve suprematizm gibi avant-garde hareketler içinde Vertov'un konumunu irdeler. Mayakovski'nin dergisi LEF etrafında toplanan sanatçılarla ve entelektüellerle Vertov'un birlikteliği, Mayakovski'nin şiirsel çalışmalarının, Vertov'u yıkıcı dörtlükler yazmada ve şiirsel senaryolarını oluşturmada nasıl etkilediğini gösteren kavramlar çerçevesinde incelenir. Her iki eylemde de Vertov, Mayakovski'nin kolaj tarzındaki sayfa üstünde grafiksel yerleştirme pratiğini ve biçemini takip etmektedir.

Sovyet avant-garde hareketinin katılımcılarını bir araya getiren şey burjuva sanatına duydukları nefret olmasına rağmen, bu ortak nokta aynı sanatsal eğilime yönelik dönüşümlere, sanatçılar ve teorisyenler arasındaki çatışan tutumlara engel olmamıştır. Bu tür bir görüş ayrılığı, yeni bir devrimci sanat için savaşan, bu sanatın topluma karşı politik olarak sorumluluk duymasında direnen ve en militan konstrüktivist olan Aleksei Gan'la Vertov arasındaki tartışmayla örneklenebilir. Tartışmalar çok karmaşık olsa bile, Vertov, Sergei Eisenstein'ın belgesel sinemanın "asıl" doğası, montajın ideolojik işlevi ve oyunlu (fictional) filmlerde oyuncunun rolü hakkındaki düşüncelerine ilgi duymuştur.

Toplumsal gerçekçiliğin nihai zaferiyle, resmi olarak sanat yaklaşımının tek "doğru" yolu olarak öne sürülen ve eğlence sinemasının üretimini destekleyerek sonuçta onları hayal kırıklığına uğratan Yeni Ekonomi Politikası (NEP) ile Vertov ve Mayakovski, kendi devrimci ideallerini yerine getirmenin olanaksızlığını kavramışlardır. 1930'ların başında avant-garde hareket doruğuna ulaştığında, Vertov'un sinemasal deneyimi "uygunsuz" bulunmuş ve Sinematografi Bakanlığı tarafından desteklenmeye layık görülmemiştir. Tutucu sinema eleştirmenlerince "formalist" diye nitelenerek ve böylece kitlelere "ulaşamaz" görülerek saldırıya uğrayan Vertov, giderek toplumdan uzaklaşmış, bu arada filmleri de devlet arşivlerinin mahzenlerinde tutulmaya devam etmiştir.

II. Bölüm, filmin bütün olarak montaj yapısı, sunulan "yaşam-gerçeklerinin" derinlemesine incelenişi ve bunların tematik bağlam içindeki işlevi aracılığıyla, *Kameralı Adam*'ın tematik bir okumasını ortaya koymaktadır. Sekansların ve bağımsız çekimlerin çözümlemesinden yararlanmak için, filmin temel izleklerinin ayrıntıları bölümün başında verilmiştir. Bu bölümleme, kaydedilen olayların montajla yeniden yapılandırılarak tanımlanan tematik birimleri vurgulamaktadır.

Anahtar sekansların ideolojik okumalarını desteklemek üzere, her bir çözümleme çekim çekim ayrıntılandırılarak incelen-

miş ve kare agrandismanlarıyla gösterilmiştir. Vertov'un kuramsal yazılarından alıntılar, özel biçemsel ve kuramsal nitelikleri ortaya koymak ya da bu kitapta daha sonra verilen sonuçları tanımlamak için kullanılmışlardır. "Sine-göz" yöntemi, "sine-hakikat" ilkesi, "Aralıkların Teorisi" ve yıkıcı-çağrışımsal montaj bağlamı, görünen dünyayı oluşturan tüm olayların diyalektik karşıtlığıyla, Marksist bakış açısıyla tartışılmıştır. Bölüm, filmin farklı bakış açılarını sistemli olarak inceleyerek, onların *diegetik* ve yapısal işlevleri üstünde durarak sonuçlanmaktadır.

III. Bölüm, Vertov'un film üslubunu en iyi biçimde gösteren ve yazılarında ısrarla tanımlanan kuramsal bağlamını açıkça ortaya koyan seçilmiş sekansların biçimsel bir çözümlemesini içermektedir. Film kareleri ve diagramlar eşliğinde, biçimsel çözümleme, Vertov'un aralarında sanatsal işlemin endüstriyel üretimle aynı işleve sahip olduğu - böylece "Üretici Sanat" olarak kavramlaştırıldığı görüşünün de bulunduğu, birçok temel konstrüktivist ilkeyi sinemaya nasıl uyguladığını göstermektedir.

Karısı Elizaveta Svilova (*Kameralı Adam* filmindeki Editör) ve kardeşi Mikhail Kaufman (filmdeki Kameraman) ile birlikte Vertov, yarı temsil edilen (*semirepresentational*) çekimlerde, sinemasal soyutlamayla özel bir kinestetik enerjiyi oluşturan ve yalnızca bir ya da iki kareden oluşan montaj sekanslarında en açık biçimde beliren etkileriyle, formalist şairler ve suprematist ressamlarca geliştirilen belirgin bağlamların sinemasal dengesini kurmaya çalışmıştır. Vertov'un özel montaj yapısıyla olan en orijinal deneyimleri, açıkça, St. Petersburg'da Psikonöroloji Enstitüsü'ndeki çalışmaları sırasında kaydedilen sesin ve hareketin pratik gelişiminden, onun algı psikolojisine olan kuramsal ilgisinden kaynaklanmaktadır.

Kameralı Adam'ın ayrıntılı yapısal incelemesi, film olağan hızda gösterildiğinde ciddi bir çalışma yapılsa bile tam olarak algılanamayacak sinemasal değerleri ortaya koyar: Bu filmdeki en etkileyici optik dengeler, karmaşık montaj yapısına gizlen-

mişlerdir. Bu gerçek bile tek başına, Vertov'un yönteminde yaratılan modernizmi ve getirdiği yeniliğin boyutunu göstermektedir. Onun son sessiz filmi, geleneksel reji biçemine, kurulu çekim tekniği anlayışına ve tutucu kurgu kurallarına karşı çıkan yaratıcı düşgücünün doruğudur.

III. Bölüm, film boyunca en çok çekim kompozisyonlarını ortaya döken (yatay, dikey ve dairesel) üç temel grafik kalıbın çözümlenmesiyle sona erer. Montaja eklemlenen bu kalıplar -perdede- kaydedilmiş "yaşam gerçeklerinin" muğlak düşselliğe dönüştüğü, böylece seyircinin gerçeklik algısını ve onun yorumunu talep ettiği optik bir "gerilimi" yaratırlar. Bu tür belirgin sinemasal özelliklerle *Kameralı Adam,* tutucu film yapımcılığına meydan okumayı, yazınsal /teatral teorileri reddetmeyi sürdürmekte ve sinemanın özerk bir ifade anlamına geldiğini, "ileri bir gerçekler matematiği" olduğunu göstermektedir.

Ekler, üç bölüm için gerekli olan dokümanı vermekte ve okur için referans malzemesi sağlamaktadır. Ekler şunları içermektedir:

1. Filmin jeneriğinde sunulan açıklayıcı bilgiler
2. Vertov'un makalelerine ek kaynakça
3. Vertov'un yapıtlarına ek filmografi
4. Vertov'un kariyerinin biyografik dökümü
5. Genel olarak Vertov'un çalışmalarıyla ilgili seçilmiş bir bibliyografya.

Kitabın içinde figürleri gösteren numaralarla ve işaretlenen tablolarla, film kareleri, sonuç kısmında ayrı bir bölüm olarak eklenmiştir. Bunlar, ışıklı masayla, perdede gösterilen 16 mm film karelerinden fotoğraf çeken asistanım Barry Strongin tarafından gerçekleştirilmiştir. Bilgisayar resimlerini ise Steve Eagle hazırlamıştır. Çekim deşifreleri, yazar ve Roberta Reeder tarafından çekim-çekim çözümleme yoluyla alıntılanmıştır (Çözümlemenin tamamının bir kopyası Harward Film Arşivi'nde bulunmaktadır). İndeksi ise Renata Jackson oluşturmuştur.

TEŞEKKÜR

Bu kitabın, ön araştırmalara, ayrıntılı sinemasal çözümlemeye ve metnin son yazınsal düzeltisine katılan birçok insanın yardımı olmaksızın tamamlanması olanaksızdı.

Kısa aralarla neredeyse on yılı alan bu çabaya bir şekilde gönülden katılan öğrencilerin, meslektaşların ve arkadaşların herhangi birini dışarıda bırakmak riskinden kaçınarak, saygıyla ve bilgiyle, Vertov'un izinden yürüyeceğim ve çok sayıda *kino-k*un taşıdığı bir "deneyin yazarı" olmaya devam edeceğim.

*Kinok*ların yardımı olmaksızın, Vertov projelerini gerçekleştiremezdi; benzer biçimde, benim bu çalışmada şekillendirdiğim hedef, ona yürekten inananlar, benimle ortaklaşa çalışanlar ve en gerektiği zamanlarda cesaret verenlerin yardımı olmasaydı, asla tamamlanamazdı.

I. BÖLÜM

DZİGA VERTOV ve SOVYET AVANT-GARDE HAREKETİ

Gerçeği göstermek,
basitlikten öte bir şeydir,
çünkü gerçek basittir.
Dziga Vertov

*Kinok*lar

Ekim Devrimi'nden sonraki on yıl, Rus sanatının en ilginç dönemlerinden birine fırsat tanıdı. Çoğu sanatçı devrim öncesinin baskın geleneksel anlatım kalıplarına bağlıyken, özgürleşmeye çalışan sınıfın gereksinimlerini ve hedeflerini anlatmanın yollarını araştıran avant-garde gruplar, içinde bulundukları zamanın, yaratıcı ve deneysel olan konularını ve biçimlerini seçtiler. Sanatçıların yeni Sovyet devletindeki rolü konusunu teorik olarak tanımlamaya uğraşan grupların devrimci coşkuları, çok çeşitli ve çoğunlukla birbiriyle çatışan ideolojik konumları eviren avant-garde hizipler yoluyla, geleneksel sanatçıların ciddi tepkileriyle karşılaştı. Yine de bu tepkiler, avant-garde sanatçıları, sanatsal deneyimlerden ve anlatım özgürlüğüne ilişkin

araştırma yapmaktan alıkoymadı. Ama bu, iletişim ve anlatımın en güçlü anlamlarını içeren sinema için, kısmen geçerli oldu.

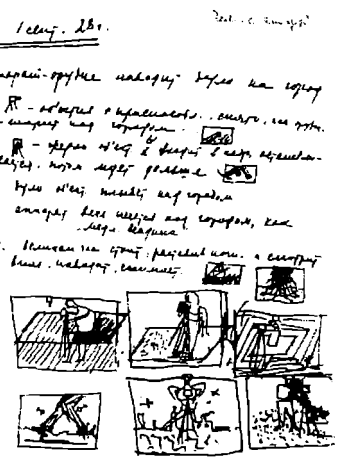
Dziga Vertov, diğer sanatlardaki avant-garde deneyimlerden yola çıkarak, evrensel düzeyde anlaşılabilen ve geleneksel olmayan sinemasal sürecin gelişimini görmüştür. Bunu başarmak üzere Vertov, sinema izleyicisinin "uyuşmuş" bilincine ulaşabilecek ve hem izleme anında hem de sonrasında etkin bir ruhsal katılımı besleyebilecek yeni bir sinema biçimi yaratmak için, yazınsal ve teatral gelenekleri reddeden yoldaş film yapımcılarına gereksinim duymuştur. En öncelikli görev olarak da, burjuva melodramlarının yerine, günlük yaşamı yansıtan devrimci belgesellerin olması gerektiğini açıklamıştır. Vertov kendi etrafını, sinemaya adanmış uğraşlarını yansıtan bir yeni-sözbilim (*neologism*) ürünü olan "*kinoks*" (*kinoklar, kinoki*) diye adlandırdığı bir meslektaşlar grubuyla çevrelemiştir*. *Kinok*ların üyeleri, *Kameralı Adam* adlı filmde "kahraman" (*protagonist*) olarak oynamasının yanı sıra kameraman olarak da çalışan, Vertov'un kardeşi Mikhail Kaufman ve kendini filmin kurgusuna adayan Vertov'un karısı Elizaveta Svilova'yı da içeren, genç kameramanlar, editörler, teknisyenler ve animatörlerdi**.

Vertov, Kaufman ve Svilova, kooperatifin üretim politikasının sorumluluğunu üstlenen "*kinok*ların en yüksek organı" (*visshii organ kinokov*) Üçlü Konsül'ü (*Soviet troikh*) oluşturmuşlardır. *Kinok*lar idealist coşkularıyla, geleneksel kurmaca filmlerle yeni proleter belgeseller arasındaki keskin ayrım üzerinde durarak, bu konudaki görüşlerini halka açıklamışlar ve bunu savunmuşlardır. Üçlü Konsül üyesi Svilova, "belgesellerin

* Vertov'un yeni sözbilimi "*kinok*" iki sözcükten kuruludur: "*Kino*" (film) ve "*oko*" (bir fiili sonsuz yapan türetilmiş bir son ek). Buna ek olarak, "*oko*", "göz" sözcüğünün arkaik söylenişidir. Seyrek kullanılmasına rağmen Vertov'un diğer *kinok*lar kavramı - "*kinoglazovtsy*"- "göz" ("*glaz*") sözcüğünün modern söylenişidir.

** Vertov, Kaufman ve Svilova'nın yanı sıra *Kinok*lar grubu, kameraman Ivan Beliakov, kameraman ve editör Petr Zotov, editör Il'ia Kopalin, kameraman Alexandr Lemberg, animatör Boris Frantsisson ve teknisyen Boris Barantsievich'den oluşmaktaydı.





Dziga Vertov ve *Kameralı Adam*'ın çekim açıklamalarından birini gösteren "1 Eylül 28, Kiev" tarihli çekim günlüğünden bir sayfa. Konstrüktivist çizim I. Galadzhev'e aittir.

de kurgulanabileceğini ve belgesel filmlerin oyunculu fotoyunlarından daha önemli ve ilginç olduğunu anlamayan, belgesellerin oyuncular tarafından taklit edilemeyecek bir yaşamı gösterdiğini bilmeyen eğlence filmleri yönetmenleriyle alay ederdi"[1]. Svilova, durduğu yeri bir soruyla özetlemekteydi: "Eğer bir fotoğraf gerçek bir işçiye aitse ve bir oyuncu bir işçiyi oynuyorsa, hangisi daha iyidir? Taklit eden oyuncu mu yoksa gerçek insan mı? Sormaya gerek yok, ikincisi!"[2] Svilova'nın yanıtı, *kinok*ların "sanatsal" olurken teatral eğilimlerden de bağımsızlaşmış bir filmi, gösterim sanatları içinde önemli bir kayıt aracı yapma arzularını açıkça yansıtmaktaydı.

*Oyunsuz filmi** geliştirmek için *kinok*lar, "ajit-trenler" (*agit-poezd*) olarak bilinen özel gezici sinemaları düzenlediler ve ha-

1 Svilova, E. Üçlü Konsül'de, [V Soviete troikh], *LEF*, no. 4 (4 Ağustos, 1924), s.220. Makale, Svilova'yı "birinci *kinok*-editörü" olarak tanıtan Mikhail Kaufman imzalı "*Kinok*larla Beraber" (*U kinokov*) başlıklı kısa bildirinin devamıdır.

2 Svilova, a.g.e., s.221.

* Oyuncuları dışında tutan bir film anlamında ve "oyunlu film" (*igrovvoi fil'm*) kavramının karşıtı olan "oyunsuz film" (neigrovoi fil'm) kavramı,

reketli tiyatroların dışında köyleri düzenli olarak ziyaret ettiler. Güçleri, yeni politik fikirlerin propagandalaştırılmasında devletin etkinliği açısından yararlıydı: Uzak kırsal alanlarda köylülere belgeselleri götürerek *kinok*lar, daha önce hiç hareketli resim görmemiş insanları filmle tanıştırdılar. *Kinok*ların köylüler ve işçiler arasındaki etkinliklerinin kapsamı, *Kızıl Yıldız* (1920) olarak da bilinen *Eğitici Gemi* ve *VTSIK* ya da *Askeri Yüzün Kansızlığında* (1921) olarak da anılan *Ajit-Tren* adlı Vertov'un iki haber filminde belgeselleştirilmişti. İşçilerin belgeselleri sıradan Sovyet insanları için yapılmış olmasına rağmen, *kinok*ların, filmlerinin dünya çapında yayılmasını istemeleri nedeniyle kendilerini "dünya işçi devrimiyle birlikte adım atan bir uluslararası yürüyüş hareketinin"[1] üyesi olarak tanımlamaları bir çelişki gibi görülebilir. Ama, sine-göz yönteminin önceliklerini açıklarken Vertov, yeni acemi asker *kinok*ları, "sanatı bilincin dış yüzeyine doğru iterken"[2] günlük yaşama odaklanmaya ve dünyaya geniş çapta göğüs germek üzere becerilerini kullanmaya yöneltiyordu. Vertov'un yanı sıra yalnızca Aleksei Gan ve Vladimir Mayakovski kısa zamanda parti tarafından devrime "ihanetle" suçlanacak olan kozmopolit düşüncelerini açıklamakta bu denli açık davranacaklardı.

Vertov'un sinemada "bir sanat nesnesi yapma"nın konstrüktivist bağlamını nasıl uyguladığını tam olarak anlamak için, onun yaptığı işleri ve teorik bakışlarını, diğer Sovyet avantgarde sanatçılarının başarılarıyla, özellikle de devrimci sanata eklemlenenlerle karşılaştırmak gerekmektedir. Vertov, kame-

Vertov'un belgesel sinemasının teorisinde özel bir ideolojik vurgu içermektedir.

1 Vertov, D. (1924). Sine-Göz'ün Temeli, (Osnovnoe 'kinoglaza'), *Articles, Diaries, Projects (Stat'i, dnevniki, zamysli)* içinde, ed. S. Drobashenko, Moskova, Ikusstvo, 1966, s.81. Daha sonra *Articles* olarak yer alır. Bu kitaptaki alıntıların çevirisi Petric'e aittir. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley, University of California Press, 1984), K. O'Brein'in çevirdiği, A. Michelson'un derlediği ve giriş yazdığı kitaplar, Vertov'un yapıtı hakkında ayrıntılı bilgi için kullanılabilir.

2 Vertov, a.g.e., s.82.

ranın hayatı çekerken olayların doğal akışına zarar vermemesi gerektiğine inanıyordu ve bu nedenle de *kinok*lara, "yaşam-gerçeklerini" (*zhiznennyi fakty*), "oldukları gibi" kaydetmelerini, böylece bu yolla montajın "sine-gerçek"lerini (*kino-fakty*) yaratabileceğini önermekteydi. Bu, "sine-gerçek"in yapısal olarak kurgu süreci boyunca değişmez kalacağı anlamını taşımamaktadır. *Kameralı Adam*'ın çoğunda olduğu gibi, sekanslar daha anlamlı bir yapısal bütünlük üretmek için, değişik malzemelerin idealist birlikteliğinin konstrüktivist ilkeleri üzerine inşa edilmiştir.

Vertov *oyunlu filmin,* sinemanın olanaklarının bütün o yeni sosyalist gerçekliğiyle birlikte doğrudan politik arayışın gerektirdiği devrimci zamanların ruhunun karşı-tezi olduğunu vurgulamıştı. Bunu doğrulamak için bir strateji olarak Vertov, "sine-hakikat"in (*kino-pravda*) ilkelerini önermişti. Onun aynı başlık altında tasarladığı ve ilk Bolşevik günlük gazetesi özelliği de taşıyan bir belgesel dizisi temeline bağlı olarak, *Pravda* (*Hakikat*), V.İ. Lenin tarafından 1912 yılında kurulmuştu. Vertov'a göre, kendi film yapma yöntemi olan "sine-göz" (*kinoglaz*), perdede "Yaşamı-Olduğu-Gibi-Göstermek" (*zhinzn'v rasplokh*) için dış gerçekliğin yüzeyinin altına yayılan birikime sahipti ve buradan hareketle oluşmuştu. "Yaşamın-farkında olunmayanlarını" (*zhinzn'kak ona est'*) kaydetmek yoluyla *kinok*lar, farkında olunmayanlara yakalanan gerçekliğin dramatize edilmeyen sinematik temsilini gözlediler ve Vertov'un elde edilmediği takdirde gözlemlenemeyen gerçeğin akıp giden anlarını yakalamaya inandığı yaratıcı bir süreci, ardışık olarak montaj yoluyla yeniden yapılandırdılar. Vertov ise, "*kinok*-mühendis"in kamerasını, çıplak gözün kolaylıkla bulamayacağı süreçleri ortaya çıkararak, salt "montajın bakışı" sayesinde görünür kılınan işlemleri ve "en karmaşık etmenlerin birleşim anlarını kaydederek"[1] kullanmasını sağladı.

1 Vertov, D. (1923). *Kinoklar. Devrim,* (*Kinoki. Pereverot* 1923), *Articles,* s.55-6. Orijinal hali, *LEF*'in 3. sayısında, s.70'deki Eisenstein'in *Atraksi-*

Vertov'un insan gözü ve mekanik gözü birleştirme eğilimi, iki birbirinden farklı ve eşit olmayan önemli yeteneği bir araya getirdi ve "sine-hakikat" ilkesiyle beraber kaçınılmaz olarak bir diyalektik karşıtlık üretti. *Kinok*lar, belgesellerinde, "Yaşamı-Olduğu-Gibi" koruma nosyonunu ve gerçekliğin yeni görünümünün vurgulanmasını aynı anda gözettiler. Bu karşıtlık, "sine-göz" yönteminin bir yanı, dış gerçeklik içinde var oldukları şekliyle "yaşam-gerçekleri"yle ilgilenmek ve öbür yanı da, prototipinden salt olgusal olarak farklı olmakla kalmayıp kendi başına gerçeklikten çok uzakta oluşan, yeni bir görsel yapıyı ("film-nesnesini") yeniden yaratmak için uygun olan tüm sinemasal araçlarla çalışmak olan iki ucuyla kesintiye uğramaktaydı. Bu tutumlar temelinde, -her ne kadar "yaşamın yakaladığı farkında olunmayanlar"a yoğunlaşmışsa da- Vertov'un gerçeklik bağlamı, selülit şerit üzerine başlangıçta kaydedilen gerçeklik gibi olmasa bile, objektif gerçek değildir.

1920'lerin dünya çapındaki avant-garde eğilimleriyle birlikte Vertov'un önemini tam olarak anlamak için, salt onun diğer tutucu (ortadoks) olmayan sanatçılardan nasıl etkilendiğini değil, aynı zamanda onun teorileri ve uygulamasının diğerlerini nasıl etkilediğini açıklamak da gerekmektedir. Vertov elbette, geleneksel sanat formlarına karşı duran tek Sovyet devrimci film yapımcısı değildi, ama onun çalışmaları bu protestonun en gelişimci vurgularını temsil etti. Karşılaştırmalı bir çözümlemenin de ortaya koyacağı gibi, Vertov fütürizmden, suprematizmden ve formalizmden çok etkilenmişti, onun en deneysel filmleri konstrüktivist yöntemin çeşitli ilkelerinin birleşimiydi ve bu davranışı özellikle yaratıcı sürece yönelikti.

---

yonlar Montaji, (Montazh attraktsionov) bildirisiyle, sayfa 135'te (Haziran 1923) yayınlanmıştır. Vertov'un makalesinin yukarıdaki çevirisi yaygın olarak kabul görse de, *Kinoklar. Galibiyet* daha doğru bir çeviri gibi görünmektedir.

Konstrüktivist Gelenek

Görüşleriyle Sovyet avant-garde'ının en ayırt edici beklentisini temsil eden konstrüktivistler, sanatçıyı, aktif olarak yeni bir toplumun inşasına katılırken, tıpkı bir fabrika işçisi gibi, ödevi "yararlı nesneler" yapmak olan bir "mühendis" gibi gördüler. Sanatsal üretimin daha yararlı anlamlarından biri ise, sıradan izleyicilere mesajları aktarma ve doğal hareketin tüm bileşenlerini yeniden inşa etme yeteneği veren, konstrüktivist sanatçılara çok çekici gelen bir sanat biçimi olan filmin göreceli yeni araçlarıydı: Onlar bu anlama, insanları eğitmeye yarayacak en güçlü araç olarak bağlanmışlardı. Bu açıdan, film ikili bir amaca hizmet etmeliydi: Sosyalist bilinci, burjuva mantığıyla değiştirme yoluyla, teknolojik devrim ve bu topyekûn dönüşüme yardımcı olmak ve çalışan sınıfın acil sorumlulukları ve gereksinimlerine odaklanarak sanatı özgürleştirmek.

Konstrüktivizmin en üst tanımı belki de, Naum Gabo ve Antonin Pevsner kardeşler tarafından oluşturulan ünlü *"Gerçekçi Manifesto"*da (1922) dışavurulmuştu. Bu hareketin daha estetik kanadını temsil eden kardeşler, "sanat bizim uzamsal algımızın dünyasının gerçekleştirilişidir" ve bunun sanatçısı "köprülerinin inşasında bir mühendis gibi işini yapar ve yörüngelerinin formülünü matematikçi gibi kurar"[1] diye belirtiyorlardı. Vertov, sinemanın olanaklarını "her bağımsız öğenin iç adımı (*pace*) olduğu kadar, fotoğraflaştırılmış malzemenin özel oranlarına göre tümüyle alınmış ritmik ve estetik bağlamın, uzam içindeki objelerin hareketini tasarlama sanatı"[2] olarak açıklamaya çaba harcamıştı. Bir şekilde, temsiliyetçi parçalarıyla ve (siyah ya da saydam kareler dahil) soyut karelerin kesilmesiyle sıkı bir görsel dinamizmin ileri derecesini başaran anahtar sahneleriyle *Kame-*

1 Gabo, N., Pevsner A. (1967). A Realist Manifesto, (Gerçekçi Bir Manifesto), çev. N. Gabo; *Naum Gabo* içinde, T. Newman, London, Tate Gallery, s.34.

2 Vertov, D. Biz. Bir Manifesto Çeşitlemesi, *(My. Variant manifesta)*, *Articles*, s.45. Orijinali, A. Gan'in editörlüğünü yaptığı ve A. Rodchenko'nun düzenlediği ilk Sovyet sinema dergilerinden olan *Kinofot*'un no.1'inde (1922) basılmıştır.

ralı Adam, film yapımcılığına uygulanan bu konstrüktivist davranışı çok canlı olarak örneklemektedir. Daha sonra belgeleneceği gibi, Vertov'un dinamik ve bilinçaltıyla algılanan montajı, *Kameralı Adam*'ın devrimci önemini fark etmeyi gözden kaçıran Sergei Eisenstein da dahil olmak üzere, çoğu çağdaş eleştirmen ve film yapımcısı tarafından şok edici ve zarar verici olarak nitelendirilmiştir.

Bu, devrim öncesi Rusyasında, Sovyet devletinin ilk günlerindeki konstrüktivistlerin teknoloji aşkını ateşleyen bir fütürist edebi gelenekti. Makinelere olan hayranlık, Maleviç, Gonçarova ve Rozanova'nın fütürist resimlerinde açıkça ortadadır; oysa Maleviç'in süprematist resimlerinde saf geometrik formların değeri baskındır. Bu, aynı şekilde avant-garde Rus fotoğrafı ve filmi için de doğrudur. Kaydedilen sesleri ve hareketli resimleriyle Vertov'un gençlik dolu deneyimleri, makinelerle birlikte onun doğuştan gelen büyüsünü, "büyük gücünü" ve biçimlerinin güzelliğini kanıtlamaktadır. Bir keresinde açıkladığı gibi Vertov, teknolojiden büyük heyecan duymuştur: "Bizim sanatsal vizyonumuz işçi sınıfından hareket etmektedir ve mükemmel bir 'elektrik insanına' doğru yönelen makine şiirselliğiyle birlikte ilerlemektedir... hareketin şiirine ve hareketli makinelere, manivelaların, tekerleklerin, çelik kanatların şiirine, hareketin metalik haykırışına ve yakıcı elektrik akımının buruşturduğu kör yüzüne uzun ömürler."[1] Bu görüntü, Vertov ve Kaufman'ın kamera çalışmasında en iyi biçimde örneklenir. Onların görüntüleri resmeden makineleri ve iskeleleri; yanan kazanlar ya da açık gökyüzüne, endüstriyel tasarımdan esinlenen grafik görünümlü montaj ya da optik araçların ilettiği yapılara karşı oluşturulan inşa siluetlerini görüntülemek için bizatihi fetheder. Vertov'un fabrikalar ve metal yapılar üzerine olan başarısı, İtalyan fütüristleri tarafından da dikkat çekildiği gibi, "makinenin estetiği" ile de ilişkilendirilebilir. *"Fütürist Sinema"* (1916) manifestoları, sinemanın üstünlüğünü diğer tüm sanat biçimlerinin üzerinde

1 Vertov, a.g.e., s.47.

ilan etmiştir ve temelde resim ve fotoğraftan farklarında benzer şeyler olmasına rağmen, sinemasal dilin biricikliğini tanımlamıştır:

> Sinema özerk bir sanattır. Sinema bu nedenle asla sahneyi kopya etmemelidir; özellikle görsel olduğu için, sinema tüm bunların yanı sıra, resmin gelişimiyle dolmalı, kendini gerçeklikten, fotoğrafçılıktan, zarafet ve törenden kurtarmalıdır; zarafete karşı olmalı, formu bozmalı, empresyonist, sentetik, dinamik ve sözden bağımsız olmalıdır[1].

Bu özelliklerin büyük çoğunluğu doğrudan Vertov'un çalışmalarına, özellikle de en güzel sekanslarının hâlâ fotoğraf ve donmuş-görüntü, animasyon (*stop-trick*) ve hareketli resim, film şeridi üstündeki görüntü ve ekran-içindeki-ekran üzerindeki görüntü arasındaki sınırı açıkça gösteren, sonuç olarak sinemasal işlemin biricikliğini doğrulayan *Kameralı Adam*'a uygulanabilir.

Çalışan insanın ve makinenin ritimleri, konstrüktivist tiyatroda, özellikle en yenilikçi Sovyet tiyatro yönetmeni olan Vsevolod Meyerhold'un* yapıtlarında önemli bir rol oynar. Amerikalı endüstri mühendisi Frederick Winslow Taylor tarafından yapılan zaman ve eylemin üretimci çalışmalara yararını ortaya koyan analitik çalışmasının etkisiyle, Meyerhold *mise-en-scène* sahnesine "hareketin mekaniği"ni uygulayan "biomekanik" teorisini geliştirmiştir. Bir "okun atılışı" ya da bir yumruk sahnesini çekmek gibi kesin hareketler, neredeyse balede olduğu üzere, oyuncuların dramatik bağlamda oynamaları için basit tavır (*gesture*) dizilerine indirgenmişti. Makinelerin ritmiyle birlikte benzer bir cazibe ve fabrika işçilerinin fiziksel hareketi Ver-

1 Kirby, M. (1971). *Futurist Performance,* New York, Dutton Press, s. 213.

* Ekim Devriminin hemen sonrasında, Meyerhold yeni hükümete hizmetini öneren ilk tiyatro yönetmenleri arasındaydı; ne var ki tiyatrosu 1938'de kapatılmış ve en büyük devrimci tiyatro yönetmenlerinden biri, işsiz kalmıştı. Yalnızca saygıdeğer Stanislavski onunla dostluğunu sürdürmüş, onu Stanislavski Opera Tiyatrosu'nun yönetmeni yapmıştı. Fakat 1939'da, Stanislavski'nin ölümünden kısa süre sonra, karısı Zinaida Raikh apartman dairelerinde vahşice öldürülmüş olarak bulunurken. Meyerhold derhal KGB tarafından tutuklanmış ve hüküm giymişti.

tov'un, *Sovyet, İleri!* (1926) ve *Dünyanın Altıda Biri* (1926) gibi filmlerinde olduğu kadar, *sine-hakikat* dizileri (1922-5) gibi ilk çalışmalarında da bildirilmiştir. *Kameralı Adam*'da, dinamik temsil ve makinelerin kinestetik simulasyonu, filmin montajında biçimsel bir tekrarlayışla yükseltilmiştir. Farklı resimsel tasarımlarla Vertov, yatay ve dikey hareket içinde, dişlilerin, pistonların, çubukların, tekerleklerin geometrik bir iç-oyununu yaratır ya da fabrikadan çıkan yayaların dağılmış dikey akışına karşın arabaları ve tramvayları yatay hareketle yan yana dizer. Meyerhold'un biomekanik sahne gösterimlerindeki sembolik *mise-en-scène* gibi, *Kameralı Adam*'daki birçok pasaj, üretim sürecindeki hareketin soyut kalıplarını gösterir; duran ve çalışan makinelerin, çekme tutacaklarının, kaldıraçların inişinin, paketlenen sigaraların ve çıkarılan madenlerin çekimlerinin tamamı büyük bir vurguyla mekanik estetiği aktarır. Vertov, bu endüstriyel hareketleri gerçekleştiren sporcularla birlikte karşılaştırma yaparak, makinelerin de etkileyici bir görsel güzelliğe sahip olduklarını öne sürer. Benzer biçimde, aniden kendi isteğiyle "yürümeye" başlayan hareketli resim makinesi, insana eşittir: Çünkü, kamera antropomorfik (insanbiçimci) bir açıdan görünür.

Konstrüktivist tiyatro, dramatik gösterimin organizasyonuna karşı bir "yapıbozumcu" duruşa sahipti: Gösterim, bir oyunu güçsüz bir varlık gibi göstermektense, "yönetmen-mühendis"in sahnelenen olayı algılayışına göre oluşturduğu birçok farklı elementin bileşimi olan bir "üretime" odaklandırılırdı. Örneğin Meyerhold, büyük görsel etkiyle bir *mise-en-scène* sağlamak ve dramatik aksiyonun bütün temposunu yükseltmek amacıyla, sahneleri ve perdeleri, sıralarını değiştirerek ve çok sayıda kısa episodlara bölerek sık sık kaydırırdı. 1922'de, kronolojisini kasten göz ardı ettiği, dramatik montaj ilkesine göre orijinal metnini yeniden düzenlediği Aleksandr Ostrovsky'nin *Orman*'ını sahneledi. Orijinal diyalogları yoğun biçimde değiştirmesine

rağmen, beş asal perde, karşıt adımlar ve duruşları ödünç almak için pantomime dayanan ara oyunlarla karıştırılan ve marke edilen otuz üç episod olmuştu. *Kameralı Adam*'ın yapıbozumcu kompozisyonu da, gelişmiş bir çevrenin önemi ve teknolojik bir çağın dinamiğini yansıtan, ardışık olmayan bir yapıyı yaratan fütürist ilkeyle aynı temelde konstrüktivisttir*.

Vertov'un önceki montaj mantığı, hatta 1920'den bile önce, yaygın olarak mekanik ritmin konstrüktivist mantığını çizmekteydi. 1919'da, tüm film yapımcılarının, görüntüleri (*footage*), daha sonra montajda yeniden yapılandırılan, bireysel çekimlerinde sunulan gerçekliğe dayanan kendi kişisel tavırlarını vurgulayan, kendi ideolojik bakışlarına göre - kaydedilen "yaşam-gerçekleri"- olarak çalışmaları gerektiğini yazmıştı. Bu noktada, Vertov, sanatta "gerçeklerin" kesin baskınlığında ısrar eden ve herhangi bir öznel temsiliyetin elenmesine çaba harcayan diğer Sovyet fütürist ve konstrüktivist sanatçıların çoğundan ayrılmaktaydı. Vertov, bu tür bir gerçeklik yaklaşımına ve dış dünyanın "estetik" yeniden kuruluşu ve otantik bir temsiliyet arasındaki dengeyi doğrulama çabası yerine kendi filmciliğini sınırlamaya daha az eğilimliydi. Böyle davranırken Vertov, kurgu yoluyla olayların sinematik yeniden yaratılışını gerektiren bir yöntem olan "sine-göz" ile her farklı çekimin doğruluğu ilkesi olan "sine-hakikat"i birleştiriyordu. Bu diyalektik sentez, *Kameralı Adam*'daki en dinamik sekansların yapısının, özellikle de çekimlerin biçimsel tasarımı (Bkz. III. Bölüm) ve bunların ekrandaki oluşumlarının kısaltılmış süreleri yoluyla temsil edilen görüntülerinin ortadan kaldırılmasının altını çizer. Film kariyerinin başlangıcında fütürist ve konstrüktivist görüşlerden oldukça etkilenen ve 1922'de, "fotoğraf parçaları/karelerinin değişiminde olduğu gibi, filmin kendi kompozisyonundaki önemi"ni, "vurguların organizasyonunda, verilen bir parçanın neyle

* Meyerhold'un "biomekanik" teorisi ve onun "Taylorizm" ile olan ilişkisi üzerine ayrıntılı bilgi için Edward Braun'un *The Theater of Meyerhold (Meyerhold Tiyatrosu)* (New York, Drama Book Specialist, 1979) adlı kitabına bakınız.

çekildiğinin önemli olmadığını, ama bir filmde parçaların bir diğerine nasıl karşılık geldiğinin, nasıl yapılandırıldıklarının[1] önemli olduğunu" yazan Lev Kuleshov bile, montaj bağlamında ve kompozisyon çekiminde, onun teorik makalelerini okuduktan sonra herhangi birinin tahmin edebileceğinden daha tutucu bir pratiğe uymuştu. Vertov, teori ve pratiğin birlikte olmasını tekrar ederek vurgulamıştı: Manifestolarında (çoğu zaman filmlerinin girişi olarak algılanan), *kinok*ların ödevlerinin, seyirciyi kameranın dış gerçeklikten "hareketlerin geometrik çıkarımları"[2] yoluyla sağladığı bir görsel roman deneyimine hazırlamak olduğunu vurgulardı.

Konstrüktivist teori, avant-garde mimarlık üzerinde, özellikle Mozes Ginsburg, Vesnin kardeşler ve Vladimir Tatlin'in* üzerinde önemli etkiler bırakma yolundaydı. Bu mimarlar, kendilerini dekorasyondan çok yapıya odaklayarak, kolonlarla ya da diğer yapısal süslemelerle gizlemektense, işlevsel beklentilerin etkileyici *arketektonik* biçimlerini göstermeye çalışmışlardı. Bu "püritanizm"in en sıradışı vurgusu, Tatlin'in 1920'de önerdiği, ama gerçekleştirilmeyen Üçüncü Enternasyonal Anıtı'dır. Bu devasa yapı, Empire State Building'in iki katı yükseklikte, temel bölümleri bir yılın ya da bir ayın dönümüne göre dönecek biçimde, en tepedeki başlığı ise her gün kendi ekseni etrafında bir tam daire çizecek şekilde tasarlanmıştı. Anıtın tasarımında Tatlin, temel işlevi, izleyenin bilincini mimari yapıya çekmek ve prefabrik birimlerin yarattığı bir

1 Kuleshov, L. (1922). "Americanitis" (*Amerikanshchina*), *Kinofot*, no.1, s.14-15. Ayrıca R. Levaco'nun çevirdiği *Kuleshov on Film*, Los Angeles, University of California Press (1974), s.129 içinde. İngilizce çevirisi Petric'e aittir.

2 Vertov, "We. A Variant of a Manifesto" *Articles*, s.47.

* Avant-garde Rus mimarlığı üzerine ayrıntılı bilgi için, Anatole Kopp'un *Town and Revolution (Kent ve Devrim)* adlı kitabına bakınız. (İngilizceye çev.: T. Burton, New York, George Brazillier, 1970). Karakteristik olarak, diğer tüm avant-garde tutumlar gibi, 1920'lerin başlarında en devrimci olan bu tür mimari biçemler (özellikle rasyonel işlevselcilik [rational functionalism]), 1930'ların başlarında "burjuva" ilan edilmişler ve Stalinist hantal sahte-klasik biçemle yer değiştirmişlerdi.

işlevsel bütünlükten çok, elemanlarının kendi içlerinde bileşenler olarak oluşturdukları bir uzamla bağlandıkları bir "aracı ön plana çıkarmak" (*obnazhenie priema*)* yolundaki formalist bağlamı sürdürmüştü.

Kameralı Adam'da açıkça ortaya konduğu gibi Vertov'un sinema tutumu, bir filmi yapma mekanizmalarının sınanmasıyla benzer bir sorumluluktan (*commitment*) kaynaklanmaktadır. "Uzaydaki nesnelerin düzenlenmesi sanatı" olarak kendi sinema bağlamını açıklama girişiminde Vertov, salt ritmik fragmantasyona yönelen kameradan önce nesnelerin hareketinin üzerinde durmakla kalmamış, aynı zamanda, kayıt cihazının kendisinin, yani film kamerasının hareketlerinin de altını çizmiştir. Tıpkı Tatlin'in mimariyle zaman arasındaki kurulmuş ilişkiyi iletme çabası gibi, Vertov da kamerayı direkt olarak kaydedilen olaylara tutarak ve bakanı film imgelerini görüntüleyen ve kurgulayan süreçlerden haberdar ederek, seyirci için sinemasal yaratım işleminin çoklu-yüzünü ortaya koymaya karar vermiştir. Böylece, bakanın dikkati kaydedilen nesneden "yaşam-gerçeği"nin asıl kaydediliş sürecine kaydırılır, aslında izleyicinin çalışmakta olan sinemasal araçlara ilgisi artırılır. Bu, ister ışıklama, montaj, kamera açısı, hızlı ya da yavaş hareket, donmuş-çerçeve, kırpışma efekti, isterse herhangi bir teknik olsun, film yapmanın asıl bildirimi, izleyeni hareketli resmin, yansıtılan sunuluşundansa, hareketli resmin yeniden yapılandırılmış gerçekliğini kabule zorlar.

Annette Michelson, Vertov ve sürecin diğer iki sinemacısı Jean Epstein ve Laszlo Moholy-Nagy[1] arasındaki benzerliklere

---

* Aracı ön plana çıkarmak, *(obnazhenie priema),* izleyiciyi, verilen aracın tekliği anlamına gelen etkinin farkında olmaya itmek ve sonuçta izleyicinin dikkatini işin anlatısal olmayan yönüne, biçimsel yapısına yönelten bir formalist ilkedir. Victor Shklovsky'nin çekirdek makalesi. *Araç Olarak Sanat,* (Iskusstvo kako priem)'a ayrıntı için bakınız. *Poetics: A Collection of Articles On the Theory of Poetic Language* II (Poetika: Sbornik po teorii poeticheskmogo iazyka II) içinde, Petrograd, 1919, s.101-14.

1 Michelson, A., *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (Sine-Göz: Dziga Vertov'un Yazıları), s.XLII-XLIII, (Giriş).

işaret eder. "Yeni bir dramaturji dizgesi" olarak ağır çekime duyduğu özel ilgide olduğu gibi, Epstein'ın "algının dönüşümü"nü önemsemesi ve "dramatik aksiyon"u reddedişinde olduğu üzere Nagy'nin kamerayı bir "göz ilavesi" gibi görmesi, aslında, Vertov'un teorik bakışıyla oldukça benzeşmektedir. Ama Vertov ve Moholy-Nagy arasındaki en açık akrabalık, tipik bir konstrüktivist bakışla 1922'de yazılan Nagy'nin *Metropolis'in Dinamiği*[1] filminin senaryosunun yapısında bulunabilir. Resimlenen fabrikaların beton detaylarının temsili, binalar, büyük şehirlerdeki trafik, çekim açılarının gösterilişi, montaj adımları ve kamera hareketi, hatta Nagy'nin senaryosundaki çizgilerin grafik gösterimi, bunların tümü bu bölümde daha sonra anlatılacak olan Vertov'un gerçekleşmeyen senaryolarını hatırlatırlar.

Konstrüktivist fotomontaj, kendine-gönderme yapma ilkesine dayalıdır ve bu ilke, kendine-gönderme yapan sinemanın ortaya çıkışını önceler. 1920'lerin başında, Aleksandr Rodchenko, ya kendisinin ya da herhangi birinin çektiği ve özellikle yeni fotoğrafik yapılarla oluşturduğu günlük olayların fotoğraflarıyla sıradışı fotomontaj kompozisyonları üretmiştir. Bireysel fotoğrafın yapısını bozma ve onları yeni bir düzende yeniden kurma özgürlüğü, Rodchenko'nun sıradan biçemlerden türetilmiş alışılmış anlamların ötesine ulaşmasına izin verir. *Kameralı Adam* aynı ilke üzerine kurulur: Belgesel çekimleri, "görüş montajı (*montazhnoe vizhu*)" şeklinde dönüştürülen "temel malzeme (*osnovnoi material*)" olarak ya da yeni bir sinemasal vizyon için "yoğunlaştırılmış görüş (*kontsentrirovannoe vizhu*)" olarak kullanılmaktadır. Fakat Vertov, kendi sinemasal görüşünü, gerçekliğin görsel beklentileriyle sınırlamamıştır. "Sine-Göz"e (*Kinoglaz*) bir anıştırma olarak Vertov, "filmin ses

1 Kosalanetz, R. (ed). (1970). *Moholy-Nagy,* New York, Praeger, s.118-23. Ayrıca, I. Nemeskurty'nin *Word and Image* (Sözcük ve Görüntü) adlı kitabı içinde, London, Clematis Press, 1961, s.62-7. "Dynamics of a Metropolis: A Film Sketch" (Metropolis'in Dinamikleri: Bir Film Skeci)'nin senaryosu, orijinal olarak Berlin'de bulunmaktadır, 1921-22.

montajı"nı (*montazhnoe kinoslyhu*) sunan ve "sine-göz" ve "radyo-kulak (*RadioUkho*)"[1]ın ikili bir "sinemasal düzenlemesi" (*kinoorganizovanie*) olarak montaj mantığını doğrulayan "Radio-Göz (*Radioglaz*)" yöntemini ileri sürmüştür.

Rodchenko'nun fotomontaj mantığı *Kameralı Adam*'la başka bir önemli yönden de ilintilidir. Diğer konstrüktivistler gibi Rodchenko da, kurulan imgelerin anlamları ve imgenin içeriği arasındaki ikili (düalistik) ilişkinin başardığı kendine-gönderme yapan fotoğraf beklentisini vurgulamıştır. Rodchenko, fotoğrafçının, bakanı aracın potansiyeline[2] karşı uyaracak en etkileyici bakış açısını bulması gerektiğini önermiştir. Bu yaklaşımdaki vurgu, alışılmadık bir yolla çevresini resimlenmesini gerekli kılan, böylece bakanı uzlaşmasız (*unconventional*) bir dünyayı deneyimlemeye sevk eden bir formalist "tanıdıksızlaştırma (*defamiliarization*)" yöntemidir. Formalist şiirdeki benzer deneyimlerde olduğu gibi, Rodchenko'nun çalışmasından esinlenen Viktor Shklovsky, kendine-gönderme yapan "zora koşmak (*zatrudnenie*)" ve "yabancılaştırmak (*ostranenie*)"* kavramlarını keşfetmiştir. "Araç olarak Sanat" adlı makalesinde Shklovsky, okuru gündelik konuşma geleneğiyle karmaşıklaşan ince ve çoğunlukla aslı görünmeyen anlamları keşfetmesi için uyarmak amacıyla, şiirsel yapının "zor" ve "yabancı" olması gerektiğini açıklar[3]. Bu ilkenin çizgisinde Rodchenko'nun en deneysel fotoğrafları binaların, bacaların, köprülerin, ağaçların son derece dar-açılı çekimleri ve çoğunlukla sıradan nesneleri sembolik görsel göstergelere dönüştüren alışılmadık ışıklamaları içeren fotoğra-

1 Vertov, "*Kinoklar*. Devrim", *Articles*, s.55.

2 Rodchenko, A. (1928). *Alarm, (Predosterezhenie)*, *Novyi LEF*, no. 11, s.36-7.

* "Yabancılaştırma (*ostranenie*)", Brecht'in "yabancılaştırma (*verfremdungseffect*)" ilkesiyle ilişkilendirilebilir. Teorik yönelişlerindeki bu benzerlik, Brecht'in yabancılaştırma kavramını Rus formalist teorisi yoluyla geliştirdiği düşüncesini desteklemektedir.

3 Bkz. Eagle, H. (1981). *Russian Formalist Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, s.4-20.

fik bağlamın zıtlığı üzerinde çalışır. John Bowlt "Vertov'un ... *Kameralı Adam*'daki... olağanüstü kamera açıları (için) Rodchenko'nun fotoğrafik yöntemlerini ödünç aldığı sonucunu çıkarmanın"[1] olası olduğunu belirtir. Bu gözlem, "örneğin, hareketi yükseldiği anda yakalamak ... (ve) tipik konstrüktivist dar-açılı çekim yoluyla elde edilen maksimum dramatik hareket"inde olduğu gibi, Rodchenko'nun "konstrüktivist fotografik yöntemi" ve Vertov'un film biçemini birbirine bağlayan Camilla Gray'i yinelemek demektir[2]. Vertov'un filmleri, fotoğraflanan nesnenin mimari görünüşünü ve dinamik niteliğini vurgulamak için dar-açılı çekimler ve grafik kompozisyonlarla doldurulmuştur.

Rodchenko, biri sine-göz dizisi (1924) ve diğeri de *Dünyanın Altıda Biri* (1926) olmak üzere, iki afişin üretimini de içeren birçok *kinok*lar projesinde Vertov'la işbirliği yapmıştır. İkisi ilk olarak Aleksei Gan'ın konstrüktivist dergisi *Kinofot* için bağış yaparken, 1922 yılında tanışmışlardır. *LEF** dergisinin birçok işinin tasarımcısı olarak Viktor Shklovsky'nin de belirttiği gibi, Rodchenko'nun "Dziga Vertov, Lev Kuleshov ve Sergei Eisentein'a devrimci Sovyet sinemasının yolunu gösterdiği"ne[3] ilişkin

1 Bkz. Bolt, J. (1980). "Aleksander Rodchenko as Photographer", *The Avant-Garde in Russia 1910-1930,* Ed. S. Barron ve M. Tuchman, Los Angeles County Museum of Art, s.55.

2 Gray, C. (1962). *The Russian Experiment in Art: 1863-1922,* New York, Harry N. Abrams, s.271.

* LEF, "Sanatın Önündeki Sol (Levii front iskusstva) için kurulmuştur. *LEF* dergisi ilk olarak Vladimir Mayakovski'nin yayın yönetmeni olduğu Mart 1923-Ağustos 1924 arasında, yedi sayılık bir dizi olarak çıkmıştır. İkinci seri, on iki sayıyı içermiş, *Yeni LEF (Novyi LEF)*, olarak yeniden adlandırılmış ve 1927 Ocak'ından 1928 Aralık'ına kadar yayınlanmıştır. Mayakovski yeni dizinin sadece ilk yedi sayısında yayın yönetmeni olarak bulunmayı sürdürmüş, daha sonra Sergei Tretyakov onun yerini almıştır. Mayakovski RAPP'e katılma konusundaki tartışmada grupla görüş ayrılığına düştüğü için dergiden ayrılmıştır. RAPP, çoğu Sosyalist gerçekçiliğin gayretli savunucusu olan, geleneksel tabanlı yazarları içeren resmi bir oluşumdur. Sosyalist gerçekçilik üzerine ayrıntılı bilgi için Marc Slonim'in *Soviet Russian Literature* adlı kitabına bakınız. New York, Oxford University Press, 1964.

3 Shklovsky, V. (1966). "Alexandr Rodchenko: Artist-Photographer" (*Aleksandr Rodchenko: khudozhnik-fotograf*), *Prometei*, no.1, s.402.

şüphelerin nedeni vardır. Buna ek olarak Rodchenko, 1923 sonlarında *LEF*'de basılan "Vertov'un ilk manifestosu "*Kinok*lar. Devrim, (*Kinoks.* Revolution)"'in ayrıksı grafik mizampajını yapmakla sorumluydu. Bir yıl öncesinde Rodchenko, *LEF*'de basılan konstrüktivizm üzerine imzasız bir makalede belirtildiği gibi, *sine-hakikat* dizisinin geleneksel olmayan ara yazılarının tasarımını yapmıştır:

> Rodchenko ara yazıları filmin kendisinin doğal bir bölümü saymış, onları montajın ve senaryonun gereksinimlerine göre tasarlamıştır. O, ara yazıları kullanmanın üç yolunu ortaya koymuştur: Yazılı metnin, filmin ölü bir spotu olmak yerine organik bir bölümü olması için, ara yazıları, perdenin karşısına rastgele tasarımla kabaca genişletilmiş biçimde sıvamak, karşıt biçemleri kullanmak ve harfleri uzam içinde animasyonlaştırmak[1].

Bu makalenin anonim yazarı, Rodchenko'nun, Vertov'un montaj biçeminin de önemli bir niteliği olan, doğal ritm duygusunu belirtir. Vertov ve Kaufman, sıklıkla kareyi baskın kılan önemli grafik kalıbını vurgulayan kendi çekimlerini, görsel olarak dinamik ve birbirinin karşıtı kılmak için çeşitli çekim araçları kullanırken, Vertov ve Svilova, *Kameralı Adam*'ın her sekansını "kimseden aşırılmayan kendi ritmine... (ve) gerçek olguların asıl hareketine göre"[2] dikkatle geliştirmişlerdir.

1923'te, El Lissitzky ve Ilya Ehrenburg "bir ev, şiir ya da bir tablo olsun- her nesnenin, insanların gerçeklikten uzaklaşmaları için değil, onları toplumsal yaşam için kendi katkılarını sağlamaya itmek amacıyla belirlenmiş bir sona hazırlandığına" inandıkları "bir nesne olarak sanat" (*iskusstvo kak veshch'*) görüşlerini başlatmışlardır[3]. Bu sosyo-estetik tavrı kamuya duyurmak için Lissitzky ve Ehrenburg, başlığı hareketin uluslararası beklentisini imleyen, *Veshch'/Gegenstand/Object* dergisini çıkarmışlardır (1922). Fotoğrafik deneyimlerinde konstrüktivist

1 İmzasız, (1923). "The Constructivist" (Konstruktivisty), *LEF,* no.1, Mart, s.351.
2 Vertov, "We. A Variant of a Manifesto", *Articles*, s.46.
3 Lissitzky, E. ve Ehrenburg, I. (1922). "Veshch'/Gegenstand/Objet", *Veshch'/Gegenstand/Objet* dergisinde bir baş makale, no. 1-2, Mart - Nisan, s.1. Üç sayı sonra dergi kapanır.

görüşleri izleyen Lissitzky, çoğunlukla mekanik araçları fotoğrafın grafik tasarımının bir parçası olarak görüntülemiştir; örneğin, kendi portresi olan *İnşacı* (1924), çok sayıda baş, el ve sanatçıyı bir mühendis gibi gören konstrüktivist sembolleştirmenin ürünü pergelin çoklu-bindirmesinden oluşturulmuştur. Portrede baş, insanın aklı ve çalıştığı araçlar arasındaki birliği vurgulayan bir daire formuyla çevrelenmiştir. *Kameralı Adam*'da işçi ve makine arasındaki neredeyse kimliksel bağlantı, çalışan bir kadının gülen yüzü ve dönen bir dokuma makinesinin yuvarlak biçiminin çoklu-bindirmesiyle verilmiştir. Filmde dairesel grafik biçimler, Vertov ve Kaufman'ın endüstriyel hareketi, iletişimi ve kent trafiğini görüntüleyen birçok çekiminde tekrarlanır. Kameranın merceği ve insan gözü kapandığında (bazen ikisi de birlikte kapanırken), yuvarlak biçim, metaforik bir anlam kazanır ve insanın bileşimiyle mekanik güçlerin "görünmeyenin olduğu gibi görünen dünyanın da şifresini çözebileceğine"[1] ilişkin konstrüktivist görüşü yineler. Bu görüşle, Vertov *kinok*larının, kamerayı kendi bedenleri ve duygularının bir dışavurumu/ifadesi olarak taşımalarını önemsemiştir (sıkı modern deneysel film yapımcılarının kabul ettiği bir tavır). Aynı tavır Vertov'un, kendisini kamerayla tanımladığı 1923 "*Kinok*lar. Devrim" manifestosunda da yaygınlaşır, Vertov şöyle devam eder: "Ben, bir makine, size bir dünya gösteriyorum, salt benim görebildiğim şekliyle... Benim yolum dünyanın taptaze bir algısının yaratımına doğru ilerliyor... ben, yeni bir yolla, sizin bilmediğiniz bir dünyanın şifresini çözüyorum."[2]

Tutucu olmayan kamera kullanımı ve hatta montaja daha geleneksel olmayan yaklaşım, Vertov, Kaufman ve Svilova'yı, Vertov'un kavramlaştırdığı "uzam ve zamanda kamera deneyimi"[3] yoluyla, varolan her optik anlamın aktardığı "kesin görü-

1 Vertov, D. (1929). "From 'Film-Eye' to 'Radio-Eye' - From the Alphabet of Kinoks" ('Sine-Göz'den 'Radyo-Kulak'a - Kinokların Alfabesinden, Ot "kinoglaza" k "radioglazu" - Iz azbuki kinokov), *Articles*, s.112.

2 Vertov, D. "*Kinoklar*. Devrim". Alıntı "Üçlü Konsül" başlıklı paragrafa aittir, s.55.

3 Vertov, D. (1923). "About the Importance of Unstaged Cinema" (Oyunsuz Sinemanın Önemi Üzerine, O znachenii neigrovoi kinematografii), *Articles*, s.71.

nümü (*absolute vision*)" ya da "özerk film-nesnesini (*autonomous film-thing*)" yapılandırmaya yöneltmiştir. Bu tavrın son tahlildeki sonucu, Vertov'un "sine-göz" yöntemiyle "sine-hakikat" ilkesini birleştirdiği ve sinema tarihinin -içerik ve yaratıcılık açısından- kendi zamanının bir başarısı olan, en konstrüktivist filmi ürettiği çalışması, *Kameralı Adam*'dır.

"Gerçeğin Sanatı"

*Kinok*ların görüşleri ve başarıları, konstrüktivist eleştirmenlerin, daha çok sinemayı modern çağın aracı olarak görenlerin dikkatini çekmiştir. Bunların arasında en militan olanı, ilk Sovyet sinema dergisi *Kinofot*'u (1922) çıkaran ve onu, bir "gerçeklik" sanatı olarak sinemaya karşı olan aşırı görüşlerinin propaganda zemini şeklinde kullanan Aleksei Gan'dı. *Konstrüktivizm* (1922) adlı, Sovyet konstrüktivist sanatçıları anlattığı kitabında Gan, yeni toplumda sanatçıların göğüslemesi gereken ilk ödevin "işçileri, sanatı etkin bir toplumsal güç olarak kabul etmeleri için eğitmek ve onlara devrimci yolun her aşamasında yükselen günlük sorunlarla başa çıkmalarında yardım etmek"* olduğunu belirtmiştir. Gan, bu aşırı politik tavrı sanat yoluyla yayarak, altı yıl sonra, sinemanın politik işlevinin toplum içinde devinmesi gerektiğini açıkladığı Sinemada Konstrüktivizm adlı makalesini yazmıştır:

> Belgesel anlamda gerçek yaşamı gösteren film -yani yaşamı oynayan, teatral olmayan bir film- işte tam da yeni sinemasal üretimin olması gereken bu... Ama yaşamın epizodik olgularının bireysel momentlerini montaj yoluyla bağlamak yeterli değil. En çok, en umulmadık kazalar, oluşlar ve olaylar devamlı toplumsal gerçekliğin kökten temeliyle organik olarak bağlantılıdırlar...

---

* Gan, Aleksei. (1923). *Constructivism*, Tver: Tver'skoe Izdatel' stvo, s.54. Kitap, 1977'de Milano'da Edizione de la Scorpione tarafından yeniden basılmıştır. *Kinofot* dergisinin editörü olmasının yanı sıra Gan, genç kuşağın (*besprizornye*) bir gençlik çalışma kampındaki yaşamını görüntüleyen, *The Island of the Young Pioneers* (Genç Öncüler Adası, Ostrov Pionerov, 1924), adlı belgesel filmi de yapmıştır.

Salt bu temel üzerinde birileri üstünkörü belgesellerden yola çıkan bir somut gerçeklik ve dinamik, canlı bir film yapabilir.[1]

Bu açıklama Vertov'un, Gan'ı "Rus Sineması'nın ilk ayakkabıcısı" (*pervyi sopozhnik ruskoi kinematografii*) olarak adlandırmasına yol açmıştır. Bu tanım, Sovyet sinema endüstrisinde başat olmayı sürdüren biri için, "Rus sinemasının sanatçısı" (*artist russkoi kinematografii*) ya da "sanatçı rahibi" (*zhretsy iskusstva*) gibi tanımlardan daha çok dürüstlük bahşetmektedir. Vertov, sözde el işçiliği ve yaratıcı işler arasında farklılık gözetmez: Ona göre "dürüst sinemacılar", "tıpkı marangozlar (*plotniki*) ve ayakkabı tamircileri (*sapozhniki*)nin yaptığı gibi"[2], birbirine eş yararlı nesneler üretirler. Buna karşın Vertov, geleneksel sinema yönetmenleriyle, gündelik gerçekliği "yapay olarak parlatan" bir "ayakkabı boyacısı" (*chistilniki sapog*), "seyredenin gözünü boyayan ve aklını sevimli bir bulutla dolduran"[3] biri olarak alay eder.

Vertov ve Gan'ın grafik sanat ve görsel düzenleme üzerine paylaştıkları tavırların yansıması olan Gan'ın *Konstrüktivizm* tasarımı, Rodchenko'nun, bir yıl sonra *LEF*'de (1923) yayınlanan Vertov'un manifestosu "*Kinok*lar. Devrim"e ilişkin görüşüne paraleldi. Makalenin sayfalarında kullanılan çeşitli tipteki fontlar ve önemli bölümlerin çerçevelenişi, metnin mesajını kendi yöntemiyle belirleyen, görsel sunumla birlikte -abartılı bir yolla- içeriği konstrüktivist bir eğilime bağladığı gibi, fütüristik vurguyla biçemci bir yapıyı da yansıtmaktadır. Gan, metnin biçemci sunuluşu ve biçimsel düzenlemesine odaklanarak, sanatsal "üretimlerin", tüm bu sunumlarla birlikte, insanların gereksinimlerine hizmet etmesi gerektiğine ilişkin ideolojik düşüncelerini belirtme çabasındadır. Aynı politik bağlılık, "nesneleri"

1 Gan, A. (1974). "Constructivism in Cinema" (Sinemada Konstrüktivizm, *Konstruktivizm v fil'me*), S. Bann'in derlediği The Tradition of Constructivism'de alıntı yapıldığı gibi, New York, Viking Press, s.130.

2 Vertov, D. "Oyunsuz Sinemanın Önemi Üzerine", Articles, s.71.

2 Vertov, D. (1924)."The Artistic Drama and 'Film-Eye' " (Sanatsal Drama ve 'Sine-Göz' " (*Khudozhestvennaia drama i 'kinoglaz'*), Articles, s.81.

fabrika işçilerinin yaptıklarından hiçbir şekilde farklı ya da uzak olmayan şekilde üretme beklentisindeki film yapımcılarını da içeren bir sosyalist "sanat işçileri" düzlemini gerektirmekteydi. Vertov, *sine-hakikat* serisi hakkında düşünürken, binalara benzettiği "film nesnesi" gibi belgesel filmlerinde, benzer bir hareket noktasına sahiptir:

> *Sine-hakikat,* tuğlalardan yapılmış bir evin malzemesiyle inşa edilir. Herhangi biri, tuğlaları kullanarak, bir fırın, Kremlin'in duvarı ve birçok başka şey yapabilir. Film malzemesinden (karelerden), birileri farklı film-nesneleri kurabilir. İyi bir ev yapmak için iyi tuğlaya gereksinim olduğu gibi, iyi bir film yapmak için de iyi film malzemesine gereksinim vardır[1].

Vertov'un film karesini tuğlalara eşitlemesi ve film yapımcısını duvar ustasıyla karşılaştırması, Gan'ın fotoğraf olaylarının, politik gereksinimler ve film yapımcısının ideolojik duruş noktasına göre biçimlenen gerçeklikle yeni bir toplum kurmak için "duvar ustası " olarak kullanılması gerektiğine ilişkin görüşlerinin bir yayılımı biçiminde görülebilir. Açıkçası, Vertov'un "Sinema-nesnesi" kavramı (*kino-vesch*); Eisenstein'ın salt çekimlerin montajla yan yana dizilmesini değil, plastik sanatların ilkelerine göre temel resimsel dizilişlerini de imleyen "sine-imaj" (*kinoobraz*) kavramından farklıdır. Öte yandan "sine-hakikat" ilkesini kuran fotoğrafik işlemin aksine ("yaşamın farkında olmadıklarını yakalama sürecinde olduğu gibi), "sine-göz" yöntemi, montaj süreciyle çok yakından ilgilidir.

Gan'ın *Constructivism*'i yayınlaması, Vertov'un 5 Haziran 1922'de açılan ve belgesel yapımına yeni bir radikal içerik kazandıran en önemli projesi *sine-hakikat*'in oluşumuyla ilintilidir. Sinematograf ve Sinema adlı 1922 yılında yazdığı makalede Gan, bir mekanik araç olarak sinematografın burjuva toplumundaki teatral olayları kaydetmesi için " sürekli sömürüldüğünü" ileri sürmektedir: Böylece Gan, yeni sosyalist çevrede sinematografın "proleter devlet bilincini yayma, gündelik hayata tanık-

1 Vertov, D. (1924). "About 'Film-Truth' " ("*Sine-Hakikat*" Hakkında, O 'kinopravde'), Articles, s.71.

lık etmek için yaratıcı bir araç"[1] olmasını arzulamaktadır. Sinematografik bir araca yönelik salt bu tür bir ideolojik tavırla Gan, film yapımcılarının hakiki sinemayı (*kinematografiya*) üretebileceklerini ısrar etmiştir. "Gündelik Hayatın Gösterisine Uzun Ömürler" (1923) adlı en önemli makalesinde, Vertov'un *sine-hakikat* serisini *"kinematografiya"*nın özel bir kanıtı olarak görmektedir. Gan, *sine-hakikat* serisini, konstrüktivist dünya görüşünün örnek bir sinematik ifadesi, "somut sanatın nüfuzlu papazlarının dışarıdan desteğini almadan sahip olduğu dinamiği ve gerçek sosyalist süreçlerin doğrudan kaydı" yoluyla kurduğu sinemasının teknik kalitesini doğrudan göstermesi açısından methetmektedir. Aynı zamanda Gan, *kinok*ları, "sinemayı, montaj sayesinde gerçeklik üzerine kurdukları ve perdede gösterdikleri yaşam-gerçeklerinin maksimum doğruluğunu verdikleri"[2] için önemsemektedir.

Gan "kinematografiya"yı, sanatçıların "geleneksel sanatın estetize profesyonelliğinin ölü sonundan" kurtulmalarına izin veren ve bunun yerine "tümüyle komünist bir yapıyı" yansıtan etkin bir anlatıma yönelen *tektonikler* olarak ifade ettiği "konstrüktivist yöntemin önemli bileşeni"[3] için ideal bir araç olarak görmüştür. İlk bakışta tektoniklerin kapsamı, suprematistlerin objektif olmayan, soyut ve kendine-gönderme yapan sanat\işiyle ve onun kompozisyon temelli dile getirilişi, sesi, kitlelerarası ilişkileri, hareketin hızı ve yönü hakkındaki ısrarıyla uyumsuzdu; ama suprematistler, sanatların geleneksel kalıbına karşı konstrükvistlerle aynı tarafta savaşmışlar, bilimsel olarak elde edilen biçimsel araştırma ve ayrıntı yoluyla estetik içerikleri işe yaramaz ilan etmişlerdir. Gan'ın tektonikleri aslında üç kons-

1 Gan, A. (1924). "Constructivism in Cinema" *The Tradition of Constructivism,* s.129.

2 Gan, A. (1923). *Long Live the Demonstration of Everyday Life* (Gündelik Hayatın Gösterisine Uzun Ömürler, *Da zdravstvuet demonstratsiia byta*), Moscow, Goskino, s.14.

3 Oille, J. (1978). "Konstruktivizm and 'Kinematografiya'", *Artforum,* 16, no.9, Mayıs, s.45.

trüktivisit ilkeden birini temsil etmişlerdir ("talebin biçimi olarak metin" ile ve "yüzeyin yeniden çözümleniş biçimleri olarak yapı kanunlarıyla birlikte) ve doğrudan diyalektik materyalizmin ideolojik içerimi ve onun toplumu kapitalistten komüniste yeniden kurma işleviyle ilişkilidirler.

Doğal olarak her toplumsal yapı, kendi "konstrüktif tektoniklerine" sahip olmalıdır ve sinema bir toplumsal düzenden diğerine geçişte başat rol oynamaya yetkindir. Devrim sonrası Rusyasında, ideolojide tartışmaya katkıda bulunacak sinema türünü başarmak için, her şeyin yanı sıra, yönetilen eskimiş burjuva filmlerinden tamamen farklı bir estetik tavırda, yeni bir teorik bağlam geliştirmek zorunluydu. Gan, "perdeden 'sanat'ı silmenin zor olduğunun" çok iyi farkındaydı, çünkü genel olarak seyirciler yüzyıllardır burjuva fotoğraflarıyla "hipnotize edilmişlerdir", beyinleri dumura uğratılmıştır. Sonuçta Gan, Vertov'un çalışmasını, özellikle de salt "gerçeğin sineması"na göre görselleştirilmeyen aynı zamanda da ara yazılarının konstrükvist Rodchenko'nun yaptığı "nesneler"e dönüştürüldüğü *sine-hakikat* no.13'ü konstrüktivist bakışla, mükemmel bir ruh içinde görmüştür. Gan'ın -radikal bir konstrüktivist olarak- *sine-hakikat* no.13 hakkında yaptığı yorumla nedir anlamaya çalıştığı:

LENİN
Tüm perde.
Perde sözcüğü!
Sinemasal dilde
konuşan film.
Elektrik telleri gibi başlıklar,
perdede gerçeği gösteren
kondüktörler gibi.

Ve tüm bunlar odakta gördüklerimiz,
tüm bunlar sokakta olanlar,
meydanlarda, percerelerde, afişlerde.
ve işitiyoruz
ALKIŞLARINI
hepsi, hepsi, hepsi,

LENIN
Vo ves' ekran.
Ekrannoe slovo!
Govoriashshii kinematograf
kinematograficheskin iazykom.
Nadpis' kak elektricheskii schnur,
kak provodnik cherez kotoryi
pitaetsia ekran svetiashcheisis
deistvenost'iu.
I my sve - vidim v fokuse,
kak zhili i kak zhivut ulitsy,
ploshchadi, vitriny, plakaty.
I slyshim kak oni
ZOVUT
vsekh, vsekh, vsekh

EN | TER
NAS | YONAL
EDOĞRU
K MI | RO
VO | MU

ve devrimci
EKİM.
Ve uçakları görüyoruz, aynı zamanda,
onları aşağıdaki yeryüzünden izliyoruz,
ama orada caddeler ve evler
başka bir açıdan görünürken,
yeryüzü uçuyor,
ve gazeteler yoldaş sözcükleriyle

Troçki, sözler hem uzamsal hem
de dünyasal anlamda:

"Biz varız, ama onlar bizi fark et-
miyorlar."

"Savaşıyoruz, yaşamla değil,
ama ölümle biz
hiçbir şey saklamıyoruz."
Astrakhan mezarlarında,
gömüt kürekleri

Kahramanlarımızın bedenleri
Kronshtadt'ta düştü,

Minsk'de bayraklar bir dakikalığına
yarıya indi. Şapkalarımızı çıkardık.
Moskovalılar, Moskova Nehri'nde
duranlar da aynısını yaptılar.
Yeniden bayrakların yönü ve
insan yığınları, Kızıl Meydan'a aktı.

Bir Barbolin tablosu, bir işçi
1917'de öldürüldü.
Bir pankart yaklaşıyor:
"Partizanlara zafer!"
Derken ağır bir montaj
başarılarımızı ve zaferlerimizi
göz önüne seriyor ve haykıramadığımız
yabancılığımızı
makineye bağırıyor.
Evet, sinema büyük bir yoldaş!
İhtişam ise *sine-hakikat.*[1]

k proletarskomu
OKTIABRIU.
I my vidim aeroplany i
odnovremenno smotrim
s nikh vniz na zemliu, az zemlijia
bezhit,
nesutsia v novom plane ulitsy,
doma, gazety
i chetkaia s prostranstvennym
smyslom i vremennym
taktom slova tovarishcha
Trotskogo:
"My sushchestuem, a oni nas ne
zamechaiut."
"My borimsia i borimsia ne na
zhizn', a na smert' i ne skrivaem
nichego."
Groby v Astrakhani, lopaty
zasypiaiushchie tela
tela nashikh pogibshchikh geroev v
Kronshtate, sklonennye znamena v
moment
pogrebennii v Minske. My
snimaem golovnye
ubory. Eto delaiut moskvichi na
naberezhnoi
Moskvy-reke.
Snova znamena vrest i ljudi
stremitel'no
idut ko Krasnuiu ploshchad'.
Portret rabochego Barbolina,
ubitogo u 1917 godu.
Naplivaet plakard:
"Slava bortsam!"
A dal'she razvorachivaetsia v
spokoinom montazh
neshie zavoevaniia, nasha pobeda i
nashe nekolebimoe ravnenie na
mashinu.
Da, velikoe delo kinematografiia!
Horoshaia trinadtsataia Kino-
Pravda.

1 Gan, A. (1922). "Film-Truth: The Thirteenth Essay" (Sine-hakikat; On üçüncü Makale, *Kinopravda: trinadtsatyi opyt*), *Kinofot,* no.5, 10 Aralık, s.6-7.

Gan'ın yaptığı Vertov'un haber filmi tanımı, hem (perdede görünen, montaj gibi temsil edilen olaylara değinen) konstrüktivist anlatım görüşlerini, hem de (farklı yerlerde cereyan eden farklı olayların nasıl bir ideolojik mesajı iletmek için bir ortak ilke etrafında yan yana getirildiğini belirten) Vertov'un *sinehakikat* serisinin dinamik yapısını, mükemmel olarak yansıtır. Aktarılan imgeleri, yanamlamsal göstergeler olarak sunan bu yazınsal yolun, Sovyet montaj biçemine uyan bir etki olduğu kolaylıkla söylenebilir. Gan'ın *Kinofot*'undaki bu ve diğer makalelerin grafik sunumu konstrüktivisit bakışın topografyasına göre, büyük bir vurguyla tasarlanmıştı: Sözcüklerin anlamı, sayfa üzerindeki yerleştirimleri ve tasarımlarıyla zenginleştirilebilir ve geliştirilebilirdi.

Sovyet sineması uzmanı Tamara Selezneva, Gan'ın "gerçeğin sineması" tartışmasının erken Sovyet sinema teorisinin gelişiminde etkin bir rol oynadığını ve -Vertov'la Gan arasındaki ilişkinin daha sonra sanat ideolojisinin işlevi üzerine çok sayıda anlaşmazlıklar nedeniyle çatışmaya dönüşmesine rağmen- "onların daima anlatımsal sinemanın 'tehditlerine' karşı dirençlerini bir arada tuttuklarını, bu tehditleri, kısmen Eisenstein'ın yaptığı işte de bulunan, haber filmi biçiminde gerçekleştirdiği aldatmacayı küçümsediklerini" belirtir.[1] Gan'ın sanata ilişkin radikal tutumu, Vertov'un ilk belgesellerindeki biçemle benzeşmektedir, ama bir süre sonra iki adam arasındaki mesafe açıkça ortaya çıkmıştır. Vertov, aracın yapısal ve estetik gereklerine ilgi duyduğunu göstererek, özellikle sinemasal dilindeki kendi militan duruşunu öne çıkarırken; Gan ayrıksı sinema anlayışını, saldırgan bir politik güç olarak nitelemiştir. Ama Selezneva'nın da belirttiği gibi, ideolojik farklılığa rağmen Gan ve Vertov, özellikle profesyonel olmayan oyuncuların kullanıldığı oyunlu filmlere karşı ortak bir tepkiyi paylaşmayı sürdürmüşlerdir. 1923'te Gan, kurmaca, anlatısal, illüzyon oluşturan ve "fabrikalaşmış sanatı" oldukça sert bir tavırla suçlamıştır:

1 Selezneva, T. (1972). *Film Thought of the 1920s* (1920'lerin Sinema Düşüncesi, Kinomsyl' 1920kh godov), Moscow, Iskusstvo, s.32.

Haydi kuramsal enerjimizi ortaya koyalım ve film yapma pratiğiyle, sanatın sağlıklı temellerini biçimleyelim... teoloji, metafizik ve mistisizmle bağlantılı olan sanatla hiçbir ilişkimizin olmadığını açıklayalım... SANATA ölüm[1].

Gan sosyalist sanatın, "düşmanlarını", gerçekliğe göğüs germekten çok, gerçeklikten kaçmaya çağırmasını mahkûm eder. "Gerçeğin Sanatı", -"filmin yarattığı hipnotizasyon yoluyla"- alıcılarının bilinç (ruhsal) etkinliğini paralize eden, bu tür düşselliğe kaçmalarla kokuşmuş geleneksel sanatın yerini alacaktır. Benzer bir duygusal boyut Vertov'un kariyerinin başında desteklediği sloganları da biçimlendirmiştir. 9 Haziran 1924'te *kinok*larda toplanan kooperatiflerinin konferansı sırasında Vertov, "sanatın Babil Kulesi bizim tarafımızdan yıkılacaktır,"[2] diye açıklamıştır. Başından beri Vertov, kurmaca sinemanın, doğru "Sine-hakikat"in gelişiminin karşı-tezi olacağına inanmış ve Gan gibi, kendisi de olayların düzenlenişiyle (*mise-en-scène*) "yaşamın yerine geçen" (*Surogaty zhizni*) bu sinemayı reddetmiştir. O, doğru gerçekliğin, sinir uçlarını uyaran "foto oyunlarda saklı olmadığını, ama "sine-göz"de, birilerinin görmelerine yardımcı olunduğunu"[3] düşünmüştür. Bu bakışı örneklemek gerekirse Vertov, "Petrushka" ve "Yaşam" arasına sembolik bir sınır çizmiştir; bunlardan ilki tiyatronun yapaylığını, ikincisi de sinemanın asal varlığının sunumunu imlemektedir.* Vertov'un, Goskino yapım şirketinde yeni bir yön bulmayı hedefleyen "Kinoklar. Devrim" manifestosu, devrimci sinema için benzer hedefleri sıralamıştır:

Bugünden sonra, psikolojik ve araştırmacı dramaya gerek yok.
Bugünden sonra sinema, film şeridine kaydedilmiş
teatral üretimlere gereksinim duymayacak.

1 Gan, A. *Constructivism*, s.2, 3, 18.
2 Vertov, D. "About Film-Truth", *Articles*, s.79.
3 Vertov, D. "Artistic Drama and 'Film-Eye'", *Articles*, s.81.
* Vertov'un "'sine-göz' - Petrushka ya da Yaşam" (*kinoglaz-Petrushka ili zhizn'*, 1926) makalesi, s.90. bu pasaj, farklı başlıklar altında çok sayıda ek bölümü kapsayan, "sine-göz" makalesinin ayrı bir kısmıdır. Petrushka, adı teatral yapaylığı simgeleyen, Rus kukla tiyatrosunun popüler bir karakteridir.

Bugünden sonra, daha fazla Dostoyevski ya da
Nat Pinkerton temsili olmayacak.
Her şey yeni bir belgesel bağlamında toplanacak.
...
"Sinema Göz" insan gözünün gördüğü gerçekliğin
görsel temsilini geliştiriyor.
"Sine-göz" kendi bakış biçimini ortaya koyuyor.
Kinok-editör ilk defa, yaşam anlarının yeni bir algısını
oluşturuyor[1].

1923'te 3 nolu *LEF*'te basılan bu manifestonun orijinal hali, Vertov'un Rus Sineması üzerine daha duygusal eleştirilerini özetleyen bir epigrafı da içerir: "Benim söylemeye çalıştığım şimdiye dek sinemada yaptıklarımız tamamen hatalıydı, bu da yaptıklarımız ve yapmak zorunda olduklarımız arasında kesinlikle çelişki olduğu anlamını taşımaktadır."[2] Görüldüğü gibi, Vertov, Gan, Rodchenko ve Mayakovski ile, Sovyet sinemasının devrimci bir bakışla yeniden yaşama döndürülmesi konusunda hemfikirdir ve bu bakış teatral konvansiyonların perdede yansıttığı gerçekliği reddetmekle başarılabilir.

Dokümanter sinemanın teorik ve pratik koşullarını tam olarak kavrayan diğer bir önemli eleştirmen de, (*LEF*'de basılan) makalelerinin, ününü 1920'lerin en analitik Sovyet sinema kuramcısına taşıdığı Viktor Pertsov'du. En ünlü makalesi "'Oyun' ve 'Gösteri'"de (1927) Pertsov, Vertov'un filmlerini bir başka önemli Sovyet belgesel film yapımcısı olan Esther Shub'la* karşılaştırır:

1 Vertov, D. "*Kinoks*. Revolution", *Articles*, s.58.

2 Vertov, D. (1923). "*Kinoks*. Revolution", *LEF* no.3, s.135. Bazı küçük değişikliklerle birlikte *Articles*'da yeniden yayınlanan makale, yukarıda görülen farklı harf karakterinde olan ve *LEF*'te basılan metnin epigraflarını içermez.

* Esther (Esfir) Shub, sinema kariyerine, Sovyetler Birliği'nde yabancı film dağıtımcılığında editör (adaptör) olarak başladı. Uyarlama yöntemi, hem Vertov hem de Eisenstein'dan önemli etkiler taşıyordu. Süreç içinde, Eisenstein'dan çok şey öğrendiğini düşünmesine rağmen, kendisini "tartışmamızı görüş ayrılıklarımızı önemsemeden, Vertov'un gözbebeği" olarak görmüştür. Shub üç önemli derleme filminde önemli bir başarı göster-

Vertov'un *Dünyanın Altıda Biri* ve Shub'un *Romanovların Çöküşü, Dynasty ve Büyük Yol*'u, sinemasal dille ifade edilmiş özel bir ajite haberciliği temsil eder. Bu filmlerin estetik-olmayan sahici yanı, filmlerin yapılarıyla uzlaşan asal gerçeklerden türetilir. Eğer gerçeklerin sinemasal dizilişi duyguları uyarıyorsa, bunlar sahici-olmayan bir estetik yapı içinde kendilerini dönüştürdükleri gerçeklerin duyguları anlamını taşımamaktadır. Oyunlu filmlerin seyirci üstünde yarattığı çatışmanın birçok dramatik araç sayesinde oluştuğunu biliyoruz; öte yandan oyunlu film basınındaki çatışma retorik kuralları tarafından sağlanır. Bu bir çelişki değildir, dolayısıyla Vertov, filmlerini hitabete dayalı ilkeler üzerine kurar. O gerçek bir sinema hatibidir ve duruşunu seçilmiş gerçeklerin doğal gücüyle vareder, böylece seyircinin dikkatini ele geçiren bir yapı kurar... Gerçekleri kurgulamanın (montaj) anlamı çözümleme ve sentezdir, kataloglama değildir[1].

Pertsov'un, Vertov'un yöntemine ilişkin açıklaması, Vertov'un çalışmasının iki önemli ayağına karşı onun anlayışını göstermektedir: Bunlar, ilk olarak, ("karenin estetik-olmayan çatışması" anlamında) her ayrı karenin açık ontolojik sahiciliği ve ikinci olarak, ("bir yapı kurmak" anlamında) filmsel görüntünün (*footage*) montaj organizasyonudur. Her iki nokta da, "seyircinin dikkatini çekerken" mesajını ("duruşunu") ileten ve gerçekliğin uzamsal-dünyasallığının gereğini yeniden kuran film yapımcısına aittir. Vertov'un biçeminin daha özel ve denk bir duyarlılığa sahip ayrıntısını, çağdaş eleştirel edebiyatta bile bulmak zordur.

Vertov'un filmleri *LEF* çevresine üye bir başka konstrüktivist eleştirmenin, Sergei Ermolinsky'nin, dikkatini çekmiştir. Ermolinsky, Vertov ve Shub'un uyguladığı "montaj çözümlemesi ve sentezi" yönteminden çıkan erken Sovyet "sinematografik haberciliği"nin farklı bir tavrını sergilemiştir. Ermolinsky, Ver-

---

miştir: Romanov Hanedanı'nın Düşüşü (*Padenie dinastii Romanovikh,* 1927), Büyük Yol (*velikii put,* 1927) ve II. Nicholai'nin Rusyası ve Lev Tolstoy (*Rossia Nikolaia II I Lev Tolstoi,* 1928). Shub'un anıları ve makaleleri, Hayatım-Sinema (*zhizn'moia-kinematograf*) kitabında toplanmıştır (Moskova, Iskusstvo, 1972). Shub hakkında ayrıntılı bilgi için Vlada Petric'in "Esther Shub: Sinema Benim hayatım" adlı makalesine bakınız. *Quarterly Review of Film Studies,* no.4, 1978, s.420-56.

1 Pertsov, V. (1927). "'Play' and Demonstration" ('Oyun' ve Gösteri, "Igra" I demonstratsiia), *Novyi LEF,* no.11-12, s.35-42.

tov film şeridini, kendi duruşunu iletmek ve yeni bir anlam yaratmak için kullanırken (*deconstructed*) Shub'un onu, film arşivlerinde bulduğu gibi birleştirdiğini belirtir. Ermolinsky, Shub'un kurgusal stratejisinin, orijinal belgesellerin sadık korunuşu olarak tanımlanabileceğini, böylece uzun ve kırılmaz (sürekli) bir sekansın, tanımlı ara yazılar yoluyla onun filmlerine eşlik ettiği sonucunu çıkarmaktadır. Ona göre, "belgesel kare, Vertov için bir anlam demekken, Shub için gerçek bir malzemedir."[1] Ermolinsky, iki sinemacı arasındaki mesafenin kameranın kaydettiği film imgesine ilişkin yaklaşımlarındaki farktan kaynaklandığını iddia etmiştir. "Shub, her parçaya (kareye) kendi başına yeterli, kendiliğinden varolan bir şey gibi değer verirken"; Vertov, "kendini, malzemeyi çok sayıda parçaya bölerek onu imgelemiyle dönüştürmeye yöneltmiştir."[2] Ermolinsky'nin zekice çözümlemesi, Shub ve Vertov'u sessiz dönemin iki önemli belgesel sinemacısı olarak nitelemesine yol açmıştır. Bugünün bakışından, Vertov en dâhiyane biçimiyle modern *cinéma-vérité* (sinema gerçek) biçeminin ustasıyken, Shub'un "derleme film" tarzının başlatıcısı olduğu açıktır.

Sinemanın kapsamlı bir eleştirel kutlamasını yapmak için *Novyi LEF* dergisi, sinemanın toplumdaki özel rolüne temellenen paneller düzenlemiştir. Bu tartışmaların en önemli örneği "*LEF* ve Sinema" başlığı altında, derginin Aralık 1927 sayısında basılmıştı. Osip Brik, Sergei Tretyakov, Viktor Shklovsky ve Esther Shub'u içeren panel, oyunlu ve oyunsuz filmin arasındaki karşıtlığın "çağdaş sinemanın temel konumunu"[3] oluşturduğuna dair bir konsensusa ulaşmıştır. Katılımcılar, Eisenstein'in "kurmaca sinema" yöneliminin karşısında, Vertov ve Shub'un "gerçeğin asal sinemasını" ürettikleri sonucunu çıkarmışlardır.

1 Ermolinskii, S. (1976). "At the Pushkin Monument" (*Puşkin Anıtında, U pamiatnika Pushkinu*), *Dziga Vertov in Recollections of His Contemporaries* içinde, ed. E.I. Vertova-Svilova ve A.L. Vinogradova, Moscow, Iskusstvo, s.202.

2 Ermolinskii, a.g.e.

3 "*LEF* and Film" (*LEF i kino*), *Novyi LEF,* no.11-12 (1972), s.51. Ayrıca *Screen* içinde, London, no.4, Kış 1971-2, s.74-7.

Tretyakov, bu tartışmayı, sinemadaki ontolojik otantikliğin, perdeye sunulan ve\veya dönüştürülen gerçeklik boyutuyla ölçülmesi gerektiğine işaret ederek özetlemiştir:

> Dönüştürme derecesine bağlı olarak, çekim malzemesi üç temel gruba ayrılır. İlki, içtenlikli çekim malzemesi, yani farkında olunmayanları yakalayan gerçekler; ikincisi, düzenlenmiş malzeme, yani sinemacı tarafından kesin bir boyutta şekillendirilen ve gerçekliğe sahip olaylar ve üçüncüsü, oyunlu malzeme, yani önce senaryosu yazılan, sonra kameraya çekilmeden evvel tamamıyla oynanan anlatı konumları. Gizlice yapılmış çekimler, istisnasız, "hazırlıksız" yakalayandır. Tıpkı, Vertov'un "Farkında olunmayanları-yakalayan-yaşam"ında olduğu gibi. Bunun içinde minimum derecede deformasyon bulunabilir, ama bu kendi dönüştürme derecesini eksilten bir gizli çekim malzemesi anlamına gelmez.[1]

Bu özet yaşamın hammaddesinin sinemasal "deformasyonunu" görüntüleyen "gerçekçi sanatın" en bağlı desteğinde bile, var olan öznelliği açığa çıkarır; ama öznelliğe, filmin ideolojik anlamını zenginleştirdiği sürece izin verilmiştir. *Novyi LEF*'in panelistlerine göre, salt Vertov ve Shub gerçekliği perdede gizli bir biçimde temsil etmişlerdir. Öte yandan panelistler, Mayakovski'nin "iğrenç" ve "çirkin" olarak tanımladığı bir pratik olan Eisenstein'in *Ekim*'inde Lenin'in sözde-belgesel temsiline gönderme yaparken, Ermler, Pudovkin ve Eisenstein'in yaşamın temsil edilmeyen noktasının geçerliliğini bozduklarını düşünmektedirler.[2]

1928 Nisan'ında, *Novyi LEF*'de yayınlanan bir başka tartışmada, Vertov'un *On Birinci Sene* filmi ve Eisenstein'in *Ekim*'i, doğrudan karşılaştırılır. Kendisini, (ideolojik yarışma "arenasını" da imleyerek), LEF Çevresi olarak adlandıran panel, Brik, Pertsov ve Shklovsky'den oluşmuş ve Vertov'un "yaşam gerçeği" ve "tarihsel doğruluğu" adına sinema "duruşu"nu olduğu gibi oybirliği ile ilan etmiştir. Aynı zamanda *Ekim*, Brik tarafından "Eisenstein'in kendini başının üstünden umutsuzca atlama ça-

1 "*LEF* and Film", a.g.e., s.52.

2 Mayakovsky, V. (1927). "About Film" (Sinema Üzerine, *O kino*), *Complete Works* içinde, XII, Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1959, s.147.

bası"[1] olarak nitelendirilmiştir. Bu niteleme, iğneleme amacındadır, çünkü Brik, Eisenstein filmi olmasına rağmen, onu "genç yönetmen" gibi görmeye tenezzül etmiştir. Ama bu bile Vertov'u panelin sert eleştirilerinden, özellikle de Shklovsky'nin, Vertov'un *On Birinci Sene*'de kullandığı (verileri ikiye katlayarak) salt fazlalıklara maruz kalmakla yetinmeyen, ("mesajı bulanıklaştırarak") filmin ideolojik anlamını da karmaşıklaştıran metaforik ara yazı serpintisini işaret ettiği eleştirilerden arındırmamıştır. Panelistler, "gerçeğin sineması" (oyunsuz film) için rehberlerini, "hipnotisazyon sineması" (oyunlu film)in karşıtı biçiminde kurarak tartışmayı sonlandırmışlardır.

NEP'le Çatışmalar

LEF eleştirmenleri, Lenin'in, ticari film yapımını teşvik eden ve yabancı (*trivial*) eğlence melodramalarının ithalini geliştiren NEP politikasını* ortaya koymasından sonra bile, eğlence sinemasına çok sert biçimde karşı durmuşlardır. *Novyi LEF*'in editörü olarak Tretyakov, NEP dönemi boyunca Amerikan eğlence filmlerinin Sovyet sineması üzerinde "yıkıcı etkisinin" olduğunu belirtir. 20'lerin başlarında büyük Amerikan klasik sinemacıları, yeni devrimci montaj kapsamını geliştirmek için Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein'dan esinlenirken, 20'lerin sonlarına doğru birçok Sovyet yönetmen Hollywood'un geleneksel yapımlarını, dolayısıyla "işçilerin yaşam tarzının Pickfordizasyon ve Fordizasyon'a olan katkılarını"[2] taklit etmeye başlarlar. Bu metaforik

1 "The *LEF* Ring" (*Rink Lefa*), *Novyi LEF,* no.4, (1928), s.29. Kısmen *Screen* içinde çevrilmiştir, no.4, Kış 1971-2, s.83-8. Bu tartışmanın karakteristik altbaşlığı şöyledir: "Yoldaşlar! Birbirimizi Fikirlerle Harekete Geçirelim" (*Tovarishchi! Shibaaites' mneniami!*).

* NEP'in "Yeni Ekonomik Politikası" (*Novaia ekonomskaia politika*), Lenin'in Komünist Parti'nin Onuncu Kongresi'nde (1921) deklare ettiği ünlü konuşması sırasında tanımlanmıştır: "Her şeyin üretimi artırmak için varolması gerektiği, işçilerin ve köylülerin üretim güçlerinin yoksul, yıkılmış ve bitkin olduğu bir durumun içindeyiz." (Aktaran George Vernadsky, *A History of Russia,* New Haven, Yale Uni. Press, 1954, s.323.)

2 Tretyakov, S. (1928). "The New Tolstoi" (*Novyi Tolstoi*), *Novyi LEF,* no.1, s.1. Fütürist geleneği izleyen Tretyakov, "fiili" Mary Pickford ve Henry Ford adlarından türetmiştir ("pickfordization").

alarm çok da yerinde değildir; çünkü diğer yanda Lenin, aniden, "gerekli dozda" eğlence filmlerinin kitleler için etkili bir ilaç olarak işlevsel olabileceği, ayrıca birçok yarar sağlarken, film repertuvarını çeşitlendireceği sonucuna varmıştır. Eğlence filmleri ve belgesel propaganda arasında uygun bir "denge"yi kurmak için kullanılan formül, "Leninist Oran"* olarak adlandırılmıştır. Ve ticari dağıtımcılar tarafından derhal popüler tada tanınan ayrıcalık için bir bahane olarak değerlendirilmiştir. Açık eklektisizmiyle birlikte Leninist Oran, biri Sovyet film yapımının "belgeselle başlaması gerektiği"ni arzulayan; diğeri eğer "iyi belgeseller ve ciddi eğitici filmler olursa, böylece seyircilere bir etkinlik olarak gösterilen az ya da çok sıradan yararsız bazı filmlerin olmasının sakınca doğurmayacağını"[1] umut eden, çelişkili önerileri barındırmıştır. Doğal olarak, yapımcılar ve dağıtımcılar, birinci öneriyi neredeyse tamamen göz ardı ederken, ikinciyi kapmışlardır. Sonuçta, NEP seyircisi (*nepmanovska auditoriia*) ucuz ithal filmlerle kuşatılırken, *kinok*lar ve *LEF* taraftarları daha çok düş kırıklığına uğramıştır ve deneysel film yapımcılığı ciddi olarak zorlaşmıştır.[2]

Vertov'un günlükleri, *kinok*larını, "tüm ülkelerin proleterlerine birbirlerini daha iyi görme, duyma ve anlama şansı vermeye"[3] uygun ideolojik öze sahip filmler yapmaya yönlendirişini ortaya koyar. Leninist Oran'ın, Vertov'un devrimci sinema ideallerindeki bambaşkalıklarla kanıtlanması, ama aynı şekilde, belgesel film bağlamının Stalin'in bariz politik propaganda pro-

---

* Anatoly Lunacharsky, 1922 Ocak'ında düzenledikleri toplantıda, Lenin'in "eğlence ve eğitim filmleri arasında kesin bir oran kurma gereksinimini vurguladığını" belirtmiştir. *About Film,* Moscow, Iskusstvo, 1956, s.4.

1 Lunacharsky, A. (1938). "Lenin and Film" *(Lenin i Kino), Lenin About Culture and Art* içinde, bir makale derlemesi, Moskova, IZOGIZ, s.311.

2 Bkz. "Filmography of American Silent Films in Soviet Distribution", *Kino i vremia* (Film and Time), Moskova, 1960, s.212-324; "French Silent Films in Soviet Distribution" ve "German Silent Films in Soviet Distribution", *Kino i vremia,* Moscow, Gosfil'mfond, 1965, s.348-79, 380-476. Ayrıca, 956 Amerikan, 535 Alman ve 202 Fransız ticari ürününü içeren, 1922 ve 1933 arasında Sovyetler Birliği'nde gösterilen yabancı sessiz filmlerin filmografisi.

3 Vertov, D. (1925). "'Film-Truth' and 'Radio-Truth'", *Articles,* s.84-5.

mosyonuna karşıt oluşu sürpriz değildir. Sonuçta Vertov, 1939'da yazdığı "Belgeselin Savunması" adlı makalesinde, yeni bir "oran" ortaya koymuştur. Bu yeni oran, belgesel sunumu içeren filmlerin üretimini desteklemek ve "sıradan" (*promezhutechnoi*) ve "*tipik*" olan filmleri dışlamak için, oyunlu ve oyunsuz filmlerin her ikisi adına da yasal "haklar" kurma zorunluluğunu vurgulamıştır[1]. Vertov, kendi oyunlu filmlerine belgesel sinemanın temel ilkelerini uygularken, onları film teorisiyle tanıştıran Eisenstein'ı eleştirmeye odaklanmak için "sıradan" ve "*tipik*" kavramlarını kullanma eğilimindedir. *LEF* eleştirmenleri, bu yöntemin "gerçeğin sineması" için uygun olmadığını düşünmüşler, böylece Vertov'un Eisentein filmlerini "belgesel pantolonlar içindeki oyunlu filmler"[2] olarak eleştirmesini desteklemişlerdir. Mayakovski, perdede resimlenen tarihsel kişiliklerin "en utanç verici yöntemi" olarak dışladığı, Eisenstein'ın kamuya açık *tipik* bağlamına saldırmıştır*.

Vertov'un NEP politikasını küçümsemesi anlaşılabilir bir şeydir: O, bu politikayı, tüm yaşamını adadığı Sovyet belgesel sineması için zararlı bulmuştur. Leninist Oran "gerçeğin sineması"nın gelişimine başka bir engeli temsil ettiği için, Vertov, eğlence filmlerinin, dağıtımın yüzde yirmi beşini geçmediği, eğitici ve bilimsel filmlerin yüzde otuzu bulduğu ve haber filmleriyle belgesel filmlerin yüzde kırk beş olduğu diğer bir "denge" önermiştir[3]. Bu teklifin çok dikkatlice olmadığını söylemeye gerek yoktur; aslında teklifin gerçekleşmesi için çok az umut vardır, çünkü NEP'in mantığı, film şirketlerine egemen olan devlet tarafından desteklenmektedir. Saklamaya çalışmadığı bir acıyla Vertov, günlüğüne şunları yazmıştır:

---

1 Vertov, D. (1939). "In Defense of Newsreels", *Articles*, s.126. "*typage*" tanımı için bkz. not 126.

2 Vertov, D. (1939). "In Defense of Newsreels", *Articles*, s.153. Cümle şöyledir: "Bor'ba protiv igrovoi fil'my v khronikal'nykh shtanakh".

* 127 nolu dipnota bakınız.

3 Vertov, a.g.e.

Bizim (devlet) sinematografimizin resmi sesi, *Proleter Sinema,* şu dizgeye sahiptir: Ya, annelerinizi ve babalarınızı ağlatacak, belgesel sinemanızı ortadan kaldıracak bir oyunlu filme geçiş yapmak, ya da size idari açıdan zarar vermek (*unichtozhim vas administrativnimi merami*)[1].

Lenin Üzerine Üç Türkü'nün (1934) bitiminden bir yıl sonra yazılan bu giriş, başlığına ve Moskova'daki açılışında işçilerin anında verdikleri etkileyici yanıtlara rağmen, Vertov'un filmin yapımı ve dağıtımı sırasında hissettiği duygulanımı yansıtmaktadır. Günlüğün aynı bölümünde sembolik olarak "Hastalığım Hakkında" (1935) şeklinde başlıklanan kısmında Vertov, Lenin filmini yapmaya dayanmanın uyumsuzluklarını açıkça ortaya koymuştur:

Orta Asya'daki birebir çekimler en anormal koşullarda gerçekleşti. Ciddi bir tifüs tehlikesi içinde, ulaşım olanaksızlığı ve düzensiz ödemelerle çalıştık. Çoğu zaman üç gün boyunca bir şey yemedik ve bazen ekmeksiz bir yemek için yöre köylülerinin saatlerini tamir etmek zorunda kaldık. Tepeden tırnağa pire tozuyla kaplandık, ya da bizi sineklerden koruyan ama derimizi tahriş eden kokulu, yağlı bir sıvıyı sürdük. Ama, daima, sabrımızı koruduk, güçlü isteğimizi kaybetmedik, çünkü bırakmayı düşünmüyorduk. Dayanmaya ve bitirmek için savaşmaya karar verdik[2].

Filmin kurgusunda süren zorluklara ve Vertov'un günlüğünde verilmeyen ayrıntılara rağmen, filmin birçok sansüre uğradığına şüphe yoktur. Çünkü, Troçki, Zinoviev, Kamenev ve Radek'le olan arşiv görüntüleri final dökümünden kesilmiştir. Stalin, "kendisinin Lenin'in çalışmasını nasıl devam ettirdiğini gösteren"[3] 700 çekimi kendi eliyle filmin sonuna eklemiştir.

Öte yandan tüm bu zorluklar Vertov'un, devrimci geçmişi yeniden inşa eden ve "Devrimci Gerçek"i ileten en uygun yöntem olan belgesel filmi yeniden kuran *Lenin Üzerine Üç Türkü*'ye olan bağını sarsmamıştır. Aslında onun deneyimleri, paradoksal bir dirençle karşılaşmıştır. "Son Deney" adlı makalesinde Ver-

1 Vertov, D. (1935). "About My Illness", *Articles*, s. 190.
2 Vertov, a.g.e.
3 Marshall, H. (1983). *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies,* Boston, Routledge & Kegan Paul, s.86.

tov, Lenin filminin "sine-göz" yönteminin son deneyimi olmasından korktuğunu vurgulamıştır. Çünkü, Sovyet sinema repertuvarı, "tiyatro ve edebiyat dilini taklit eden", "eğlence filmleri" (*uveselitel'nye kartiny*) ve "çeviri filmler" (*perevodnye fil'my*) yoluyla oluşturulmuştur. Sonuçta, "yenilikçi filmler" (fil'my originali) ve "yazar filmleri" (*avtorskie fil'my*) yapma çabası, " devlet tarafından ne finansal olarak desteklenmiş ne de sanatsal olarak yüreklendirilmiştir"[1]. Makalesi *Literaturnaia gazeta*'da çıktıktan bir hafta sonra, 11 Ocak 1935'te, Vertov sürpriz bir şekilde Order of the Red Star'ı* kazanmıştır. Bununla birlikte, *Lenin Üzerine Üç Türkü*'den arda kalan gerçekler nedeniyle Vertov, düzenli olarak senaryolarını Sinematografi Bakanlığı'na göndermesine rağmen, bir daha bu düzeyde etkin bir film yapamamıştır.

1938 'in sonunda Vertov, bundan böyle Sovyetler Birliği'nde daha fazla sinemasal deneyimi gerçekleştirmeye olanak olmadığını ve Sovyet sinema endüstrisindeki çalışmalarının resmi makamlarca "uygunsuz" bulunduğunu kendine kabul ettirmiştir. Yine de Vertov bir yandan, birçok meslektaşının kendi alanlarında çalışmayı sürdürmek için yaptıkları gibi, "kişisel ilkelerinden ödün vermeksizin savaşmak" gerekçesiyle tanımladığı "bu durum" karşısında şaşkındır:

> Herhangi bir koşula, iğrenç alışkanlıkların koşuluna boyun eğmek -acındıran, utandıran ve onursuz yöntemlerin koşullarına- hangi ikiyüzlülerin ve sahtekârların daima kullandıklarına? Kuşkusuz ben asla... Salt gerçek yoluyla, gerçeği aradığım sürece[2].

Benzer etik açmazlar Vertov'u yaşamının sonuna dek tutsak eder: Onun "Yaşamı-Olduğu-gibi" açığa çıkarmak için bilinç

1 Vertov, D. (1935). "The Latest Experiment", *Articles*, s.145.

* *The Order of the Red Star* (Kızıl Yıldız Nişanı), Sovyet devletinin onur hiyerarşisinde üçüncü sıradadır, *The Order of Lenin* (Lenin Nişanı), ilk sırada olanıdır. Vertov, onur nişanını 11 Ocak 1935'te, Bolşoy Tiyatrosu'nda yapılan bir törenle almıştır. Eisenstein bile daha az önemli olan *People's Artist* (Halkın sanatçısı) nişanına layık görülmüştür. Bu olay hakkında ayrıntılı bilgi için törene katılan Leyda'nın *Kino* adlı yapıtının 319. sayfasına bakınız.

2 Vertov, D. (1938). "Notebooks", 7 Eylül 1938, *Articles*, s. 219.

gücü olarak aldığı "gerçeği" ilk elden izleyişi, politik yaptırımlara boyun eğmeyen, tüm kişisel başarılarla soluk almaya başlayan bir toplumda özgürlük ifadesine yoğunlaşan bir etik norma dönüşmüştür. Bütün gerçek sanatçılar gibi, Vertov sanatsal özgürlüğünü politik pragmatizme kurban etmemiş ve kendini sinema cemaatinden soyutlanmış bir şekilde bulmuştur.

Vertov ve Mayakovski

Öğrencilik günlerinden beri Vertov, Mayakovski'nin şiirinin, onun dilindeki doğurganlığın ve ritmik biçemin, özellikle de işitsel efektlerle ve şiirsel yapının müzikal ritmiyle olan deneyimlerinin etkisi altındadır. Petrograd'daki Psikonöroloji Enstitüsü'nde psikoloji okurken Vertov, işitsel göstergelerin doğrudan ses kayıtlarının pratik efektleri üzerinde çalışmak için büyük bir güç harcamıştır. Mayakovski'ye çok benzer şekilde Vertov, "oyunsuz belgesel film ve haber filminde kullanılabilecek, yeni bir sanat türü -yaşamı olduğu gibi kaydeden bir sanat"[1] olarak adlandırdığı sesin etkileyici olanakları ve bunun yaratımdaki rolünü keşfetmiştir. Aynı zamanda Mayakovski, Petrograd'ı da içeren birçok kentte halka açık okumalar yapmaktadır; bu nedenle, Mayakovski'nin devrimci şiirinin Vertov'un sözlü kavrama ve görsel algı üzerine araştırmalarında etkin olması sürpriz değildir.

Kısa bir otobiyografik taslak, Vertov'un sesle olan deneyimlerinin, iki aracın -radyo ve sinemanın- nasıl yakından ilintili olduklarını anlamaya başlamasıyla birlikte, onu nasıl sinemayla ilgilenmeye ittiğini ortaya koyar. Gençlik deneyimleri günlerini yansıtırken Vertov, gündelik yaşamın işitsel ve görsel görünümlerini "yakalama" olasılığından etkilenişini vurgulamıştır:

Çocukluğumdan beri, montaj, stenografik kayıtlar, fonografik kayıtlar vs. ile sesin dış dünyasının belgesel kayıtlarının çeşitli anlamlarıyla ilgilenirdim. "İşitme Laboratuvarı"nda, sözcüklerin yazınsal-müzikal montajları olduğu

1 Vertov, D. (1959). "Autobiography", *From the History of Cinema: Materials and Documents,* Moscow, Akademiia nauk SSSR, s.29.

kadar, belgesel kompozisyonlar da yaratırdım. Hareketli resim kamerasının olanaklarıyla, onun doğru bir günce gibi yaşam kesitlerini ve kaybolanların belgeselini ve gerçekte cereyan eden geri dönüşsüz olayları kaydetme kapasitesiyle özellikle ilgileniyordum[1].

Görsel ve işitsel dünyanın algısal bileşenlerini yeniden düzenleme ve kayıt eylemi, Vertov için çok önemlidir. Kaydedilen seslerin kesildiği ve müzikal ritmle yeniden yapılandırıldığı ilk deneyimlerinde Vertov, dil teorilerindeki benzerliklere çatmış ve Sovyet formalistlerinin deneyimlerine, özellikle onların şiirsel yapıdaki buluşlarına, sözlerin müzikal işlevine ve sentaksın büyük etkisine dayanmıştır. Formalistlerin keşifleri ve bunları izleyen ritmin işitsel dinamiğine dayanan teorileri, fütürist şairlere, yalnızca uygun bir ses tonunda ve özel bir hızda yüksek sesle okunduğunda tam olarak kavranabilen bir şiirden çok, bir dörtlüğün tematik anlamını değiştirebilen ve geliştirebilen sözcüklerin dizilişinin tınısını gerçekleştirmede yardım etmiştir. Benzer şekilde, ileride *Kameralı Adam*'ın montaj yapısının çözümlemesinde de kanıtlanacağı gibi, bu filmi ilginç bir görsel deneyim yapan şey, perdede oluşan görsel değişimlerin temposudur. Bu optik vuruşların çoğu doğrudan algılanabilir değildirler, çünkü etkileri algı eşiğinin altındadır, ama buna rağmen izleyiciler onlara hayranlıkla ulaşırlar, bu etkiler sekansların anlamını taşır.

Şiirde müzikal etki yaratan sözcüklerin ritmik düzenlemesi, Mayakovski için de özel bir önem taşır. "Karşıtlıkları Kurmak" (1926) adlı makalesinde, başat olanın salt dize uzunluğu olmadığını, aynı zamanda bir dizeyi sonrakine bağlayan "geçiş sözcükleri"nin de çok önemli olduğunu vurgulamıştır. Mayakovski, şair yoldaşlarını kendilerine uygun olan biçimsel olasılıkların avantajını kullanmaya, ya da kendisi gibi, "tüm yurttaşlık haklarını yeni bir dile, melodileri haykırışlara, ninnileri davulların vuruşlarına"[2] bırakmaya çağırmıştır. Eğer bir şiirden beklenen,

1 Vertov, a.g.e., s.85.
2 Mayakovski, (1926). "How to make Verses", *Complete Works,* XII, s.85.

yeni teknoloji çağının dinamizmini yansıtmaksa, bu durumda Mayakovski, şiirin biçeminin ve bundan öte biçimsel yapısının eşit olarak "*enerjik*" olması gerektiğinde ısrarlıdır; aksi halde şiir, salt tematik düzeyde işlevsel olmaktan, sembolist-romantik imgelemin aptalca duygusal ve köhnemiş geleneklerini yankılamaktan öteye geçemez. Mayakovski'nin birçok nesneyi dış dünyadan soyutladığı ilk dönem şiiri "Sabah"ın (1912) başlangıçtaki dörtlükleri, şairin anlatımsal ve aynı zamanda müzikal bir ritm arayışını açıkça sergiler. Kimi tek bir ya da birbuçuk sözcükten (!) oluşan dizelerin yapısı, Vertov'un bir çekim ya da montaj birimi olarak yalın bir çerçeveyi kullanışını anımsatmaktadır. Her iki durumda da sonuç, yoğunlaştırılmış ya da sinemasal ritimdir.

Göz ucuyla bakıyor marazi yağmur	Ugriumyi dozhd' skosil glaza.
Ve ötede	A za
işsizliğin	reshetkoi
demirden	chotkoi
parmaklığı	zhelezhnoi mysli-provodov
gözüküyor	perina.
ve onun	I na.
üzerinde	nee
ve bir adım	vstaiushchikh zvezd
geride uykudan yeni	legko operlis' nogi.
uyanmış bir	No gi-
yıldız parlıyor	bel' fonarei
fakat bu	tsarei
gözlerin sönmüş feridir	v korone gaza
çanın azap fenerinin	dlia glaza
acı vermesi	sdelala bol'noi
fahişeler bulvarının	vrazhduiuschii buket
kokulu çiçeğine	bulvarnykh prostitutok. [1]

Edward Brown, bu şiiri çözümlemesinde, Mayakovski'nin mısra çiftlerinin son iki harfini çaprazlayarak uyağını bulduğunu, böylece kendine has bir metrik vuruş kurduğunu ortaya

1 Mayakovski, (1912). "Morning", *Complete Works,* I, s.34.

koyar[1]. Geleneksel şairlerin tersine Mayakovski, şiddetli sözcükler ve her yarını farklı bir dize yaparak da uyak yaratır; bu, okurun dikkatini sözcüğün vokal sesine *(vocalistic sounding)* çeker; ayrıca yeni bir işitsel önem taşıyan tematik içerimle birlikte şiirin anlamına güç katar. Mayakovski kendisini geleneksel şiirsel kalıplarla sınırlamak yerine, kendi şiirinin biçemsel yönlerini geliştirmiştir, bu Vertov'un sinemasal biçemini oluşturmak için deneyimlediği imge ve sesle yola çıkışına benzemektedir. Vertov ve Svilova, *Kameralı Adam*'da karelerin aranjmanını ve sekansların ilişkisini belirtmek için anlatı kısımlarını yazmak yerine, grafik ve görsel öğelerle kurgu yapmışlar; kareleri, kompozisyonları grafik çaprazlar oluşturacak ve yalnızca bütün bir sinemasal bağlam içinde algılandığında tematik bağlamla tüm anlamını ortaya çıkaracak biçimde sıralamışlardır. Bu kurgu ilkesi Vertov'un "Aralıkların Teorisi"*nden geliştirilmiştir. Bu, nihai anlamı çok sayıda bileşen arasındaki ilişkiye bağlı olan parçaları ve birçok bölümü kapsayan bir "yapı" olarak konstrüktivist içerime ait çok şey yansıtmaktadır. Vertov, bu içerimin sessiz sinemaya uygulanmasında, farklı görsel yapı ve hareketlerle dolu bir "savaş" yoluyla ileri derecede bir sinemasal soyutlamayı, sinemanın sağlayabileceği yegâne deneyim olan *kinesthesia*** temelinde, "kinetik etki" üreterek başarmıştır. Vertov daha sonra aralıklar düşüncesini sesli filmlerinde, özellikle, yalnızca görüntü (image) ve ses arasında değil, birbiri ar-

1 Brown, E. (1973). *Mayakovski: A Poet in the Revolution,* Princetown, Princeton University Press, s.75.

* Vertov, "Theory of Intervals"ını, iki yıl sonra "We" (Biz) manifestosunda yayınlanmış olmasına karşın, 1919'da formülleştirmiştir. Daha sonra Vertov, teorisini "From 'Film-Eye' to 'Radio-Eye'" ('sine-göz'den 'Radyo-Göz'e, 1929) makalesinde ayrıntılandırmıştır. Bu teorinin en büyük beklentisi, sekans, ritmik yükselişler, doruklar ve düşüşlerle müzikal bir kalıp şeklinde işlev görsün diye, "hareket üzerindeki" kesmenin sonucu olarak art arda iki çekim arasında olan algısal çatışmaya yapılan vurgudur.

** "We" (Biz) manifestosunda Vertov, "kinetik kararlılık" (*kinetichskoe rezieshenie*) kavramını kullanır, ama aslında kafasında bugün kinestetik etki olarak bilinen kavram vardır. Bu kavrama bir açıklama olarak, "*kinesthesia*" nosyonuna olduğu kadar, Slavko Vorkapich'in "Film as a Visual Language and as a Form of Art" (Görsel Bir Dil ve Sanat Biçimi Olarak Sinema) adlı makalesine de bakılabilir. (Film Culture (Fall 1965), s.1-46.)

dına dizili çeşitli sesler arasındaki karşıt ilişkinin de keşfedilebileceği *Coşku* filminde geliştirmiştir. "Parçalar (çekimler) ve kareler arasındaki hareket"[1] yoluyla temel görsel etkiler yaratmayı hedefleyen Vertov'un "Aralıklar Teorisi", Osip Brik'in tanınmış makalesi "Şiir Dili İncelemesine Katkı"[2]da tanımlanan "Rhythmicosyntactic Theory" ile birçok ortak özelliğe sahiptir. Her iki teori de şiir ya da sekansın ritmik dokunuşunun yalnızca tematik anlamı desteklemediği, kendi etki ve değeriyle özerk bir yapı gibi davrandığını öne sürmektedir.

Vertov'un Moskova'daki arşivindeki belgeleri arasında, Mayakovski'nin hece ölçüsünde etkilenimlerini deneyen bir "yapı-bozumcu" şiir vardır. 1920'lerin ortalarında yazılan şiir, Mayakovski'nin ilk şiirlerinin (özellikle "Sabah"ın) uyakların müzikal yapısını güçlendiren bölünmüş sözcükleriyle birlikte, tipik ölçü anlayışını kullanmıştır. "Ağızlar Pencerelere Doğru Açılıyor" başlıklı şiir, kuru-sert topraklarda açlıktan ölen binlerce çocuğa adanmıştır:

Tarla
çıplak.
Bedenler her yerde
tıpkı kar fırtınası sonrasındaki gibi.
Sene
kurbanlık bir koyun gibi
düştü
mezara
Aç-
-lık
uzun-
-sürdü.

Pole
golo
Tel
metelitsa.
God
tel'tsem
v grob
leg.
Go-
-lod
do-
-log.

1 Vertov, "From 'Film-Eye" to 'Radio-Eye'", *Articles*, s.14.
2 Brik, O. "Contributions to the Study of Verse Language", *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, ed. L. Matejka ve K. Pomorska, Cambridge, MIT Press, s.117-25.

Bela
dağları.
Bir gökkuşağı gibi
görünürken
yanan acımı
kentin yüzüne
doğru
fırlatıyorum.[1]

Gory
goria.
Gorod
radugoi.
Gorem
goriu
gorodam
v upor.

Bütün sözcüklerin seslerinin yinelenmesi (*"gorem", "goriu", gorodam"*) ya da yalnızca hecelere ayrılması (*"go-lod", "do-log"*), sözcüklerin bölünüşü ("hun-ger"; "long-lasting") ve uygun değerleriyle özerk sözsel (*lexical*) birimler olarak davranışları ve özellikle sayfa üzerindeki karşıtlıklarının grafik dağılımı, açıkça Mayakovski'nin ölçü anlayışından etkilenmiştir. Şiir ayrıca, her sözcük ya da montaj mantığında bir başka imge-sözcüğe bağlanan bir imgeye neden olan keskin bölümü gibi, görece konumu ya da şairin duygusal durumuna göre açığa çıkması gereken dizelerin ritmik akışındaki formalist ilkeyle de ilgili olabilir. Vertov'un şiirinin saldırgan tonu, sekansta aynı çekimin parçalarını yaydığı filmlerinin iklimsel bölümlerinde sıklıkla kullandığı bir ilke olan, yapıbozumcu dizelerin ayrıntılı (*staccato*) nota adımlarıyla paraleldir.

Mayakovski, ortak sentaksı kırarak ve okuru, şiirde bir ardışık düzen ve tematik gelişim için rasyonel araştırmayı desteklemeye yönlendirerek karmaşık poetik imgeler üretmiştir. Aynı şekilde Vertov, filmin doğrusal gelişimin bozma ve okurun anlatı beklentilerini engelleme eğilimiyle, film parçalarının (çekimlerinin) altüst oluşuna ve çapraşık dizilişlere güvenmiştir. Yuriy Lotman'ın Mayakovski'nin tekniğini çözümleyişi, Mayakovski'yi en bireysel şair kılan, sinema açısından da Vertov'a

1 Vertov, "Mouths are Gaping through the Window" (*Rty u vitrin*), Lev Roshal'in *Dziga Vertov*'da alıntıladığı gibi, s.35.

uygulanabilecek olan yenilikçi ve retorik figürleri vurgular*. Her iki sanatçı da, "yaşam-gerçekleri"nin sırasını kendi öznel algılarına uyan dış gerçekliğin yeni bir görünümüyle değiştirmek için, sözcüklerle ya da imgelerle, yenilikçi "iletişim yapıları" kullanmışlardır. Tüm bunların yanı sıra ikisi de, -yaşamlarının sonuna dek- sanatçının bütün alanlarda yasal haklarını kazanması için savaşarak, düzenli biçimde yeni ifade anlamalarını arayarak ve kişisel dünya görüşünün gerçekliğini ortaya koyarak, genelde sanatsal yaratıya ilişkin ödün vermeyen bir tutumu paylaşmışlardır. Vertov bu tavrı, yaratıcı güçlerin ilginç bir karşı koyuşu şeklindeki bir romansal poetik ifade olarak görmüştür.

"Bir Vergi Memuruyla Şiir Üzerine Konuşma" adlı şiirinde Mayakovski, uyaklarına "bir dinamit fıçısı"nı referans alır ve poetik dizeyi "ateşlenen fitil" olarak adlandırır ve "dize için için yanarken,/uyak patlar - / ve bir dörtlük tarafından / bir kent / parçalanması için üflenir."[1] neredeyse benzer bir tutumla Vertov ve Svilova'nın kesmeleri, iki çekimin bağalntısında optik "patlamalar" üretir. Onların farklı görsel kompozisyonları sıralayışları ve beklenmeyen ışık patlamaları (optik çarpıntıları) araya koyuşları, Mayakovski'nin okurları şok eden, onları bir romanla ve dış dünyanın alışılmadık algısıyla tanıştıran dörtlük düzenini andırır. Mayakovski, tıpkı Vertov'un "görmenin ve işitmenin yoğunlaştırılmış yolu" üzerinde konuşması gibi, "çıkarılmış" ve "damıtılmış" sözcükler (*tropes*) hakkında ko-

* Yuriy Lotman, medya ve mesaj arasındaki ilişki üzerine geniş araştırma yapan en önemli çağdaş Sovyet semiolojistlerinden biridir. Onun sinema çalışması *Film Semiotics and Problems of Film Aesthetics* (Semiotika kino I problemi kinoestetiki, Tallin, Esti raamat, 1973), Mark Suino tarafından Semiotics of Cinema adıyla İngilizceye çevrilmiş ve Michigan Slavic Contributions dizisinden basılmıştır. (No.5, Ann Arbor, University of Michigan, 1973). (Yuriy M. Lotman, *Sinema Estetiğinin Sorunları, Filmin Semiotiğine Giriş,* Öteki Yayınevi, Kasım 1999.)

1 Mayakovski, (1926., "Conversation with a Tax Inspector About Poetry" (Razgovor s fininspektorom o poezii), Complete Works, VII s.120-1. Çev., H. Marshall, *Mayakovski,* s.352-53. Orijinal dize şöyledir: "Govoria ponashemu, / firma - / bochka. / Bochka s dinamitom. / Strochka - fitil'. Stroka dodymit, / vzryvaetsia strochka, - / i gorod / na vozdukh / strofoi letit."

nuşur. Gençlik şiirlerinde Vertov, fütürist retorikten büyük oranda etkilenmiştir. Humor içeren ve ticari *entrepreneur*ların aracı istismar edişlerine karşı olan sinemaya adanmış bu epigramların birinde Vertov, çekinmeden Mayakovski'nin aynı epigramlarını taklit etmiştir. *Kinok*ların çağdaş sinemaya bakışlarını ilan etmeyi tasarlayan bu kısa şiir (1917), aynı zamanda Vertov'un algı psikolojisine ilişkin ilk ilgisi hakkında da bilgi verir.

"Pathé" ya da "Gaumont," değil
Bu değil, bunun hakkında değil.
Elma, Newton'ın gördüğü gibi görülmeli.
Evrene karşı açık gözler.
Böylece sıradan bir köpek
Pavlov'un gözünden görülebilir.
Sinemaya gidiyoruz
Sinemayı büyütmeye,
Sinemayı görmeye gidiyoruz.[1]

Ne "Pate," ne "Gomon,"
Ne to, ne o tom
N'iutonom iabloko videt'.
Miru glaza.
Chtob obychnogo psa
Pavlovskim okom videt'.
Idem v kino
Vzorvat' kino,
Chtoby kino uvidet.

Vertov'un kardeşi Mikhail Kaufman, bu şiirin "her şeyi bildiğini ve her şeyi gördüğünü iddia eden "Pathé Belgeseli"nin popüler ilanlarına bir tepki olarak yazıldığını ... Dziga'nın 'Pathé Belgeseli'nin çok az gördüğünü ve hatta az düşündüğünü göstererek, bu ilanla eğlendiğini" söylemiştir[2]. Öte yandan, şiirin son üç dizesinin geniş bir anlamı vardır: Bunlar Vertov'un eski sinema dramalarının küllerinden yükselen "gerçeğin sineması" hakkındaki devrimci idealini ortaya koyar. Yaptığı işi kesinlikle tanıdık olan Pavlov'a değinmesi ve Psikonöroloji Enstitüsü'nde devam ettiği sınıf, Vertov'un davranışçı sanat bağlamına olan ilgisini göstermektedir. Dış dünyaya, geleneksel anlamda değil (à la "Pathé" ya da "Gaumont"), ama örtük nesnelerin ve olayların doğru anlamlarına olan inancıyla, görünen gerçekliğin içsel yapısına doğru analitik bir ilerleyişle penceresini aralama gü-

1 M. Kaufman'in *Dziga Vertov in Recollections of His Contemporaries*'inde olduğu gibi, s.71.
2 Kaufman, a.g.e.

cüyle, "Pavlov'un gözü" düşüncesinden Vertov'un "sine-göz"ünün oluşturulduğu öne sürülebilir. Karmaşık olmayan ve olabildiğince basit şekliyle Vertov'un çatallanan dizeleri belki, geleneksel sanatla ve *kinok*ların da suçladığı tarzla alay eden Mayakovski'nin kendi "sinema-şiirleri" ile karşılaştırılabilir. 1920'lerin başında Mayakovski, devrimci sinemayı yücelten, sinemayı eğlence için olan ve toplumsal güce eklemlenen şeklinde ayırarak, burjuva fotooyunlarını (sinema melodramlarını) suçlayan kısa ama duygudaş poetik aforizmayı, "Film ve Film"i yazmıştır:

Sizin için sinema gösteridir	Dlia vas kino - zrelische
benim için - dünyaya bakış	Dlia menia - pochti mirosozertsanie
Sinema - hareketin kılavuzu	Kino - provodnik dvizheniia
Sinema - edebiyatın gelişimcisi	Kino - novator literatury
Sinema - estetiğin yok edicisi	Kino - razrushitel' estetiki
Sinema - korkusuzluk	Kino - besstrashnost'
Sinema - sportmen	Kino - sportsmen
Sinema - fikirlerin dağıtımcısı.[1]	Kino - resseivatel' idei.

Mayakovski bu satırları 1922'de, Vertov'un *sine-hakikat* serisinin belli bir popülariteyi daha önceden yakaladığı sıralarda yazmıştır. Bu bağlamda, Mayakovski'nin devrim öncesinde sinemaya ilişkin olarak biraz farklı bir tutum gösterdiği de not edilmelidir. 1913'te sinema üzerine yazdığı ilk makalesinde Mayakovski, çağdaş tiyatronun sinemayla yarışmayı sürdürüp sürdüremeyeceğini sorgular ve tiyatronun, kendisini yapaylıktan ve cansız dekorlardan nasıl kurtaracağını sinemadan öğrenebileceği ön gerçeğini (*postula*) ortaya atar. Sinemanın yalnızca "taklit yoluyla gerçek yaşamdaki hareketleri kaydettiği" tartışmasında Mayakovski, sinemanın "oyuncuya ve geleceğin tiyatrosuna, bir ressamın dekorunun ölü parçaları tarafından prangaya vurulmamış bir yol açtığına"[2] inanmıştır. Açıkça genç Ma-

1 Mayakovski, (1922). "Film and Film", *(Kino i kino), Complete Works,* XII, s.29. Şiirin orijinali *Kinofot*'un 4. sayısında basılmıştır, 4-12 Ekim, s.2.

2 Mayakovski, (1913). "Theater, Cinematography, Futurism" *(Teatr, kinematograf, futurizm), Complete Works,* I, s.295. Makalenin orijinali, *Kinozhurnal*'da basılmıştır, no.14, 14 Temmuz, s.3.

yakovski, yegâne kapasitesiyle dışarıdaki olayları yeniden üreten, poetik ehliyetle gerçekliğin temsili yeteneğine müdahale eden tiyatronun karşısındaki sinemaya saygı duymuştur. O da devrin birçok sanatçısı gibi, sinemanın özerk bir araç olma olanağını, ifadenin biricik anlamıyla birlikte bir sanat biçimi oluşunu fark etmede başarısız olmuştur. Vsevolod Meyerhold da benzer bir tavıra bağlı kalmış, 1913'te sinema ve tiyatro üzerine yazdığı denemesinde, sinemanın "sanki-gerçekmiş gibi takıntısının parlak bir örneği" olduğunu vurgulamış ve sinemanın "bilim için şüphesiz önemini kabullenmiş, ama sanatın hizmetine verildiğinde, kendi yetersizliğini gösterdiğini ve boş yere sanat düzeyini tanımlamak için çalıştığını"* iddia etmiştir. Yine de devrimden sonra hem Meyerhold hem de Mayakovski, sinemaya ilişkin tutumlarını değiştirmişler ve kendilerini doğrudan film yapımına kaydırmışlardır. Onların devrimöncesinde sinemayı horgörmeleri, sinemanın "sanat" başlığı altında değer taşımadığına yönelik yaygın görüşle hemfikirdir; bu ayrıca Sovyet avant-garde film yapımcılarının çalışmak ve tutucu olmayan yenilikçi görüşlerini ve deneysel işlerini açıklamak zorunda kalmalarını da kanıtlamaktadır.

İkinci makalesi, "Tiyatronun Yıkılışı" aynı yıl (1913'ün başında) yayınlanan Mayakovski, sinemayı "tiyatronun özgürle-

* Meyerhold, V. (1969). *Meyerhold on Theatre,* çev. ve düz. Edwar Braun, New York, Hill and Wang, s.34-5. 1915'te Meyerhold ayrıca, "bugünkü haliyle sinema tamamen yetersizdir ve benim sinemaya yaklaşımım olumsuzdur" demiştir (Leyda, *Kino,* s.81). Aynı yıl Meyerhold, Oscar-Wilde'ın romanına dayalı olan ve "Şubat Devrimi'nden bu yana yapılmış en önemli Rus filmi" olarak görülen ilk filmi *The Picture of Dorian Gray* (Dorian Gray'in Portresi, Portret Doriana Greia)'i yönetmiştir (Leyda, *Kino,* s.82). Ne yazık ki bu ve Meyerhold'un diğer filmi *The Strong Man* (Güçlü Adam, Sil'nyi chelovek, 1916) kayıptır. 1925'te Meyerhold, John Reed'in *Ten Days That Shook the World* (Dünyayı Sarsan On Gün) adlı yapıtına dayanan bir filmi Proletkino için yönetmeyi planlamış, ama proje asla gerçekleştirilememiştir. 1928'de tarihsel epik *Twenthy-Six Commissars*'ı' (Yirmi Altı Komiser) yönetmek için anlaşma imzalamış, film aslında 1932'de Nikolai Shengelaia tarafından çekilmiştir. Bir oyuncu olarak Meyerhold, *Dorian Gray'in Portresi*'nde, *The Strong Man*'de ve Yakov Protazanov'un yönettiği *The White Eagle* (Beyaz Kartal, Belyi orel, 1928)'da yer almıştır.

şimi için kültürel bir anlam"[1] olarak tanımlamayı sürdürmüştür. Sinema üzerine yazdığı (1913'ün sonunda basılan) üçüncü denemesinde bile şair, bir sanat biçimi olarak sinemaya güvensizliğini korumuştur:

> Sinema bağımsız bir sanat biçimi olabilir mi? Açıkça hayır... sinema daha çok sanatçının imajlarının başarılı ya da başarısız çoğaltıcısı gibi davranırken, yalnızca sanatçı gerçek yaşamdan sanat imajlarının sonucunu çıkartır. Sinema ve sanat, farklı düzenlerin olgularıdır... Sinema, bir baskı makinesi gibi, süzülmüş imgeleri yeniden üretirken ve onları dünyanın en uzak kısımlarına dağıtırken; sanat, bu imgeleri üretir... Böylece sinema özerk bir sanat biçimi olamaz. Mutlaka, onu yok etmek, aptalca olacaktır; bu tıpkı tiyatro, edebiyat ya da Fütürizmle ilgisi yok diye, daktilo ya da teleskoptan uzak yaşama kararı almaya benzeyecektir.[2]

Aynı makalede Mayakovski, şu soruya yer vermiştir: "Sinema estetik bir deneyim sağlayabilir mi?" Bu kez yanıtı olumludur, ama konumunda hiçbir teorik içerim yoktur. Sanat için neyin önemli olduğunu düşündüğüne dair kısa bir tartışmadan sonra Mayakovski, "en iyisi, sinemanın yalnızca bilimsel ya da daha çok tanıtımsal işlevinin olmasıdır"[3] şeklindeki eski düşüncesini tekrarlamıştır.

Mayakovski'nin yeni aracı övmedeki başarısızlığı ve ondan beklediği yaratıcı potansiyel, bu bakış içinde garip görünmektedir, çünkü özellikle başlarda sinemayı aşağılaması, Çar II. Nikola'nın 1913'teki bir polis raporunun kenarına yazdığı keskin nottan çok farklı değildir:

> Sinemanın boş, tamamen yararsız, hatta eğlencenin zararlı bir biçimi olduğunu düşünüyorum. Yalnızca anormal biri bu farsiyal işe sanat düzeyinde

1 Mayakovski, (1913). "The Destruction of the 'Theater' by Cinematography as a Sign of a Rebirth of the Theatrical Art", (*Unichtozhenie kinematografom 'teatra' kak priznak vozrozhdeniia teatral'noga iskusstva), Complete Works,* 1, s.278. Makalenin orijinali *Kinozhurnal*'da basılmıştır, no.16, Ağustos, s.5.

2 Mayakovski, (1913). "The Relationship of Today's Theater and Cinematography to Art", *(Otnoshenie segodniashnego teatra I kinematografii k iskusstvu), Complete Works,* 1, s.281. Makalenin orijinali *Kinozhurnal*'da basılmıştır, no.17, 8 Eylül, s.7.

3 Mayakovski, a.g.e., s.284.

itibar gösterir. Sinema tamamen dökümtüdür ve bu tür bir aptallığa herhangi bir önem atfedilemez.[1]

Bugün eskimiş olsa da, yukarıdaki alıntı,o zamanlar Rusya'da sinemanın hem sanatçılar hem de meslek dışından insanlar tarafından diğer sanatlar arasında ne tür bir düşük kapsama sahip olduğunu göstermektedir. Hatta diğer Avrupa ülkelerinden daha fazla olarak Rusya'da sinema, genç sanatçıların gelişimine ve özgürleşimine katılma cesaretini kıran, düşük bir eğlence düzeyine indirgenmiştir. Bu, Vertov'un sinemayı "uzamdaki şeylerin hareketlerini keşfeden sanat" ve hareketin fantezisinin düzeni" olarak yücelttiği devrimci görüşleriyle yetiştiği bir dönemdir[2]. Çarlık Rusya'sında, en gelişmiş ve ileri derecede saygın sanat biçimlerinden biri olarak - tiyatrodaki pratik ve etkileyici ilerleyişinden dolayı, başlarda sinemayı horlayan Mayakovski; Shub, Vertov ve Eisenstein gibi devrimci Sovyet sinemacıların çalışmalarını tanıdıktan hemen sonra, bu sanata olan olumsuz tutumunu yeniden gözden geçirmiştir. Hatta, sinemayı kendi ifade anlamı olarak bağrına basmıştır: 1918'de, sinema hakkındaki eleştirel yazıları, eğlence sineması ve bir sanat biçimi olarak sinema arasındaki ayrımın farkındalığını giderek ortaya koyarken, Mayakovski üç senaryo yazmış ve önemli filmlerin başrollerinde oynamıştır.*

Mayakovski'nin *LEF* editörlüğü sırasında, belgesel sinemanın doğası ve işlevi konusunda çok sayıda tartışma düzenlen-

1 1913'te Çar II. Nikola tarafından, polis raporunun kenarına bir not düşülür. I.S. Zilbershtein tarafından alıntı yapılmıştır, "Nikolai II About Film" *(Nikolai II o kino), Sovetskii ekran,* 12 Nisan, 1927, s.10.

2 Vertov, "We. A Variant of a Manifesto", *Articles*, s.49.

* Mayakovski, yalnızca üçü film yapılsa da, toplam on bir senaryo yazmıştır. Bu üç senaryo; Edmondo d'Amicis'in *Coure* romanına dayanan *The Young Lady and the Hooligan* (Barishnia I khuligan, 1918); başrolde Mayakovski'nin oynadığı, Jack London'in *Martin Eden romanına dayanan It Cannot Be Bought for Money* (Ne dlia deneg rodivshisia, 1918); yine Mayakovski'nin başrolde olduğu *Shackled By Film* (Zakovannaia filmoi, 1918) dir. Birinci ve en popüler olan filmi Evgeni Slavinsky, diğer ikisini Nikandr Turkin yönetmiştir. Mayakovski'nin tüm senaryoları, *Complete Works* içinde yer almaktadır, XII, s.7-212, 481-7.

miştir. Mayakovski, NEP devrinde yaygın olan ticari yapımların gelgitlerini açığa vurmada Vertov ve Shub'ı desteklemiştir; *LEF* grubu eğlence filmlerinin sunumunun Sovyet toplumundaki devrimci sanatçıların rolünü tehlikeye sokacağına ve kitlelerin zaten düşük olan kültür düzeylerini kötüleştireceğine inanmıştır. Mayakovski tüm kalbiyle Vertov'un, seyircinin sinema hakkındaki yaygın bilincini değiştirme eğilimine katılmıştır. Onun desteği, NEP yılları boyunca Almanya, Fransa ve Birleşik Devletler'den ithal edilen alelade filmleri çok berbat bulan, konstrüktivizmin kötü çocuğu Aleksei Gan tarafından çıkarılan ve devrimci sanata adanan *Kinofot* dergisinde Vertov'un fotoğrafının sağ üstünde yer alan "Film ve Film" adlı humorlu sinemaşiirinde açıkça gösterilmiştir.

*Kinok*ların en zor problemi, filmlerini oynatacakları tiyatroları bulmak olmuştur, çünkü o zamanlarda Lenin'in "oran" düşüncesini dikkate almayan dağıtımcılar, filmlerin gösterimi için, gelir-sağlayan filmlerin favori olduğu tam anlamıyla ekonomik bir politika kurmuşlardır. Bu engele rağmen Vertov, *kinok*larının politikacıların, yapımcıların ve film dağıtımcılarının anlayışsızlığından dolayı cesaretlerinin kırılmamasını, ama bunun yerine devrimci görüşlerini sinemada yaygın olan burjuva mantığıyla savaşmak için korumalarını sağlamıştır:

> Belgesellerimizin film dağıtımcıları ve burjuva ya da yarı burjuva seyirciler tarafından boykot edilmesine rağmen, bu gerçek bizi kültürsüz seyircinin alışkın olduğu tada uyum sağlamaya zorlamamalıdır. Tam tersine, bu bizi seyirciyi değiştirmeye sevk etmelidir.[1]

Vertov, tıpkı Mayakovski'nin "ticari mantıktaki" Sovyet film yapımcıları ve dağıtımcılarına saldırmak için *Narkompros* tarafından düzenlenen resmi sinema kongrelerinde yaptığı gibi, Sovyet ithal şirketlerinin "vicdansız hırsız vurguncuları"nı açığa vurmak için her fırsatı değerlendirmiştir. *LEF* Mayakovski'nin liderliğinde, NEP politikasına karşın eleştirel ve çoğu sert

1 Vertov, (1923). "About the Importance of Newsreels" (O znachenii khroniki), *Articles*, s.67.

muhalefet gücünü elinde tutar konuma gelmiştir. 1923 Nisan'ındaki sayısında *LEF*, Tretyakov'un NEP'in iki nedenden biri için varolduğunu açıkladığı ünlü makalesi "*LEF* ve NEP"i yayınlamıştır: Ya "sanata yönelik olarak eski burjuva tutumlarını restore etmek" için bir araç olmak ya da (resmi tanımlara göre) "gelecekte doğru sanatı olası kılacak geçici bir basamak" gibi olmak.[1] Tretyakov, Mayakovski, Shub ve Vertov'a göre, NEP'in iki yolundan hangisinin sanat için daha doğru olduğuna hiç şüphe yoktur. Devrimci arzularıyla onlar, kendi sanatsal kanaatlerine ve "gerçeğin sineması" aşklarına karşı olacak herhangi bir uzlaşmayı reddetmişlerdir. Vertov yukarıdakilerin yanı sıra, yalnızca sinemasal dünyada değil, tüm yaşam alanlarındaki NEP politikasının getirdiği ekonomik çelişkilere son derece kızgındır. Bu, ilk bölümü daha önce aktarılan "Ağızlar Pencerelere Doğru Açılıyor" adlı basılmamış şiirinde açıkça ortadadır. Sonraki dörtlükler bile ülkede aç çocuklar ölürken depoları dolu mağazaları suçlayarak toplumsal adaletsizliğe karşı daha şiddetle haykırmaktadır:

NEP! Perçinle kafelerini ve katafalklarını,	NÈP Tvoiu-kafe-katafalk,
Şekerleme ve menekşe dolu binek arabalarını!	Konfekt i fialok fiakr!
Çocukların çığlıkları - bir düğüm olacak gırtlağında!	Detskogo krika - oskolok v kadyk!
Çek ağzından pastaları!!	Troty-to-iz gorla vytashchi!!
Ağızlar pencerelere doğru açılıyor![2]	Rty u vitrin.

1 Tretyakov, (1923). "LEF and NEP" (LEF i NEP), *LEF*, no.2, Nisan, s.70-8.

2 Vertov, "Mouths are Gapiing through the Window", Lev Roshal'in *Dziga Vertov*'da alıntıladığı gibi, s.35. Tarih belirtilmemesine rağmen, şiir olasılıkla, Ukrayna, Kazakistan ve Volga dolayları açlıktan kırılırken yazılmış olmalıdır. Çoğu köylüler ve onların çocukları olan neredeyse altı milyon insan ölmüştür ve resmi Sovyet basını bunu asla kabullenmemiştir. Bkz. Maksudov, "Geography of the Hunger of 1933" *(Geografiia goloda 1933 goda), SSSR: vnutrennie protivorechiia,* no.7, New York, Chalidze Publications, 1983, s.5-17. Öte yandan, H. Marshall, Vertov'un, Ukraynalı "kulaklar"ı püskürtmek için Stalin'in kendi eliyle yarattığı 1932-3 açlığı hakkında yazmış olması nedeniyle tartışılmasının yasaklandığından şüphelenmektedir. Tam tersine, 1922'deki doğal felaket olan açlık, basında yaygın olarak yer almıştır ve 1922 yılındaki şiiri "Volga"yı bu olaya adayan Mayakovski gibi çoğu sanatçı konuyla ilgilenmişlerdir.

NEP'e karşı avant-garde direnç ve eleştiri, oldukça riskliydi, çünkü bu partinin çizgisiyle görüş ayrılığı anlamındaydı. Ama bu tehlikeye rağmen Vertov ve Mayakovski, romantik olarak sanatçıların sesinin dönüştürücü olabileceğine inanarak, anti-NEP tutumuna katılan sesler olmayı sürdürdüler. 15 Ocak 1927'de Mayakovski, halka "Sovyet sinemasının çağdaş Sovyet yaşamıyla ortak hiçbir şeyinin bulunmadığını, tamamen arkaik ve eski estetik üzerine kurulu" olduğunu açıklamıştır[1]. Bir sonraki yıl Mayakovski, şarap ("*vino*") gibi filmler ("*kino*") üreten devlet şirketi Sovkino ile alay eden ve şirket patronlarının baskıcı zihniyetlerinin "şarap tacirleri"ninkinden farklı olmadığını açıklayan, (Rusçası, *kino* - sinema ve *vino* - şarap sözcükleriyle uyak yapan) ünlü poetik epigramı "Film ve Şarap"ı yayınlamıştır[2]. Asıl devrimci film yapımcılarını destekleyen Mayakovski, film yapımı konusunda karar veren NEP görevlilerinin itibarını sarsmak için prestijini ve retoriğini kullanmıştır. O, "Komünizmin ... sinemayı spekülatörlerin elinden kurtarması"nı önemsemiş ve "Fütüristlerin bulanık suyu - sanattaki tembelliği ve ahlaksızlığı temizlemelerini" önermiştir, "çünkü "bunu yapmadan, onların iki aşamada Amerika'dan ya da yıllardır süren gözü yaşlı bir a la Mozhukin'den ithal ettiklerine sahip olacağız. İlki bir başbelası. İkincisi ise ondan da kötü."[3] Doğrusu Mayakovski ve Vertov NEP'in sinemadan sağladığı kazanç pratiğini değiştirecek, hatta popüler tadı geliştirecek çok az şey yapabilmişlerdir. Onların tutumunun karşısında, yalnızca resmi politika değil, aynı zamanda NEP'in uğruna imar edilen ve yeni bir

1 Mayakovski, (1927). *Speeches Delivered at a Dispute About the Politics of Sovkino (Vstupleniia na dispute o politike Sovkino)*'da aktarıldığı gibi, Moscow, Iskusstvo, 1954, s.441-2.

2 Mayakovski, (1928). "Film and Wine", *Complete Works,* IX, s.64. Orijinali *Kinofot*'ta basılmıştır, no.4-5, 1922, s.2. Şiir şu dizeyle başlar: "Skazal / filosof iz Sovkino: / "Rodnie sestry / kino i vino".

3 Mayakovski. (1928). "Film and Film", *Complete Works,* IX, s.29. Ivan Mozhukin (1890-1939), devrimden sonra Paris'e göçen ünlü Rus oyuncudur. 1918'den önce geleneksel melodramlarda yüksek derecedeki duygusal performansıyla tanınır. Kuleshov, Mozhukin'in eski yakın çekimlerini, "Kuleshov efekti" olarak bilinen kendi montaj deneyimi için kullanmıştır.

toplumsal-gerçekçi melodram türü üreten, Hollwood'un Sovyet'lerdeki dengi "dream factory"* durmaktadır.

Vertov ve Mayakovski arasındaki bir karşılaştırma, bu iki sanatçının yaratıcı sürecin biçimsel beklentisine ve aynı şekilde yazınsal ya da poetik yapımda, bu süreç içinde kitlelerin ilerlemesine yoğunlaştıklarının boyutunu gösterir. Onların işitsel-görsel yapı ve özel ifade anlamlarıyla ilgili düşünceleri çok derindi, çünkü politik bağlanmışlıkları, onları partiye olan ikinci sırada önem taşıyan yükümlülüklerinden kurtarıyordu. Bu tür bir "bireysel" tavırda onlar, duygusal olarak görebildiklerinden daha yıkıcı biçimde bir bedeli, bir ücret ödemek zorundaydılar. Tüm ideolojik radikalizmleriyle birlikte, ne Vertov ne de Mayakovski, anlatımın özgürlüğü yolundaki hümanistik tutumları ve kişisel sanatsal bakışlarının üstünde bir politik dogma içinde asla yer almamışlardır. Ve eğer Vertov'un hem ideolojik hem de psikolojik olarak kendisiyle karşılaştırılabilecek bir Sovyet çağdaşı varsa, bu yalnızca Mayakovski olabilirdi. Vertov'u Troçki ile denk tutmak ise ("sinemanın Troçki'si"[1]) mazur görülemez. Troçki politik doktrini her şeyin üstünde tutmaya, politik gücünü dayattığı sürede ve sonrasında değer verirken, Vertov ve Mayakovski anlatım özgürlüğünden ödün vermemeyi savunarak, sanatsal bakışlarını ve sanatı genel olarak politikanın üstünde tutmayı daima sürdürmüşlerdir. Bu nedenledir ki, Vertov'u "sinemanın Mayakovski'si" olarak çağırmak daha uygundur.

Fütürist ve Formalist Anlatım

Oyunlu sinemadan (fotooyun) karşılıklı bir tiksinti Vertov ve Mayakovski'nin "gerçeğin sineması"nın benzer tanımlarına ulaşmalarına yol açmıştır. Bu bağlamın asıl kaynağı, Vertov'un

* Düş fabrikası, fabrika snov, Shklovsky'nin Sovyet devrimci sinemacılarının pratiğini tanımlayan "Film factory" (Sinema fabrikası, kinofabrika) kavramının karşıtı olarak, Hollywood yapımlarının fiyatını kırmak için kullandığı bir kavramdır.

1 Michelson, A., *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, s.LXI (Introduction).

"sine-göz" ve "Radyo-Göz" yöntemlerini formülleştirirken esinlendiği Mayakovski'nin "gerçeğe dayanan şiir"idir. Mayakovski'nin *kinok*ların üzerindeki etkisini vurgulayan, onun şiiri üzerine ilk makalesinde Vertov (1934'ün başında yazılan), fütürist bildirilerin retorik biçemini açıkça taklit etmiştir: "Mayakovski 'sine-göz'dür. O, insan gözünün görmediğini görür. 'sine-göz', tıpkı Mayakovski gibi, dünyadaki sinema yapımı klişelerine karşı savaşır."[1] Vertov'un bir sonraki makalesi (1934'ün sonuna doğru yazılan), Mayakovski'den etkilenişini, özellikle onun poetik dilinin görsel etkisini yinelemektedir. Vertov, Mayakovski'nin ritmini (*prosody*) kendi sinemasal bakışına kaynak olarak aldığını vurgulayarak, şunları yazmıştır: "Halk sanatını belirleyen biçim ve içeriğin birleşimi, Mayakovski'nin şiirinde eşit olarak göze çarpar. Poetik belgesel sinema alanında çalıştığımdan bu yana, Mayakovski'nin şiirinin ve halk şarkılarının benim üzerimde büyük etkisi var."[2] Vertov'un biçim ve içeriğin birlikteliğine yaptığı vurgu, (Mayakovski çeşitlemesinde açıkça görülen), *Kameralı Adam*'ın, özellikle senfonik montaj yapısının, en önemli özelliği olan poetik düşgücünü olduğu kadar, onun (halk şarkılarında baskın olan) ritmik yapıya eğilimini de açıklamaktadır.

Mayakovski'nin karşı çıkışlarını taklit etmeyi denerken, onun poetik anlatım üzerine olan denemelerini çalıştıktan sonra Vertov, geleneksel anlatı doğrusallığını ve gerçekliğin teatral temsilini yok edecek bir "sinemasal şiir" için çaba harcamıştır. Vertov günlüğünde, kendisini bir sinema-şairi olarak gösterir: "Ben bir sinema yazarıyım. Ben bir film şairiyim. Ama kâğıdın üstüne yazmak yerine, film şeridi üzerine yazarım."[3] İlk çalışmasının anılarına geri döndüğünde, "Mayakovski'nin şiirlerinin müzikal ritmlerini çözümlerken, belgesel seslerin kaydının

1 Vertov, D. (1934). "About Mayakovski" (O Maiakovskom), *Articles*, s.182.
2 Vertov, D. (1935). "More About Mayakovski" (Eshche O Maiakovskom), *Articles*, s.184.
3 Vertov, D. (1935). "Notebooks" 29 Şubat, *Articles*, s.200.

anahtarını keşfettiğini" doğrular. Eisenstein da Sovyet avant-garde sinemasının Mayakovski'ye, özellikle güçlü işitsel ve görsel efektler ve yeni anlamlar bulmak için kullandığı yapı-bozumcu uyaklar yöntemine olan borcunun hakkını verir. "Montage 1938" adlı denemesinde Eisenstein, Mayakovski'nin "dizelerle çalışmadığını... kesmelerle, karşıtlıklarla çalıştığını... dizelerini tipik bir film sekansı kurabilen deneyimli bir film editörü gibi kestiğini"[1] yazmıştır. Hem Eisenstein'ın Çarpışmaların Montajı ve hem de Vertov'un Aralıklar Teorisi, sözcüklerin ses uyumu ilişkisi ve bunların etkilerine odaklanan Mayakovski'ye paralel olarak, kesmelerin biçimsel yapısına yoğunlaşmışlardır. *Kameralı Adam,* kesmelerin birleşiminde müzikal bir yapı yaratmak, şiirsel bir etki üretmek ve izleyicinin tepkilerini ateşlemek eğilimiyle, herhangi bir sessiz filmden çok öteye gitmiştir.

Mayakovski'nin poetik tekniğinin diğer bir ayrılmaz aracı, bir karakterin tümüyle toplumsal bir sınıfı temsil ettiği, ya da gerçeğin bir parçasının okurun kafasında birleşen diziler oluşturduğu, tematik elemanların yoğunluğudur. Arkadaşlar'ın Bunun Hakkında bölümünde Mayakovski, seçtiği birkaç ayrıntıyla "yeni burjuvalar" tarafından verilen bir resepsiyonun yoz (dekadan) atmosferini çizmiştir: Çılgınca bağıran-konuklar, alelade konuşma, patlayan şampanya ve iki-aşama (o zamanlarda Sovyetler Birliği'nde Batı ahlaksızlığı olarak bilinen şey). Eisenstein *Grev*'inde (1924) (yüz özelliklerine göre seçilen profesyonel olmayan oyuncuların) kendi *tipik*liklerine uygun yüzlerin üzerine (baykuş, tilki gibi) amblem yakın-çekimlerini bindirerek, (maskelemeden) negatif karakterlerin oluşumundaki sembolik

1 Eisenstein, S. (1947). "Word and Image", (Sözcük ve Görüntü) *The Film Sense,* ed. ve çev. J. Leyda, New York, Harcourt, Brace & World, s.63. Orijinal deneme, "Montage 1938" (Montazh 1928), İngilizce çevirisinde "Word and Image" olarak değiştirilmiştir. Aslında bu, o sıralarda henüz basılmamış olan Eisenstein'ın montaj üzerine olan kapsamlı çalışmasının ikinci bölümüydü. 1937'de yazılan diğer bölüm ise, ilk kez, Eisenstein'ın Selected Works (Izabrannye proizvedeniia) adlı yapıtında yayınlanmıştır, Moscow, Iskusstvo, 1964, s.329-484.

ayrıntıları kullanmıştır. Tam tersine Vertov, bu tür doğrudan -ve daha dramatik- görsel sembolizme bağlı kalmamıştır; bunun yerine o daima gerçek insanları, olağan etkinliklerine dayanarak, doğal çevrelerinde göstermiştir (madenlerdeki işçiler, ofislerdeki bürokratlar, pazarlarda ya da çiftliklerdeki köylüler, kiliselerdeki yaşlı insanlar, çöplerin arasında uyuyan terk edilmişler, güzellik salonlarındaki hanımlar, tarlalardaki atletler ve *her yerde hazır ve nazır* kameramanlar). Bu insanların sınıfını, mesleğini, duygularını ve psikolojik tutumlarını gösteren şey, filme çekildiklerini aniden fark etmiş olsalar bile, tamamen asıl doğalarıyla karşılaşan kameraya yakalandıkları gerçeğidir. Bu, (çoğunlukla yakın-çekimlerdeki) insanlarla içinde bulundukları ya da yazarın "karakterler" ve eylemlerine ilişkin yorumunu genelleme işlevi gören çevrelerindeki hareketin art arda sıralanışıdır. Montaj yoluyla Vertov ve Svilova, Kameraman'ın "yaşamın kaosu giderek netleşsin" ve görünen dünyanın önemi ortaya çıksın diye, "farkında olunmayan" şeyleri yakalayarak "kendini bıraktığı" "yaşamın fırtınalı okyanusu"nun karmaşık anlamını iletmekte başarılı olmuşlardır[1].

Temel özü "dünyanın sinemasal sansasyonunu" olası kılmak (*kinooshchuschenie mira*) ve temel tekniği (Vertov'un terimiyle) binlerce metre filmdeki en görünür imgeleri "ortaya çıkarmak" olan"sine-göz" yöntemi, (Mayakovski'nin terimiyle) şiirdeki "yaratıcı kazı" süreciyle aynı işlevi görür. Bu süreç için Bir Vergi Memuruyla Şiir Üzerine Konuşma'ya gönderme yaparak Mayakovski şunları yazar: "Şiir / ayrıca radiumun açığa çıkışına sahiptir. / Yıllar süren çalışmada / açığa çıkan gramlar./

1 Vertov, D. (1929). "*The Man with the Movie Camera* - A Visual Symphony" *Articles*, s.278-9. Vertov, bu filmi ve yapısını açıklayan çok sayıda makale yazmıştır. Bu, filmle ilgili ilk manifestodur ve film Kiev'de, Moskova'da gösterilirken Şubat 1929'da yazılmıştır. "*The Man with the Movie Camera:* The Absolute Film and the Radio-Eye" başlıklı ikinci manifesto, iki ay sonra Ukrayna'da çıkan *Nova generatsiia* dergisinde yayınlanmıştır (Khrakov). Her iki manifestonun ayrıntılı bir çözümlemesi Petric'in "Dziga Vertov as Theorist" makalesinde bulunabilir, *Cinema Journal, XVIII,* no.1, Güz 1978, s.29-47.

Yalnızca basit bir sözcükle, / eylem içinde tüketiyorum / sözel cevher / tonlarının binlercesini."[1] Aslında Vertov bu dizeleri günlüğüne aktarırken, bu biçemin kendi filmlerinde izlemek istediği şey olduğunu ve "dizelerin, bakanıeros'un oklarıyla etkilemesi gibi" olmadığını belirtir[2]. Bu geleneksel olarak "organik" biçimde uzaklaşan, trivial ve eğlence sanatı, Vertov ve Mayakovski'nin yaratıcı enerjileri ve eleştirel sivri dillerinin kaynağıdır.

Vertov'un yayınlanmış -ama gerçekleştirilmemiş - senaryoları (özellikle 1935 ve 1940 arasında yazılanlar), onun poetik vurgu ve biçimsel yapı bağlamlarını açıkça ortaya koyar. Onlara "büyü ya da uğurdan uzak müzikal/poetik filmler"* olarak gönderme yapan Vertov, okurlarının betimlenen imgeleri "görmelerini" ve hatta onları düşsel bir montaj yapısında "kurgulamalarını" ummaktadır! Toparlanan ve görünür biçimde yalıtılan satırlar, sözcüklerin karşıt düzeni, özlü sözlerin bağlanışı, kalıpların müzikal akışı ve fotoğrafik bakış noktasının özelliği (açısı), tüm bunlar aslında Vertov'un senaryo okurlarının, tanımlanan durumları genişletmelerini hedefler. Cümlelerinin alışılmadık grafik düzenlemeleriyle "A Girl Plays the Piano" senaryosunun giriş paragrafı, Mayakovski'nin önemli ayrıntıların grafik olarak altını çizdiği satırlara (ya da kesmelere) dayalı tekniğine paraleldir. Bu "bilimsel ve fantastik sinemasal şiir"in

1 Mayakovski, (1926., "Conversation with a Tax Inspector About Poetry", *Complete Works,* VII s.121. Çev., H. Marshall, *Mayakovski*, s.353. Orijinal dize şöyledir: "Poeziia - / ta zhe dobycha / radiia / v gramm dobicha, / v god trudy. / Izvodish' / edinoga slova radi / tysiachi toni / slovesnoi rudy".

2 Vertov, "About Mayakovski", *Articles*, s.185.

* Vertov, "A Girl Plays the Piano" (1939) (Devushka igraet na roiale), *Articles*, s.288. Diğer birçok senaryosunda Vertov, Sovyetler Birliği'ndeki kadınların yaşamlarının çeşitli yönlerine ve toplumsal konumuna özel bir ilgi gösterir. Bu senaryolar arasında "She" (O, Ona, 1939), "The Girl Composer" (Kompozitör Kız, Devushka-kompozitor, 1936), "Song of a Girl" (Bir Kızın Şarkısı, Pesnia o devushke, 1936) ve "The Letter from a Girl Tractor Driver" (Traktör Sürücüsü Bir Kızdan Mektup, Pismo traktoristki, 1940) bulunmaktadır. Ayrıca üçüncü sesli filmi *Lullaby* (1937), kadınlarla ilgilidir ve bu nedenle "A Song to the Liberated Soviet Woman" (Özgürleşen Sovyet Kadınının Şarkısı) altbaşlığına sahiptir.

temel eğilimini açıklayan kısa bir "uvertür"den sonra, Vertov'un senaryosu tıpkı bir şiir gibi başlar:

Bir kız piano çalıyor
  Yıldızlı bir gece tarafından
    bir terasın
      açık penceresinden
        gözetleniyor.
Ay kızın ellerini aydınlatıyor.
Ay tuşları aydınlatıyor.
Ve kıza göre ses çıkmıyor
  ama mesafelerin ışınları, görünmeyen dünyalar,
    parıldayan yıldızların ışınları
      parmaklarının altından şarkı söylüyor.

Devushka igraet na roiale
  Na nee smotrit
  skvoz' raskrytpe okna terrasy
    zvezdanaia noch'.
Luna osveshchaet ee ruki.
Luna osveshchaet klavishi.
  I ei kazhetsia, chto ne zvuki,
    luchi mertsaiushchikh zvezed
      poiut iz-pod ee paltsev.[1]

Bu metin ve yapısının çok derin bir çözümlemesini yapmaksızın da, Vertov'un hedefinin sözcüklerle müzikal ritm yaratmak olduğu görülebilir. Tamamıyla anlaşılır olan kalıpların daha da görselleştirilmesi için, her cümle ritmik olarak bir sonrakiyle ilişki halindedir. Doğanın ve kır manzarasının imgelemsel temsili, Vertov'un aralarında Whitman'ın da bulunduğu bir pastoral şairler güruhuyla ilişkendirilebilecek, uyakların yapısal düzen-

1 Vertov, a.g.e., s.289.

* II. Dünya Savaşı sırasında yazdığı günlüğünde, yeni projesinin onayının kabulünün iknasında karşılaştığı güçlükleri tanımladıktan sonra Vertov, aniden oldukça duygusal bir duruşla yazmaya başlar ("Bilimin şiiri... Uzanın şiiri... İşitilmemiş sayıların şiiri...") ve Walt Whitman'in *Song of Joys*'undan birçok dizenin alıntısını yapar. (Articles, "Notebooks, 1 Subat 1941, s.234).

lenmesi, ritmik açıdan Mayakovski'nin tekniğini anımsatır*. Aynı senaryonun sonraki pasajı, yazınsal bir deşifreden "açığa çıkarılan" bir dizi imgeye daha fazla düşgücüyle katılımını gerektirir okurun:

Bu çok daha küçük önem taşıyan bir gezegende olabilirdi,
diyelim ki Ay'da.
Ama etraftaki dekor değişmezdi.
Yalnızca yerçekimi değişebilirdi.
Aslında,
tenis kortunda,
basketbol sahasında,
jimnastik salonunda,
onun gözleriyle
buluştuğu her yerde,
garip şeyler olur:
Tüm oyuncular koşmazlar,
ama süzülerek kayarlar.

Eto moglo by imet' mesto na znachitel'no men'shei planete,
skazhem na Lune.
No obstanovka krugom ne izmenilas'.
Znachit, izmenilos' tol'ko tiagotenie.
Deistvitel'no,
na tennisnom korte,
na basketbol'noi ploshchadke,
v gimnasticheskom gorodke,
na prostranstve, kotoroe obkhatyaet
ee glaz,
proizkhodiat strannie veshchi:
vse igraiushchie ne begaiut.
a plavno porkhaiut.[1]

Dize içindeki konumlarından dolayı sözcükler kendi başlarına "akmaya" başlarlar, böylece okuru "yavaş çekim"deki hareketleri geliştirecek bir uyaran olarak dizelerin *"tonal glissando"*sunu deneyimlemeye davet ederler. Cümlelerin ritmi, özel bir montaj adımı düzenleme sırasında kotarılırken, olayların tarzını

1 Vertov, "A Girl Plays the Piano", *Articles*, s.291.

genişletmek yoluyla kurulur. Öte yandan, Vertov'un kariyerinin ilerleyen sürecinde oluşturduğu diğer senaryolarını gerçekleştirmesine izin verilmeyişi çok yazıktır. Daha çok sembolik montaj "figürleri" geliştirdiği ve daha stilize *mise-en-scène* ve kesme kompozisyonlarına izin verdiği "sine-hakikat" ilkesinde olduğu gibi, bu senaryolardaki sözcüklerin *lexical* kullanımı ve sentaktik düzeni, onun "sine-göz" yöntemini geliştirmeye çalıştığını göstermektedir. Vertov kesilmelerini onaylamış olsa bile, "A Girl Plays the Piano" senaryosunda tanımlanan birkaç "kesme"nin gerçek perdede nasıl duracağı merak edilebilir:

Evren	Vselennaia
piyanoda düş gören	smotrit
kızda,	glazami zvezd
yıldızların gözlerinden	na devushku,
görünür.	mechtaiushchuiu za roialem.[1]

Sanatın biçimsel beklentileri ve anlatımcı tarzlarına ilişkin fütüristlerin ve formalistlerin emsalsiz ilgileri, onların anlatı bağlamı kadar önemli olan biçim ve yapının kendi anlamını üretebileceği inançlarından kaynaklanmaktadır. Kişisel olarak 1920'lerde Rus fütürist hareketine katılan Vladimir Markov, Mayakovski gibi fütürist şairlerin temel amaçlarının, "sözcüğü şiirin gerçek kahramanı yapmak ve daha önemlisi, bilinçli ve dirençli biçimde şiirin sözcüğün dışında geliştiğinde ısrar etmek" olduğunu açıklar.[2] Kısmen kübist-fütüristler, salt şiirdeki değil, aynı zamanda "güzel nesir"deki, "sözün olduğu gibi" değeriyle, işleviyle ve estetik etkisiyle ilgilenmişlerdir. Vertov'un çalışmasının Sovyet fütürist şiiriyle analitik karşılaştırmasında Anna Lawton, A. Kruchenykh'nin ("*dyr buv shchyl*" gibi) dörtlükleri, "Zaum dili"nin tipik halindeki hiçbir anlam taşımayan

1 Vertov, a.g.e., s.297.

2 Markov, V., (1968). *Russian Futurism: A History,* Berkeley, University of California Press, s.185. Bu konuyla ilgili bir diğer çalışma ise şudur: *Russian Formalism: History - Doctrine,* V. Erlich, The Hague Netherlands, Mouton, 1955, "Marxism versus Formalism" başlıklı geniş bir bölümle birlikte.

yeni kurulmuş sözcüklerden oluşan 1913'teki fütürist şiiri "Pomada" (*Pomadel Ruj*)'dan söz eder. Lawton'a göre bu şiirdeki imgeler (kesmeler), herhangi bir *diegetik* kurgudan ve ritmik segmentlerin (sekansların) düzenlenişinden bağımsızdır, böylece " okurun (bakanın) sezgisinin katılımına güvenen bir anlamı - analojik kurguya dayalı yeni ve taze bir anlamı metne (filme) bağışlar.[1] Parantez içinde önerilen sözcüklerden de görülebileceği gibi bu durum, yazınsal-şiiri tanımlayan kavramları sinemaya ait olanlarla yer değiştirerek, Vertov'un *Kameralı Adam* filmine neredeyse kelimesi kelimesine uygulanabilir. Aslında, Vertov gibi öznel çekimlerin ve kesmelerin önemine, filmin ontolojik eklemlenişinin kurulması kadar çok inanan bir sinemacı daha bulmak zordur. Fütürist şairler gibi Vertov da, (sinemasal) aracın tüm potansiyelini sömürmek için, anlatısal ve teatral konvansiyonları, sinemanın kinestetik etkisinin derme çatmalığından atmanın zorunlu olduğunun farkındadır. Bu, Vertov'un onların sekansın tüm oluşumuna dağılabileceklerini gördüğü zaman, bir başka araca kayacağı anlamına gelmemektedir; ama o, mükemmel olarak birleştirildiklerinde, gerçekliğin sinemasal bakışının organik bir bölümü olacakları için, bu "ödünç" öğelerin, yeni sinemasal değerlere tamamen aktarılmaları konusunda ısrarlıdır.

Sanatsal yaratının biçimsel beklentisine ilişkin tüm bağlarıyla birlikte Mayakovski ve Vertov, politikaya gerekli gördükleri bir ilgiyi göstermişlerdir. Onlar, görsel iletişim anlamındaki politik karikatürün kullanımında büyük bir olanak ve çekicilik görmüşlerdir. Rus Bağımsızlık Savaşı sırasında Mayakovski tek başına, Rus Telgraf Şirketi için geniş bir alana dağıtılan yüzlerce politik ROSTA posterinin tasarımını yapmıştır.[2] Birçok yönden, bu karikatürlerin grafik biçemi Vertov'un ilk sine-

1 Lawton, A. (1977). "Dziga Vertov: A Futurist with a Movie Camera", *Film Studies Annual,* West Lafayette, Purdue University, Bölüm I, s.66.

2 ROSTA afişlerinde kullanılan tekniğin ayrıntıları hakkında bkz. R.Reeder, "The Interrelationship of Codes in Mayakovski's ROSTA Posters", *Soviet Union / Union Sovietique,* no.7, 1980, s.41.

göz dizisinde, özellikle de karakterlerin davranışında ve çizgisel kuruluşlarındaki yalınlıkta kullandığı canlandırılmış parçaları anımsatmaktadır. Anında tanımlanabilen tiplerin kullanımı ("işçi", "bürokrat", "burjuva emperyalist" gibi) ve karakterlerin mekânları ("fabrika", "ofis", "maden" gibi), Mayakovski'nin karikatürlerini eğitim görmemiş seyirciler için de anlaşılabilir kılmaktadır. Vertov'un *sine-göz* dizisinde araya giren karikatür parçaları, hareketli grafiği yalınlaştırma yoluyla (çizgi filmle) politik mesajı, kitlelere en anlaşılır şekilde iletmek için kullanılmıştır. İronik olarak, *Kameralı Adam*'da gösterildiği üzere, Vertov, (en az sinemasal olan) bu film parçalarında kitlelere en kolay yolla ulaşabilmeyi başarmış, ama aynı kitleler onun - büyük düş kırıklığı olan- "sinemanın en son dili" düşüncesine tamamıyla tepkisiz kaldıklarını kanıtlamışlardır.

Fütüristlerin teknolojik çağa olan tutkuları, Mayakovski'nin fabrikalara ve makinelere yazdığı "ilahiler"in temel izleğidir. O, çelik konstrüksiyonları, geleneksel şairler, özellikle de duygusal hıçkırıklar ve gözyaşlarıyla ıslanmışlar diyerek alay ettiği sembolistler ve ego-fütüristler* tarafından kutsanan pastoral sahnelere bir meydan okuma olarak görmüştür. Mayakovski devrimci şairleri, "sokaktaki insanların binlercesi" yani sıradan insanlar, öğrenciler, fahişeler, satıcılar ve işçiler, "değirmenlerin ve laboratuvarların ilahisinin/yanan ilahilerin yaratıcıları" hakkında yazmaya çağırmıştır[1]. Onun mekanik çağa olan hevesi 1925'te Birleşik Devletler'i ziyareti sırasında en üst düzeye çıkmıştır ve orada teknolojiyle fütürist hayranlığı en güzel biçimde gösteren, Brooklyn Köprüsü ve Eyfel Kulesi için birlikte olan övgü gazelini yazmıştır:

* Mayakovski, ego-fütürist şairlere, özellikle devrimden önce üretken ve çok popüler olan liderleri Igor Severianin'e açıkça saldırıyordu. Severianin, 1919'da Estonya'ya göç etmişti ve Sovyetler o bölgeyi aldıktan sonra bile, onun şiirleri SSCB'da basılmaya devam etmişti.

1 Mayakovski, (1914-15), "Pantolonlu Bulut" (Oblako v shtanakh), *Complete Works* I, s.185. Çev. M. Hayward ve G. Reavey, *The Bedbug and Selected Poetry*, s.79. Orijinal dizeler şöyledir: "A za poétami - / ulichnye tyschi: / studenty, / prostitutki, / podriadchiki. / ... "Pomogi mne!" / Molit' o gimne, / ob oratorii! / My sami tvortsy v goriashchem gimne - / shume fabriki i laboratorii".

Bu millerce çelikten,
aldığım
gurur,
ve etrafında yükselen
biçem yerine
yapı için
olan çatışmayı
gören canlı bakışım,
çeliğin
doğruluğunun
güçlü hesabı.

Ia gord
vot etoi
stal'noiu milei,
zhiv'em v nei
moi videniia v staliu-
bor'ba
za konstruktsii
umesto stilei
raschet survovoi
gaek
i stali.[1]

Fütürist ve formalistlerin arasındaki ilişki, bir yönüyle uyumlu, diğeriyle karşıttır. Söz konusu aracın sınırlarını göz önünde tutarak, sanatı bir "araç" gibi görme düşüncesini sanatçının çok iyi kullanması gerektiği düşüncesini paylaşmışlardır; karşılıklı olarak toplumsal gerçekçilikle ve özellikle de onun sanatı politikleştirme ısrarının temsilcileriyle hemfikir olmamışlardır. Mutlaka fütüristler, partinin Marx ve diyalektik materyalizm yorumundan oldukça farklı olan, sanatsal yaratıcılığa yoğunlaşan kendi politik bakışlarını kamuya açıklamışlardır. Aslında, fütüristler arasında birçok farklı ideolojik eğilim vardı; bütün fütüristler, üyelerini öznel görüşü önemsemeyen ideolojik eğilimle tanımlayan partinin isteğine uygun değillerdi. Buna karşılık, formalistler ideolojik olarak taraf olmamışlardı; onlar, temelde sanatsal çalışmanın yapısal, dilsel ve biçimsel gereklerine odaklanmışlardır. Bu açıdan formalistler, sanatta biçim ve yapıya eşit olarak öncelik veren konstrüktivistlerle çok daha fazla ortak noktaya sahip olmuşlardır. Yine de her üç grup da, akıp giden teknolojik devrim ve modern endüstriyel çevreden etkilenmişlerdir. Fütüristler, fabrikalar ve makineler üzerine şiirler yazmışlar; konstrüktivistler, mekanik bir dünya tarafından açımlanan soyut geometrik biçimleri resmetmişler ya da makinelerin yaratıcı karşılığı olan heykeller inşa etmişler; forma-

1 Mayakovski, (1925). "Brooklyn Bridge", *Complete Works,* VII, s.83. Çev. H. Marshall, *Mayakovski*, s.337.

listler, şairlere dilin melodi ve ritmini, fabrikalar ve makinelerin mekanik vuruşlarını yankılayabilen sözcükler ve dörtlüklerin dinamik yapılarını keşfetmede yardım etmişlerdir. Fotoğrafik kolajın yaygın kullanımı, hareketli resim, donmuş-resimle ulaşılamayan optik ritimleri ve mekanik hareketi oluşturan sekanslarda birleştirildiğinde, daha dramatik bile olmuştur.

Yapısal açıdan, *Kameralı Adam* "sine-göz" tarafından ısrarla görülen ve incelenen, büyük şehirde yaşayan insanların günlük yaşamlarından da yansıyan endüstriyel devrime bir ağıt olarak görülebilir. Makinelerin yapısal güzelliğini vurgulayan, işçilerin coşkularını yücelten ve sıradan vatandaşların kendi işlerini yapışlarıyla duygudaşlık kuran bu film, -toplumsal olduğu kadar- teknolojik bir dönüşüm üzerine gerçekten sanatsal dokümanlardan biridir. Ama, yapılma koşullarını gösterdiği bu film gerçek sosyo-ekonomik koşulların kaydından çok, gelecek üzerine bir sözdür. Vertov ve Mayakovski'nin ideal toplumsal düzen ya da roman sanatı yapısı olarak tasarıları ve düşleri, pratikteki büyük ideoloji tarafından oldukça bastırılmış; yaratıcı ilerleyişleri dizginlenerek, onlara yalnızca gelecek kuşakların, yaptıkları işi önemli avant-garde başarılar ve devrimci sanatsal bakışlar olarak görecekleri umudu kalmıştır.

Sözcükleri "seslerine" göre seçme (ya da kurma) yoluyla üretilen müzikal ritim pratiği, OPOYAZ* topluluğu etrafında bir araya gelen formalist şairler (ve eleştirmenler) için önemliydi. "Yazınsal teknikteki bilimsel gereklilik"e adanan OPOYAZ, "ulusal olanın ötesinde" anlamı taşıyan "Zaum"[1] olarak bilinen

* 1916'da Petersburg'da kurulan OPOYAZ, "Society for the Study of Poetic Language" (Şiirsel Dil Çalışmaları Topluluğu, Obshchestvo izucheniia poeticheskogo jazyka) olarak yaşamını sürdürmüştür. Topluluk, Yuri Tynianov, Osip Brik, Boris Eikhenbaum, Viktor Shklovsky ve Vladimir Zhirmunsky gibi bazı çok önemli formalist ve kuramcıları barındırmaktadır. Fütüristler onu "sanat çalışmasında anahtar birim olarak Formalist yöntem" şeklinde alsalar da, bu topluluğun üyeleri kendi yazınsal tercihlerinde farklı konumlanmışlardır. Viktor Erlich, Russian Formalism: History-Doctrine, s.47.

1 Zaum üzerine geniş bir tartışma için bkz. M. Enzensberger, "Dziga Vertov", *Screen*, no.4, Kis 1972-3, s.55; ya da *Screen reader* I, London, SEFT, 1977, s.37. Rusçada, diğer formalist kavramları olduğu gibi, "Zaum Şii-

şiirsel dilin *transandantal* bağlamıyla birleşmiştir. Somut sözcüklere karşılık gelmeyen ses kombinasyonlarını kapsayan, ama duyguları uyandıran ve soyut düşünceleri vurgulayan müzikal ilkelere temellendirilen Zaum şiiri, suprematist resimden, özellikle onun renklerin duygusal etkisi bağlamından ortaya çıkmıştır. Zaum hareketinin temel varsayımı, sesler, renkler, hareketler ve temsil edilmeyen şekiller kendi özerk birlikteliklerine ve saf estetik işleve destek olsunlar diye, tüm sanatın tematik anlama aşırı saygı duymaktan kurtulması gerektiği üzerine kuruludur. Asıl şiirsel başarıda, senfonik kalıba göre çeşitli işitsel vuruşların düzeltisi, aşağı yukarı somut müzik olarak bilinen yapıya denk düşer ve iş makinelerinin ve mekanik fabrikaların sesleriyle örtüşür. Bir ya da iki hecelik sözcüklerin tekrar edilerek kullanımıyla sağlanan bu tür mekanik ritim örnekleri, bir şiirin "öğretici yapısal birimler şeklindeki sözcüklerden kurulu" olduğu sonucuna varan en büyük, en karşıt Zaumist olan Vladimir Khlebnikov'un şiirleridir; bunların temeli, onun kesin duyguları uyandırmak ve müzikal vuruşu sağlamak için, Rus dilindeki "um" (akıl) kökünden türettiği sözcüklerden oluşan dramatik şiiri "Yılan Treni"dir:

Deum.	Deum.
Boum.	Boum.
Koum.	Koum.
Soum.	Soum.
Poum.	Poum.
Glaum.	Glaum.
Noum.	Noum.
Nuum.	Nuum.
Vyum.	Vyum.
Bom! Bom! Bom!	Bom! Bom! Bom
Aklın çıngırağında gürültülü bir geçiş.	Eto bol'shoi nabat v kolokol uma.
Yukarıdan aşağıya tanrısal sesler	Bozhestvennye zvuki, sletaiushchiesia
uçuşuyor, insanları çağıran.	sverkhy na prizyv cheloveka.*

ri"nin en iyi örnekleri Boris Thomashevsky'de bulunabilir, *Theory of Literature,* Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925, s.68.

* Velemir Khlebnikov, *Snake Train,* İngilizceye çeviren Gary Kern (Ann Arbor, Ardis, 1976) s.77. 1922'de basılan (1920 ve 1921 arasında yazılan)

Kameralı Adam'daki, temsil edilmeyen kesmelerle optik atışlar ve "sözel parıltılar" ya da "sentaktik (sözdizimsel) vuruşlar", sesli harflerin ve hecelerin ritmik dokunuşu yoluyla sağlanır. *Lenin Üzerine Üç Türkü* filmini "halk-şarkısı imgeleri biçiminde" nasıl tasarladığını açıklarken Vertov, aynı zamanda hem konuşan yorumcuların hem de yazılı ara yazıların olduğu bölümlerde "Zaum durumundaki sözel bağlantıları"[1] da yarattığını belirtmiştir. Vertov'un (çeşitli kesmelerin arasını yalın siyah, gri ya da transparan çerçevelerle kesmeyi tekrarlayarak sağladığı) "titrek" kullanım pratiği, izleyende özel bir algısal sansasyon yaratmaktadır. Kırpışma efektinin verdiği rahatsız eden etki, *Kameralı Adam*'da daha fazla empatik olarak işlenmiştir, insan algısına meydan okuyan ve sanata geleneksel yaklaşımı reddeden bu filmin, neden tutucu eleştirmenler tarafından fazlaca optik bir alevlenme gibi görülerek, saldırıya uğradığı açıktır. Ama fütüristler, derhal Vertov'un deneyimini anlamışlar ve onun filmini tüm kalpleriyle avant-garde başarının sözcüsü olarak savunmuşlardır.

Estetik açıdan Vertov'un teori ve pratiği birçok yönden, her sanatçının verilen aracın özelliğine göre ve popüler tada bulaşmadan kendi düşüncelerini açıklamak zorunda olduğu fütürist, suprematist ve formalist inançla uyum içindedir. Tıpkı Mayakovski'nin şiirsel eğilimini geleneksel ritmik yapıyı değiştirmeye adayışı gibi, Vertov da ulusal sınırları önemsemeyen bütün insanların anladığı bir uluslararası görsel dil yaratmaya karar vermiştir. "İleriye Bakarken" adlı makalesinde Fevralsky, Vertov ve Mayakovski arasındaki kapsam ilişkisini, özellikle "kendi filmlerindeki/senaryolarındaki "karakterleri" temsil eden "sinemasal" araçları kullanımlarını tartışmaktadır:

Vertov'un sinema-şiirleri, Mayakovski'nin şiirsel geleneğine göre tasarlanmıştır. *Kameralı Adam*'ın görsel kapsamı, Mayakovski'nin 1926'da yazdığı

Khlebnikov'un *Zangezi*'si, 1923'de Petrograd'daki Museum of the Materialist Culture'daki tiyatroda, konstrüktivist ressam ve heykeltıraş Vladimir Tatlin'in yönetiminde yapılmıştır.

1 Vertov, "My Last Experiment", *Articles*, s.144.

How Do You Do? senaryosuyla birçok ortak noktaya sahiptir. Mayakovski'nin kahramanı, Vertov'un kahramanı "Kameralı Adam" gibi olan, "Kalemli Adam", yani şairdir. Vertov gibi, Mayakovski de, ifadenin başka anlamlarıyla yer değiştirmektense, "özel sinemasal araçları" kullanmakta ısrar etmektedir. Bu, belgesel biçemi, bir anlatısal film senaryosuna uygulama denemesidir[1].

Fevralsky, iki sanatçının çalışmalarındaki tematik ve biçimsel benzerliklere de dikkat çeker. Vertov'un *Lenin Üzerine Üç Türkü* filmindeki Lenin'in tavrı ve Mayakovski'nin "Vladimir Ilyiç Lenin" şiiri üzerine yorumunda Fevralsky, Mayakovski'nin olup biten olayların tarihsel dokümanlarına yönelik ilgisini vurgular. Tarihsel doğruluğa olan bu ısrar, Vertov'un *kinok*larıyla imzaladığı neredeyse idealist olan isteklerinin gerekleri olan - sanatçının gerçek durumu yanlışlamamasını, ama onu yeni bir bağlama oturtmadan önce sadakatle kaydetmesini gerektiren "gerçeğin sanatı" hakkındaki konstrüktivist düşüncelerin çizgisindedir.

Kitleleri Eğitmek

Kitlelerin içinde olmak, Mayakovski'nin ve Vertov'un ödün vermeden ama acı çekerek çözmeye çalıştıkları bir sorundu. Kitlelerin, ifadenin geleneksel olmayan anlamlarını anlamak ve takdir etmek için zamanla eğitilebilecekleri inancıyla iki adam da gayretle, sözcükler ve imgeler arasındaki roman yapısında bir ilişkiyi deneyimlemişlerdir. Devrimci romantizmlerinde, kitlelerin avant-garde sanatı ve deneyselliği kutlamadaki yetersizliğini ortaya koyma eğilimindedirler. Bu gerçeğin farkına vardıktan sonra bile, ikisi de popüler olana inanmamışlardır, ama kitlelerin sanata ilişkin tavrını değiştirme isteklerini sürdürmüşlerdir! Mayakovski, popüler olana eleştirisini açıkça -ve çoğunlukla kızgınlıkla - birçok halk toplantısında dile getirmiştir. Şiirlerinin "zor" olduğuna dair yinelenen suçlamalara, kibirle tepki

1 Fevralsky, "The Forwardlooking", Dziga Vertov in Recollections of His Contemporaries, s.140-3.

göstermekten öte, anında yanıtlamaktaydı: "Şiirlerin anlaşılır olmasında hemfikirim, ama okur da anlayışlı olmak zorundadır... Sonuç olarak karmaşık şiiri takdir etmeyi öğrenmelisiniz... 'Eğer ben bir şiiri anlamıyorsam, demek ki onu yazan aptaldır' diyemezsiniz".* Kendisinin "asla Mayakovski'nin anlaşılmaz ya da popüler olmayan biri olduğunu düşünmediğini"[1] belirten Vertov, filmlerinin kitlelere "ulaşamadığı" yolundaki iddialara neredeyse aynı şekilde şu yanıtı vermiştir: "Eğer NEP seyircisi (*nepmanovskaia auditoria*) öpücük ve cinayet dramalarını tercih ediyorsa (*potseluniye ili prestupnye dramy*), bu illa da bizim yaptığımızın yetersiz olduğu anlamını taşımamaktadır; bu pekâlâ seyirci kitlesinin anlama açısından hâlâ ehliyetsiz ve yetersiz olduğu anlamına da gelebilir" (*ne goditsia publika*)[2].

"Basit Sloganlar"ındaki Marksist inancı açıklarken Vertov, "dramatik sinema halkların afyonudur"** demektedir ve "popüler olmakla popüler olduğuna kandırmaya çalışmak arasındaki farkı ayırmak gerektiğinde" ısrarlıdır"[3]. Politik ve kültürel durumları verirken Vertov ve Mayakovski, kitleleri eğitmek eğilimlerindeki aşırı idealistliklerini kanıtlamışlardır. İdeal sosyalist devlet görüşlerinin ütopik olmasının yanı sıra, kitlelerin sa-

* Herbert Marshall, *Mayakovski* (London, Dennis Dobson, 1965), s.66. Marshall'a göre, Mayakovski intihar etmeden yalnızca beş gün önce Moskova'da Plekhanov Institute of Economics'de bir ders vermiştir ve diğer konuların yanı sıra, şiirinin "zor" olmasına ilişkin eleştiriye şu şekilde yanıt vermiştir: "On beş ya da yirmi yıl içinde, işçilerin kültürel düzeyleri çok yükselecek ve benim tüm çalışmalarım anlaşılacak... Bu seyircinin cehaleti karşısında şaşkınım. Bu tür yüksek ve saygı duyulan bir eğitim enstitüsünün ögrencilerinden böyle düşük bir kültür düzeyini asla beklemezdim." s.71. Literary Chronicle of Mayakovski'den alınmıştır. (ed.) V. Katanyan (Moscow, The State Publishing House of Artistic Literature, 1956), s.406.

** Vertov'un aforizması, 1926'daki demeci "Provisional Instructions to 'sinegöz' Groups"un ("'sine-göz' gruplarına geçici direktifler", Vremennaia instruktsiia kruzhkam kinoglaza) ("Simplest Slogans" başlıklı) üçüncü bölümünü oluşturmaktadır (Articles, s.96). Demeç, dokuz "direktif"i içermektedir ve birincisi şudur: "Film-drama is an opiate for the people!" ("Sinedramlar halkların afyonudur.", Kino-drama - opium dlia naroda!).

1 Vertov, "More About Mayakovski", *Articles*, s.184.

2 Vertov, "The Importance of Newsreels", *Articles*, s.67.

3 Vertov, "More About Mayakovski", *Articles*, s.184.

natsal beğenisini kökten değiştirme inançları da uygulanabilir değildi. Çünkü gerçek sanatçı ve hümanistlerin ulaşılması-güç idealleri düşlemesi beklenir; aksi halde bu, Raymond Durgnat'ın Vertov'un toplum ideallerine göndermede bulunduğu gibi, bazı görüşleri "aptalca ve çirkin"[1] bulmak gibi bir kepazeliğe benzer.

Kitlelerin kültürel davranışı ve eğitimi konusu, sanatın pasif alımlanışı yerine sanatsal anlam yaratımında seyircinin katılımını hesaba katan konstrüktivist etkinliğin bir bölümünü oluşturuyordu. Bu tür bir katılımı cesaretlendirmek için "sanatsal ürünler", "zoru başarmak"* olarak bilinen formalist aracı da kapsayarak, güçlü ve kendine-gönderme yapan bir eğilimle gerçekleştirilmekteydiler, böylece seyirci söz konusu işte daha seyrekleşen anlamı aramaya zorlanmakta ve anlatısal olanların ötesindeki sanatsal yaratı beklentilerinin zevkine varmaktaydı. Bir sanatsal ürünün çatısını "zor" kılma pratiği, yapı süreci (*stoitel'nyi protsess*) yoluyla sanatta gerçekliğin nasıl estetik olarak dönüştürüldüğünü açığa çıkaran formalist "aracı ön plana çıkarmak" ilkesiyle de örtüşmektedir. Vertov, sinemanın özerk bir sanat oluşuna dair "kitlelerin gözünü açma" umuduyla, *Kameralı Adam*'ın yapımı sırasında, bu ilkeye bağlı kalmıştır. Onun inancının olgunlaşmamış olduğunun kanıtlanması, en avant-garde filmlerinin tamamen takdir edilmek için yarım yüzyıldan fazla beklemek zorunda kalışı ve bunu da yalnızca ciddi sinema kuramcılarının yapması sürpriz değildir.

Vertov, sinemaya ilişkin bu tür ödün vermeyen bir tavrın uyarlanışında, özellikle politik görüşlerin yayılmasında popüler beğeniyi besleyen toplumcu gerçekçi ilkeleri taşıyan eleştirmenlerden incinmiştir. Aynı zamanda, Vertov'un tavrında bir

1 Durgnat, R. (1984). *"Man with a Movie Camera", American Film,* Ocak, s.79.

* Üç formalist bağlam arasında, sanat yapma işini anlaşılmakta "zor" kılma düşüncesi, toplumsal gerçekçiliğin üyeleri tarafından oldukça eleştirilmiştir. "Estrangement" (yabancılaştırma, otstranenie), "zatrudnenie", ve "obnazhenie priema" hakkında ayrıntılı bilgi için Viktor Erlich'in *Russian Formalism: History - Doctrine*'ine bakınız. s.145-63.

çelişki vardır: Bir yandan o, sinemanın kitleleri eğitmesi gerektiğine inanmaktadır; diğer yandan da, düzenli olarak popüler beğeniye meydan okumaktadır. Neredeyse her *sine-hakikat* serisinde, sıklıkla izleyenin eğer filmi doğru anlamak istiyorsa tüm entelektüel varlığını kullanacağı düşüncesiyle -hızlandırılmış hareketi tersine çevirerek, atlamalı kesmelerden birleşik kurguya geçerek- bir özel sinema aracından yararlanmıştır. Sonuçta, özellikle son çalışmalarında Vertov, partinin isteklerine uyduğu için suçluluk ya da zorunluluk duymadığının farkında olduğunu gösteren bir tavırla, çok şey talep ettiği kitlelerden kendisini yalıtmıştır:

> Bizim yöntemimize gönderilen en büyük eleştirilerden biri bizim (*kinok*ların) kitleler tarafından anlaşılır olmadığımızdır. Ama, bazı işlerimizin zor anlaşıldığını kabul etseniz bile, bu bizden herhangi bir ciddi çalışma yaratmayı ummamak anlamına gelir mi? Sinemadaki tüm gelişmeyi ortadan kaldırmalı mıyız? Eğer kitlelerin basit teşviklere ve polemik metinlere gereksinimi varsa, bunun anlamı kitlelerin Engels ya da Lenin'in yazdığı ciddi denemelere gereksinim duymayışı mıdır? Eğer içimizden bir Sovyet Sinemasının Lenin'i çıkarsa ve ona yaratısının ürünlerine yeni ve uygunsuz diye çalışma izni verilmezse ne olur?[1]

Mayakovski'nin karşıtlıklarının "anlaşılmazlığı"na yapılan eleştirilere yanıtını hatırlatan bu durum, Shub'un sanatçının "zor" işler üretme hakkını savunmasıyla paraleldir. Shub, Shklovsky'nin, Dovzhenko'nun filmi *Ivan*'ın (1932) kitlelere ulaşamadığına ilişkin gözlemine verdiği yanıtta şunları yazar:

> Kısa süre önceye dek Mayakovski de geniş bir kitleye seslenemiyor olmakla eleştiriliyordu. Bunu akılda tutarak, bugünün eleştirmenlerinin şunu söylemeye hakları yoktur: "Bu, önemli bir sanat çalışmasıdır, ama bir başarı olarak, başarısızdır." Bu kabul edilemez. Doğru eleştirinin amacı, bu tür "zor" sanat çalışmalarına atmosfer yaratmaktır. Ne zaman önemli bir sanat yapıtı yaratılsa, eleştirmenlerin ödevi, dereceli olarak anlaşılmayan çalışma, kısa zamanda herkes tarafından anlaşılır hale gelsin diye kalemiyle ona yardım etmektir[2].

Avant-garde yaratıya ve onun kitlelere ulaşamayışına yönelik bu ne büyük tavır! Mayakovski, aynı zamanda otoritesini,

1 Vertov, "About the Importance of Unstaged Cinema", *Articles*, s.71.
2 Shub, E. (1972). "My Life - Cinema", Moscow, Iskusstvo, s.380.

yaptıkları işler popüler beğeniyi ve geçerli olan politik gerekleri hesaba katmıyor diye eleştirilen avant-garde sanatçıları desteklemek için kullanmıştır. "Sovyet Hükümeti'nin Tiyatro Politikaları" konulu konferansta Mayakovski, partinin Mikhail Bulgakov'un* *Turbin Günleri* adlı oyununu yasaklama kararının politik olarak "uygunsuz" olduğunu kamuya açıklamıştır:

> Yasaklama politikalarının kesinlikle tehlikeli olduğunu düşünüyorum... Hayır, sanat yasaklanmamalı... Yasaklama yoluyla neyi başarabiliriz? Yalnızca bu tavır bir köşede darmadağın edilecektir, ama tıpkı benim Yesenin'in şiirlerinin müsveddelerini okuyuşum gibi, daha büyük bir katılımla okunacaktır**.

Her şeye rağmen Mayakovski'nin sesi, yaratıcı özgürlük için çığlığı, yararsız bir şey olarak kalmıştır. İntiharından birkaç gün önce***, Sovyet sanatındaki burjuva estetiğinin zaferini küçümseyerek kabul etmiştir. Bitkin ve üzgün bir halde, hükümetin tutucu olmayan başarıları sürekli bastırmasıyla ve ürünleri tüketiciye hem politik hem de ticari amaçlarla sunmasıyla çöken çok sayıda avant-garde sanatçıyı görmüştür. İnsanlarla

---

* Turbin Günleri (*Dni turbin*) Bulgakov'un ünlü romanı The White Guard (Belaia guardiia, 1925)'ın sahneye uyarlamasıdır. 1926'da Moskova Sanat Tiyatrosu'nda büyük başarıyla sahnelenmiştir. Ama kısa süre sonra, temsil yasaklanmıştır. Düş kırıklığı içindeki Bulgakov kişisel olarak, Stalin'e yalvararak göç etmek için izin istemiştir. Stalin, ona (telefonda) ülkeyi terk edemeyeceğini söylemiştir ve oyunun üstündeki yasağı kaldırma sözü vermiştir; bu bir süre sonra yerine getirilmiştir, ama yalnızca kısa bir zaman için. Birkaç yıl sonra bir başka büyük Sovyet avant-garde yazarı, fütüristik totaliter toplum üzerine etkileyici ve mesihsel satir olan *Biz*'i yazan Yevgeny Zamyatin de, Rusya'dan ayrılma iznini rica etmeye zorlanmış, 1931'de Stalin tarafından bağışlanmıştır. Zamyatin Fransa'ya göç etmiş, ama tamamen inzivaya çekilmiş ve altı yıl sonra Paris'te ölmüştür. Öte yandan, onun ve Bulgakov'un çağdaşları -Valentin Katayev, Vsevolod Ivanov ve Veniyamin Kaverin- parti tarafından hangi şekil ve biçem talebi gerekli görüldüyse onu başarmak, yontulmak için kendi yazınsal eğilimlerini kurban vermişlerdir.

** Marshall, Mayakovski s.45. Mayakovski, Bulgakov ve Yessenin'le paralel yürümüştür. Çünkü Yessenin'in şiiri de "teslimiyetçi" olarak eleştirilmiş ve uzun süre boyunca yasaklanmıştır. Yessenin 17 Aralık 1925'te, Leningrad'da bir otelde kendisini asmıştır.

***Mayakovski, 14 Nisan 1930'da Moskova'da kendini vurmuştur.

son birlikteliğinde Mayakovski, mizahi ve nostaljik bir ses tonuyla sanattaki burjuva mantığına saldırmıştır:

> Bütün o kesik kollu Milo Venüsleri, tüm klasik Yunan güzelliği, yakında devrim yoluna ayak basacak olan gürültülü şehirlerimizin yeni yaşamına giren milyonlar üzerinde asla başarılı olamazlar. İşte, daha şimdi yönetici hanım üstünde *Mosselprom* etiketi olan bir şeker ikram etti. Etiketin üstünde aynı eski Venüs var. Yani, yirmi yıldır karşısında savaştığımız şey, görünüşte zafere ulaşmıştır. Ve orantısız güzellik, kitleler arasında dolaşmakta, bir mum ambalajında bile ortaya çıkmakta, beynimizi zehirlemekte ve devamlı güzellik *ideamıza* zarar vermektedir[1].

Mayakovski'nin acısı, kendisinin ve Vertov'un varlıklarını özgürleşimlerine adadıkları kitlelerin bu iç mantığını düzeltmek ve Sovyet sanatının bu durumunu değiştirmek için gücünün yetmediğini yansıtmaktadır. Onlar hayalkırıklığı içinde, kendi avant-garde deneyimleri için bir gelecek görmediler ve bu nedenle köhnemiş buldukları kültüre daha fazla yönelecek gücü bulamadılar. Bu gerçekliğin psikolojik yükü, onları ağır ağır içine çekti: Mayakovski, o sıralarda yaşamına son verdi ve giderek bir münzeviye dönüşen Vertov, kendini yalnızlığa bıraktı.

Vertov-Eisenstein Tartışması

Bugün, Vertov'un yapıtları kadar sinemanın temsili hakkındaki düşüncelerinin de, Eisenstein'la birlikte, yalnızca Sovyetlerde değil tüm dünya sinemasında en devrimci etkiye sahip olduğu açıktır. Onların estetik ve teorik bağlamları birçok yönden birbirinden farklı olsa da, yazıları tümüyle sinemasal dili anlamayla ilintilidir. Eisenstein -özellikle yaşamının ileri dönemlerinde- film tarzlarını daha çok edebiyat ve tiyatro olmak üzere diğer sanatlarla buluşturarak teorik araştırmasını geliştirirken, Vertov kariyeri boyunca hakiki sinemasal ifade için savaşmıştır. Eisenstein'ın tersine o, teatral (oynanan) ve kurmaca (yazınsal) film gibi herhangi bir ayrıcalık tanımamış, teori ve pratikte bel-

1 B. Thomson'un alıntıladığı gibi, *Lot's Wife and the Venus of Milo,* Cambridge, University of Cambridge Press, 1978, s.73.

gesel, kurmaca olmayan sinemaya kesinlikle bağlı kalmıştır. Önceden düzenlenen *mise-en-scène* içeren gerçekleştiremediği senaryolarında bile Vertov, gösterdiği her durumun, kendisinin ilgilendiği, vermeye çalıştığı "yaşam-gerçekleri"nin "sadık bir kopyası"na (*tochnaia kopiia*) olabildiğince yakın durduğundan emin olmuştur.

Eisenstein ve Vertov'un sinemaya farklı yaklaşımlarının böyle benimsenmesi gerçekten şaşırtıcıdır: Vertov sinemasal deneyim içinde kariyerinin çok başlarından beri yer almışken, Eisenstein sinemaya tiyatrodan gelmiştir. İki sanatçının, sinemanın toplumsal işlevi ve estetik değerine gösterdikleri tutumdaki çatışma, 1920'lerdeki devrimci Sovyet sanatının karakterinin birçok bağlamsal ve ideolojik uyuşmazlığını yansıtmaktadır. Onların teorik anlaşmazlıklarını sınayan bir karşılaştırma, genel olarak Sovyet sanatındaki gelişmeye ayrıntılı bakma olanağı verir. Bu olanak, diğer araçlardaki deneyime dayanan Sovyet avant-garde sinemasının gelişiminin ve devrimci eleştirmenlerin teorik ve estetik bağlamlarından etkileniminin boyutunu ortaya çıkarır.

Viktor Shklovsky *Their Genuineness* (1927) adlı kitapçığında, Vertov ve Eisenstein'ı karşılaştıran ilk kişidir. O, Vertov'un ilk *sine-hakikat* serisinin hakkını teslim eder, ama Eisenstein'ın çekim kompozisyonundan ve resimsel biçeminden yana tercihini açıkça ortaya koyar[1]. Eisenstein üzerine daha sonraki bir monografında durduğu yeri tekrarlayan Shklovsky, onun Vertov'un "sine-hakikat" eleştirisini desteklemiştir. O, Vertov'un "statik çekimlerin bir hareket gibi göründüğü" montaj kullanımına ilişkin Eisenstein'ın görüşüne katılır ve Vertov'un teorilerinin Eisenstein'ın ilk filmlerini etkilediğini kabul etmesine rağmen, Eisenstein'ın montaj deneyiminde "çok daha öteye gittiğini" düşünmektedir. Shklovsky'nin Vertov eleştirisine, her iki sinemacının da birbirinden eşit derecede etkilendiklerine ve ikisinin de

1 Shkolvsky, V. (1927). *Their Genuineness,* Moscow, Kinopechat', s.24-5. Ayrıca *For Forty Years* içinde, Iskusstvo, 1956, s.71-2.

kendi teorik görüşlerini tek bir yolla malzemeye döktüklerine işaret eden modern Sovyet sinema kuramcısı Sergei Drobashenko tarafından meydan okunur[1]. Bir diğer çağdaş Sovyet kuramcısı Tamara Selezneva, oyunlu ve oyunsuz sinema sorunu tartışmasında benzer bir sonuca varır. *1920'lerin Sinema Düşüncesi* (1972) adlı kitabında Selezneva, Eisenstein ve Vertov'un kendi alanlarındaki yaratıcı figürler olarak eşit derece önemli olduklarını belirtir.[2]

Eisenstein Vertov'la olan önemli görüş ayrılığını *kinok*ların atölyesine katıldıktan sonra açıklamıştır*. Sanatsal kariyerini olduğu gibi tiyatrodan sinemaya aktarmaya hazırlandığı için Eisenstein, çekim ve kurgu tekniklerini öğrenmeye çalışmıştır. Vertov anılarında, *Strike* (1924) yapılmadan önce, Eisenstein *kinok*ların atölyesini ziyaret ettiğinde onunla karşılaşmalarını yeniden hatırlar:

> O sıralarda (1818'den 1924'e) Sergei Mikhailovich Eisenstein hâlâ *kinok*lara saygı duymaktaydı; *sine-hakikat* dizisi için tartıştığımız her basit sahneye katılırdı. Onun aklına ve eğilimine saygı duymamıza rağmen, Sergei Mikhailovich'e minnettar değildik. Biz onunla sürekli savaştık, çünkü onun "ortalarda dolaşan sinema" (*intermediating cinema, promezhutochnoi*) bağlamının (kavram benim değil, Eisenstein'ındır), belgesel sinemanın ilerlemesini engellediğini düşünüyorduk. Tam tersine biz, belgesel yöntemin oyunlu sinemaya uygulanışının doğal olmadığına (*protivoestestvennyi*) inanıyorduk.[1]

Karşıtlığın özü olarak "ortalarda dolaşan sinema" kavramı, Vertov'un üstüne set çektiği doğrusal bir şema olan "oyunlu" ve "oyunsuz" sinemanın bir karışımıdır. Her şeye karşın Eisens-

1 Drobashenko, S. (1972). *Phenomenon of Authenticity,* Moscow, Akademiia nauk SSSR, s.48-50.
2 Selezneva, T., *Film Thought of the 1920s,* s.26-56.
* Eisenstein'in ilk sinema deneyimi *kinok*ların grubuyla birlikte olmuştur. Kameraman Boris Frantsisson, Eisenstein'in filmi *Glumov's Diary*'i (Glumov'un Günlüğü, *Dnevnik Glumova*, 1922) Proletkult Theater'in yapımı olan Ostrovsky'nin *The Wise Man*'inin bir parçası olarak çekmiştir, o sırada (Eisenstein onun kısa zamanda çekimi bıraktığını iddia etse de) Vertov "sanatsal danışman" (instructor) olarak kabul edilmektedir. "Pathé belgeselleri düşüncesinin parodisi" (Eisenstein, Selected Works II, s.454) olarak tasarlanan bu kısa film (160 feet civarında), daha sonra *The Spring Film-Truth (Vesennaia kinopravda)* içinde, Mayıs 1923'te yer almıştır.
3 Vertov, "In Defense of Newsreels", *Articles,* s.153.

tein genel olarak çok fazla gerçekliği değil ama, "her basit olay ve her özel gerçekte bir bilinç ve gerçekliğin etkin bir yeniden yapılışı (*perekraivanie*)" olan anlatımcı çekim kompozisyonu (özellikle ışıklama) ve stilize *mise-en-scène* görmüştür.[1] Vertov, bu tür bir yönetsel yöntemi "gerçeklerin kaydı, gerçeklerin sınıflaması, gerçeklerin yayılımı ve gerçeklerin kışkırtması"[2] açılarından uygulanabilir bulmamıştır.

Eisenstein, ne "sine-göz" yönteminden ne de Vertov'un ilk belgesellerinin birinden etkilenmediğini tekrarlayıp durmuştur. Ama yakın arkadaşı Esther Shub, Eisenstein'ın bu etkiyi resmi olmasa da, en azından özel bir durum çerçevesinde kabul ettiğini hatırlatır:

> *Grev* filminde Vertov'un etkisini reddetmesine karşın Eisenstein, -yalnızca bana değil, VGIK'daki öğrencilere karşı da- *Potemkin Zırhlısı*'ndaki en iyi sahnelerden biri olan Vakhulchik'in ölü bedeninin etrafındaki insanların toplanışının, Vertov'un *Leninist sine-hakikat*'inden doğrudan esinlenmeyle kotarıldığını, büyük bir sanatçıya yakışır şekilde kabul etmiştir.[3]

Çoğu girişim rastlantısal olarak göstermeye çalışsa da, Vertov ve Eisenstein arasındaki ilişkinin gergin olduğuna şüphe yoktur. Elizaveta Svilova, kocası hakkında 1976'da yazdığı anılarında, "bana *Symphony of the Don Basin*'in İngiltere'de nasıl önemli bir başarı kazandığını" söyleyerek, Eisenstein'ın "etkilenimle dolu" olarak çizildiği bir bölümde iki adam arasındaki "arkadaşça" ilişkiyi göstermeye çalışmıştır (Eisenstein, 1931'in başında İngiltere'den henüz dönmüşken).[4] Eğer bu doğruyduysa, Eisenstein'ın yazılarında asla belirtmediği ya da sinemaya ait olan ve birçok yönden Eisenstein'ın kendi görüş

1 Eisenstein, (1925). "Toward the Question of a Materialist Approach to Form", *Selected Works,* I, Moscow, Iskusstvo, 1964, s.113-14. Çeviri Petric'e aittir. Ayrıca, *The Avant-Garde Film* içinde, ed. P.Adam Sitney, New York, New York University Press, 1978, s.15-22, çev. R.Reeder.

2 Vertov, (1926)."The Factory of Facts", *Articles*, s.89. Orijinali *Pravda*'da basılmıştır, 24 Temmuz, s.6.

3 Shub, *Close-Up* içinde, Moscow, Iskusstvo, 1959, s.113.

4 Svilova, "A Recollection about Vertov", *Dziga Vertov in Recollections of His Contemporaries,* s.69.

teorisi ve ses karşıtlığıyla desteklenen işitsel-görsel yapıda çözümlemediği Vertov'un filminin uluslararası başarısı hakkındaki bu sevinç oldukça tuhaftır. Svilova belli ki, şunları yazarak, varolan tartışmanın dozunu aşağı çekmeyi istemiştir:

> Sonraki süreçte Vertov ve Eisenstein, birçok yaratı sorunları üzerinde tartıştılar, ama onlar yine de iyi kişisel ilişkilerini korudular. Onların polemiği gerçekte, teorik bakışlarını biledi ve onlar aslında tartışmalarından hoşlandılar. Tüm bunlardan sonra, birbirlerinin başarısını kutladılar ve bunu hoşnutlukla karşıladılar, kıskançlıkla değil.[1]

Bu görüş yalnızca bir durum tahmini olarak alınabilir, kimse Eisenstein'ın kinoklar hakkında yazılarında, özellikle de yaşamının sonuna dek "yaramaz" kabul ettiği *Kameralı Adam*'a karşı olan tutumunda bunu destekleyecek bir şey bulamaz.

Vertov ve Eisenstein arasındaki teorik ayrılık, eni konu, sinemada "ontolojik hakikiliği"* getirdikleri çeşitli tanımlardan, yani izleyenin perdede sunulan bir olayı, sanki gerçek dünyada oluyormuş gibi kabul ettiğini düşünmekten kaynaklanmaktadır. *Hakikat Olgusu* (1972) adlı kitabında Sergei Drobashenko, Eisenstein'ın Vertov'la olan polemiğinin şu noktada temellendiğini yazar; "Eisenstein'ın 1920'lerdeki (ve hatta daha sonraki) tüm teori ve pratiği, izleyenin psikolojisinin saklama kapasitesinin *biçemleştirilmiş araçlarını* ve en iyi ifade anlamlarını bulmak için, tek bir hedefe ve bir düşüncenin izini sürmeye yöneltilmiştir"[2] (İtalikler yazara aittir). İki sinemacı arasındaki teorik tartışmaya doğrudan işaret eden Drobashenko şu sonuca varır:

> Eisenstein, Vertov'un filmlerini, sinemalaştırılan olayın yorumunda kasıtlı amacın yetersizliği yüzünden suçlamıştır... Bu nedenle o, Vertov'un yapıtına

1 Svilova, a.g.e.

* "Ontolojik hakikat" perdede yansıtılan hareketli resmin -algısal tanıma kodu yoluyla- bakanın bilincinde oluşan özel bir birleşik gücü; sinematografik projeksiyonun daha çok ışık, gölge ve ses dalgalarını içermesi gerçeğine rağmen, olayları, karakterleri ve çevresiyle tıpkı gerçek bir dünyada varolan güçlü duygulardaki gerçekliğin duyumsal nosyonunu vurgular.

2 Drobashenko, *Phenomenon of Authenticity,* s.65.

ilkel empresyonizm ve gerçekliğin hayalkırıklığı yaratan bir temsili şeklinde yaklaşmıştır.[1]

Drobashenko'ya göre bu tartışma "gerçeğin sineması"nın uzlaşmaz iki farklı bağlamını ortaya çıkarır. Eisenstein - sinemacının elinde çok büyük bir araç olarak- kameranın, Vertov, Shub, Gan ve diğer konstrüktivistlerin yoğunlaştığı gibi, günlük olayların gizli anlamını ortaya çıkaran ya da gerçekliğin içine işleyen bir kapasiteye sahip olduğuna inanmamaktadır. Drobashenko daha sonra, Eisenstein'ın bir film imgesinin çekimden *önce* ve *sonra* yeterince yalınlaştırılmadıkça, izleyenin üstünde herhangi önemli bir etki bırakabileceği düşüncesini reddetmiştir. Tam tersine Vertov, "filme alınan olayın ortaya konulan görüntüsü algılanmasa bile"[2] kameranın gücüne tamamen güven duymuştur. Kameranın bu keskin ve devrimci kapasitesi, Eisenstein'ın sanatsal olarak yararsız, olduğu gibi mekanik bir araç şeklinde gördüğü "sine-hakikat" ilkesinin temelidir.

Eisenstein, çekimin gerçekliğe sadakatini önlemek için, film imgesinin sunulan karakterini, "tamamen kendi doğasındaki köke sabitlenen çekim eğilimi"[3] olarak tanımlamıştır, o çekimin ontolojik otantikliğini azaltan -dışavurumcu ışıklamayı, tarihsel oyunculuğu, abartılı makyajı ve sembolik *mise-en-scène*'yi- teknik olarak seçmiştir. Vertov bütün bu "tarihsel" aracılara karşı durmuştur ve montajla estetik olarak yeniden yapılandırılmadan önce farkında olunmayanları yakalamak zorunda olan, gerçekliğin saklı görüntülerini içeren kamera kapasitesiyle yandaş duran sinemanın asıl doğasına inanmıştır. Kameranın önünde olayları yeniden düzenlerken ne zaman kendini bu ilkeye kaptırsa (sine-göz serisinin, *Dünyanın Altıda Biri* ve *Kameralı Adam*'ın bazı parçalarında olduğu gibi), Vertov asla fotoğraflanan insanların kameranın farkında oluşları gerçeğini gizleme-

1 Drobashenko, a.g.e., s.66.
2 Drobashenko, a.g.e., s.67.
3 Eisenstein, (1949). "Through Theater to Cinema", *Film Form* içinde, ed. ve çev. J. Leyda, New York, Harcourt, Brace & World, s.5.

miştir. Esas filmin yapımını aslında bir başka "yaşam-gerçeği" olarak sunan *Kameralı Adam* aracılığıyla korunan "yaşam-gerçeği"nin deneme kaydı, Vertov'un temel ilkesidir. Burada Kameraman perdede ikili bir "rol"de görünmektedir: O, bir yerlerde çekim yapan ya da başka bir kameraya poz veren, günlük yaşamın içinden bir insan olduğu kadar, aynı zamanda (film yapan) bir işçidir.

"Sine-hakikat" ilkesini reddeden Eisenstein, Vertov'un çekimlerini "statik" ve "metaforik etkilenimlerden yoksun" olarak eleştirmiş ve "sine-göz" ile olan başarısızlığa yaklaşımını "sahte" bir araç şeklinde ifade etmiştir:

> Sahici hayatın imgelerini yapılandıracak (hakiki renklerin post-empresyonist kullanımı gibi) Vertov, perdedeki olayların statik temsilinin neredeyse kılığını değiştirmeyi denerken, olayların iç dinamizmini vurgulayan bir pointillist* resmi dalgalandırmaktadır... böylece gerçeklerin dış dinamiklerinin kaydı yoluyla (Vertov), aslında çok önemli olmayan, ama sabit çekimleri güzelleştiren (*grimirovanie*) çekimin iç dinamizmini (*vnutrikadrovaia dinamichnost'*) göz ardı etmektedir.[1]

Eisenstein bu belirlemeleri *Grev*'i (1924) bitirdikten kısa süre sonra, montajın ideolojik işlevini deneyimlerken yapmıştır. "Sine-hakikat"i eleştiren Eisenstein, onun "yeterince ideolojik güce" sahip olmadığını öne sürmüştür, çünkü Vertov "izleyenin ruhunu tırmalayacak olanları değil, yalnızca sinemacıyı etkileyen dış dünyadan gerçekleri seçmiştir" (*perepakhivaiut ego psikhiku*).[2] Bu eleştiri, en büyük hedefi izleyenin tutucu algısını akıllarını "silkeleyerek"; onları optik olarak "etkileyerek" değil, görme biçimine olan taleplerine meydan okuyarak değiştirmek olan Vertov için çok acımasızdı.

Eisenstein, yalnızca fotoğraflanan nesne ve olayların yalınlaştırılmış değişikliğinin izleyeni etkileyebileceğini hissetmiştir; bu nedenle de, başından beri "sine-göz" yöntemini ideolojik

* Pointillist resim: Noktacı resim geleneği, noktalardan oluşan, bakma açıları değişince bir renk ve form hareketi oluşturan resim. (Ç.N.)

1 Eisenstein, "Toward the Question of a materialist Approach to Form", *Selected Work*, I, s.113-14.

2 Eisenstein, a.g.e., s.114.

olarak yetersiz bulmuştur. Viktor Shklovsky'nin Vertov'un yöntemini alaşağı edişine, özellikle onun belgesel çekim aralıklarını gösterme yoluna katılmıştır. 1926'daki makalesi "Dziga Vertov Nereye Yürüyor?"da Shklovsky, *kinok*ların oyuncu ve oyunlu olayları reddedişini yıpratmaya çalışmıştır:

"Sine-göz" oyuncuyu reddeder, bunu böyle yaparak kendisini sanattan ayırdığına inanır. Ama, seçilen imgelerin çoğu eylemi, sanatsal bir tavır ve bir bilincin sonucudur... *Sine-göz Serisi*'nde, sinema sanatsal ifadenin yeni bir boyutunu yaratmamakta, ancak eskisini daha da daraltmaktadır. *Kinok*ların yaptığı filmlerde fotoğraflanan olaylar fakirleştirilmiştir, çünkü onlar nesnelerle ilişkilerinde sanatsal eğilimden yoksundurlar.[1]

Bugünün bakışından, özellikle *kinok*ların yaptığı, çağdaş belgesellerin en önemlilerinden olan ve belgesel sinemanın gelişiminde bir dönüm noktası olarak alınan iki göze çarpan belgesel, *Sovyetler, İleri!* (1926) ve *Dünyanın Altıda Biri* (1926) düşünülecek olursa, Shklovsky'nin Vertov'un çalışmasını tartışmasız reddedişini anlamak zordur.

Politik olarak Vertov birçok incelikte, ama daha önemlisi saygı konusunda Eisenstein'dan ayrılmıştır. Her ikisi de partinin sanatı kontrolüne karşı çıkmışlar, ama yaptıkları işin ideolojik kapsamını değiştirmelerini isteyen resmi taleplerle doğrudan yüz yüze geldiklerinde, farklı tepkiler göstermişlerdir. Kendi sanatsal eklemlenişi ve partinin direktifi arasındaki seçimde bocalayan Eisenstein, *Korkunç Ivan, Bölüm İki*'ye (1946/58) tanrılaştırıcı (*apotheotic*) (ve Stalinci) bir final eklemeyi kabullenirken, Vertov bu tür bir teslimiyeti kesinlikle reddetmiştir. 1937'deki filmi (Sovyet kadınlarının özgürleşimiyle ilgili olan) *Lullaby*'yi yeniden kurgulaması için parti tarafından baskı yapılırken Vertov, metanetle bunu geri çevirmiş ve daha sonra filmin kendisinin izni olmadan berbat bir kopyası gerçekleştirilmiştir. Aynı şey birkaç ay sonra, tamamlanmış versiyonu "isteklerinin

1 Shklovsky, (1926). "Where is Dziga Vertov Marching?", *Sovetskii ekran*, 10 Ağustos, s.4.

değiştirilmesine karşı" Vertov'un "*Günlükler*"inde yer alan derleme filmi *Sergo Ordzhonikidze* (1937)'ye de olmuştur.* dahası, yapım şirketi tarafından Stalin'i Lenin'den üstün olmasa da ona denk şekilde göstermek için *Lenin Üzerine Üç Türkü* filmine iliştirilen politik eki beğenmediğini söyleyerek büyük bir cesaret sergilemiştir.

Profesyonel olmayan oyuncunun (*naturshchik*) kullanımı da Vertov ve Eisenstein'ın farklı düşündüğü bir başka teorik noktaydı. Tipleme (*Typage*)[1] bağlamının, bir filmdeki profesyonel olmayan oyuncuların fizyonomilerine, yüz ifadelerine ve fiziksel duruşlarına göre seçilmesi, Eisenstein'ın teorisinin önemli bir noktasıdır. Dokümanter ve kurmaca sinema arasındaki kesin sınırı koruyan Vertov ise, belgesel filmlerde herhangi bir yapay unsurun bulunmasına, tam tersine, kurmaca filmlerde de bir *sahici-taklit*in yer almasına karşı olmuştur. O, iki film tarzının, ancak her birinin kendi özel ifade anlamlarını keşfetmeleriyle tamamen gelişebileceğine inanmıştır -onun özerk sinema bağlamının teorik boyutu, "tiyatro ve edebiyatın yardımından uzaktır". Sonuçta Vertov, profesyonel olmayan oyuncuları "yaşam-gerçeği" nosyonuyla karşıt olarak oyunlu filmlerinde kullanmayı kabullenmiştir, çünkü bu tür bir pratik "belgesel filmin gelişimini sağlar... (bu arada) belgeseller kendi gelişim yollarına sahiptirler, (ve) oyunlu filmler aynı yolu izlememelidirler, bel-

* Vertov (1945'in başındaki) günlüklerinde, *"Lenin Üzerine Üç Türkü"*nün, film tamamlandıktan bir yıl sonra kabul gördüğünü belirtir. *Lullaby*, düzenleme sırasında şiddetle kesilmiş ve baskıda çok azı sigortalanmıştır. Tarihsiz, korumasız olarak sonunda yok edilmiştir. *Sergo Ordzhonikidze,* yeniden düzenleniş aşamasında ve bitip tükenmeyen revizyonlarda cılızlaştırılmıştır. *Articles*, s.263.

1 "*Typage*" birçok tanımı içeren bir kavramdır, çünkü anlamı Eisenstein'ın kendi kuramsal gelişim süreci içinde evrilmiştir. En genel anlamıyla *typage*, hem oyuncuların hem de profesyonel olmayanların rol dağılımını imler, (perdede) yer alan tipik psikolojinin, toplumsal altyapının ve karakterlerin davranışlarının düzeyini gösteren karakteristik yüz olanakları üstünde durur. Eisenstein daha sonra, "*typage*'ın makyajsız bir yüzden ya da profesyonel oyuncuların 'doğal ifadelerinin' tipini destekleyen bir şeyden çok daha fazlası olarak anlaşılması gerektiğini" vurgulamıştır ve *typage*'ın tanımının "filmin kapsamı aracılığıyla kotarılan olaylara yönetmenin kişisel yaklaşımı" şeklinde anlaşılabileceğini önermiştir. *Film Form,* s.8.

gesel tekniğinin oyunlu sinemanın bünyesine sızması, basit olarak doğal değildir."*

Sayısız makalesinde ve "seçilmiş tartışmalar"da *LEF* dergisi, Vertov'un bakışını tamamen desteklemiş ve Eisenstein *Ekim*'de Lenin rolünü oynaması için sıradan bir işçiyi seçtiğinde, tüm *LEF* eleştirmenleri onun kararının karşısında durmuşlardır. Osip Brik, Eisenstein'ın "tarihsel doğruluğa tümüyle duyarlı olmamasını"[1] ve "tarihsel gerçekleri" aldatmak için "en utanmaz yöntemi" kullanmasını kanıtlarla göstermiştir. Mayakovski'nin Eisenstein'ın işçi Nikandrov'u Lenin rolünde oynatmasına olan yaklaşımında benzer bir şiddetli karşı koyuş vardır ve -tam tersine - Vertov ve Shub'un yöntemini Ekim Devrimi ve liderlerini perdede temsil etmenin uygun yolu olarak övmüştür. 1927'deki makalesi "Sinema Üzerine"de Mayakovski, Eisenstein'a ve onun "iğrenç bir biçim" yoluyla "Devrimi canlandıran" yapım şirketine (Sovkino) saldırmış, *kinok*ların yapımı "işçilerin devrimci belgeselleri"ni ise "tarihe doğru bir yaklaşım" olarak vurgulamıştır. *Ekim*'e, "Lenin'in çeşitli Nikandrov'lar ve onun gibiler tarafından sahnelenişi" olarak göndermede bulunan Mayakovski şunları yazmıştır:

> Birinin Lenin'in duruş ve tavırlarını hatırlatan taklidini görmek iğrenç. Tüm bu olanların ardında insan başka bir şey değilse bile boşluk ve bütünüyle bir düşüncesizlik hissediyor. Nikandrov'un Lenin'in çoğu konumunu hatırlattığını ama Lenin'in kendisi olmadığını söyleyen bir yoldaş son derece haklıydı.[2]

---

* Vertov, "In Defense of Newsreels", Articles, s.153. aynı metinde Vertov, 1939'daki sinema konferansında "tüm konuşmacıların belgesel film hakkındaki soruya takıldıklarını, (ve) yalnızca 'sanatsal' (oyunlu) sinema üzerinde konuştuklarını, (ama) bizim sanatçı olmadığımızı, yaratıcı işçiler olmadığımızı" belirtir.

1 Brik, O. (1928). "The LEF Ring", *Novyi LEF*, no.4, s.29. Brik, tartışması sırasında ayrıca şunları ekler: "Lenin figürünü *Ekim*'de göstermek için Eisenstein en utanç verici yöntemi, herhangi bir kültürel ölçütün altındaki bir yöntemi seçmiştir. Bir yurttaşı, yani işçi Nikandrov'u bulmuş, Lenin'e benzetmiş, Lenin'i oynatmıştır. Sonuç, yalnızca tarihsel gerçeğe tamamen duyarsız olan kimi seyircileri tatmin edecek tartışmasız bir hataya dönüşmüştür" (s.30). Ekim üzerine olan tartışmadan kısa süre sonra, Sovyet sinemasında Lenin, Stalin ve diğer Sovyet liderlerinin taklitleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Ciddi oyuncular bile, filmlerde önemli Sovyet liderlerinin rollerine sıklıkla çıkmışlardır.

2 Mayakovski, "About Film", *Complete Works,* XII, s.147.

1928'deki halk konuşması "Sovkino'nun Yolları ve Politikaları"nda Mayakovski, Eisenstein'ın filmine dolaylı olarak göndermede bulunurken daha da iğneleyicidir:

> Söz veriyorum, ne zaman olursa olsun, en ciddi anda bile, bu Lenin başarısızlığını yuhalayacağım ve yumurta fırlatacağım. Bu çok çirkin! Eisenstein'ın adı altında Sovkino bize Lenin'in sahtesini veriyor; yani, kesin bir Nikanorov ya da Nikandrov'u - adını kim bilir! Sovkino bunun sorumluluğunu üslenmeli, çünkü bu tıpkı belgesellerin önemini anlamak için - geçmişte yaptığı gibi - küçültücü. Kendi belgesellerimizin film şeridini Amerika'dan dolarla alsak ne çıkar.*

Doğal olarak Mayakovski, Eisenstein'ın yönteminin mükemmel bir alternatifi olan *arşivci film* kullanımını desteklemektedir; o, Vertov'un yaklaşımının tarihsel olayların sinemada yeniden kuruluşu için ideal olduğunu hissetmiştir. Tarafsız olmak gerekirse Mayakovski'nin, Lenin'in "çirkin" taklidine olan eleştirisi onu, *Ekim*'in diğer özel niteliklerini, özellikle her ikisi de Vertov'un teorisine birçok noktada benzeşen "zihinsel" (*intellectual*) ve "üsttonal" (*overtonal*) montajını görmesine engel olmuştur.**

Tarihsel olarak Vertov ve Eisenstein'ın arasındaki teorik fark, ikisinin de Haziran 1923 tarihli *LEF* sayısında ilk teorik denemeleri yayınlandığı zamanlarda ortaya çıkmıştır. Eisenstein'ın "Çarpıcı Montaj" makalesi, Ostrovsky'nin (Proletkult Tiyatrosundaki) *Enough Simplicity in Every Wise Man*'inin teatral sahnelenişiyle ilgilidir ve *mise-en-scène*'nin teorik bağlamına odaklanmıştır.[1] Vertov'un "*Kinok*lar. Devrim" makalesi ise,

* Mayakovski, "Paths and Politics of Sovkino" (1927) (Puti politika Sovkino), Complete Works, XII, s.359. "Amerika'dan dolarla" alınmak zorunda kalınan belgesel film asasını kasteden Mayakovski'nin kafasında Shub'un derleme filmini bitirmek için, devrim öncesi Rusyası sıralarında, devrim sırasında ve devrimden hemen sonra aslında kendi başına iş yapan birilerinden alan Amerikalı dağıtımcılardan orijinal asa satın almak zorunda kalışı vardır.

** *Kameralı Adam*'daki temel sekansların çözümleneceği gelecek bölüm, Vertov ve Eisenstein'in pratik başarıda nasıl aynı montaj çözümlerine gittiklerini gösterecektir.

1 Eisenstein, (1923). "Montage of Attractions", *LEF,* Haziran, no.3, s.70. Ayrıca, *The Film Sense,* s.230-1.

yalnızca oyunlu filmlerdeki "savaşı" açığa çıkaran sinemaya temellenmiştir. Konstrüktivist sanat bağlamından etkilenen Vertov, ilk özel montaj teorisini[1], Eisenstein sinemada varolmadan tam bir yıl önce ortaya koymuştur. Bu andan sonra, iki adam arasındaki rekabet giderek koyulaşır; ve politik göndermelerin etrafında dolaşanın Eisenstein olmasına rağmen Vertov, saldırıları hazır ya da sistematik olmasa bile atılan çamurların altında kalmamıştır*. Belki Eisenstein, bir Vertov eleştirisi olmamıştır ki Vertov'un sinema kavramları ve başarılarına, Mayakovski ve diğer *LEF*çilerin ısrarlı bir desteği de yoktur.

Eisenstein'ın Vertov'la olan en keskin teorik görüş ayrılığı, *Grev*'in biçimsel çözümlemesi olarak başlayan ve Vertov'un sinema anlayışını parçalamaya dek ulaşan "Biçime Materyalist Yaklaşım Sorunu" adlı denemesinde kendini belli etmiştir. Denemenin girişinde Eisenstein, "*Grev*'in biçimsel yapısı ve gerçekleştirilme yönteminin *sine-göz* serisinin karşı tezi" olduğunu neredeyse eşzamanlı olarak ortaya koyarken, gönülsüz olarak *sine-hakikat* serisinin Sovyet sinemasının gelişimindeki önemini kabul etmektedir.[2] Denemenin merkezdeki izleği Vertov'un hem "görme aksiyonu" keşfindeki hem de "empresyonist-izlenimci- temsil" çekincesindeki başarısızlığının ideolojik bir ilanı olarak okunabilir.[3] Denemesinin sonucunda Eisenstein, ironik olarak sinemanın " 'sine-göz'e değil ama, 'sine-yumruk'a gereksinimi olduğunu" belirtir (*kinokulaki*).[4] Bu, Eisenstein'ın

* Vertov iki makalesinde doğrudan "sine-göz" yönteminin ve "Sinema-Gerçeği" ilkesinin Eisenstein'i etkilediğini ortaya koymuştur. *Kino*'da basılan (24 Mart 1925) "*Grev*'deki 'sine-göz'" (*"Kinoglaz" o "Stachke"*)'de Vertov, *Grev*'in *kinok*ların yönteminin oyunlu sinemaya ilk uygulama denemesi olduğunu belirtmiştir. *Pravda*'da yayınlanan (24 Temmuz 1926) "Gerçeklerin Fabrikası"nda da, sine-göz serisinin hem *Grev*'de hem de *Potemkin Zırhlısı*'nda Eisenstein'a kitle sekanslarını çekmek için esin kaynağı olduğunu yazmıştır.

1 Vertov, (1923). "*Kinoks*. Revolution", *LEF*, Haziran, no.3, s.135. Ayrıca, *Articles*, s.55.

2 Eisenstein, "On the Question of a Materialist Approach to Form", *Selected Works,* I, s.113-14.

3 Eisenstein, a.g.e., s.114.

4 Eisenstein, a.g.e., s.115.

*kinok*lara eleştirisinin tam olarak politik bir dolaylı göndermesidir. Görünüşte, iki yıl sonra *Pravda*'da basılan Vertov'un "Gerçeklerin Fabrikası" makalesi, Eisenstein'ın eleştirisine gecikmiş bir yanıttı. Sözcük oyunlarını kabul eden Vertov, *kinok*ları sinemaya karşı tez olarak "sinebüyü" (*kinokolodovstvo*) ve "sinemistifikasyon" (*kinomistifikatsiia*) çalışmaya iterken, "gerçeklerin yumruğu" (*kulaki faktov*), "gerçeklerin ışığı" (*molnii faktov*) ve gerçeklerin fırtınası" (*uragani faktov*) gibi yeni-dilin karşıt-kavramlarını başlatmıştır.[1] Vertov'un makalesindeki asıl devrimci sinema, "ne FEKS, ne Eisenstein tarafından tasarlanan bir 'Atraksiyon fabrikasıdır', ne de öpücük ve kumru fabrikasıdır... Basit olarak Sinema Gerçeklerin Fabrikasıdır. Gerçekleri kaydeder. Gerçekleri sınıflar. Gerçekleri yayar. Gerçekleri uyarır. Gerçekleri çoğaltır. Gerçeklerin yumruğudur."[2] Vertov, Eisenstein'ın *Grev* ve *Potemkin Zırhlısı* filmlerini "sine-göz" yönteminin kurmaca sinemaya "yetersiz" uyarlanışının "ayrıksı örnekleri" olarak nitelerken, oyunculu oyunlu filmlerin ve canlandırılan olayların "gerçeğin sineması"ndan "uzak durmasını" dilemektedir. Açıkçası Vertov'un eğilimi, Eisenstein'ı "Sabinsky'den Eisenstein'a, tüm teatral film yapımcılarını birleştiren bir yüz buruşturma makinesi" olarak tanımladığı tutucu sinema yönetmenlerinden biri olarak göstermektedir.* Kuşkusuz, bu Vertov'un en alaylı belirlemesidir.

"Sine-göz" yönteminin kavramsal temeli olarak "Aralıklar Teorisi", Vertov ve Eisenstein'ın tartışmasının kilit noktasıydı. "Sinemada Dördüncü Boyut"ta Eisenstein, "Aralıklar Teorisi"ne, "çekimlerinin sıralanışı çok karmaşık olan, yapısal biçiminin salt 'el yordamıyla değil' yani, algıyla değil ama yalnızca meka-

1 Vertov, (1926). "The Factory of Facts", *Articles*, s.88-9.s
2 Vertov, a.g.e., s.89.
* Vertov. "Gerçeklerin Fabrikası" (1926), Articles, s.88. Cheslav Sabinsky, devrimden önce sinemaya dönen ve stüdyoda seyircili bir dizi yapan, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda bir sahne tasarımcısıydı. Çoğu, Mumu (Turgenyev'in öyküsünden) ve Katerina Izmailova (Leskov'un romanından) gibi yazınsal ve dramatik metinlerden alınan foto oyunlar yönetmeye devam etmiş ve 1941'de ölünceye dek sayısız film yapmıştır.

nik (metrik) bir ölçmeyle kurulabileceği" bir film olan *On Birinci Sene* (1928)'nin başarısızlık noktası diyerek saldırmıştır.[1] *Kameralı Adam* gerçekleştirildiğinde Eisenstein, "fazlaca formalist *jackstraws* ve hareketsiz kamera saçmalığı" olarak filmde bolca kullanılan hızlı çekimler ve yavaş çekimleri tanımlayarak, Vertov'un yöntemini gölgelemek için aynı taktiği kullanmıştır.[2] Bu, partinin sanatı "egzantrizm" ve "formalizm"den temizlemeye kararlı olan düzenlemesinin ışığında, geliştirilmemiş bir politik suçlama olarak görülebilir. Ya Eisenstein'ın saldırıları kişisel bir önyargıyla besleniyordu, ya da onlar, spekülasyon gereği politik olan bir atmosferde gerçekleşen pofesyonel bir tartışmada bilinçsiz tarafın etkisinde kaldılar. Her şeye rağmen, Vertov hakkındaki - partinin söz dinleyen bir "sosyalist sanatçı" ideasına ters düşen - inatçı, çılgın ve kişisel acayipliklerine ilişkin söylentiler Eisenstein tarafından desteklenmiş gibi görünmektedir. Eisenstein ise, o sıralarda, tarihsel olaylara olan "kişisel" yorumu ve çağdaş yaşam durumlarını "ideolojik yetersizlikle" temsil edişi kadar, "egzantrik" yönetsel biçeminin suçlanışıyla da benzer bir baskıya maruz kalacağını tahmin etmemiştir.* Eisenstein'ın "Lenin Bana Ne Verdi" (1932) makalesinin, Stalin tarafından emredilen Sovyet sanatında ideolojik "temizleme"

1 Eisenstein, (1929). "The Fourth Dimension in Film" *(Chetvertoe izmerenie v kino), Selected Works,* II, s.51. Ayrıca Film Form içinde, s.73. Orijinal alıntı şöyledir: *"Podobnym otritsatel'2nym primerom mozhet sluzhit Odinnatsatyi Dzigi Vertova gde metricheskii modul' nastol'ko matematicheski slozhen, chto ustanovit' v nem zakonomernost' mozhno tol'ko s arshinom v rukakh, to est' ne vospriiatiem a izmereniem".*

2 Eisenstein, (1929). "Behind the Frame", *Selected Works,* II, s.295. Ayrıca *Film Form* içinde, s.43. Orijinal alıntı şöyledir: *"Eshche chasche - prosto formal'nye biriul'ki i nemotirovannoe ozornichan'e kameroi (Chelovek s kinoapparatom)".*

* Bezhin Meadow (Bezhin lug,1937)'un "hataları" hakkındaki duruşunu Eisenstein şöyle açıklar: "Tıpkı ateş püsküren özneyi temsil etme yöntemlerindeki gibi, hataların genellenmesi de kısmi oluş gerçekliğinden uzaklaşmıştır... düşünsel hatalar, yöntem hatalarına yol gösterirler. Yöntemdeki hatalar da, nesnel politik hataya ve kayba rehberlik ederler... Tüm ardışık sahnelerin detaylı bir araştırması, benim bu özneye yanlış yaklaşımımı tamamen ortaya koymuştur. Yoldaşlarımın eleştirisi, benim bunu görmeme yardım etmiştir." Metnin tamamı Marie Seton tarafından *Sergei M. Eisenstein* adıyla yeniden basılmıştır. s.372-7.

süreci sırasında ortaya çıkması belki de yalnızca bir rastlantıdır. *Kinok*ları "Saf Sinema Biçiminin Talmudistleri" ve "'sine-hakikat' belgeselinin Talmudistleri" (*talmudisti chistoi kino-formy i talmudisti 'kinopravdy' dokumentalizma*)[1] olarak ilan eden Eisenstein, açıkça politik bir üstü örtük göndermede bulunmuş, bunun etkisiyle, yalnızca *kinok*ların duruşunu kastetmiştir, çünkü "Talmudist" kavramı Stalin ve Zhdanov[2] tarafından sanatçılara saldırılarında, yaptıkları işi ideolojik olarak hatalı bulduklarında ve dolayısıyla onları cezaya çarptırdıklarında kullandıkları sözlüğe ait bir kavramdır.

Ancak Eisenstein'ın Vertov'a ve *kinok*larına karşı tutumu tutarsız ve tahmin dışıdır. "Pantagruel Doğuyor" (1933) adlı denemesinde Eisenstein, Vertov'un *sine-göz* serisinin figüratif duruşuyla "Sovyet sesli sinemasının kulaktan değil, ama sessiz filmin gözünden (ve muhtemelen 'sine-göz' den bile olabilir) doğuşuyla" Sovyet sinemasının oluşumuna katkısını doğrulamıştır.[3] Ama bu makalenin üstünden çok geçmeden Eisenstein, "sine-şizofreninin tuhaf bir türü" olarak nitelediği "biçimsel aşırılığı" *(formal'nye ekstsesy)* nedeniyle "sine-göz" yöntemine olan bakışını ve yorumunu tersine çevirmiştir.[4] Vertov'un sinemasal biçemini "çekimin temsili görüntüsünden doğan bolca montaj ganimetinin"[5] acısını çekerken düşünen Eisenstein,

1 Eisenstein, (1932). "What Lenin Gave To Me", *Selected Works,* V, s.530. Makale ilk olarak *Iskusstvo kino*'da basılmıştır, no.4, 1964, s.2-8.

2 En tutucu parti görevlilerinden biri olan Andrei Zhdanov (1896-1948), Sovyet sanatında toplumcu gerçekçiliğin mükemmel bir şekilde uygulanmasından sorumluydu. 1930'lar ve 40'larda, Zhdanov'un yaptırımı çok güçlendiği için, tümüyle bu sürecin sanatsal sindirmeleri "Zhdanovizm" olarak bilinir. Sovyet Yazarlar Birliği'nin İlk Kongresi öncesinde, 1934'te, tüm Sovyet sanatçılarından "gerçekliğin doğru ve tarihsel olarak sağlam bir sunumunu üretmelerini, Sosyalist Gerçekçiliğin ruhunda yatan ideolojik dönüşümler ve politik eğitim değerleriyle bağlantı halinde olmalarını" talep eden doktrininin "uygulamalı tanımını" ilan etmiştir.

3 Eisenstein, (1933). "Pantagruel is Born" *(Roditsia Pantagruel), Selected Works,* II, s.300.

4 Eisenstein, (1933-4). "Film Directing. The Art of Mise-en-Scéne", *Selected Works,* IV, s.67. Bu, öncelikle Eisenstein'ın *Selected Works*'ünde yer almıştır ve 1956'da yayınlanmıştır.

5 Eisenstein, a.g.e. Orijinalinde cümle şöyledir: *"Gipertrofiiu montazha v ushcherb izobrazheniiu-kadru mozhno bylo by rassmatrivat' kak svoeobraznuiu kinoshizofreniiu".*

Vertov'un montaj teorisine katkılarını tümüyle reddetmiş ve sıklıkla *Kameralı Adam*'ı sinemasal tekniğin "işlemeyen" bir örneği, akademik olarak önemsiz bir film olarak alıntılamıştır. Sonra, *Lenin Üzerine Üç Türkü,* uluslararası başarı kazandığında Eisenstein aniden, Mayakovski ve *LEF* eleştirmenlerinin Eisenstein'ın yöntemine ve perdede sunduğu tarihsel figür pratiğine karşı konumladıkları Vertov'un filmine belirgin bir ilgi göstermiştir. Başlığı açıkça Lenin'in sinema hakkındaki ünlü duruşunu "andıran" bir sonraki oportünist makalesi "Sanatların En Önemlisi" (1935)'nde Eisenstein şöyle demektedir: "Kuleshov'un deneyimleriyle birlikte Vertov'un *sine-hakikat* ve *sine-göz* serileri, çağdaş toplumumuza derin bir bakış açısı sunmakta ve içine işlemektedir".[1] "Yirmi" (1940) adlı makalesinde Eisenstein, *sine-hakikat* serisinin belgesel şeridine "montaj organizasyonundaki olağanüstü bağlam eksikliği" şeklinde yaklaştığı eski eleştirel konumuna geri dönmüştür.[2] 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Eisenstein'ın Vertov'a olan tutumunda başka bir kararsızlık vardır: Başlarda "sorunlu" bulduğu *sine-göz* serisi, yeniden "önemli" olur! "Üç Boyutlu Sinema Hakkında" (1948) adlı makalesinde, ilk kez Vertov'un belgesellerinin, yapımcının kendi dünya görüşüyle birlikte belgesel hakikiliğin içinde başarıyla yoğrulduğunu kabullenmiştir: "Perdede gördüğümüz her şey, Vertov'un kişisel bakışının sonucudur; böylece onun filmleri yalnızca nesnel gerçekliği değil, aynı zamanda Vertov'un kendi sinemasal-portresini de temsil eder."[3]

Vertov ve Eisenstein arasındaki teorik farklılıklar en iyi biçimde, sinemada sesin rolüne ilişkin tutumlarında örneklenmektedir. Sinema yapmaya başlamasından beri Vertov, sesin olanaklarından, daha çok da eşzamanlı ses kaydından etkilenmiştir. Vertov, o sıralarda, Sovyetler Birliği'nde doğrudan ses

1 Eisenstein, (1935). "The Most Important Arts" *(Samoe vazhnoe iz iskusstv), Selected Works,* V, s.530.
2 Eisenstein, (1940). "Twenty" *(Dvadtsat'), Selected Works,* V, s.104.
3 Eisenstein, (1948). "About Stereoscopic Film" (*O stereokino*), Selected Works, III, s.130.

kayıt cihazının oldukça ilkel olmasına rağmen, sesli film kamerasının gerçekliğin özünü ortaya koyma kapasitesinin öneminin anlaşılacağına inanmaktadır*. Eisenstein, öte yandan, yaratıcı bir araç olarak eşzamanlı-sese uzun bir süre şüpheyle yaklaşmayı sürdürmüştür. Vertov hayranlıkla "Radyo-Göz"ün dışında "işitsel gerçeklerin" bir "sinemasal senfoni" oluşturacaklarını yazarken, Eisenstein 1929'daki ünlü "Durum"unda[1] film yapımcılarına sesli sinemanın "tehlikelerini" haykırıyordu, "Durum"un konusu, genel olarak sinemada sesin varlığına şiddetle duyulan karşıtlıktı ve görüntü-ve-ses bağlamının birlikteliği yalnızca ikincil olarak tartışılıyordu. Buna karşın Vertov, sesli sinema kavrayışını teknik olarak olası kılınmadan çok önce deneyimlemiştir ve "ses kayıt cihazının bitip tükenmeyen hareketsizliği.. film stüdyosunun duvarları arasına sıkışıp kalmışlığı"[2] düşüncesini ortadan kaldırarak, ilk uzun-metrajlı Sovyet oyunsuz-sesli filmi olan *Coşku'yu* (1930) yapmıştır. O sıralarda Eisenstein yurtiçinde ve dışında" konuşmalı film yüzde yüz saçmadır"** fikrini savunmaktadır. *Coşku*, Vertov'un yerinde

* Vertov kendi sesli sinema görüşünü birçok makalede açıklamıştır. Bunların başında yer alan "'sine-hakikat' ve 'radyo-hakikat'" (1925), kinokları "gerçekleri salt görme yoluyla değil, aynı zamanda duyma kavramıyla da ele almaya" sevk etmiştir. "Film has Begun to Shout" (*Kino zakrichalo,* 1928)'da Vertov, "Sine-hakikat" ilkesini doğal sesin kaydına uygulama düşüncesinden söz eder. "Yaşamı Seyretmek ve Anlamak" (*Bachti I chuti zhitiia,* 1929)'da o, mümkün olduğunu düşündüğünde, eşzamanlı-sesli çekim ilkesini ummaya başlar. "İlk Adımlar" (*Pervye shagi,* 1931)'de Vertov, hareketli ses cihazıyla doğrudan ses kaydı ilkesini onaylar ve görme-ve-işitme birlikteliği düşüncesini geliştirir. Sesli Sinema İşçileri Konferansı'nda (1933 Yazında gerçekleşen) Vertov, (yerinde ses kaydına direnen) ses mühendislerini, "caddelerde olayın görüntüsünü fotoğraflarken sesi de aynı anda derhal yakalayan" taşınabilir ses kayıt sistemini geliştirmeye yönelten bir rapor sunar.

** Sorbonne'da (17 Subat 1930) sunduğu bir konuşmada Eisenstein şunları açıklar: "Yüzde yüz konuşmalı filmin değersiz olduğuna inanıyorum ve herkesin benimle aynı görüşte olmasını diliyorum." Selected Works, I, s.553. Konuşmanın başlığı "Yeni Rus Sinemasının İlkeleri"dir (Printsipy novogo ruskogo fil'ma).

1 Eisenstein, Pudovkin, Yutkevich, "Statement" *Film Form,* s.257. Orijinal başlık "The Future of the Sound Film" dir, *Selected Works,* II, s.125.

2 Vertov, (1931). "Let Us Discuss First Sound Film, *Symphony of the Don Basin* Produced by Ukrainfilm", *Articles,* s.125.

doğrudan ses kaydının çok büyük anlatım olanakları bulunduğuna, özellikle "ses ve görüntünün karmaşık etkileşimini"[1] yarattığına dair ısrarını desteklemiştir. En önemlisi, Vertov'un eşzamanlı-ses deneyiminin, Eisenstein'ın 1929'daki "Sesli Sinemanın Geleceği Hakkındaki Durum"u oluştuktan sonra ortaya çıkmasıdır. 1930'da gerçekleşen, Pudovkin'in ilk sesli film projesi *Asker Kaçağı*'ndan (1933) çok önce tamamlanan *Coşku*, eşzamanlı-sesin ilk kullanımının en yaratıcı örneği olarak kalmıştır.*

Vertov'un *Coşku* için yaptığı hazırlık çalışmasına öncülük eden "Durum"da ortaya çıkan gerçek, bazı eleştirmenleri filmin Eisenstein'ın sesli sinema bağlamına bir yanıt olduğunu düşünmeye itmiştir. Öte yandan Vertov, 1929'da da yazdığı gibi, kendisini tamamlamak için uzun bir süre araştırma yapmak zorunda kaldığı bir proje olan ilk Sovyet sesli filmini gerçekleştirmeye yönelten bir başka duruma değinmiştir.[2] Vertov "ses ve görüntü arasındaki estetik ilişkiden" emin olmak için sesin "tamamen stüdyoda kaydedilmesi" gerektiğinde ısrar eden sesli-film mühendisi Ippolit Sokolov'un yazdığı bir makaleye göndermede bulunmuştur.[3] Ses kaydının işitsel konumunu tartışan Sokolov, "işitsel gerçekliğin önemle fonojenik olmadığına" inanmıştır.[4] Bu tartışma temelinde Sokolov, "mikrofonla 'yaşamın farkında olunmayanlarını' yakalamanın olanaksız olduğunu, çünkü düzensiz ve tesadüfi gürültülerin gerçekte tam bir

---

* *Asker Kaçağı* ve *Coşku*'nun ikisi de asenkron ilkesine dayalı olmalarına rağmen, sese yaklaşımları farklıdır: Pudovkin'nin ses kaydı görüntüden bağımsız olarak kendi başına bir müzikal yapıyken, Vertov'un ses kaydı görüntüyle yakından ilintili -ve ona bağıntılı-dır, böylece çekime duygusal ve ideolojik olarak yorum getirmektedir.

1 Vertov, a.g.e.

2 *Evolution of Style in the Early of Dziga Vertov* içinde yer alan Setlı Feldman'la yaptığı görüşmede Elizaveta Svilova'nın belirttiği gibi, Feldman'ın görüşmesinin faksla ulaştırılan kopyasından basılmıştır, New York, Arno Press, 1977, s.166. Görüşme Stockholm'de, 7 Mart 1974'te gerçekleşmiştir.

3 Sokolov, I. (1929). "The Potentialities of Sound Cinema" (*Vozmozhnosti zvukovogo kino*), *Kino,* no.45, Şubat, s.5.

4 Sokolov, a.g.e.

ses kakafonisi yaptığını ve yazınsal olarak da bir 'kedi miyavlaması konseri' olduğunu (*bukval'no koshachii kontsert*)" öne sürmüştür.[1] Açıkçası Solokov'un çıkarımı, her ikisi de sesi yakalamayı işitsel bir "yaşam-gerçeği" ile denk tutan Vertov'un "sine-hakikat" ilkesinin ve "radyo-kulak" yönteminin tam karşısındadır.

Sokolov'un "Sesli Sinemanın Gizligücü" demeci, birçok yönden Eisenstein'ın eşzamanlı-sesi reddedişini, sinemacılara "sesin doğal bir düzeyde kaydının, yani, perdedeki hareketi sadakatle ileten sesin montaj kültürünü yok edeceğini"[2] duyurmasını yankılamaktadır. Bu, sessiz sürecin doğal olarak sese karşı olan çoğu teorisyeni ve sinemacısına uygun düşmüştür, ama aynı zamanda "sesi tesadüfen yakalamanın" sinemasal yapının etkileyici bileşenlerini oluşturacağını, hatta farklı bir tür "müzik" işlevi göreceğini göstermeye çalışanları da öfkelendirmiştir.* 1931'deki "İlk Adımlar" makalesinde *Coşku* tartışmasının hemen ardından Vertov şunu açıklamıştır:

> *Coşku* üzerine çalışmak, Ippolit Sokolov'un tanımladığı gibi, "kedi miyavlaması konseri teorisi"nden (*teoriia koshacheo kontserta*) önce başlatılmış. Ayrıca belgeselde ses kaydı olanağını reddeden yerli ve yabancı uzmanlarca da hareketlendirilmiştir. Böylece *Coşku*, bu tartışmanın tartışmasını sonuçlandırmıştır.[3]

Vertov'un sesli sinemadaki deneysel başarısı hem teorik hem de kişisel bir bütün olarak konumlanmıştır: Bunlar, onun, görmenin "montajlı yolu"nun kaçınılmaz bir bölümü gibi düşündüğü işitsel algıyla olan uzun deneyimi ve işitmeyi "belgesel ve oyunsuz filmlerin egemenliğinde sessizden sesli sinemaya bir geçiş" anlamında kabul edişidir.[4]

---

* Bkz. Lucy Fisher, "Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye", *Film Quarterly,* no.2. (Kis 1977), s.25-34. Fisher, Vertov'un filminde sesin on beş farklı kullanımını ortaya koyar.

1 Sokolov, a.g.e.

2 Eisenstein, "Statement", *Film Form,* s.258.

3 Vertov, "The First Steps", *Articles*, s.129.

4 Vertov, a.g.e.

En avant-garde iki Sovyet filminin basın ve eleştirmenler tarafından nasıl alımlandığını karşılaştırmak ilginçtir: *Coşku* "egzantrik" ve "anti-proleter" oluşu nedeniyle Sovyet eleştirmenlerinin saldırısına uğramıştır,* ama film Avrupa'da ve Birleşik Devletler'de önemli seçkin dergiler tarafından kabul görmüştür; *Kameralı Adam* ise hem Sovyetler Birliği'nde hem de dışarıda yanlış yorumlanmış ve reddedilmiştir. Bu filmleri, görsel ve işitsel düzeylerindeki tutucu olmayan yapıdan dolayı savunması beklenen Eisenstein, ya karşıt ya da alaycı bir tutum sergilemiştir: O, *Kameralı Adam*'a "formalist" bir oyun diyerek alay etmiş ve görüntüyle ses arasındaki ilişki hakkındaki çok sayıda makalesinin hiçbirinde *Coşku*'ya değinmemiştir.

Vertov'un Zor Yılları

Oyunun parçası olan kişisel garezler bir yana, Vertov-Eisenstein tartışması, 1920'lerdeki Sovyet avant-garde hareketinin baş figürlerinin farklı ilgilerine ve karşıt teorik bakışlarına tanıklık etmiştir. Resmi ideologlar bu iç bölünmeleri, sanatsal anlatım özgürlüğüne sinsice el uzatmak ve sanatsal bütünlüğü partinin pragmatik hedeflerine bağımlı kılmak için sömürmüşlerdir. Aslında sömürülenler, toplumcu gerçekçiliğin "uygunsuz" ilan edildiği ve sanatsal birliğe tümden katılımın yalanlandığı dogmaya karşı olanlar; verilen özel eğitimle doktrin bombardımanına bağlı kalanlardır. Birinci kategoriye dahil olan Vertov, terk edilmiş ve yararsız olarak düşünülmüştür. O, projelerini gerçekleştirmesi sürekli engellenirken, diğer sinemacılar tarafından desteklenmenin anlamının farkındadır. 1935'ten 1939'a dek *Soiuzkino* film şirketine sayısız senaryo teslim etmiş, ama

* *Kameralı Adam*'ı "değersiz, kendine-tapan hilekâr" olarak eleştiren Lebedev, *Coşku*'ya da "Proleter Film Basını Üzerine" adlı makalesinde aynı tutucu noktadan saldırmıştır (*Za proleterskuiu kinopublitsistiku, Literatura i iskusstvo,* no.1, Kasım 1931, s.15-16). Vertov, Lebedev'in eleştirisine genel olarak "Nikolai Lebedev'in Tüm Teslimiyeti"nda yanıt vermiştir. (Polnaia kapitulatsiia Nikolaia Lebedeva, *Proleterskoe kino,* no. 5, Mayıs 1937, s.12-13).

içine sıkıştığı ruh hali ve kimsesizliğiyle olumlu bir yanıt alamamıştır:

> Yoldaşlarımı benim çalışmaya gereksinimim olduğuna ikna etmek olanaksız... Eğer bana yoldaş Eisenstein'a sordukları gibi aynı sebatla film yapar mısın deselerdi, hiç durmaz dünyayı fethederdim. Ama kimse bana bir şey yapıp yapmadığımı sormuyor.[1]

Daha sonraki yıllarda durum iyice kötüleşmiş ve Vertov giderek içine kapanmıştır. "Ben kendimi soyutlamıyorum -ben yalıtılıyorum- artık kimse beni hiçbir yere çağırmıyor" diye belirtir 1940'ın başında.[2] Aynı yıl içinde, Sovyet sinemasının yirminci yılı kutlamaları için uzun bir belgesel film olan *Bizim Sinemamız*, Vertov'un herhangi bir bilgisi olmadan gerçekleştirilir!* Film yapmak için giriştiği açıkça boş olduğu belli çabalar, sonunda onu tüketir ve 1941'de şunları yazar: "Bıkkınım ve her şeyden yorgunum, olup bitenlerden hiçbir şey anlamıyorum. Düşmanlarımın saldırılarıyla boğuşacak gücüm yok ve korkarım perdenin ardından bakacağım."[3] Bu sırada Vertov, bu noktadan dönüşün olmadığı fikrine ulaşır. "Sinir sisteminin bu sonu gelmeyen onaylar-reddedişler, görüş birliği ve görüş ayrılıkları ile tamamen harap olduğunu" düşünür.[4]

Sinema tarihi için trajiktir ki, Vertov geri kalan yaşamını Belgesel Filmler Merkez Stüdyosu'nda belgesel yapımı gözetmeni olarak harcar**, *kinok*larının atölyesine benzer ortaklıkta

---

1 Vertov, "In Defence of Newsreels", *Articles*, s.154.
2 Vertov, "Notebooks", 12 Şubat 1940, *Articles*, s.229.
3 Vertov, "Notebooks", 12 Şubat 1940, *Articles*, s.228.
4 Vertov, a.g.e.

* Our Cinema, Twentieth Anniversary of the Soviet Cinema (*Nashe kino, dvatsatiletie sovetskogo kino*, 1940) Sovyet yirminci yılı kutlamalarının onuruna Fedor Kiselev tarafından yapılan uzun metrajlı bir belgeseldir. "En önemli Sovyet filmlerinden" sekanslarla düzenlenmiştir, ama Vertov'un çalışmalarına asla yer verilmemiştir. Vertov, 12 Şubat 1940'daki günlüğüne başlarken bu adaletsizliği kaydetmiştir, *Articles*, s.228.

** Vertov'un son belgesel filmi "The Oath of Youth" (*Kliatva molodykh*, 1944), 2. Dünya Savaşı'ndan kısa süre önce tamamlanmıştır. Bu süreçten ölümüne dek (1954) Vertov tümüyle, Central Studio for Documentary Films tarafından üretilen, hepsi elli beş konu olan, News of the Day'in (Günün Haberleri, Novosti dnia), resmi belgesel dizisinin yapım gözet-

"tamamen sosyalist" bir film yapımı hakkındaki taze düşlerine karşıt olan çalışma koşullarının ortasında kalır. Vertov ve *kinok*larının karşısında savaştığı her şey Mayakovski'nin durumuna benzer sonuçlanır ve onların bozulmamış güzellik ideası ve devrimci sanat bakışları yeniden tamamen yok edilirken, kibar burjuvalar aniden zafer kazanır. Vertov ve Mayakovski'nin kariyerleri, metaforik olarak Sovyet avant-garde'nın kaderini yansıtır: İkisi de, devrimci ideallerini açıklayacak pratiklerden yoksun bırakılarak ve yaratıcı başarıları devlet tarafından olduğu kadar kitleler tarafından da reddedilerek, yaratıcı güçlerinin doruğunda düşkırıklığına uğrarlar. İşçi sınıfının hükümeti içinde, her iki sanatçının da baştan belli olmayan kaderi, başarılarının yalnızca günün politik gereklerine ve kitlelerin avant-garde sanatın naif biçimde idealist olduğuna inanan beklentilerine göre yargılandığı peşi peşine uygulamalarla darmadağın edilir. Kendi inançlarına sadık kalması ve kendi sinema görüşünü ifade edememesi Vertov üzerinde yok edici bir etki bırakmıştır; sanatçı, defterleri ve bitmemiş taslakları arasında bulunan dizelerdeki şiirsel kavramlarla bu dalgalanmayı açıklamıştır:

Genç bir araçla
yükseğe ulaşmak
Malyi Gnezdnikovskii, no.7'ye
"sine-hakikat" i teklif etmek
basit gibi görünüyor.
Hayır. Tamamıyla hayır.
Burada çok uzun bir öykü var.
Bu öyküde Tarih aydınlanacak.

Prishel iunoshei srednego rosta
v. Malyi Gnezdnikovskii, 7.
Predlozhil kinopravdu.
Kazalos' by, prosto.
Net. Ne sovsem.
Zdes' nachinaetsia dlinnaia istoriia.
V etoi istorii razberetsia Istoriia.[1]

Oysaki, Vertov'un öyküsünü aydınlatan tarih olmuştur, birçoğu yaşam, toplum ve sanat hakkında kendi kişisel bakışlarını

menliğini yürütür. Vertov'un konumu "yazar-yönetmen" olarak tanımlansa da, gerçek rolü düzenlemenin ötesindedir, çünkü tüm önemli kararlar yapım stüdyosunun politik ve resmi ekibi tarafından alınmıştır.

1 Vertov, "Stanzas About Myself" (*Stikhi o sebe*), Lev Roshal'ın *Dziga Vertov*'unda alıntılandığı gibi, s.6. Şiire tarih atılmamıştır.

dillendirmede çok içten oldukları için Stalin tarafından zulme uğrayan Mayakovski ve diğer Sovyet avant-garde sanatçıları gibi, onun için de tam tersi cereyan etmiştir.

Mayakovski'nin yaşamı trajik bir şekilde sona ermiştir: NEP politikasıyla ve onun popüler kültür üzerindeki negatif etkisiyle olan hoşnutsuzluğunu kamuoyuna açıkladıktan kısa süre sonra intihara karar vermiştir. Ama aslında Mayakovski, kendisini fiziksel olarak yok ettiği 14 Nisan 1930'dan çok daha önce ölmüştür. On yıl sonra, sanatçı ve toplum arasındaki ilişkiyi yansıtan Vertov haykırmaktadır: "Fiziksel değil ama yaratma açlığından ölmek olası mıdır?" ve kesin olarak geçerli bir yanıt vermektedir: "Evet olasıdır."[1] Yine de, değiştirilemez koşullara rağmen Vertov, Sovyetler Birliği'nden ayrılmayı asla düşünsel olarak bile tasarlamamıştır. Mayakovski gibi o da -yaşamda ya da ölümde- kendi doğduğu topraklarda kalması gerektiğine inanmıştır!

Aynı sorun -başlarda hiçbir sınır tanımadan manifestoları oluşturulan- politik terör tarafından şiddetlenerek bastırılan yaratıcı potansiyeliyle 1920'lerin tüm Sovyet avant-garde'larını ağına düşürmüştür. Umutsuz reçetelerle karşılaşan çoğu sanatçı partinin taleplerine boyun eğmiştir; kalanlar varlıkları tehdit altında olsa bile buna yanaşmamışlardır. Vertov, yaşamsal gereksinimden daha güçlü olan "yaratıcı açlığını" gidermekten geri kalmayan devrimci sanatçılara dahil olmuştur. Bu nedenle, onun kendisini bedensel olarak yok olmadan önce "ölü" olarak düşünmesi sürpriz değildir.

Sovyet Avant-garde'ının Çöküşü

Konformist olmayan herhangi bir sanatsal çabaya eklemlenme tehlikesi, Sovyet sanat camiasında daha açık bir hale gelmiş, düşkırıklıkları kol gezmeye başlamıştır. 1920'lerin sonunda, en

1 Vertov, "Notebooks", 4 Şubat 1940, *Articles*, s.228. Orijinal cümle şöyledir: "Mozhno li umeret' ne ot fizicheskogo a ot tvorcheskogo goloda? Mozhno!"

gözde avant-garde sanatçılar Narkompros* tarafından "ideolojik olarak uygunsuz" denilerek ihbar edilirken, gerginlik eleştirel bir noktaya ulaşmıştır. Dolayısıyla, toplumcu gerçekçiliğin savunucusu olan, Sovyet sanatının kesin kontrolünü ele alan RAPP'le** güçlenen geleneksel sanatçılar, RAPP politikasının çok az şansı olduğu konusunda görüş ayrılıkları olsa da, kendi ideolojik duruşlarını iptal etmişler ya da sessizliğe gömülmüşlerdir. Vahan Barooshian'a göre Sovyet avant-garde'ının ölümü, "sanatta ideolojinin rolünü azaltma"*** çabalarıyla ve toplumcu gerçekçilik dogmasıyla olan görüş ayrılıklarıyla doğrulanmış olmaktadır. Yükselen parti çizgisini önleyecek bir baskı olarak, sanatsal ifadedeki çoğulcu bileşenler arasındaki hizip ve toplumcu gerçekçiliğin pragmatik takipçileri eleştiriye açılmıştır.

1920'lerin sonunda, içteki ideolojik sallantılar, giderek politik baskı yığınları altında inleyen avant-garde hareketin direncinin üstüne yavaş yavaş dökülmeye başlamıştır. Hatta Mayakovski bile başlangıçtaki radikalliğinden ürkmüştür ve 1929'da, *LEF*'i RAPP'le birleştirmeye yönelen, böylece avant-garde'ın neslinin tükenmesini erteleyen REF (Revolutionary Art Front)'i kurmuştur. İlk demeçlerinin tersine Mayakovski'nin ilk REF toplantısındaki konuşması, "içerik ve biçimin ötesindeki (politik) hedeflerin başrahibi"ni vurgulamış, "yalnızca Sosyalizme yol gösteren anlamdaki edebiyatın doğru olduğuna" işaret etmiştir.[1] "Doğru"

* Narkompros, 1917'den 1929'a kadar Anatoly Lunacharsky tarafından People's Commissariat of Education (Narodnyi komissariat proveshchenia)'nin sorumlusu olmuştur.

** RAPP (1928) Proleter Sanatçılar Rusya Birliği (Russkaia assotsiatsiia proletarskikh pisatelei) kuruluşudur. Sanata geleneksel yaklaşımıyla bu organizasyonun üyelerinin hepsi edebiyatta partinin ideolojisinin merkez rolüne inanmışlardır. RAPP'in birçok bağlamı daha sonra toplumcu gerçekçiliğin doğmasına evrilmiştir.

*** Vahan Barooshian, "Russian Futurism in the Late 1920s: Literature of fact", Slavic and East European Journal, no.1 (Bahar 1971), s.43. Barooshian *Novyi LEF*teki en etkin dağıtımcıların hem militan hem de "gerçeğin sanatı" adı altında hep beraber geleneksel sanatı erteleyen taleplerinde kendi içlerinde kapalı olduklarını vurgular.

1 Osip Brik'in "Mayakovski and the Literary Movement of 1917-30" (1936) makalesinde gönderme yapıldığı gibi. Alıntı Diana Matias'ın *Screen*'de basılan denemesinin İngilizce çevirisinden yapılmıştır, London, no.3, Sonbahar, 1974, s.59-81.

yazınsal anlamdan kastının ne olduğunu belirtmese de, onun parti tarafından şart koşulan direktifleri kastettiğini düşünmek olasıdır. Ne kadar uzlaştırıcı olsa da Mayakovski'nin konuşması, ne RAPP ideologlarına ne de Brik gibi kendisinin avantgarde arkadaşlarına, yaptığı hareketin fütürizmi aldatmak olmadığını gösterememiştir.[1] Mayakovski'nin iki karşıt ideolojiyi uzlaştırmaya çalışma hatası onu, bir grup sanatçının diğeri için harcandığı ve politik tabanlarına göre değer biçildiği bir çevrede düş kırıklığına uğratmıştır.

Vertov'un o süreçten sonraki günlükleri, onun giderek artan bir şekilde yaratıcı enerjisine ket vuran engellerle karşılaştığını ortaya koymaktadır. *Coşku*'nun büyük bir ödül aldığı Londra dönüşünde (Charlie Chaplin filmi "en canlı senfonilerden biri" olarak tanımlamıştır*) Vertov, o sıralarda Lenin'e adadığı filminin dağıtımında güçlüklerle karşılaşmıştır. Efsanevi bir komünist lideri öven bir filmin dağıtımının büyük kısmının gizlice engellenmesi tuhaf görülebilir. Asıl neden şudur: Stalin filmden hoşnut değildir, çünkü film onun Ekim Devrimi'nde kendine biçtiği rolü görmezden gelmiştir.** 17 Mayıs 1934'teki günlüğünde Vertov, kendisini hayal kırıklığına uğratan partinin filmin tanıtımına ilişkin dengesizliklerini tanımlar:

> *Lenin Üzerine Üç Türkü* tamamlanalı neredeyse dört ay oldu... Beklemenin sıkıntısı. Benim bütün varlığım gerilim - sürüklenen bir baş gibi. Sinirlilik - gündüz ve gece... beni tamamıyla tüketmeyi başardılar.[2]

---

* Vertov, "Notebooks" (defterler, 17 Kasım 1931), s.173. Orijinal demeç şöyledir: "Bu mekanik gürültülerin bu denli güzel bir sese dönüştürülebileceğini hiç bilmezdim. Filme (Enthusiasm) dinlediğim en canlı senfonilerden biri olarak saygı duyuyorum. Bay Dziga Vertov bir müzisyen. Âlimler ondan öğrenmeli ve onunla konuşmalılar. Tebrikler. Charles Chaplin." Demeç ilk olarak Alman dergisi *Film Kurrier*'de basılmıştır. Daha sonra Enthusiasm'a olan bu teşekküre ek olarak Chaplin filmi 1930'da yaptığı en iyi filmler listesine katmıştır (*The LondonTimes*'in düzenlediği bir ankete yanıt olarak düzenlenen liste).

** 1938'de film, Stalin'in Lenin ve Ekim Devrimi hakkında yaptığı bir konuşmanın eklenisiyle yeniden düzenlenmiştir.

1 Brik, a.g.e., s.70-8.

2 Vertov, "Notebooks", 17 Mayıs 1934, *Articles*, s.178.

Vertov, iki gün sonra, hükümetin filmin dağıtımını yaymaya olan isteksizliğinin, üzerinde yarattığı artan dalgalanmayı vurgularken şunları yazar: "Bir insan mıyım, yoksa eleştirmenlerimin oluşturduğu bir 'şema' mıyım, bilmiyorum."[1] 9 Kasım 1934'te, film sonunda Moskova'da birkaç yakın tiyatroda gösterildiğinde Vertov, filmin Birleşik Devletler'de kazandığı büyük başarıyı öğrenmiştir. Ama, tıpkı resmi basın *Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün uluslararası bir başarı olduğunu yazması gibi bu gerçeğin de Sovyet dağıtımcılar üzerinde çok az etkisi olmuştur. Kaçınılmaz olarak Vertov'un günlük notları artarak sertleşmekte ve umudunu yitirmektedir, o kasıtlı olarak yeni önerilerini geri çeviren Sovyet bürokrasisini döne döne suçlamaktadır. 1939'un sonunda bir günlüğünün girişinde Vertov, Saakov'a haykırarak ondan bir alıntı yapmıştır: "Sana yapmanı söylediğimiz gibi davranmalısın, aksi halde bir daha sinemada çalışma izni alamazsın."[2] Emirlere boyun eğmeyi başaramayan Vertov, senaryo yazımına geri döner, "benim için kamerayla çalışmak olanaksızsa, kalemle çalışırım"[3] diyerek yemin eder.

Kameralı Adam ise daha büyük belalarla karşılaşır. Yurtiçinde ve uluslararası basında kabul gördüğünün bilinmesine rağmen film, Vertov'un özellikle ulaşmak istediği seyirci kitlesi tarafından itilmiştir. Paradoksal durum devam etmektedir: Moskova'daki prömiyerden sonra *Pravda* "filmin oynadığı sırada seyircinin bu denli kibar olmasının ender olduğunu"[4] yazmıştır ve *Kameralı Adam*'ı, Sovyet tiyatrolarında yaygın olarak gösterilmeli diye yorumlamıştır. Buna göre, böyle bir otoriter organdan gelen yorumun otomatik olarak uygulamaya konulacağı düşünülebilir. Ama, parti gazetesinde çıkan pozitif yoruma rağmen, filmin dağıtılması teklifi dağıtımcılar tarafından dikkate alınmamıştır. Onların bürokratik tutumları, aralarında

1 Vertov, "Notebooks", 19 Mayıs 1934, *Articles*, s.178.
2 Vertov, "Notebooks", 25 Aralık 1939, *Articles*, s.227.
3 Vertov, "Notebooks", 14 Ağustos 1939, *Articles*, s.224.
4 K. I. Shutko, (1929)."*The Man with the Movie Camera*", *Pravda*, 23 Mart, s.4.

Vertov'un çalışmasına "karmaşık, formalist, hedefsiz ve kendine-tapan budalalık"* olarak saldıran ve dağıtımcılara filmi rafa kaldırmalarını öneren Nikolai Lebedev'in de bulunduğu toplumcu gerçekçiliğin şakşakçıları tarafından beslenmiştir. Sonuç olarak *Kameralı Adam,* öte yandan, resmi yazarlar tarafından övülmüş, parti ideologları tarafından eleştirilmiştir, onların düşüncesi *Kameralı Adam*'ı sürekli büyük tiyatrolardan uzak tutan "açgözlü" dağıtımcılara yönelik bir "çalışma politikası" anlamındadır - ama bu gerçek, arkadaşı Sergei Ermolinsky'nin de anımsattığı gibi, Vertov'u büyük bir üzüntüye boğmuştur:

> Çoğu eleştirmen filmi çok biçimsel ve egzantrik olmakla suçlamışlar, onun "egzantrikliğinin" yeni ve özel bir sinemasal anlatımı keşfetmeyi hedeflediğini görmemişlerdir... Ben Vertov'la Puşkin Meydanı yakınlarında, filmin birkaç gösteriminden sonra karşılaştım ve onu gizlemeye çalışmadığı bir gerginlik içinde buldum... Genelde o, duygularını kolaylıkla ifade edemeyen, içine kapanık biriydi, ama bu kez bana şunları söyledi: "Olmadı, yürümedi!" Onun için durum göründüğünden de zordu, çünkü bu filmin çoğu bağlamı onun için sevgi dolu ve çok önemliydi.[1]

Doğal olarak Vertov kendisini çok garip bir durumda hissetmiştir, çünkü önde gelen gazete ve dergiler filmini desteklemişler, sanatçının deneyiminin yeniliğini ve önemini vurgulamışlardır. Örneğin *Vechernaia Moskva* (22 Ocak 1929), "çalışması Sovyet seyircisine nerdeyse yabancı gelen Vertov'u Sovyet ve dünya sinemasının en büyük kâşiflerinden biri" olarak duyurur ve "*Kameralı Adam*'ın geniş çapta dolaşıma girmesi gerektiğini" vurgular.[2] *Kino-gazeta* (19 Şubat 1929) "filmin geçen Kasım'da tamamlanmış olmasına rağmen, Moskova tiyatrola-

* Nikolai Lebedev'in Vertov'a ve *kinok*larına saldırıları, "For A Proleterian Film Journalism" adlı makalesinde ortaya konulmuştur. (Za proleterskie kinopublitlsltiki, Literatura i iskusstvo, 1931, no. 9 - 10. Neredeyde kelimesi kelimesine Lebedev, Survey of the History of Silent Film in USSR: 1918-1934'ünde saldırılarını yinelemiştir (Ocherk istorii kino SSSR: nemoe kino, 1918-1934, Moscow, Iskusstvo, 1965) ve "Kameralı Adam'da, çekimlerin gerçekleşmesinde herhangi bir mantık bulmanın olanaksız olduğunu" iddia etmiştir. (S.206).

1 Ermolinskii, "At the Pushkin Monument", *Dziga Vertov in Recollections of His Contemporaries,* s.200.

2 Lev Roshal'ın *Dziga Vertov* kitabında alıntıladığı gibi, Moscow, Iskusstvo, 1982, s.200-4.

rınca hâlâ birer kopyasının ısmarlanmamış olması" gerçeğini eleştirir.[1] *Kameralı Adam*'ın ilk gösterimlerinin özellikle başarılı olduğu Ukrayna'da da genel dağıtımcılarla olan sorun farklı değildir. *Vechernii Kiev* (9 Mart 1929), parti bürokrasisine örtülü göndermelerde bulunarak, şu etkileyici soruları sormaktadır:

> Vertov'un filminin toplumsal değerinin olmadığını, yani anlaşılmaz, ulaşılmaz olduğunu söylemeye kimin hakkı var, buna kim cüret edebilir? Kime sormuşlar? Bir anket yapmışlar mı? Hangi kentlerde? Ne tür insanlarla? Dziga Vertov'un yolunu açın![2]

Kino i kul'tura (no.4, Mart -Nisan 1929) dar-görüşlü bürokrasiyi en sert biçimde eleştirir, "Devrim-öncesinin küçük patronlarının yönettiği bir politikayı sürdüren dağıtımı" ve bunun "Vertov'un dezavantajına olduğunu, sıradan taklitçilerin ekmeğine yağ sürdüğünü, Vertov olmadan Sovyet sinemasının solup gideceğinin farkında olmadıklarını" vurgular.[3] Vertov *Kameralı Adam*'ın dağıtımı tartışmasının içinde bizzat yer alır. 12 Mart 1929'da *Kinogazeta*'ya şu mektubu gönderir:

> *Kameralı Adam*'ın kaderi hakkındaki sayısız sorgulamayı yanıtlamak yerine, izin verirseniz filmimin varlığını derhal alkışlayanları, Moskova ve Ukrayna'da cereyan eden birçok olayı destekleyen tüm arkadaşları, yani editörlük bölümünü bilgilendireyim, (geçen yılın kasım ayında gerçekleştirilen) *Kameralı Adam,* Moskova ve Leningrad'daki büyük tiyatrolara henüz ulaşmış değildir (yani, beş ayın sonunda), bu böyle çünkü dağıtımcılar her anlamda filmi rafa kaldırmışlar ve boykot etmişlerdir, siz yoldaşlarım, bu sıralarda filmin ne zaman gösterileceğini soruyorsunuz. Açıkçası bu, halkın ve basının düşüncesi, beğeni düzeyi *Six Girls Behind the Monastery Walls* türündeki filmler kadar olan ve bizi yöneten dağıtım şirketlerinin düşüncesinden daha ilgili olduğu zaman sona erecektir.*

1 Roshal', a.g.e.
2 Roshal', a.g.e.
3 Roshal', a.g.e.

* Roshal', Dziga Vertov, s.200-4. Six Girls Behind the Monastery Walls or Six Girls in Search of Night Shelter (Shest devushek kotorye za monasterskoi stenoi ili Shest devushek ishchut pristanishcha), Hans Behrendt tarafından yönetilen ticari bir Alman melodramıdır. Mart ve Nisan 1929 boyunca Moskova'daki yedi önemli tiyatroda, büyük tanıtımlarla gösterilmiştir. Vertov'un mektubu, 12 Mart tarihlidir ve 19 Mart 1929'daki *Kinogazeta* dergisinde yayınlanmıştır.

Yine de, kısa sürede Vertov filmin karmaşık yapısını algılamaya yetersiz olan çok sayıda seyirciyi ve film dağıtımcılarının öne sürdüklerini beğenen kitleleri kavramaya başlar; böylece *Kameralı Adam*'ın "ulaşılmaz" ve "formalist" olarak etiketlenmesi, onun canını daha çok yakar. Partinin en güçlü sözcüsü A. Fedorov-Davydov, "kokuşmuş" yabancı eleştirmenlerin bir "idolü" olarak onun itibarını zedeledikten sonra bile Vertov yine de, (Eisenstein'ın 1936 ve 1937'de yaptığı gibi) kendi "politik hatalarından"* dolayı özür dilememiştir:

> Bu filmin Avrupalı avant-garde sinema estetikçileri tarafından çok tanıdık bulunması tesadüf değildir. Onlar Vertov'un, dünyanın nesnel algılanışını reddeden felsefesinin belirlediği, biçimle boş ve bayat bir gerçekliğin gerçekçi yansısı aracılığıyla oynayan tüm eğilimini kabullenmişlerdir... Bu nedenle Vertov, *Kameralı Adam*'a gösterilen gerçekdışı duyarlığı ve bütün tepkileri anlamamıştır.[1]

Bu tür saldırılarla (1936'nın başlarında) Vertov'un Sovyet sinemasında zaten sağlam olmayan konumu daha da kötüleşmiştir. Yeni filmler için tüm projeleri ve önceki deneyimleri resmi makamlarca geri çevrilmiştir: O tek kelimeyle, Sovyet sinemasında yaratıcı bir güç olarak "liste dışı" kalmıştır. Bunun sonucunda, günlükleri ümitsiz düşüncelerle dolmuş ve makaleleri teorik ağırlığını yitirmiş, giderek büyüyen bunalımını yansıtmaya başlamıştır:

> Kimse benden hiçbir şey beklemiyor. Bu nedenle, benim için konuşmak zor. Ama, buna rağmen, bırakmayacağım. Bir kez daha yoldaşlarımı, çalış-

* Eisenstein'in ilk filmleriyle ilgili olarak ideolojik sorunlar olmasına rağmen, asıl kriz Turgenyev'in öyküsüne dayanan Bezhin Meadow'un çalışmaları sırasında ortaya çıkmıştır. Sovyet sinematografisinin sıradan bir yöneticisi olan Boris Shumyatsky Eisenstein'in köylülerin yaşamı bağlamının Stalin eleştirisi üzerinde ayrıntılı olarak durmuştur. Senaryoda birçok "düzeltmeler" ve teftiş üşüşmelerinin ardından, tüm proje iptal edilir ve Eisenstein "hatalarını" kamuoyuna açıklamak zorunda kalır. Bkz. Sergei M. Eisenstein, Marie Seton (New York, A. A. Wyn, 1960, s.351-78). October'in düzenlemesi sırasında Stalin'in müdahaleleri için bkz. Herbert Marshall'in Masters of Soviet Cinema (London, Routledge & Kegan Paul, 1983, s.191-200).

1 Fedorov-Davydov, A. (1936). "Toward a Realist Art", *(K realisticheskomu iskusstvu), Kino,* 30 Mart, s.4.

maya olan gereksinimime ikna etmeye çalışacağım... hatalarımı nasıl kabulleneceğimi bilmediğimi söylüyorlar. Bu doğru. Ama ben kitlelere daha yakın olacak yaratıcı filmlerle hatalarımı düzeltmek istiyorum.[1]

Vertov'un çalışmalarının ideolojik içeriğinin dönüşümünden çok, bu umarsız durum, proleterlerin onun avant-garde çalışmasını takdir etmedeki yetersizliği üstüne sanatçının dalgalanmalarının sonucudur. 1944'te "Bir sanatçı için yaratıcı çalışmasının anlaşılmadığını ve yok edildiğini görmekten daha korkunç bir şey yoktur"[2] diye yazan Vertov, zamanını politik olarak hatalı gördükleri filmlerini gündemdışı bırakan kitlelere ve resmi makamlara gönderme yapmaktadır. Diğer sanatçıların ideolojik feragatlarının akışına bakarak, Vertov'un "hatalarını düzeltmeye" hazır oluşunu görmek çok acıdır. Yaratıcılığının doruğundayken sayısız projesini gerçekleştirememesi, gurur kırıklığıyla yıkılması ve ne başa çıkabildiği ne de teslim olabildiği politik baskılar onu "hizmet meraklısı" bürokratların ve politik arabulucuların (*posredniki*) insafına terk etmiştir. Bunlar, geçerli politik yaptırımlara uymayan her sinemacıya verdikleri resmi direktifler gibi, Vertov'un yaratıcılığını engelleyen kişilerdir. 2. Dünya Savaşı sırasında (Sovyet film endüstrisinin yeniden yerleştiği) Kazakistan'da Alma-Ata'da yazılan aşağıdaki not Vertov'un çatışmasını özetlemektedir:

> Projelerimin çoğu ölü doğuyor, tamamlanamıyor. Kimse onları toparlamıyor, böylece çürüyorlar. Güçlü arkadaşlarım yok, kimse destek olmaya yanaşmıyor... Kimse bana yardım etmek istemiyor. Herkes kellesini kaybetmekten korkuyor. Ama ben, benimkini yitirmekten korkmuyorum.[3]

Ne yazık ki, kişisel cesaret politik bürokratların takdir ettiği bir meziyet değildi: Onlar Vertov'u "inatçı" ve Sovyet sinemasının "olumlu" gelişimini engelleyen biri olarak gördüler ve 1954'te ölümünden çok önce sinema tarihçileri ve teorisyenleri tarafından çalışmalarına saygı duyulmadı. Vertov'un yöntemi-

1 Vertov, "In Defence of Newsreels", 14 Ağustos 1939, *Articles*, s.154.
2 Vertov, "Notebooks", 26 Mart 1944, *Articles*, s.253.
3 Vertov, "Notebooks", 14 Ağustos 1943, *Articles*, s.246.

nin Jean Rouch, Mario Ruspoli, Richard Leacock, Lionel Rogosin gibi sayısız belgesel sinemacının ve "*sinéma-vérité*"nin, "doğrudan sinema"nın (*direct cinema*) ve "tarafsız-göz"cülerin (*candid-eye*)[1] üzerinde çok önemli etkisinin bulunduğu açıkça kanıtlansa bile, Sovyet sinema eleştirmenleri onun sinema dünyasındaki yerinin önemsizliğinde ısrar etmişlerdir. Nikolai Abramov, Vertov'a ve özellikle *Kameralı Adam*'a yönelik bu adaletsiz tutumu şu sözleriyle örneklemektedir: " Bu film, tıpkı yabancı 'avant-garde' sinemacıların diğer sahte-ilerici (*pseudo-innovative*) filmleri gibi, sinemanın anlatım bağlamlarını geliştiren akıcı bir etki bırakmayı başaramamıştır. Bu türün tüm filmleri gibi, bu film de perdeden hızla geçen işlenmemiş karakterleriyle kısır kalmış, kepaze sansasyon görüntüleriyle doldurulmuş, zenginleşmekten aciz, her koşulda yaşayan ve büyüyen bir sanattır."[2] Buna karşın George Sadoul'un 1971'de yazdığı Vertov monografının girişinde Jean Rouch, onun çağdaş kurgusal-olmayan sinemaya olan etkisini doğrulamaktadır. Vertov'u Marinetti ve Apollinaire gibi büyük isimlerle karşılaştıran Rouch, metaforik olarak onun liderliğinin avant-garde önemini tanımlamaktadır:

> *Kameralı Adam,* bugün bile tamamıyla anlayamadığımız bir film yapmaya karar vermiş herkesi kışkırtan bir gerilimdir, bu nedenle de, aradan geçen kırk iki yıl sonra hâlâ seyircileri şaşırtmayı sürdürür.[3]

1920'lerin sonuna doğru artan politik baskılarla karşılaşan çoğu avant-garde Sovyet sanatçısı, komformist olmayan bakışlarını ortaya dökmekte ihtiyatlı davranmaya başlamışlardır. Ama Vertov için sinemasal deneyiminde ve özgür sanatsal ifadesinde uzlaşmak tartışma dışıdır, tamamıyla onun yaratıcı ve etik ölçütlerine yabancıdır. Bu eylemsizlik ve dalgalanma onun,

1 Bkz. G. Sadoul, "'Film-Truth' and 'Cinéma-Vérité'", *Dziga Vertov,* Paris, Edition Champ libre, 1971, s.108-38; "From Dziga Vertov to Jean Rouch", s.139-44.

2 Abramov, N. (1962). *Dziga Vertov,* Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk, s.98.

3 Rouch, J. "Five Views on Vertov" *(Cinq regards sur Vertov),* G. Sadoul'un *Dziga Vertov*'u içinde, s.11-14.

1920'lerin başlarındaki *kinok*ların duyurularını şekillendiren tüm bakış biçemini yitiren teorik yazılarına yansımaktadır. Stalin'in 1930'larda avant-garde üzerinde aldığı sıkı tedbir, Sovyet sanatının tüm dallarında yaratıcı buluşların soluğunu kesmiştir.* Jean Laude'ın belirttiği gibi, partinin başlangıçtaki ideolojik formalizm eleştirisi, Sovyet avant-garde'ına karşı genel bir tavıra dönüşmüştür:

> Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde, *LEF*'i bozguna uğratan ve ilk aşamada polemik olan, ama sonra devletin ideoloji haline dönüştürdüğü formalizm kavramından gelen işaret, yani Zhdanov Raporu, karşı-devrim tasarısını biçimlemeye başlamıştır.[1]

1936'da Parti Kongresi'ndeki Zhdanov'un meşhur raporundan sonra, Zhdanovizm (*Zhdanovshchina*), toplumsal gerçekçiliğin sanat ve kültürle ilgili tek "doğru" yol olduğunun kesin kabulünü onaylamıştır. Partinin "sanattaki tüm eğilimleri tek bir eğilime indirgemedeki" baskıcı politikası, tüm bürokratik araçları "kendi doğrusunu kurumlaştırmaya" yöneltmiştir.[2] Bu tür bir dogmatik davranış, Vertov'un yalnızca sanatında değil, yaşamında da, bütün hayatını verdiği doğru için savaşımına karşıt düşmüştür.

---

* Sovyetler Birliği'ndeki ideolojik baskı, ekonomik ve politik duruma bağlı olarak kimi zaman yoğunlaşmış, kimi zaman geri tepmiştir. Konstrüktivizm ve fütürizm üzerindeki baskı, ilk olarak 1922'de, Central Committee'nin "LEF etrafında toplanan ve 'proleter kültür'ün arkasına sığınan sanatçı grubunun, sanatın egemenliği altında işçilere kalitesiz ve ahlaksız tadlar sunarken, insanlara kokuşmuş burjuva düşüncesini (Masizmi) sunduğunu" iddia ettiği "Proletkult Hakkında" adlı mektubu yayınlandığında başlatılmıştır. About the Soviet Party press: Collection of Documents (O partiinoi I sovetskoi pechati: sbornik dokumentov, Moscov, Pravda, 1954, s.221.) Ernst Mach, Lenin'in öznel idealizmine Materyalism and Empirio-Critisism (1909) adlı çalışmasında birçok kez değinen, Avusturyalı bir fizikçi ve düşünürdür.

1 Laude, J. (1971). *L'année 1913 (The year 1913),* Paris, Klicksieck, s.205. Zhdanov hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Not 139.

2 Conio, G. (1979). "Debate on the Formal Method", *The Futurist, the Formalists, and the Marxist Critique,* ed. C. Pike, Highland N. J., Humanities Press, s.45.

Çaresiz ve ironik bir biçimde en yenilikçi Sovyet avant-garde sanatçılarından biri, resmen "devrime-karşı" ve "gerici" ilan edilmiştir. Bu koşullar altında *Kameralı Adam* gibi bir film, görüntülerini "formalist", "anti-realist" ve "bayat oyun" olmakla suçlayan Zhdanovist ve Stalinist eleştirmenlerin otomatik olarak hedefi haline gelir, böylece "Sosyalizmin yol gösteren kararlı yoluna yönelik" düşüncelerine uyuşmaz bulunur.

Yaptığı işin resmi makamlarca eleştirilmesi ve sayısız tasarısının bastırılması, Vertov'u meslektaşlarından, hatta arkadaşlarından uzaklaştırır, bütünüyle geri çekilir ve çöker; günlükleri ve defterleri o tarihten sonra boş, bazen de şaşkındır. Kendisini herkesten ve her şeyden şüphelenen başka biri olarak tanımlar: "Ya Sisyphos'un çabası gibi kabul edilen ya da aylak olmak suçuyla yüzleştirilen bir ültimatomun tehdidi altındaki Vertov'un son çalışmaları ne büyük bir adaletsizlikle karşı karşıyadır."[1]

Vertov'un, kendi yaratılışını tamamen ters düşen, "yararsız, amaçsız, zorlu ve yavan bir iş olan - Sisyphos'un emeğini bir işkence" gibi hissetmesi sürpriz değildir.[2] Yardım alamayan Vertov haykırmaktadır: "Yeteneğe gösterilmeyen hoşgörü ve sıradan destek nasıl açıklanabilir?"[3] Vertov için böyle bir durum, kişisel olarak acı bir fırtınadır; Sovyet avant-garde'ı içinse genel olarak bir bozgunun açık göstergesi.

1 Vertov, "Notebooks", 26 Mart 1944, *Articles*, s.252.
2 Vertov, "Notebooks", 11 Ekim 1944, *Articles*, s.261.
3 Vertov, "Notebooks", 7 Eylül 1938, *Articles*, s.218.

II. BÖLÜM

KAMERALI ADAM'IN TEMATİK ANLAMI

Sinemasal İletişim Deneyimi

Sinema yaşamının başından beri Vertov, sinemanın doğasına ait görsel araçlarla, özerk bir film dili elde etmek üzere bu sanatın yazınsal/teatral bileşenlerini kırmaya çalışmıştır. Kamerayı "yaşamın-farkında olunmayanlarını" kaydedebilen teknolojik bir araç gibi düşünen ve montaja asıl "sinema-nesnesi"ni yaratabilecek bir anlam yükleyen Vertov ve *kinok*ları, yalnızca "Yaşamı-Olduğu-Gibi" gösteren bir belgeseli düşlememişler, aynı zamanda izleyenleri yansıtılan görüntünün "çağrışımsal yapısına" da katılmaları için uyarmışlardır. Bu tutumun sonuçları, Vertov'un deneyiminin sıradışı özelliğini anlayabilen ya da tutucu olmayan sinemasal yapısını yeterince takdir edebilen sempatizanları ve hem geleneksel kurmaca hem de belgesel film tarzlarından radikal biçimde farklı bir film olan *Kameralı Adam*'dır.

Filmin jeneriği (Bkz. Ek 1) *Kameralı Adam*'ı, "ara yazıların yardımı, senaryo, dekor ve oyuncular olmaksızın" görsel olay-

ların sinemasal bir temsili, "tiyatro ve edebiyat dilinden tamamen ayrı tabandaki geniş bir sinema dili"ni geliştirme eğilimindeki bir "sinemasal iletişim deneyimi" olarak tanımlamaktadır. Vertov kendisini deneyimin "Yazar-gözetmen"i olarak görmekte ve (filmdeki "kahraman" olan) kardeşi Mikhail Kaufman'ı kastederek, filmini "bir Kameramanın günlüğünden bir alıntı" olarak adlandırmaktadır. Filmin yapımındaki üçüncü ortak olan Vertov'un karısı Elizaveta Svilova ise, kurgu masasında, görüntülerin sınıflamasında, montaj birimlerini bir araya getiren çekimlerin organizasyonunda yer almıştır.

*Kinok*ların Üçlü Konsül'ü işlevini gören Vertov, Kaufman ve Svilova, *Kameralı Adam*'ın kolektif yazarları olarak düşünülmektedirler. Ama jenerik, "Şef Sinematograf" rolünde Mikhail Kaufman'ı ve "Kurgu Asistanı" işlevinde de Elizaveta Svilova'yı açık olarak gösterir, Vertov'un üretimin her aşamasında yer aldığını ve bu yüzden filmin biricik "yazarı" olarak anılması gerektiğini vurgular. Vertov bu proje için " 'sine-göz' yönteminin tüm önceki deneyimleriyle"[1] hazırlık yaptığını ve en büyük hedefinin "perdede yüzde yüz sinemasal dille gerçekleşi"[2] sunmak olduğunu vurgulamıştır. Böylece, *Kameralı Adam* Vertov'un sinema üzerine önemli teorik bakışının ifadesi olarak ele alınmalıdır. Kaufman için ise filmin karmaşık yapısı bir başarısızlık ve düşkırıklığıdır. 1979'daki bir görüşmede Üçlü Konsül'ün *kinok*ların yöntemini örnekleyen bir film yapmaya nasıl karar verdiğini anımsatan Kaufman, yalnızca başlangıçtaki endişesini tekrarlamıştır:

> Olduğu gibi sinemasal biçimde ifade edilen bir sinema teorisine ve programına gereksinimimiz vardı. Bu tür bir düşünceyi Vertov'a önerdim, ama bu, o zamanlarda gerçekleştirilemezdi... Neyse, sonunda çekimleri durdurmak zorunda kaldık ve Vertov kurguya başladı. Bu aşamada ben çok düş kırıklığına uğradım. Düşünülen filmin yerine ortaya çıkan, aslında filmin yalnızca ilk bölümüydü. Kanımca, film fazla müdahaleci ve olaylarla, korkunç biçimde yüklenmişti.*

1 Vertov, D. (1928). "The Man with the Movie Camera", *Articles*, s.109.
2 Vertov, D. (1928). "From the History of the *Kinoks", Articles,* s.118.
* *October* no.11 (Kış 1979)'da yayınlanan görüşmesinde Mikhail Kaufman ayrıca, Vertov'a 1924'te "Kino-theory and a Kino-program in cinematic

Kaufman'ın düş kırıklığı, proje tamamlandıktan çok sonra bile filmin "fazlaca yüklü" yapısının özelliğini yakalamakta başarısız olduğunu kanıtlamaktadır. Dahası, *Kameralı Adam* tartışmasının hemen ardından yaptığı geleneksel belgeseli *In Spiring*'de de görülebileceği gibi, yenilik ve deneysellik ona asla ilginç gelmemiştir. Bu nedenle, Annette Michelson'un "Mikhail Kaufman'ın 1926'daki belgesel filmi *Moscow*'un yapısının... hem Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Kentin Senfonisi,* (1927) ve hem de Vertov'un *Kameralı Adam*'ından etkilendiği" yolundaki ısrarı çok anlamlı görünmemektedir.[1] İki filmin çok üstünkörü bir karşılaştırması bile, Vertov'un filminin Kaufman'ın bir kenti resimlediği filminden geleneksel anlamda ışık yılı kadar uzakta olduğunu ortaya koyar.

Kameralı Adam'ın ayrıntılı irdelenmesinden yararlanmak amacıyla, her tematik birimin anlatısal işlevi kolaylıkla ayırt edilebilsin diye filmin *diegetik** ilerleyişini ayrı parçalara bölmek yararlı olacaktır. Vertov'un "filmin çözünemez tümlüğü" olarak adlandırdığı bütün montaj yapısı -Kameraman kırsal bir çevrede günlük rutinini yerine getirirken- merkezdeki bir izleğin etrafında dönmektedir ve değişik mekânlarda ve farklı zamanlarda cereyan eden, hepsi fotoğraflanmış olan ideolojik "yaşam-gerçekleri" bağıyla birleştirilmiş olayların yan yana dizilişinden meydana gelmiştir.

---

form"u vurgulayan bir film yapma düşüncesini önerdiğini de ekler (s.55). Ama Vertov yazılarında buna asla değinmez.

1 Michelson, A., *Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov,* s.XXIV (Introduction).

* *Diegetik:* Eski Yunan dili kökenli bir sözcüktür ve "anlatı" anlamına geldiği belirtilebilir. Ancak, sözcüğü dilimizde tam olarak karşılayan bir çeviriden söz etmek kolay değildir. *Diegetik*, daha sonraları Etienne Souriau tarafından, bir filmin "anlatılan öyküsü" bağlamında kullanılır. Sinemada ise *diegesis*, filmdeki düzanlamın toplamına karşılık gelir ve söylemin, karakterler, tablolar, olaylar ve diğer anlatısal ögelerinden meydana gelir (Metz, C., 1974) (Dipnot Bilgileri, Büyükdüvenci, Öztürk, 1997.) Bu çeviride *diegetik*, "anlatı öğeleri" bağlamına daha yakın durarak, orijinal kullanımıyla ele alınmıştır. (Ç.N.)

Kameramanın kahraman olarak varlığı ve seçilen olayların tematik gruplaması insanı *Kameralı Adam*'ı "ikame (*surrogate*) anlatı" olarak adlandırmaya itmektedir. Yine de, izleyicinin tedricen kesin *diegetik* ipuçlarını takip etmeye yönlendirilmesine rağmen, "film başlamadan önce ya da bittikten sonra neler olup bittiğine dair, yalnızca oluşumunun paradigmasıyla düşünmenin dışında, çok az fantezi kurma olasılığı vardır."[1] Bu gözlem, sekansların tematik anlamlarının, çekim, kurgu ve laboratuvar işlemleri sırasında iş gören film araçlarının ve birbirine dayalı çekimlerin arasındaki yapısal ilişkiye sıkı sıkıya bağlı olduğunu işaret eder. Filmin tüm anlamı fotoğrafik uygulamada gösterilmeli, montaj yapısı kaydedilmeli ve çekimler ardışık olarak bir araya getirilmelidir. Mikhail Kaufman, kendisinin ve Vertov'un "*Kameralı Adam*'da... bir son anda, kullanılma olasılığına karşın çok sayıda her cinsten aracı biriktirdiklerini"[2] belirtir, bu arada Vertov *Kameralı Adam*'ı salt "kaydedilmiş gerçekler toplamı" şeklindeki bir film olarak değil, bu üretimin tüm sahnelerinin içine işleyen "ileri bir gerçekler matematiği" biçiminde tanımlamaktadır.[3] Sonuç olarak, filmin ideolojik anlamı sinemasal biçim ve görüntülerin (*footage*) tematik birliği arasındaki ilişkiden ayrı tutulmalıdır.

Filmin Yapısının Parçalanışı

1926'daki makalesi "*Kinok*lar ve Montaj"da[4] Vertov, temel işlevlerine göre çekimlerin kurgusu; doğru bağlanmış çekimleri keşfetmek için malzemeyle genel bir tanışma; büyük izleklerin kuruluşu ve küçük motiflerin bulunuşu; ve sonuçta, tüm malzemenin en uygun sinemasal bağlamda yeniden düzenlenişi gibi, montajın farklı aşamalarından söz etmektedir. Bu aşamaların tümü *Kameralı Adam*'ın elli beş parçasında ayırt edilebilir.

1 Croft. S. ve Rose O. (1977). "An Essay Toward *Man with the Movie Camera*", *Screen*, no.1, s.19.
2 Kaufman, M., "Interview", *October*, s.69.
3 Vertov, D. "The Man with the Movie Camera", *Articles*, s.109.
4 Vertov, D. "Kinoks and Montage", s.97, bu "Temporary Instructions to the 'Film-Eye' Groups" (1929) makalesinin bir parçasıdır, *Articles*, s.94-104.

Yapısal olarak *Kameralı Adam,* dört bölümden oluşur: Prolog (2 dak. 45 san.), Bölüm I (33 dak. 12 san.), Bölüm II (27 dak. 50 san.) ve Epilog (7 dak. 5 san.).

Prolog, filmin temel konusunu (Kameraman'la kamerasını) ve çevreyi (Epilog'da yeniden ortaya çıkacak olan sinema tiyatrosunu) tanıtır. Prolog, filmin görüntüsünün başladığını haber veren orkestranın gösterimini içerir. Bölüm I kırsal alanda erken bir sabah vaktini yansıtır; Kameraman'ın etkinliğini takip eder, Editör'ü tanıştırır ve doğum, evlilik ve ölüm izleklerini geliştirir. Bölüm II birçok işdalıyla başlar ve tümü Kameraman'ı "Yaşamın-Olduğu-Gibi" tanığı şeklinde göstermek için varolan, işleyen makineler, spor olayları ve kaşıklarla şişelerle gerçekleştirilen bir müzik gösterisiyle sonuçlanır. Kısa bir müzikal pasaj (*coda*) olan Epilog, izleyeni, "sine-hakikat" ilkesiyle kaydedilen ve "sine-göz" yöntemiyle yeniden yapılandırılan tüm filmin, sinemasal olduğu kadar *diegetik* de olan elemanlarına yeniden dönsün diye sinema tiyatrosuna geri götürür.

Tematik yapı temelinde anlatı gelişiminin tasarlanmadığı bir filmin bölümlenişi, her şeyden öte rastgeledir. *Kameralı Adam*'ın varolan (yayınlanmış) iki bölümlenişi, farklı ilkelere göre filmik birimleri ortaya koyar. Croft ve Rose, bölümlemelerini filmin metnini yedi kısma ayırdıkları tematik/yapısal bağlam üzerinde kurarlar:

"Bir *Credo*" (çekim 1-4),
"Giriş: Filmin Seyircisi" (çekim 5-67),
"Bölüm Bir: Uyanış" (çekim 68-207),
"Bölüm İki: Gün ve Çalışma Başlıyor" (çekim 208-341),
"Bölüm Üç: Günün İşleri" (çekim 342-955),
"Bölüm Dört: İş Bitiyor, Boş Zaman Başlıyor" (çekim 956-1399) ve
"Coda: Filmin Seyircisi" (çekim 1400-1716).[1]

Bertrand Sauzier tarafından "An Interpretation of *The Man with the Movie Camera*"[2] adlı makalede yayınlanan filmin te-

1 Croft ve Rose, "An Essay Toward *Man with the Movie Camera", Screen,* no.1, s.15-16.

2 Sauzier, B. (1985). "An Interpretation of *Man with the Movie Camera", Studies in Visual Communication,* 11, no.4, Güz, s.34-53.

matik gelişiminin diğer bir bölümlenişi, Croft-Rose bölümlemesinde işaret edilen 1716 çekime karşın 1712 çekimi not eder ve on bölüm içerir. Çekim sayılarındaki bu tutarsızlık, bazen çok kısa -genellikle oldukça soyut- karelerden oluşan çekimlerin arasındaki kesmeleri saptamanın güçlüğünü göstermektedir.*

Buradaki bölümleme 1682 çekimle birlikte elli-beş birim içermekte, herhangi bir temsiliyet önemi taşımadan ayrıştırılmış ya da bulanıklaştırılmış görüntüler ve saydam ya da siyah karelerden oluşmaktadır.

Aşağıda, (saniyede 18 karelik projeksiyon hızına göre) her sekansla birlikte çekimlerin sayısını ve süresini gösteren (16 mm print) filmin özel tematik bölümlenişi yer almaktadır:

JENERİK: 1765 kr., 1 dak. 38 san.
SİYAH EKRAN: 16 kr. (1766 - 1781).

PROLOG: 5 sekans, 66 çekim, 3.967 kr. (1.782-5.748), 3 dak. 45 san.

I. Giriş: 4 çekim, 502 kr. (1.782-2.283), 28 san.
II. Sinema Tiyatrosu: 17 çekim, 1.280 kr. (2.284-3.563), 1 dak. 11 san.
III. Seyircinin Gelişi: 10 çekim, 879 kr. (3.564-4.442), 49 san.
IV. Hazırlık: 21 çekim, 846 kr. (4.443-5.288), 47 san.
V. Gösterim: 14 çekim, 460 kr. (5.289-5.748), 26 san.

BÖLÜM BİR: 19 sekans, 491 çekim, 47.813 kr. (5.749-53.561), 44 dak. 20 san.

VI. Sabah: 62 çekim, 5.555 kr. (5749-11.303), 5 dak. 15 san.
VII. Uyanış: 37 çekim, 3.277 kr. (11.304-14.580), 3 dak. 1 san.
VIII. Caddedeki Serseriler: 14 çekim, 1.248 kr. (14.581-15.828), 1 dak. 10 san.
IX. Yıkanma ve Göz Kırpma: 24 çekim, 1.798 kr. (15.829-17.626), 1 dak. 40 san.

* Seth Feldman'in *Dziga Vertov: A Guide to Referrences and Resources* (Boston, G.K. Hall, 1979, s.98-110) adlı çalışmasında derinlemesine bir deşifre daha vardır; ama Feldman parçalar ya da sekanslarda analitik bir bölümlemedense, filmdeki çekimlerin geniş ve ayrıntılı bir tanımlamasını vermektedir.

X. Caddedeki Trafik: 18 çekim, 3.006 kr. (17.627-20.632), 2 dak. 47 san.
XI. Fabrika ve İşçiler: 36 çekim, 3.276 kr. (20.633-23.908), 3 dak. 2 san.
XII. Yolcular ve Yayalar: 11 çekim, 1.926 kr. (23.909-25.834), 1 dak. 47 san.
XIII. Kepenklerin ve Dükkânların Açılışı: 18 çekim, 2.668 kr. (25.835-28.502), 2 dak. 28 san.
XIV. Araçlar ve Yayalar: 14 çekim, 1.874 kr. (28.503-30.376), 1 dak. 44 san.
XV. Nakliye Arabasındaki Kadınlar: 22 çekim, 2.726 kr. (30.377-33.102), 2 dak. 31 san.
XVI. Kesme Eylemi: 6 çekim, 936 kr. (33.103-34.038), 52 san.
XVII. Düzenleme Odası: 38 çekim, 3.506 kr. (34.039-37.544), 3 dak. 20 san.
XVIII. Trafiği Kontrol Etmek: 7 çekim, 423 kr. (37.545-37.967), 24 san.
XIX. Evlilik ve Boşanma: 35 çekim, 7.726 kr. (37.968-45.693), 7 dak. 9 san.
XX. Ölüm, Evlilik ve Doğum: 19 çekim, 1.890 kr. (45.694-47.583), 1 dak. 45 san.
XXI. Trafik, Asansörler ve Kameraman: 18 çekim, 2.192 kr. (47.584-49.775), 2 dak. 2 san.
XXII. Cadde ve Göz: 77 çekim, 500 kr. (49.776-50.275), 28 san.
XXIII. Caddedeki Kaza: 15 çekim, 1.418 kr. (50.276-51.693), 1 dak. 19 san.
XXIV. İtfaiye Arabası ve Ambulans: 23 çekim, 1.868 kr. (51.694-53.561), 1 dak. 44 san.

BÖLÜM İKİ: 27 sekans, 855 çekim, 40.021 kr. (53.562-93.582) 37 dak. 10 san.

XXV. Çeşitli İşler: 53 çekim, 3.037 kr. (53.562-56.598), 2 dak. 49 san.
XXVI. Üretim Süreçleri: 31 çekim, 1.598 kr. (56.599-58.196), 1 dak. 29 san.
XXVII. Çalışan Eller: 73 çekim, 1.876 kr. (58.197-60.072), 1 dak. 44 san.
XXVIII. Maden İşçileri: 9 çekim, 1.387 kr. (60.073-61.459), 1 dak. 17 san.
XXIX. Çelik İşçileri: 16 çekim, 1.876 kr. (61.460 -63.335), 1 dak. 44 san.
XXX. Enerji Merkezi ve Makineler: 23 çekim. 2.784 kr. (63.335-66.119), 2 dak. 35 san.
XXXI. Kameraman ve Makineler: 152 çekim, 875 kr. (66.120-66.994), 49 san.
XXXII. Trafik Memuru ve Otomobil Kornası: 28 çekim, 989 kr. (66.994-67.983), 55 san.
XXXIII. Makinelerin Durdurulması: 9 çekim, 578 kr. (67.984-68.561), 32 san.
XXXIV. Yıkanma ve Giyinme: 6 çekim, 414 kr. (68.562-68.975), 23 san.
XXXV. Yeniden Doğuş: 24 çekim, 2.677 kr. (68.976-71.642), 2 dak. 28 san.
XXXVI. Duvar Gazetesi: 8 çekim, 754 kr. (71.643-72.396), 42 san.

XXXVII. Traktör ve Tarla İşleri: 37 çekim, 3.236 kr. (72.397-75.632), 3 dak.
XXXVIII. Yüzme, Dalma ve Jimnastik: 14 çekim, 1.279 kr. (75.633-76.911), 1 dak. 12 san.
XXXIX. Kumsaldaki Kalabalık: 24 çekim, 2.323 kr. (76.912-79.234), 2 dak. 9 san.
XL. Sihirbaz: 17 çekim, 960 kr. (79.235-80.194), 53 san.
XL. Zayıflama Egzersizleri: 18 çekim, 1.488 kr. (80.195-81.682), 1 dak. 23 san.
XLII. Basketbol: 18 çekim, 645 kr. (81.683-82.327), 36 san.
XLIII. Futbol: 30 çekim, 1.402 kr. (82.328-83.729), 1 dak. 18 san.
XLIV. Motosiklet ve Atlıkarınca: 43 çekim, 1.944 kr. (83.730-85.673), 1 dak. 48 san.
XLV. Yeşil Manuela: 3 çekim, 648 kr. (85.674-86.321), 36 san.
XLVI. Birahane: 16 çekim, 1.391 kr. (86.322-87.712), 1 dak. 15 san.
XLVII. Lenin Kulübü - Oyun Oynama: 8 çekim, 812 kr. (87.713-88.524), 45 san.
XLVIII. Çekim Galerisi: 41 çekim, 1.172 kr. (88.525-89.696), 1 dak. 5 san.
XLIX. Lenin Kulübü - Radyo Dinleme: 22 çekim, 1.013 kr. (89.697-90.709), 56 san.
L. Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösterim: 111 çekim, 1.354 kr. (90.710-92.063) 1 dak. 15 san.
LI. Üçayak Üstündeki Kameranın Hareketleri: 21 çekim, 1.519 kr. (92.064-93.582), 1 dak. 24 san.

EPİLOG: 4 sekans, 271 çekim, 8.722 kr. (93.583-102.304), 8 dak. 5 san.

LII. İzleyiciler ve Perde: 89 çekim, 4.881 kr. (93.583-98.464), 4 dak. 31 san.
LIII. Moskova Bolşoy Tiyatrosu: 3 çekim, 465 kr. (98.465-98.929), 26 san.
LIV. Hızlı Çekim: 70 çekim, 2.675 kr. (98.930-101.604), 2 dak. 29 san.
LV. Editör ve Film: 108 çekim, 699 kr. (101.605-102.304), 39 san.

SİYAH EKRAN VE "SON" YAZISI: 69 kr. (102.305-102.374)
TOPLAM: 55 sekans, 1.682 çekim, 100.523 kare, 93 dak. 10 san.

Prolog, sembolik olarak ufak tefek Kameraman'ın dev bir kameraya tırmanışıyla başlar. Bunu, Kameraman ve seyircinin girmekte olduğu sinema tiyatrosunun ve caddenin bir dizi çekimleri izler. Gösterim masası ve orkestra çukuru çekim için hazırlanmaktadır: Boy çekimleri ve gösterimci yakın çekimler, projektör ve film makaralarının orkestra şefinin çekiminden

öncelik taşıması, müzisyenler, müzik aletleri ve oturan izleyiciler. Başlangıçta, film yapma nosyonu, projeksiyon ve perde, seyircilere birazdan görecekleri "film-nesnesi"nin hem sinema aracı hem de kameraya kaydedilen gündelik yaşam durumlarını ortaya koyduğunu haber verir.

Birinci Bölüm, "1" rakamının çekimiyle açılır (-tahmin edileceği gibi - "1" ve "2" rakamları bitmiş kopyalarda yer almamaktadır.* "1" rakamı, kameraya doğru yavaşça yükselir ve aşağıda insanlar uyanır, yıkanır ve işlerine hazırlanırken, çok sayıda boş caddenin çekimi bunu izler. Giderek trafik yoğunlaşır ve caddelerde yürüyen ya da nakliye arabalarında, trenlerde ve tramvaylarda daha çok insan görünür. Film yapma eylemi, Editör'ü çalışırken göstermek yoluyla yine vurgulanır. Bu noktada ("Ölüm, Evlilik ve Doğum" ve "Cadde ve Göz" sekanslarında) Vertov, çekimlerde ve fotoğraflanan nesne ve olayların grafik tasarımında etkili olan biçimsel kompozisyon kalıplarına odaklanarak, sinemasal soyutlamayı başarır. Birinci Bölüm, caddedeki bir kazanın olduğu gibi kaydıyla sonuçlanır: Bir adama araba çarpar, bir ambulans perdeyi bir yönden keserek gelir ve onun gibi hızlı bir itfaiye arabasıyla kesişme eylemini tekrarlar.

İkinci Bölüm, merceklerin (yakın-çekimlerin) ve caddelerde, enerji merkezlerinde, fabrikalarda, madenlerde, işçi kulüplerin-

* A.A. Fedorov ve G. Averbakh tarafından 1935'te derlenen çekim listesine göre (Moskova'da, Dziga Vertov arşivinde saklanan), filmin orijinal kopyasında ekli üç rakam daha bulunmaktadır: "2" rakamı "Kesme Hareketi"nden sonra (XVI), "3" rakamı "İtfaiye Arabası ve Ambulans" sekansından sonra (XXIV) ve "4" rakamı "Trafik Memuru ve Otomobil Kornası" sekansından (XXXII) sonra yer almaktadır. Bkz. Feldman, *Dziga Vertov,* s.98-110. Bu arada, "1" rakamının durduğu pozisyon, ilk makaranın sonunda, yani "Yıkanma ve Giyinme" sekansından (IX) sonra değil, "Gösterim" sekansından (V) sonradır. Böyle olmasının nedeni açıkça, Vertov'un yapısal/tematik bir bağlamda filminin farklı bölümlerini (parçalarını) ayırmak için rakamları kullanmasıdır. Sonuçta benim bakışım, rakamların orijinal yerlerinin Prolog'dan, Birinci Bölüm'den, İkinci Bölüm'den sonra ve Epilog'dan önce oluşu yolundadır. Bu rakamın tasarımı (makaraları gösteren geleneksel sayılardan oldukça farklı olan), işlevinin içerikle ilgili olduğunu ve salt teknik olmadığını işaret etmektedir: Bu basit olarak, siyah zemin üzerinde karşıt bir dikey figür olarak düzenlenmiştir.

de, dükkânlarda, lunaparklarda, sahillerde, stadyumlarda, birahanelerde ve tiyatrolarda (genel çekimle) film yapan Kameraman'ın birçok çekimiyle başlar. Günlük çalışmadan sonra, işçiler kendilerini yeniden doğuşa hazırlarlar; sonraki sekanslar insanları oyun oynarken, işçi kulüplerinde radyo dinlerken ya da bir adamın kaşıklarla sıradan nesnelere vurarak yarattığı bir "konsere" katılırken gösterir. Kameraman ve Editör tekrarlarla, filmlerini sinema tiyatrosunda oynatabilmek için günlük çalışma hali içinde gösterilirler ve ikisi de Epilog'da yeniden görünürler. İkinci Bölüm'ün sonunda kamera insanlaşır: Üçayak hareket etmeye başlar ve Prolog'da yer alan sinema tiyatrosunda aynı filmi seyreden izleyiciler ona gülerler.

Epilog, perde-içinde-perde üzerindeki hızlandırılmış biçimde hareket eden nesneler ve diğer insanların çekimleriyle kesilen sinema tiyatrosundaki seyircilerin çekimleri tarafından oluşturulur. Yakın sekanslar, filmin başlarında çekimleri kurgulayan Svilova'ya odaklanır. Üzerine bir insan gözü bindirilen kamera merceğinin aynadaki görüntüsünün yakın çekimi olan - final çekimi, metaforik olarak filmi şu mesajla tamamlar; "sine-göz" yöntemi, gerçekliği "sine-hakikat" ilkesiyle yakalayan, "yaşamı olduğu gibi gözlemleyen ve kaydeden ve sonunda yalnızca bu gözlemlere dayanan sonuçlara ulaşan" bir "film-nesnesi" üretir.[1]

Kameralı Adam'ın film yapma ve film seyretme eylemleriyle ilgili görüntülerle başladığını ve bunlarla bittiğini not etmek gerekir: Kamera ve Kameraman, sinema tiyatrosu ve projektör - hepsi bir orkestra eşliğinde perdeyi izleyen seyircilerle bir aradadır. Filmin asal bölümü, bir Sovyet kentindeki yaşamın çeşitli görünümlerini çizmekte; gerçek çekimler, kurgu ve filmin oynatılmasındaki görüntülerle kesme yapmaktadır. Kapanış parçaları "film-nesnesi"ni en dinamik görsel bağlamda özetlemektedir: Film boyunca görülen -özellikle kısa çekimler- burada da yinelenmekte, "sine-göz" yönteminin simgesiyle aniden kesilen bir senfonik kreşendoyla yoğunlaşmaktadır.

1 Vertov, D. (1924). "About 'Film-Truth'", *Articles*, s.78.

"Zor" Bir Film

Kameralı Adam filmi aracılığıyla, film yapma süreci; sosyalist çevrenin ayrılmaz bir parçası olarak gösterilen tüm ayrıntılarıyla birlikte, birçok meslek etkinliğinden biri gibi sunulmaktadır. Konstrüktivist geleneği izleyen Vertov, sinemanın üreten ve yaratıcı yönlerini kanıtlamaktadır ve kitlelerin *kinok*ların film yapımına olan yenilikçi yaklaşımlarını takdir edeceklerine inanmaktadır. Ama, kendi romantik devrimci coşkusu içinde Vertov'un seyircisinden beklentisi çok yüksektedir: Yalnızca sıradan sinema izleyicisi değil, çoğu avant-garde sinemacı, kuramcı ve eleştirmen de filmle ilgili düş kırıklığına uğramışlardır. Vertov'un, *Kameralı Adam*'ın, seyircinin film seyretme anlamındaki tutuculuğunu kırmak gibi tek ve önemli bir eğilimle tasarlandığını ve işleme konulduğunu açıkça belirtmesine rağmen, daha önce de söz edildiği gibi Eisenstein, onu "aldatmaca" ve "harekete geçirilmemiş (biçimsel) yaramazlık" üretmekle suçlamıştır.[1] Vertov, filmin karmaşık yapısının zorluğunun "Engels ve Lenin'in ciddi denemelerinin zor oluşuna" benzediğini belirtmiştir.[2] Ama Vertov'un çalışmasının "zor" ve "ulaşılamaz"lığına ilişkin eleştirel tavır, aradan geçen elli yıl boyunca geçerliğini korumuştur.

Yalnızca son zamanlarda bazı eleştirmenler Vertov'un filmini katıksız bir sinemasal havaifişek olarak görmüşler ve filmin birincil yapısal ve sinemasal önemini onaylamaya saygı duyarak, aşama katetmişlerdir.[3] Filmin yapısal zorluğuna değinen Noel Burch şunları yazar:

> Bu film salt bir kere görülmek için yapılmamıştır. Hiç kimsenin bu çalışmayı yalın bir izlemeyle içine sindirmesine olanak yoktur. Eisenstein'ın herhangi bir filminin çok ötesinde olan *Kameralı Adam,* görüntülerin şifrelerini çözmede seyircilerinin etkin bir rol oynamasını talep etmektedir. Bu rolü geri çevirmek, tiyatroya geri dönmek ya da geçmişe sığınmak demektir... Tüm

1 Eisenstein, bkz. I. BÖLÜM, s.97, dipnot 2.
2 Vertov, "About the Importance of Unstaged Cinema", *Articles*, s.71.
3 Bkz, örneğin, A. Michelson, *"The Man with the Movie Camera:* From Magician to Epistemologist", *Artforum*, no.7, Mart 1972, s.60-72.

filmde, defalarca gözden geçirilen bütün set boyunca kurgu şemasında gerekli olmayan tek bir çekimin bile bulunmadığı kesinlikle iddia edilebilir ve filmin bir bütün olarak topografyasını tamamıyla yakalamadan, bir başka deyişle sayısız kere izlemeden, kimsenin filmin söylemini tam olarak deşifre edebilmesi olanaksızdır.[1]

Bu filmin "topografyasını yakalamada" daha ileri gitmek isteyen biri için, yalnızca filmi "defalarca" izlemek değil, her sekansı ve hatta ışıklı masa ya da kurgu masasındaki her bir çekimi incelemek kaçınılmazdır. Bir sonraki çözümleme aşaması ise, salt bir-iki kareden oluşan ve saydam ya da siyah fon olan parçalar dahil, filmin yakın ve özenli bir biçimde "sahne-sahne" çalışılmasına bağlıdır. Burada, film yapısının her görüntüsüne ve *Kameralı Adam* yoluyla asal sürece bağlı olan bir tematik işleve yoğunlaşmak eylemi söz konusudur. Vertov ve Svilova, atölyeleri sırasında dağılan numarasız çekimlerin her bir karesini kesmek ve kurgulamak için günler ve geceler harcamışlar, bir sahnenin bir kare uzun ya da kısa olup olmamasını saatlerce tartışmışlardır. Bu bakışla yapılan bir çözümleme, bu çalışma yöntemine paralel, ama *tersine* olacaktır: Tematik anlamı destekleyen temel filmik birimleri tanımlayan bu analitik yöntem, sekanslardan, parçalardan, sahnelerden, karelerden ve (açıkça tanımlanmayan montaj birimleri olan) yan-sahneler biçiminde adlandırılan sahnelerden oluşan filmin montaj çerçevesini çözümlemektedir.

Kameralı Adam'ın dört bölümü (Prolog, Birinci Bölüm, İkinci Bölüm ve Epilog) - bir Sovyet kentinde bir Kameraman'ın gündelik etkinliğini - sinemasal yaratının döngüsel nosyonunu yansıtan Vertov'un yapıtının temasını canlandıran dairesel bir yapı kurar. Yansıtılan görüntünün algısal illüzyonunun seyircisini göz önünde bulundurmayı sürdüren Vertov, "film yığınının laboratuvar ve kurgu işlemiyle kameradan perdeye nasıl akta-

1 Burch, N. (1979). "Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response", *Ekim*, no.11, Kis, s.94. Bu, aslı Mart 1977'de Varna'da (Bulgaristan'da) Fransızca olarak International Federation of Film Archives (FIAF)'da sunulan orijinal bildirinin onaylı çevirisidir.

rıldığını" gösterir.[1] Sinemasal süreci ortaya koyan *Kameralı Adam,* "sine-göz" yönteminin didaktik işlevini doğrular; sıradan insanların gündelik durumlardaki "farkında olunmayanları yakalamaları"na odaklanan Vertov'un filmi "sine-hakikat" ilkesinin toplumsal görünümünü belirginleştirir.

Film dokunulmamış görsel anlamlarla iletişim kurduğu için, eleştirmenler zihinsel çağrışımlar yoluyla yaratılan tematik anlamdaki rol tekniğine dayanan oyunlar yerine, sıklıkla biçimsel ve teknik görünümleri vurgularlar. Her şeyden önce bu film, ne güçlü bir argümanı olan bir anlatı sürekliliğidir, ne de dramatik karakterleri geliştirir, geriye iki seçenek kalmaktadır: Ya Vertov'un çalışmasını optik oyunların "egzantrik" gösterişi olarak reddetmek, ya da biçim ve içerik arasındaki yapısal ilişkide anlam ve temsiliyet aramak. Bu etkileşim, çekim süreci, kurgu ve laboratuvar gelişiminde işlem gören sinemasal araçların işlevi ve her sahnenin temsil ettiği görüntü arasındaki karmaşık bağlantının ayrıntılı bir araştırması yoluyla tam olarak anlaşılabilir.

Sinema tarihlerinde Vertov'un çalışması çoğunlukla bir "kent senfonisi" olarak sınıflandırılmakta ve genelde Walter Ruttmann'ın filmi *Berlin: Bir Büyük Kentin Senfonisi* (1927) ile karşılaştırılmaktadır: Bu karşılaştırma, Vertov'un kendisinin de işaret ettiği gibi, "saçmadır", çünkü Ruttmann'ın filmi, geleneksel bir belgesel çerçevede tasarlanmıştır ve yaratıcı avant-garde özellikten yoksundur. 18 Temmuz 1929 tarihli "Berlin'de Mektup"ta Vertov şöyle yazar: "Sine-göz serisinin sinemasal niteliklerini açıklamaya çalışan bazı Berlinli eleştirmenler, benim 'sine-göz' yöntemimin, Ruttmann'ın Berlin'de kullandığı bağlamın çok daha 'fanatik' bir versiyonu olduğunu öne sürmektedirler. Bu tamamlanmamış iddia, bu yarı-gerçeklik saçmadır."[2] Vertov'un görüşü, *Kameralı Adam*'ın yenilikçi yapısıyla daha

1 Vertov, "*The Man with the Movie Camera* - A Visual Symphony", *Articles*, s.280.

2 Vertov, D. (1929). "A Letter from Berlin", (Pis'mo iz Berlina), *Articles*, s.121.

yakından ilgilidir. Film bir kenti çizmeye çalışmaktan daha çok, Sovyet toplumunda yaşamın dinamizminin- ve onun çelişkilerinin bin bir yüzünü yansıtmakta, insan algısı ve yaşamla teknolojinin birbirinden bağımsızlaşması için bir sinemasal metafor geliştirmektedir. Bu metaforik bağ, kesinlikle filmi çalışma anlamının ve estetik sunumun bir parçası olan yaratıcı sürece ilişkin kontrüktivist ilkeyi izleyen *diegetik* yapıdır. İnsan ve teknoloji arasındaki ilişkiyle birlikte konstrüktivist düşünce, Keaton'un benzer tematik içerikteki filmine verdiği (*Kameraman*, 1928) isme karşıt olarak, Vertov'un *Kameralı Adam* başlığında da bildirilmiştir.* Özel bir uzmanlığı imleyen Keaton'un filmine karşın Vertov'un başlığı, Kameraman'ın çeşitli araçları -bu kez bir kamerayı- kullanarak bir toplum inşa etmeye katılan çok sayıda yurttaş-işçi arasından bir birey olduğunu öne sürmektedir. Bu görüş yönetmenle kamerası ve işçiyle araçları arasında analoji yaratan görsel yan yana duruş anlamında, tüm filme nüfuz etmiştir.

Tematik olarak, *Kameralı Adam*'da beş tür imaj ayırt edilebilir: Endüstriyel yapı, trafik, makine, iş arası ve yurttaş-işçi yüzleri. Yapı çekimleri çoğunlukla (alan boyunca) genişleyen ya da daralan perspektifle birlikte sabit ve geniş açılıdır. Trafik çekimlerinde kamera, sıklıkla düzensiz hızla kapanır, yaşama ait olanları yakalar. Makineler, işçilerin etkileyici ifadeleri ve gayretli hareketleriyle ilişki kurarak, daha çok yakın çekimde gösterilir. İş arası yapılan sporlardan hoşlanan çeşitli biçimlerdeki eğlencelere katılan yurttaş görüntüleri, yakın çekimler ya da genel çekimle fotoğraflanmakta ve ritmik olarak spor karşılaşmalarını veren çekimlerle art arda sıralanmaktadır. Bu beş tür görüntünün montajda birbirine eklemlenmesi, herhangi kapitalist sömürüden muaf bir işçi toplumu üzerinde "büyük bir me-

* Keaton'un sessiz filmi *The Cameraman* (1928) Edward Sedgwick tarafından yönetilmiştir ve bir başyapıt olarak düşünülmektedir; film bağlamsal düzeyde Vertov'un filmiyle ilişkilendirilebilecek birçok sekansı içermektedir (örneğin, New York sokaklarında bir belgesel çekimi ya da komik efektler yapmak için hızlı çekimler gibi).

tafor" yaratmaktadır. Aynı zamanda, bir yandan da bu sinemasal konum, sosyalist devletin gelişmemiş ve/ya da kötü yönetilen tüm çelişkilerini göz önüne sermektedir. Filmin egemen ideolojik mesajı, "araya mesafe" koyarak çalışmaktadır, yani, bu, izleyenlerin ardışık düşünebilmeleriyle, yineleyici bakışlarıyla ve fazladan araştırmalarıyla film boyunca etkin duygusal katılımlarına bağlıdır. Bu analitik çerçeveden soyutlanan *Kameralı Adam,* sıklıkla "çapraşık" anlamıyla, "aşırı yüklü" optik oyunlarıyla "zor" bir film denilerek dışlanmıştır. Ancak, yalnızca yapısal içerimiyle izlendiğinde bile bu filmin tüm kayda değer potansiyeli ve ideolojik önemi açığa çıkacaktır.

Kameraya Tepkiler

Filmde insanların çekim eylemine verdikleri yanıt, filmin kendine-gönderme yapmasında önemli bir yere sahiptir. Bunun en uç örneği, kendi işleriyle ilgilenen yurttaşların, kameranın farkında olmayışları ve çekime önem vermeyişleridir. Öte yandan, bu kalıbın duvarlara sıva yapan ve yaptıkları kirli işten utanmayan, kameranın varlığını bile bile kur yaparak gülümseyen fakirce giyimli kadınların çekimlerinde olduğu gibi birçok istisnaları vardır (Fig.48). Fabrikalardaki işçilerin çoğunluğu, madende (Fig.145) ve fabrikada (Fig.147) bulunan, sürekli etraflarında dönen bir Kameraman'ı önemsemezler. Ama alevler (Kameraman'ın önünde bir siluet gibi durduğu) bacalardan fışkırdığında, kendi güvenliği için oradan uzaklaşsın diye ona bağırırlar (Fig.146).

Değirmendeki kadın işçiler, fotoğraflarının çekilmesinden hoşnut olsalar da fark edilmişliklerini daha dolaylı yoldan belli ederler: Yaptıkları işe dalmış görünseler de, yüzlerindeki ifade ve fiziksel tavırları kameranın varlığını doğrular. Benzer biçimde, sahildeki kadınlar, cilveyle rujlarını sürerlerken (Fig.162), vücutlarını çamurla kaplarken (Fig.161) ya da biriyle çene çalarken (Fig.163), kameranın farkında olduklarını incelikle belli ederler. Erkek işçiler işleriyle daha fazla meşgul gö-

rünürler, Kameraman onları alışılmadık bir pozisyonda da çekse (Fig.56, 57), ona daha az ilgi gösterirler. Kaufman ve Svilova, bir istisnanın dışında, kendi etkinliklerinde eşit biçimde yer alırlar: Filmin birinci bölümünün sonunda Kaufman'ın asistanı, giden bir itfaiye aracından görüntülenirken, bir başka kameraya karşılık verir (Fig.120). Belki de kameranın en çok unuttuğu şeyler, sihirbazın numaralarını seyreden çocuklar (Fig.166) ya da yetişkinlerin ve çocukların atlıkarıncaya binerken (Fig.174) bütün dikkatlerini topladıkları durumlardır.

Kötü koşullarda yaşayan bu yurttaşlar, kameranın sonsuza ulaşan gözüne doğru farklı tavırlar gösterirler: Onun, özel alanlarına zorla girdiğini düşünürler ve buna karşılık verirler. Örneğin, kamera parktaki bankın üzerinde uyuyan genç bir kadına yöneldiğinde ve onun bacaklarına odaklandığında, kadın hiddetle ayağa fırlar ve gözden kaybolur (Fig.53). Nakliye arabasındaki iki kadının çekiminde yumuşak bir tepki meydana gelir: Kadınlar, mimikleriyle Kameraman'ın kamerasını çevirmesine eğlence içinde yanıt verirler ve sonra kendini beğenen bir duruşla karşıt tarafta yer alırlar (Fig.69). Daha sonra aynı çekimde, Hanımefendilerin bavullarını taşıma işine boğulmuş yalınayak bir kadın kameranın farkında değilken, yürümekte olan bir oğlan çocuğu çekim eylemine açık bir ilgiyle katılmaktadır (Fig.81). Eski püskü giysileriyle darmadağınık yerlere yatan genç bir serseri, yüzüyle kameraya kayıtsız bir şekilde yanıt verir (Fig.28). Evlilik Bürosunda boşanma belgesini imzalayan bir kadın yüzünü çantasıyla kapatır ve böylece kendisini kameraya yakalanmaktan kurtarır, bu sırada eski kocası belirgin bir hoşnutlukla gülmektedir (Fig.93). Çiftin tepkilerindeki farklılığı vurgulamak için, koca kâğıdı aleni bir zaferle gösterirken ve kadın kederle dönüp uzaklaşırken sahne bu noktada kesilmektedir. Amaç ortadadır: Kamera "Yaşamı-Olduğu-Gibi" yakalar ve insanların filme çekilecek farklı tepkilerini fark eder. Vertov, Kaufman ve Svilova'nın bu yolla, yönetmenin yaptığı işin bir başkasının işini engellemeyecek şekilde filme çekmesi gerektiğini vurgu-

layan "sine-hakikat" ilkesinin öğretilerinden birini zedeledikleri öne sürülebilir.[1] Bu, kısmen doğru olabilir, çünkü kamera büro memuru ve çiftin arasındaki iletişimi "engeller", bu bir "yaşam-gerçeği" "duygusu" ile algılanır. Bürokratik işlemin kaydıyla kamera, boşanma olayına ilişkin çiftlerin bireysel tepkilerini yakalar ve kendi tarzıyla, yönetmenin sosyalist bir ülkede evlilik bağlamına olan saygın tavrını iletir.

Sokaklarda filme alınan yurttaşlar içinde oldukları eylemlerle gösterilirler ve kameraya yalnızca yaptıkları işe müdahale ettiğinde ya da onları fiziksel olarak "tehdit ettiğinde", örneğin tripodlu kamera dört bir yana kaçışan ürkmüş yayaların kalabalığına doğru kendine yer açarak ilerlediğinde, karşılık verirler (Fig.1 10). Sonuçta, seyircinin hem gerçeklikte olduğu gibi "yaşam-gerçeği"nin hem de bu tür bir "gerçek"in, "özneler" dönen kameranın farkına vardıklarında neye dönüştüğünün "farkına varmaları" sağlanır. Yine de, kameraya verilen en yaygın tepki, kayıt cihazıyla kurulan açık bir empati, film yapmanın herhangi bir iş gibi olduğu düşüncesini yayan bir nosyondur, Kameraman hiç istisnasız bir yurttaştır; dahası o "Yaşamı-Olduğu-Gibi" temsil eden "bir karşılıklı etkileşimler, fırtınalar, kucaklaşmalar, oyunlar, kazalar girdabıdır".[2]

Kendine-Gönderme Yapan Oluşumlar

Metaforik kurgu ve sembolik kesmelerle Vertov, kaydedilen "yaşam-gerçekleri", özellikle de sıradan insanların *quotidien* (günlük) kavramlar ile bağlı ve böylece bağımlı nesneler olarak gösterilişlerine ilişkin kendi yorumunu aktarmaktadır. Bu kurgu sürecinin çok sayıda örneği bulunmaktadır. Yüzünü yıkayan genç bir kadının çekimini (Fig.40), caddeye sıçrayan bir hortumun çekimi izler (Fig.29); aynı hat üstünde, bir havluyla yüzünü kurulayan genç bir kadının çekimi (Fig.40), cam silen bir başka

1 Vertov, D. (1929). "*The Man with the Movie Camera* - A Visual Symphony", *Articles*, s.280.
2 Vertov, a.g.e., s.278.

kadının çekimiyle karşılaştırılır (Fig.48). Daha ileri bir kendine-gönderme düzeyinde, film montajlama, yapıştırma eylemi (Fig.129), oje sürme (Fig.128), teğelleme (Fig.130) ve dikiş dikme (Fig.131) ile birleştirilmektedir. Bir çift, evlilik belgelerini imzalarken (Fig.88), duruşunu gökyüzüne karşı değiştiren trafikte kullanılan bir el megafonunun araya girmesi, çabucak gerçekleşir (Fig.33). Bir başka çift boşanmaları üzerine tartışırken (Fig.71), perdede aniden birbirinden "koparak" ayrılan iki caddenin parçalanmış görüntüsü belirir (Fig.92). Trafik caddeleri doldururken, arabaların hareketini hızlandırma yoluyla bir çarpma efekti yaratılır. Bir birahanede film çektikten sonra, Kameraman dev bir bira kupası içinde "boğulurken" gösterilir (Fig.182) ve bunu izleyen bir kamyonda taşınan bira şişelerini kavrayan-el çekimleri (Fig.183), sarhoş olarak fotoğraflandığı için titrektir. Benzer biçimde, kare-kare çekim beş doğrusal noktada bağımsız biçimde bir piramit illüzyonu üretirken, kamera hileleriyle bir sihirbaz gösterisine "üstün gelinir" (Fig.155). Sihirbaz (dağılma yoluyla) perdede kendisini "gerçekleştirir" (Fig.151), böylece kameranın illüzyonisten daha "gizemli" olduğu ya da daha metaforik bir düzlemde, Kameraman'ın işinin mekanik değil, ama yaratıcı olduğu vurgulanır.

Bir başka noktada, kamera engel atlayan atletleri havada "yakalayan" (Fig.160) ve bir yarışta tırıs giderken ya da caddede şaha kalkarken atları donduran beklenmedik optik sürprizleri sergiler (Fig.70). Bir hamalın ustalığı optik olarak gülünçleştirilir: Ağırlıkları kaldırır ama, bacakları ve kolları fazla serttir ve birbirine dolaşır (Fig.167). Filmin sonunda kamera Kameraman'ın rehberliği olmaksızın çalışır, tripod üzerinde "yürürken" insan yetenekleri kazanır ve elle-kurulduğu gösterildiği üzere, kendi başına çekim yapar (Fig.197). Bu (hileli-duruş yoluyla) canlandırılan (izleyicilerin illüzyonu kabullenmeleriyle genişleyen) *antropomorfizm (insanbiçimci),* daha önceden ilan edilen insan ve makinenin evliliği ideasını destekler. Kameranın "insanlaştırılmasına" daha sonra, Kameraman mayosuyla, mola

vermiş ve sahilin sonundaki sığlıkta serinlenirken, tripodun üstünde bekçilik görevini sürdürmek için "ayakta duruşu" gösterildiğinde de değinilecektir (Fig.164).

Filmin en hümorlu durumları, alışılmadık *mise-en-scène* yoluyla yaratılırken; görsel şakalar, bir çekimde ortaya çıkan ve sonra onu takip eden çekimdeki olasılık dışı bir durum çözümlemesiyle izleyeni düş kırıklığına uğratan montaj yoluyla gerçekleştirilir. Örneğin, "Futbol" sekansında (XLIII), futbolcuların çekimleri, cirit atan bir atletin çekimiyle kesilmektedir (Fig.170), bunu aynı yönden gelen bir futbol topunu yakalayan kalecinin yavaş çekimi izlemektedir (Fig.171). Öte yandan en humorlu efektler, kent yaşamının çılgın temposunu alaya alır görünen, (bazen birbirine zıt yönlerde hareket eden) trafik ve yolcuların hızlı çekimleriyle elde edilir.

Konstrüktivist *"aracı ön plana çıkarmak"* pratiği bağlamında film, sürekli olarak her bir çekimde sinemasal tekniği ortaya koyar. İzleyiciyi filmin nasıl yapıldığı konusunda aydınlatmasına ek olarak, kendine-gönderme yapan görüntüler, seyredenin, insan algısının işleyişini ve onun kameranın "algısıyla" benzerliğini -ve farklılığını- anlamasına yardımcı olur. Vertov'un çeşitli olaylara getirdiği yorumlar özel sinemasal araçlar yoluyla aktarılır: Yavaş, hızlı ve ters geçişler, bindirmeler, sallama, sıçramalı kesmeler, leitmotifler (yinelenen kavramlar) ve diğer çeşitli montaj teknikleri. Görüleceği gibi, bu apaçık araçlar devamlı içten gelen bir etkiyle fotoğraflanan "olay nesnesi"nin tematik görüntüsüyle ilişkilidir. Dahası, yansıtma nosyonunu geliştirmek için Vertov sürekli şunları işaret etmiştir: Seyredenin algılayacağı hareketli resim; perdede yansıtılan ve aynı anda kamera tarafından (sahne-içinde-sahnede) kaydedilen hareketli resim; "donmuş-kare"; Editör'ün elde ettiği görüntülerin (*footage*) bir parçası olarak film karesi; kurgu masasından gelen asıl film; sinema kamerasının kaydettiği film posterleri ve perdede (bir slayt gibi) art arda yansıtılmaları. Tüm bunlar, temel işlevi "yazınsal bir senaryonun kavramlarıyla yaşamı yeniden yazmak

değil, ama 'Yaşamı-Olduğu-Gibi' gözlemlemek ve kaydetmek"[1], böylece "sine-göz" yöntemiyle filmin yapısı için görüntü sağlamak olan "sine-hakikat"e göre olan Vertov'un yönetmenlik biçemine benzemektedir.

İdeolojik Vurgular

Kameralı Adam'da, paralel kurgu izleyeni art arda sıralanmış çekimler üzerinde düşünmeye ve çeşitli olaylar arasında ideolojik bağlantılar kurmaya sevk etmek eğilimindedir. Örneğin, sahilde sağlık amacıyla göğsünü ve boynunu çamurla sıvamış olan çıplak bir kadının çekimini (Fig.161), (devrimöncesi burjuvazisine ait olduğu açıkça görülen) lüks banyosunda inci kolyesiyle, kendisini daha çekici kılmak çabası içinde koyu rujunu süren bir kadının çekimi izler (Fig.162). Oje sürmek (Fig.128), film montajlama eylemi (Fig.129) ve teğelleme eylemi (Fig.130) ya da dikiş dikmek (Fig.131) arasındaki benzerlik, psikolojik ve metaforik düzlemde işleyen bir *metonimik** karşılaştırmaya zemin yaratır: Bu süreçler arasındaki paralellik, daha çok tekniktir, ama vurgu burjuva etkinlikleriyle çalışan sınıfın eylemleri arasındaki toplumsal farklılıklara üstü kapalı biçimde çok ince göndermeler yapar. Diğer çekim araçları yönetmenin filme çekilen olaylara ilişkin kişisel tutumu ve dış gerçeklikte nesnel olarak varolan şeyler arasındaki ideolojik ayrımı ortaya koyar. Bunun en belirgin örneklerinden biri, Bolşoy Tiyatrosu'ndaki alan bölünmesi-görüntüsüdür: Eski binanın klasik kolonlu cephesi (*façade*), Vertov'un (ve konstrüktivistlerin) burjuva sanatı ve kültürel geleneği yıkmalarını simgeleyerek, aniden yere yığılır (Fig.213).

Montaj adımı ve kameranın hareketi arasındaki karşılıklı etkileşim (çevrinme, kaydırma, düşey çevrinme), Vertov'un

1 Vertov, D. (1924). "About 'Film-Truth'", *Articles*, s.78.

* *Metonymy*: Düz değişmece. (Örneğin, "gül dikenlidir" önermesindeki gibi, bir ifadenin akla ilk getirdiği ve doğruluğunu tartışmaya gerek bulunmayan içerimi). (Ç.N.)

devrimsonrası Rusyasında meydana gelen toplumsal değişimlere yönelik tutumunu ortaya çıkarır. "Lenin Kulübü - Oyun Oynayanlar" sekansı (XLVII), kameranın ayin bölümünün önünden süzüldüğü, parke taşlı cadde boyunca döndüğü, üstünde Lenin'in portresinin sergilendiği kapının olduğu bir kilisenin ana girişine yeniden odaklanmak için, *cephelerin* ve kilisenin kulelerinin üstünden diyagonal biçimde eğildiği, sonra ani bir yakınlaşmayla sonunda "Lenin Kulübü" yazısının netleştirildiği bir başka kilisenin girişine odaklandığı (görünmeyen kesmelerle birbirine bağlanan) beş çekimden oluşmuştur (Fig.184). Bu beş çekim, yüzeysel kesmeler ve kameranın hareketi arasındaki ilişki sayesinde, tek bir uzamda yer alan sürekli ve akıcı bir kamera hareketi gibi algılanmakta, açık bir ideolojik mesaj vermektedir: "Yıldırım geçişleri ve kırpışma efektlerinin duyarlı vurgusu, kilise çevresini işçi kulübüne "döndürür", böylece dinsel mekânların ve kilise binalarının toplumsal kullanıma açık çevrelere dönüştüğü yeni toplumsal gerçekliğin tarihsel "yaşamgerçeği" onaylanmış olur. Kameranın gökyüzüne ve binaların *cephelerine* hızla yaklaşması yüzünden, beş çekim arasındaki geçişler güçlükle algılanır; tematik olarak, bu sekanstaki ideolojik oluşumlar, *Coşku*'nun başlangıcında kiliseleri yıkan insanları gösteren hakiki görüntüler aracılığıyla iletilen mesaja benzemektedir.*

Bu sekansın yapısını yakından incelemek, onun ideolojik vurgusunun sinemasal araçlar ve temsil edilen içeriğin görüntüleri arasındaki kenetlenmeden kaynaklandığını doğrular. Örneğin, dama ve satranç figürlerinin gizemli şekilde bir masaya atlamalarıyla karşıtlık içinde olan (Fig.185-186), kalabalık bir birahaneye doğru (görünmeyen bir garson tarafından) bir kamyonda taşınan bulanık bira şişelerinin başlangıçtaki sarsak yakın-çekimi (Fig.183), humorlu bir şekilde, birahanenin kaosunu, işçi kulübünün düzeniyle karşılaştırarak, örtülü bir göndermede

* *Coşku*'nun giriş sekansları, kulelerden haçları söken ve kiliselerden ikonları atan devrimci kitlelerin *archival footage*'ini içermektedir.

bulunmaktadır. İki çevre, kameranın gökyüzüne doğru çevrinmesi ve kaydırma aracılığıyla birbirine bağlanır: Kamera hareketi "yaşam gerçekleri"ni onların çevrelerine göre seçer ve izleyeni birahanedeki sarhoş insanların (Fig.181), dinsel bir mekânın ve kameranın yalnızca dinlenmekte olan çok sayıda işçiyle buluştuğu işçi kulüplerine çevrilen kilise binalarının görüntülerini ideolojik olarak sentezlemeye yöneltir. Bu görüntüler paralel kurgularla tematik düzeyde ilişkilidir; böylece metaforik olarak iki mekânı (birahaneyi - dinsel mekânı) ve iki eylemi (kiliselerin dünyasallaştırılmasını - işçi kulüplerinin kurulmasını) içeren bir mesajla yeni bir sinemasal bütünlük yaratmakta; dama oyununun şişelerin yerine geçmesi ve Marx ve Lenin portrelerinin kilise ikonlarının yerini alması gibi, yeni toplumda birahanelerin ve kiliselerin kültürel kulüplere çevrilmesini önerir. Aynı zamanda sekansın ideolojik mesajı, ironik bir tonlamayla paradoksal bir durumu yansıtmaktadır: Birahane birçok müşteriyle doluyken, işçi kulübünde yalnızca birkaç kişi vardır ve Vertov da aralarındadır (Fig.188). Doğal olarak, kitleler devrime rağmen kendi kültürel ve duygusal alışkanlıklarını kolaylıkla değiştirmemektedirler. "Sine-hakikat" ilkesine inanan Vertov, gerçekliğin, yalnız başına bırakıldığında propaganda yapmak için hatalı olarak süslendiğinin yanlış anlaşılmasından çekinmektedir. Bunun yerine sanatçı, "yaşam-gerçekleri"ni o anda kameranın önünde oldukları gibi kabul eder ve yalnızca kurgu sürecinde kendi kişisel yorumlarını bunların üstüne ekler.

Vertov'un kimi dolaylı göndermeleri, örneğin, gündemdeki sinema filmlerine birden çok teknik göndermede bulunan montaj bağlamıyla çizilen üç film afişi çekimlerinde olduğu gibi, izleyenlerin günlük olayları biliyor olmalarını gerektirir. Afişlerden biri, onu sessiz olması için uyarmak adına parmağını ağzına götüren bir adamın yanında duran genç bir kadını işaretleyerek, popüler bir yabancı filmin reklamını yapmaktadır (Fig.26). Bu afiş, filmin ilk bölümünün çeşitli yerlerinde dört kez farklı boyutlarda gösterilir ve izleyeni bunun üstüne çok düşmenin ne-

denini merak etmeye yöneltir. Vertov, seyircisinin onu birçok bağlam içinde görmesini istediği için mi bu afişin grafik uygulamasından çok etkilenmiştir? Yoksa, Sovyetler Birliği'ndeki ticari amaçlı çağdaş film üretim/dağıtımını gözden düşürmek için mi reklamı yapılan film kendine has içeriğinden dolayı seçilmiştir?

Afiş, ilk görünüşünde (sekans VI) uyuyan bir kadının iki yakın-çekimi arasına yerleştirilmiştir, böylece otomatik olarak "sessizlik - kadın uyuyor" mesajı verilmiştir (Fig.25). Tam anlamıyla grafik düzeyinde afişin tasarımı, Sovyet yurttaşlarına sosyalizmin "düşmanlarıyla" savaşırken temkinli ve ağzı sıkı kalmalarını duyuran devrim sonrası sürecin afişleriyle ilişkilendirilebilir. Ancak "Caddedeki Trafik" (sekans X)'den önce tüm posterin gösterildiği bir çekim gerçekleşir ve popüler Alman filmi *The Awakening of a Woman** (ya da The *Awekened Sex*), "tutkulu aşkın sanatsal draması" olarak o zaman sunulur (Fig.26). Bu tür filmleri tanıyan çağdaş izleyicilerden, (elbette burjuva kökenli olan) uyuyan genç kadını ve ucuz seks kokan Alman filminde görünen burjuva hanımefendiyi, kendi adaletleriyle yargılamaları beklenmektedir. Filmin afiş üstündeki ertelenen bildirisi yani uyuyan genç kadınla olan bağlantı, özellikle de Alman filmlerini tanıyan ve ne tür bir uyanışın vurgulandığını bilen seyirciler için çift katmanlı bir humor öne sürmektedir. İkinci görünüşte (sekans VII, 1), filmin afişinin yakın çekimi, kamerasını taşıyan, *kinok*ların atölyesinden ayrılan, arabaya binen ve işine gitmek için acelesi olan Kaufman'ın çekimi takip eder (Fig.34). Yine romantik oyunlu filmlerle (foto oyunlar) belgesel sinema arasındaki fark öne çıkmaktadır: *The Awakening of a Woman*'ın yapıldığı gibi - bir stüdyoya kapanmaktansa, Kameraman, tıpkı Vertov'un *kinok*larına yapmalarını şart koştuğu üzere, gündelik hayatın içine dalar.[1] Üçüncü görünüşte

* *The Awakening of a Woman ya da The Awekened Sex* (Bir Kadının Uyanışı ya da Uyanık Seks, Probuzhdenie zhenshchini ili Probuzhdennyi pol), Fred Sauer'in yönettigi Alman filmi Erwaschsen des Weibes (1927)'e verilen Rusça isimlerdir.

1 Vertov, "*The Man with the Movie Camera* - A Visual Symphony", *Articles*, s.279.

(sekans X, 8), bir sinema tiyatrosunun girişinde sergilenen aynı afişin uzun bir çekimi yer alır, Yeni Ekonomik Politika ve "Leninist Oran" tarafından ilan edilen güncel eğlence raporuna açıkça doğrudan bir gönderme yapılmaktadır. İzleyenler afişin gerçek boyutlarıyla bilgilendirilirler, çünkü omzunda kamerasını taşıyarak (sağdan sola) geçen ve şimdi görece küçük duran Kameraman'la olan ilişkisini görürler (Fig.55). Dev reklamla günlük görevine koşan ufak tefek Kameraman arasındaki uzamsal ilişki, adamın "Yaşamı-Olduğu-Gibi" çekmeye odaklandığını, buna karşın canlandırılan durumların eğlence filmleri tarafından taciz edildiğini ortaya koymaktadır. Dev afişin dekoratif biçeminde net olarak yer alan grafik -biri "rüya fabrikasında" üretilen diğeri Kameraman'ın seçtiği önemli "yaşam-gerçekleri"nden kurulu gerçek dünyayı yansıtan- iki uzam arasındaki olgusal eşitsizliğin altını çizmektedir. Kurmaca sinema, dev afişle özetlenmekte ve belgesel *Kameralı Adam*'ın yapıldığı ve gösterildiği aynı çevrenin karşı tarafında gösterilen ufak tefek Kameraman aracılığıyla temsil edilmektedir. Kaufman eğlenceli afişin önünde hiç aldırmaksızın dikilirken, *kinok*ların karşıt-görüşlü dünyalarının ve ticari sinemanın birbirinden farksız işlediği düşünülebilir. Ama, burada iş ve algı arasında pratikte birbirinden bağımsızlık söz konusudur, bir gözlükçünün camında dekoratif olarak sergilenen bir klişeye, körlerin dönüp dolaşıp vardıkları "GÖZLÜK - PINCE NEZ" (Fig.62) sözcüklerinin yazısına odaklanan bir sonraki çekim bunu göstermektedir.

Afişin son görüntüsü (sekans XIII, 17) tüm çelişkilerin bir özetidir. Bir sinema tiyatrosunun dönen kapısından yansıyan afiş, temsil ettiği dünyadan bile daha paradigmatik görünmektedir. Kapı dönmeye başladıkça, afişin yansısı karenin soluna doğru yavaşça belirmekte ve giderek yerini sağdan sola doğru ilerleyen uzaktan bir kent görüntüsüne bırakmaktadır. Bu optik geçişlilik, bir görüntünün (bir foto oyunun kurmaca dünyasının) diğerine ("Yaşamı-Olduğu-Gibi kaydetmeye") dönüşümü, Vertov'un "sine-hakikat" ilkesinin eğlence sineması üzerinde ilan

ettiği egemenliğini ortaya koyar. Cama yansıyan farklı görüntülerin optik karışımı, sinemasal projeksiyonun yanılsamaya dayalı doğasını ve insan algısının muğlaklığını kabul ederken, filmin kendine-gönderme yapan görüntüsünün de varsayımını kurar. Sahne dört görsel fazdan oluşmaktadır: (1) Film afişi, (2) uzak bir kentin kuşbakışı görünüşü, (3) Kamerasını taşıyan Kameraman ve (4) yansımayı yok eden kapı kasası. Sahnenin etkileyici metaforik doruğuna, kamerasını taşıyan Kameraman'ın (dönen camın önünde) aynadaki görüntüsü, Kameraman'ın kendisi kapının tahta kasası tarafından kapatılıncaya dek, yavaş yavaş kentin görüntüsüyle yer değiştirirken ulaşılır (Fig.63). Bu sahne, kurmaca film afişinin yansımasının Kameraman'ın "Yaşamı-Olduğu-Gibi" yakaladığı dış dünyayla olan karşıtlığı, metaforik olarak "yaşam-gerçeği"ni, yani bir eğlence filmini göstermenin, bir belgesel film göstermekle çeliştiğini belgeler. Çağdaş izleyiciler bu tür bir bağlamsal ilişkiyi kurabilmekteydiler, çünkü afişte reklamı yapılan sinema tarzı yüzde doksan dokuz Sovyet sinemacılığını* temsil etmektedir ve dağıtımcıların ticari kaygısını örneklemektedir: "Daha geleneksel olan - daha iyidir" (*chem shablonnee chem luchshe*).[1] Aslında bu yeni bir devrimci sinema kurmak ve Mayakovski'nin "çağdaş Sovyet yaşamıyla hiçbir ortaklığı yoktur"** dediği burjuva foto oyunlarının üretimini ortadan kaldırmak için mücadele eden *kinok*lara karşı bir tavırdır.

Bir başka film afişi, filmin ikinci yarısında ortaya çıkar ve yurttaşların canlanışını resimler. Filmin başlığı *Green Manuela ya da Where They Trade in Bodies and Souls****, yirmilerin başlarındaki bir başka Alman "macera filmi"ne gönderme yapar. "Green Manuela" sekansının ilk sahnesi (XLV), parkta bir-

1 Vertov, "*The Man with the Movie Camera* - A Visual Symphony", *Articles*, s.106.

* Bkz. I. Bölüm, s.46, dipnot 2.

** Bkz. I. Bölüm, s.64, dipnot 1-3.

*** *Green Manuela ya da Where They Trade with Bodies and Souls* (Zelenaia Manuela ili Gde torguiut telom I dushom), E.A. Dupont'un yönettiği Alman filmi *Die Grüne Manuela* (1923)'nın Rusça adlarıdır.

çok ağacın uzun çekimidir. Onu izleyen bir sonraki çekim (daha uzun süren) gökyüzünün çevrimiyle başlar ve üzerinde filmin afişinin sergilendiği bir binanın *cephesine* doğru ilerler; çevrim gökyüzüne doğru diyagonal biçimde devam eder ve birçok ağaçtan, üstünde "Proleter Sinema Tiyatrosu" yazan büyük bir yatay panel yerleştirilen bir sinema tiyatrosunun çatısına ulaşır; sonunda, çevrimin ayrıntıları birçok telefon direğini geçer ve bir ağaç kümesinin tepesinde durur (Fig.179). Üçüncü çekim doğrusu, (yatay eksen boyunca) Kameraman'ın tripodunun yanında diz çöktüğü, kente tepeden bakan yüksek bir binanın çatısında kamerasını yeniden kurduğu iki görüntüden oluşmaktadır (Fig.180). Bir sonraki sahne, "Beerhall/Bierhalle" yazısına yakın-çekimdir ve "Birahane" sekansını (XLVI) haber vermektedir. Mesaj bundan daha açık olamaz: NEP politikasına teşekkürler, ucuz melodramlar "proleter" sinema tiyatrosunu işgal etmiştir. Sabit bir çevrede ve özel bir tarihsel anda olmak üzere, iki olgu arasındaki uzamsal bağı korumak yoluyla, kamera hareketi bir kesme ile iletilmesi zor olan ideolojik bir tavır-durumu yaratır. Kararlı diyagonal yukarıya doğru çevrimin işlevi, *kinok*lar için bir kinestetik metafor olarak burjuva foto oyunlarına karşı bir haykırıştır ve Vertov'un temel hedefi geleneksel oyunlu sinemaya karşı savaşmaktır.

Sonuç olarak, üçüncü bir film afişi araya girmektedir, bu kez Nikolai Okhlopov'un 1928'de yönettiği ve Paul Lafargue'nin politik bir taşlamasına dayanan Sovyet çağdaş filmi *The Sold Appetite*'in* reklamı kullanılmaktadır. Bu film "milyonerler üzeri-

* *The Sold Appetite* (Satılık İştah, Prodannyi appetit), 1928'de (Odessa'da) VUKFU tarafından yapılmış ve Nikolai Okhlophov tarafından yönetilmiştir, Paul Lafargue'nin *Un apetit vendy* adlı satirik taşlamasına dayanmaktadır. Bu dramatik filmin bazı sekansları, filmin ana öyküsünü kesen ara sahneleri, Lenin'in cenaze töreninin (24 Ocak 1924) orijinal *archival footage*'larını içermektedir. Olay, bir "kapitalist ülkede" geçmektedir. Bir multi milyoner gizemli bir hastalıktan mustariptir: Midesi yiyecekleri sindirmemektedir. Doktorlar, midesini değiştirmesini ve ona kendi midesini satmayı kabul edecek birini bulmasını öneririler. Fakir bir otobüs şoförü, kız arkadaşıyla yakalanır, kendi midesini milyonere satmaya razı olur. Operasyon gerçekleştirilir ve yeniden bir mideye kavuşan milyoner aşırı ölçülerde yemek tüketmeye başlar; öte yanda ise, zaman geçtikçe otobüs

ne toplumsal bir taşlama" olarak tanıtıldığında, bir grup seçkin hanımefendinin ve beyefendinin arka fonda modern bir kentin karşısında dururken çizildiği (Fig.52) bir afişle reklamı yapılmıştır. Afişin genel çekimi Moskova caddelerinde sabah trafiğini resimleyen parça (Fig.54) arasında yer alır ve bunu parktaki bankta uyuyan genç kadının çekimi takip eder (Fig.53). Bu sıralanış ideolojik olarak "farkında olunmadan" yakalanılan günlük olayların (1) "yaşam-gerçekleri"ni (trafik, yayalar), (2) tarihsel dokümanlar (film afişleri), (3) toplumsal koşullar (caddelerde geceleyen yurttaşlar) ve (4) teknolojik aracı (kameranın merceği) bir araya getirir. Bu birimlerin birbirleriyle olgusal ilişkileri, Sovyet gerçekliğinin paradoksuyla yüzleşme eğilimindedir, aynı şekilde, öte yandan, çeşitli endüstriler arasındaki ortaklık ilişkilerinin gerekliliğine, "Enerji Merkezleri ve Makineler" (XXX) sekansında dolaylı bir gönderme vardır: Tam kapasiteli fabrikaların çekimi, makinelerin çalışması için enerji sağlayan bir barajı (Fig.148) çeken Kameraman'ın çekimleriyle kullanılmıştır (Tablo 1).

"Yaşam-gerçekleri"ni günlük yaşamda olageldiği gibi dikkatle seçme ve karşılıklı iletişim kurma yoluyla Vertov ve Svilova, daha karmaşık oluşumlar ve ideolojik vurgular elde etmek için çok düzeyli bir boyutta "Kuleshov efekti"ni* kullanırlar, böylece *Kameralı Adam*'ın çoğu sekansı yalnızca farklı görüntülerin Kuleshovyen sıralanışına değil, aynı zamanda çekimlerin gerçekleştirilmesinde ideolojik bağların kurulmasına da vakıf olur. Örneğin, Bolşoy Tiyatrosu'nun ünlü yarılma-sahnesi (Fig.213) kendi içinde bir bütündür, yani, devrim öncesi mimari anıtlarının "çukurlara gömüldüğünü" ve benzer şeyin diğer çe-

şoförü zayıf düşer, bunalıma girer ve kendini öldürmeye kalkışır. Kız arkadaşı onu hayata döndürmeye çalışır ve adam yavaşça iyileşir. Otobüsünü kullanmaya devam eder, ama birçok bunalım atağından sonra, caddede bir duvara çarpar ve kendini öldürür; aynı sırada, milyoner görkemli evinde gut hastalığından ölür.

* "Kuleshov efekti" bir önceki ya da bir sonraki çekimden oldukça etkilenen bir çekimin geniş anlamına ilişkin montaj ilkesine dayanır. Bkz. Lev Kuleshov, *Kuleshov on Film,* s.200.

kimler arasında da söz konusu olduğunu göstermektedir. Doğrudan ideolojik vurgu, çekimlerin kompozisyonundan ve optik bozulmadan kaynaklanmaktadır. Çünkü Bolşoy Tiyatrosu'nun çekimi zaten özel bir kültürel ve ideolojik vurgu taşımaktadır, büyük bir sarkacın iki yakın-çekimi arasına yerleştirildiğinde ise, ideolojik bağlantı birçok yüze bürünmektedir: Tiyatro, geçmiş ve geleceği birbirine bağlamaktadır. İlk yakın-çekimde, sarkaç zamanın düzenli akışını kanıtlarcasına normal hızda sallanmaktadır (Fig.212). Tiyatronun ayrıntı çekiminin sonunda, (şimdi Bolşoy ve tüm geleneksel sanat için ölüm çanlarını çalmakta olan) aynı sarkaç daha hızlı sallanmaya başlar, metaforik olarak, (dekoratif Bolşoy mimarisiyle sembolize edilen) klasik sanatın, yerini yeni sanat ve iletişim biçimlerine bırakmaya (hatta yok olmaya) mahkûm edildiği ve anakronistik olarak görüldüğü yeni toplumun dinamizmine işaret eder. (Benzer bir görüş haçların ve kilise tavanlarının optik bozulmayla ikiye yarılarak çöktüğü çok sayıda pozla Vertov'un *Coşku*'sunda da iletilmektedir.) Sonuçta Bolşoy Tiyatrosu'nun ayrıntı çekimleri, Svilova'nın gözünün ürettiği dinamik montaj sekansıyla filmin sonunu belirten trafik ve yayaların tüm sahneleri hızlı çekimde gösterilir (Fig.227) ve sallanan sarkacın kısa çekimlerinin tekrarı (Fig.231), görünüş olarak filmin başında görünenlerin aynıları olan (Fig.4) ve sinema tiyatrosunda oturan film seyircilerinin çok sayıda yakın-çekimlerinin (Fig.198) aralarına serpiştirilmiştir. Böylece, zamansal gelişim, (burjuva sanatın durgunluğuna karşın) devrimci çağın dinamizminin simgelendiği, sunulan sahnelerin katıksız sinemanın yarı soyut bir kinestetik ve senfonik bakışlı karakteristiğine büründüğü filmin montajla kreşendo yapan finaliyle son bulur.

Anlatı Tartışması

Diegetik düzeyde *Kameralı Adam,* izleyicinin filmi bir dikkatle anlamlandırmasını bekleyen bir anlatı kavramına meydan okumaktadır. Ama, sabit olaylar çizgisel gelişim beklentisini

besleyen bir zamansal düzende sunulmuştur. Bununla birlikte, ne zaman bir anlatı özü fark edilmeye başlansa, bu derhal engellenmiştir. Kamerasını taşıyan ve sinema tiyatrosundan içeri girmekte olan Kameraman, bizde filmin "kahramanının" günlük yaşamındaki farklı yerleri takip edeceğimiz izlenimini uyandırır. Kameranın (Fig.1), yüksek bir binanın tepesinin (Fig.2) ve caddede bir ışık öbeğinin (Fig.3) çekiminden sonra, orada ışıkla donatılmış (Fig.5) ve girişi kordonlanmış (Fig.6) boş bir sinema tiyatrosu (Fig.4) belirir. Kameraman tiyatroya girer (Fig.7); sonra projektör görünür (Fig.8) ve makinist onu gösteriye hazırlar (Fig.9-11). Seyirciler oditoryumu doldururken (Fig.12-14), şef ve orkestrası filme eşlik etmeye hazırlanırlar (Fig.15-22). Bununla birlikte, "küçük-bir-anlatı" tamamlanmış olur ve Kameraman'ın bir dahaki ortaya çıkışı, ilgili olduğu herhangi bir yerde gerçekleşir. Aslında o, filmin sonunda sinema tiyatrosunda yeniden belirir, bu kez seyircilerin arasında değildir, ama perde-içinde-perde üzerinde onların algılarına yönelir (Fig.217-226).

Anlatısal özü reddetmenin en açık örneği, uyanan bir genç kadının, yıkandığı, ve apartmandan çıkmak için giyinerek hazırlandığı "Uyanma" sekansında (VII) gerçekleşir. Bu *diegetik* embriyo, tüm anlatı öyküsü boyunca geliştirilebilir, ama bu tematik bir bildirime ulaştığı sırada (genç kadının göz kırpması, açılıp kapanan panjurlarla karşılaştırıldığında), genç kadın tarafından çizilen "karakter" ortalarda daha fazla görünmez. Öte yandan, bu sekansın diğer bileşenleri (örneğin, genç kadının uyuyan bilincini imleyen hız treninin bulanık çekimleri), finalin montaj kreşendosuna yayılarak, filmin sonunda araya giren çağrışımsal bir öğe şeklinde yeniden ortaya çıkar.

Genç kadının ilk çekimi, onu yatakta uyurken gösterir (Fig.25); bu ve sonraki yakın-çekim, doğal olarak temsil edildikleri bağlamın "okunma" geleneğinin baskısıyla düzenlenmişlerdir: Genç kadının kafası, karenin üst sınırı tarafından kesilmiştir ve yalnızca aynı görüntülerin kesmeleri tekrar edildikten sonra izleyici yorganın altında bir kadın elini, çenesini ve

boynunu keşfeder. Kadının uyuduğu dekor daha sonra -paralel kurgu aracılığıyla- serseri ve sakat bir adamın ve bir genç kadının uyuduğu (Fig.28,53) kirli caddelerle karşılaştırılır, devletin tüm yurttaşlarına konut sağlamadaki yetersizliğine dolaylı olarak gönderme yapılır. Uyuyan genç kadın, Kameraman (bir olasılıkla *kinok*ların çevresinden) bir binadan ayrıldığı, kamerasını taşıyarak bir arabaya bindiği (Fig.34) sahneden sonra yeniden gösterilir. Kameraman kendi yolunda, üstü açık arabasıyla demiryolunun raylarını geçmekte (Fig.43) ve kamerasını rayların üstüne yerleştirerek geçmekte olan treni alttan çekmektedir (Fig.37). İşini bitiren Kameraman, demiryolundan ayrılır (Fig.42) ve sekans bozuk yolda tek başına ilerleyen üstü açık arabanın, karenin sol tarafında yer alan telefon direklerinin uzun bir çekimiyle kapanır (Fig.44). İki mekân arasındaki paralel kurgu aracılığıyla (dış mekân/demiryolu ve iç mekân/yatak odası) uyuyan genç kadın yeniden gösterilir, bu kez sağ eli başının üzerindedir (Plate 5). Bundan hemen sonra genç kadının kafasının soldan sağa döndüğü bir dizi kısa çekim, bir hız treninin kısa çekim setiyle art arda dizilmiştir (Fig.38). Düz ve ters hareketle betimlenen bu çekimlerin yarı soyut kompozisyonu kadının bir önceki uyanışından uykuya geçişiyle paraleldir. Bu birincil mod, daha sonra kırpışma efektiyle geliştirilmektedir: Genç kadın yüzünü bir havluyla kurularken ve göz kırparken (Fig.49), demiryolunun kısa ve hareketli çekimleri (Fig.41) ve siyah kareler arasındaki değişim, uykudan uyanırken ilk anlarda birilerinin görsel algısında optik bir nabız atışı benzeşimi yaratır.

Genç kadının "öyküsü" *diegetik* bir düzeyde devam eder: Yataktan kalktıktan sonra, odada dolaşır ve işe hazırlanır (Fig.39,40). Aniden, kamerasının normal merceğini teleskobik bir mercekle değiştiren Kameraman'ın elinin yakın çekimi ortaya çıkar. Sonra, kamera karenin sağ tarafına doğru kayarak döner ve bir sonraki çekim bir çöp yığınına uzanmış bir serseriyi gösterir. Onun genel çekimi, dönen kameranın iki yakın-çekimiyle kesilir, bunların ikincisi, yüzünü buruşturarak, şapkasını düzel-

terek ve çıplak göğsünü kaşıyarak (Fig.28) filme çekilme eylemine tepki gösteren genç adamda olduğu gibi, yukarıdan aşağıya doğru görünür (Fig.134). Serseri ve Kameraman arasındaki bu engellenemez değişim, izleyeni "sine-hakikat" ilkesinin açık sözlülüğü konusunda bilgilendirir: Kamera hoş olmayan "yaşam-gerçekleri"ni ne görmezden gelir ne de gizlemeye çalışır ve kameranın varlığı -ahlaki ya da politik sınırlamalardan bağımsız- serseriye gözdağı vermez. Serserinin çekimleri ayrıca caddedeki araba izlerini süpüren kadın işçilerin (Fig.48) ve caddede bir banka uzanan (kesik bacağıyla) başka bir (yaşlı) serserinin (Fig.28) çekimleriyle ilişkilidir. Tüm bu koşulları algılarken izleyiciler, Kameraman'ın merceğinden yansıttığı (Fig.46) bu "yaşam-gerçekleriyle" göz göze oluşunun farkına varırlar.

Kırpışma efekti yaratmak için kurgulanan göz kırpan genç kadının çekimleri (Fig.49), panjurun açılıp kapanmasıyla karşılaştırılır (Fig.50), bu sırada kısılan ve genişleyen fotoğrafik iris çekimi (Fig.47), giderek odağa giren bulanık çiçeklerin görüntüsünün çekimiyle karşılaştırılmaktadır. Bu her iki sinemasal efekt, izleyenin dikkatini filmin projeksiyonunun doğasına çekerken, kendine-gönderme yapma işlevindedir. Aynı zamanda, kısılan iris ve açan çiçekler arasındaki paralel kurgu, insan algısının doğasını olduğu kadar, sinematografik aracın teknik görüntüsünü de vurgulamaktadır. Bir kez daha, *kinok*ların insan doğası ve makine arasındaki beraberlik düşüncesi öne geçmektedir: Fotoğraflanan objelerin öneminin keşfedilebileceği gibi; göz, görmenin "seçme" özelliğiyle haykıran kamera merceğiyle "silahlanmaktadır".

"Faytondaki Hanımefendiler" sekansı (XV), doğrusal gelişimin dışında bir sinemasal metafora dönüşen bir diğer *diegetik* öz örneğidir. Öncelikle, lokomotifin tekerleklerinin ve atların çektiği arabanın kaydırmalı bel çekimi* ile yakın çekimin paralel kurgusu yoluyla ulaşımın iki anlamı arasında ilgi kurulmak-

* Medium tracking shot : Kaydırmalı boy çekimi (Ç.N.).

tadır. Sekansın başlangıcında, Kameraman giden bir üstü açık arabada tripodun üstüne monte ettiği kamerasının arkasında dururken görülür (Fig.65). Ama, birçok atın çektiği fayton onu geçerken Kameraman hareketsiz kalır. Sonra, duran bir faytonda oturan iyi giyimli üç hanımefendinin çekimini (Fig.66), Kameraman'ın trafiğe doğru ilerleyen açık arabasının hareketli çekimi takip eder; bu kez, güneş şemsiyelerini açmış olan iki hanımefendi onun önünden geçerler. Bir sonraki çekimde, açık arabanın arkasından bir görünüm alınır, Kameraman dengede durmaktadır, ama henüz kamerasını kullanmamaktadır. Bu sahnenin sonuna doğru Kameraman, sağ elini, başını ayarlamak için kameradan çeker. Bu noktada, duran lokomotif tekerleklerinin daraçılı yakın çekimi araya girer (Fig.67). Bir sonraki çekim, Kameraman ve asistanının çekime hazırlandığı bir önceki sahnenin ikinci yarısıdır. Lokomotifin diğer bir araya girişinde, tekerlekler sonunda dönmeye başlar ve bu hareketin "neden olduğu" bir sonraki sahnede, Kameraman çekime başlar: Üçayağın arkasında durarak, kamerasını döndürür ve merceğini kendi açık arabasına paralel giden faytondaki Hanımefendilere yöneltir (Fig.65). Lokomotif tekerleklerinin üçüncü araya girişi, karenin sağ köşesinde beyaz buharlar tüterken, trenin hız kazandığını gösterir. Sonraki çekim, gitmekte olan faytondaki Hanımefendileri görüntülemek için gayretle kamerasının kolunu çeviren ve açık arabasında bulunan Kameraman'ın arkadan görünüşüdür. (Fig.66). Yolcular, giden trenin sağ tarafında hızlı çekimle hareket ederken, ön plandan arkaya doğru hamle yapan kara trenin hareket ettiği rayların çok dar - açılı çekimiyle - araya giren dördüncü lokomotif, sekansı tamamlar (Fig.68). Kameraman hanımefendileri izlemeye kararlı olduğu için, izleyen de onların "öykülerinin" sonraki gelişimini görmeyi ummaktadır. Ama hanımefendiler, çıplak ayaklı bir hizmetçinin bavullarını binaya taşımak için onları beklediği apartmanlarına ulaştıktan sonra bir daha görünmezler.

Tematik düzeyde, lokomotif tekerleklerinin ara kesmeleri, film boyunca gösterilen trafik temasını ve genel ulaşımı çağ-

rıştırır. Düzanlamsal bağlamda ulaşımın modern biçimi ve teknolojik çağın sembolü lokomotif, devrim öncesi zamanlara ait olan içindeki (burjuva) yolcularıyla modası geçmiş fayton biçimiyle zıtlık kurmaktadır. Bu iki dizi görüntünün sıralanışı, her ikisi de modern teknolojinin ürünü olan, lokomotifin başlangıçtaki hız kazanışını, kameranın başlayışıyla kıyaslanarak, defalarca yinelenmektedir. Kamerayı lokomotifle bütünleştirmekle Vertov, makinenin -ulaşım, endüstri ve elbette sinema gibi- insan etkinliğinin tüm alanlarında mutlaka söz sahibi olması gerektiğini öneren fütürist teknolojik çağ özleminden ve konstrüktivist bakış açısından etkilenen "sinema-göz" yöntemi için bir diğer sinemasal metafor yaratmaktadır.*

Benzer biçimde Vertov ve Svilova, teknolojik devrim ideasını, çağdaş dünyanın önemli bir gereği olarak vurgulamak için özel sinemasal araçlar kullanırlar. "Caddedeki Kaza" sekansında (XXIII), telefon imgesi (Fig.114), kaza yeriyle (Fig.118) yaklaşmakta olan ambulans (Fig.115) arasında net bir iletişim kanalı haline gelir. (Gözbebeği ve caddenin trafiğinin ara kesmesiyle başarılan) montaj sekansından sonra, izleyenin algısı beklenmeyen bir optik sarsıntıyla "çalkalanır": Kameranın üstüne fırlayan ve geçen ambulansın yakın çekiminin arasına (Fig.116), bir acil yardım çağrısına yanıt veren haberleşme memurunun iki boy çekimi girer (Fig.113); bu optik şok, birazdan gösterilecek asıl kazanın izlerini duyumsal olarak hazırlar. (Kazayı önceden çağrıştıran) bu mesaj, çok yalın bir görsel bağlamda iletilir: Çekimlerin düzeni ve kameranın konumu, acil yardım çağrısına yanıt veren telefon memuresinin -ve izleyicinin- üstüne doğru gelen ambulansla illüzyon yaratır. Bu algısal "alarmı", hazır ve tripod monte edilmiş kamerasıyla, açık arabasından atlayan Kameraman'ın çekimi takip eder (Fig.117). Otomobil soldan karenin içine girer, bu sırada acil yardım çağrısını doğrulayan ve yardıma hazırlanan telefon memuresinin eli ahizeyi kaldırırken

* Fütüristlerin makine ve teknolojik çağ hayranlığıyla konstrüktivistlerin metalik yapılara olan bağlılığı için bkz. Bölüm I, "Fütürist ve Formalist Anlatım".

gösterilir (Fig.114). Kazayla ilgili görünen "öykü", Kameraman'ın öznel bakış açısıyla duyumsal olarak vurgulanır: Hızlı kaydırmalı çekim (Kalabalığın içine dalarak hareket eden araçlardan alınan), şaşırmış ve korkmuş oraya buraya koşuşturan birçok yayayı sıkıştırır (Fig 110). Bundan sonra, ön planda bulanık görülen yayalarla trafiğin sembolik bir eğik çekimi yer alır (Fig.111). Sekans, bir yöne giden ambulansla başka tarafa doğru yönelen itfaiye arabasının çok sayıda paralel kurgusuyla sona erer (Fig.119).

Kameranın fiziksel hareketine yanıt veren (özellikle de yayalara karşı olan saldırganlığına karşı olan) bir sonraki çekim, kanayan başı bandajlanan ve asfaltta yaralı bir şekilde uzanan genç adamı gösterir (Fig.118). Bu Vertov'un düzdeğişmeceli* "görsel" uyumunun bir örneğidir: *Takip eden kamera asıl kaza gösterilmeden önce,* yayaların "ortasına dalan" bir araç olarak tanımlanır (Fig.110). Giden arabaları yana yatıran caddenin eğik açıyla çekimi (Fig.111) ve kameranın üstüne gelen troleybüsün çekimi gibi iki ek çekim (Fig.112) bir önceki agresif takip çekiminin anlamını ve duyumsal etkisini ("tehlikeyi") büyütmektedir. Bu üç çekimi, kazanın trajik sonuçlarını özetleyen görsellikle, eliptik olarak sonlanan "Cadde ve Göz" sekansının (XXII) işlevini tamamlar (Fig.118). Gerilim, sinemasal aracın özü (montaj) aracılığıyla yaratılır ve duygusal dikkatleri yaralı adama toplayan izleyiciye duygusal olarak saldırma yoluyla, kazanın doğrusal bir görüntüsü çözümlenir. (Bu sekansın sahne-sahne incelenmesi III. Bölüm'de yer almaktadır.)

Yıkıcı-Çağrışımsal Montaj

Kameralı Adam'ın metaforik vurguları, sıklıkla ilgisiz ve karşıt temaların aynı şeye gönderme yapmalarından kaynaklanır. Bir sekansın sonundaki yeni (düşsel) görüntünün aciliyeti izleyeni, bir tamamen geliştirilmiş, diğeri salt ortada duran iki konu arasında düşünsel bir bağ kurmaya davet eder. Öncelikle

* Metonymy (Ç.N.).

izleyiciyle ilk tanıştırılan şey, bir sonraki sekansta yer alacak yeni temanın, sekans bitmeye yakınken bir başka konuyla yalnızca yer değiştirmesidir. Bu kurgu süreci, birçok durum aracılığıyla geliştirilen "yıkıcı-çağrışımsal" montaj temeline dayalıdır: Bir sekans başlangıcındaki konusuna göre kurulur ve (yeni bir konuyu ortaya koyan) uyumsuz bir çekim görününceye ve ara kesme yapıncaya dek, uygun bir kuğu adımıyla tüm potansiyelini geliştirir, önplandaki diğer tema, ilkine olan yoğunlaşma dağılmış olsa bile, daha önce kaydedilen olay üzerinde diyalektik bir yorumu hizmete sokar. İki farklı konu arasındaki metaforik bağ, izleyenin zihninde oluşan çağrışımsal bir süreç yoluyla meydana gelmektedir. Bu tür diyalektik araya girmeler aracılığıyla başlangıçta sunulan konu, sekansın daha önceden sağlanan tematik kenetlenmesini tamamlayan bir ek anlam kazanmaktadır. Ama bu görünen tamamlama, yalnızca anlıktır: Bir an araya giren "yıkıcı" çekim algılanmaktadır ve etrafını saran çekimler hakkında kendisinden daha çok bilgi vererek geçmişi kapsayacak denli işlev yüklenmektedir. "Yıkıcı" çekim(ler), (sıklıkla farklı çizgideki kompozisyonlarla), içerikleri perdede baskın düşünceye ve bir sonraki sekansı besleyecek olan yeni bir anlamı geliştirinceye dek, tekrarlanır(lar).

Yıkıcı-çağrışımsal montaj, Friedrich Engels'in aşağıdaki biçimde tanımladığı "karşıtlıkların diyalektik birliği"ne göre sinemasal bir paralellik olarak görülebilir:

> Bir antitezin iki kutbu, negatif ve pozitif gibi, birbirlerine zıt oldukları üzere, aynı zamanda birbirlerinden ayrılmazdırlar. Tüm karşıtlıklarına rağmen, doğal olarak birbirlerine bağlıdırlar... Diyalektik, şeyleri ve onların görüntülerini, düşüncelerini, özellikle karşılıklı ilişkilerini, kendi ayrımlarında, eylemlerinde, onların doğum ve ölümünde yakalar.[1]

Vertov'un en diyalektik montaj araçlarından biri, Marx'ın öğretisini de içeren, Engels'in eleştirel inancına ve şeylere meydan okuyuşuna dayalıdır. Vertov ve Svilova, sekansın me-

1 Engels, F. (1974). *Anti-Dühring, Marxism and Art* içinde alındığı gibi, ed. M. Solomon, New York, Vintage Books, s.78.

sajını diyalektik olarak gasp eden tematik antitezi destekleme işlevi gören "yıkıcı" çekimleri araya koyarak, sekansın açıkça ortada olan anlamına karşı direnmek için bu ilkeyi kullanmışlardır. Eisenstein da diyalektik tez-antitez çatışmasını, kendi zihinsel montaj teorisinin bir bölümü olarak düşünmüştür. Hegelci diyalektikten hareketle Eisenstein, izleyeni psikolojik düzeyde etkileyen ve aynı zamanda "projektör aracılığıyla film pasajının diyalektik sürecini açığa çıkaran"[1], "çatışan ışık titreşimleri" yoluyla, "psikolojik ve zihinsel katmanların çatışmalarının art arda dizilişlerini çözmek"[2] için kendi diyalektik montaj bağlamını geliştirir. Bu tanıma göre, Eisenstein'ın diyalektik çatışması, Vertov'un (tematik düzeyde yıkıcı bir çekimin diyalektik işlevi olan) yıkıcı-çağrışımsal montajındansa, onun (bağlı çekimlerle birlikte çeşitli hareketlerin diyalektik sıralanışı anlamındaki) "Aralıkların Teorisi" ile daha çok karşılaştırılabilir durumdadır.

Eisenstein'ın perdede yansıtılan görüntülerin optik nabzı nedeniyle duygusal\zihinsel katmanlar üreten diyalektik çatışma bağlamının tersine, Vertov'un sinemasal diyalektiği tematik bağı tüm sekansın daha önce kurulan anlamıyla çatışan çekimlerin beklenmedik araya girişleri sonucudur. Vertov'un yıkıcı-çağrışımsal montajı, "Kurgu Odası" sekansı (XVII), "Trafik Kontrolü" sekansı (XVIII), "Evlilik ve Boşanma" sekansı (XIX) ve "Ölüm, Evlilik ve Doğum" sekansında (XX) en iyi biçimde örneklenmektedir. Bu dört sekansın toplam süresi yaklaşık dört dakikadır ve doksan altı çekimden oluşmuştur. Çekim ölçekleri, aşağıdaki kısaltmaları içeren, çekim-çekim çözümlemeyle gösterildiği gibi çeşitlenmektedir: Geniş açı (GA), dar açı (DA), çok yakın çekim (ÇYÇ), yakın çekim (YÇ), göğüs çekimi (GÇ), boy çekimi (BÇ), yarı genel çekim (YGÇ), genel çekim (GEÇ) ve çok genel çekim (ÇGÇ). Her çekim tanımının sonunda, çoğunlukla "ilk kare siyahtır" notu vardır ve sekansla birlikte optik

1 Eisenstein, "Methods of Montage", *Film Form,* s.83.
2 Eisenstein, "The Filmic Fourth Dimension", *Film Form,* s.69.

bir "atışa" değinilmektedir (bu, III. Bölümde tartışılmaktadır). Karelerin sayısıyla belirtilen çekimlerin uzunluğu sekansın montaj adımını göstermektedir.

XVII Kurgu Odası: 38 çekim, 3.506 kr. (34.039-37.544), 3 dak. 20 san.

1. BÇ. Film rulolarının iki rafı, biri diğerinin üstünde, kareler kolaylıkla tanınsın diye uçları arkadaki bir ışığın karşısına doğru durur. (128 kr.)
2. GABÇ. Etiketli film rulolarıyla birbirine paralel yedi raf; sıraların temalarına göre düzenlendiğini belirten Kiril alfabesinde üç simge (*zavod*-yer; *mashing*-makineler, *bazar*-pazar) (71 kr.).
3. YÇ. Kurgu masasının üstünde duran boş yuvarlak film plağı (51 kr.).
4. ÇYÇ. Başında beyaz eşarpla, köylü bir kadının iki karesinin olduğu bir film parçası; çerçeveler üstündeki görüntüye göre yatay olarak konulmuşlardır. (3 kr.).
5. YÇ. (Tıpkı VII, 6 gibi). Film plağı, merkezde saat yönünün tersine dönen makaranın etrafında dolanan film parçasıyla sarılan film plağı (77 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
6. GABÇ. Svilova, yan duruş, kurgu masasında çalışırken, bir film parçasını incelerken ve takip kolu sağ elindeyken film parçasına ışıklı masanın karşısında bakarken (46 kr.).
7. GAYÇ. Aydınlık ekranın yukarı sağından aşağı soluna hızla ve diyagonal olarak hareket eden karanlık bir parça film; hareket tersine çevrilir ve aydınlık bir film parçası (yeni doğmuş bir bebek görüntüsüyle) aşağı soldan yukarı sağa doğru yönelir; makası tutan bir el silueti sağdan girer, aydınlık ve karanlık parçaların birleştiği yeri keser; el, aydınlık ekranda iki film parçası bırakarak çerçeveyi sağdan terk eder (143 kr.).
8. GABÇ (XVII, 9'da olduğu gibi). Svilova sağ tarafındaki plaktan bir film rulosu alır ve etiketler (63 kr.).
9. ÇYÇ (XVII, 7'de olduğu gibi). Beyaz eşarplı köylü kadının karesi şimdi sağ yanın üstü tarafından görülür (74 kr.).
10. DABÇ. Svilova sağ ön planda kurgu masasında çalışırken; önünde, asılı lambanın altındaki rafın tepesindeki film rulosunu alır ve sonra ışığın arkasından kareleri karşı karşıya getirir; karenin geri kalanı karanlıktadır (94 kr.).
11. YÇ (XVII, 7 ve 12'deki gibi). Beyaz eşarplı köylü kadın, gülümser ve başını sağa döndürür (94 kr.).
12. GABÇ (XVII, 11'deki gibi). Svilova film parçasını inceler, ona ışıklı ekranın karşısında bakar (37 kr.).
13. GABÇ. Her iki kenarı da delikli bir film bandı; başında kep olan ve gülen bir oğlan çocuğunun yüzünün bir-buçuk karesi soldan görünür; arkasında da bir kız vardır (102 kr.).

14. GAYÇ. Bir önceki çekimdeki film parçasında görünen oğlan gülerken (102 kr.).
15. BÇ. (XVII, 15'teki gibi). Svilova filmi inceler, ışıklı ekranında çok çaba harcar (39 kr.)
16. ÇYÇ. İki çocuğun yüzü, kız ortada ve oğlan karenin sağında, saydam bandın her iki kenarı da delikli (105 kr.).
17. YÇ. Bir önceki çekimdeki film parçasından çocuk yüzleri, şimdi doğrudan perde üstünde görülüyorlar (77 kr.).
18. GAYÇ (XVI, 6'daki gibi; donmuş kare). Yaşlı bir köylü kadın (50 kr.).
19. GAGEÇ (XVI, 5'teki gibi, donmuş kare). Cadde ve meydan insanlarla dolu (31 kr.). Not:İlk kare siyahtır.
20. YÇ (XVII, 20'deki gibi). İki çocuk yüzü (29 kr.).
21. GAGEÇ (XVII, 22'deki gibi). Cadde koşuşturan yayalarla dolu (137 kr.).
22. GAGÇ (XVII, 18'deki gibi). Yaşlı bir köylü kadın aşağı soldan yukarı sağa diyagonal olarak ileri geri hareket eder ve tartışır (106 kr.).
23. BÇ (XVII, 18'deki gibi). Svilova ışıklı masada film parçasını incelerken (33 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
24. YÇ (XVII, 7'dekine benzer). Bir parça film aşağı soldan yukarı sağa ışıklı masanın karşısına diyagonal olarak hareket eder; parça yeni bir çekim güçlü görüntüsüyle belirinciye dek hareketini sürdürür.(52 kr.).
25. GABÇ (XVI, 2'deki gibi; donmuş kare; hareket). Güneş şemsiyesini paylaşan iki hanımefendi ve melon şapkalı bir adam; çekim donar ama 28 kare sonra donmuş kare, arkada hareket eden yayalarla birlikte hareketli bir resime dönüşür (127 kr.). Not: Sahnenin ikinci yarısı (yani hareketli resim) donmuş-kareden oldukça farklı tasarlanmıştır; bu, donmuş-çerçeveden harekete geçerken eylemin sürekliliği arasından birkaç karenin çıkarılmasıyla yaratılan bir atlamalı kesmedir. (243 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
26. YÇ (XVII, 2'deki gibi). Gülen bir orta yaşlı köylü kadının yüzü (53 kr.).
27. YÇ (XVI, 1'dekine benzer). Benekli atın kafası (daha önce görülen) arabayı çekerken soldan yan duruş; evler, yayalar ve arka fonda ağaçlar (77 kr.).
28. BÇ. (XVI, 4'e benzer). Sağdan sola giden faytonda soldan yan duran siyah şapkalı iki hanımefendi (158 kr.).
29. YÇ. Tabandan tavana doğru ışıklı masayı dikine geçen bir film parçası (51 kr.).
30. GABÇ. Beyaz elbiseli hanımefendi para verirken, faytonun sürücüsünün sol ön plandaki sırtı; siyah şapkalı hanımefendi ve arkasındaki hizmetçi yürüyüş yaparlar, bu sırada soldaki oğlan kameranın ortasına gözünü dikerek bakar (95 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
31. YÇ (XVII, 8'deki gibi). Film plağının ortasındaki kolda dönen küçük bir film rulosu (53 kr.). Not: İlk kare siyahtır.

32. GABÇ (XVII, 30'daki gibi). Ayakları çıplak hizmetçi iki kadının ortasına gelir ve faytonun sürücüsünden büyük bir sandığı alır; fayton ön planda sola yatay durumdadır; orta aşağıda kareye sağdan giren oğlan kameraya gözünü dikmektedir; hizmetçi sandığı sol omzuna koyar ve kadınlardan birinin ardında, geriye doğru yürür, bu sırada diğer kadın mantosunu faytondan alır ve arkaya yönelir (23 kr.).
33. GABÇ (yan takip). Sol omzunda kamerasıyla, binaların ve ağaçların gölgesinde Kameraman sola doğru yürür; aralıklarda ön planda dikey olarak belirir, soldan sağa ilerlerken illüzyon yaratır (68 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
34. GABÇ. Benekli atın faytonu karenin sol yarısında; faytonun sürücüsü bavulları indirir ve onları ilk hanımefendi efendinin ve bir çocuğun ellerine verir, bir hanımefendi önceden küçük bir bavulu taşımaktadır; kareye sağdan girerler. (154 kr.).
35. DAGÇ. Gölgesi tavana vuran ve saat yönünde hareket eden döner kapının kanatlarının kenarları yukarı doğru dolanır. (80 kr.).
36. GAGEÇ. Cadde, meydan ve park; trafik orta aşağıda soldan sağa akmakta, arkada işyerinden çıkan yayalar (159 kr.).Not: İlk kare siyahtır.
37. BÇ. Geçen insanların siluetlerini yansıtan dönen kapı ve sağ ön plandan giriş (151 kr.).
38. GAGEÇ. Bir kesişim, trafik dikine ilerler ve birbirini geçer, sağ üstten sol alta ve orta soldan karenin aşağı sağ köşesine (162 kr.).

XVIII Trafik Kontrolü: 7 çekim, 423 kr. (37.545-37.967), 24 san.

1. GABÇ. Bir kadın bir sırada oturur ve karenin sağından telefon ahizesini kaldırır. (55 kr.).
2. BÇ. Arkadan geçen bir arabayla, trafik sinyalinin alçak bir parçası; iki el ve kontrol koluna dokunurken gösterilen üniformalı bir trafik polisinin gövdesi (53 kr.).
3. BÇ (XVIII, 1'deki gibi). Telefondaki kadın not alır (51 kr.).
4. DABÇ (Eğik). Trafik polisi, göğsünden yukarı görünür, ıslık çalar; sonra sol elini kontrol manivelasına koyar ve bakınır (58 kr.).
5. GAGEÇ (XVII, 39'daki gibi). Meydan ve trafik (99 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
6. DAYÇ (eğik). Trafik sinyali döner, siluet, gri gökyüzüne karşı, diyagonal pozisyonu karenin aşağı sol - yukarı sağdan yukarı sol - aşağı sağ köşelerine değişir (52 kr.).
7. GAGEÇ. Teleskobik mercekli kamera sağ ön planda, caddenin aşağısına doğru titrer ve yüksek binalarla trafik uzaklaşır (105 kr.).

XIX Evlilik ve Boşanma: 35 çekim, 7.726 kr.(37.968-45.693), 7 dak. 9 san.

1. BÇ. Solda siyah takım elbiseli bir adam ve orta aşağıdaki hesap makinesinin orada duran beyaz gömlekli bir kadın; bir kitaptan bir şeyler okuyan kâtip solda oturur; adam ve kadın onu dinlerler (156 kr.). Not: İlk kare siyahtır.

2. ÇYÇ. Evlilik işlemi, daktilo edilmiş ve elyazısı sözcükler diyagonal pozisyondadır (sözcüklerin bir kısmı kesilmiştir); metin Ukrayna dilinde ve Kiril alfabesinde: "Evlilik kaydı. Yer - Veresna. Yıl - 1928" (80 kr.).
3. BÇ (XIX, 1'deki gibi). Çift ön planda oturan kâtiple konuşur (87 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
4. GAGEÇ (XVIII, 7'deki gibi). Kamera sağa doğru yavaşça döner, arkada cadde ve trafik daha çok belirginleşir (82 kr.).
5. BÇ (XIX, 3'teki gibi). Kâtip ön planda ayakta durur ve çifte evlilik belgesini uzatır; kadın imzalar (140 kr.).
6. GAGEÇ (XIX, 4'teki gibi). Kamera sağa dönmeyi sürdürür (51 kr.).
7. BÇ (XIX, 4'teki gibi). Adam evlilik belgesini imzalar (65 kr.).
8. DAYÇ (XVIII, 6 'daki gibi; eğik). Değişen konumundaki trafik sinyali, bir troleybüsün tepesi, alt sağdan üst sola diyagonal olarak geçerken (42 kr.).
9. BÇ (XIX, 7'deki gibi). Adam gülümser ve belgeyi alır (95 kr.).
10. DAYÇ (XIX, 8'deki gibi). Trafik sinyali orijinal konumuna geri döner (124 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
11. BÇ (XIX, 9'daki gibi). Adam ve kadın odadan ayrılırlar, bu sırada kâtip masasında oturur ve çalışmayı sürdürür. (163 kr.).
12. GAGEÇ (XIX, 6'da olduğu gibi). Kamera geriye yönelir, aniden 180 derece geriye döner; cadde ve trafik arka fonda görünür (58 kr.).
13. BÇ. (XIX, 11'in yakın görünüşü). Ön planda kâtibin kafasıyla birlikte, bir çift, solda bir kadın ve sağda bir adam; ikisi de, önüne eğilen ve yazıyor görünen kâtibe asık suratla bakarlar (74 kr.).
14. ÇYÇ. Ukrayna dilinde basılmış ve yazılmış bilgileri olan bir boşanma belgesi (78 kr.).
15. DAGÇ. Yüzünde endişeli bir ifadeyle bakan ve sağ eli yanağında inciler ve modern giysiler içinde bir kadın (67 kr.) (Sonuncudan bir önceki sahnede görünen).
16. DABÇ (XIX, 13'teki gibi). Çift (kadın solda, adam sağda) kâtibi dinler (47 kr.).
17. DAGÇ (XIX, 15'teki gibi). Kadın kafasını sola çevirir (60 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
18. BÇ (XIX, 16'daki gibi). Çift kâtibin okuduklarını dinler (64 kr.).
19. DAGÇ (XIX, 17'deki gibi). Sağ eli yanağında, yere bakan kadın (32 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
20. DAGÇ Adam ön planda sol eliyle tavır yaparken, konuşur (28 kr.)
21. DAGÇ (XIX, 19'daki gibi). Kadın adama doğru bakar ve konuşur (44 kr.).
22. DAGÇ (XIX, 20 'deki gibi). Adam konuşur, ön planda sol eliyle tavır yapar (31 kr.).
23. DAGÇ (XIX, 21'deki gibi). Sağ eli yanağında, başını kaldıran kadın (18 kr.).

24. DAGÇ (XIX, 22'deki gibi). Eli ağzında adam aşağıya bakar (20 kr.).
25. DAGÇ (XIX, 21'deki gibi). Kadın konuşmaya başlar; kâtibin başının tepesi sol ön planda belirir (106 kr.).
26. GEÇ (Parçalanmış ekran; takip). Kamera dikine ilerlerken trafikle dolu caddenin iki eğik görünüşü; perdenin yarısı ters yöne gider gibi görünen trafik olduğu duygusu yaratılır (159 kr.).
27. BÇ. Kadın, profilden, sağ tarafı, bir evrakı imzalar, güçsüzce ileriye bakar ve sonunda kâğıdı imzalamak için karenin aşağı sağına yönelir (31 kr.).
28. DAGÇ (XIX, 24'teki gibi). Adam konuşurken, aşağıya bakar (66 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
29. BÇ (XIX, 27'dekine benzer). Çerçevenin altında kâtibin eline tutuşturduğu kâğıdı alan kadın (115 kr.).
30. OAGÇ (XXI, 5'tekine benzer). İki troleybüs zıt yönlerde birbirlerini geçerler (91 kr.).
31. BÇ (XIX, 18'dekine benzer). Adam solda ve yüzünü sol eliyle saklayan kadın sağda, bu sırada sol ön planda oturan kâtip yazar ve konuşur; kadın kafasını kameraya ters çevirir, adam kameraya bakar ve gülümser (82 kr.).
32. GABÇ. Ekranın ortasında, çitle çevrili bir yerde, başında siyah eşarp olan bir kadın gözyaşı dökerken arkada aile adı "Brakhman" olarak yazan bir mezar taşı (103 kr.).
33. BÇ (XIX, 31'teki gibi). Sağda bir adam ve kâtibin uzattığı bir evrakı imzalarken çantasıyla yüzünü kapatarak kendini saklayan beyaz eşarplı kadın. O imzayı atarken adam gülümser ve bakar (169 kr.).
34. GABÇ. Bir mezarın üstünde gözyaşı döken beyaz eşarplı bir kadın (131 kr.).
35. BÇ. Kadın belgeyi imzalamayı bitirir ve adam imzalarken oradan ayrılır; bir parça kâğıdı tutan bir el kareye sağdan girer ve sonra kareyi sağdan terk eder (67 kr.). Not: İlk kare siyahtır.

XX Ölüm, Evlilik ve Doğum: 16 çekim, 1.890 kr. (45.694-47.583), 1 dak. 45 sn.

1. OABÇ (Paralel takip). Açık bir tabutta bir ölü adam. Önplanda soldan sağa doğru hareket eden saçılmış çiçekler. Arkada aynı yöne giden insanlar (131 kr.).
2. BÇ (döndürme). Beyazlar içinde bir gelin, sol kolunda çiçeklerle, faytondan inmesi için yardım ederler. Bir adam ve bir kadın onu takip eder (57 kr.).
3. GAGÇ. Acı içinde feryat eden bir kadın yüzü: bir el kareye sağdan girer ve kadının alnını beyaz havluyla siler (200 kr.).
4. GAGÇ (takip). İnsanlar ekrana doğru ilerlerken tabut taşıyan bir limuzin; arabanın ön camı ön planda görülür, orta aşağıda cenaze ve arka fonda kalabalık (152 kr.). Not: İlk kare siyahtır.
5. BÇ. Gelin ve damat atların çektiği üstü açık arabaya binerler; gelin çiçekler ve bir ikon taşır; arka fonda köylüler durur ve izler; sürücü önde oturur (96 kr.). Not: İlk kare siyahtır.

6. GABÇ (XX, 43'e benzer). Kadın, yatağa uzanır, acı içinde feryat eder. (94 kr.).
7. BÇ - GEÇ. Gelin ve damat solda, faytonda otururlar; damat bir ikon, gelin de bir ikon ve çiçekleri tutar; giden fayton kareye sağdan girerken, arka fonda köylülerle dolu yolun bir genel çekimi yer alır (96 kr.).
8. GAGÇ (XX, 3'teki gibi). Artan acısından dolayı feryat eden bir kadın (214 kr.).
9. GEÇ. Caddede açık gökyüzüne karşın karanlık ağaç siluetleriyle sıralanan iki dizi araba. Gökyüzü ortaya gelirken ve ağaçlar uzaklaşırken, araçlar ön plana yönelir (251 kr.).
10. BÇ. Bir hemşirenin yeni doğan bir bebeği aldığı açık vajinasıyla ortada olan bir kadının bacakları; hemşire yeni doğanın boynundan göbek kordonunu çözer. (59 kr.)
11. OA YGÇ (Parçalanmış ekran; eğik; çoklu bindirme). İki farklı bina diyagonal olarak aşağı sağdan yukarı sola doğru uzaklaşır, yukarıdaki gökyüzüyle bir üçgen yaratır; iki çekim diyagonal bir hat boyunca birleştirilir; aşağı sol köşede Kameraman'ın sağ elinin çoklu bindirmesi, kamerayı yukarı sağa yöneltir, sonra Kameraman mercek aracılığıyla bakar ve kolu çevirmeye başlar (122 kr.).
12. GA BÇ. Bir küvette yeni doğan bebeği yıkayan bir hemşirenin elleri gösterilir (119 kr.).
13. DAYGÇ (XX, 11'deki gibi). Kameraman kamerasının kolunu çevirmeyi sürdürür (36 kr.).
14. GABÇ. Verilen doğumdaki kadın, beyaz bir battaniyeyle sarılmış, hâlâ yatakta yatmaktadır; etiketli bir battaniyeye sarılı bir bebekle hemşire sağdan girer, anne bebeğine kavuşur (105 kr.).
15. DAYGÇ (XX, 13'teki gibi). Kameraman kamerasının kolunu çevirmeyi sürdürür (54 kr.).
16. GAGÇ. Anne, hemşirenin yardımıyla, bebeğini yatağında kucaklar; onu öper ve güler (104 kr.).

Bu dört sekansın ayrıntılı incelemesi, Vertov ve Svilova'nın yıkıcı-çağrışımsal montajı, yaşam, toplum, sınıf ayrımı ve insan davranışları üzerine metaforlar yaratmak için kullandıklarını doğrular. "Kurgu Odası" sekansında (XVII), mekanik eylem ve çılgın kent temposu ideası, çekimlerin üçlü açısıyla vurgulanır: İnsanların sürekli ittiği dönen bir cam kapı (Fig.83), apartmanlarına bir faytonla ulaşan hanımefendiler (Fig.81),çeşitli yönlere akan trafikle ve işinden çıkan yayalarla dolu bir meydan (Fig.84). "Trafik Kontrolü" sekansı (XVIII), telefon memuresi-

nin ahizeyi kaldırmasıyla başlar (Fig.85) ve mekanik bir trafik sinyalini idare eden polisin çekimiyle devam eder (Fig.86). Telefon ve trafik sinyalinin sıralanışı, iletişimin ortak temasını belirginleştirir (biri işitsel, diğeri görsel). Her biri karşıt tarafa bakan, caddenin iki tablosuyla parçalanan görüntü yoluyla genişletilen caddenin trafiği ve kent yaşamının gözetleyiciliği* arasındaki sembolik bağ, arabalar devriliyormuş gibi görünsün diye tasarlanmıştır (Fig.92). Organik olarak bir önceki sekansa ait olmasına rağmen, bu çekim "Evlilik ve Boşanma" sekansının (XIX) ortasında yeniden belirir, bir yıkıcı-çağrışımsal görüntü olarak tematik düzeyde işlev görür. Sonuçta, bu çekim iki şekilde okunabilir: İzleyene Evlilik Bürosu dışında farklı bir dünya olduğunu hatırlatan bir şey olarak ve önceki çekimlerde gösterilen gerçek durum (boşanma) üzerine bir yorum olarak sekansın en sembolik çekimi (no: 6), gri gökyüzüne karşı trafik sinyalinin siluetinin dar açılı yakın çekimidir (Fig.33). Grafiksel olarak bu çekim, sanki kendi *diegetik* bağlamından koparılmış ve yalıtılmış gibi gösterilerek, boyutlarından soyutlanır, *diegetik* bağlamını olanaksız değilse bile zor olabilen bir trafik sinyali biçiminde tanımlar. Mekanik ve insani iletişimin bir metaforu olarak-trafik işareti, yıkıcı çağrışımsal ilke uyarınca ara kesmeye tabi tutulur ve sekansın montaj yapısıyla birçok düzanlama bağlanır.

"Aracı ön plana çıkarmak" olarak bilinen (yaratıcı süreç açısından ortaya çıkan) bir diğer konstrüktivist teknik, izleyeni filmin o andaki yaratıcılarıyla -Kameraman ve Editör'le tanıştırmak için kullanılmaktadır. Kameraman ("Kurgu Odası" sekansında) ilk olarak tripod omzunda cadde boyunca yürürken görülür (Fig.82). Sonra, "Trafik Kontrolü" sekansının sonunda ve "Evlilik ve Boşanma" sekansının ortasında, kamera tek başına teleskobik merceğiyle birlikte gösterilir (Fig.87), bu sırada takip eden "Ölüm, Evlilik ve Doğum" sekansında Kameraman fotoğrafladığı binaların birleştirilmiş görüntüleri üzerine bindirmeyle

* Panopticum: Gözetleyici. (Ç.N.)

eklenir (Fig.105). Sonuç olarak, filmin kendine gönderme yapan doğası kendisini farklı bağlamlarda ortaya döker: (1) Kameraman kendi günlük rutinini yerine getirir; (2) çekim aracının her şeye gücü yeten "gözü" "yaşamın farkında olunmayanlarını" yakalamaya hazırdır; ve (3) sinema çıplak gözün ulaşamayacağı gerçekliğin "görünmez" görüntülerini yakalamak için büyüsel bir kapasiteye sahiptir.

"Kurgu Odası" sekansı çok sayıda yeni konu üretir: Film yapımının bir parçası olarak montaj süreci, hareketli resim ve donmuş-kare arasındaki algısal sınır ve köylü kadınlarla burjuva Hanımefendiler arasındaki karşıtlık aracılığıyla temsil edilen toplumsal çelişkinin bir parçası olarak kent etkinliği. Sekansın sonuna doğru, dönen kapının ek olarak iki kez araya girişi (Fig.83) trafik ve kentin gürültüsüyle ilişkilendirilmektedir ve yaşam döngüsünün temsil edilişiyle sınırlarının metaforu yaratılmaktadır. Benzer biçimde, telefon memuresinin telefona yanıt verişinin (Fig.85) ve polisin trafikle başa çıkmasının (Fig.86) bağlantısında örneklendiği gibi, "Trafik Kontrolü" sekansında, caddedeki olaylar (trafik, yolcular), iletişimin mekanik görüntüsüyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, sekans uzaktan "yaşamın-farkında olunmayanlarını" yakalamaya hazır bir teleskobik mercekle sarılan kameranın kendine-gönderme yapan çekimiyle sona ererken, telefon memuresi caddedeki kaza ve ambulans arasında birleştirme işlevi görür (Fig.87). Kamera Evlilik Bürosu'nu Kameraman'ın ilgi alanını açıkça ortaya koyan çekim ekseninin karşı tarafındakileri yakalamak için dönerken, görünmediği halde Kameraman'ın varlığı besbellidir.

Kamera ve çevre arasındaki ilişki bir kere kurulduğu için, "Evlilik ve Boşanma" sekansı anlatısal gibi görünen bir olayla başlar. Genç bir çift, Evlilik Bürosu kâtibi tarafından görüşmeye tabi tutulurken, bankonun önünde dururlar (Fig.88). Sonraki çekim "Evlilik Sertifikası" (Fig.89) yazısını belirginleştiren bir parça beyaz kâğıdın yakın çekimidir, bunu kâtiple konuşan çiftin boy çekimi izler (Fig.88). Sonra gelen çekim, sağa dönen ve

geniş açıyla caddeye bakan kameranın olduğu, bir önceki "Trafik Kontrolü" sekansının (XVIII) sonunda görüldüğü gibidir (Fig.87). Bu çekimin arasına evlilik belgesini imzalayan çiftin çekimleri girer (Fig.88), böylece izleyici bir önceki sekansta yakın çekimde zaten gördüğü (XVIII, 6) trafik sinyalinin sembolik çekimine hazırlanır (Fig.33). Bu bağlamda trafik sinyali, evlilik onayına karşılık gelir. Gelin-damat gülümser ve belgeyi alır, takip eden çekimde, trafik sinyali "geç" pozisyonuna döner, humorlu bir şekilde yaşamın yolunun yeni çifte açık olduğu mesajı verilir! Durumun komikliği dış dünyayla birlikte yakalamak için caddeye aniden dönen teleskobik mercekle donatılmış kameranın çekimi aracılığıyla seyirciye daha önceden sezdirilir (Fig.87): Çift bürodan ayrılır ayrılmaz, kamera derhal (seyirciye "yüzünü dönerek") ileriye fırlar ve bundan sonraki çekim, boşanma belgesini okuyan kâtibi dinlerken aynı spotun altında duran ikinci çifti ortaya çıkarır (Fig.90). Tartışan çiftin sonraki on çekimi, açı-karşı açı ilkesine göre kurgulanmıştır (Fig.91) ve her birinin yarısının karşıt yöne eğildiği (Fig.92) caddenin iki takip çekiminden oluşturulan önemli bir metaforik görüntüyle birlikte (parçalanmış ekranla) sonuçlanır. Trafiğin alternatif hareketi, ekranın kiralandığı imgesini yaratan bu çekimin grafik sembolizmine eklemede bulunur. Görsel metafor (yıkılan bir evliliği vurgulayan), kâğıdı imzalayan sinirli kadın, onunla tartışan koca ve boşanma belgesini alan kadın tablosunu çizen bir sonraki sahnede *mise-en scène* düzeyinde düşünülmektedir (Fig.91). Sonuçta, trafiğin iletişimsel görünümü, hız ve Sovyetler Birliği'nde elde edilebilen bir boşanma üzerinde sözcük oyunu yapmaya yönlendirilir: Evlilik anının kavramlaştırılması, üçüncü çifti (Fig.93) ve zıt yönlerde birbirini geçen iki troleybüsün araya girmesini (Fig.94) resimleyen bir dizi çekim aracılığıyla ortaya konulmuştur. Ama kamera bürokratik sürece çok fazla odaklanmamıştır; daha çok kocası bu durumun sonucundan hoşnutken, kameradan saklanan eşin çekiminde olduğu gibi, insanın konumunu kaydetmeye yönelmiştir (Fig.93). Sekansın sonuna doğru, beklenmeyen bir yıkıcı-çağrışımsal çekim araya

girer: Yaşlı bir kadın bir mezar taşı üstünde gözyaşı dökmektedir (Fig.95). Final sahnesi boşanma işlemine geri döner: Belgeyi imzalayan kadın, yüzünü çantasıyla kapatır (Fig.93). Sonra, bir mezarın başında ağlayan başka bir yaşlı kadının ek olarak yıkıcı-çağrışımsal araya girişi (Fig.96), resmi bir cenaze töreniyle başlayan (Fig.97) bir sonraki sekansta ön plana çıkar.

"Ölüm, Evlilik ve Doğum" sekansı (XX) açık tabutlu resmi bir cenaze töreniyle başlar (Fig.97), bunu beyazlar içindeki gelininin çekimi (Fig.98), çalışan bir kadının çekimi (Fig.99), tabutu açığa çıkaran limuzinin (önden görünüşü) başka bir çekimi (Fig.100) ve atların çektiği üstü açık arabaya binen gelinle damadın çekimi (Fig.102) ve cenaze törenindeki arabaların yakın genel çekimi (Fig.103) izler. Sekans, genel olarak tüm filmin en provokatif görüntüsünü içeren, doğum yapan bir kadının sahnesiyle sona erer (Fig.104). Sonraki birleşik çekimde, kamerasının kolunu çeviren Kameraman figürü, muhtemelen hastane olan (konumları sorgulayıcı) iki yüksek binanın üstüne çoklu bindirme yapılır (Fig.105). Bu çekim, tekrarlarla doğum yapan kadının (Fig.104), bir küvette bebeği yıkayan iki elin (Fig.106), yatakta yatan ve bebeğine kavuşan annenin (Fig.108) çekimleri arasına girer. "Sine-göz" her zaman alarm halindedir: Hastabakıcı, kadının doğumuna yardım ederken, Kameraman en "şok" edici olaylar karşısında bile gözünü kapatmadan "yaşam-gerçeklerini" kaydederken gösterilir. Ama "sine-göz" bu durumu, bir olay örgüsü geliştirmek için değil, "Yaşamı-Olduğu-Gibi" belgelemek için kullanır.

Yapısal düzeyde bu dört sekans Birinci Bölümde başlatılan ideolojik vurguları destekler: Bu vurgular, "Yaşamı Olduğu Gibi" alan çeşitli görüntülerin arasındaki karşılıklı ilişki ve insan deneyimi ve algısını genişleten teknolojinin biricik gücüdür. "Kurgu Odası" sekansı (XVII) Kameraman, Editör ve Yönetmen'in ait olduğu toplumsal çevreyi, yani, kent yaşamının en önemli iki dinamik görünümü olarak insan temasını (çoğunlukla yakın çekimlerle) ve trafiği (çoğunlukla genel çekimlerle) ge-

liştirir. "Trafik Kontrolü" sekansında (XVIII), trafik sinyali daha kişisel bir insan ilişkisinin sembolü haline gelir. "Evlilik ve Boşanma" sekansında (XIX) sık sık araya giren sinyal ikinci çiftin çatışmasıyla paraleldir. Sekans tematik doruğuna ulaştığında, boşanan çiftin karakteristik tavırları ve ifadeleri on çekimde ayrıntılandırılır, bu arada boşanma işleminin ironik yorumu, karşıt yönlere doğru ilerleyen caddedeki iki arabanın birleşik çekiminin araya girmesiyle uzak açı kazanır. Sonra Evlilik Bürosu'ndaki kâtibin önünde üçüncü çift belirir ve bu noktada bir mezar taşına kapanarak ağlayan yaşlı bir kadının yıkıcı-çağrışımsal çekimi araya girer. Bu paralelliği vurgulamak için, çift boşanma belgesini imzaladıktan sonra, "Evlilik ve Boşanma" sekansını tamamlamak üzere, mezarlıkta ağlayan yaşlı kadının başka bir çekimi araya konulur. Bundan sonraki sekansın, "Ölüm, Evlilik ve Doğum" (XX), limuzinde taşınan açık tabuttaki ölünün çekimiyle başlamasına rağmen, evlilik çekimleri üçte yedi oranıyla baskın çıkar; ve ölüm teması duygusal ve görsel olarak cenaze töreninin takip çekimleriyle kaplanmış olsa da, sekans mutlu annenin bağrına bastığı ve öptüğü yeni doğan bebeğiyle bir dizi çekiminin aracılığıyla hayata ait bir kutlamayla sona erer.

Kameralı Adam'daki diğer yıkıcı-çağrışımsal montaj örnekleri (filmde daha önce görülen benzer ara kesme çekimlerinin ilkelerine dayanarak) seyirciyi, sekansın durumunun bağlamıyla birlikte metaforik anlamın görüntüsünü araştırmaya sürükler. Örneğin, makinelerin ve dişlilerin çekimleri, endüstriyel üretimle tamamen ilgisiz sekansların arasına girer; çağrışımsal bağlamda, bu araya girmeler, yeni toplumun yönelişi ve gelişimini simgeleme anlamındadır. Benzer biçimde, ilk olarak "Uyanış "sekansının (VII) başında araya giren bir trenin çekimleri, "Yolcular ve Yayalar" (XII), "Faytondaki Hanımefendiler" (XV) ve "Seyirciler ve Perde" (LII)'de yeniden görünür. "Çeşitli İşler" sekansında (XXV) belli iş türleri, "Çalışan Eller" (XXVII), "Trafik Kontrolü ve Araba Koması" (XXXII) ve "Yı-

kanma ve Çekidüzen Verme" (XXXIV)'de yeniden araya girer. "Yıkıcı" araya girmeler, oyunların montaj akışını parçalamak için spor olaylarının arasında belirir; örneğin, parende atan bir atletin çekimi (Fig.172), "Motosiklet ve Atlıkarınca" sekansının (XLIV) başlangıcında, uçan bir topun çekimiyle (Fig.169) motosikletin üstündeki bisikletçinin çekimi (Fig.173) arasına girer. Aynı araya girme motosikletlilerin yarışının diğer çekimlerinde de belirir; bu arada, üçüncü kez, parende atan atlet geriye atlarken gösterilir, motor yarışının tehlikesine örtülü bir göndermede bulunulur. Benzer şekilde, yüksek atlama yapan bir kadın atletin araya girmesi, dönen atlıkarınca çekiminin arasında ortaya çıkar. Aynı hat üstünde, "Uyanış" sekansında verilen hızlı trenin bulanık çekimleri (Fig.38), uyuyan genç kadının bilincini yansıtır ve kent yaşamının heyecanlı temposunu vurgulamak için "Araçlar ve Yayalar" sekansıyla (XIV) belirginleşir. Sonuç olarak, "İzleyiciler ve Perde" sekansında (LII), geçen trenin aynı bulanık çekimleri (çok dar açıyla fotoğraflanan), perde-içinde-perdede yansıtılan görüntülerin arasına girer. Bu tıpkı, uyuyan genç kadının çekiminin sekansın asıl temasını (gün doğumunu) göstermek ve gelecek sekansın temasına (uyanışa) bağlanmak için "Sabah" sekansının (VI) çekimleri arasına girmesine benzer. Genel olarak -çağrışımsal anlamlarının her ayrı sekansın *diegetik* bağlamına dayalı olduğu- "yıkıcı" çekimler, filmin ritmik nabzını oluşturur, izleyeni tematik anlamın kurucusu olarak montaj üzerinde düşünmeye iter.

Seçilmiş "yaşam gerçekleri" birbirleriyle anlatı birliği yoluyla değil de, sunulan olayların ideolojik dizilişleri aracılığıyla ilişkiliyken, Vertov ve Svilova yıkıcı-çağrışımsal montajın yapısal temelindeki tematik karşıtlığın diyalektik birliğini kurarlar. Çünkü araya giren çekimler ve asıl tematik yığınlar arasındaki bağ, izleyenin montaj yapısının ideolojik vurgusunu kuracak ve araştıracak kapasitesine ve arzusuna bağlıdır, sekanslar ise *Kameralı Adam*'ın gösterilişi sırasında ve sonrasında izleyen üzerinde önemli bir talepte bulunacak yıkıcı-çağrışımsal montaj temeline sahiptir.

Toplumsal ve Politik Yorumlar

Kameralı Adam'daki toplumsal eleştiri kolaylıkla gözden kaçırılabilir ya da görmezden gelinebilir. Yıkıcı-çağrışımsal montajın metaforik işlevi yüzünden, ara kesme görüntülerinin tüm ideolojik anlamı yalnızca geçmişe (önceki çekimlere) yönelik olarak ortaya çıkar. Örneğin, parkın manzarasını bastıran dev şişenin çekimi (Fig.27), çöplerle çevrelenen bir park bankında uyuyan serserinin çekimiyle öncelenir (Fig.28). O anın birliği nedeniyle, (bilinen bir şarap şişesi şeklindeki) dev şişenin çekimi, içinin alkol dolu olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda parkın ortasındaki dekoratif şişeyle yapılan çekimin kompozisyonu, bolluk, fırsat ya da zevki çağrıştırmakta ve böylece serserinin (kirli caddelerdeki) yaşam koşullarıyla ideolojik olarak çatışmaktadır. Açıkça, Vertov seyircilerinin bu iki çevreyi tanımlayan ve oluşturan toplumsal konumlara ilişkin sorular sormalarını beklemektedir.

Daha ilgili bir toplumsal eleştiri, ilkel arabalarla maden taşıyan terli işçilerin çekimi (Fig.56) ve kirli fabrika avlularındaki etkinliğin çekimleri (Fig.57) dolayısıyla genellenir, iyi giyimli kadınlar cadde boyunca gezinmekte ve troleybüse binmektedirler (Fig.209). Yanı başlarında zayıf atların çektiği arabalar meydanın ortasında durmaktadır (Fig.64). Çalışan sınıf ve burjuvalar, yoksullar ve zenginler farklı toplumsal katmanlar, art arda sıralanmıştır ve onların yeni sosyalist rejime eklemlenişlerinin çelişkisine örtülü gönderme yapılmaktadır. Benzer bir ideolojik vurgu, kentin mağazalarının vitrinlerindeki bazıları oldukça lüks olan ürünlerin çeşitli zengin alıcılarının görüntülerinin (Fig.31), ağır fiziksel işlerde çalışan yoksul giyimli kadın işçilerin görüntüleriyle (Fig.48) art arda sıralanmasıyla, ya da güzellik salonunda makyaj yaptıran zengin hanımefendilerle (Fig.121), pazarda ve caddedeki köylü kadınların bitkin yüzlerinin sıralanışı yoluyla iletilir (Fig.59, 71). Daha az ideolojik ama daha çok tematik birlik, çamaşır yıkayan kadınlarla (Fig.122) saçlarını şampuanla yıkatan ve kurutan kadınların çekimlerinin paralel kurgusuyla elde edilir (Fig.121).

Bazı anahtar bitişmelerde, tüm sekans toplumsal amaçlı olarak sıralanır. Bir grup yurttaşı *kalabalık* bir birahanede bira içerken gösteren sekans (Fig.181), yalnızca *birkaç* kişininişçinin gazete okurken, dama ve satranç oynarken gösterildiği (Fig.187) "V-I-Ulyanov-Lenin"e adanan işçi kulübü sekansını (Fig.195) önceler. Bir başka sekansta, Vertov'un toplumsal eleştirisi daha satiriktir ve politik bir şaka biçiminde varsayılabilir. Bir adamın yüzünün tıraşı (Fig.123), humorlu bir şekilde büyük bir bileği taşında bileylenen bir baltayla (Fig.125) giderek art arda sıralanacak olan bir usturanın bileylenmesiyle (Fig.124) birleştirilir. Bu üçlü karşılaştırma tematik anlamının yanı sıra, keskin, kaliteli usturaların azlığını ve devrim sonrası sürecinde tüketici eşyalarının genel kıtlığını imlemektedir.

Vertov'un "ya yeni burjuvanın üyelerine hizmet eden biri ya da onları yok etmeye çalışan biri"ni ortaya koyuşu aracılığıyla montajın sıralanışı kimi zaman kendisini doğrudan politik bir yoruma kaptırır.[1] Bu inanç, güzellik salonunda kendilerine yöneltilen aşırı ilgiden hoşlanan burjuva hanımefendileriyle (Fig.121), bileylenen baltanın yakın çekiminin art arda sıralanışıyla çok şiddetli biçimde aydınlanmaktadır (Fig.125). Dahası, ikinci çekimde, burjuva hanımefendilerin güzelce manikür yapılan ellerine karşın (Fig.128), işçinin eli orta ve işaret parmaklarını yitirir. Diğer çekimler daha doğrudan karşıtlıklarla, örneğin, geleneksel bir köy düğünü olurken, bir atlı faytonun taşıdığı gelinlik giyen gelin ve dini ikonlar taşıyan damat (Fig.102), telaşla yapılan daha büyük bir uyumla, sonradan herhangi bir ritüelistik ya da törensel atmosferi olmayan bir yerde (Fig.88), Evlilik-Boşanma Bürosu'nda geçersiz kılınacak resmi düğünün bürokratik ve mesleği andıran doğasıyla art arda sıralanır. Vertov, kendi kişisel düşüncesini fazla aktarmadan bu iki "yaşam-gerçeğini" karşılaştırır ve izleyenlerin kendi toplumsal-dinsel eğilimlerine göre kendi yargılarını vermelerine olanak tanır.

1 Vertov, "About the Importance of Unstaged Cinema", *Articles*, s.71.

Belki de en açık toplumsal eleştiri, yalınayak ve kötü giyimli güçsüz hizmetçi omuzlarında onların ağır bavullarını taşımak için caddede beklerken, bir faytonla apartmanlarına ulaşan seçkin burjuva hanımefendileri resimleyen çekim yoluyla yapılır (Fig.81). Bu çekimde bireylerin karakteristik tepkileri, farklı sosyo-ekonomik geçmişlerini ve tutumlarını açığa çıkarır. İyi giyimli hanımefendiler ya kamerayla oynaşırken ya da kibirle ilgilenmiyormuş gibi yalan yaparken, hizmetçi (bavulları taşırken) işine kulak kesilmiş, kameraya hiç ilgi göstermemektedir. Durumun uzamsal görünümünü vurgulamak için Kaufman kamerasını optimal konuma ayarlar: Faytonda rahatlıkla oturan hanımefendileri çekimin ön planında yer alsınlar diye geniş açıyla fotoğraflar, onların yanı sıra çıplak ayaklı hizmetçi yerde ayrıksı biçimde hareket eder. Meraklı oğlan (kenarda duran) kameraya bakarken orta kameranın tam ortasına konumlanmış şekilde ve (hizmetçinin omuzlarından bavulları alan) faytoncu sol üst ön planı doldurur. Hanımefendiler ve hizmetçi arka fonda dururken, sürücü sol ön plana çekilir ve oğlan sağda görünür, böylece çekimin kompozisyonu, başlangıçta "kapalı" oluşuna karşın "açılır". Kamera açısının bütünleştiriciliği, *mise-en-scène,* alanın derinliği ve Sovyetler Birliği'ndeki sınıf ayrımını gösteren insanların o andaki tepkileri, ironik buluşlarla, "sine-hakikat" ilkesi aracılığıyla ortaya konur. Hanımefendilerin eski burjuvalara mı ait oldukları yoksa büyüyen sosyalist bürokrasiden ortaya çıkan "yeni sınıf"ı mı temsil ettikleri net olarak açıklanmasa da, Vertov'un bir grup insanın diğerini sömürmesini uygun bulmadığı açıktır. Bu, sekansın bir sonraki (ve sonuncu) çekimi aracılığıyla humorlu bir yolla desteklenir, Kameraman omzunda tripod ve kamerasıyla cadde boyunca yürürken gösterilir (Fig.82), bu sırada apaçık belli ki, bavul taşıyan çıplak ayaklı hizmetçiyle arkadaş olur.

1920'lerin başlarında asıl devrimci Sovyet sanatçılarının çoğu burjuva dünya görüşünü devam ettiren NEP sürecinin tüketici mantığı nedeniyle derin bir düş kırıklığı yaşamışlardır. Vertov,

Kaufman ve Svilova, kendilerini ekonomik durum nedeniyle acı çeken sıradan yurttaşlar ve işçiler gibi tanımlayarak bu sürecin "yaşam gerçekleri"ni kaydetme yoluyla bu tür bir mantığa yanıt verirler. Vertov, Kameraman'ın kamerasının kolunu çevirmesini (Fig.134), ayakkabı boyacısının ayakkabıları fırçalamasıyla (Fig.127) karşılaştırır ve Kaufman'ın ayakkabı boyası yazısının bulunduğu aynadan yansıyan görüntüsünü verir (Fig.126), görsel olarak *kinok*ların kendilerini Vertov'un, "film-menşevikleri", "büyü yönetmenleri", "rahip-yönetmenler" ve "ulu yönetmenler"* olarak etiketlediği kurmaca film yönetmenlerindense, "sinemanın kunduracıları" olarak görmekten mutlu olduklarını belirtir. Tüm bunlara tepki olarak Vertov ve *kinok*ları eski burjuvalar ve "yeni sınıf"ın karşısında sıradan çalışan insanların yanında yer almışlardır.

Film İmgesinin Doğası

Modern resmin görüntüsünün ontolojik hakikiliği sorununa değinen sinemasal teknikler aracılığıyla, Vertov'un ideolojik göndermeleri ileride ayrıntılandırılmaktadır. Özellikle, hareketli resimle donmuş-karelerin oluşumu, durağan ve hareketli fotoğraf arasındaki algısal mesafeyi vurgular. Perdeye art arda yansıtılan donmuş-kareler ve hareketli resimlerin sıralanışıyla yaratılan algısal "çarpışma", sinemasal bakışın dış dünyanın içine doğru daha derin bir ilerleme sağlamak için modern teknoloji tarafından genişletilebileceği gerçeğine işaret eder. Öte yandan, Vertov, durağan fotoğraf, donmuş kareler ve hareketli resimler arasındaki algısal mesafeye dokunarak; "gerçeğin sineması"na olan bağlılığını koruyarak; izleyicilerini, başka hiçbir aracın yapamayacağı "yoğunlaştırılmış zaman" (hızlı çekim), "zaman negatifi" (karşıt hareket), "felç olmuş zaman" (donmuş kare),

* Bu kavramlar Vertov'un *Articles*'ında bulunabilir. Örneğin, "Shoemaker of cinema" (sinemanın kunduracısı, *sapozhnik kinematografii*), s.71; "film-mensheviks" (film-menşevikleri, *kinomen'sheviki*), s.79; "director-enchanter" (büyü-yönetmeni, *volshebnik-rezhiser*), s.92; "director-priest" (yönetmen-rahip, *zhrets-rezhiser*), s.96; "grandiose directors" (ulu yönetmenler, *grandioznye kinorezhisery*), s.19.

"dalgalanan zaman" (stop-trick/kare kare çekim) ve "zamanın yakın çekimi" (yavaşlatılmış hareket)* kavramlarını başaran "sine-hakikat" ilkesinin ve "sine-göz" yönteminin duruş noktasından, "Yaşamı-Olduğu-Gibi" deneyimlemeye davet etmektedir.

Kareleme işlemi ayrıca -hakiki "yaşam gerçekleri"nden kurulmuş olmasına rağmen, çok başlarda gerçeküstü bir görüntü sergileyen bir metafor olan- dev kameranın tepesinde beliren, tripodun üstünde kamerasını taşıyan ufak tefek Kameraman'ın filmin girişindeki çekiminde de kullanılmıştır. İki görüntüyü birleştiren aynı efekt, Kameraman'ın kentin üzerinde hayal gibi gezindiği ve kamerasını binanın çatısına yüklediği çekimde de yer alır (Fig.180). Resimsel olarak çok etkileyici birleşik çekimden bir kısmı erimekte ve kent trafiğiyle fabrika sahnelerinin çoklu gösterimi, karmaşık kareleme efektleri yoluyla gerçekleştirilmektedir. (Tablo 1-4).

Kareleme efekti, bir diğer politik bildiriyi ilan etmek için "Atış Poligonu" sekansında (XLVIII) oldukça çok kullanılmıştır: Genç kadın (tüfeği olduğunu hedefleyerek) (Fig.189) Nazizmin sembolü *Swastika*'ya sürekli ateş etmektedir (Fig.190). Mermi *Swastika*'yı şapkasından vurduğu anda politik gönderme netleşir: Hedef vurulur ve arka tarafında "Faşizme Ölüm!" yazısı bulunmaktadır (Fig.191). Aynı sekansta daha sonra Vertov, bu tekniği başka bir genç kadının çekimiyle (Fig.192) ve tahta bir sandıkta bulunan şişeler (Fig.193) arasında paralel kurgu yoluyla ideolojik bir oluşum yaratmak için kullanır. Genç kadın silahını ateşledikçe, şişeler birbiri ardına yok olmaktadır ve mermilerin "hedeflerini" vurduğu illüzyonu yaratılmaktadır (Fig.193); genç kadının alkolizmi "vurduğu" çok açıktır.

Vertov yalnızca imaj ve yazılı söz arasında dağılım yapmakla kalmaz, aynı zamanda yansıtılan imajın özel tekniklerini de ortaya koyar. (Durgun) donmuş-kare ve (dinamik) hareketli resimler arasındaki fenomenolojik farklılık -karşılaştırılan ka-

* "Close-up of time" (zamanın yakın çekimi), aslında V. Pudovkin'in ortaya attığı bir kavramdır. Bkz. II. Bölüm, s.177, dipnot 1 ve s.178, dipnot 1.

reler anlamında- perde-içindeki-perdedeki hareketli resim ve tiyatronun donmuş ve hareket eden görüntülerini birleştiren birçok çekimde filmin sonunda tam olarak ortaya atılır. İlk çekimde, seyirciler perde-içindeki-perde üzerinde kablonun sarılı olduğu makaranın soyut dolanışını izlerken, her iki parça da hareket etmektedir (Fig.201). Sonraki dört çekimde, perde-içindeki-perde üzerindeki (uçaklar, motosikletten Kameraman'ın çekimi, bir tren gibi) görüntüler hareket ederken, seyirciler "donmuş" görünmektedir (Fig.216, 224). Oditoryumun son iki çekiminde, yine görüntünün her iki parçası da hareket etmektedir (Fig.226). Üçüncü kombinasyon -"yaşayan"- "seyirciler" ve "donmuş" perde-içindeki-perde- nasıl asla bir arada olamazsa, bu *kinok*lar için, *sinemasal illüzyonun* yok edilemeyeceğini sembolik olarak vurgulamaktadır. "Sine-göz" asla uyumaz, "sine-göz" daima etkindir, seyircinin yaşamını sarsar! Bu mesaj, bir lokomotifin doğrudan sinema tiyatrosundaki "hayrete düşmüş" seyircilerin üzerine yürüdüğü sahneyle de iletilir (Fig.208). Ruhsal ve algısal edilgenlikten uyanmış olma duygusunu iletmek için Vertov, bu kez çağdaş izleyenlerin algıladığı (Fig.198) asıl perdenin üstüne giden (Fig.207, 223) aceleci lokomotifin aynı çekimini kullanır. Sembolik olarak, işten çıkan yayalar ve caddedeki trafiğin sonradan gelen çekimi çok hızlı çekimle gösterilir, sanki perde-içinde-perdenin önünde oturan seyircilerin cansızlığına tepki gösterilir. Sonra Kameraman, hızla giden açık arabada kamerasının kolunu gayretle çevirirken perde-içinde-perde üzerinde görünür. Hızlı hareket eden caddedeki kalabalığın birçok çekiminden sonra, şeritleri kurgulayan Svilova'nın çekimi, filmi sonlandıran montaj kreşandosunun başlangıcına işaret eder.

Asıl perdede küçülen küçük dikdörtgen, perde-içinde-perde üzerinde hareket eden görüntü, gerçekliğe yüzünü dönen tiyatronun "penceresi" gibi görünmektedir; perde-içinde-perde üzerinde ne yansıtıldığını tanımlamak her zaman olanaklı olmasa da (kablonun sarılı olduğu makaranın dolanışı, hızla dönen ışık parçaları ya da tekerleklerin dönen kozalarını birleştiren muğlak

çekim gibi), perde-içinde-perde üzerindeki görüntü açıkça dış dünyayı temsil etmektedir. "İzleyiciler ve Perde" sekansında (LII), perde-içinde-perde üzerinde oluşanlarla birlikte asıl perdede yansıtılan imajların birleşimi yoluyla ilginç bir sinemasal deneyim üreten iki "gerçeklik" birbiriyle etkileşim içindedir. Bu bağlamda, telin sarıldığı makaranın üç çekimi çok önem kazanmaktadır. İlk olarak, asıl perdede dolanan bir yapının (bir kablo makarasının) soyut yakın çekimini görürüz (Fig.200). Çekim, "Tripod Üstünde Hareket Eden Kamera" sekansı (LI) ve "Seyirciler ve Perde" sekansının (LII) arasına yerleştirilmiştir, böylece İkinci Bölüm ve Epilog arasındaki "sınıra" işaret etmektedir. Sonra aynı dolanan yapı oturan izleyicinin önünde (Fig.201) perde-içindeki-perde üzerinde yansıtılırken belirir. Sonuçta, dolanan makaranın bir önceki soyut yakın çekimi asıl perde üzerinde yeniden ortaya çıkar ve perdeyi dönüştüren, yok sayan bir şekilde seyrek oturan izleyicinin geniş açılı çekimi tarafından izlenir (Fig.202). Buna karşın, piyanonun eşliğinde gösteri yapan dansçıları resimleyen (tipik bir konstrüktivist kolaj gibi düzenlenen) iki çekimden sonra (Fig.203), seyircinin ilgisi yeniden yakalanmaktadır ve dikkati perdeye doğru yeniden yöneltilmektedir (Fig.204). Biri soyut diğeri temsili olan bu iki çekim setini karşılaştıran Vertov, sinemasal görüntü aracılığıyla verilen yanıtların çeşitliliğini ortaya çıkarır, aynı zamanda (I) *diegetik* dünyanın bir kısmı şeklindeki filmi ve (2) soyut \ kinestetik, önemli\vurguyla katıksız bir grafik yapı biçimindeki film görüntüsü arasındaki sınırı ortaya koyar.

"Ara yazıların yardımı olmadan" bir film yapma kararı gereği Vertov, sözel seslenişleri yalnızca görüntünün organik bir parçası işlevini gördükleri zaman, örneğin, "Birahane\Bierhalle" (Fig.154); aynada "Kunduracı" yazısıyla birlikte Kameraman'ın aynadaki yansıması (Fig.126); gözlükçü dükkânının üstündeki "Pince-nez" yazısı; (Fig.62); "Proleter Sinema Tiyatrosu" (Fig.129); atış poligonundaki hedef, "Faşizme Ölüm" (Fig.191); işçi kulübü, "V.I.Ulyanov" (F.195); posta kutusu (Tablo 2); ev-

lilik ve boşanma belgeleri (Fig.91); ambulans (Fig.115); film afişleri (Fig.26,52,179); Maxim Gorki'nin toplu yapıtlarının yıldönümü baskısını duyuran sokak ilanı (Fig.32) ve dinsel bina (Fig.184) çekimlerinde kullanır. "Duvar Gazetesi" sekansında (XXXVI), yazılı metin, "duvar gazetesi" olarak bilinen panoda (Fig.156) el yazısı makaleleri, çizimleri ve fotoğrafları düzenleyen bir işçiyi gösteren parçayla birlikte iki farklı konu arasında tematik bir "köprü" olarak kullanılır, bu iki konu, duvar gazetesinin o sıralarda kâğıt kıtlığından Sovyetler Birliği'nde yaygın olarak kullanılışı ve resmi gazete dolaşımının daralmasıdır. Bu parçanın son çekimi, başlığı "spor üzerine" diye okunan el yazısı makalenin yakın çekimidir ve onu çeşitli spor etkinliklerini resimleyen (Fig.157-9) sekansın giriş çekimi izler.

Kameralı Adam'daki görsel deneyim çeşitliliği, yansıtılan görüntülerin farklı doğalarına, perdedeki gerçekliğin illüzyonunu dönüştüren yöntemlerin sınırlarına, çekimden önce, çekim sırasında ve sonrasındaki sinemasal yaratının teknik görünümüne ve sinemasal süreçte beliren görsel sunumun çoklu düzeylerine işaret eden finalinde özetlenmektedir. Sinema aracının bu dört görünümünün karşılıklı etkileşimi aracılığıyla Vertov, izleyenlerini, hem sinemaya hem de gerçekliğe karşı algılarını yeniden yoğunlaştırmaya ya da kendisinin belirttiği gibi, "etraflarını saran durumlara ilişkin konumlarını tanımlamak için tüm dünyanın proleterleşmesine" izin veren taze bir perspektiften dünyayı görmek üzere "bakışlarını netleştirmeye" davet eder.[1]

Sinemasal Yanılsama

Vertov'un yönteminin belki de en önemli özelliği, insan algısının nesnel ve öznel görünümü arasındaki muğlaklığın titizlikle irdelenmiş olmasıdır. İnen\çıkan bir asansörün içindeki başka bir kamera tarafından çekilirken, birinci katta duran Kameraman'ın çekiminde bu çok açık biçimde ortadadır. Asansör çıkarken, Kameraman, karenin alt kenarının yanından yavaşça

1 Vertov, "The Artistic Drama and 'Film-Eye'", *Articles*, s.81.

kaybolmaktadır (Fig.109). Bu aldatıcı "eylem" -aslında sabit duran- Kameraman'ın hareket ettiğine dair bir illüzyon dolayısıyla algısal muğlaklık yaratır! Dahası, gözün perdedeki her hareketi dış gerçekliğin yazgısal bir kaydı olarak kabullenmeye doğal eğilimi sonucunda, izleyiciler Kameraman ve kameranın "indiği" şeklinde bir etki altındadırlar. Bu optik illüzyon nedeniyle, çekim izleyenin dikkatini görünmeyen Kameraman'ın (Vertov'un) hareket eden asansörde bulunduğuna yöneltmektedir. Bu aldatıcı efekt, izleyenin harekete ilişkin yaygın algılayışını kararsızlaştırmaktadır: Beklenmedik dikey düşüş bir kinestetik şok yaratırken, asansör sütunu bir anda tüm perdeyi karanlığa boğar, her illüzyonu askıya alır ve (Fig.109'daki final karesinin gelişiminde gösterildiği gibi) yalnızca siyah ekranı ortada bırakır.

Kameralı Adam'daki diğer çekim stratejileri tutucu uzam ve zaman algısını yıkar ve dış gerçeklikte deneyimlendiği üzere hareketin konumuna meydan okur. İzleyenler çoğunlukla perdede aslında neyin oynadığından emin olamazlar ve "asıl" eylemin nerede gerçekleştiğini ve gözlerinin onları hangi noktada yanılttığını ayırt etme kapasiteleri de engellenmektedir. Birinci bölüm, üstünde Kameraman ve asistanının araçlarını çalıştırdıkları, gitmekte olan bir itfaiye arabası boyunca her şeyi gören kameranın çekim yapmasıyla filme alınan birçok genel çekimle sona erer (Fig.120). İki paralel hareket, itfaiye arabasının taşıdığı Kameraman ve asistanının, yayaların ve trafiğin hızlı hareketiyle ve arkalarında zıt yöne "dağılan" binaların *cephelerinin* görünen hareketiyle karşıtlık oluşturduğu etkisini yaratırlar. İzleyenin dikkati yeniden asistanın doğruladığı görünmeyen kameraya kaydırılır; ardışık olarak, uzun kaydırmalı çekimi, kameranın merceğinin durağan bir yakın çekiminin araya girmesiyle kesilir, bu kez insan gözünün bindirmeleriyle ya da Kameraman'ın onun üstüne yansıması söz konusu değildir (Fig.47). Uzamsal-zamansal sürekliliğin bu tür dönüşümü ve sabit yakın çekimlerle (mercekle) paralel kurgulanan geniş kaydırmalı çe-

kimiyle kurulan *diegetik* uzamın genişlemesi yapısal bir işleve sahiptir: Bu, biri daha çok çalışma etkinliklerine diğeri yeniden canlanmaya odaklanan filmin iki parçası arasındaki sınırda perdeyi sembolik ve grafik olarak parçalar.

"Motosiklet ve Atlıkarınca" sekansının (XLIV) ikinci yarısında, diğer bir karmaşık çekim (no.42), perdedeki gerçekliğin eylemini ve illüzyonunu parçalamaktadır. Tutacaklara monte edilmiş kamerasıyla motosikleti süren Kameraman'ın çekiminden sonra (Fig.175) ve dönen atlıkarıncanın çekiminin ardından (Fig.176), çerçevenin aşağı sol köşesinde beliren metal bir parmaklıkla, hareket eden bir bottan fotoğraflanan siyah ve beyaz dalgaların çekimi ortaya çıkar (Fig.177). Beklenmedik bir şekilde, çekim "donar", sanki projektör aniden durmuştur! Bu karelerin ayrıntılı incelenmesi, yatay bir parçalanmış görüntüde birleşen iki "donmuş" karenin, aynı şeylere sahip olduklarını göstermektedir. Karenin her iki parçası da, parçaların geri kalanı şeffafken -suyun- yalnızca karenin aşağı sağ parçasında göründüğü bir önceki çekimin daha ayrıntılı bir bakışını temsil ederler (Fig.178). (Dakikada on sekiz kare yansıtıldığında üç saniye civarında süren) bu donmuş-kare mekanik olarak elli dört defa yeniden üretilir, sanki projektör ya da kamera -bir süre başarısız olduktan ve film parçası yırtıldıktan sonra- yeniden işini sürdürecekmiş gibi, daha sonra suyun takip çekimi devam eder. Bu filmin "yırtılan" parçasının çekim ya da işlem sırasında yaratılan bir hata olup olmadığını sormak hakkı doğuyor gibi görünmektedir. Moskova Devlet Film Arşivi'nde korunan kopya, diğer ülkelere dağıtıldığı gibi, aynı çekimi barındırmaktadır. Ama, *Kameralı Adam*'ın orijinal negatifi artık varolmadığı için, bu kamera "yaramazlığı"nın üzerinde düşünüldüğüne ya da pozitifin final kopyasından sonra olduğuna dair bir kanıt bulunmamaktadır.* Kasıtlı ya da kasıtsız, bu araya girme şok edicidir.

* Modern Sanatlar Müzesi'ndeki (New York) *Kameralı Adam* üzerine olan araştırma dersimde, Sinema Çalışmaları Merkezi'nin kendi koleksiyonundaki kopyayla Moskova Devlet Film Arşivi'ndeki orijinal kopyayı karşılaştırdığını düşündüm. Bunun sonucunda, (26 Mart 1976 tarihli), Goskfilmfond'un müdürü (sonradan ikinci Curator olan) Eileen Bowser

Hareket eden suyun görüntüsünün dalgalanan bir parça filmle aniden yer değiştirmesiyle gerçekliğin illüzyonu dönüştürülürken, film yapımının teknolojik görünümleri (çekim, projeksiyon, film parçası, sinema perdesi) "çıplak olarak ortaya konulmaktadır". Üstelik bu, izleyeni çıplak perde üstüne sıçrayan projeksiyon parçacıklarının fiziksel varlığını fark etmeye ve yansıtılan slaytlarla hareketli resim arasındaki farkı tanımaya yöneltmektedir.

"Bindirme efekti", *Kameralı Adam*'da özenle kullanılmaktadır. İlk olarak binanın dışından görünen tahta panjurları açarken, beyaz elbiseli genç kadını gösteren sekansta kullanılır. Kepenklerin açılışının çekimi beş kez tekrarlanır, her defasında da farklı açılardan fotoğraflanır ve daha sonra hareketin zamansal birimini belirleyen dört yavaş çözülmeye bağlanır (Fig.61). Bu uzatılmış süre, şafak sökerken kentin caddelerinin tenhalığını (Fig.32) ve genç kadının uyanışını (Fig.39,40) resimleyen bir sonraki sekansın temasıyla uyumludur.

Bindirme, oyuncuların hareket eden bedenlerinin bölümlerinin -özellikle de kollarının- kinestetik tansiyonu artırsın diye tekrarlandığı "Basketbol" (XLII) ve "Futbol" (XLIII) sekanslarında yeniden kullanılır. Bu durumda bindirme, kurguda daha önce oluşturulan temel tempoya karşıt düşmektedir, çünkü o futbol oyuncularının asıl hareketiyle giderek yavaşlamaktadır ve onların dans ettikleri (Fig.168) ya da topun havada "uçtuğu" (Fig.109) illüzyonunu yaratmaktadır. Sonuç olarak, oyuncuların hareketleri "bale"yi andırmaktadır ve -kinestetik bir yolla- sporun fiziksel doğasını yüceltme eğilimindedir. Bir başka örnekte, bindirme başka türlü "mantıkla" kurgulanan çekimlerde, mesela

adına, aşağıdaki bilgileri içeren mektup ulaştı: "Goskfilmfond'da bulundurduğumuz DzigaVertov'un *Kameralı Adam*'ının kopyası, sizin arşivinizdeki kopyaya tamamen uygundur. 'Bir' rakamı, tıpkı sizinkinde olduğu gibi girişten sonra perdede görünmektedir, yani, bu arada, herhangi bir şekilde, herhangi bir rakam, takip eden sekanslardan önce ortaya çıkmamaktadır. Donmuş çekimin tekrarı (ya da yırtılan film) bizim kopyamızda da yer almaktadır. Ne yazık ki, şimdi orijinal negatifte bu iki ayrıntının bulunup bulunmadığına bakmak olanaksızdır, çünkü maalesef orijinal negatif korunamamıştır."

Kameraman'ın işçi kulübüne doğru yürüdüğü sekansta kullanılmaktadır ("V.I. Ulyanov"). İlk çekimde Kameraman kulübün girişine doğru giderken görülür; binanın merdivenlerine ulaştığında sahne kesilir; sonraki çekim Kameraman'ın yürüyüşünün ikinci kısmını, ama daha küçük ölçekle, tekrar eder (Fig.194). Acıtarak gülümseten tonuyla birlikte, daha önce görülen tıklım tıklım dolu birahane ve tenha işçi kulübü arasındaki dönüşen "fark" olarak okunabilecek olan bu uzamsal-zamansal çelişkinin anlamı üzerine spekülasyon yapılabilir. Ama ilkel bir işlev olarak görünen bu bakış, aynı hareketin (eylemin) parçalarının tekrarı yoluyla görsel olarak *mise-en-scène*'yi geliştirmek anlamına gelir.

Vertov'un bindirme efektini tempolu kullanmasının birçok açıklaması vardır. Bir olasılıkla Vertov, özellikle de Eisenstein bunu sessiz filmlerinde çok fazla kullandığında, dramatik bir olayın (örneğin, göstericilerin kente girmesini önlemek için Çarlığın görevlisi tarafından yönetilen, *Ekim*'deki sürgülü köprünün bitip tükenmeyen açılışında olduğu gibi) zamansal birimini genişletmek üzere bir metafor yaratmak için benzer eyleme yakın parçaları defalarca tekrarladığında, bindirmeyi "yaşamın farkında olunmayanlarını yakalamanın" doğasına uygun olmayan fazlaca bir retorik araç olarak düşünmektedir. Ya da belki de, özellikle (o sıralarda kameradaki film parçasını yeniden sararak elde edilen) bir çözülmeyle birleştirilen uygun film şeridine bağlı olan bu tür bir kurgudan hoşlanmayan Svilova'dır.

Bu çözülme, kameranın malzemeleri değiştirildiğinde optik dönüşümler geçiren en başarılı işlerde yer almaktadır. Örneğin, sihirbaz, bir şeyleri görünmez hale getirmeden önce bir ağaç kümesinin önünde "malzemeleriyle uğraşır" (Fig.151); egzersiz yapan bir grup kadın boş bir beton platform üstünde aniden belirirler (Fig.150); yüzücüler suyun yüzünde "ortaya çıkarlar" (Fig.152); tahta atlar platformları üstünde görülsünler diye kapalı atlıkarınca büyülü bir şekilde açılır (Fig.153); Rusça "Pivnaia" yazısı Almanca "Bierhalle"ye (Birahane'ye) dönüşür

(Fig.154). Bir diğer örnek de, kareleme efekti, örneğin genç bir kadın tarafından (Fig.192) bir atış alanında vurulan, bir bir kaybolan bira şişelerinde (Fig.193) olduğu gibi, fiziksel dönüşüm illüzyonu sağlamak için kullanılır. Aynı teknik, kameranın tripod üstünde "yürüdüğü" efektini yaratır (Fig.197) ve onu bir piramit şeklinde hareket ettirir ve biçimlendirir (Fig.155).

Kameralı Adam'da (kameranın kolunu saniyede on altı ya da on sekiz kareden hızlı ya da yavaş çevirerek elde edilen) yavaş ya da hızlı hareket illüzyonu, daha çok atletlerin eyleminin seçkinliğini vurgulamak ya da kent yaşamının çılgın temposunu göstermek için, spor olaylarıyla ya da trafiğin hareketiyle birleştirilmektedir. Bu teknik Vertov'un "sine-göz" yöntemi için önemlidir, çünkü bu, izleyenin, mekanik "göz"ün tersine, insan gözünün gerçeklikte olup biten eylemi durduramayacağı gerçeğini fark etmesini sağlar. Aynı şey donmuş-kare için de geçerlidir: Bir at, bir atlet, bir futbol oyuncusu ya da bir insan yüzü perdede donmuş biçimde göründüğü an, sinemasal illüzyonu durağan fotoğrafın egemenliğine kaydıran eylem, kendi doğal hareketinin akış temposundan yalıtılmış olur. Bu sabit görüntüler (slayta denk olan), grafiksel olarak ön planda tutulurlar (böylece resimsel alan vurgusu yaratırlar) ve etraflarını saran hareketli görüntülerle karşıtlık içindedirler. Aynı zamanda donmuş kare, temsil edilen olaylara ya da nesnelere yakından bakma olanağı sağlar, ortaya çıkan bu görsel özellikler, öteki türlü dar zaman dilimlerinde gösterildiklerinde algılanamazlar. Hareketsizlikleri aracılığıyla donmuş-kareler, hareketli resmin yanılsamacı doğası ve bunların teknolojik bağlamlarını izleyiciye hatırlatarak, filmin kendine-gönderme yapan tutumuna katkıda bulunurlar. Donmuş-karenin tersine, yavaş çekim Pudovkin'in sözleriyle "zamanın yakın çekimi" olarak işlev görür,[1] ya da Vertov'un "Sine-göz'ün Doğuşu" adlı makalesinde tanımladığı gibi yavaşlatılmış çekim "zamanın mikroskobu ve teleskobu-

1 Pudovkin, "Close-Up of Time", *Film Technique and Film Acting*, s.146.

dur; zamanın negatifidir (böylece) nesneleri sınırsız ve uzamsal mesafelerin dışında görme fırsatı sağlar".[1]

Hızlandırılmış çekim çoğunlukla sık sık trafik sekanslarında, özellikle filmin senfonik parçasının montaj adımını destekleyen finale yakın olanlarda kullanılmaktadır. Son iki sekansta, "Hızlı Hareket" (LIV) ve "Editör ve Film"(LV)'de, Vertov ve Svilova, seyirci montaj ritminin optik parçası aracılığıyla desteklenen kinestetik deneyimi tam olarak özümlesin ve onları derhal tanımlasın diye, filmde daha önceden görülen çok sayıda hızlı çekimi araya koyarlar. Hızlandırılmış final çekimlerinin ontolojik hakikiliği, uzamsal-zamansal yoğunlukları sinemasal soyutlamaya yaklaştıkça, montaj yoluyla oldukça zayıflatılır. Dolayısıyla, filmin kapanış parçasında, perdede aslında neyin oynadığını ayırt etmek için "zora koşma" (*zarudnenie*)* aracılığıyla, hızlı çekimler bir "yabancılaştırma" düzeyi yaratırlar (*ostranenie*). Yine de hareketin -hergünkü gerçekliğin sinemasal yeniden kuruluşu olan- "sine-göz" yöntemiyle bir " filmnesnesi"ne dönüşen "Yaşamı-Olduğu-Gibi" yansıttığı gün gibi ortadadır.

Tersine hareket, *Kameralı Adam*'da birçok defa kullanılmıştır. Başlangıçta, sinemasal teknik açısından, gerçeküstü bir ortam, çatının üstüne geri geri uçan güvercinlerin çekimleriyle yaratılmıştır (Fig.36). Sonra, daha gerçeküstü bir duruma, dama ve satranç taşları iki oyun tahtası üstünde kendileri dizilirken ulaşılmıştır (Fig.185,186); ve perdede oynarken açıkça görünür olduğu halde, tersine hareket, yalnızca bir an görünen koşucunun, ileri ve geri parende atlayışının iki çekiminde kullanılmıştır (Fig.172). Bu son durumda, teknik, hızla giden bir motosiklet (Fig.173) ve dönen atlıkarınca (Fig.174) ile biten dışarıdaki olaylar ve çeşitli takiplerin montajda dizilişiyle algısal bir vurgu gibi davranır. Son olarak, ters hareket caddede geri geri yürüyen insanları gösteren (LV, 49; LV,57) filmin finalinde iş-

1 Vertov, (1924). "The Birth of 'Film-Eye'", *Articles*, s.15.
* I. BÖLÜM, s.29, * işaretli dipnota bakınız.

başındadır. Hızlı hareketle birlikte tersine hareket, kent yaşamının çılgın dinamizmine katkıda bulunur. Özellikle gerçeklikteki hareketin olgusal biçimden saparak, ters hareket Vertov'un, dış gerçekliğin asıl varoluşunun yanı sıra "Sinemasal görme yolunu" açığa çıkaran ve "yaşam-gerçeklerine" ilişkin yönetmenin kişisel tavrını aktaran düşüncelerini örneklemektedir.

Bu aşamada Vertov ve Svilova'nın sıçramalı kesmeleri kullanışlarını tartışmak uygun olur, ama *Kameralı Adam* yapısal olarak anlatı çizgiselliğini yıkma temeline dayandığı için, atlamalı kesmeler neredeyse her anın kendi *diegetik* gelişiminde ortaya çıkar, filmin uzamsal-zamansal birliğinin tüm diyalektik yapıbozumunu destekler.

Kameralı Adam ayrıca *pixillation*, bulanık imajların ve stroboskobik kırpışma efekti* kullanarak uzam ve zaman birliğini de kırar. Tüm bu araçların içinde kırpışma efekti en belirgin olanıdır, çünkü (çekim içinde siyah karelerin araya girmesi yoluyla elde edilen) perde üstünde aydınlık ve karanlık vurguların ani değişimi aracılığıyla ulaşılır. Örneğin, "Uyanış" sekansında (VII), demiryolunun takibi sahnesinde (kamera rayların üstünde koşarken), sinemasal yansıtmaya ait bir metaforu ve onun içten gelen stroboskobik doğasıyla ortaya çıkan algının kendiliğinden akışını kıran (her defasında ikiye dört oranında kareyle) koyu parıltılarla ilgi başka yöne çekilir (Fig.41). Bunun gibi, "Hızlı Hareket" sekansında (LIV), faytonda giden iki kadın ve beyaz takım elbiseli adamın çekimi (Fig.214), yirmi siyah parçayla kesilir (her parça iki ya da üç kare uzunluğundadır), böylece faytonun gerçek hareketi giderek hızlandırılır, ayrıca eylemin *diegetik* uzamsal-zamansal sürekliliği yapıbozuma uğratılır. Doğal olarak, izleyenler (caddedeki faytonun bozulmamış eyleminin) fotoğraflanan olayın temsili sürekliliğine yönlendirilirler, ama sürüp duran kırpışma efekti bir kesinlik düzlemini bozmaya çalışır, perdede ışığın ve karanlığın değişimi -sekansın temsil ettiği bağlamla- kent trafiğinin çılgınlığıyla paralel olan bir hipnotik işlevi öngörür.

* Stroboscopic flickering effect: Stroboskobik kırpışma efekti. (Ç.N.)

Sonuç olarak, çoğunlukla çekimlerin başında yer alan, kolu çevirme başladığındaysa, nesnel kapağının ya da merceğin geciken açılışıyla elde edilen yüzlerce siyah kare vardır. Bu karelerin "optik yaptırımı", yansıtılan görüntünün stroboskobik akışını (*pulsation*) açığa çıkardığı için görsel olarak ilginçtir. Çekimlerin sonlarında dikkati üzerlerine toplayan ve perdede uzamsal-zamansal süreklilik illüzyonunu kıran siyah karelerin işlevi, yarı siyah karelerin sayısına neredeyse eşit olduğunda açıkça ortaya çıkar. Daha seyrek olarak ise, çekimin son karesi saydam noktaya dek aydınlatılır, böylece filmin daha sonraki tüm optik akışına gönderme yapılır. Algısal bir duruş noktasından, tüm film her ikisi de geleneksel filmlere özgü olandan alınan, bire bir zaman ve uzam illüzyonuna bir meydan okuma olarak görülebilir. Vertov, izleyicileri gerçeklik algılarını genel olarak hiç durmadan, tıpkı sinema tiyatrosunda denendiği gibi, sorgulamaları için "uyarır". Bu açıdan *Kameralı Adam* aslında, kendi "varlığının" diyalektik bir tartışmasıdır, çünkü film kendi temel katmanını -"sine-hakikat" ilkesini- yapıbozuma uğratır. Sonuçta da, gerçeklik algısı sorgulanabilir hale gelir: Bu, salt görmeye alışkın olduğumuz bir şeyi içermekle kalmaz, aynı zamanda görünen dünyanın bilişsel idrakimizi belirlediği ve duyusal yanıtlarımızı netleştirdiği önemli verileri de kapsar. Vertov, materyalist açıdan var olan algının bu görünmez bileşenlerini (bir karelik çekimlerle) ortaya koyar ve bunlar, gerçekliği algılayışımızı bilinçsiz bir şekilde oldukça etkiler, "Yaşamı Göründüğü Gibi" değil, "Yaşamı-Olduğu-Gibi" almak yolunda bir tavır ve yeni bakış yaratırlar.

Kameralı Adam'ın ontolojik hakikiliği bireysel çekimlerde korunduğu için, en yapıbozumcu sekanslar bile gerçeklikten ayrılmış değildir. İzleyenlere sürekli çevresel bir bağlam içinde olayların asıl varoluşu hatırlatılmaktadır, oysa bu olayların doğrusal olmayan gelişimi seyircileri kendileri için nesneler ve karakterler arasında yeni bir uzamsal-zamansal ilişki kurmaya zorlamaktadır. Psikolojik düzeyde filmin bu kendine gönderme

yapan yönü, her günkü nesneleri ve olayları alışılmadık perspektiflerden göstererek, böylece izleyenleri bilinçli olarak onları fark etmeye iterek, "yabancılaştırma" (tanıdıksızlaştırma) duygusunu öne sürer. Böylece film, seyirciyi sanat yapıtına yönelik eleştirel bir duruş ortaya koymak için destekleyen fütürist yaklaşımla uyum içindedir: Film yapımının çeşitli tekniklerinin yakın takibe alınması, yapıtın kendisi kadar önemli olan, izleyenin yaratıcı sürecin farkında olmasını sağlar. Sunulan görüntünün bu tür bir ikiliğinden, perdede çizilen gerçekliğin illüzyonuyla, yansıtılan illüzyonu olası kılan "aracın açığa vurulması" (*Obnazhenie priema*)* arasında diyalektik bir çarpışma açığa çıkar. Bu algısal çarpışma filmin başlangıcında ortaya konur ve giderek tekrarlanır, montaj adımı artarak saldırganlaştıkça finalde sonuçlanır. Kinestetik olarak bastırılan final "sine-göz" yönteminin bir metaforuna dönüşür: Svilova'nın gözleri (Fig.227) ve projeksiyon ışınları (Fig.228), filmin önceki bölümlerinden aktarılan çok sayıda sahneyle desteklenir, film "sine-göz" yönteminin amblemiyle kapanırken, kameranın görüntüsü ve merceğe bindirme yapılan Kameraman'ın gözü aracılığıyla örneklenir. Tıpkı açılışta olduğu gibi final görüntüsü de sinemasal süreçle ilintilidir: Mercek yavaşça kapanırken, bindirme yapılan göz, izleyenin gözünün içine bakmaya devam eder (Fig.233), algısal olarak kameranın merceğiyle "kucaklaşmaya" ve "yaşamın-farkında olunmayanlarını" yakalamaya hazırdır.

Bakış Açısı

Anlatı filminde, izleyen genellikle, her çekimin ya üçüncü bir kişinin (bir anlatıcının) duruş noktasını ya da bir karakterin (oyuncunun) bakışını sunduğu, kameranın bakış açısından kaynaklanan bilgiyle donatılır. Geleneksel bir belgesel filmde, bakış açısı neredeyse her zaman, yönetmen ya da kameraman olan bir üçüncü kişiden yanadır. *Kameralı Adam,* temelde üçüncü kişinin (yazarın) bakış açısı ve (Kameraman'ın) öznel

* Bkz. I. BÖLÜM, s.81, * işaretli dipnot.

bakış açısı arasında kaydırıldığı için, çeşitli perspektiflerle işbirliği içindedir.

Filmin ilk beş sahnesi bakış açılarının karşılaştırıldığını ve tipik geleneksel sinemanın gözlemlenmediğini vurgular. Açılış sahnesinin bakış açısı, yani, dev kameraya tırmanırken omzunda kamera ve tripod taşıyan ufak tefek Kameraman (Fig.1), seyirciye, bir sonraki sahnenin ya dev kameranın bakış açısından ya da Kameraman'ın küçük kamerasından sunulacağına ait anlık bir tahmin olanağı sağlar. Bunun yerine, takip eden sahne yukarıda gri bir gökyüzüyle yüksek binaların dekoratif cepheleriyle ve üst katları gösteren çok dar açılı fotoğraflanan bir çekimdir (Fig.2). Üçüncü sahnedeki üçüncü kişinin bakış açısı, birincisiyle aynıdır: Küçük kamerasını omzunun üstünde kavrayan Kameraman, izleyen üstündeki bakış açısını (*gaze*) sürdürmek için dev kameradan aşağı iner (Fig.1). Dördüncü sahne arkasında bulutların hızla süzüldüğü cadde ışıklarının dar açılı bir çekimidir (Fig.3). Bu dört sahne, izleyene gözlem açıları arasında *diegetik* bir sürekliliğin olmayacağını önceden haber verir ve izleyenler tüm filmin tutucu olmayan sinemasal yapısını sezmiş olurlar. Bir kere, bakış açısının geleneksel olarak mantıklı bir değerde tanımlanamayacağı açıkça ortaya konur; çekimler arasındaki bağıntılı hat metaforik bir öneme işaret eder, çok çeşitli bakış açıları yönetmenin gerçekliğe ilişkin kişisel tutumunu ve fotoğraflanan nesneler arasındaki anlatısal olmayan ilişkiler üzerine yorumlarını gösterir.

Zamanla, *Kameraman Adam*'daki yalıtılmış anlatı cevherleri, olageldikleri sekansların içindeki bakış açısının *diegetik* bir temsili için temel yaratırlar. Ancak, önceki sekanslarda görünen yerlerle ve ortada olan olaylar ya da karakterlere ilişkin olsa bile, her temsil kendisiyle ilgili olan sekans için birincildir ve bir sonrakine uygulanamaz. Kameraman'ın konumu ve fotoğraflanan nesnenin arasındaki ilişki, izleyenin perde üstünde gösterilen (sinemasal) dünya tasarımını oluşturmasında yaşamsal bir zemin demektir. Akılda tutulan bu bilgiyle, (1) nesnel, anlatısal

süreklilik; (2) "kahraman"ın gerçeklik algısı; (3) sinemasal aracın konumu; (4) film şeridiyle montajı yapanın ilişkisi; (5) nesneler ya da olaylarla insanların arasındaki karşılıklı ilişki ve (6) ne temsili belirleme ne de *diegetik* vurgu olmayan görüntüler temelinde altı bakış açısı sıralanabilir:

1. Üçüncü kişinin (yazarın) bakış açısı
2. Kameraman'ın bakış açısı
3. *Diegetik* kameranın bakış açısı
4. Editör'ün bakış açısı
5. Karakterin bakış açısı
6. Muğlak (çift anlamlı) bakış açısı.

Film, üçüncü kişinin (yazarın) bakış açısıyla, Kameraman'ın kamerasını dev bir kameranın üstüne kurarkenki çekimiyle başlar ve -insan gözünün kameranın merceğinin üstüne bindirme yapıldığı- "sine-göz" yöntemi aracılığıyla ulaşılan Kameraman ve kameranın bakış açısının birleştirilmesiyle sona erer. Ama Prolog ve Birinci Bölüm'ün 120 çekimine baskın olan, üçüncü kişinin bakış açısıdır.

Birinci Bölümde -ilki Kameraman'ın demiryolu raylarında dizlerinin üstünde dururken ve iki ray arasına yerleştirdiği kamerasıyla yaklaşan treni çekmek için aldığı konumunun genel çekimi* (Fig.37); ikincisi, tren hızlanırken yüzünün yandan yakın çekimi olan- iki nesnel çekim, bulanık trenin yanında Kameraman'ın doğrudan bakış açısını ortaya döker. Bu nesnel yakın çekimdense, bir sonrakinin gelmekte olan trenin öznel bir bakışı olması gerektiği beklenebilir. Ama herhangi bir anlatısal gelişim, bununla ve yeniden yandan görünen, bu kez tren arkasından geçip giderken yüzünün sağ tarafını dönen Kameraman'ın nesnel yakın çekimiyle başarılır. Kameranın üstüne gelen trenin öznel çekimi (Fig.68) yatağında huzursuz biçimde uyuyan genç kadının ikinci çekiminden önce sağda görünmez (Fig.25). Bu öznel çekimin çeşitlemesi final sekansında, "Editör

* Full shot: Genel çekim. (Ç.N.)

ve Film" (LV)'de hem asıl perdede hem de perde-içinde-perdede (Fig.223,224) yeniden belirir. Psikolojik düzeyde, bu nesnel çekimlerin ani ara kesmesi (tren onun arkasından geçerken, ayağını raylara vururken çekim yapan Kameraman), öznel olanlarla (hem eğik açıdan hem de doğrudan ilerleyerek yandan görülen bulanık tren ile) salt Kameraman'ın aklıyla -yaklaşmakta olan trenden korkmasıyla - değil, aynı zamanda "uyanış" sekansının başlangıcında (VII) gösterilen ve (III. Bölüm'de, "Aralıkların Birincil Vurgusu"nda çekimlerin grafik yerleşiminde değinilerek) ortaya konulan uyuyan genç kadının zihniyle de ilgilidir.

Kameraman'ın eli ve teleskobik mercekli kamera doksan derece döner ve yüzünü çevirirken (Fig.45), Kameraman ve Kameraman'ın bakış açısı ilk kez birlikte olarak VIII sekansta gösterilir (caddedeki serseriler). Bunu izleyen geniş açılı boy çekiminde, bir önceki çekimde görülen kameraya serseriler tepki gösterir (Fig.28). Bu sekans yoluyla, Kameraman'ın kendisi ortaya çıkmaz, serseri ve çevrilen kameranın açı-karşı açısı defalarca tekrarlandığı halde, kameranın bakış açısı, kamera ve Kameraman'ın elinin yansıtıldığı (Fig.46) merceğin çok yakın çekimi dolayısıyla genişletilir. Kameranın bakış açısını sembolik olarak yansıtan bu çekim oldukça kendine-gönderme yapmaktadır: Çekim eylemi hakkında izleyeni bilgilendirmekte ve eşzamanlı olarak sinemanın teknolojik anlamlarını açığa çıkarırken kameranın merceğinde "yakalananlar"ı yansıtmaktadır.

"Yıkanma ve Göz Kırpma" sekansında (IX), bir karakterin (öznel) bakış açısı, filmdeki başka herhangi bir çekimden daha fazla sempati kurularak tanıtılmaktadır. Uyanan ve yataktan kalkan, çoraplarını giyen, giyinen, yıkanan, bir havluyla kurulanan (Fig.39, 40) ve göz kırpan (Fig.49) genç kadının çekimlerinden sonra, açılan ve kapanan panjurlar (Fig.50) araya girer, bunu merceği daraltılan kameranın merceğininin yakın çekimi izler (Fig.47). Burada iki bakış açısı birbiriyle ilişkilidir: Biri doğrudan genç kadınla birleştirilir, diğeri metaforik olarak kameraya bağlanır. Sonra (göz kırpmaya başlayan) genç kadının

yakın çekimi, açılıp kapandığı görünen panjurların bir dizi boy çekiminin arasına tekrar ederek ara kesme yapılır. Bu ara kesmeler insan gözünün mekanizmasıyla kameranın merceğininkini karşılaştırır. Paralellik, "sine-göz" yönteminin amblemi işlevini gören bir insan gözünün başka bir merceğe çoklu bindirme yapılmasının yakın çekimiyle yansıtılan merceğin kendisi ve kolu çevrilen kameranın bileşik çekiminin* araya girmesi yoluyla vurgulanır (Fig.46). Bu bileşik çekim, kent meydanının ortasında bir bankta uzanan görece iyi giyimli bir kadının çekimi (Fig.53) ve onu izleyen aynı kadının bacaklarının yakın çekim ile desteklenir. "Sine-göz" ambleminin bir diğer bileşik çekimi bu yakın çekimden sonra yeniden ortaya çıkar, kameranın bakış açısını serserice vurgular ve humorlu bir şekilde Kameraman'ın kadınlara olan ilgisine dolaylı olarak gönderme yapar. Benzer biçimde, "Uyanış" sekansında (VII), genç kadın yatağından kalktığında, Kameraman hınzırca yine bacaklarına odaklanır. İdeolojik düzlemde, konforlu bir yatakta uyuyan kadınla, bir sokak bankında yatanın çekimlerinin art arda getirilmesi Vertov'un yaşam koşullarındaki eşitsizliklere ilişkin eleştirel tavrını doğrulamaktadır. Kameranın yurttaşın özel yaşamına müdahalesine olan tepkisinde -çekim eylemine karşı koyarak- park bankında yatan genç kadın bağlamın dışında tavır gösterir ve uzaklaşır (Fig.53). Daha metaforik düzlemde, Kameraman aniden "yaşamın farkında olunmayanlarını yakalayan" sınırların üstünde dolaştığını ortaya koyar, bir sonraki sahne caddenin trafiğinin resmedilişine geri döner.

"Fabrika ve İşçiler" sekansında (XI), Kameraman'ın bakış açısı, (görünmeyen) bir kameranın üstünden işçiler kartlarını basarken, avlunun çok dar açılı bakışıyla gösterilir (Fig.56). Bu bakış açısı, bir işçi Kameraman'ın üstünden kart basarken yerde kamerasının kolunu çeviren Kaufman'ı ifşa eden (üçüncü kişinin) geniş açılı bakışıyla elde edilen ardışık bir birlikteliktir (Fig.57). Elbette, kameranın bakış açısı, ardışık çekimin ka-

* Compound shot: Bileşik çekim (Ç.N.).

meranın asıl konumunu ortaya dökmesinin dışında bile, tanınabilir; ama geniş açıya dayanarak Vertov ve Svilova (üçüncü kişinin ve Kameraman'ın) iki bakış açısı arasında net bir fark yaratırlar. Başka bir deyişle Kameraman'ın bakış açısı abartılı bir açıyla değil, ama kameranın uzam içindeki kararsız hareketleriyle vurgulanır. Örneğin, bir cadde çekimi, cadde boyunca yürüyen iki köylü kadını izleyen elle tutulan kamerayla işlerlik kazanır (Fig.59). Görüntünün titremesi sürekli kameranın, yürürken Kameraman tarafından taşındığını düşündürmektedir, bu büyük bir çelik köprünün üstünden (Fig.58) geçerken kamerasını tutan Kameraman'ın bir önceki çekimiyle, özellikle de omzunda kamerasıyla kalabalık içinde yoluna devam eden Kameraman'ın çekimiyle (Fig.60) daha önceden resimlenerek iletilen bir nosyondur. Sonuçta, elle tutularak yapılan tüm çekimler Kameraman'ın bakış açısını birleştirirler ve bu arada onun fiziksel gayreti ve günlük hayata etkin katılımını gösterirler.

Bakış açısına odaklanan en çift anlamlı sekans, Kameraman'ın hızla giden üstü açık arabadan görüntülediği, gitmekte olan faytondaki hanımefendilere aittir (Fig.65). Çekimlerden birinde, çizgili bluzlu hanımefendi doğrudan merceğe bakar ve kameranın dönen kolunu taklit etmek için koluyla daire çizer (Fig.69). Bu kendine gönderme yapan tavır izleyenin sinemasal sürecin farkındalığını kışkırtır, bir sonraki çekim ise atların, faytondaki hanımefendilerin, trafiğin, caddedeki kalabalığın ve çocukların donmuş karelerine dönüşür (Fig.71), hareketli resim ve durağan fotoğraf arasındaki olgusal farklılığı ortaya koyar. Doğaları gereği donmuş kareler ne Kameraman'ın ne de hareketli resim kamerasının bakış açısıyla düşünülebilirler. Ayrıca bunların hareketli resim kamerası tarafından fotoğraflanan sabit durağan olmadıkları, buna karşın laboratuvarda üretildikleri de açıktır. Ayrıca, bunlar -laboratuvar kopyaları- izleyeni sinemasal sürecin bir başka aşaması hakkında bilgilendirirler. Bu özellikleri nedeniyle donmuş kareler herhangi bir bakış açısına ait değildirler; bunlar filmin *diegetik* yapısının dışında dururlar böylece ikili bir bakış açısına karşılık gelirler.

Kendine gönderme nosyonu, Svilova'nın kurgu odasındaki film perforelerinin de gösterilmesiyle genişler. Film parçasının üstündeki görüntü dikkatle ileriye bakan küçük bir kıza aittir (Fig.72); bu çekim raflarda dizilen çok sayıda film makarasından çıkarılmıştır (Fig.73). Bir başka çekim dizisi, bazıları sınıflanmış film makaralarını gösteren (Fig.74), diğerleri de Svilova'nın kurgu masasının üstündeki boş bir plağı resimleyen (Fig.75) ikili bakış açısını yeniden gündeme getirir. Kısmen üçüncü kişinin olan ve kısmen de kendine-gönderme yapan bu çekimler, izleyeni Svilova'nın (Editör'ün) kurgu masasında çalışırken sahip olduğu yeni bir bakış açısına hazırlar (Fig.80). Svilova film parçalarına yukarıdan baktığı için, kurgu masasındaki tüm çekimler Editör'ün (geniş açılı) bakış açısıyla karşılaştırılırlar: Film plağı (Fig.75), film parçaları (Fig.76), makas (Fig.77), ışık tablosu (Fig.78), ve indeks kartlarına rakam yazan Svilova'nın elleri (Fig.79). Editör'ün bakış açısı bağlamsal olarak neredeyse filmin sonuna dek, onun yaratıcı bakışını metaforik olarak yansıtan, trafiğin, yayaların, sarkacın ve sinema tiyatrosundaki gösterimin kısa ve hızlandırılmış çekimleriyle Svilova'nın gözleri arasındaki kesmelerin yakın çekimleriyle desteklenmektedir.

Bulmaca gibi olan asansör sahnesinde, asansörün hareketi, (salonda kameranın arkasında duran) Kameraman'ın gerçekten hareket edip etmediği konusunda izleyenin zihnini karıştırır (Fig.109). Bu çekimdeki bakış açısı şaşırtıcıdır: İlk olarak sabit bir kamerayla çekilen sahne belirir, ama aslında bu *her şeyi gören* ve hareket eden kameradır, çekilen bir nesne değildir (Kameraman tripodun ve kameranın arkasında durmaktadır). Algısal olarak aldatıcı bakış açısı (*trompe l'oeil*), yayalar (ya da araçlar) kameradan çıkarken cadde boyunca süren bir sonraki kaydırmalı çekimle yer değiştirir (Fig.110). Bu sahnede kameranın fiziksel olarak hareket ettiğine ve insanların ona tepki verdiğine şüphe yoktur. Tam tersine, alçalan\yükselen Kameraman\asansörün yanılsatan hareketi, bir başka trendeki sabit konumundan, gitmekte olan bir diğer treni izleyen bir yolcunun deneyimine benzer bir etki yaratmaktadır.

"Cadde ve Göz" sekansında (XXII), göz kırpan bir gözün sabit yakın çekimiyle (tablo 6), çılgın trafiğe yakalanan yolcuların "dalgalanan" algılarıyla birleşen "psikolojik" bir bakış açısını genelleyen eğik açıdan fotoğraflanmış (Fig.111) caddenin bulanıklaştırılmış yıldırım geçişi arasında paralel kurgu yapılmaktadır. Çoğunlukla birinin diğeri üzerine bindirme yapılarak belirdiği grafik biçimler (dairesel/diyagonal/yatay/dikey) arasındaki diyalektik çarpışma, (sıklıkla görüntüyü bulanıklaştıran) titrek kamera hareketiyle ve (algı eşiğine yaklaşan) çılgın montaj adımıyla desteklenir. Bu sekansın kargaşalı temposu, acımasız trafiğin asıl "kurban"ının yaralı olarak caddeye uzandığı sonraki sekansta gösterilen "yaşam-gerçeği"nin etkisini bozmaya yönelir (Fig.118).

İkinci Bölüm'de Kameraman'ın ya da karakterin bakış açısının vurgulanışı Birinci Bölüm'de olduğu gibi güçlü değildir. Bunun yerine (dinlenme arası ve çeşitli spor dalları gibi) fotoğraflanan olayların fiziksel dinamikleri montaj adımını betimler, bu sırada özel bir açısına işaret etmektense, sekansı optik anlatımla destekleyen, çok eğik açıları içeren farklı fotoğrafik araçlar kullanılır. Yalnızca 400 çekimden sonra insan, "Kamyon ve Tarladaki Olaylar" sekansında (XXXVII) karakterin bakış açısını ayırt edebilir. Çok sayıdaki spor eğlenceleri (Fig.158) izleyeninin bakış düzlemi ile spor olaylarının kendileriyle ilişkili olan çekimlerin bakış açıları tarafından harmanlanır (Fig.159). Benzer şekilde, "Sihirbaz" sekansında (XL) çocukların şaşkın yüzlerinin yakın çekimi (Fig.165), sihirbazın kendi numaralarını yapmasıyla harmanlanır (Fig.166). Bu sekans aşağı sağa bakan bir oğlanın yakın çekimiyle başlar, sihirbazın geniş açılı göğüs çekimiyle devam eder, ikinci çekim oğlanın öznel bakış açısını açıkça vurgular. Bu parçada, bakış açısının karşılıklı etkileşimi bölgesel bir ikilik yaratır: Belirgin biçimde *farklı* yerleşimlerde görüntülenen çekimler arasında *uzamsal* bir ilişki kurma yoluyla Vertov ve Svilova biri diğerine bakan insanların etkisini yaratırlar ("Kuleshov Efekti"ne göre)*. "Basketbol" (XLII) ve "Futbol"

* Çekimlerin ayrıntılı incelemesi, kökenlerinin harmanlanmadığını ortaya koymaktadır.

(XLIII) sekanslarında Kameraman'ın bakış açısı, sürekli konumunu, açısını ve uzam içindeki hareket hızını değiştiren elle tutulan kameranın görüntülediği "uçan" futbol topundan sonra, çevrinme ve kaydırma ile desteklenir (Fig.169). Burada kameranın bakış açısı ve hareket, "dans eden" futbol oyuncularınınki ile tanımlanır (Fig.168); elle tutulan kamera hareketi izleyenin deneyimlenen olaya ilişkin motor-sensory aracılık eder.

"Motosiklet ve Atlıkarınca" sekansındaki (XLIV) nesnel ve öznel çekimler duyumsal olarak ilginçtir, çünkü izleyen (dönen atlıkarıncanın ve bir kamyonun etrafında daire çizen motosikletlerin hareketinin) paralel dairesel hareketlerini farklı açılardan deneyimler. Atlıkarıncanın üstündeyken (Fig.176), ya da kamerasını el tutacaklarına monte ederek motosikletin üstünde giderken (Fig.175) çekim yapan Kameraman'ın çekimlerinde olduğu üzere, çocukların ve tahta atlara binerken yetişkinlerin hoşnutluklarının çekimleri (Fig.174) üçüncü kişinin bakış açısını temsil eder. Atlıkarıncanın etrafındaki seyircilerin bulanık görüntüsü (Fig.174), açıkça Kameraman'ın ve diğer at binenlerin öznel bakış açısını ortaya koyar. Üstelik, (daha önce ileri ve geri şeklinde karşıt olarak gösterilen) bir erkek atletin parende atışıyla bir kadının yüksek atlama yapması; atlıkarınca ve motosikletlerin hızını ve hareketini fiziksel insan becerileriyle karşılaştırdığı ortada olan, karşıt yönlere dönen atlıkarınca ve yarışan motorların bir dizi nesnel çekimiyle paralel kurgulanır. Sekans motosikletini süren ve nesnel kamerayı iten Kameraman'ın dar açılı bakışıyla sona erer. Sanki bu saldırgan harekete yanıt olarak, suyun kısa bir yarı soyut çekimi çabucak yırtık bir filmin çekimiyle kotarılır (Fig.178), alışılmadık biçimde yarış kamyonunda ve projeksiyon kabininde bir "Kaza"nın meydana geldiği vurgulanır -kendine gönderme yapan sahne ikili bakış açısı ve\ya da filmin izleyicilerinin bakış açısı şeklinde okunabilir.

"Atış Poligonu" sekansında (XLVIII), genç kadınların bakış açıları, (Fig.189,192), vurmayı istedikleri hedeflerin yakın çe-

kimlerine tekabül etmektedir (Fig.190, 193). "Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösterim" sekansında (L), karakterlerin bakış açıları montajla belirginleştirilir, gösteri yapan müzisyene bakan ve onu dinleyen insanların yakın çekimleri görünür biçimde değiştirilir (Tablo 9). Karakterlerin bakış açılarının (dinleyenlerin farklı yönlere bakmaları nedeniyle) uyumsuz oluşu, soyut bir müzikal ritim yaratan bu sekansın duygusal vurgusunu ortaya döker. Karakterin bakış açısı filmin sonuna doğru, "Seyirciler ve perde" sekansında (LII), sinema tiyatrosunda seyirciler gösterime katılırken, yeniden ortaya çıkar. Filmin izleyicisi nosyonuna, bir önceki "Üçayak Üstünde Hareket Eden Kamera" (LI) sekansında zaten değinilmiştir, bu sekans animasyonu yapılan tripod ve kameraya insanların gülüşünü netleştirir (Fig.197), bu insanlar aslında sinema tiyatrosunda *Kameralı Adam*'ın gösterimine giden aynı izleyicilerdir (Fig.198, 199) ve belli ki aynı zamanda filmin giriş sekansında da görünmüş olanlardır (Fig.13, 14).

"Seyirciler ve perde" sekansında (LII) seyircilerin (yakın çekimle) aritmetik araya girişleriyle ortaya çıkan doksan çekim perde-içinde-perde üzerinde yansıtılan filmi izlemekle birleşmektedir. Sekansın başlangıcında, filmin seyircisi (perde-içinde-perde üzerinde) gitmekte olan faytondaki beyaz elbiseli adam ve iki hanımefendiyi seyreder (Fig.215). Sonra fayton üçüncü kişinin bakış açısını temsil eden bir sahneyle asıl perdede gösterilir (Fig.214); bu, minyatür perde-içinde-perdede beliren motosiklet üstündeki Kameraman'ın bir sonraki çekimiyle tekrarlanır (Fig.217) ve onun şimdi asıl perdede görünen açık arabadan çekim yaparkenki sahnesiyle sürdürülür (Fig.225). Bu noktada *diegetik* bakış açısının varlığı (asıl perdeyle ilgili olarak) açıkça ortadadır. Bu iki çekimin bir dizi paralel kurgusundan sonra, iki kadın ve beyaz takım elbiseli adamın çekimi asıl perdede yeniden belirir: Bu hem Kameraman'ın bakış açısı hem de sinema seyircisinin bakış açısı olarak okunabilir. Kameraman ve faytondaki hanımefendilerin arasındaki bölgesel bağ gibi asıl

uzamsal ilişki, durumu tıpkı dış gerçeklikte olduğu gibi resimleyen (arka plandaki faytonda giden hanımefendileri çekerken ön planda açık arabayla giden) Kameraman'ın birçok çekiminde, sekansın başlarında (XV) belirlenir (Fig.65). Tüm bu çatışan bakış açıları izleyeni sinemadaki iki algı düzlemi hakkında bilgilendirir: Biri filmin birçok temasıyla ilgili, diğeri film yapımı süreciyle ilgili. V.U. Ivanov, Vertov'un filmindeki farklı çatışma noktalarına işaret eder; bunlar, daha sonra seçilmiş çekimlerin ardışık olarak kutuplandığı ve perde-içinde-perdede gösterildiği, "film nesnesi" içinde montaj yoluyla yeniden yapılandırılan ve her ikisi de "yaşamın farkında olunmayanlarını yakalayanları" kaydeden görüntülerin izlenişiyle ilişkilendirilen sinema seyircisi ve asıl seyirci arasındaki "karşıt bağ"dır. Ivanov özellikle, filmin *diegetik* yapısının bir parçası olan çekimler arasındaki ilişkiyi ve bu aynı çekimlerin perde-içinde-perdedeki ortaya çıkışını -"sinemasal illüzyon ve seyircinin eleştirel yargısı arasındaki algısal tansiyonu" oluşturan bir "karşıt bağ"ı- vurgular.*

Editör'ün bakış açısı montaj yapısıyla birlikte filmin son iki sekansında (LIV ve LV) sindirilir. Bütün gürültüsüyle caddenin trafiğinin ve Kameraman'ın yirmi dört çekiminden sonra, perdede Svilova'nın çalışırken yakın çekimi belirir; Editör'ün bakış açısı baskındır, çünkü kurgu masasına bakan gözlerinin yakın çekimi (Fig.227) tekrarlanmaktadır. Final sekansının merkez parçaları sırasında (50-126 çekimler), (yalnızca iki ya da üç kareden oluşan) Svilova'nın yakın çekimi yayaların ve trafiğin kısa çekimlerine denk olarak aralarda yinelenir, böylece tüm bu çekimlerin bağlamsal olarak onun kurgu anlayışını vurguladığına ait nosyonu belirginleştirir. Gözlerinin önündeki kareleri yavaş

* V.V. Ivanov, "The Categories and Functions of Film Language" (Film Dilinin Kategorileri ve İşlevleri, *Funktsii i kategorii yazyka kino*), *Trudy po znakovvym sistemam,* no.7 (1975), s.170-92 (Roberta Reeder'in yayınlanmamış çevirisi). Vertov'un filminin sonundaki (perdede görülen seyircilere karşı asıl seyircilerin) iki farklı bakış açısı arasındaki ilişkiyi çözümleyen Ivanov şunları yazar: "Vertov, oditoryumla 'ters bağ' olarak kavramlaştırılan şeyi tam anlamıyla kullanır. Birçok sekansta, oditoryum, üstünde filmin daha öncesinde verilen aynı görüntülerin olduğu perde-içinde-perdeyle birlikte görünür, böylece bir 'ters bağ' vurgulanır." (s.3)

yavaş süpürürken, (Svilova'nın gözlerinin ve trafiğin çeşitli tablolarının ikili gösteriliş illüzyonu olan) phi-efekt yerini alır; bu, çalışmada yönetmenin yaratıcı fantezisini ve karmaşık bir yapı olarak filmin suprematist bağlamını olduğu kadar, Editör'ün idealist bakış açısını da yansıtır.

Epilog, Vertov'un yöntemini tanımlayan ve *kinok*ların kamerayla ilişkisini örnekleyen -insan ve mekanik göz arasında bir birleşim olan- "sine-göz" amblemini yeniden ortaya çıkarır: "Ben bir gözüm... Ben mekanik bir gözüm... Ben, makine, size dünyayı gösteriyorum."[1] Filmin sonu aşağıdaki sahnelerle makine, trafik/iletişim ve sinematografik araç arasındaki karşılıklı etkileşimi özetler: Bir trafik sinyali (Fig.229), demiryolu raylarına monte edilen ve kameranın üstüne gelen bir araba (Fig.230), salınan sarkaç (Fig.231), kameranın üstüne gelen caddede bir araba (Fig.232), on siyah çerçeve ve sonunda, göz küresi ve merceğin üstünde giderek kapanan merceğin bindirilmesi (Fig.233). Seksen altı kareyle sona eren irisin daralmasıyla birlikte, göz küresi görünür kalmayı sürdürür. Film başladığı gibi -kamerayla- sona erer, ama final bakış açısı, iris daralması tamamlandıktan sonra bile, izleyiciye gözünü dikip bakmaya devam eden insan gözüne bağlıdır.

Bütünüyle düşünülecek olursa, *Kameralı Adam* neredeyse Kameraman'ın ve Editör'ün bakış açısını vurgulayan eşit sayıda çekimi barındırır. Bunlar toplanacak olurlarsa, izleyene eşzamanlı olarak doğrulanan ve insan algısının nesnelliğine meydan okuyan karşıt perspektiften bir denge oranı sağlayan, üçüncü kişinin bakış açısını temsil eden çekim sayısını denkleştirirler. Tüfeğiyle - (politik bir mesajı ileten faşist sembolü hedef alan genç kadına odaklanan çekimde); (insan algısını gösteren) göz kırpan genç kadını izleyen çekimlerde; (onların ilginçliklerinin kaynağını açığa çıkaran) spor seyircilerinin yakın çekimlerini izleyen çekimlerde ve (oditoryumda seyircilerin bakış açılarını kuran) perde-içinde-perdeye bakan seyircilerin yakın çekiminden

1 Vertov, "*Kinoks*. Revolution", *Articles*, s.55.

sonra doğrudan asıl perdede beliren çekimlerde gördüğümüz gibi, az sayıda sahne, karakterin (öznel) bakış açısıyla ilintilidir.

Bakış açısı, *Kameralı Adam*'da önemli bir yapısal bileşendir: Bu, Vertov'un filminin tutucu belgesel sinemadan olduğu kadar, geleneksel film yapımından da kaçışının boyutlarını ortaya koyar. Kendine-gönderme yapan üç bakış açısının karşılıklı etkileşimi (kameranın, Kameraman'ın ve Editör'ün), bunların üçüncü kişisi ve çeşitli "karakterleri", film boyunca desteklenen kendine özgü mesafedeki bir efekti genelleştirir. Aynı zamanda, bu sinematografik yaratıcı sürece yeniden vurgu yaparak, izleyenin algısını nesnelden öznele kaydırmasına da neden olur. Dış dünyada olagelen ve perdede temsil edilen gerçekliğin arasındaki algısal farklılığın altını çizen *Kameralı Adam,* gerçekliğin daha önemli, daha dinamik ve daha açık görünümünü yaratmak için, insan gözünün "Makine-Göz"le olan birleşimini ortaya atar. Vertov'un ısrarla vurguladığı şey şudur: "Eğer bir yapay elma ve gerçek bir elma, insanın farkını anlayamayacağı biçimde görüntülenirse, o gösteri çekim olgusu değil, onu yitirme durumu olur."[1]

Çıplak göze yardım eden teknoloji kapasitesini öven, insan algısının doğasını sınayan, eleştirel bir tutumla gerçekliği temsil eden *Kameralı Adam,* kendisini tek bir özel bakış açısıyla sınırlamaz. Hatta film, izleyene "sine-göz" yönteminin büyük hedefi olan bakışla -dinamik sinemasal anlamda mümkün olan her perspektiften- yaşama bakmanın ayrıcalığını sunar: Yaşamı salt farklı görmek değil, ayrıca yukarıdakilere ek olarak gerçekliğin, geleneksel gözlemin izin verdiğinden daha derin bakışını sağlamak.

1 Vertov, D. (1936). "Notebooks", 6 Eylül, *Articles*, s.198.

III. BÖLÜM

KAMERALI ADAM'IN BİÇİMSEL YAPISI

Gerçeklerin Matematiği

Kameralı Adam'ın sinemasal karmaşıklığı ve tutucu olmayan yapısı (bazı avant-garde sinemacıları da içeren) dönemin çoğu eleştirmeninin filmin estetik vurgusundaki biçimsel yeniliklerin önemini görmelerine engel olmuştur. Sovyet eleştirmenlerin çoğu Vertov'un filmine "formalist" ve kitlelere "ulaşamaz" diyerek saldırırken, Amerikalı eleştirmenler de filmi düzensiz ve üstünkörü bulmuşlar, Raymond Ganly'nin 1929'da özetlediği gibi, *Kameralı Adam,* "arapsaçı... tıpkı hileli fotoğraflarla kurulmuş başlıksız bir haber filmi"* şeklinde yorumlanmıştır. Hatta Dwight Macdonald gibi kendine has bir eleştirmen bile, "tek bir çekimi olsun laboratuvara girmeden bir film yapmanın olası olduğuna inanmayı" ve "Vertov'un aşırılarda

* Raymond Ganly, "Man with a Camera" (Kameralı Bir Adam), *The Motion Picture News* (26 Ekim, 1929), s.2. Film New York'ta 16 Eylül 1929'da prömiyer yapar ve Ekim başında San Fransisko'ya gider, yani bu Moskova'daki (9 Nisan 1929) açılıştan yalnızca beş ay sonradır.

dolaşan öğretisini" alaya almaktadır.* Bu tavır, Vertov'un yapıtının estetik değerlerini ve sinemasal özelliklerini algılamada yetersiz kalan, onu "aşırı derecede mekanik ve hilelerle dolu" diyerek tanımlamayı sürdüren Arthur Knight da dahil olmak üzere, geleneksel Amerikalı sinema eleştirmenleri ve tarihçileri arasında hâlâ baskındır.[1]

Filmin montaj yapısının ayrıntılı çözümlemesi, *Kameralı Adam*'ın "hile dolu" "arapsaçı" olmaktan çok uzakta durduğunu ortaya koyar ve filmin asıl değeri (özellikle çekim kompozisyonu ve montajındaki) filmik araçların kendi kendine varolan bir sinemasal bütünlüğü inşa etmek için diğer bütün birimlerle kenetlenişinde yatar. Vertov filminin sinematografik tekniğin aşırı gösterisi ya da bir kurgu müsveddesi olmadığını, ancak izleyenin bilincini etkileyen kinestetik enerjiyi yöneten ve özel bir anlamı ileten bir "film-nesnesi" yaratmayı denediğini vurgulamaktadır. Vertov filme salt "formalist atraksiyon" diyerek saldıran yazarları değil, aynı zamanda filmin montaj yapısını "hipnotize olmuş görsel bir konser" diyerek gazeteci tarzıyla tartışan eleştirmenleri de reddetmiştir. Sanatçı, bunun yerine, *Kameralı Adam*'ın gösterişçi soyut kuramsallığının karakteristiğini çözmeye çalışmadan sabit sinemasal kavramlarla çözümlemeyi önermiştir. Filminin ne çok fazla "yaşam-gerçeklerinin" etkileyici birikimi olarak, ne de çekimlerin "senfonik bir karşılıklı etkileşimi" şeklinde görülmemesi gerektiğinde, ama her ikisinin de kenetlenişi olarak düşünülmesinde ısrar etmiştir:

> Film, aşırı bir gerçekler yığını değil, peliküle kaydedilen olayların toplamıdır. Gerçekliğin yüksek matematiğidir. Görsel dokümanlar görüntülerin ba-

* Dwight Macdonald, "Eisenstein and Pudovkin in the Twenties" (Yirmilerde Eisenstein ve Pudovkin), *The Miscellany,* no.6, Mart 1931, s.24. Bu, *Macdonald on Movies* (New Jersey: Prentice Hall, 1969) kitabının -sağlıksız biçimde- dışında bırakılan makalenin ikinci kısmıdır. New York'ta City University'de düzenlenen Sinema Konferansı'nda (Temmuz 1975), Macdonald, Vertov'un filmini yanlış anlamayı sürdürmüştür: Vertov üzerine olan paneldeki tartışmada yazar, *Kameralı Adam*'ın "Adam Kameralı, ama bu, kentte dolaşıp duran bir fotoğrafçı hakkında küçük bir film" diyerek nitelemiştir (alıntı Petric'in konferans sırasında tuttuğu kişisel notlardan yapılmıştır).

1 Knight, A. (1979). *The Liveliest Art,* New York, Mentor Books, s.86.

ğıyla anlaşma sağlayan ve görsel bağlantılarla uyum içinde olan parçaların bağlamsal birliğini koruma eğilimiyle bir araya getirilmişlerdir, ara yazılara bağlı değildirler, özellikle de bu bağlantıların hepsinin sentezi, çözülmez bir organik bütünlük yaratmak içindir.[1]

Makalenin başlarında Vertov filmini "perdedeki teorik bir deklarasyon" olarak tanımlar ve (çekimlerin sıralanışının genel bir senteziyle) büyük bir sinemasal kenetlenmeye ulaşmak için, ("bağlamsal olarak ilişkili parçaların") çekimlerin sıralanışının tematik anlarıyla, ("görsel bağlantıların") montajın biçimsel görünümü arasındaki karşılıklı etkileşime olan duyarlılığını vurgular. Bu, *Kameralı Adam*'ın tamamlanmış ve doğru anlamını kavramak için, filmin biçimsel yapısının köklü bir çözümlemesini ve bunun her bir çekimin kapsamıyla olan ilişkisini belirlemek gerektiğini ortaya koymaktadır.

Çok sayıda bileşeninin sinemasal kenetlenme yoluyla bir araya getirildiği bir "bina" gibi olan bir sanat yapıtıyla konstrüktivist ilkeye bağlanan Vertov, filmin her görüntüsünü, ayrım yapmadan önemli bulmaktadır. Çünkü her parça, (1) kendi gücüyle izleyeni etkilemekte ve (2) diğer birimlerle karşılıklı etkileşimi aracılığıyla ve onların fotoğraflanan olayla bütünleşmesi ya da bütünüyle ilişkisi yoluyla en mükemmel anlamı yaratmaktadır. Böylece, çekimin biçimsel (resimsel) görünümü, filmin "çözülmez organik bütünlüğü"nün *diegetik* anlamını, onun tematik/ideolojik anlamı ve biçimsel/sinemasal gelişimiyle bütünleşen bütün montaj yapısını ortaya döken "estetik gerçek" haline gelir.

Çekim Kompozisyonu ve Görsel Tasarım

Çekim kompozisyonu sinemasal yapının temel algısal birimi olduğu için, çözümlememize *Kameralı Adam*'daki çekimlerin resimsel gerçekleşimini inceleyerek başlayacağız. Bireysel çekimlerin resimsel işleminde Vertov ve Kaufman'ın üç önemli

1 Vertov, "The Man with the Movie Camera", *Articles*, s.109.

ilkesi vardır: (1) Görüntünün siyah ve beyaz zıtlığı, (2) kareye baskın çıkan grafik yapı ve (3) çekimin soyut ya da yarı soyut görünümü.

Siyah ve beyaz zıtlığı çoğunlukla fabrika makinelerini, gitmekte olan arabaları, trafiği, maden ocaklarını, köprüleri ve diğer metal yapıları resimleyen geniş açılı çekimlerle belirginleştirilir. Kameraman ve kamerasının bacanın parlayan alevi karşısında beliren siluetinin olduğu çelik dökümhanesinin çekiminde ya da gökyüzüne karşı fotoğraflanan trenler ve köprülerin çizildiği çekimlerde bu en çok görünür hale gelir (Tablo 1). Bazen çerçevedeki siyah ve beyazın dağılımı dikkatle dengelenir, ama çoğu bölüm için bu, çekimin süresine göre değişir. Genellikle, çekimin başlarında, kompozisyon temsili olarak çeşitli nesneleri ve doğal ışıklamayla yaratılan ortamdaki derinlikli olayları resmeder; sonra, giderek keskin bir siyah ve beyaz zıtlığı perdeye egemen olur, perspektifi azaltır ve çekimi "matlaşmış" gibi gösterir. Bu, ya kameranın nesnenin arkasından gelen ışığa karşı çekim yapmayı sürdürürken böylece ileri düzeyde zıtlık üreterek konumunu değiştirmesiyle, ya da çekilen filme daha az ışık düşsün diye mercek kapağının daraltılmasıyla elde edilir. Derinliksiz bir alanla fotoğraflanan nesneler sembolik bir anlam ifade ederler; ayrıntılı temsili özelliklerden kaynaklanan çekimler kendi *diegetik* dünyalarını dönüştürürler. Bu çekim süreci metal bir yapıya tırmanan ve "kendini dengelemeye" çalıştığı kamerasıyla bir akrobat ya da ip cambazı gibi görünen Kameraman'ın çekiminde örneklenir (Tablo 3). Benzer bir görsel sembolizm gri gökyüzüne karşı çeşitli konumlarda fotoğraflanan trafik sinyalinde olduğu gibi (Fig.33), ya da Kameraman'ı çekim yaptığı alttaki çukurun içine "atar" gibi görünen ön planı dolduran (Fig.68) ve kameranın üstüne gelen tren vagonunun kısa gövdesinde olduğu üzere, diğer siluet halindeki nesnelerle desteklenir. Bu çekimlerin eğik açısı (Kameraman'ın bakış açısını gösteren), eşzamanlı olarak tematik anlamı (trafiğin dinamizmini) genişletir ve kendine gönderme yapma işlevini görür.

Alışılmadık ve abartılı açılardan alınan çok sayıda diğer çekim de Kameraman'ın etkisiyle ya da kamera ve merceğiyle birlikte kotarılmaktadır. Bunlar Rodchenko'nun fotoğraflarıyla karşılaştırmayı anımsatan oldukça geniş-karşıtlığı olan çekimlerdir (Tablo 3); sahip oldukları grafik sembolizmden dolayı bu çekimler sıklıkla filmi tanıtan afişlerde, programlarda ve broşürlerde yeniden kullanılmıştır.

Alan bölünmelerinin kompozisyonu, çifte pozlamalar, zincirlemeler ve birleşik çekimler, Vertov'un bu yöntemleri yalnızca etkili optik efektler ya da resimsel görüntüler olarak çokça kullanmak için değil, ayrıca üretildikleri teknik aracılığıyla iletilen mesajlara hâkim birer sinemasal araç olarak da kullandıkları için özel bir öneme sahiptirler. Perdede Bolşoy Tiyatrosu'nun "yerle bir olduğu" çekimde, binanın iki parçasının yanı sıra -derin bir perspektifle ilerleyen dar siyah çizgi- "yeni bir yol açmak" düşüncesini ortaya koymaktadır (Fig.213). Filmin başında katı görkemli *cepheyi*, klasik sütunları ve dekoratif alınlığıyla önden dar açıyla görüntülenen aynı binanın çekimiyle karşılaştırılırsa, Bolşoy Tiyatrosu'nun alan bölünmeleri, özel efektle vurgulanan ideolojik içerimi desteklemektedir. Dönen tekerleğin ve işçi kadının yüzünün ünlü ikili pozu, işçilerin coşkusunu simgeleyen beyaz çizgiler kadının yüzünün önünden dağılan güneş ışınları gibi dururken, hem tekerleğin dairesel (ya da dahası oval) biçimiyle hem de (başın hareketinin tersine) dönen hareketiyle ilişki içinde olan, dönen tekerlekle başın konumunun grafik dengesinden dolayı, görsel ve metaforik olarak etkileyicidir (Fig.206).

Genel olarak zincirlemeler, benzer grafik biçimlerin art arda sıralanmasıyla ortaya konulurlar. Bunun en iyi örneği Vertov'un "sine-göz" yönteminin fotoğrafik sunumunda yatmaktadır: İki dairesel biçimin, gözün ve merceğin karşılıklı ilişkisi (Fig.46-233). Buna karşılık, "Radyo-Kulak" düşüncesi hoparlörün yuvarlak biçiminin ve kulak-ağız, akordeon ve piyano tuşlarının çeşitli biçimlerinin peşi peşine dizilişiyle iletilmektedir (Fig.196).

Belki de en etkileyici birleşik çekimler, farklı yönlere giden iki ya da daha çok aracın birleştirildiği trafik çekimlerinde yer alır (Tablo 2). Araçların hareketleri ve konumlarının kombinasyonu kare içinde gerçeküstü bir bakış yaratsın diye, farklı uzamsal alanlara dikey olarak dağılan caddedeki arabaların çekiminde bu en açık biçimde görülür. Vertov ve Kaufman, bu çekimleri, fotoğraflanan nesnenin ontolojik otantikliğine ve optik anlamlarla fantastik durumlar yaratma kapasitesine olan eğilimiyle aracı önemli kılmak için, belirgin bir duyarlılıkla abartmışlardır. Birleşik çekimlerin kompozisyonu genellikle caddenin görünümünün etkileyici bir sunumuyla başlar; sonra -güçlükle algılanmasına rağmen- araçların konumu değişir ve biri aniden yeni geliştirilen durumun olanaksızlığını gerçeğe dönüştürüverir. Bu tür aldatıcı ve görsel karmaşık görünümü yaratmak için Vertov ve Kaufman birleşik ve/ya da bindirme çekimlerinin arasındaki "bağlantı yerleri"nin görünmediğine emin olmuşlardır: Yalnızca bu çekimleri didik didik inceleyen biri çeşitli araçların hem birleşik hem de ayrıntılı bir araştırma olmaksızın, sıradan izleyici, özellikle sinemasal tekniğe derhal dikkatleri yönelten -"Yaşamı-Olduğu-Gibi" doğallıkla temsil etmekten grafik soyutlamaya doğru dönüşen- optik çekimi deneyimler.

Caddenin kalabalığını resimleyen birleşik çekimlerin çokluğu izleyenin algısındaki dalgalanmayı güçlendirir. Bir an için seyirci meydanın uzanımında büyük bir grup insanın dolaşıp durduğunu izleyerek etkilenir; sonra (karenin sol ya da sağ kenarından) bir araba belirir ve kalabalığı yatay olarak iki ayrı parçaya böler ve geçip gider. Bu noktada -kendine gönderme yapan bir eylem olan- bir sonraki çekimin kolay yapısını fark eder ve onu, bir "yaşam gerçeği"nin görsel kaydı olarak basitçe algılamaktan öte resimsel bir kompozisyon şeklinde *incelemeye* başlar. Başka bir seferde, birleşik çekim kompozisyonu tamamen fotoğrafik anlamda vurgulanır: İki beraber görüntünün arasın-

daki alan giderek kararırken ya da şeffaflaşırken, iki çekimi birleştiren sınır kendini perde üstünde belli etmeye başlar. Örneğin, çalışan sekreterin birleşik çekimi başlangıçta çok sayıda sıralanan masalarda oturan sayısız sekreterlerin genel çekimi olarak algılanır (Fig.221); çekim devam ettikçe, görüntünün düzlüğü belirginleşir, açıkça sahnenin yatay olarak dizilen sekreterlerin çok sayıdaki görüntülerini birleştirdiğini vurgular (bu kompozisyon modern fotoğrafik kolajın karşı konulmaz bir anısıdır).

Telefon santralı memurelerini resimleyen çok sayıdaki çekimden biri özellikle Vertov ve Kaufman'ın fotoğrafik tekniğini bildirir. Bu çekim ilk kez görüldüğünde, tıpkı iki grup santral memuresinin paralel sıralarda oturuşu gibi durmaktadır; ancak operatörlerden biri elini uzattığında ve bir hattı önünde oturan yoldaş işçinin boynunun etrafına "doladığında", sunulan illüzyon o anda ortaya çıkmaktadır (Fig.222). Benzer bir efekt, insanların ve araçların çeşitli yönlere ilerlediği (neredeyse her zaman geniş açıyla alınan) çok sayıdaki trafik çekiminde yinelenir. İzleyen sıklıkla caddenin gerçekten eğik/çizildiğine ve trafiğin kaotik olduğuna, ya da bunun yerine, aynı caddenin iki açıdan (bakıştan) birleştirildiği ve/ya da troleybüslerle arabaların birbirine zıt ve birbirlerinin üstüne doğru gittikleri fotoğrafik bozulma yüzünden mi böyle göründüğüne emin olamaz (Tablo 2). Filmi hâlâ "hile - dolu" ve "görsel abartı" olarak niteleyen geleneksel eleştirmenleri olduğu kadar sıradan izleyicileri de rahatsız eden ve akıllarını karıştıran şey özellikle bu yarı soyut çekimlerdir. Ciddi kuramcılara göre ise, öte yandan, bu aynı çekimler henüz asla tamamen gerçeklikle olan organik bağından kopmamış, giderek gerçeküstü konuma geçen yaşam durumlarını temsil eden konstrüktivist fotoğraflardan etkilenen yaratıcılarının kendine has özelliğini doğrulamaktadır.

"Fabrikalar ve Makineler" (1), "Trafik ve İletişim Anlamları" (2), "Grafik Çekim Kompozisyonu" (3) ve "Görsel Soyutla-

ma" (4) Vertov ve Kaufman'ın kendi öznelerinin sinemasal anlayışını göstermektedirler. İşçilerin siluetleri görülebilsin diye endüstriyel çevreyi resimleyen birçok görsel açıdan ilginç çekim arka plana itilmiştir, böylece çevredeki çelik yapılarla insan figürleri birleştirilmiştir. Trafik çekimleri, sıklıkla öznelerine göre fotoğrafçılarının ideolojik ve duygusal tutumlarını ortaya koyan ya birleştirilmiş ya da geniş ve/ya da eğik açılardan alınmıştır. Endüstriyel malzeme ve tüketicilerin nesneleri genellikle (yatay, dikey, dairesel, kare, dikdörtgen ve üçgen) biçimlerine göre vurgulanan yakın çekimlerle alınmışlardır. Genelde, görsel olarak soyutlanan çekimler iki yolla abartılmaktadır: Kameranın fotoğraflanan yüzeye uydurulması yoluyla nesnenin temsili gösterilişinin bozulması aracılığıyla ve bindirme yapılan görüntülerin anlamlı grafik etkileşimi aracılığıyla.

Filmin bütünündeki görsel tasarım, tüm filme baskın olan üç temel grafik yapıyla idare edilmektedir: Dairesel, dikey ve yatay hatlar. Dairesel biçim, insan gözü ve kamera merceğiyle olan doğal uyumu nedeniyle en kayda değer olanıdır, bu arada dikey ve yatay biçimler ise genelde endüstriyel yapılar, trafik ve iletişimle ilişkilendirilirler. Üç grafik biçim de filmin ilk çekimlerinden bu yana ortaya konulurlar. Yuvarlak mercek karenin merkezine yerleşir, büyük kameranın yatay duruşu kareyi kaplar ve Kameraman'ın taşıdığı (konumunu değiştirip eğik tuttuğu) tripodun dikey figürü büyük kameranın tepesinde belirir (Fig.1). İzleyenin dikkati sürekli, saat yönünün tersinden okumaya zorlandığı merceğin çevresinden yansıyan kameranın üretimcisinin "Le Parvo" logosunun aynadaki görüntüsüyle, merceğin yuvarlak biçimi üstünde toplanmaktadır. Aynı yuvarlak biçim, üstüne insan gözünün bindirme yapıldığı kamera merceğini gösteren filmin kapanış çekiminde de tekrarlanır (Fig.233). Bu iki paradigmatik çekim kompozisyonu arasında, ilgili oldukları temalarla görsel birliklerine ve verilen sekanstaki baskın olan düşüncelere göre film boyunca diğer tüm biçimler ve tasarımlar gelişir ve değişir.

İlk çekimden sonra daire, farklı bağlamlarda ve özel grafik varyasyonlarda yeniden görünür. Başlangıçta kameranın merceğiyle bütünleşen (yakın çekimde gösterilen) daire ardışık olarak filmin asıl gösterilişiyle ilişkilendirilir. Projeksiyon odasında vurgu dairesel film rulolarında, kutularda ve projektör makaralarının yakın görünüşündeyken (Fig.8-11), sinema tiyatrosunda dairesel biçim, gösterime eşlik eden çeşitli orkestra aletleriyle (örneğin Fransız borusuyla) aktarılmaktadır (Fig.17). Film geliştikçe, yuvarlak biçim, fabrikalarda (dişlilerde, metal halkalarda, dokuma tezgâhlarında, valf kontrollerinde), canlanmada (bisikletlerin, faytonların, arabaların ve atlıkarıncaların tekerleklerinde), sporda (toplarda, top ve halkada, motosiklette), lokomotifin özel ayrıntılı alanlarında, radyo hoparlöründe, sarkaçta, sihirbazın halkalarında, atış poligonundaki çeşitli hedeflerde, kameranın çevrilen kolunda, kurgulanmamış film makaralarının yığınında ve Svilova'nın kurgu masasında dönen plakta vurgulanmaktadır (Fig.75, 80). Dairesel biçime yapılan vurgunun salt nesnelerin dikkatli seçimi aracılığıyla değil, aynı zamanda yakın çekimle fotoğraflanışlarıyla (böylece dairesel biçimi dışavurmakla) ve onların farklı tasarımlarla karşıtlarını vermek suretiyle de elde edildiğini belirtmekte yarar vardır.

Dikey yapı (kareleri ve dikine dikdörtgenleri içeren), mimari yapıları, binaları, inşaat iskelelerini, pencereleri, makineleri, afişleri, posta kutularını, dama tahtalarını, gazeteleri, caddedeki atarabalarını ve sigara paketlerini resimleyen çoğu çekimde olduğu gibi, oditoryum perdesini, barajın üstünden kabloyla geçen aracı ve kameranın bedenini de resimleyen çekimlerde kendini belli eder. Dikeylik en çok bacalarda, telefon direklerinde, kolonlarda, şişelerde, yayalarda ve cadde lambalarında ön plandadır. Yatay yapı ise manzara kesitleriyle (genel çekimle alınan) gökyüzünde, köprüler, demiryolu araçları, troleybüsler ve yatay ilerleyen trenlerle, kurgu masasında duran film şeritleriyle ilişkilendirilir (Fig.78). Bu üç grafik biçim, herhangi biri diğerine baskın olmadan, yapıların çoklu karşılaşmasının resimsel bir

kompozisyonu içinde kritik bir noktada birleşirler. Bu; eller, tuşlar, kaşıklar, dansçılar, tabaklar ve ayaklar gibi farklı biçimleri kapsayan "Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösterim" (L) sekansının bindirme yapılan çekimlerinde (Tablo 9) ya da dönen tekerleğin etrafında hareket eden yivlerin merkezine yüzünü dönen kadının bindirmesinde olduğu gibi (Fig.206) aynı biçimin çeşitlerini sunma yoluyla desteklenen özel bir kalıbın çekimlerinde en açık biçimde ortadadır. Tam tersine, kamera ve caddedeki trafiğin keskin yatay, diyagonal ve dikey hareketleriyle bir gözün (yuvarlak) yakın çekiminin art arda dizildiği "Cadde ve Göz" sekansı (XXII), phi-efekt yoluyla iki farklı biçimi içerir (Tablo 3). "Phi-efekt" ayrıca, hiçbir çekimin birbiri üstüne düşen iki görüntüyü içermemesine rağmen, makinelerin ve tekerleklerin bindirme illüzyonu yarattığı dairesel tasarımlarla birlikte (temelde dikey biçemde varolan) Kameraman'ın görüntüsünün sıralandığı "Kameraman ve Makineler" sekansında da (XXXI) kullanılmaktadır (Tablo 8).

Kameralı Adam'daki çekimlerin yarı soyut tasarımı yaygın olarak bir çekim kompozisyonundan diğerine geçiş şeklinde hizmet verir. Bu kesişmelerde özel bir çekimde dalgalanan grafik ve resimsel dönüşümler, "*mise-en-scène*"i (kameranın önünde birimlerin düzenlenişini) her bir görüntüsünü "mise-en-shot"a (*mise-en-scène*'le kamera hareketinin etkileşimine) dönüştürürler ve durağan fotoğrafın sabit kompozisyon özelliğinin tüm beklentilerini göz ardı ederler. Periyodik olarak ve daha sonra özet olarak bu değişimli ve dönüşümlü grafik yapılar, izleyeni ileri düzeyde etkilerken, yalnızca bir çözümleyici projektörün yardımıyla incelenebilecek oldukça kinestetik anlar haline gelirler. Bu tür bir yapı, perde-içinde-perdede yansıtılan zikzak yapıları biçimleyen dönen yatay ve eğik hatlardan oluşan ünlü "karmaşık çekim"in doğasıdır (F.201), gösterim tekrarlandıktan sonra bile bu çekimin temsil ettiği önemi belirlemek olanaksızdır. Yalnızca kare-kare incelendiğinde fotoğraflanan nesnenin dönen bir tel yumağı olduğu ortaya çıkar (F.200, 201). Vertov

açıkça perdedeki nesneyi izleyenlerin derhal tanımlamalarını istemektedir; dahası sanatçı izleyenleri filmin iki kısmı arasındaki (İkinci Bölüm'ün sonu ve Epilog'un başındaki) "sınır"da konumlanan çekimin temsil ettiği vurgunun "şifresini çözmeye" kışkırtmaktadır. Benzer biçimde, sahne tüm perdeyi diyagonal olarak iki kere saran parlak iplerle ışıldayan yarı soyut gravürler gibi görünen perdeyi çaprazlayan aşırı sayıda çizgiden (ya da ışından) oluşur. Ve yalnızca çekim kare-kare incelendiğinde, bir yıldız kompozisyonundaki biçimi oluşturanın dönen bir halka üstünde parlayan ipekten tellerin çok sayıda bindirmesinden oluştuğu ortaya çıkar.

Kameralı Adam'daki grafik soyutlama, temsil edilen varlıkları tüm nesnenin tanınmasına yetecek kadar özellikleri kalıncaya dek ya bulanıklaşsınlar ya da kaybolmaya yüz tutsunlar diye, nesnelerin ya da insanların merceğe çok yakın durmaları sırasında meydana gelir. Örneğin, "Canlanma" sekansında (XXXV), gri bir yüzey tüm kareyi doldurur ve perdenin alt bölümüne doğru yavaşça titrekleşen bir çizgide perdenin yukarı sağ kenarında üçgen bir gölge bırakır. Çekim ilk anda karenin aşağı kısmında duran öğretmenin önünde egzersiz yapan yüzücülerle gri bir beton platformda çözülünceye dek (Fig.150), Malevich'in resimlerini andıran "soyut bir tablo" olarak algılanır. Aynı sekansta yüzme havuzunun çekimi, yüzücüler (çözülme yoluyla) suyun yüzünde giderek belirmeden ve geometrik olarak düzenlenmiş yapıda yüzmeden önce soyut bir fazlalık kompozisyonu olarak açılır (Fig.152). Diğer çekimlerde temsil edilen kompozisyon ilk olarak görünür ve sonra giderek soyut bir tasarıma dönüşür, bu tıpkı "Atış Poligonu" sekansında olduğu gibidir (XLVIII), orada (siyah bir arka fona karşı fotoğraflanan) kare bölümlemeli beyaz kutu sıklıkla çerçevenin dikdörtgen biçimiyle etkileşim içinde olan basit geometrik çizgilere indirgendiği konstrüktivist tabloları anımsatan bir yarı soyut kompozisyon haline gelsin diye, bira kutularının kartonu (hileli-duruş aracılığıyla) yavaş yavaş boşaltılır (Fig.193).

Bu tür bir resimsel soyutlama Kaufman'ın kamerayı titizlikle kullanışına "Yüzme, Dalma ve Jimnastik" sekansında (XXXVIII) olduğu gibi -özellikle geniş olan- çeşitli merceklerine dayalı olarak değerlendirilmelidir. Örneğin, çekimlerden biri perdenin sağ tarafında beliren gri bir parçayla ayrılan iki bulanık dikey kütleyle başlar, karenin geri kalan kısmı ise siyahtır; kütle kameradan uzaklaştıkça, bunun Kameraman'ın taşıdığı bir tripod olduğu ortaya çıkar (Fig.164). Bir başka örnekte, aralarındaki beyaz çizgiler siyah arka fon üstünde titreşen paralel yatay parçalar gibi görünsün diye sürekli bulanık ve düzensiz olarak geçen troleybüslerin tarafında, yani "Seyirciler ve Perde" sekansında (LII) olduğu gibi, yumuşak odak, perdedeki nesnenin fiziksel görünüşünü bulanıklaştırır; troleybüsler ön plandan çekildikçe, çekimin yarı soyut kompozisyonu açıkça geçmekte olan araçları resimleyen temsili bir görüntü haline gelir (Fig.210). Ancak, büyük çoğunlukla nesnelerin tanınabilecek kısımları tıpkı "Kumsaldaki Kalabalık" sekansında (XXXIV) olduğu gibi, kasten karenin dışında tutulurlar. Perdenin aşağı sol ve sağ kenarlarının üstündeki koyu spotlarla beyaz yüzeyden oluşan çekim, eller kareye girinceye ve bir kadının sırtı olarak beliren yerlere çamur sürünceye dek (Fig.161), tam olarak Malevich'in soyut tablolarını andırmaktadır. Sonuçta, çok yakın çekimle soyutlama noktasına ulaşan, diyagonal ve yıldız biçimli grafik yapılar arasında etkin bir ara oyun üreten dönmekte olan uçan tekerleğin çekimlerinin olduğu "Kameraman ve Makineler" sekansında (XXXI) olduğu gibi, *Kameralı Adam*'daki nesnelerin çözümlenmesinin temsili varlığı, makinelerin hızlı işlemesiyle başarılmaktadır (Tablo 3).

Grafik yapılar, görsel tasarımlar ve özellikle bunların kinestetik etkileşimi yalnızca film şeritlerinin çoğunu çeken Kaufman için değil, sıralanan görüntülerin ya karşıtlığı ya da benzerliğiyle o anda algılanabilen biçimsel özelliklerinde olduğu gibi çekimleri kurgulayan Svilova'ya da değerli görünmektedir. Ama aracın biricik görsel kapasitesini sergileyen önemli hede-

fiyle birlikte, filmin tüm biçimsel yapısını özümleyen Vertov'un kendisidir. Farklı görsel tasarımların birlikteliği (ufak tefek Kameraman'ın dev kameranın önünde durduğu) filmin ilk çekiminde bağlamsal olarak ön planda durur ve (kameranın merceğinin bir yakın çekiminde) filmin final çekiminde yeniden yer alır. Elbette, çekimlerin çoğunun biçimsel birimleri izleyeni önemli düzeyde etkilemektedir; bu soyut çekim kompozisyonları, Vertov'un terminolojisini kullanmak ve mesajları tam olarak sinemasal kavramlarla iletmek için, "evrensel olarak ulaşılabilen" ve "kesinlikle görsel" anlamda iletişim kurmaktadır. Birinci Bölüm'de açıklandığı gibi, bu bağlam fütürist şiirin yapısına uygundur. "Aralıklar"ın ilkesine göre çekimlerin görsel tasarımını vurgulayan ve aralarında kinestetik bağ yaratan Vertov, (alışılmadık kare kompozisyonları ve kamera açılarıyla) çekimlerin geleneksel semantiğini ve (dikkat çekici montaj yoluyla) bir anlatıyı geliştirebilecek geleneksel dizimsel (*syntagmatic*) ilişkiyi yok eder.[1] Çekimi bir "montaj cümlesi" olarak düşünen Vertov, film yönteminin üstündeki Mayakovski etkisini açıkça kanıtlayan, "bir diğeriyle uyak yapan çekim yapıları" aracılığıyla bir "film şiiri" yaratır.[2]

Fütürist ve konstrüktivistlerin "gerçeğin sanatı" bağlamlarını takip eden Vertov, *kinok*larını "hareket halindeki insanları ve nesneleri gözlemeye" ve "yoğunlaşmış bir görme biçimiyle" "kısaltılmış ve çözülmüş zamanın" üstesinden gelmeye çağırır.[3] *Kameralı Adam*'ı yaparken yazdığı çok sayıdaki teorik denemelerinde Vertov, kendi sinemasal taktiklerini, (açı ve mercek seçenekleriyle) planlar, çekim ölçekleri ve ön kısaltmalar, karedeki hareketler, (yansımalar, gölgeler) ışık ve (fotoğraflanan olayların ve kameranın) hızı arasındaki temel duruş olarak ta-

1 Lawton, A. (1978). "Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic Use of the Language of Cinema", *Pasific Coast Philology,* Vol. XIII, Ekim, s.44.
2 Vertov, "About Mayakovsky", *Articles*, s.183.
3 Vertov, "From 'Film-Eye' to 'Radio-Eye'", *Articles*, s.114.

nımlar. Onun film yapımının biçimsel görünümlerine ilişkin düşünceleri, sinemayı "uzam içindeki çeşitli nesnelerin hareketlerinin düzenlenmesi sanatı"[1] olarak tanımladığı ve "dinamik geometri, noktaların, çizgilerin ve seslerin yarışı"nın yağmur gibi yağdığı manifestolarında açıkça ortadadır. Vertov'un açıklamalarındaki en önemli görüş belki de, onun "sinemasal hareket sanatının malzemesinin ve birimlerinin (bir hareketten diğerine geçişler şeklindeki) aralıklar oldukları ve kendi başlarına hareketler olmadıkları", yani, bir hareketin diğerine "dokunduğu" yerde optik çarpışmanın meydana geldiği ve böylece "hareketi kinetik bir yeniden çözümlemeye ittiği"[2] yolundaki eğilimidir. Açıkça Vertov, hareketli heykeller için daha uygun olan "kinetik" kavramını kullanmasına karşın, burada aklında tuttuğu şey bir filmin kinestetik etkisidir. Onun (aynı zamanda "hareketin bir araya getirilmiş fantezisi" ve "hareketin geometrik boyutu"[3] olarak da adlandırdığı) kinestetik düzenleme bağlamını sergilemek için, Vertov, yapısının izleyen üstünde fırtına koparabileceği bir film üretmeye karar vermiştir. Kayıtlı "dinamik geometri" ve ardışık olarak yeniden düzenlenmiş "yaşam-gerçekleri" ile birlikte bu deneyimin sonucu, *Kameralı Adam*'dır.

Vertov'un "Aralıklar teorisi", filmin biçimsel görünümünü anlamak için temel oluşturmaktadır. Kuramsal olarak, çerçevedeki hareketin yönü, ölçeği, sesi, derinliği, grafik tasarımı ve ışık-gölge karşıtlığına göre çekimlerini sıralayışı, Eisenstein'ın "Çatışmaların Montajı" ile ilişkilendirilebilir.[4] Eisenstein denemesinde aynı kavramı, "aralık"ı kullanışını, kendi teorisi üstündeki müzik etkisi" olarak tanımlar, ama bunu sinemaya ilk uygulayanın Vertov olduğunu belirtmemek hatasına düşer. Eisenstein'ın oluşturduğu şey, "gerilim basıncını tanımlayan ara-

1 Vertov, "We. A Variant of a Manifesto", *Articles*, s.49.
2 Vertov, a.g.e.
3 Vertov, a.g.e., s.48.
4 Vertov, a.g.e., s.47.

lıkların miktarı"[1] özellikle de izleyenlerin algısal uyarılmalarıdır. Sekansların tematik anlamlarına bağlı olarak Eisenstein "aralıklar"ı, montaj yapısını belirginleştirmek için kullanırken; Vertov onları "sekansın şiirsel etkisini" gösteren "hareket sanatının birimleri" olarak düşünür ve "görüntülerin değiştirilmesi aracılığıyla hareketin geometrik çıkarımı" olarak kavranmalarını sağlar.[2] Montaj yapısı çekimlerin "geometrik" etkileşimine dayanan sekansların çözümlemesinde de gösterileceği gibi, böyle bir tutum, sinemasal görüntüsünün psikolojik etkisini ortaya koyarken tamamen konstrüktivisttir. Vertov'un konstrüktivist tutumu, onun "filmin hedefi sinemasal retorik kurmak değil, izleyenleri sinemanın anlatımsal içerimlerinin diliyle yakalamak" olduğunu belirttiği görüşünde yansıtılmaktadır.[3] Böyle bir tutumun "formalist" olduğunu öne sürmek de sürpriz değildir ve izleyenlerin büyük çoğunluğu filmin biçimsel yapısının bu belirgin önemsenişinin etkisinde kalmışlardır.

Phi-efekti ve Kinesthesia

Vertov'un algı teorisine olan ilgisi, izleyende ileri düzeyde kinestetik etki oluşturmak için phi-efekti* kullanışında açıkça ortaya konur. Asıl algılama tamamlandıktan *sonra*, bir saniyenin yüzde biri süresince gözümüzün retinada algılanan görüntüyü tutması gerçeğinden dolayı (yani görmenin devamı nedeniyle), izleyen (aynı perde üstünde iki ya da daha çok görüntünün or-

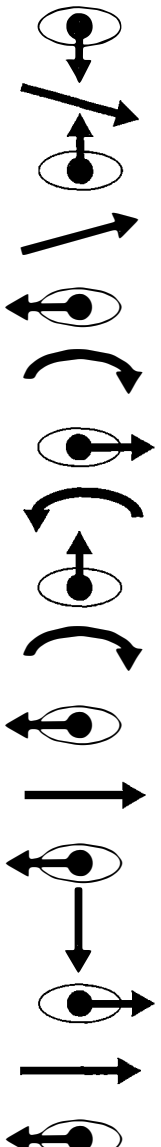
1 Eisenstein, (1929). "The Cinematographic principle and Ideogram", *Film Form,* s.38-40. Orijinal adı "Behind the shot" (Za kadrom) olan makale, *Kameralı Adam*'ın tamamlandığı yıl basılmıştır.
2 Eisenstein, a.g.e., s.47.
3 Vertov, "We. A Variant of a Manifesto", *Articles*, s.47.
* Phi-efekt, sinemasal projeksiyonun yanıp sönen doğasıyla betimlenir. Eğer iki nesne ya da grafik biçim dönüşümlü olarak aynı perdede yansıtılırsa, izleyen bir biçimin diğerine dönüştüğüne ait bir illüzyona sahip olacaktır ve/ya da (bindirmeden farklı bir efekt olan) eşzamanlı varolduklarını düşünecektir. Sonuçta, eğer aynı nesnenin görüntüsü aynı perdenin farklı alanlarında dönüşümlü olarak yansıtılırsa, izleyen nesnenin ileri ve geri sıçradığı illüzyonuna kapılacaktır.

taklığı yoluyla, çift katmanlı bir illüzyon deneyimine sahip olur. Sonuç olarak, bir önceki görüntünün etkisi, bir sonrakinin algılanışıyla tamamlanır ve eğer sekans, hızlı bir akışla birinin diğerini takip ettiği farklı görüntüler (çekimler) dizisini içerirse, film izleyicisi bu görüntülerin kırpışma illüzyonunu bindirme olarak düşünecektir. Ama bu optik yanıltmanın iki çekimin mekanik bindirmesinden kesinlikle farklı olduğunu belirtmek şarttır (yani bu, iki görüntünün aynı perdedeki eşzamanlı varlığından başka bir şeydir). Kamerada ya da laboratuvar sürecinde üretilmiş olsun, mekanik bindirme, izleyenin algısını bütünüyle optik düzeyde etkiler; phi-efekti, izleyende hipnotik etki bırakacak bir kırpışma gerilimi düzenler. Perdede yansıtılan iki (ya da daha çok) gerçek kombinasyonun algılanması yerine, izleyen duyumsal olarak, değiştirilen çekimleri aktaran "aralıklar"ı deneyimler. Bir sonraki vurgu rahatsız edici ve optik olarak saldırganken, bir önceki yatıştırıcı ve optik açıdan etkileyicidir. Vertov'un ikinci vurgu yolunu seçmesi anlaşılabilir bir şeydir: Bu, onun devrimci sinema bağlamını; izleyenlerin algısını "yeniden biçimlendirme" yolu olarak görmesine ve onları iç yapıya "nüfuz etme" aracılığıyla dış gerçekliğin keşfine katılmaya zorlayışına uygun düşmektedir.

Aşağıdaki diyagramlar, izleyenlerin trafik kazasına karşı duyumsal deneyimini geliştirmek için phi-efektini kullanan "Cadde ve Göz" sekansındaki (XXII) aralıkların çarpışmasını ortaya koymaktadır. Diyagramlar, her çekimdeki ölçek, süre, içerik (nesneler, olaylar) ve hareketin yönünü kapsamaktadır. Büyütülmüş karelerin yardımıyla (Tablo 6) okur, "hareketlerin savaşı" aracılığıyla, kinestetik enerjinin bu sekansta nasıl kurulduğunu ve çekimlerin süresinin giderek azaltılmasıyla aralıkların etkisinin "geometrik" biçimde yükselişinin boyutunu kavrayabilir. Değişen çekimlerdeki temel hareketlerin grafik şeması, bu sekanstaki "hareketlerin idare edilişini" açıklamaktadır:

"Ayrıntı Çekimi (AÇ) - Boy Çekimi (BÇ)"

1. AÇ: 5 kr.: GÖZ
2. BÇ: 25 kr.: CADDE
3. AÇ: 6 kr.: GÖZ
4. BÇ: 22 kr.: CADDE
5. AÇ: 6 kr.: GÖZ
6. BÇ: 17 kr.: CADDE
7. AÇ: 5 kr.: GÖZ
8. BÇ: 19 kr.: CADDE
9. AÇ: 4 kr.: GÖZ
10. BÇ: 23 kr.: CADDE
11. AÇ: 4 kr.: GÖZ
12. BÇ: 27 kr.: CADDE
13. AÇ: 6 kr.: GÖZ
14. BÇ: 19 kr.: CADDE
15. AÇ: 5 kr.: GÖZ
16. BÇ: 19 kr.: CADDE
17. AÇ: 7 kr.: GÖZ



18. BÇ: 17 kr.: CADDE 

19. AÇ: 4 kr.: GÖZ 

20. BÇ: 21 kr.: CADDE 

21. AÇ: 5 kr.: GÖZ 

22. BÇ: 21 kr.: CADDE 

23. AÇ: 6 kr.: GÖZ 

24. BÇ: 11 kr.: CADDE 

25. AÇ: 5 kr.: GÖZ 

26. BÇ: 11 kr.: CADDE 

27. AÇ: 6 kr.: GÖZ 

28. BÇ: 16 kr.: CADDE 

29. AÇ: 6 kr.: GÖZ 

30. BÇ: 8 kr.: CADDE 

31. AÇ: 6 kr.: GÖZ 

32. BÇ: 7 kr.: CADDE 

33. AÇ: 5 kr.: GÖZ 

34. BÇ: 8 kr.: CADDE 

35. AÇ: 5 kr.: GÖZ 

36. BÇ: 7 kr.: CADDE 

37. AÇ: 4 kr.: GÖZ 

38. BÇ: 6 kr.: CADDE 

39. AÇ: 2 kr.: GÖZ 

40. BÇ: 6 kr.: CADDE 

41. AÇ: 3 kr.: GÖZ 

42. BÇ: 5 kr.: CADDE 

43. AÇ: 3 kr.: GÖZ 

44. BÇ: 4 kr.: CADDE 

45. AÇ: 2 kr.: GÖZ 

46. BÇ: 4 kr.: CADDE 

47. AÇ: 2 kr.: GÖZ 

48. BÇ: 3 kr.: CADDE 

49. AÇ: 2 kr.: GÖZ 

50. BÇ: 3 kr.: CADDE 

51. AÇ: 2 kr.: GÖZ 

52. BÇ: 3 kr.: CADDE 

53. AÇ: 2 kr.: GÖZ 

54. BÇ: 3 kr.: CADDE 

55. AÇ: 2 kr.: GÖZ 

56. BÇ: 3 kr.: CADDE 

57. AÇ: 2 kr.: GÖZ 

58. BÇ: 3 kr.: CADDE 

59. AÇ: 1 kr.: GÖZ 

60. BÇ: 2 kr.: CADDE 

61. AÇ: 1 kr.: GÖZ 

62. BÇ: 2 kr.: CADDE 

63. AÇ: 1 kr.: GÖZ 

64. BÇ: 2 kr.: CADDE 

65. AÇ: 1 kr.: GÖZ 

66. BÇ: 2 kr.: CADDE 

67. AÇ: 1 kr.: GÖZ 

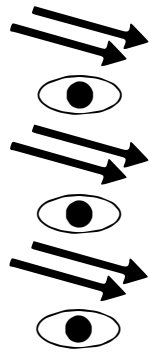
68. BÇ: 2 kr.: CADDE 

69. AÇ: 1 kr.: GÖZ 

70. BÇ: 2 kr.: CADDE 

71. AÇ: 1 kr.: GÖZ 

72. BÇ: 2 kr.: CADDE
73. AÇ: 1 kr.: GÖZ
74. BÇ: 2 kr.: CADDE
75. AÇ: 1 kr.: GÖZ
76. BÇ: 2 kr.: CADDE
77. AÇ: 1 kr.: GÖZ



Karakteristik olarak bir sonraki "Caddedeki Kaza" sekansının (XXIII) ilk çekimi tamamen temsilidir: Çekim, bir acil yardım çağrısına yanıt verdiği belli olan santral memuresinin telefonda konuşmasını gösterir (Fig.113). Ayrıca bu çekim, bir önceki sekansla kurulan alışılmadık montaj gerilimi için gerekli olan açıklamayı da sağlayan bir geçiş işlevine sahiptir. "Cadde ve Göz" sekansında açığa çıkan kinestetik enerji, trajik sonucu (ambulansın gelmesi ve kurbanın durumuyla) doğrudan haber filmi boyutunda perdede ardışık olarak gösterilen caddedeki kazaya sinemasal açıdan denk düşmektedir.

Phi-efekti burada, izleyenleri algısal olarak "şok" etmek ve onları yaklaşan tehlikeye karşı duyumsal olarak uyarmak için kullanılır. Buna ek olarak, bu duyumsal uyarı bir önceki "Trafik, Asansörler ve Kameraman" sekansının (XXI) üç yakın çekimiyle önceden biçimlendirilir. Bu çekimlerin ilki, kameranın yerleştirildiği aracın üstlerine doğru gidişinden dört bir yana doğru kaçışan yayalar dağılırken, kameranın caddenin içinden geçtiği, uzun ve sarsıntılı bir yolculuktur. Bu uzun takip çekiminin uzamsal dinamizmi, duyumsal vurgusu ve dalgalı resimsel konpozisyonu, caddedeki kameranın saldırgan dik hareketiyle desteklenir (Fig.110). Aynı zamanda, bu çekimin vurgusu "Cadde ve Göz" sekansında (XXII) daha sonra yaratılacak olan

"kinesthesia" nosyonundan farklıdır, çünkü *uzam* aracılığıyla kameranın takibi, "Trafik, Asansörler ve Kameraman" sekansında (XXI) çevrenin uzamsal birliğini korur, böylece izleyenin duyumsal-motor merkezlerine etki eder. Öte yandan, izleyenin gözünün retinasını tamamen algısal düzeyde ilgilendiren caddenin ve gözün salınımının phi-efekti, kırpışma bir nabız (flaş) oluşturur. İkinci çekimde, bulanıklaştırılan yayalar ön planı kaplarken, troleybüsler ve otobüsler perdenin karşısında zıt (diyagonal) yönlere gidiyor gibi görünsün diye cadde aşırı eğik açıyla resimlenir (Fig.111). Bu giriş parçasının üçüncü ve son çekimi, galiba bir *manhole*'dan çekim yapan Kameraman ve kameranın üstüne gelen troleybüsün (sabit) birçok dar açılı bakışıdır (Fig.112). Bu çekim, karenin merkezinde yer alan gökyüzü ve karşı sırada arka fonda sıralanan ağaçlarla açılır (yirmi beş kare uzunluğundadır); karenin alt merkezinden bir troleybüs çıkar ve ortalardan kaybolup gökyüzü ve ağaçlar yeniden belirinceye dek, (bakışı tamamen kaplayarak) ileriye doğru saldırgan şekilde ilerler (yalnızca beş kare devam eder). Duyumsal etkisine ek olarak bu çekim, "Trafik, Asansörler ve Kameraman" sekansına (XXI) bir uvertür işlevi görür. Tam tersine, "Cadde ve Göz" sekansının giriş çekimi (XXII), algısal açıdan saldırgan değildir: Çekim, aşağıya bakan bir göz küresini resimler ve perdede yalnızca bir an için belirir (beş kare). Böylece, (karenin büyük bir kısmında bulunan) göz küresiyle çekimin dairesel kompozisyonu ve tüm kareyi karartacak olan yaklaşan troleybüsün çekimi arasındaki yoğun geçişlilik sırasında, algısal bir uyarım üreten ve bir sonraki "Caddedeki Kaza" sekansına (XXIII) uvertür gibi çalışan bir aralık yaratılmış olur.

"Caddedeki Kaza" sekansı, görünürde olan anlatısal vurgusuyla birlikte tematik bir işleve sahiptir: ("Cadde ve Göz" sekansında) felaketin sinemasal olarak "duyurulması"ndan sonra, montajla bozulmamış -otantik- bir "yaşam-gerçeği" doğrudan gösterilmektedir. İki sekans arasındaki tematik bağlantı, bir yar-

dım çağrısı alan, böylece doğal olarak izleyenin "Cadde ve Göz" sekansının sonunda ne olduğunu sorgulamasına neden olan operatörün çekiminde tekrarlanmaktadır. Yanıt, giderek belirginleşir. Öncelikle, yukarıdan resimlenen ve açıkça kaza yerine doğru yönelen ambulans ve Kameraman'ın üstü açık arabası kalabalık caddeye hızla yaklaşırken gösterilir (Fig.117). Beklenti sinemasal olarak sınıflanır ve yalnızca art arda anlatısal kavramlarla ortaya konur: İzleyenler başlangıçta duyumsal-motor düzeyde uyarılırlar ve -artık kinestetik gerilimle yüklenerek- olayı dış gerçeklikte olduğu gibi algılarlar. İzleyenlerin "yaşam-gerçeği"ne ait doğrudan deneyimleri, "sine-göz" yöntemiyle yaratılan duyumsal bir dalgalanma aracılığıyla hazırlanır. *Kameralı Adam*'daki tüm anahtar montaj sahneleri, olayları doğrudan belgesel bağlamda resimleyen önceki ya da sonraki parçaların sinemasal "sıra değişimleri" olarak okunabilir. Bunlar, görünen dünyanın "şifresini çözen" ve ondan daha derin bir anlam "ortaya çıkaran" özel çekim tekniklerini işleme koyarak, "yaşamın farkında olunmayanlarını yakalamak" için ideolojik ve duygusal olarak yorum yaparlar.

"Cadde ve Göz" sekansı (XXII), farklı çekim kompozisyonları ve süreleri aracılığıyla çarpışan "aralıklar"dan oluşur (örneğin, çeşitli yönlere hareket eden göz küresi ve dönen, caddede dolanan kamera gibi). Göz küresinin hareketi, sağdan sola doğru (ya da tam tersine) olur, bu arada kameranın hareketi çoğunlukla kenar sıralarda yana yatar ve diyagonal olarak atlar. Yatay ve dikey hatlarıyla, caddenin görüntüsü gözün üstüne "çoklu bindirilinceye" ve dairesel hareketini kesinceye dek her çekimin süresi düzenli olarak kısaltılırken, sekansın sonuna dek kinestetik tansiyon algısal açıdan gerginleşsin diye, farklı hareketlerin kaotik karşılaşmaları, çeşitli ve çok sayıdaki kurgu adımıyla belirlenmektedir. Belki de, başka herhangi bir durumdan olduğundan daha çok, bu sekansın biçimsel yapısı, çılgın trafiğin abartılı bir tablosunu çıkarmaya yönelen bağlamsal içeriminin de asıl kaynağıdır. Algısal ve kinestetik sonucuyla beraber sekans, iki temel

grafik yapıtan oluşan sinemasal bir soyutlama noktasına ulaşır: Bir daire ve bir çizgi, ilki görme eylemini temsil eder, ikincisi fiziksel hareketi (trafiği).

İlk olarak göz küresinin görüntüsü, bir şeyi (caddedeki trafiği) izlemeye odaklanan gerçek bir insan gözü olarak algılanabilmeye yetecek kadar (beşinci ve altıncı kareler arasında) perdede tutulur. Giderek, sekansın sonuna doğru çekim süresi bir ya da iki kareden daha fazla tutmayıncaya ve böylece phi-efekti oluşturuluncaya dek, gözün çekimleri kısalmaya başlar. Sekans boyunca göz olduğu kadar açıkken, final yakın çekiminde, önceki tüm sahnelerde açıkça görülebilen göz küresi daha fazla görünmesin diye, neredeyse tamamen kapanır. Düz değişmece ve sembolik olarak sekans, "kapalı bir göz"le biter, "görünmez" olduğunu vurgular, ön planda duran felakete (kazaya) tepki duyar, böylece iki biçimin "bindirme yapılan" vurgusunun tamamı finaldeki kırk çekimde yer alır (bunlar toplam olarak yetmiş yedi çekimin içinden çıkar). Bu kinestetik yapılanma, telefona yanıt veren bir hemşirenin sabit çekimiyle, beklenmedik biçimde durdurulur; sonuç olarak, sonraki çekimler bir arabanın çarptığı genç adamı kurtarmak için caddeye fırlayan bir ambulansı gösterir, (kamerasıyla birlikte) Kameraman da bu "kurtarma olayına" katılmaktadır.

Temsili düzeyde "Cadde ve Göz" sekansının gelişimi (sayısız yan çekimlerle birlikte) aşağıda sıralandığı gibi tanımlanabilir:

1. Trafikle dolu kent caddeleri.
2. Çılgın ve karmaşık araçsal hareket.
3. Caddenin içine işleyen kamera.
4. Kameranın (ve izleyicilerin) üstüne gelen troleybüs.
5. Durup dinlenmeden (caddedeki etkinliğe) bakan bir insan gözü.
6. Çılgınlaşan ve hızlanan trafik.
7. Çok sayıda hareketin (kameranın, trafiğin ve gözün) çarpışması.
8. Trafiğin (yatay çizgilerin) "ayırdığı" insan gözü.
9. Acil yardım çağrısına yanıt veren bir hemşire.
10. Kaza yerine doğru yarışarak giden bir ambulans.
11. Ambulansı izleyen kameraman.
12. Asfaltta bilinçsizce yatan yaralı genç adam.

Bu on iki olay görsel sembolizmle ifade edilen belirsiz bir "öykü"nün parçası olarak görülebilir ve özel bir sinemasal araçla (phi-efektiyle) doruğa ulaşabilir. Vertov'un "büyük bir uluslararası dil" geliştirme düşüncesi, böylece başka hiçbir aracın başaramayacağı tamamen saf sinemasal anlamda kotarılan bir vurguyu taşır.

"Cadde ve Göz" sekansının biçimsel yapısını ortaya koymanın başka yolları da vardır, ama "bölünmüş" göz sahnesini Bunuel'in ve Dali'nin *Un Chien Andalou* (1928)'sundaki "kesilen" gözle bağdaştırmak zorlama gibi görünmektedir. Bunuel'in usturasının göz küresini fiziksel olarak çizmesi, (bilinen bir dadaist/sürrealist duruşla) "egzantrik bir şok" yaratmak içindir, bu arada aynı eylem grafiksel olarak kapkara gökyüzündeki dolunayın üzerinden geçen ince bir bulutun bir sonraki çekimiyle de ilişkilendirilebilir. Buna karşın, Vertov'un seyircisi hem (caddedeki kazanın) takip eden sekansıyla hem de çılgın trafiği resimleyen diğer sekanslar arasındaki ilişkiyle, ideolojik bir vurguya sahip olan caddenin trafiğinin göz küresinin yapısını parçaladığı izlenimine kapılır. Bu nedenle, Vertov'un filmindeki göz "ayrımı"nın, sekansın kinestetik montaj yapısını inşa etmek için kurulduğunu, (Bunuel'in sinemasında olduğu gibi) sunulan tek bir çekim anını ortaya koymak için olmadığını belirtmek gerekir. Yapısal düzlemde, bu sekans çok yüzlü bir anlama sahiptir: Salt gerçek kazayı aydınlatmakla kalmamakta, doruk noktasıyla da kent çevresinin tüm acımasız karşıtlıklarıyla duyumsal bir deneyimini aktarmaktadır. Ancak tüm bunların yanı sıra bu parça, "insan gözünün bakış açısından görülen ve kameranın (yani "sine-göz"ün) gözüyle sarmalanan" "Yaşamı-Olduğu-Gibi" gören ve "yardım almayan insan gözünün bakış açısından" görünen "Yaşamı-Olduğu-Gibi" gören keskin karşıtlıklara sahip "karmaşık bir deneyim"dir.[1]

Vertov yansıtılan görüntülerin bilinçli ve bilinçsiz algılanışında izleyenin üstünde açıkça en üst düzeyde kontrolü elinde

1 Vertov, "About Love for a Living Man", *Articles*, s.159.

tutmayı istemiştir. Bu hedefine ulaşmak için de iki nesneyle (göz ve caddeyle) bağdaştırılan iki temel grafik yapıyı -daire ve çizgiyi- seçmiştir. Vertov olasılıkla "bilinçli olarak görsel enformasyona neden olan temel kaynak işlevindeki göz retinası merkezine yakın bir noktadan daha küçük bir küre" olan *fovea* ile ilgilenmiştir.[1] Resmin ayrıntısının çok büyük bir bölümü -özellikle bakış yüzeyinin alanları- bilinçsiz dolanırken, *fovea* görsel verinin farkına varılması için süzülmek üzere yalnızca çok küçük bir kısmına izin verir. Bu arada, modern psikoloji "büyük değerlerin ve anlamların göründüğü kadarıyla bilinçsiz olandan, yani büyük enformasyonun çok fazla miktarından türetildiğini"[2] iddia etse de, beynin idare ettiği birçok anlam, *hem* bilinç *hem de* bilinçsiz verilere temellenmektedir. Bu daha çok sanatsal algı için geçerlidir. Kurguladığı bu sekansta ortaya koyduğu durumda Vertov, süreleri farkındalık eşiğine yaklaşan çekimlerin önemli vurgusuyla özellikle ilgilenmiştir.

Vertov'un "Aralıklar Teorisi" iki karşıt hareket arasındaki anlık çatışmanın büyük etkisine dayanmaktadır. "Cadde ve Göz" sekansında, aynı bağlam farklı grafik çekim kompozisyonları ve ışık dağılımları arasındaki çatışmaya uygulanmaktadır. Gözün kısa yakın çekimleri, gözün çok incelikli hareketlerinin (mikro-hareketlerinin) bir dizi içinde olduğunu gösterir. Bu çatışmalar doğrudan algılanamazlar, çünkü çok üst bir düzeyde kaydedilmişlerdir ve böylece izleyende duyumsal-motor etkinliğini uyarırlar. Hareketlerin çeşitliliği ve onların tekrarlanan yapıları, duygusal tonlarla birlikte büyük bir psikolojik vurguya sahip olan kinestetik bir güç oluştururlar. *Büyük Algı* başlıklı yapıtında N.F. Dixon, "büyük efekt göstergeleri olarak duygunun psikolojik bağlantısını başarıyla kuran yeterince bilimsel çalışma olduğunu"[3] belirtmektedir. *Kameralı Adam*'daki anahtar sahnelerin dikkatli bir çözümlemesi, Vertov'un üst bir

1 Vertov, *"The Man with the Camera", Articles*, s.49.
2 Key, W.B. (1974). *Subliminal Seduction: Ad Media's Manipulation of a Not So Innocent America,* New York, New American Library, s.51.
Key, a.g.e., s.52.

montajla bu tür bir efekti üretme olasılığının farkında olduğu görüşünü destekler: Bununla o, filmin içinde caddedeki kaza gerçekten olmadan önce seyircide oluşan korkuyu önlemiş olur ya da onları (bu bölümde daha sonra çözümlenecek olan) "Kameraman ve Makineler" sekansında "yüzerken" Kameraman'la empati kurmaya yönlendirir.

Hareket Aralıkları

Vertov, "göz ve kamera merceğinin" birleşmesindeki büyük sinemasal potansiyeli görmüş olmasına rağmen, uzam içinde kameranın takibiyle gözün "bölünmesine" izin vermiştir. Daha önce değinildiği gibi, bu bölünme illüzyonu aralıkların "savaşıyla" "sine-göz" yönteminin sağladığı kinestetik güçten doğmuştur. Bir diğer örnekte, aralıkların etkileşimi ya "Çalışan Eller" sekansında (XXVII) olduğu gibi ideolojik bir düzlemde, ya da "Kameraman ve Makineler" sekansında (XXXI) olduğu gibi poetik düzlemde işleve sahiptir.

Her iki sekans da kareyle beraber hareket üzerindeki vurguyla resimlenmişler ve karşıt hareketlerin (aralıkların) bağlantısına maksimum dikkat gösterilerek kurgulanmışlardır. Ama aynı zamanda aralıklar, metaforik bir vurgusu olan büyük kinestetik enerji taşırken, resimlenen nesnenin temsili görüntüsü de korunmaktadır: "Çalışan Eller" sekansı genel olarak insanın çalışmasını simgeler. "Kameraman ve Makineler" sekansı ise yönetmeni işçi toplumundan türeyen bir parça olarak gösterir. Gerçekliğin optik dönüşümüne rağmen (hızlı kurgu, lensin tahribi, hızlanan ya da yavaşlayan hareket, tersinden gösterim, çakışma, alan bölünmeleri, çoklu poz, kamera hareketi, titretme, sallama ve diğer film araçları aracılığıyla), her iki sekans da resimlenen nesnelerin ve olayların benzer bir olgusallığına sahiptir; bunların sinemasal soyutlaması, yine de, aralıkların farkındalık eşiğine yaklaştığı noktada başlar.

"Çalışan Eller" sekansı (XXVII), filmin yapısal merkezinde çeşitli iş etkinliklerini resimleyen diğer iki sekans arasında ko-

numlanmıştır: Sekans, "Üretim Süreci" (XXVI) ile öncelenir ve "Maden İşçileri" (XXVIII) tarafından takip edilir. Bunların ilki kurgu masasında çekimleri düzenlerken gösterilen Editör'le başlatılır; ayrıca bu sekansa bir çelik işçisi, mühendis, madenci, ayakkabı boyacısı, kuaför, sihirbaz, eğitimci, dansçı, müzisyen, şoför, troleybüs kondüktörü, garson, atlet, trafik polisi, berber, operatör ve sinema editörü olarak temsil edilen işkollarının farklı görüntülerini ortaya koymak için diğer iş etkinlikleri de eklenmiştir. Böylece "Üretim Süreci" sekansı (XXVI), "Çalışan Eller" sekansında (XXVII) sinemasal olarak kurulan "büyük metafor"a tematik bir giriş işlevini görür.

"Çalışan Eller" sekansı (XXVII), yirmi üç çekim boyunca (47-69 çekimler) maksimum optik yoğunluğa sahip olan, çeşitli mesleklere adanmış ellere odaklanan yetmiş üç çekimden oluşur. Sekans, ritmik biçimde düzenlenmiş bir çekim dizisiyle başlar, bir fabrikada sigara paketleyen bir kadının ellerini resimler (Fig.132). Bu yirmi sekiz kısa çekim klavyenin üstünde uçuşan sekreterin ellerinin sabit yakın çekimleriyle (Fig.133) ve kamerasının kolunu çeviren Kameraman'ın elinin yakın çekimiyle (Fig.134) devam eder. Öncelikle bu üç etkinlik arasındaki tavırsal benzerlik oluşturulur, sonraki parça da aşağıda sıralanan çeşitli el etkinliklerini tanıtır: Makyaj yapmak (Fig.135), abakus ile hesap yapma (Fig.136), ruj sürme (Fig.137) ve bir yazar kasayı çalıştırma (Fig.138). Beklenmedik biçimde, doldurulan bir pistolün yakın çekimi belirir ((Fig.139), bunu bir elektrik kablosunu takan elin yakın çekimi (Fig.140), bir duvar telefonunun yanındaki vızıltılı elektrik ziline basan bir elin yakın çekimi (Fig.141), ahizeyi kaldıran bir operatörün yakın çekimi (Fig.142), telefon santralında çalışan operatörün elleri (Fig.143) ve piyanonun çalınışı (Fig.144) izler. Bütün bu kısa çekimler, sekansın yirmi altı çekimin (47-73) birleştiği kritik parçasının tematik hazırlığını sürdürürler, bu çekimler aşağıdaki gibi çekim-çekim incelenerek tanımlandıkları gibi, aralıkların ilkesine göre sıralanmışlardır:

1. GAAÇ. El sağdan girer ve süslü bir telefonun ahizesini kaldırır (16 kr.).
2. AÇ. Kameraman'ın sol eli kamerayı saat yönünde çevirir (9 kr.).
3. GAAÇ. Piyano çalan bir çift el diyagonal olarak tuşların üstünde durur (13 kr.)
4. GAAÇ. Karenin üstünde Kiril alfabesindeki daktilosunda yazı yazan, karenin aşağısındaki bir çift el (9 kr.)
5. GAO. (XXVII'de olduğu gibi, 49). Piyanonun tuşlarına basan eller (13 kr.).
6. GAAÇ. (XXVII'de olduğu gibi, 50). Eller daktilo yazmaya devam eder (10 kr.).
7. GAO. (XXVII'de olduğu gibi, 51). Eller tuşları çalmaya devam eder (11 kr.).
8. GAAÇ. Aşağı sağdan yukarı sola diyagonal olarak konumlanan meşin bileğide bilenen ustura (9 kr.)
9. AÇ. Eldivenli eller bir kablo için karenin merkezinden dikey olarak yükselir ve kabloyu karanlık arka fona doğru indirir (10 kr.).
10. GAAÇ. Balta bileylenir, iki işçinin ellerinde tutulur, sağ eldeki işaret parmağı yoktur; balta dönen bir tekerlekte yatay olarak bileylenir (9 kr.).
11. BÇ. Yüzleri sağa dönük bir işçi grubunun siluetinin eğik görünüşü ve sola çekilen direkler; çerçevenin sağ tarafı karanlıkta (8 kr.).
12. DAGÇ. Dikiş makinasının sağ tarafındaki tekerleği kullanan kadının sağ kolunun eğik duruşu; (XXVII'de olduğu gibi, 51). kol yukarı sağdan aşağı sola diyagonal olarak hareket eder (10 kr.).
13. AÇ (XXVII'de olduğu gibi, 55). Karanlık arka fona karşı eldivenli el kabloyu dikey olarak aşağı doğru çekmeyi sürdürür (7 kr.).
14. AÇ (XXVII'de olduğu gibi, 35). Beyaz bir arka fona karşı orta soldan orta sağa dikey olarak görülen sigara paketleyen iki kadın eli (9 kr.).
15. BÇ (XXVII'de olduğu gibi, 57). İşçilerin siluetleri siyah arka fona karşı direkleri sağa iterler (10 kr.).
16. DAGÇ (XXVII'de olduğu gibi, 58). Karanlık arka fona karşı kadının sağ eli diyagonal olarak görünür ve dikiş makinesinin tekerleğini çevirir (6 kr.).
17. BÇ (XXVII'ye benzer, 61). Karanlık arka fona karşı işçiler direkleri yatay olarak sağa iterler (11 kr.).
18. DAGÇ (XXVII'de olduğu gibi, 62). Karanlık arka fona karşı kadının sağ kolu önce yukarı sağa sonra da aşağı sola diyagonal olarak hareket eder (6 kr.).
19. AÇ. Karanlık arka fona karşı düz bir keskin kalemi ileri geri sallayan iki bulanık el (11 kr.).
20. DAGÇ (XXVII'de olduğu gibi, 64). Karanlık arka fona karşı yukarı sağdan aşağı sola doğru kadının sağ kolu hareket eder (8 kr.).
21. AÇ (XXVII'de olduğu gibi, 65). Beyaz bir fona karşı iki bulanık el keskin kalemi yatay olarak ileri geri sallar (11 kr.).

22. AÇ. Makine bandı ön ortada aşağı doğru ilerler; elde tutulan yağ kutusu karanlık arka fona karşı bandın arkasında durur (11 kr.).
23. AÇ (XXVII'de olduğu gibi, 67). Beyaz bir fona karşı iki bulanık el keskin kalemi ileri geri sallar (10 kr.).
24. AÇ (XXVII'ye benzer, 68). Karenin sol köşesinde aşağı yukarı hareket eden metal bandın yakın duruşu, orta aşağıda bir işçinin belden yukarısı ve karenin sağ yarısı karanlık (42 kr.).
25. GABÇ (XVII'de olduğu gibi, 57). Etiketli film rulolarıyla dolu yedi paralel raf; sıraların tematik olarak sınıflandığını gösteren Kiril alfabesinde üç işaret (alanlar, makineler, pazar; Svilova karenin sağına girer ve etiketli makaraları rafların üstüne koyar (85 kr.).
26. AÇ. Svilova'nın sağ eli karenin merkezinde yukarıdaki bir rafın üstüne bir film makarası yerleştirir; rafın sol tarafında bir başka etiketli makarayı yerleştiren elleri aşağıdan tekrar ortaya çıkar (49 kr.).
27. GABÇ (XXVII'de olduğu gibi, 71). Makaraları rafların üstüne yerleştirdikten sonra Svilova, yatay rafları sınıflanmış ve etiketlenmiş film makaralarıyla bırakarak sağdan çıkar (31 kr.).

Temel grafik şemalarını azaltmak ve onları baskın montaj vuruşlarıyla ikincil konuma getirmek için, ilk yirmi iki çekim kendi zaman dilimlerinin kısaltılmasıyla bastırılmışlardır, böylece de optik hareketlerde bir senfoni doğmuştur (Tablo 7). Kinestetik orkestrasyon Vertov'un kavramlarıyla "organik olarak etkileşimci ve birbirine ulaşan, ortak bir beden oluşturmak için güçlerini birleştiren çekimlere dayanan bir yöntem olan, dokümanter malzemenin düzenlenmesinde daha iyi bir yolu" ortaya koymaktadır. Vertov özellikle bu yöntemin "hiçbir şekilde formalist olmadığını, ama bundan tamamen farklı olarak, montaj deneyimi sürecinden kaçınmanın olanaksız bulunduğu tartışmasız bir gelişim anlamına geldiğini" vurgulamıştır.[1]

Bu yirmi üç çekimin gerçek zamansal birimleri (yani metrik uzunlukları) yalnızca phi-efekti yaratmak anlamına değil, ayrıca tavırlarıyla ilişkilendirerek çalışan ellerin farklı görüntülerinin optik onarımı anlamına da gelmektedir. İlk dört çekim ve son dört çekim daha uzun sürelere sahiptir ve böylece aralıkların senfonik etkileşimi için bir çerçeve işlevini görür. Bu etkile-

1 Dixon, N.F. (1971). *Subliminal Perception: The Nature of a Controversy,* London, McGraw-Hill, s.166.

şimde, iki görsel bileşen -çekimin resimsel kompozisyonu ve ellerin hareketi- birbiriyle çarpışır, sonuçta da tüm sekansın poetik anlamını yükselten duygusal olduğu kadar duyumsal bir vurgu yaratır.

Çelik dökümhanesindeki ağır fiziksel işin düzeniyle, (dikiş, halı dokuma ve paketleme gibi) beceri gerektiren çalışmalarla, daktilo kullanma ve piyano çalma gibi işlerle ortaya çıkan seçilmiş profesyonel etkinliklerde büyük bir tematik çeşitlilik olmasına rağmen, grafik biçimi ve hareketin yönüyle birlikte her sekansı sinemasal olarak ilginç kılan şey resimsel kompozisyondur. Fotoğraflanan nesnelerin biçimleri (örneğin, bileylenen usturanın diyagonal hareketi ya da ahşap rendenin yatay kayması gibi) devamlı kendi hareketleriyle desteklenir, (dikiş makinesinin yatay konumuna karşın elin dairesel tavrı ya da diyagonal olarak tutulan tuşlara karşın piyanistin ellerinin dik duruşu gibi) sık sık zıt bir hareketle karşıtlık yaratılır. Sekansı birbirini tamamlayan ya da karşı çıkan mekanik ve tavırsal hareketlerin aralıkları üzerine kurmak yoluyla Vertov ve Svilova, etkileyici bir fiziksel etkinlikler koreografisini, her bir etkinliğin doğal karakteristiğine göre sıralanan çeşitli biçim ve yapıları sıralamayı başarmışlardır. Sonuç olarak, kinestetik orkestrasyon izleyeni eşzamanlı olarak rahatsız eden ve hoşnut kılan algısal bir etki üretir, bu sırada da sekansın tematik anlamını -çalışan insan elini- asla gözden kaçırmaz.

Sekansın yapısal çerçevesi, kendi ideolojik vurgusunu genişletmektedir: İlk çekim operatörün elinin ahizeyi kaldırdığı telefon santralının yakın çekimidir (Fig.142); son iki çekim bir film makarasını rafa yerleştiren Svilova'nın yakın çekimi ve bundan sonra, final kurgusu için hazırlanırken onun raflardaki makaraları düzenleyişinin başka bir orta çekimidir (Fig.74). Elin bu iki işlevi (operatörün ve Editör'ün), iletişimin iki türüyle bağdaştırılır: Biri mesajları sözel olarak aktarır (telefona yanıt verir), diğeri görsel biçimde iletir (çekimleri görüntü-simgeler olarak ilişkilendirir). Doğrudan elle ilgili olmayan etkinlikler

daha çok rastgele seçilmişlerdir, ama endüstriyel bir çevreye ait hareketler kadar, çalışmanın törensel doğası üzerine de daima belli bir vurgu vardır. Vertov'un "yaşam-gerçeklerini" seçme ve sıralama ilkesi; Walter Ruttmann'ın dünyanın her yerinde ve günün aynı saatinde olagelen benzer çalışma etkinliklerinin genel bir araştırmasını yaptığı, çekimleri ya tematik birlikler ya da karşıtlıklar şeklinde bağladığı, ama bağlantılı çekimlerle hareketler (aralıklar) ve grafik benzerlikler/farklılıklar arasındaki biçimsel etkileşime -hiç olmazsa bir kez- yalnızca marjinal vurgu yaptığı filmi *Dünyanın Ezgisi* (1929) adlı filminde olandan radikal biçimde farklıdır.*

"Çalışan Eller" sekansının kritik parçasında baskın çekim eylemi, (daktilo yazmaktan, baltayı bileylemekten, sivri uçlu kalemle tahtayı çizmekten) yatay olandan, (teli çekmeye, çelikleri kaldırmaya) dikey olana, (piyano çalmaya, ustura bileylemeye) yatay olana, (makinede dikiş dikmeye, kamerayı çevirmeye) dairesel olana doğru çeşitlenir. Tüm bu eylemler (Tablo 7'de sergilendiği gibi), sıralanışları yalnızca aralıkların vuruşuyla yürütülmeyen, aynı zamanda hareket eden biçimlerin optik dönüşümüyle de idare edilen bir montaj dinamizmi üretsin diye, grafik boyutunda da ilişkilendirilirler. Resimsel olarak her çekim, hem gösterilen iş etkinliğinin doğasından gelen grafik tasarımla hem de bir sonraki çekimin biçimini önceden şekillendiren grafik tasarım birimleriyle işbirliği içindedir. Örneğin çevrilen kamera, kendisinin kare biçimde yapılmış dikey tasarım biriminin dışında temel olarak daireseldir. Ve telefon cihazına uzanan operatörün eli, dikey olarak biten, ama ahizenin konumu ve biçiminden dolayı yatay tasarım birimlerini de içeren diyagonal bir hareketle başlar.

* Ruttmann iki önemli filmini, Berlin, *Symphony of a Great City* ve *Melody of the World* adlı yapıtlarını *Kameralı Adam*'dan önce gerçekleştirmiştir, ancak Vertov bu iki filmi kendi yapıtını tamamlamadan önce görmemiştir. Aslında Ruttmann Vertov'un önceki çalışmalarından, özellikle de sine-göz ve *Sinema-Gerçeği* dizilerinden etkilenmiştir. "görüntüsüz bir sesli film" olan *Weekend* filminde Ruttmann, doğrudan Vertov'un "Radio-Kulak" bağlamını ve radyofonik montaj ilkesini izlemiştir.

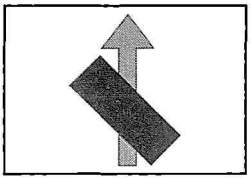
Bu sekansın başlangıcı, izleyen asıl hedefin herhangi bir bildirisinin küçük bir bölümüyle birlikte salt hareketin farkındayken, yarı soyut bağlamda ortaya konulmaktadır. Sekans ilerledikçe, hareketlerin dakik işlevi aralıkların vuruşuyla ritmik olarak vurgulanmaktadır. Ama, hareketlerin bu değerine rağmen, sekansın kinestetik soyutlaması zayıflamaz; dahası, farklı hareketlerin grafik çeşitlemeleri elin yaptığı özel iş nosyonuna sürekli bağlı kalarak daha da güçlenir. Sonuç olarak, sekans senfonik bir yapıyı varsayar, aşağıdaki diyagramlarda gösterildiği gibi, *üreten eller*le "sinemasal bir övgü" geliştirir:

Bu sekansın konumu, filmin yapısıyla birlikte yarısoyut görünümünü de tanımlar: Sekans, filmin görece olarak iki betimsel parçası olan, "Üretim Süreci" sekansını izleyen (XXVI) ve "Maden İşçileri" (XXVIII) sekansından önce gelen, İkinci Bölüm'deki ikinci sekanstır. Sembolik olarak, sonraki sekans, rafa küçük bir makarayı yerleştiren sağ eline odaklanılan Svilova'yı işçi-editör olarak ortaya koyar (Fig.73). Bu tür bir yapısal çerçeveyle "Çalışan Eller" sekansı tüm filmin temel poetik, duygusal ve ideolojik noktası işlevini görür. Uluslararası avantgarde deneyimin dış ülkelerdeki bağlamına bakıldığında, Vertov ve Amerikalı yönetmen Maya Deren arasındaki ilginç ilişkiye değinmek gerekmektedir. Sinema üzerine kendi teorik çerçevesinde Deren, bu alandaki "şiirsel aydınlanmalar" ile dramatik monoloğun işlevini karşılaştırır:

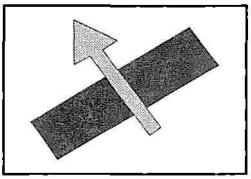
> Her şeyden önce bir süredir yönetmen, bu drama anının anlamını aydınlatmak istediği ve bir piramit inşa ettiği ya da onu "dikey" olarak incelediği noktaya ulaşmış durumda; eğer siz periyodik "dikey" incelemelerle bir de "yatay" gelişmeniz olsun isterseniz, işte bunlar şiirler ve monologlardır.[1]

Deren'in "dikey" keşif/derinleşme bağlamı Vertov'un filmindeki hareket aralıklarıyla ilişkili gibi görünmektedir. Maya Deren gibi, Vertov ve Svilova da özel bir olayın olgusal varlığını "dikey" olarak incelerler ve onun kinestetik dinamizminin ideolojik vurgularını "şiirsel" olarak tanımlarlar. Bir "dikey" incele-

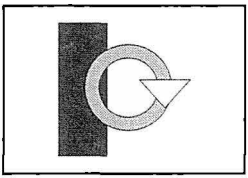
1 Vertov, "Notebooks", 26 Mart, *Articles*, s.254.



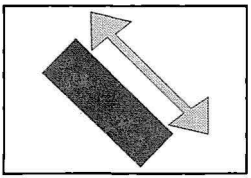
1
Telefon
El



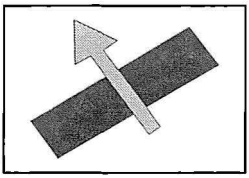
7
Piyano
Eller



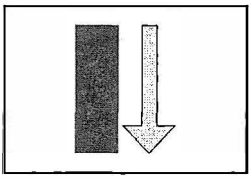
2
Kamera
El



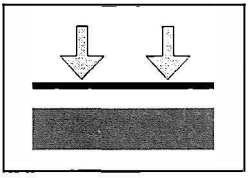
8
Ustura
Eller



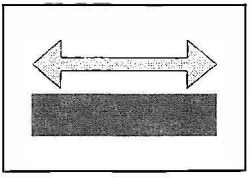
3
Piyano
Eller



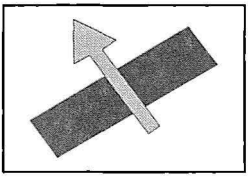
9
Şalter
El



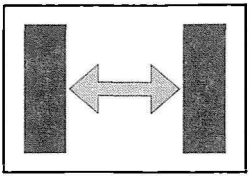
4
Daktilo
Eller



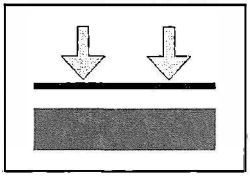
10
Kazma
Eller



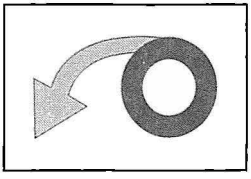
5
Piyano
Eller



11
Yük arabası-
nı iten işçiler
Eller

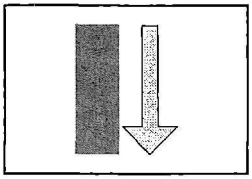


6
Daktilo
Eller

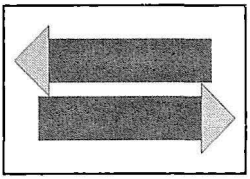


12
Dikiş diken
kadın
El

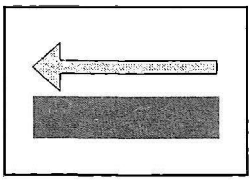
"Çalışan Eller" sekansının (XXVII) grafik kalıpları



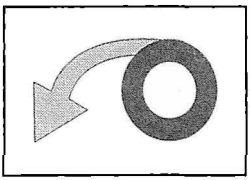
13
Şalter
El



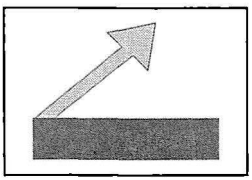
19
Kaydırma
Eller



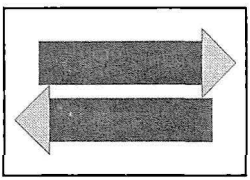
14
Sigara
paketleri
Eller



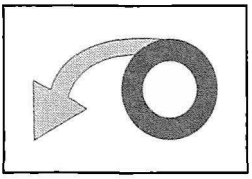
20
Dikiş diken
kadın
Eller



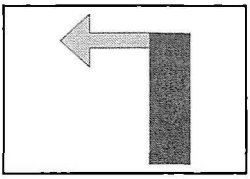
15
Çeken işçiler
Eller



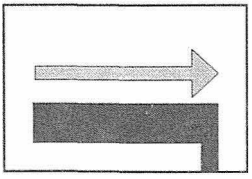
21
Kaydırma
Eller



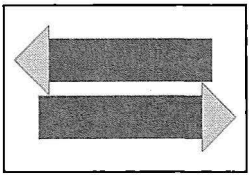
16
Dikiş diken
kadın
Eller



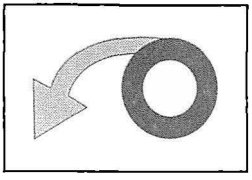
22
Çelik şaft
Eller



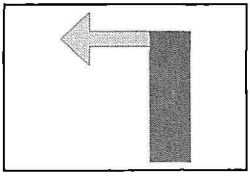
17
Çeken işçiler
Eller



23
Kaydırma
Eller



18
Dikiş diken
kadın
Eller



24
Çelik şaft
Eller

"Kameraman ve Makineler" sekansının (XXXI) grafik kalıpları

me olan "Çalışan Eller" sekansı, Vertov'un "Aralıkların Teorisi"ne dayalıdır ve tamamen filmin orta bölümünün ne açıklamalı ara yazılarla ne de açık politik göndermelerle aktarılan ideolojik anlamlarıyla doludur.

Büyük İtici Güç

"Çalışan Eller" sekansı (XXVII), madencileri (XXVIII), çelik işçilerini (XXIX) ve enerji merkezlerini (XXX) resimleyen (9, 16 ve 23 çekimden oluşan) görece olarak üç büyük sekans aracılığıyla sağlanır. Bunların her birinde, Kameraman maden ocaklarında ve fabrikalarda yorulmadan koşuşturarak çekim yapar. Enerji merkezinde o, akıp giden suyun üstünde asıldığı bir teleferikten barajı filme alır (Fig.148). Sonra, trafik ve yayaların beklenmeyen ve "yıkıcı" bir parçalanmış-ekran görüntüsü (Tablo 2), "Kameraman ve Makineler" sekansını (XXXI) başlatır. Bu sekans 152 çekimi barındırır ve elli saniyeden daha az sürer, Kameraman ve onun bir parçası olduğu üretimci iş süreci üzerine sinemasal bir metafora dönüşen görsel verilerin tekrarının bir başka kinestetik yoğunluğunu ortaya koyar. Makinelerin çok sayıdaki çekimi çeşitli fabrikalardan derlenir (bu tıpkı Sovyetler Birliği'nde farklı şehirlerde resimlenen trafik çekimleri gibidir); böylece bunların (perdedeki) geçişliliği, sosyalist bir toplum inşası için önemli olan endüstriyel çevreye ilişkin dış çevrenin bağlantısını ortaya atar.

"Kameraman ve Makineler" sekansında çekimler arasındaki etkileşim iki düzlemde oluşan harekete dayalıdır: Temsili olan (Kameraman'ın yarı dairesel beden hareketi) ve daha soyut olan (görsel olarak bozulmuş tekerlekler ve çeşitli yönlere dönen dişliler). Art arda sıralanmış çekimler, diyagonal kare boyunca ilerleyen (tripodun) bütünsel hareketiyle desteklenen -dairesel, dikey ve çoğunlukla yatay- hareketin üç temel yönünü içerirler. Makinelerin aynı çekimleri, çizgisel tasarımlarını (bantları ve kuyuları), diğerlerinin dairesel yapısını (tekerlekleri ve dişlileri) belirginleştiren açık bir özenle oluşturulurlar. Kritik oranda,

çizgisel kompozisyonlu seksen dokuz çekim ilerledikçe, tripodu omzuna diyagonal olarak yerleştirmiş Kameraman'ın altmış üç boy çekimiyle "bombardıman" edilir. Burada Vertov ve Svilova hareketin "büyük itici gücü" olarak kavramlaştırılabilecek olanı yaratılar ve Kameraman'ın sakin ve GEÇ ucu hareketiyle uyumsuz mekanik eylemi ara kesme yoluyla şekillendirirler. Kameraman'la tripodu yukarı sağdan karenin yukarı sol köşesine diyagonal biçimde yükselerek dönerken ve saat yönünün tersine bir ark oluşturup kinestetik bir gerilim düşüklüğüyle tüm kareye yavaşça yayılan çok parlak bir spiral hareket karşılaşması yaratırken, makinalar ve tekerlekler soldan sağa (saat yönünde) dönerler.

Sekans, dairesel hareketle tekrarlanan bir yapı kurarak, dönen tekerleklerin, dişlilerin ve çevrilen kameranın on yakın çekimiyle başlar. Sonra (aşağı doğru kara dumanları inen) büyük bir fabrika bacası dairesel yapıyı kırar, bunu iki uzun bacanın bir başka dikey kompozisyonu takip eder. Dikey yapıyı güçlendiren bu araya girmeler, ardışık olarak Kameraman'la yapılan çekimlerin diyagonal yapılarıyla desteklenir: Yirmi altı adet, bacaların, dişlilerin, tekerleklerin, valfların bir, iki ya da üç karelik çekimleri ve Kameraman'ın (aynı süredeki) altmış bir çekimiyle ara kesme yapılır. Bu iki dizi çekimin resimsel kompozisyon farkı, yalnızca grafik tasarımları yoluyla değil, kare ayrıntılarında da görülebileceği gibi (Tablo 8) daha çok ışıklama anlamında ortaya konur. Çekimler Kameraman'ın eli ve tripodla yaratılan parlak karşıt vurgularla ya da pistonların ve dişlilerin metalik yüzeylerinin parlayan yansımalarıyla birlikte ağırlıklı olarak karanlıktır.

Kesmelerin sıklığından dolayı yoğun bir kinestetik gerilim yaratan ve yalnızca 55 çekimi barındıran kritik parçayla beraber, (sadece 49 saniye süren) sekansın tamamı 152 çekimden oluşur. İlk on çekim görece olarak daha uzundur (15 ya da 17 kareden, 52 ve 108 kareye dek sürer), yukarı ve aşağı hareket eden üçgen çubuklara vurgu yaparak makinelerin çeşitli bölümlerini gösterir

(4, 6, 8 ve 10). Bu görüntülerin arasına Kameraman'ın elinin kolunu çevirdiği kameranın eğik duruşunun üç çekimi girer. Sonraki üç çekim şöyledir: (no.11) Fabrika bacalarının dikey kompozisyonu (15 kr.); (no.12) çubukların üçgen kompozisyonu (2 kr.) ve (no.13) omzunda üçayağı ve kamerasıyla Kameraman'ın eğik duruşu (1 kr.). Sonra güçlü bir dikey kompozisyon, Kameraman'ın sıralandığı diyagonal pozisyona karşı baskın bir grafik yapıyı yeniden görüntüye getirir. Bu sekansın kritik bölümü, Kameraman'ın fiziksel konumuna ve karedeki makinelerin grafik tasarımına dayalı olarak üç parçaya ayrılabilir. Aşağıda çekimlerin analizinde incelenişinde görüleceği gibi, ilk bölüm yirmi çekimi barındırır (14-33):

1. GEÇ. İki uzun, dikey baca silueti beyaz duman ve gri bulutlara karşı; diğer fabrika silueti kompozisyonları aşağı ön planda belirir; karenin yukarı ve sağ kenarı karanlıktır (1 kr.).
2. DABÇ. Kameraman'ın (yukarı sağdan aşağı sola doğru) duruşu, karanlık arka fonun önünde, omzunda tripod ve kamera (1 kr).
3. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
4. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).
5. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
6. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).
7. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
8. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).
9. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
10. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).
11. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
12. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).
13. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
14. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).
15. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
16. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).
17. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
18. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).
19. GEÇ. Dikey bacalar (2 kr.).
20. DABÇ. Kameraman'ın diyagonal pozisyonu (1 kr.).

Vertov ve Svilova'nın, biri sabit dikey yapı (bacalar) ve diğeri kinestetik gelişimin ilk dönüşümüne işaret eden, yavaşça ilerleyen bir başka diyagonal kompozisyon (Kameraman) olan, tasarım açısından iki farklı çekimi seçmiş olmalarına değinmek gerekmektedir. Sekansın ikinci kritik bölümü yirmi iki çekimden oluşur. Bölüm, karanlık arka fonun önündeki beş buhar valfının boy çekimiyle başlar; bu çekim sonra aşağıdaki incelemede belirtildiği gibi, Kameraman'ın çekimiyle art arda sıralanır (34-55. çekimler):

1. BÇ. Siyah fon üstünde beş dikey buhar valfı, ikisi sol ön planda, üçü sağ orta aşağıda, hızla karanlık arka fona karşı ilerler (2 kr.).
2. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
3. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
4. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
5. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
6. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
7. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
8. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
9. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
10. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
11. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
12. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
13. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
14. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
15. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
16. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
17. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
18. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
19. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
20. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (1 kr.).
21. BÇ. Dikey buhar valfları (2 kr.).
22. DABÇ. Kameraman'ın dikey pozisyonu (2 kr.).

Bir sonraki bölümde, Kameraman'ın görüntüsü 2'ye 1 oranında -buhar valflarıyla adlandırılan- teknoloji imgesi aracılığıyla miktar açısından da güçlendirilir (teknoloji imgesi, Kame-

raman'ın görüntüsüne oranla birçok kereler iki kez daha fazla sayıda kareyle yer alır). Belirgin bir kompozisyon dengesi, tamamen fotoğrafik düzeyde gerçekleştirilir: (Parçanın ilk bölümünde görülen) tanıdık dikey konumdaki iki bacanın çekimi, parlak spotların yarattığı ortamda siyah fona karşı keskin biçimde yer alırken, valfların çekimi saçılma yoluyla fotoğraflanır.

Parçanın üçüncü bölümü öncelikle, makine çubuklarının üç karelik çekimine ve Kameraman'ın üst kısmında iki karelik çekimleriyle aşağı yukarı hareket eden dişlilere alternatif getirir. Makinelerin dünyası çeşitli ayrıntılar yoluyla temsil edilir: Çubuklar ve dişlilerin on yakın çekiminden sonra, makinelerin diğer kısımları giderek yer değiştirmeye başlar. Bunların ikisi özellikle belirtilmelidir: Yatay olarak dönen dokuma tezgâhı ve bulanık görünen dönen tekerlek. İki parça, (dokuma tezgâhı ve tekerleğin) üç karesine, (Kameraman'ın) iki karesi oranında ara kesme yapılır. Altmış beş çekim sonra, (sahne içinde sabit diyagonal duruşunu az ya da çok koruyan) Kameraman -ilk olarak saat yönünün tersine ve sonra çeşitli yönlere, bazen de bir konumdan diğerine atlayarak- yavaşça hareket etmeye başlar. Bu üçüncü bölümün ikinci kısmı yirmi dört çekimi barındırır (129'dan 152'ye) ve (bir karenin bir çekime denk olduğu) çekim süresini maksimum düzeye düşürerek aralıkların vuruşunu optik gücün yüksekliğine ulaştırır.

"Cadde ve Göz" sekansında olduğu gibi, filmin bu parçası da, Vertov'un *fovea* olgusunun farkında olduğunu gösterir. Bir karelik çekimlerin işlevi, izleyenin bilincindeki minimal görsel verileri süzmek ve eşzamanlı olarak özel bir biçimde izleyenleri fazlaca uyaran ayrıntılara odaklanmış her bir çekimin özel resimsel tasarımını vurgulamaktır. Örneğin, Kameraman'ın kıvrımlı, spiral ve diyagonal beden hareketleri, Tablo 8'de ve aşağıdaki çekim-çekim incelemede görülebileceği gibi, izleyenini "uçan" Kameraman'a ait duygusal betimlemesini kışkırmak için kullanılmaktadır:

1. DABÇ (ikili poz). Kaynak gözlüğü takan Kameraman (1 kr.).
2. GAÇAÇ. Çubuklar ve dönen tekerlekler (1 kr.).
3. DABÇ. Kaynak gözlüğü takan Kameraman'ın yüzünün sol tarafı (1 kr.).
4. AÇ. Dönen tekerlekli dokuma tezgâhı (1 kr.).
5. DABÇ. Kaynak gözlüğü takan Kameraman (1 kr.).
6. AÇ. Sağda dönen tekerlekler ve yukarı arkada dönen valflarla (aşağı sağdan yukarı sola) diyagonal olarak konumlanan makine (1 kr.).
7. DABÇ (ikili poz). Kaynak gözlüğü takan Kameraman (1 kr.).
8. AÇ. Bulanık dönen tekerlekler (1 kr.).
9. DABÇ (ikili poz). Kaynak gözlüğü takan Kameraman (1 kr.).
10. GAÇAÇ. Çubuklar ve dönen tekerlekler (1 kr.).
11. AÇ. Dönen tekerlekli dokuma tezgâhı (1 kr.).
12. GAÇAÇ. Çubuklar ve dönen tekerlekler (1 kr.).
13. AÇ. Bulanık dönen tekerlekler (1 kr.).
14. AÇ. Dönen tekerlekli dokuma tezgâhı (1 kr.).
15. AÇ. Bulanık dönen tekerlekler (1 kr.).
16. AÇ. Dönen tekerlekli dokuma tezgâhı (1 kr.).
17. AÇ. Bulanık dönen tekerlekler (1 kr.).
18. AÇ. Dönen tekerlekli dokuma tezgâhı (1 kr.).
19. AÇ. Bulanık dönen tekerlekler (1 kr.).
20. AÇ. Dönen tekerlekli dokuma tezgâhı (1 kr.).
21. AÇ. Bulanık dönen tekerlekler (1 kr.).
22. AÇ. Dönen tekerlekli dokuma tezgâhı (1 kr.).
23. AÇ. Bulanık dönen tekerlekler (1 kr.).
24. AÇ. Dönen tekerlekli dokuma tezgâhı (1 kr.).

XXXII. Trafik Polisi ve Otomobil Kornası. 28 çekim, 989 kr., 55 saniye.

1. ÇAÇ. Kameranın aynadaki görüntüsü ve mercekten yansıyan Kameraman (1 kr.). Not: Bu çekim "Çeşitli Meslekler" sekansındaki (XXV) çekim 43'ün aynısıdır.

"Kameraman ve Makineler" (XXXI) sekansının final bölümünün montaj kreşendosu, Kameraman ve dönen dokuma tezgâhlarının bir karelik çekimine alternatif olan yirmi dört çekimden oluşur. Kaynak gözlüğü takan Kameraman'ın iki karelik çekim süresi bir istisnadır (no.9); bu herhangi bir yapısal ilkeyle açıklanamaz. İki karelik tek bir çekim, tekerlekler ve dişlilerle oluşturulan şekilsiz arka fona karşı Kameraman'ın dikey konu-

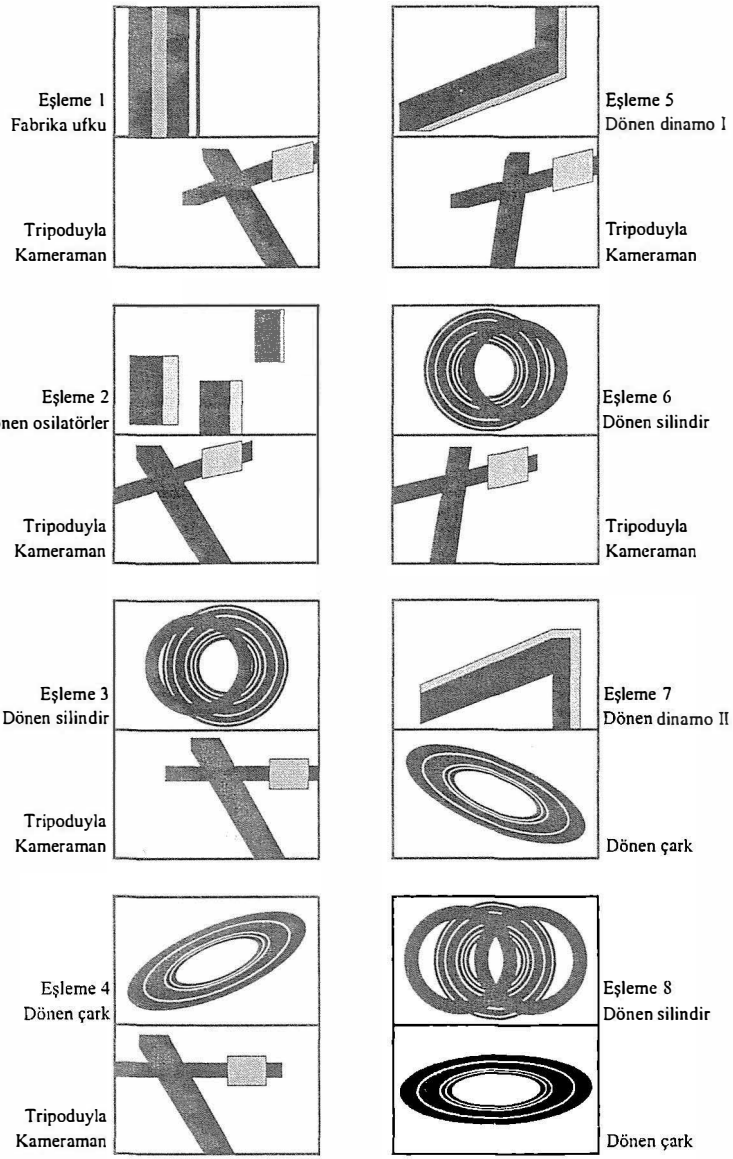
muna göre fovea olgusunu güçlendirme şeklinde görülmedikçe, diğer sabit çekim süresi kalıbının beklenmedik biçimde kırılması için belirgin bir neden yoktur.

Çekimlerle hareketin grafik yapısına ilişkin vurgu, izleyen tarafından gelişen bir spiral döngü olarak önemle algılanan bir kinestetik soyutlama yaratır.

Tematik olarak, yukarı doğru olan bu hareket çekimlerin (Kameraman'ın, tekerleklerin, silindirlerin, makaraların, dinamoların) temsili görüntüleriyle bağdaştırılır. Özellikle, fotoğraflanan nesnenin ortaya konan anlamı, perdedeki Kameraman ve tripod aracılığıyla alttan alta yürüyen fiziksel dönüşümün kinestetik deneyimiyle bağlantılıdır. Böylece, Kameraman makinelerin üstünden uçarken göründüğünde, izleyenin duyumsal deneyimi doruğa ulaşır. Bu tematik/biçimsel etkileşim sonucu, çalışan makinelerle birleşen inip çıkan bir insan bedeni, Vertov'un işçilerce kontrol edilen teknolojik gücü kutlaması şeklinde yorumlanabilir.

Bu sekanstaki iki yönlü hareketin çarpışması, Vertov ve Svilova'nın yapılandırdığı üzere aralıklarla algılanan kendine özgü bir kinestetik deneyim sağlar. Aşağıda yer alan diyagramlarda gösterildiği gibi, dönen tekerlekler dikey ve diyagonal yapılara karşı dairesel ve eliptik olanları getirir.

Devam eden dönüşleriyle dairesel-eliptik ve dikey-yatay yapılar, Kameraman'ın makinelerin arasında ve üstünde uçarak belirdiği soyut bir etki yaratır. Giderek, Kameraman'ın "uçuşu" bedeninin dikey konumunu, dönen makinelerin yapısına benzer dolanmakta olan yuvarlak bir yapıya dönüştürür. Bu kinestetik koreografinin aniden "durduruluşu", "Trafik Polisi ve Otomobil Kornası" (XXXII) adlı bir sonraki sekansın başlangıcına işaret eden bir görüntü olan, merceğinde Kameraman'ın yansıdığı kameranın bir karelik yakın çekimiyle elde edilir.



"Kameraman ve Makineler" sekansının (XXXI) grafik kalıpları

Vertov'un insan ve makineyi art arda sıralaması, o sıralarda Eisenstein'ın *Eski ve Yeni* (1929) filminde bir kooperatifte krema yapan köylülerin gösterildiği "Krema ve Yayık" sekansıyla karşılaştırılabilir. Köylülerin teknolojiye olan güvensizliklerini vurgulamak için (Marpha Lapkina'nın heyecanına rağmen), Eisenstein'ın montajı ahırdaki çiftçiler ve makineler arasındaki uzamsal mesafeyi korur, buna karşın Vertov'un çekimleri Kameraman ve makineleri algısal olarak canlandıran bir uzamsal soyutlamaya ulaşmak için fabrika dekorunu göz önüne serer. İdeolojik açıdan Eisenstein'ın sekansında, insani ve teknolojik olan iki dünya birbiriyle çatışırken, Vertov'un sekansında bu dünyalar organik biçimde birleştirilmiş ve işçilerle onların teknolojik üretim anlamları arasındaki mutlak birliğe dayanan bir sosyalist girişime bağlı kalınmıştır.

"Kameraman ve Makineler" sekansının (XXXI) belkemiğini kuran çekimlerdeki biçimlerin çeşitliliği, binaların ve caddelerin üstünden süzülen kameranın baskın yatay ve dikey hareketiyle sıralanan sabit bir dairesel formun (bir göz küresinin) bulunduğu "Cadde ve Göz" sekansından (XXII) oldukça farklıdır. Bu sekans, phi-efektinden, (caddedeki kazaya bir giriş olan) *diegetik* işlevinden ve (birahanede bira içen insanların sekansından sonraki) yapısal konumundan dolayı algısal olarak daha rahatsız edicidir. Tam tersine, "Kameraman ve Makineler" sekansı (XXXI) algısal olarak yatıştırıcı, neredeyse hipnoz edicidir; ayrıca makinelerin dinamizmi kadar mekanik işlerin güzelliği ve etkileyiciliği hakkındaki konstrüktivist bakış anlamında bu sekans, *kinok*ların teknoloji arzusunu yansıtmaktadır. Bireysel çekimlerdeki biçimler ve hareketler yoluyla yaratılan grafik tasarım, çok sayıda birimi içermesine rağmen, oldukça bütünlüklüdür. Işık yapıları, sekansın finaline dek süren kararsız ve birbirinden ayrılamayan dairesel-eliptik biçimlerin ve hareketlerin yanı sıra, dikey ya da yatay ve keskin açılı olmayı sürdürür. Kendi "araçlarıyla" kucaklanan bir işçi olarak Kameraman'la tanımlanan "açan" insan gerçeği, bu sekansı poetik bir yankıyla

desteklemektedir. Eisentein'ın belirttiği üzere, montajın birbiriyle etkileşim içinde olan melodilerinin duyumsal etkisi, yalnızca yansıtılan görüntülerin gerçekten algılanışıyla deneyimlenebilir. Yatay, dikey ve dairesel - tüm grafik yapılara eklemlenerek, sekans iletişim, endüstri ve yaratıcılık üzerine bir metafora dönüşür, konstrüktivist birimleri ise hem biçimsel hem de tematik düzlemde işlev yüklenir.

"Kameraman ve Makineler" sekansındaki çekimlerin resimsel kompozisyonunu ve ritmik gelişimini ayrıntılı olarak incelemek, Vertov ve Svilova'nın çekimlerin biçimsel görünümünün bedelini ödemiş olduklarının hakkını teslim eder. İnsan o sıralarda kurgu teknolojisinin gelişmemişliğini ve hatta ilkelliğini, özellikle de sınırlı sayıda arkaik kurgu masasının bulunduğu Sovyetler Birliği'nden söz edildiğini aklında tutmalıdır. Yine de Svilova, perdede önemli bir güç yaratmak için çok sayıda bir-iki karelik çekimleri kurgulamayı başarmış, Kameraman'ın dönen makinelerin üstüne bindirildiği illüzyonunu sağlamıştır. Bu çekimlerin fotoğrafik açıdan yönlendirilmesi kelimenin tam anlamıyla çok özeldir: Tripod, onu kullanan işçiden ayrılmaz bir mekanik araç olarak -Kameraman'ın bedeninin bir boyutu şeklinde- görünsün diye, Kaufman'ın bedeninin dikey konumu, karenin üstünde sürekli kameranın yatay konumuyla harmanlanmaktadır.

Sekansta Kameraman'ın ilk çekimi, karenin merkezinde arkasında duran tripodla birlikte sol profilinin yatay görünüşüdür; daha sonra, o arka fonda yükselen fırınlanan çeliğin parlak üçgen bulutuyla beraber sağ tarafta belirir. Diğer fabrika işçileri gibi kaynak gözlüğü takan Kameraman, kameranın üstünden yukarı sağ köşede ani bir keskin duman patlaması belirirken, (neredeyse kareden çıkarak) sol tarafa doğru ilerler. Ağırlıklı olarak karanlık görüntüye parlak bir vurgu kazandıran bu bir-karelik on sekiz çekim bir kırpışma yaratır. Makinelerin çekimlerinin tersine, tekerlekler ve dişliler daha soyut bir anlayışla resimlenir, Kameraman'ın çekimleri ise temsili konfigürasyonunu asla yi-

tirmez. Dişlilerin ve tekerleklerin hızlı hareketi, dairesel ve diyagonal hareketle birlikte beyaz çizgilerin grafik kalıbını geliştiren diğer bir bulanık efekt üretir. Kameraman'ın bedeni ve tripodun baleyi çağrıştıran hareketiyle kenetlenen bu çekimler, görüntülerin ritmik çeşitliliği aracılığıyla, makinelere doğru ve onların arasında "süzülen" Kameraman illüzyonu yaratır. Teknolojik çevreden türeyen bir parça olarak Kameraman, yeni toplumun kurulmasına odaklanan işçilerle birlikte tanımlanır.

"Kameraman ve Makineler" sekansının (XXXI) son sahnesi, dairesel bir dokuma makinesinin yakın çekimi ve devamında kamerayı yansıtan kamera merceğinin yakın çekimidir. Bunu izleyen "Trafik Polisi ve Otomobil Kornası" sekansı (XXXII), cadde ve trafik sinyalinin takip çekimi ile başlar. Bu sekansın üçüncü çekiminde, gitmekte olan yayaların ve arabaların ortasında kaldırıma oturan Kameraman görünmektedir (Fig.147). 128 ve 147 karelik görece uzun süreleriyle bu çekimler yapısal olarak, şimdi kameranın kendi uzamının fiziksel keşfiyle yer değiştiren, ("Kameraman ve Makine" sekansında sona eren) hızlı montaj temposunu "kırar". Sonuçta bakanın dikkati ön plandaki montajın kırpışma "geriliminden", dış dünyanın bir yansıması olarak film görüntüsünün duyumsal deneyimine doğru kaydırılır.

"Kameraman ve Makineler" sekansının kinestetik koreografisi, Kameraman'ın bir işçi ve endüstriyel dünyanın vazgeçilmez bir parçası olarak metaforunu kurar. Makinelerin güçlü turlarının ortaya koyduklarıyla birlikte, dans eden ve bir denge unsuru olarak kamerasını omuzlayan, fabrika çıkışında süzülürken yerçekiminden bağımsız gibi görünen Kameraman da belirginleşir. Giderek yeryüzüyle olan bağını kopardıkça, bir "süperman"e, tam olarak her şeye gücü yeten bir "sinemasal büyücü"ye dönüşür. Yanıp sönen gerilimin hipnotik efektinden dolayı, Kameraman'ın figürü düz olarak belirir, bu nedenle tüm sekansa birincil efekt sağlar. Bir sonraki sekansa geçiş çok ani olur, hatta insan kendisini önemli bir rüyadan bir anda uyanmış gibi hisse-

der. Gerçeklik ortaya çıktıkça, Kameraman yeniden mesleğinin rutin işlerini yaparken görünür, yeni bir dış dünyanın daha önemli görünümünü inşa etmek için ayrıntıları ortaya çıkardığı "yaşamın fırtınalı okyanusunda yön değiştirirken" cadde boyunca koşuşturmakla meşgul olur.

"Kameraman ve Makineler" sekansında (XXXI) sunulan Mikhail Kaufman'ın bulunduğu rüya atmosferi, işçilerin ve onların üretici anlamlarının önemli birliğinin fütüristik bir şiirsel görünümü şeklinde yorumlanabilir. Kameraman'ın (olağanüstü koruyucu elbise ve işçi kaskı giyinmiş olması) gerçeği, fabrika işçisinin sinemasal metaforu daha ileriye taşıdığı anlamına gelir, bu ayrıca Vertov'un *kinok*larını sosyalist bir ülkenin kuruluşunda yer almaları için işçilerle ve mühendislerle modern teknolojiyi (kamerayı) kullanmak için çalışmaya yönlendirmesi demektir. Yoğunlaştırılmış aralıkların kinestetik etkisi burada -şiirsel bir yolla- yönetmenin teknolojiye yönelik ideolojik duruşunu desteklemek için kullanılır, bu sırada, bir başka yönden, aralıkların etkisi ("Uyanış" sekansında olduğu gibi) daha doğrudan birincil vurguya sahiptir.

Aralıkların Birincil Etkisi

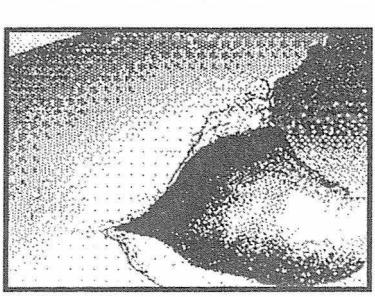
Aralıkların kinestetik ve hipnotik gücüne ek olarak ("Cadde ve Göz" ve "Kameraman ve Makineler" sekanslarında gösterildiği üzere), Vertov ve Svilova ayrıca aralıkları kesme ilkesini (Kameraman'ınki gibi) endişeli bir bilince ve (genç kadınınki gibi) uykulu bir bilince paralel olarak işleme koymuşlardır.

"Uyanış" sekansı (VII), yalnızca onları çevreleyen çekimlerin bağlamı içinde belirginleşen temsili muğlak çekimleri içererek, izleyende *hypnopompic* bir duyarlığa* neden olacak şekilde

* Bilincin iki geçişli evresi vardır: Rüyanın dört evresinin bir öncesi ve bir sonrası olanlar. Charles Tart bunları aşağıdaki şekilde tanımlar: "Geceleri uykuya yattığımızda, uyur ya da uyanık olduğumuza ilişkin bir kesinliği belirtmenin zor olduğu bir süreç vardır. Bu sınır süresi *'hypnagogic'* süreç olarak adlandırılır. Uykudan uyandığımızdaki geçiş evresi ise *'hypnopompic'* süreç olarak tanımlanır." Bkz. Charles Tart, "Between Waking and Sleeping: The Hypnagogic State", *Altered States of Consciousness* (Uy-

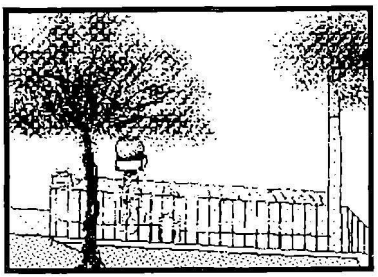
düşünülmüştür. Sekans, yalnızca kadının boynunu ve onun uyuduğu yatağın bir parçasını içeren çekim nedeniyle zorlukla ayırt edilen ve yarı soyut bir konuma indirgenen uyuyan genç kadının bu türden iki çekimiyle başlar (Fig.25). Üçüncü çekim, arka fonda betimlenemeyen bir ufka karşı ağaçlar ve masaların dizildiği güneşli bir terasın genel çekimidir (Fig.27); dördüncü çekim ise, derin bir perspektiften treni bekler gibi, rayların arasında kamerasıyla birlikte yer alan Kameraman'ın genel çekimidir (Fig.37). Bu girişin ardından, aralıkların çatışması başlar. Hızla giden trenin çekimleri arasında uyuyan kadının çekimlerinin ara kesme yapılmasıyla, aynı zamanda Kameraman'ın sinirli tansiyonunu da harmanlayan bir ön-uyanma gerilimi oluşturulur. Sekansın daha sonraki şematik sunumu, aralıklara dayalı kurgu ilkesini ortaya koyar. Ayrıca bu, Vertov'un aynı çekim içinde hareketin dönüşen boyutlarına olan ilgisini de açığa çıkarır. (Bu çekimlerin şematik çizimlerini, Tablo 5'teki asıl kare ayrıntılarıyla karşılaştırınız.)

1. GAAÇ. Yorganın altında bir kadının omzu ve boynu. Beyaz alanın yaratıldığı, yarı soyut bir kompozisyonu biçimleyen sabit bir çekim (40 kr.). Not: Fotoğraflanan nesnenin, izleyenin kareden çıkarılacak olanın ne olduğuna ilişkin beklentisini vurgulayan sunumunun farkına varmak güçtür.

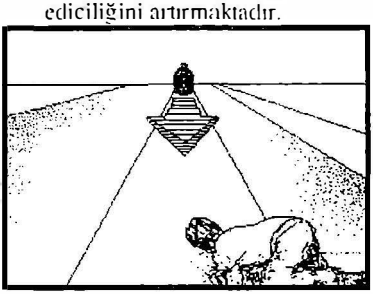


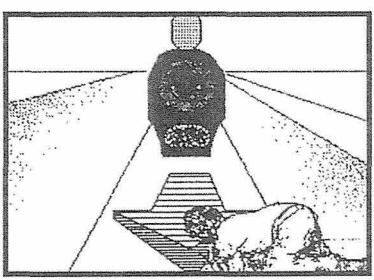
kuyla Uyanıklık Arasında: Hypnagogic Evre), New York, Anchor Books, 1972, s.75. Sinema kuramında ise, *"hypnagogic"* kavramı, iki sınır sürecini göstermek için kullanılır. Aynı zamanda, bazı çağdaş sinema kuramcıları kavramı. anlatısal olmayan filmlerin birincil görünümünü tanımlamak, ya da yeni keskin Amerikan yönetmenlerin yaptığı *"hypnagogic* filmler" gibi avant-garde sinemadaki özel bir yönelişi ortaya koymak için kullanmaktadırlar.

2. BÇÇ. Boş bir gökyüzüne karşı siluet halinde, ön planda iki ağaç ve boş masalarla bir teras parçası; ağaçların dalları rüzgârda hafifçe sallanmaktadır (79 kr.). Not: Kompozisyonun aydınlığı ve çevrenin dinginliği bir rüya atmosferi yaratmaktadır.

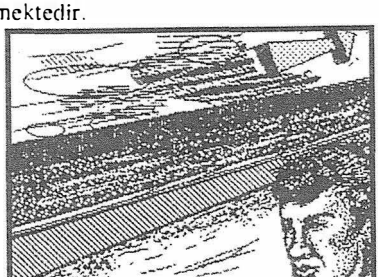


3. GEÇ - BÇ. Arka fonun derinliklerinden yaklaşmakta olan ve kararlılıkla ön plana doğru ilerleyen trenle demiryolu rayları, sağ ön planda rayların üstüne diz çöken, kamerasını hazırlayan Kameraman (200 kr.). Not: Yaklaşmakta olan trenle bağlantılı olarak kameranın konumu, durumun tehdit ediciliğini artırmaktadır.

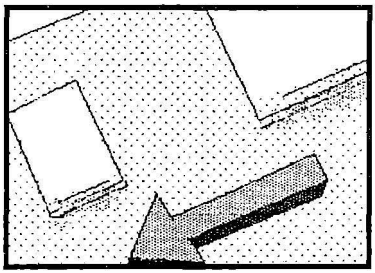




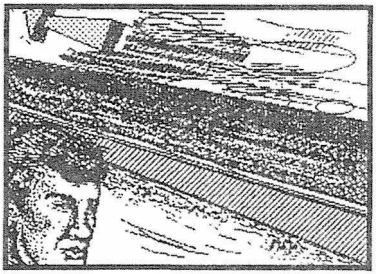
4. AÇ. Yerdeki raylarla birlikte, karenin aşağı sağ bölümünde Kameraman'ın kafası; dönmekte olan tekerlekler bulanık (7 kr.). Not: (Kameraman'ın kafasının konumu, bir önceki çekimdeki konumuna ait değilken), atlamalı kesme aracılığıyla üretilen optik şok, parçanın birincil kısmının başlangıcını işaret etmektedir.



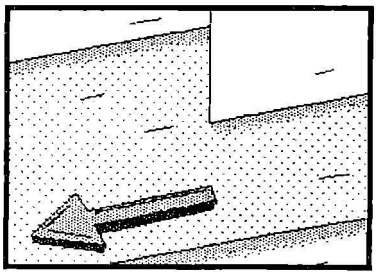
5. DAAÇ. Pencereler yukarı sağdan aşağı sola doğru akarken, hızla giden trenin bir tarafı (22 kr.). Not: Kameranın titrekliği ve dönüşleri hızla giden trenin yarı soyut belirişini ortaya çıkarır.

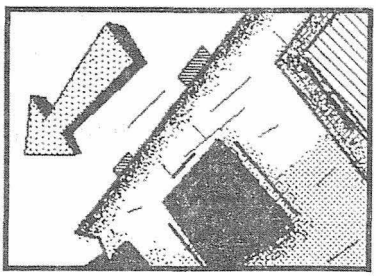


6. AÇ. Arka fonda raylarla ve hareketleri bulanık tekerleklerle, karenin aşağı sol bölümünde Kameraman'ın kafası (5 kr.). Not: Çekim 4 ile aynı ama karşıt olan -Kameraman'ın kafasının ters konumuyla- bir diğer optik şok üretilir (fiske çekimi).



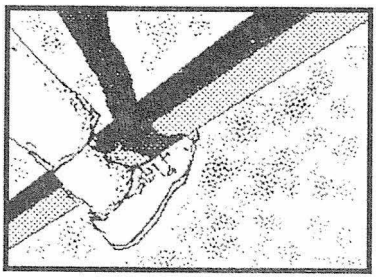
7. GÇ. Karenin yukarı sağından aşağı sol köşeye karşı diyagonal olarak hareket eden vagonların pencereleri; görüntü hareketin hızından dolayı bulanıktır (22 kr.). Not: Kameranın eşzamanlı hareketi (döndürme ve eğme) ve hızla giden tren, izleyende kinestetik bir etki bırakmaktadır.



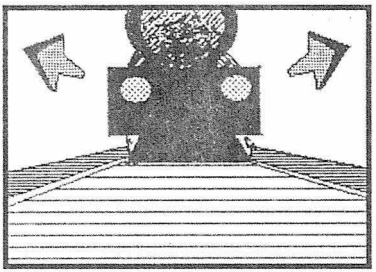


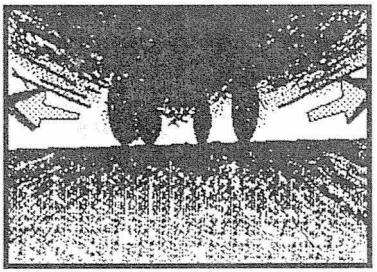
8. AÇ. Kameraman'ın ayağı demiryolu raylarına takılır (13 kr.). Not: Çekim 1'de olduğu gibi, bu çekimin alışılmadık kompozisyonu, izleyenin fotoğraflanan objenin (Kameraman'ın bedeninin) geri kalan kısımlarını da gör-

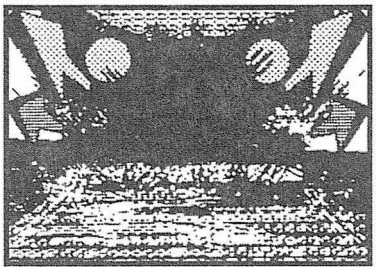
me arzusunu destekler. Gerilim, izleyenin yaklaşmakta olan trenin farkına varmasıyla ve Kameraman'ın takılı kalan konumunu vurgulayan rayların karc içindeki konumuyla giderek yükselmektedir.



9. BÇ. Dar açı (trenin altından): lokomotif hızla kameraya (ve seyircilere) yaklaşır ve geçip gider (40 kr.). Not: Mekanik olarak trenin ilerleyişini yükselten karenin boşaltılmasıyla (sallanmayla) vurgulanan bu optik şok, en saldırgan olanıdır.

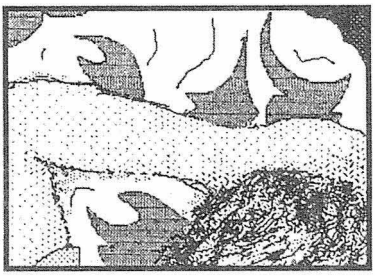




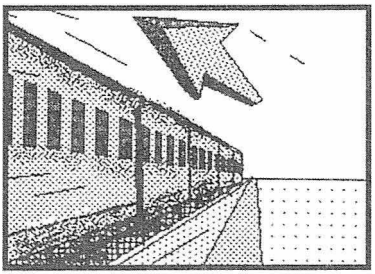


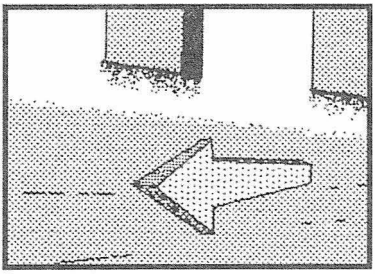
10. GAAÇ. Uyuyan birinin tüm kolunu açığa çıkaran, soldan sağa yavaşça hareket eden başın üst kısmı ve kadının saçları (24 kr.). Not: Bu çekim, Çekim 1'in bağlamsal vurgusu için gerekli olan bilgiyi içermektedir. Başın hareketi, bir sonraki çekimdeki trenin yarı soyut varlığını çağrıştırmaktadır.

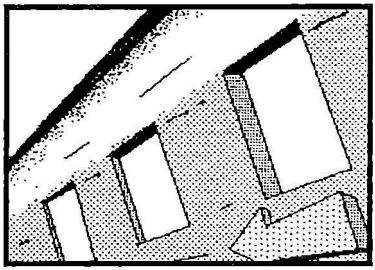




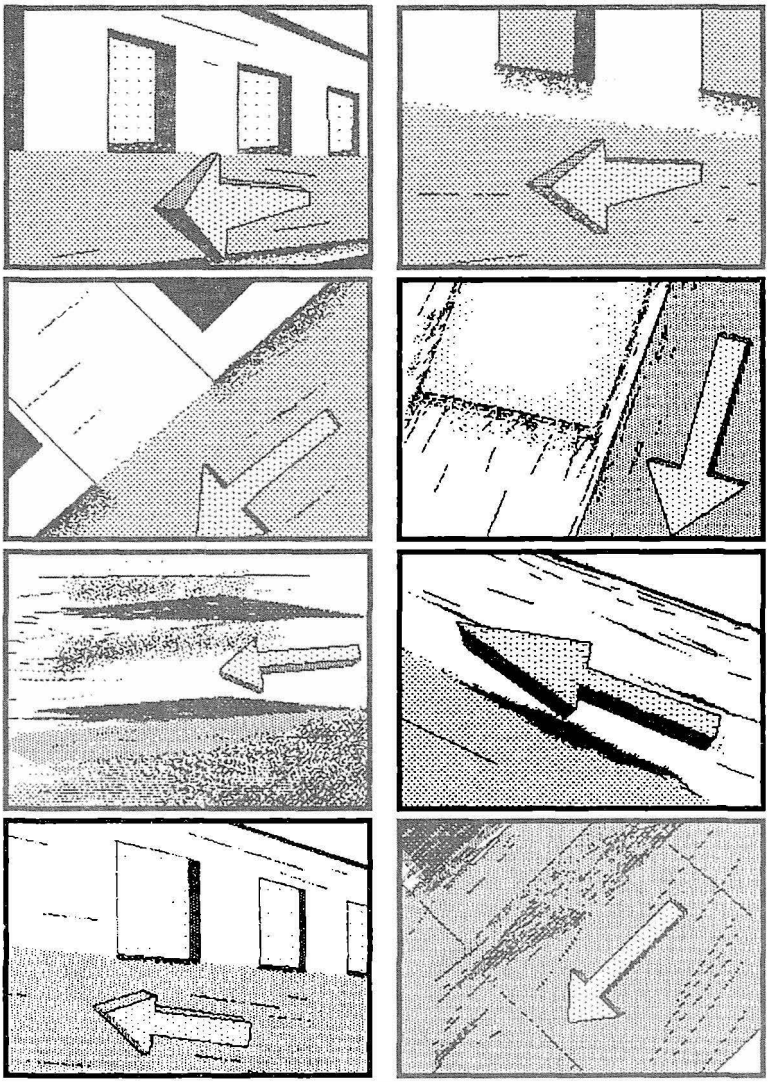
11. BÇ-DAAÇ. İlk olarak diyagonal, daha sonra yatay ve yukarı sağdan aşağı sola doğru tekrar diyagonal biçimde hareket eden pencerelere odaklanan kamera sola dönerken, son hızla arka fonun ortasından karenin soluna doğru ilerleyen tren (26 kr.). Not: Çekim 5'te olduğu gibi, kameranın eğikliği ve dönüşleri, hızla giden trenin hareketi arasında kalır ve perdede daha soyut bir yapı üretir.



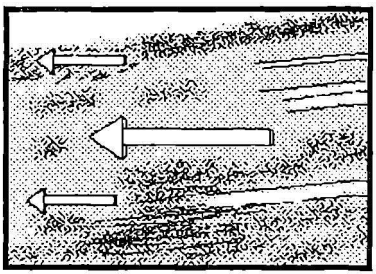




12. DABÇ-AÇ. Sürekli çekimin kompozisyonunu ve grafik yapılarını değiştiren bulanık pencereler farklı yönlere doğru ilerler, (68 kr.). Not: Fotoğraflanan nesnenin hem temsili hem de uzamsal görünümü ortaya çıksın ve çözümlensin diye, on adet çatışan yarı soyut ve soyut hareketleri/biçimleri aracılığıyla, bu çekim en büyük birincil vurguyu yaratan bir merkez konumundadır.

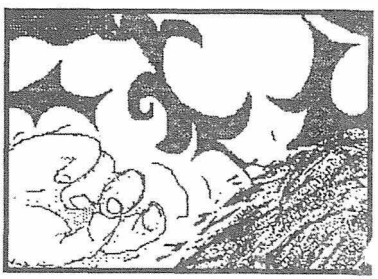




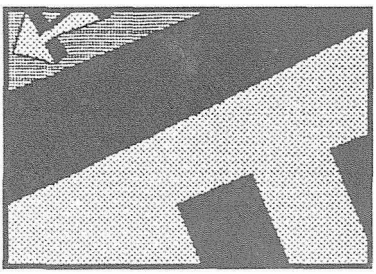


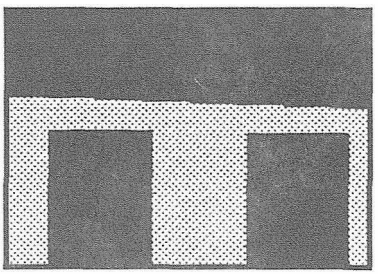
13. AÇ. Aşağı sağ köşede saçları görünen bir kadın kafası; kafa sağdan sola doğru yatay olarak hareket ederken, yavaşça kolu yatay olarak uzanır; karenin üst kısmında, yatak çarşafının desenleri sergilenir (18 kr.): Algısal olarak, bu çekim önceki çekimlerdeki baskın hareketi "durdurur" ve izleyenin dikkatini yeniden sekansın (uyumanın) tematik vurgusuna yöneltir.

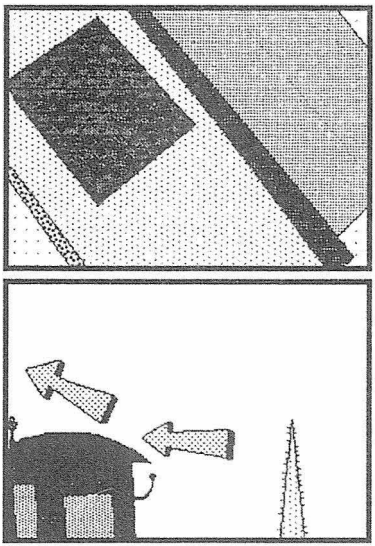




14. DAAÇ-BÇ. Yukarı sağdan aşağı sola doğru ilerleyen trenin bulanık camları; kondüktör vagonu eğik konumdan yatay olana geçerken belirginleşir ve şimdi trenin silueti aşağı sol köşede kaybolurken sonra yeniden eğilir; karede açık bir gökyüzü ve bir telefon kulübesi aşağı sağ ortada yer alır (28 kr.). Not: Değişen grafik kalıbıyla bu çekim, görsel olarak sekansın soyut ve temsili görüntülerini birleştirir. Çekim, açıkça optik bir dinamizmin, bir yokoluş ve hareket ediş duyarlılığının sonunu imler.





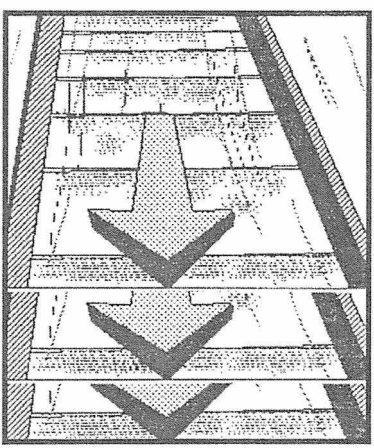


15. GAGÇ. Yatakta oturan bir kadının kolu ve gövdesi; yataktan kalkarken giderek bedeninin alt kısmı ve bacakları görünür (57 kr.). Not: Bu çekimin belirgin temsili görüntüsü, sekansın tematik vurgusunu tam olarak odağına alır (uyanış).



16. GÇ. Kameranın üstlerine gittiği rayların geniş açısı (168 kr.). Not: Kamera ileriye doğru belirgin biçimde gitmesine rağmen, sanki raylar karşıt yöne doğru ilerliyormuş gibi görünmektedir. Aşağıdaki şemaya göre, rayların görüntüsüyle birlikte siyah kareler oluşturarak titrek efekt yaratılır:

1. 28 kr. ray
2. 2 kr. siyah
3. 25 kr. ray
4. 2 kr. siyah
5. 19 kr. ray
6. 2 kr. siyah
7. 17 kr. ray
8. 2 kr. siyah
9. 14 kr. ray
10. 2 kr. siyah
11. 9 kr. ray
12. 2 kr. siyah
13. 7 kr. ray
14. 2 kr. siyah
15. 5 kr. ray
16. 2 kr. siyah
17. 5 kr. ray
18. 2 kr. siyah
19. 5 kr. ray
20. 2 kr. siyah
21. 4 kr. ray
22. 2 kr. siyah
23. 4 kr. ray
24. 2 kr. siyah



"UYANIŞ SEKANSI"NIN BİRİNCİL ÖNEMİNİN YAPISAL AŞAMALARI

1. Yarısoyut görüntü: *Uyuyan genç kadın*
   İşlev: Birincil evreye hazırlık
   (muğlak çekim kompozisyonu)
2. Temsili görüntü: *Ağaçlı teras*
   İşlev: Dış dünyanın sıralanışı
   (Gerçekliğe gönderme)
3. Temsili görüntü: *Kameraman ve yaklaşan tren*
   İşlev: Eşzamanlı olaya giriş
4. Temsili görüntü: *Kameraman'ın kafası ve dönen tekerlekler*
   İşlev: Dramatik tansiyonun daha da yükseltilmesi
5. Yarısoyut görüntü: *Hızla giden tren*
   İşlev: Beklenen - tehlikenin - boyutu
6. Temsili görüntü: *Kameraman'ın kafası ve dönen tekerlekler*
   İşlev: Dramatik tansiyonun - tehlikenin - daha da yükseltilmesi

7. Yarısoyut görüntü: *Diyagonal hareket eden tren*
   İşlev: Beklenen - tehlikenin - boyutu
8. Temsili görüntü: *Kameraman'ın demiryolu rayına takılan ayağı*
   İşlev: Dramatik tansiyonun doruğu
9. Temsili görüntü: *Yaklaşan tren*
   İşlev: Görsel tepki - güçlü motor-duyarlılık vurgusu
10. Temsili görüntü: *Uyuyan genç kadın*
    İşlev: Birincil evreye bağlantı
11. Yarısoyut görüntü: *Diyagonal hareket eden tren*
    İşlev: Birincil efektin yoğunluğu
12. Soyut görüntü: *Çeşitli yönlere ilerleyen tren*
    İşlev: Birincil efektin doruğu - güçlü kinestetik vurgu
13. Temsili görüntü: *Uyuyan genç kadın*
    İşlev: Birincil evreyle tematik bağlantı
14. Temsili görüntü: *Yokolan tren*
    İşlev: Birincil evrenin sonucu
15. Temsili görüntü: *Yataktan kalkan genç kadın*
    İşlev: Eşzamanlı olayın sonu - gerçekliğe dönüş
16. *Yarısoyut görüntü: Demiryolu rayları*
    İşlev: Sekansın birincil öneminin sinemasal soyutlaması
    (takip çekimi - titrek efekt)

Görüldüğü gibi, bu parçanın başında, Vertov, kafasını şiddetle çekerek aniden trenden kurtulan Kameraman'ın içgüdüsel tepkisi karşısında, uyuyan genç kadının zihninin *hypnopompic* evresiyle ilgilenir. Aslında bu, Kameraman'ın, daha sonra uyuyan genç kadınla bağdaştırılacak olan, hızlı trenin bir dizi yarı soyut çekimini doğuracak türden bir karşılıktır. Süreç içinde, genç kadının kafasının ağır çekimdeki tavırları, Kameraman'ın kafasını şiddetle aniden çekişiyle karşıtlık oluşturur. Aynı zamanda, kadının yavaş tavırları, temsili varlığı birkaç yatay, diyagonal ve karesel yapıya indirgenen trenin pervasız hareketleriyle art arda sıralanır. Çekim 12 ve 14'te, kameranın eğikliği ve dönmesi, ya da çekimin açısı ve ölçeğindeki çeşitlilikten dolayı, resimsel kompozisyonlar hızla değişir. İki çekimin de (altmış yedi ve yirmi sekiz kare ile) görece kısa olmasına ve açık temsili

anlamlardan arınmalarına rağmen, bunlar her biri yeni bir hareket yönünü ve farklı bir kompozisyonu sağlayan çok sayıda görsel birimi içerirler. Örneğin, çekim 12'de, her biri özel bir grafik tasarımı barındıran on farklı "altçekim" fark edilebilir. Kuşkusuz, bu çatışan yapılar ve hareketler (kurgu odasında) kesilerek üretilse de, çekim sırasında elde edilse de, sorguya açıktır. Burada önemli olan, onların (altçekimlerin), bağımsız resimsel birimler olarak perdede görünür olmalarıdır. Buna, optik gerilimin izleyeni üst düzeyde ve önemli boyutlarda etkilediği, böylece tüm sekansın birincil vurgusunu doğurduğu, çatışan on yapı ve benzer hareketlerin etkileşimi aracılığıyla ulaşılır. Altı altçekimi içeren çekim 14'ten sonra, genç kadın sanki bu kinestetik şok tarafından "uyandırılmış" gibi yataktan kalkar! Yeniden, bu altçekimlerdeki yapıların ve hareketlerin süreleri düzensizleşir (peşi peşine sıralanan parçaların uzunluğu aritmetik olarak tanımlanmaz), buna paralel olarak kendini rahatsız hisseden biri, yapageldiği gibi uyanma eylemini gerçekleştirir.

Uyuyanın uyku halinden giderek sıyrılmasına ilişkin bir görsel analojiyle, genç kadın yataktan kalkarken genel çekim aracılığıyla tamamen gösterilmez, bunun yerine, parçalar halinde görüntülenir. İlk olarak kadının yataktan yavaşça çıkan ve yere dokunan bacaklarını görürüz (Fig.39); daha sonra yatak odasında olan eylemin *diegetik* gelişimi, treni çeken Kameraman'ın önceki sahnesiyle ilgili olabilecek bir dış çekimle kırılır (Fig.37). Bu yıkıcı çekim aslında, demiryolu raylarının yirmi dört parçalık (altçekimlerinin) montajda birleştirildiği siyah karelerle yapılmış paralel kurgusudur (Fig.41). Perdeye yansıyan parlak ve karanlık yüzeylerin kayan ve optik açıdan rahatsız edici değişimi, eşzamanlı olarak genç kadının uyanırken sahip olduğu uykulu bilinç düzeyiyle bağdaştırılır. Yanıp sönen gerilimiyle, belki de bir optik efekt olarak adlandırmanın daha doğru olacağı bu çekim, insan ruhunun sinemasal "tasarımının" bir diğer örneğidir. Özellikle algısal etkisiyle anlatısal olmayan bu çekimle sekansın anlatısal özü arasındaki daha açık bağlantıya,

sonra, genç kadın makyaj yaparken, yüzünü kuruladığında göz kırparken gösterildiğinde, yeniden dönülecektir (Fig.49). Bu eylem ardışık olarak, panjurların açılıp kapanmasıyla karşılaştırılmakta (Fig.50) ve ayrıca kameranın irisinin daraltılmasıyla ilişkilendirilmektedir (Fig.47). Böylece, bir kere daha, gözün işlevi, sinemasal aracın (Sine-Göz'ün) işlevine eşitlenmektedir.

Optik Müzik

Sessiz dönemin çoğu avant-garde yönetmeni, katıksız görsel anlamlarla yaratılan müzikal duyarlılığa ilgi duymuşlardır. Yirmilerin Fransız *cinéaste*'leri müzikal yapı bileşenleri anlamındaki sinemasal görüntülerle geniş çaplı deneyimler elde etmişlerdir. Sinemayı müzikle ilişkilendiren bu sanatçılar, *"la musique de la lumière"* (Ricciotto Canudo), *"l'inscription de rhythme"* (Leon Moussinac) ya da *"symphonie optique et visuelle"* (Germaine Dulac) gibi çeşitli metaforik kavramları ortaya atmışlardır. René Clair ve Fernand Leger bu bağlamdan esinlenerek, çekimlerin montajla tıpkı müzikal kompozisyon notaları gibi etkileşim içinde olduğu *Entr'acte* (Clair, 1924) ve *Le Ballet mécanique* (Leger, 1924) adlı iki "müzikal" sessiz film yapmışlardır.* Clair'in diğer deneysel filmlerinden biri olan *Paris qui dort* (1923)'u gördükten sonra Vertov, özellikle hızlanan ve yavaşlayan hareketleriyle, her zaman bu anlamda bir deneyselliği arzuladığını, ama bunu kendi çizgisinde gerçekleştiremediğini açıklamıştır.**

* Perdede görsel soyutlama yaratmak için özel sinemasal araçların kullanımındaki çoğu benzerliğe rağmen, Vertov'un aslında Paris'i ziyareti sırasında her ikisi de 1924 yapımı olan *Entr'acte*'ı ya da *Le Ballet mécanique*'i gördüğüne ilişkin bir kanıt yoktur.

** Vertov, "Notebooks" (12 Nisan 1926), *Articles*, s.161. Kayıt şöyledir: "Art Theater"da *Paris qui dort* filmini izledim. Bu beni üzdü. Bu filmde yer alan aynı teknik donanımı kullanmak istediğim benzer bir projeyi iki yıl önce tasarlamıştım. Sürekli onu gerçekleştirmek için bir şans arıyordum. Ama bu fırsat hiçbir zaman bana tanınmadı. Ve şimdi, dışarıda yapıldı. Sinegöz saldırıya geçmek için bir pozisyonu daha kaçırdı. Düşüncesi, kapsamı ve sonuçta gerçekleştirilmesi oldukça uzun bir yol. Yenilikçi projelerimizin gerektirdiği asıl koşulları gerçekleştirecek fırsat tanınmadıkça, keşiflerimizi asla somutlaştıramama tehlikesi sürekli olacaktır." Ayrıca bkz. A. Michelson, "Dr. Craze and Mr. Clair", *October*, no.11, Kış 1979, s.31-53.

Vertov'un öğrenciliği sırasında, işitsel algıya ve bunun mekanik kaydına olan ilgisi, "montajla seslerin dünyasının belgesel kayıtlarını olası kılmayı" keşfettiği "İşitme Laboratuvarı"ndaki deneylerine dayanmaktadır.[1] Sine-hakikat ve sine-göz serilerinin ilk çalışmaları sürerken, Vertov sıklıkla işitsel bileşkeleri tetikleyen çekimler aracılığıyla izleyenlerin ses duyarlılıklarına yönelmiştir. *Kameralı Adam*'da, bu kurgu ilkesinin en açık örneği, bir kornanın yakın çekiminin (Fig.149), caddede trafiği görüntüleyen Kameraman'ın boy çekimleri ve trafiğin genel çekimleri (Fig.147) arasında on iki kez kesildiği "Trafik Polisi ve Otomobil Kornası" sekansında (XXXII) bulunabilir. Ses düşüncesine, filmin başlarında (Prolog'un sonunda), filmin gösterimine eşlik eden orkestranın ve şefin resimlenmesiyle gönderme yapılmaktadır (Fig.15-22). Çeşitli müzik aletlerinin ve şefin tavırlarının ritmik değişimi, müzikal bir orkestrasyon görüntüsü çizmektedir. Sesin daha kinestetik bir temsili, (hızlı trenin) çok sayıdaki bulanık çekiminin, uyuyan genç kadının yakın çekimleriyle kesilmesi sayesinde, "Uyanış" sekansında (VII) ortaya çıkmaktadır. Bu bulanık çekimlerin optik gerilimi, ses dalgalarına denk bir işlev görmekte ve (bu bölümde daha önce çözümlendiği üzere) sanki onlara yanıt veren uyuyan kadın ise uyanmaktadır.

Ancak en "işitsel" sekans, İkinci Bölüm'ün sonuna doğru olan, zengin müzikal yapısına ve orkestrasyonuna paralel özel bir montaj kuran 111 çekimiyle (Tablo 9), "Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösterim"dir (L). Bir önceki sekansın sonunda, tüm çerçeveyi kaplayan büyük yuvarlak bir hoparlörlü radyonun yakın çekimiyle, ses daha belirginleştirilir. Ses olgusu, hoparlörün

Michelson, "yabancılaşma dinamiğine dayalı olarak Clair'in ironik açıklamasının varlığını, Vertov'un görsel *hysteron proteron* yapısında sistematik biçimde ters hareketi ('zamanın negatifini') kullanışında bulduğunu, böylece sanatçının Marksist *propadeutic* kavramının gelişiminde kilit nokta halini aldığını" (s.52), bunun Vertov'un kendisi hakkında hiçbir zaman belirtmediği kadar onun sinemasal yaratısının ideolojik önemi üzerine yapılacak anlaşılması zor ve karmaşık bir açıklama olduğunu ortaya atmaktadır.

1 Vertov, "From the History of the *Kinoks*", *Articles*, s.119.

yuvarlaklığıyla, (sesi imleyen) ayrıntıların çok sayıdaki ikili pozuyla geliştirilir: (1) Bir insan kulağı, (2) tuşlara basan iki el ve (3) şarkı söyleyen bir ağız (Fig.196). Bu sembolik görüntüler, (karenin sol kısmında) at sırtındaki çarlık görevlisinin resminin yanında duran radyoya ilişik sabit yuvarlak hoparlörün yavaşça hareket etmesiyle, bindirme aracılığıyla birbirinin yerini alır. Daha sonra, üstünde fincan, tabak, tepsi, kül tablası, leğen ve yedi şişenin yer aldığı masadaki kaşıklarla çalan müzisyenin ellerinin ilk çekimleri görünür. Müzisyen iki kaşıkla "müzik aletlerine" vurmaya başlar başlamaz, "müzikal gösterimin" ve dinleyicilerinin birbirine bağlı 111 çekimle, "ileri bir matematiksel gerçek" oluşur. Aşağıdaki çekimlerin çözümlemelerinde görüleceği gibi, bu çekimlerin dizilişleri ve süreleri, Vertov ve Svilova'nın görsel bileşenlerle işitsel duyarlılık geliştirecek bir montaj pırıltısı kurma stratejisi düşüncelerine yardım eder.

L. *Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösterim.* 111 çekim, 1.354 kr.; 1 dak. 15 san.

1. GAGÇ. Aşağı sol ön plandan yukarı sağ arka plana doğru diyagonal olarak düzenlenmiş beyaz etiketli koyu renkli yedi şişelik sıra, bir kavanozla sona erer ve karanlık masanın üstünde tahta ve metal fırçalar vardır; arkada parlak bir demlik kapağı, altı kaşık, metal bir tepsiden oluşan bir sıra; yukarı sol köşede bulanık, etrafta dolanan, çeşitli nesnelere vuran, demlik kapağına çarpan ve gürültü çıkaran, elden ele geçen bir kaşıkla iki beyaz el (97 kr.).
2. DAAÇ. Sol tarafta aşağıya bakan ve gülen beyaz eşarplı kadın; sonra sağa döner ve ahşap kapıya doğru kareden çıkmaya başlar. 1. Kadın olarak tanımlanır (54 kr.).
3. GAAÇ (L, 1'e benzer). İki kaşıkla nesnelere vuran müzisyenin elleri (57 kr.).
4. DAAÇ. Uzun siyah saçlı kadının profili, yüzü gölgede, sola dönük, gülümser; sonra arkaya döner ve güler, sola geri döner, beyaz gökyüzüne karşı silueti belirir. 2. Kadın olarak tanımlanır (57 kr.).
5. GAAÇ (L, 3'ün aynısı). Kaşıkla nesnelere vuran eller (41 kr.).
6. AÇ. Solda kısa saçlı kadın, yüzü parlak derecede aydınlık, sağa dönük; sonra sola döner, geriye gelir, derken arkaya bakar ve güler; koyu arka planın önündedir. 3. Kadın olarak tanımlanır (50 kr.).
7. GAAÇ. Kaşıkla eller, koyu arka planın önünde sağa doğru eğik, leğenin üstünde musluk (43 kr.).
8. AÇ. İki kadın, biri kameraya dönük, diğerinin başı karşıt yönde. Yüz yüze gelirler (81 kr.).

9. GAAÇ (L, 5'teki gibi). Eller kaşıkları kapar ve onları masanın üstüne fırlatır; eller daha sonra tepsiye kaşıkla vurur (43 kr.).
10. AÇ. Sigara içen tıraşsız bir adamın profili, yüzü sola dönük; yüzünün sağ tarafı aydınlık, sol tarafı ise, koyu arka planın önünde gölgeli (27 kr.).
11. GAAÇ (L, 9'un aynısı). Eller kaşıkları yere fırlatır, sonra onları toplar (15 kr.).
12. GÇ. Kasklı birçok işçi; ortada gülen işçiyle solda gülen ve aşağı sağa doğru bakan diğer bir işçinin yüzünün bir bölümü (15 kr.).
13. GAAÇ (L, 11'in aynısı). Eller kaşıklarla metal tepsiye vurur (14 kr.).
14. DAAÇ. Sola bakan 3. Kadının dörtte üçünün görüntüsü; arka planda aydınlık gökyüzüne karşı yüzü gölgede (15 kr.).
15. GAAÇ (L, 13'teki gibi). Eller kaşıklarla metal tepsiye vurmayı sürdürür (5 kr.).
16. DAAÇ (L, 4'teki gibi). 2. Kadın, gölgede güler, parlak arka plana karşı sola bakar (10 kr.).
17. GAAÇ (l, 15'teki gibi). Kaşıklarla nesnelere vuran eller (15 kr.).
18. AÇ (L, 14'teki gibi). Koyu arka plana karşı, parlak gülümsemesiyle 3. Kadın; karenin solundadır ve aşağı bakar (10 kr.).
19. GAAÇ (L, 17'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (15 kr.).
20. DAAÇ. Sol tarafta beyaz eşarplı, gülen ve aşağı sağa bakan 1. Kadının yüzü (9 kr.).
21. GAAÇ (L, 19'daki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (11 kr.).
22. AÇ (L, 10'daki gibi). Aşağı sola bakan adamın profili; güler ve gülümser; yüzünün sağ kısmı aydınlıktır, geri kalanı ise, koyu arka planın önünde gölgededir (8kr.).
23. GAAÇ (L,21'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (12 kr.).
24. GÇ (L, 12'deki gibi). Gülen ve aşağı sağa bakan çok sayıda işçi (8 kr.).
25. GAAÇ (L, 23'teki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (10 kr.).
26. DAAÇ (L, 18'deki gibi). 3. Kadın sola bakar (7 kr.).
27. GAAÇ (L, 25'teki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (9 kr.).
28. DAAÇ (L, 16'daki gibi). Parlak arka plana karşı, gülen, sola bakan, yüzü gölgeli 2. Kadın (7 kr.).
29. GAAÇ (L, 27'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (9 kr.).
30. AÇ (L, 26'daki gibi). Gülen ve aşağıya bakan. soldaki 3. Kadın (6 kr.).
31. GAAÇ (L, 29'daki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (8 kr.).
32. DAAÇ (L, 20'deki gibi). Dil çıkaran ve sağa bakan, sol taraftaki beyaz eşarplı 1. Kadının yüzü (6 kr.).
33. GAAÇ (L, 31'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (8 kr.).
34. AÇ (L, 22'deki gibi). Adamın yüzünün sol taraftan profili, sağ yanı aydınlık, geri kalan kısmı koyu arka plana karşı gölgeli (66 kr.).

35. GAAÇ (L, 33'teki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (8 kr.).
36. GÇ (L, 24'teki gibi). Gülen ve aşağı sağa bakan işçiler (5 kr.).
37. GAAÇ (L, 33'teki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (8 kr.).
38. DAAÇ (L, 26'daki gibi). Parlak arka planın önünde sola bakan gölgedeki 3. Kadın (4 kr.).
39. GAAÇ (L, 37'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vurur (6 kr.).
40. DAAÇ (L, 28'daki gibi). Gölgede gülen, parlak arka planın önünde sola bakan 2. Kadın (4 kr.).
41. GAAÇ (L, 39'daki gibi). Eller kaşıklarla leğenlere vurur (8 kr.).
42. AÇ (L, 30'daki gibi). Aşağı bakan soldaki 3. Kadın, sonra kafasını kaldırır ve koyu arka planın önünde sağa döner (4 kr.).
43. GAAÇ (L, 41'deki gibi). Eller kaşıklarla leğenlere vurur (6 kr.).
44. DAAÇ (L, 32'deki gibi). Sol taraftaki, gülen ve koyu arka planın önünde sağa bakan beyaz eşarplı 1. Kadın (3 kr.).
45. GAAÇ (L, 43'teki gibi). Eller kaşıklarla leğenlere vurur (4 kr.).
46. AÇ (L, 34'teki gibi). Gülen ve sola bakan adamın profili, yüzünün sağ tarafı aydınlık, geri kalanı koyu arka planın önünde gölgeli (3 kr.).
47. GAAÇ (L, 45'teki gibi). Eller kaşıklarla leğenlere vurur (4 kr.).
48. GÇ (L, 36'daki gibi). Ortada işçi, sağ profili gölgede, geri döner ve sağ elini kaldırır (3 kr.).
49. GAAÇ (L, 47'deki gibi). Eller kaşıklarla leğenlere vurur (4 kr.).
50. DAAÇ (L, 38'de olduğu gibi). Parlak arka planın önünde gölgede duran, yüzünü sola dönmüş 3. Kadın (2 kr.).
51. GAAÇ (L, 49'daki gibi). Eller kaşıklarla leğene vururlar (3 kr.).
52. DAAÇ (L, 40'taki gibi). 2. Kadın'ın yüzü gölgededir, parlak arka planın önünde güler ve sola bakar, sonra kafasını yavaşça aşağıya çevirir (2 kr.).
53. GAAÇ (L, 51'deki gibi). Eller kaşıklarla leğene vururlar (3 kr.).
54. AÇ (L, 42'de olduğu gibi). Soldaki 3. Kadın koyu arka planın önünde, ağzını açarak sağa bakar (2 kr.).
55. GAAÇ (L, 53'teki gibi). Eller kaşıklarla leğene vururlar (3 kr.).
56. DAAÇ (L, 44'teki gibi). Koyu arka planın önünde sağa bakan ve gülen beyaz eşarplı, solda duran 1. Kadın'ın yüzü.
57. GAAÇ (L, 53'teki gibi). Eller kaşıklarla leğene vururlar (3 kr.).
58. AÇ (L, 46'daki gibi). Gülen adamın sol profili, yüzünün sağ tarafı aydınlık, geri kalan kısmı koyu arka planın önünde gölgede (2 kr.).
59. GAAÇ (L, 57'deki gibi). Eller kaşıklarla leğene vururlar (3 kr.).
60. DAAÇ (L, 50'deki gibi). Parlak arka planın önünde, yüzü sola dönük gölgede duran 3. Kadın (2 kr.).
61. GAAÇ (L, 59'daki gibi). Eller kaşıklarla leğene vururlar (3 kr.).
62. DAAÇ (L, 52'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (2 kr.).

63. GAAÇ (L, 61'deki gibi). Eller kaşıklarla leğene vururlar (3 kr.).
64. DAAÇ (L. 62'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar, yüzü daha çok kameraya dönüktür (1 kr.).
65. GAAÇ (L, 63'teki gibi). Eller kaşıklarla leğene vururlar (3 kr.).
66. DAAÇ(1, 64'teki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar, yüzü sağa dönüktür (1 kr.).
67. GAAÇ (L, 66'daki gibi). Eller kaşıklarla şişelere vururlar (3 kr.).
68. DAAÇ (L, 66'daki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
69. GAAÇ (L, 67'deki gibi). Eller kaşıklarla şişelere vururlar (3 kr.).
70. DAAÇ (L, 68'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
71. GAAÇ (L, 69'daki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (3 kr.).
72. DAAÇ (L, 70'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
73. GAAÇ (L, 71'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (3 kr.).
74. DAAÇ (L, 72'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
75. GAAÇ (L, 73'teki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
76. DAAÇ (L, 74'teki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
77. GAAÇ (L, 75'teki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
78. DAAÇ (L, 76'daki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
79. GAAÇ (L, 77'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
80. DAAÇ (L, 78'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (1 kr.).
81. GAAÇ (L, 79'daki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
82. DAAÇ (L, 80'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
83. GAAÇ (L, 81'deki gibi). Eller kaşıklarla kaşıklara vururlar (2 kr.).
84. DAAÇ (L, 82'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
85. GAAÇ (L, 83'teki gibi). Eller kaşıklarla kaşıklara vururlar (2 kr.).
86. DAAÇ (L, 84'teki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
87. GAAÇ (L, 85'teki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
88. DAAÇ (L, 86'daki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
89. GAAÇ (L, 87'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
90. DAAÇ (L, 88'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).

91. GAAÇ (L, 89'daki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
92. DAAÇ (L, 90'daki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
93. GAAÇ (L, 91'deki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
94. DAAÇ (L, 92'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar (1 kr.).
95. GAAÇ (L, 93'teki gibi). Eller kaşıklarla nesnelere vururlar (2 kr.).
96. DAAÇ (L, 92'deki gibi). Aydınlık arka planın önünde yüzü gölgeli 2. Kadın sola bakar; başını arkaya çevirir ve güler (4 kr.).
97. GAAÇ (çoklu poz, çoklu bindirme). İki kaşıkla, iki bulanık el masanın üstünde duran altı kaşığa vurur; üç kare sonra, ortada görünecek şekilde delik tabanlarıyla yere vuran ayakkabılar belirir, bu sırada geri gelir ve yukarı sağa döner; ekranın aşağı köşesinde kolun ve oynatılan parmakların eğik duruşu (74 kr.).
98. DAAÇ (L, 96'daki gibi). Parlak arka planın önünde yüzü gölgede duran 2. Kadın güler ve sola bakar (4 kr.).
99. GAAÇ (L, 97'deki gibi; çoklu poz, çoklu bindirme). İki kaşıkla, iki bulanık el masanın üstünde duran altı kaşığa vurur; üç piyano pedalı belirir, sonra ayak sağdaki pedala basar; yukarı diyagonal sağa doğru genişleyen, yukarı ortada tuşlar görünür (35 kr.).
100. DAAÇ (L, 98'deki gibi). Parlak arka planın önünde yüzü gölgede duran 2. Kadın bakar ve sola döner (3 kr.).
101. GAAÇ (L, 99'daki gibi; çoklu poz, çoklu bindirme). Tuşlar aşağı soldan yukarı sağa doğru tüm çerçeveyi geçerek diyagonal biçimde genişler, bu sırada iki kaşıkla eller çeşitli yönlere dağılır (30 kr.).
102. DAAÇ (L, 100'deki gibi). 2. Kadın sola doğru daha fazla döner (3 kr.).
103. GAAÇ (L, 101'deki gibi; çoklu poz, çoklu bindirme). Bir başka tuş yatay olarak çoklu bindirilir, çerçeveyi iki parçaya ayırır, eller çeşitli yönlere hareket etmektedir; ayaklar ve pedallar giderek belirsizleşir (68 kr.).
104. DAAÇ (L, 102'deki gibi). 2. Kadın sola döner (3 kr.).
105. GAAÇ (L, 103'teki gibi; çoklu poz, çoklu bindirme). L, 103'ün devamı (13 kr.).
106. DAAÇ (L, 104'teki gibi). 2. Kadının sol profili; kadın sağa döner (2 kr.).
107. GAAÇ (L, 105'teki gibi; çoklu poz, çoklu bindirme). Diyagonal tuşlar sürekli bir aydınlatılır, bir karartılır; tuşları çalan parmaklar ortada belirir (92 kr.).
108. DAAÇ (L, 106'daki gibi). 2. Kadın sağa döner (2 kr.).
109. GAAÇ (L, 107'deki gibi; çoklu poz, bindirme). Altı kaşık ve beyaz bir kapak koyu arka planın önünde resimlenir ve ekranın aşağı kısmında yer alır (10 kr.).
110. DAAÇ (L, 108'deki gibi). 2. Kadın kameraya bakar (2 kr.).

111. GAAÇ (L, 109'daki gibi; çoklu poz, bindirme). Yirmi kare sonra, iki el kaşıkları kapar, yukarı kaldırır ve aşağı fırlatır; büyük tuşların üstündeki diğer iki el daha görünürdür (59 kr.).

Yalnızca bir dakikadan biraz fazla süren ve tümü yakın çekim olan 111 çekimlik bu sekans, filmin içindeki en dinamik ve görsel açıdan en vurgulu olanlardan biridir. Sekans ayrıca, çekim süresinin sabit artış içinde giderek düşmesiyle, Vertov'un film-parçalarını film-nesneleri olarak düzenleme mantığını olağanüstü biçimde sergiler. Çekimlerin ondalık çeşitliliği ve özel ölçeklerin ya da uzunlukların tekrarı, dönüşen, sıklıkla tümden karşıt hale gelen bir işitsel duyarlık yaratırken; çoklu pozlar aracılığıyla kişisel çekimler ve bunların harfi harfine bindirmeleri, müzikal gösterimle bağdaşan optik bir ışıltı yaratırlar. Vertov, "tıpkı Scriabin kompozisyonlarının yazılı deşifrelerinin, onun müziğinin asıl duyarlığını ifade edemeyişi gibi", soyut olsalar dahi çekimlerin notalarla yer değiştiremeyeceklerine inanmasına rağmen, burada, *sinemasal* bir müzik çeşitlemesi oluşturur.[1]

Bu sekansın sekiz giriş çekimi, kadınların başlarının az da olsa algılanabilen hareketiyle, görece olarak genel ve sabit çekimlerdir. Dinleyicilerin başlarının yakın çekimleriyle müzisyenin ellerinin boy çekimi, her bir dinleyicinin hareketi algılanabilir olduğunda ve daha çok "hareketi keserek" başın çerçeveden çıkmasından hemen önce yer alır. İzleyen, her biri farklı yüz özelliklerine sahip üç genç kadının yakın çekimini daha çok algılasın diye, çekimlerin süreleri kısaldıkça, başın fiziksel hareketi benzer şekilde azalır, bu sırada baskın dairesel şekiller, diyagonal olarak dizilen şişelerle ve kaşıkları çalan müzisyenin elleriyle birlikte masanın dikdörtgen biçimine karşı sıralanır. Kaşıkların ve şişelerin boy çekimi aslında, ayrı çekimlerin süregiden parçalarıdır ve kadınların kafalarının yakın çekimleri içinde ara kesme yapılmışlardır; orijinal çekimin ara kesmeyle parçalanmış olduğu gerçeğine rağmen, bu parçalar

1 Vertov, "We. A Variant of a Manifesto", *Articles*, s.48.

güçlü temsili görünümleri nedeniyle, sürekli bir eylem gibi algılanmaktadırlar.

Bu sekansın müzikal tonu, gösterinin dinlenişini görüntüleyen çekimlerin aritmik -ya da daha çok *syncopated*- biçimde sürelerinin kısaltılmasıyla oluşturulur. 50-95 nolu çekimlerdeki kare sayısı incelendiğinde, Vertov ve Svilova'nın özel bir aritmetik kalıbı izledikleri görülür: Kaşıklar ve şişeler iki ya da üç kareyle ortaya konurken, yakın çekimdeki kadınların başları bir ve üç kare arasında görünürler. Bu parçanın tüm montaj adımı şöyle tanımlanmaktadır: (1) Çekimlerin süresi, (2) ölçekleri, (3) resimsel kompozisyonları, (4) çekimler arasında dönüşen hareketlerin çelişkileri ve (5) perdede gösterilen fiziksel eylemin (müzikal gösterinin) sürekliliği ve montaj birimlerine (bireysel çekimlere) dönüşen "metrik" bozulması arasındaki gerilim. Müzikal ses bağlantısı, (yatay olana karşı dairesel; diyagonal olana karşı dikey) çekim kompozisyonlarının iki setinin hızlı değişimi, görsel terimlerle, müzikal çizginin yapısını yansıtırken, "müzik dinleyen" kadınların yakın çekimleriyle ara kesme yapılan kaşıklar ve şişelerin orta çekimleriyle çoğalır.

Vertov'un, aralıklara "metrik kurgu" uygulaması, sessiz sinema teorisinde vazgeçilmez bir müzik unsuru yaratmak içindir. Sanatçı aynı metodu *On Birinci Sene*'de de (1928) kullanır, makinelerin, çekiçlerin, baltaların ve testerelerin ayrıntılarını "metrik ilkeye" göre ara kesme yaparak "montajı sesle bağlar", böylece müzikal bir "mekanik kalp atışı" oluşturur.[1] Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov sesin eşlik eden kullanımına değinen "Bildirilerini"[2] ilan ederken, Vertov, ona göre "sine-göz" yönteminden "Radyo-Göz"e dek bir gelişim olan, "görsel yolla aktarılan ses" bağlamı üstünde çalışmaktadır. Vertov, *Kameralı Adam* için müzikal çizgide bir eşlik "kurmak" eğilimini gerçekleştirmiştir, bu sekansın da görüntü ve ses karşıtlığına dayanma olasılığı vardır.* Filmin tamamlanışından kısa bir süre sonra

1 Vertov, "From the History of the *Kinoks*", *Articles*, s.119.
2 Eisenstein, Pudovkin, Yutkevitch, "Statement", *Film Form,* s.258.
* Bkz. Bölüm I, dipnot 149. Vertov'un *Kameralı Adam*'daki ses çizgisi muhtemelen (gerçeklikte kaydedilmiş) sıradan seslerden ve çeşitli kompozis-

Vertov, bu filmin "sine-göz"den "Sinema-Radyo-Göz"e bir geçiş olarak görülmesini açıklayan "'Sine-göz'den 'Radyo-Göz'e" denemesini yazmıştır.[1] Bu bakışla *Kameralı Adam,* Vertov'un bir sonraki yapıtı, ilk avant-garde Sovyet sesli filmi *Coşku*'da (1930) bütünüyle gerçekleştirilecek bir görüş olan montaj ve ses arasındaki ilişkiye ait bağlamsal açıklaması şeklinde görülebilir.

Vertov, phi-efektle yaratılan çiftli poz illüzyonu ve perdede eşzamanlı olarak beliren iki ya da daha çok görüntünün kamerayla ya da laboratuvarda üretilen asıl bindirmesi arasındaki farkı sergilemek için, "Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösteri" sekansında (Tablo 9) iki dizi halinde mekanik bindirmeler kullanmıştır. Bunlardan biri kaşıkları çalan iki elden ve şıklatılan parmaklardan, diğeri de Yahudi'nin arpinden ve "tuşlardan" görünen dans eden bacaklardan oluşmuştur. Biri diğerine bitişik sıralanan bu bindirmeler, phi-efektle, görsel açıdan etkin olmakla birlikte üretken bir kinestetik enerjiden yoksun mekanik çiftli poz arasındaki farkı ortaya koyar. Bu fark, sekans içinde 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111 nolu çekimlerde sekiz kez tekrarlanan bunların ve diğer nesnelerin çoklu pozlarında olduğundan daha algılanabilir durumdadır. 103-11 nolu çekimler, ayrıca, birbirini diyagonal olarak kesen iki piyanonun tuşlarının ve üstünde ayaklar bulunan piyano pedallarının görüntülerini içerir. Montaj yapısıyla "görsel açıdan baskın" işlev yüklenen çoklu pozların tekrarı, onla doksan iki kare arasında sürer ve yalnızca ikiyle dört kare uzunluğunda, çeşitli aralıklarda beliren optik ışıltılar olarak algılanan 2. Kadının yedi yakın çekimi tarafından bozulur. Bu çoklu pozların kendi halinde akıp gitmesi, gösteriyi dinleyen kadının başının yakın çekimleriyle ritmik olarak "bombardıman edilir", böylece çeşitli kompozisyonların ve sürelerin aritmik vuruşu gerçekleştirilir: Biri göreceli uzun süreli algılanan çok sayıda görsel motifleri ve çeşitli tasarımları (çok

yonlardan ve şarkılardan (miksajla) alınan müzikal nakaratlardan oluşmaktadır.

1 Vertov, "From 'Film-Eye' to 'Radio-Eye'", *Articles*, s.112.

biçimli çoklu bindirmeleri) içerir, diğeri yalnızca bir görsel motifi, perdede bulunan kadının (yuvarlak) kafasını kapsar. "Metrik kurguyla" ulaşılan "müzikal" vuruşu dile getirişiyle "Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösteri" sekansı (L), "Editör ve Film" sekansıyla (LV) sonlanan *Kameralı Adam*'ın senfonik finalinin habercisidir.

Harekete Karşı Durağanlık

"Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösteri" sekansında (L), kinestetik tansiyon, "müzikal gösterinin" dinamik olarak düzenlenen ve bindirmeli çekimleriyle, dinleyicilerin sabit yakın çekimlerinin art arda sıralanışından oluşmuştur. "İzleyiciler ve Perde" sekansında (LII) bile, bir takip kamerasıyla çekilen çeşitli hareketli olayların boy ve genel çekimleriyle; sabit kamerayla görüntülenen. sinema seyircisinin benzer yakın çekimlerinin art arda sıralanması yoluyla büyük bir kinestetik gerilim yaratılmıştır.

Bu sekansta, yakın çekimdeki izleyiciler, gözleri perde-içinde-perdeye kaymadan önce, yayaları, arabaları ve troleybüsleri izlerler. Benzer bir kinestetik efekt, atletlerin hareketlerinin izleyenlerin ya da sabit nesnelerin sabit yakın çekimleriyle her "durduruluşunda", "Basketbol" (XLII), "Arazi ve Tarla Olayları" (XXXVII) ve "Futbol" (XLIII) sekanslarında ortaya konur. Tüm bu sekanslarda, hareket ve durağanlık arasındaki etkileşim, sürekli görüntülenen nesnenin özel hareket yönüyle ilişkilendirilmektedir. Basketbol çekimlerinde harekete karşı durağanlık, (oyuncuların atlayışlarından dolayı) baskın biçimde dikeydir. Futbol çekimlerinde ise, bu çoğunlukla yataydır; arazi ve tarla çekimlerinde de, hareketin yönü spora bağlı olarak çeşitlenmektedir. Cadde çekimlerinde, art arda sıralanan görüntülerin (araçların ve yayaların) temsili görüntülerini dönüştüren algısal bir yanılsama yaratan yatay ve kavisli hareketler bulunmaktadır.

Hareket ve durağanlık arasındaki en kinestetik etkileşim, soldan sağa çevrilen kameranın yakaladığı hareket eden araçlar

ve hareketsiz izleyici arasındaki çatışma aracılığıyla "İzleyiciler ve Perde" sekansında (LII) üretilmektedir. Daha sonra kamera, daha çok sağa döner ve caddenin derin bir perspektifini açığa çıkarır (Fig.210). Bu arada, görüntülenen nesneler önce temsili görüntüler olarak algılanırlar, sonra da (karşılaştırılabilir bir hızda ve odak uzunlukları ayarlamadan) kamera onları izlerken daha da sağa hareket eden yarı soyut (bulanık) siluet halindeki yakın çekimlere dönüşürler; bunun nedeni çekimin sonuna doğru, sol tarafta trafiğin ve binaların bulunduğu, sağ orta alttaki genel çekimde gitmekte olan bir aracın arkasının açıkça görünmesidir. Bu çekimler, yalnızca (ikiyle dört saniye süren) kırk ve altmış kare arasında devam eder ve aynı parça içinde on kez tekrarlanır, tüm ekranı kaplayan çekimlere dönüşen yayaların başlarının (tümü on iki adet olan, her biri ondan on beş kareye dek süren) boy ya da yakın çekimleriyle sürekli kesintiye uğrar. Kameranın (çevrim) hareketiyle sabit çekimler (yakın çekimler) arasındaki bu çarpışmanın sonucu, izleyenleri duyumsal olarak etkileyen özel bir algısal çatışma yaratır. Bu ilkenin film boyunca kullanılmasına rağmen, en çok varolduğu sekanslar, insanlarla nesneler arasındaki uzamsal etkileşimi gösteren sekanslardır. Bu ayrıca -daha düşük bir düzeyde olmasına karşın- tüm phi-efektlerde de meydana gelir, "Cadde ve Göz" sekansında (XXII) göz küresinin görece sabit yakın çekimleri ve nesnelerin ya da binaların takip çekimleri arasındaki "çarpışma" buna örnek gösterilebilir.

Dinamik gerilime karşı olan durağanlık, *Kameralı Adam*'ın tüm yapısına dağılmıştır. Geniş anlamda film, sabit görüntülerle başlar (kamera bütün Prolog boyunca hareket etmez). Kameranın kapalı bir pencereye doğru dik olarak ilerlediği ilk takip çekimi, Birinci Bölüm'ün başına dek ortaya çıkmaz. Sabit ve hareketli çekimler arasındaki sayısal ilişki, sekansın temasına dayalı olarak çeşitlilik gösterir. Örneğin, fabrikaların ve makinelerin tüm sekansları, her biri grafik olarak art arda sıralanan sabit çekimlerden oluşur, öte yandan trafik ve spor olayları ile

ilgili sekanslarda çekimlerin büyük çoğunluğu gökyüzüne çevrilen ya da insanlarla nesnelerin etrafında dolanan kamerayla görüntülenir. Sembolik olarak uyanıştan sonra yavaş yavaş başlayan ve sonra giderek patlayan bir finale ulaşan çeşitli kent etkinlikleriyle temposunu yükselten bir işgününün döngüsüne odaklanan film, *durağanlık*la (*stasis*'le) başlar ve *kinesis*'le sona erer. Vertov'dan bekleneceği üzere, onun filmi rahatlama ya da bütünleşme ile sona ermez, üstelik bir "inlemeyle" bitmek yerine bir "patlamayla" son bulduğu montaj kreşendosunu sürekli yükseltir!

Harekete karşı durağanlık, özellikle çeşitli nesnelerle ilintili olan dinamik çekimler ve dinleyicilerin sabit yakın çekimleri arasındaki çatışma üstüne kurulan "Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösteri" sekansından (L) sonra vurgulanır. "Tripod Üstünde Hareket Eden Kamera" sekansında (LI), harekete karşı durağanlığın art arda sıralanışının ilk ortaya çıkışı -daha sonra seyirci oldukları anlaşılan- yüzlerin durağan yakın çekimlerinin uyumuyla ve tripodla kameranın animasyonlarının yakın çekimleriyle sağlanır (Fig.197). Öncelikle, üç "bacağı" üstünde "yürüyen" kamerayı seyreden yüzlerin sinema tiyatrosunda oturan izleyiciler oldukları netleşir, durağanlığa karşı hareket çatışması, üstünde dönen kablo makarasının soyut görüntüsünün yansıtıldığı perde-içindeki-perdeyle bağlantılı olarak, (geniş açıdan görüntülenen) oditoryumun donmuş-kareleriyle geliştirilir (Fig.201). Bu çatışma, bale dansçılarının karmaşık görüntüleriyle izleyenlerin boy çekimlerini çeşitlendirme yoluyla (Fig.204) ve çeşitli komedyenler ve piyano tuşlarını ön plana çıkaran çiftli pozlarla devam ettirilir (Fig.203). Sonra, yukarıdan görünen izleyicilerin çekiminin ardından (Fig.199), teleskopik mercekle uçakları çeken Kameraman'ın çekimleri yer alır (Fig.219), bunu çok sayıda karmaşık trafik çekimi (Fig.220) ve birçok gayretli sekreterin birleşik çekimi (Fig.220) izler; bu parça, ışıldayan dönen halkaların soyut çekimleriyle (Fig.205), ip makaralarını taşıyan dönen tekerleklerin bindirmesi ve gü-

ülümseyen bir kadın işçinin yakın çekimiyle belirgin biçimde kostrüktivist anlamda tasarlanan çekimle sona erer (Fig.206).

Durağanlığa karşı hareket çatışmasının doruğu, oditoryumun donmuş-karelerinin sıralanışıyla ve seyircilerin üstüne hızla geldiği motosikletinden çekim yapan Kameraman'ın takip sahnesiyle "İzleyiciler ve Perde" sekansında (LII) başlar. Bu çekim, hem perde-içinde-perdede (Fig.217) hem de asıl perdede (Fig.216) değişimli olarak belirir. Sonra, yanına kameranın iliştirildiği çekimle, hızlı bir lokomotif perde-içinde-perdede belirir (Fig.208), bunu fabrika çıkışının üstüne bindirme yapılan Kameraman'ın anlaşılmaz (*enigmatic*) çekimi (Fig.211) takip eder. Doruk, hareketli ve sabit çekimlerin büyük çaplı algısal ayrımıyla daha da şiddetlenir. Bu farklılaşma, çevrinen kameranın görüntülediği hareketli nesnelerle film seyircilerinin sabit yakın çekimlerinin aritmetik değişimiyle sağlanır; öte yandan kurgu kalıbı, aşağıda gösterildiği üzere, değişken çekim gruplarının sayılarındaki belirgin azalmayla oluşturulur:

Kameranın önünden geçen bir faytona karşı izleyicilerin dört yakın çekimi

Kameranın önünden geçen bir troleybüse karşı izleyicilerin yedi yakın çekimi

Bir troleybüsten inen ve kameranın önünden geçen bir kadına karşı izleyicilerin dört yakın çekimi

Kameranın önünden geçen bir bisikletliye karşı izleyicilerin üç yakın çekimi

Kameranın önünden yürüyen iki kadın yayaya karşı izleyicilerin bir yakın çekimi

Kameranın önünden geçen bir yayaya (beyaz şapkalı hanımefendiye) karşı izleyicilerin iki yakın çekimi

Kameranın önünden hızla geçen bir arabaya karşı izleyicilerin iki yakın çekimi

Kameranın önünden sürülen bir motosiklete karşı izleyicinin bir yakın çekimi

Kameranın önünden hızla geçen bir *cabriolet*e karşı izleyicinin bir yakın çekimi

Kameranın önünden geçen bir troleybüsün üst ön kısmına karşı izleyicinin bir yakın çekimi

Kameranın önünden geçen bir troleybüsün üst arka kısmına karşı izleyicinin bir yakın çekimi

Kameranın önünden geçen bir faytondaki kadınlara ve çocuklara karşı izleyicinin bir yakın çekimi

Yapı, hızlı bir trenin eğik olarak sağdan sola ilerlediği bir çekimin ardına sıralanan bir izleyicinin yakın çekimi tarafından takip edilen, kameranın önünde soldan sağa yürüyen yayaların (iki hanımefendinin) tek bir boy çekiminin içerimiyle kırılmaktadır. Trenin bu sağ-sol hareketi daha sonra perde-içinde-perde üzerinde dört kez tekrarlanır. Montaj yapımının bozulması böylece hareketin tersine çevrilen yönüyle güçlendirilir: Daha önceki tüm hareketler soldan sağa olurken (kameraya yaklaşan bir yay çizerken ve hareketin yönünde dönerken merceğin görüşünü karartırken), tren perde-içinde-perdede, ilk olarak yatay sonra da dikey biçimde çapraz yaparak sağdan sola doğru yönelir. Oditoryum yeniden ortaya çıkar, bu kez izleyiciler koltuklarında kıpırdanmaktadırlar; bu sırada perde-içinde-perdede yansıtılan hareketli resim görüntüleri, sonradan asıl perdede belirecek olan (Fig.225) hareketli bir üstü açık arabadan çekim yapan Kameraman'ı (Fig.226); her iki perde de, iki hanımefendiyi ve beyaz takım elbiseli adamı taşıyan faytonu (Fig.214, 215) ve çok sayıda trafik çekimini gösterir. Kameraman'ın genel çekimi fabrika çıkışının üstüne bindirilir (Fig.211), Bolşoy Tiyatrosu'nun parçalanmış görüntüsü (Fig.213) ve sallanan bir sarkacın yakın çekimi (Fig.212), "Editör ve Film" sekansının (LV) habercisidir.

Yapısal olarak, film (oditoryumu dolduran seyircilerle ve gösterim için çalmaya başlayan orkestrayla, bir film gösterisine hazırlanan) olayların açıkça doğrusal temsilinden; kendi başına her çekimin temsili olmaktan daha güçlü -ve daha anlamlı- içerimiyle "Yaşamın-Olduğu-Gibi" kinestetik soyutlamasını yaratan sayısız görsel bileşenin yoğunlaştığı bir montaja doğru, adım adım oluşturulmuştur. Filmin açılışı, iletişim anlamında sinemanın temel enformasyonu olan seyirciyi ortaya koyuşuyla açıklama üzerine kuruludur, benzer şekilde finali de sinemayı yeniden sanatsal bir anlatım, kendi zaman-uzam eklemlenişini inşa edebilen özel bir araç anlamında değerlendirir.

Kameralı Adam, büyük bir senfoninin final notaları (*chord*) gibi, görkemli biçimde sona erer. Filmin aniden bitmesi, yaratı-

cılarının gerçekliğin sinemasal dönüşümünde olduğu gibi mekanik kaydı üzerinde de çok fazla durmadıkları bağlamın aslını ortaya koyar. Yaratıcıların, izleyenin (bir Sovyet kentinde) somut çevreye ilişkin tematik hatta ideolojik bir durumla baş başa kalmasını seçmedikleri, sinemayı özel bir *estetik* yapı anlamında değerlendirdiği ilginç bir duygusal deneyimle ayrılmasını tercih ettikleri ortadadır. Dış dünyayı gözlemleyen ve kaydeden "sine-hakikat" ilkesi, sonuçta kayıtlı görüntülerin yapısını çözmek için *kinok*ların-mühendislerinin kullandığı "sine-göz" yöntemine eklemlenir ve gündelik yaşam hakkında, "Olduğu-Gibi-Yaşam" hakkında, "film-nesnesini" üretenler hakkında ve onu asıl perdede de film içinde de, sinema tiyatrosunda algılayanlar hakkında önemli doğruları ortaya koyar.

Yapısal Tekrarlar

"Tripod Üstünde Hareket Eden Kamera" sekansı (LI), bir film gösterimine katılan izleyiciyle, Epilog için hazırlık işlevine sahiptir. Bu sekansın ilk çekimleri, "bacakları" üstünde "yürüyen" kameraya yanıt veren adamların ve kadınların yakın çekimleridir; bu arada dışarıda duran bir nesne üstünde "yürüyen" kameranın yerleşimiyle daha da ileriye götürülen bir illüzyonla - gerçeklikle bağdaşmayan bir "canlandırılmış gerçeğin" etkisi altında kaldıkları vurgulanmaktadır. Aniden, aynı insanların yakın çekimleri içinde, üstünde gerçek olayların çeşitli hareketli görüntülerinin belirdiği perde-içinde-perdenin önünde oturan seyircilerin genel çekimleri araya girer. "İzleyiciler ve Perde" sekansına (LII) geçişi imleyen bu çekimler, seyircilerin ve perde-içinde-perdenin her eşzamanlı görünüşünde, karışık görüntü tekniği gibi çalışırlar. Bu karışık çekimlerde, perde-içinde-perde üzerindeki görüntüler, devamlı hareket halindedirler, öte yandan onun önündeki seyirciler bazen "canlı" ve bazen de "donmuş" durumdadırlar, böylece de gerçeklik ve sinemasal illüzyon arasındaki sınırı daha da karmaşıklaştırırlar.

"Editör ve Film" sekansı (LV), film yapımında montajın tartışmasız rolünü -hem tematik hem de sinemasal olarak- yeniden

vurgulayarak filmi özetler. Bu sekans, ileriye hızlanan ve geriye hareket eden 108 çekimi kapsar. Parlak şekilde aydınlatılan ışıklı masanın üstünde diyagonal biçimde hareket eden koyu film parçasının ilk çekimini (Fig.78), aşağıya bakan Svilova'nın yakın çekimi takip eder (Fig.80). Bu iki çekimde, sekansın doruğunun başladığını imleyen, perdede beliren Svilova'nın gözlerinin yakın çekiminden önce dört kez ara kesme yapılır (Fig.227). Parça boyunca, Svilova'nın gözlerinin yakın çekimi, karelerin kışkırtıcı biçimde küçültülmesiyle otuz sekiz kez tekrarlanır. Sonuna doğru, Editör'ün gözlerinin kısa çekimleri, caddedeki trafiği resimleyen daha genel çekimlerle karşıtlık oluşturur; zaman zaman araya giren bu çekimler, filmin gösteriminin ışık akışıyla birleşen bir başka önemli efekti yaratırlar. Göz çekimlerinin başlangıçtaki süresi, iki ya da üç kare arasındadır (20-45 numaralarda da bu böyledir); buna karşın, gitmekte olan bir troleybüsün bir sonraki yakın çekimi (no.46) on iki kare uzunluğundadır ve kalabalık tiyatronun boy çekimi yalnızca sekiz kare sürmektedir. Parçanın doruğu, tümü iki gruptan birine ait olan elli beş çekimden oluşmuştur: İki ya da üç karelik çekimler (Svilova'nın gözünün yakın çekimleri) ve altı ya da yedi karelik çekimler (trafik, yayalar, oditoryumdaki projektör ışınları, bir trafik sinyali ve bir sarkaç). Projektör ışını (Fig.228), trafik sinyali (Fig.229) ve sarkaçlar gibi yanıp sönen tüm bu çekimlerin anlık hareketler yapan büyük olanı da (Fig.212), oradan oraya hızla sıçrayan küçük olanı da (Fig.231), montaj ritminde büyük bir ağırlığa sahiptir. Alt açıdan fotoğraflanan hızlı trenin dokuz-karelik çekiminden sonra (no.54), çekimlerin süresi (Svilova'nın gözleri gibi) üç karelik bir orandan (troleybüs, trafik, oditoryum gibi) altı kareye dek çeşitlilik göstermektedir. Çekim uzunluğunun bu geometrik azalması, kameranın üstüne gelen troleybüsün yirmi-karelik çekiminin sondan bir öncekisi (Fig.232) ve tüm filmin sembolik bir özeti işlevini gören, üstüne insan gözünün bindirildiği kamera merceğinin yirmi dört-karelik yakın çekimi tarafından aniden kesilen bir görsel soyutlama yaratır (Fig.233).

"Editör ve Film" sekansının montaj yapısı (LV), iki farklı grafik formun art arda sıralanmasına dayalıdır: Tamamı kareyi dikey ya da yatay yapılarla dolduran troleybüslerin çekimlerinin boyutlarıyla çeşitlendirilen (kararsız bir dairesel tasarım biçiminde algılanan) bir sarkacın, projektör ışınlarının ve oditoryumun, bir trafik sinyalinin ve bir sinyal kesişiminin yakın çekimleriyle ara kesme yapılan, (daireler gibi algılanan) Svilova'nın gözlerinin yakın çekimleri (55-91 nolu çekimler). Giriş bölümünde, (gri gökyüzüne karşı siluet halindeki) trafik sinyalinin yakın çekimleri ve (karanlık oditoryumu yatayına kesen) projektör ışınlarının yarı genel çekimleri, Svilova'nın gözlerinin yuvarlak formlarıyla keskin bir karşıtlık oluşturur. Kapanış bölümünde, Svilova'nın gözleri büyültülür ve film, trafik sinyalinin, sarkacın, oditoryumun, kent pazarının, demiryolu arabalarının, rayların, troleybüslerin ve kamera merceğinin on sekiz adet yanıp sönen çekimiyle sona erer (92-108 nolu çekimler).

Aşağıda (filmin toplam 1.682 çekiminin dışında kalan) 108 çekimlik finalin, yani filmin son sekansının çekim-çekim incelenmesi yer almaktadır. Belirtilen karelerle, her çekim süresinin özelliğinden ve hızlanan/yavaşlayan çevrilme hızından, filmin finaline yansıyan gayretli yöneliş anlaşılabilmektedir:

LV. *Editör ve Film:* 108 çekim, 699 kr. 39 san.

1. GAAÇ (XXV 50'ye benzer; hızlandırılmış hareket). Işıklı masa üstünde aşağı soldan yukarı sağa ilerleyen koyu film şeridi (13 kr.).
2. DAAÇ (XXI 11'e benzer; hızlandırılmış). Aşağıya bakan Svilova'nın sağ profili, karanlık arka plana karşı yüzü aşağıdan aydınlatılır (15 kr.).
3. GAAÇ (LV 1'le aynı; hızlandırılmış). Film şeridi aşağı soldan yukarı sağa doğru diyagonal olarak ilerlemeyi sürdürür (10 kr.).
4. DAAÇ (LV 2'yle aynı; hızlandırılmış). Svilova aşağıya bakar (10 kr.).
5. GAAÇ (LV 3'le aynı; hızlandırılmış). Film şeridi diyagonal olarak ilerler (5 kr.).
6. DAAÇ (LV 4'le aynı; hızlandırılmış). Svilova aşağıya bakar (4 kr.).
7. DAYGÇ - BÇ (LIV 4'e benzer; eğik kare, hızlandırılmış). Demiryolu raylarının koyu şeridi, gri gökyüzüne karşı siluet halindeki telefon direkleriyle giderek uzaklaşarak orta soldan aşağı sağa doğru yönelir; yolcu vagonunun yalnızca alt kısmı görünsün diye kara lokomotif öne doğru sağ

tarafa geçerken belirir; tren rayların altına konmuş kameranın üstüne hızla ilerler (28 kr.).

8. GAYGÇ (hızlı). Bir pazar gibi duran ve ekranı dolduran kalabalık; karenin aşağı sağ köşesinde dikdörtgen *booth* topaçlar parlak biçimde aydınlatılır (55 kr.).
9. DAYGÇ (LIV 64'teki gibi; hızlı). Karşı tarafta bir tepenin görüntüsüyle, tren arkadan öne ilerler. Solda bir kulübe ve gökyüzüne karşı siluet halinde birkaç ağaç vardır. Tren ileriye doğru giderken, kara kütlesiyle ekranı doldurur (10 kr.).
10. ÇAÇ (hızlı). Svilova'nın gözleri ve burnu aşağıdan aydınlatılır; soldaki göz çerçeve çizgisiyle yarıya bölünür; sağdaki göz sola, aşağı ortaya, sonra sola, sonra yeniden ortaya bakar (9 kr.).
11. DABÇ (LV 7'ye benzer; hızlı). Kara tren vagonları, rayların altında duran kameranın üstünden geçer; vagonlar seyircilerin üstüne gelir; tepe, ağaçlar ve gökyüzü yukarı sağda görünürler (9 kr.).
12. ÇAÇ (LV 10'daki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağı ortaya, sonra sola bakar ve ortaya geri döner (6 kr.).
13. DABÇ (LV 11'deki gibi; hızlı). Kara tren vagonları kameranın üstüne doğru gelir (6 kr.).
14. ÇAÇ (LV 12'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağı ortaya, sola döner, sonra kapanır ve yeniden açılır (5 kr.).
15. DABÇ (LV 11'deki gibi; hızlı). Kara tren vagonları kameranın üstüne gelir (9 kr.).
16. ÇAÇ (LV 14'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sola, sonra ortaya ve aşağıya döner (4 kr.).
17. DABÇ (LV 15'teki gibi; hızlı). Kara tren vagonları kameranın üstüne doğru gelir (7 kr.).
18. ÇAÇ (LV 12'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağı ortaya, sola döner (3 kr.).
19. DABÇ (LV 17'deki gibi; hızlı). Kara tren vagonları kameranın üstüne doğru gelir ve onu geçer, sonra kareden çıkar, karşı tarafta bir tepe manzarasıyla ve gökyüzüne karşı birkaç ağacın siluetiyle raylar ortaya çıkar (8 kr.).
20. GAAÇ (LV 1'deki gibi; hızlı). Aşağı soldan yukarı sağa doğru ışıklı masa üstünde ilerleyen koyu film şeridi (5 kr.).
21. ÇAÇ (LV 18'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağı ortaya bakar (2 kr.). Not: Alttan gelen ışık, bir önceki çekimden daha güçlüdür.
22. GAAÇ (LV 20'deki gibi; hızlı). Film şeridi diyagonal olarak ilerlemeyi sürdürür (4 kr.).
23. ÇAÇ (LV 21'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağı ortaya, sonra sağa bakar (3 kr.).

24. GAAÇ (LV 22'deki gibi; hızlı). Film şeridi diyagonal olarak ilerlemeyi sürdürür (5 kr.).
25. ÇAÇ (LV 23'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağı sağa bakar, sonra sola döner (3 kr.).
26. DAAÇ (XVIII 10'a benzer; hızlı). Gri gökyüzüne karşı trafik sinyalinin silueti, sağdan sola döner, diyagonal konumunu aşağı sol-yukarı sağdan yukarı sol-aşağı sağa değiştirir (65 kr.).
27. YGÇ. Troleybüs perdenin merkezinde durur; üstünde "no. 25 - Saratovo - Leningrad-skaya" yazar, ön planda soldan sağa geçen yayalar bulanık görünürler; sağda troleybüsün parçası, solda binalarla arka plana doğru geçerken görünür (7 kr.).
28. ÇAÇ (LV 25'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya, ortaya bakar (2 kr.).
29. YGÇ (hızlı). Sağ ön planda hareket eden troleybüsün önünden geçen yayalar (7 kr.).
30. ÇAÇ (LV 28'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar, sonra sola döner (2 kr.).
31. YGÇ (hızlı). Yayalar sağ ön planda hareket eden troleybüsün önünden geçer (6 kr.).
32. ÇAÇ (LV 30'daki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sağdan sola döner (2 kr.).
33. YGÇ (LV 31'deki gibi; hızlı). Birkaç yaya soldan sağa geçip iyice ön plana yığılırken, arka planı doldururlar; troleybüs öne doğru hareket eder (6 kr.).
34. ÇAÇ (LV 32'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sağa bakar (2 kr.).
35. YGÇ (LV 33'teki gibi; hızlı). Soldan sağa geçip iyice ön planda yer alan biri, arka planı kaplar; troleybüs ileriye doğru hareket eder (5 kr.).
36. ÇAÇ (LV 34'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sola bakar (2 kr.).
37. YGÇ (LV 35'teki gibi; hızlı). Biri, soldan sağa geçip iyice ön planda yer alırken arka planı kaplar; troleybüs ileriye doğru hareket eder (6 kr.).
38. ÇAÇ (LV 36'daki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sağa bakar (2 kr.).
39. YGÇ (LV 37'deki gibi; hızlı). Biri, soldan sağa geçip iyice ön planda yer alırken arka planı kaplar; troleybüs ileriye doğru hareket eder (6 kr.).
40. ÇAÇ (LV 38'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sola bakar (2 kr.).
41. YGÇ (LV 39'daki gibi; hızlı). Biri, soldan sağa geçip iyice ön planda yer alırken arka planı kaplar; troleybüs ileriye doğru hareket eder (6 kr.).
42. ÇAÇ (LV 40'daki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sağa bakar (2 kr.).
43. ÇAÇ - BÇ (hızlı). İyice ön plandaki troleybüsün bulanık kara tarafı, sağa hareket eder ve sol arka plandaki yüksek binaları açığa çıkarır; orta aşağıda yayalar ve bir diğer troleybüs ileriye yönelir (6 kr.).
44. YGÇ (hızlı). Yukarı sol köşede küçük kare kapaklardan çıkan ve bütünüyle koyu olan arka plana karşı orta sağa doğru diyagonal olarak büyü-

yen projektör ışınları; kalın bir siyah şerit kapağın yakınında ışınları keser ve diğer bir ince beyaz dikey şerit kesme işlemini ortada yapar; ışınların yoğunluğu sağa doğru yayılır; bir an için kararır, sonra yeniden belirir (6 kr.).

45. YGÇ (hızlı). Bulanık yayalar ön planda sağa geçerken, merkezdeki troleybüs ileriye hareket eder (2 kr.).
46. ÇAÇ - YGÇ (hızlı). İyice ön plandaki troleybüsün yanı sola ilerler, ortadaki troleybüs, sağdaki troleybüsün bir kısmı, binalar ve uzaktaki gökyüzü arka planda açığa çıkar (12 kr.).
47. GAYGÇ (hızlı). Yüzü sola dönük seyircilerle karanlık tiyatro oditoryumu; yukarı orta arka plandan yukarı sol ön plana doğru konumlanan projektör ışınlarının akışı (8 kr.).
48. ÇAÇ-YGÇ (LV 43'teki gibi; hızlı). Oldukça ön plandaki koyu bulanık troleybüs sağa hareket eder, merkez orta yerdeki (18 nolu) diğer bir troleybüs ve sol arka plandaki yüksek binalar ortaya çıkar; yayalar meydanı doldurur (6 kr.).
49. ÇAÇ (LV 42'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar, sonra sola döner (2 kr.).
50. YGÇ (LV 27'deki gibi; hızlı). Birkaç yolcu duran troleybüsün önünde sağ ön plana geçerler (5 kr.).
51. ÇAÇ (LV 49'daki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar, sonra sağa döner (3 kr.).
52. GAGEÇ (LII 89'daki gibi; hızlı). Çeşitli yönlere hareket eden ve perdenin aşağı kısmında bulunan kalabalıkla dolu cadde; arka planda karanlık manzara ve yukarıda gri gökyüzü, sağda, arka plandan ön planın merkezine doğru ortaya çıkan telefon direklerinin gölgeli dizileri; sol ön plandan arka planın merkezine hareket eden koyu troleybüs (6 kr.).
53. ÇAÇ (LV 51'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar, sonra sola döner (3 kr.).
54. DAGÇ (LII 87'deki gibi; hızlı). Ön planda yanıp sönen bulanık dikey beyaz şeritlerle orta sağdan yukarı sola diyagonal olarak hareket eden trenin altı (9 kr.).
55. ÇAÇ (LV 53'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar, sonra sağa döner (3 kr.).
56. GAGEÇ (LV 52'deki gibi; hızlı). Troleybüs Kalabalığın ortasında arka planın merkezine doğru hareket etmeye devam eder (6 kr.).
57. ÇAÇ (LV 55'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (3 kr.).
58. GAYGÇ (LVI 46'daki gibi; hızlı). Yüzü sola dönük seyircilerle karanlık tiyatro oditoryumu; yukarı orta ön plandan yukarı sol ön plana doğru konumlanan projektör ışınlarının akışı (6 kr.).
59. ÇAÇ (LV 57'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (3 kr.).

60. GAGEÇ (LV 56'daki gibi; hızlı). Troleybüs daha da arka plana ilerler (6 kr.).
61. ÇAÇ (LV 59'daki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sağa bakar ve iyice açılır (3 kr.).
62. ÇAÇ (LV 2'deki gibi; hızlı). Koyu arka planda parlak biçimde aydınlatılmış sarkaç ileri ve geri salınır (6 kr.).
63. ÇAÇ (LV 61'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar, Editör sonra yüzünü sola çevirir (3 kr.).
64. GAGEÇ (LV 60'daki gibi; hızlı). Bir troleybüs bulanık sol ön plana girerken, diğeri gözden kaybolur (6 kr.).
65. ÇAÇ (LV 63'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağı merkeze bakar (2 kr.).
66. DAAÇ (LV 65'teki gibi; hızlı). Yukarı soldan aşağı sağa doğru diyagonal biçimde konumlanan ve gri gökyüzüne karşı siluet halinde olan trafik sinyali, sağa döner ve soldaki siyah telle dikey pozisyona gelir (5 kr.).
67. ÇAÇ (LV 65'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sola bakar, sonra aşağı döner (2 kr.).
68. GAGEÇ (LV 64'teki gibi; hızlı). Sol ön plandaki troleybüs sağa gitmeyi sürdürür, arka planı kaplar; troleybüsün penceresinden caddenin karşı tarafındaki yayalar görünür (6 kr.).
69. ÇAÇ (LV 67'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağı ortaya bakar (2 kr.).
70. DAGÇ (LV 54'teki gibi; hızlı, çevrilen, eğik kare). Trenin bulanık yanı yukarı sağdan aşağı sola hareket eder; çekim sola ilerlerken, daha çok pencere ve gökyüzü şeridi açığa çıkar (6 kr.).
71. ÇAÇ (LV 69'daki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sola bakar (2 kr.).
72. GAGEÇ (LV 68'deki gibi; hızlı). Ön plandaki troleybüs daha sağa ilerler, arka planda meydanın kalabalığı görünür (6 kr.).
73. ÇAÇ (LV 57'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (2 kr.).
74. GAYGÇ (LVII 58'deki gibi; hızlı). Yüzü sola dönük seyircilerle karanlık tiyatro oditoryumu; yukarı orta ön plandan yukarı sol ön plana doğru konumlanan projektör ışınlarının akışı (6 kr.).
75. ÇAÇ (LV 73'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (2 kr.).
76. GAGEÇ (LV 72'deki gibi; hızlı). Caddede kalabalık, troleybüs yok (6 kr.).
77. ÇAÇ (LV 75'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (2 kr.).
78. ÇAÇ (LV 62'deki gibi; hızlı). Koyu arka planda sarkaç ileri ve geri hareket eder (6 kr.).
79. ÇAÇ (LV 77'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (2 kr.).
80. GAÇGEÇ (XVI 38'deki gibi; hızlı). Aydınlık binalarla kentin karanlık çekiminin kesişimi; yukarı solda yayalar ve trafik cadde boyunca ilerler (6 kr.).

81. ÇAÇ (LV 79'daki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (2 kr.).
82. DAAÇ (LV 66'daki gibi; hızlı). Gökyüzüne karşı siluet halinde olan trafik sinyali döner, yukarı soldan aşağı sağa eğik konuma gelir (4 kr.).
83. ÇAÇ (LV 73'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (2 kr.).
84. GAÇGEÇ (LV 80'deki gibi; hızlı). Trafik kesişimlerde akmayı sürdürür (6 kr.).
85. ÇAÇ (LV 73'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri aşağıya bakar (2 kr.).
86. DAYGÇ (LV 54'teki gibi; hızlı). Tren diyagonal olarak aşağı sağ ön plandan aydınlık gökyüzüne karşı yukarı sol arka plana ilerler (6 kr.).
87. ÇAÇ (LV 85'teki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sağa bakar (2 kr.).
88. GAÇGEÇ (LV 84'teki gibi; hızlı). Trafik kesişimde akmaya devam eder (5 kr.).
89. ÇAÇ (LV 87'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sola bakar (2 kr.).
90. YGÇ (LV 44'teki gibi; hızlı). Yukarı sağda ışınların hemen üstünde ek bir ışık kaynağıyla birlikte, diyagonal projektör ışınları akar (9 kr.).
91. ÇAÇ (LV 89'deki gibi; hızlı). Svilova'nın gözleri sola, sonra sağa bakar (2 kr.).
92. DAYGÇ - BÇ (LVI 54'e benzer; hızlı). Diyagonal olarak yukarı sağdan aşağı sola hareket eden trenin bulanık pencereleri (6 kr.).
93. DAAÇ (LV 82'deki gibi; hızlı). Gri gökyüzüne karşı siluet halinde olan trafik sinyali, yukarı sağda diyagonal konumdan aşağı solda dikey konuma döner (3 kr.).
94. AÇ (LIV 2'deki gibi). Koyu arka planın önünde ileri geri hareket eden çeyrek çerçeveyle saatin bulanık küçük yuvarlak sarkacı (2 kr.).
95. GAYGÇ (LV 74'teki gibi; hızlı). Yüzü sola dönük seyircilerle karanlık tiyatro oditoryumu; yukarı orta ön plandan yukarı sol ön plana doğru konumlanan projektör ışınlarının akışı; biri daha aşağıda, parlak biçimde aydınlatılan sol köşededir (6 kr.).
96. DAAÇ (LV 93'teki gibi; hızlı). Gri gökyüzüne karşı siluet halinde olan trafik sinyali, yukarı solda diyagonal konumdan aşağı sağa döner, sonra tel soldayken yukarı sağdan aşağı sola yeniden kareye girer (5 kr.).
97. GAYGÇ (LV 8'deki gibi; hızlı). Pazar, meydandaki kalabalık tüm kareyi doldurur; çatıların tepeleri parlak biçimde aydınlatılmış dört dikdörtgeni oluşturur (6 kr.).
98. AÇ (LV 94'teki gibi; hızlı). Sarkaç ileri ve geri hareket eder (5 kr.).
99. DAAÇ (LV 96'daki gibi; hızlı). Gri gökyüzüne karşı siluet halinde olan trafik sinyali, dikey konumdan diyagonal konuma saat yönünde döner, sonra yukarı sağdan aşağı sol konuma geçer (4 kr.).
100. GABÇ (LV 59'daki gibi; hızlı). Hızla çeşitli yönlere koşuşturan, koyu ve parlak renkli giysiler içindeki insanlarla dolu kalabalık pazar; troleybüs teller solda kesişir (6 kr.).

101. AÇ (LV 98'deki gibi; hızlı). Sarkaç ileri ve geri hareket eder (5 kr.).
102. DAYGÇ (LV 19'a benzer; hızlı). Arka plana doğru ortayı kaplayan demiryolu bağlantıları; solda ve sağda küçük tepeler; karenin üst kısmını dolduran gökyüzü; vagonun silueti ön planda belirir, arka plana doğru kameranın üstüne ilerler (6 kr.).
103. GAGEÇ (LIV 69'daki gibi; hızlı). Binalarla cadde ve yukarı sol gölgede; yukarı ortada parlak bina ve yukarı sağda gri bina; kalabalık çeşitli yönlere hızla hareket eder (6 kr.).
104. DAAÇ (LV 100'deki gibi; hızlı). Gri gökyüzüne karşı siluet halinde olan trafik sinyali,yukarı sağdan aşağı sol konuma saat yönünün tersine, sonra da yukarı soldan aşağı sağa döner (4 kr.).
105. DAYGÇ (LV 103'e benzer; hızlı). Arka plana doğru ortayı kaplayan demiryolu bağlantıları, sağda V-şeklindeki telefon direkleri; parlak gökyüzüne karşı vagonların siluetleri ön plana doğru kameranın üstüne ilerler, doruğa yakın gökyüzünü parlak şekilde aydınlatan yatay bandı ortaya çıkarır; karenin geri kalanı karanlıktır (6 kr.).
106. AÇ (LV 102'deki gibi). Sarkaç ileri geri hareket eder (2 kr.).
107. DAYGÇ-BÇ-AÇ (XXI 18'deki gibi). Yukarıda aydınlık gökyüzüyle her iki kenardaki koyu ağaçlarla troleybüsün önü; troleybüs ileriye hareket eder, sonra kamerayı geçer, tüm kareyi karanlık içinde bırakır (12-18. kareler); troleybüs görünür, karenin altında gökyüzü ve ağaçlarla yatay bir ışık bandını ortaya çıkarır. Troleybüsün altında "No.812", tepesinde "No.7" yazar (20 kr.).
108. ÇAÇ. Üstüne insan gözünün çoklu bindirildiği kamera merceği, her ikisi de bir aynadan yansıtılır; yirmi kare sonra, iris dik dik bakan gözün üstüne kapanmaya başlar (74 kr.).

Kiril harflerinde beyaz renkli "Konets" (Son) yazısıyla, yavaşça kapanan siyah ekran (69 kr.).

Yapısal olarak kapanış sekansı, optik vuruşun senfonik birikimin finali olarak görüldüğü güçlü bir montaj patlaması yaratır. "Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösteri" sekansında ateşlenen "işitsel" tonlar, burada kent yaşamının "uyumsuzluklarını" figüratif olarak bağlayan ve (filmin kurgusunu da içeren) insan emeğinin "müzikal" dinamizmine koşut ilerleyen çekimlerin dinamik değişimiyle ulaşılan optik duyumlar aracılığıyla yer alır.

Bu doruk bölümündeki çekimlerin kinestetik orkestrasyonu, farklı çekim kompozisyonlarının sıralanışı, hareket yönleri, ölçekler ve çekimlerin süreleriyle oluşturulur. Her şeyden önce,

kurgu düşüncesi ön plana geçer: Svilova'nın gözlerinin yakın çekimleri çok kısadır, çünkü sekansın doruğunda gözler daha çok, farklı grafik yapı dizilerini belirginleştiren iki yuvarlak şekil olarak algılanır. Bütün bu soyutlamalarıyla birlikte kapanış sekansının müzikal bağlantısı, (1) trafiği (troleybüsü, arabaları); (2) zamanı (sarkacı); (3) gündelik yaşamdaki insanları (pazarı ve caddeyi); (4) makineleri (treni, vagonları); (5) film gösterimini (sinema tiyatrosunda akan ışınları) ve kapanış görüntüsündeki (6) kamera merceğiyle insan gözünü resimleyen çekimlerin tematik vurgusuna zarar vermez. Filmin tüm tematik ve biçimsel görünümleri, kinestetik aralıklarının izleyenleri hem algısal hem de duyumsal düzeylerde kendine bağladığı güçlü bir senfonik yapıya dönüşen bir final kuran - montajıyla - yani en etkili içerimleriyle yeniden birleştirilmiştir.

Grafik Yapıların İdeolojisi

Kameralı Adam'ın anahtar sekanslarının biçimsel deneyimi, Vertov ve Svilova'nın grafik yapılarının ve onların etkileşiminin daha sonraki yorumlarına ışık tutmuştur. Çekim kompozisyonlarının tüm harmanlanışı ya da art arda sıralanışı amaçlıdır ve özellikle montaj vuruşunun, sekans yapısına baskın çıktığı ve ona önemli bir kinestetik vurgu kaynağı oluşturduğu temel sekanslarda dikkatle yerine getirilmiştir. Bu dizilişlerin resimsel bileşenlerine göre grafik yapılarını sınıflama yoluyla, perdede kümeler halinde ya da farklı bağlamlarda beliren üç temel çekim kompozisyonunun her biri için uygun anlam tahmin edilebilir.

Hem biçimde hem de harekette en baskın yapı, caddeleri, trafiği, trenleri, arabaları, yayaları, kır manzaralarını, çalışmakta olan işçileri ve egzersiz yapan atletleri resimleyen çok sayıda çekimde beliren *yatay* olan yapıdır. Daha sonra açığa çıkan yapı, fabrikaların geniş açılı görünüşlerinde, fabrika bacalarında, küçük bacalarda, çelik yapılarda, asansörlerde, vinçlerde, cadde ışıklarında ve kent çevresindeki yüksek binalarda en dramatik biçimde vurgulanan *dikey* olan yapıdır. Üçüncüsü ise,

kendi baskın görsel estetizmi sayesinde tüm biçimleri ve şekilleri çevreleme eğiliminde olan *dairesel* olan yapıdır. Bu yapı ayrıca tematik düzeyde de öneme sahiptir ve film boyunca kamera merceğinin, film makaralarının, insan yüzlerinin ve gözlerinin, fabrikadaki tekerleklerin ve dişlilerin, radyo hoparlörlerinin ve çelik konstrüksiyon malzemelerinin yakın çekimlerinde belirginleşir. Sembolik olarak, *film yapımında kullanılan malzeme anlamındaki film stoku,* perdede üç biçimde ortaya konur: Yatay (ve diyagonal) olarak, Svilova'nın kurgu masasında bulundurduğu film şeritleri biçiminde; dikey olarak, kurgu odasında raflara dizilen sınıflanmış ve seçilmiş film şeridi parçası biçiminde; dairesel olarak, takılmaya hazır dönen film kutuları biçiminde, ortasından delinmiş film şeritleri biçiminde ve sinema tiyatrosundaki gösterimde kullanılan 35 mm metal makaralar biçiminde.

Kameralı Adam'daki üç temel grafik yapının tekrarı, her çekimin özel tematik temsiliyle bağlantılı olarak, geniş bir metaforik vurguyu hedefler. Bilişsel sistemin bir parçası anlamında, üç temel yapı, filmin tematik içerimiyle aşağıdaki yolla ilişkilendirilebilir:

Yapı	İçerik	Tema
Yatay	Arabalar, trenler	İletişim
Dikey	Fabrika bacaları, vinçler	Endüstri
Dairesel	Göz, mercek	Yaratıcılık

Bu yapıların ideolojik vurgusu, çekimin içeriğine bağlıdır ve buna göre çeşitlenir. Analitik olarak, özel bir kalıba odaklanıldığında, bu, ideolojik bir metafora doğru evrilme eğilimindeki *diegetik* bağlantıyla birleşen dolaşıma dönüşmektedir. Örneğin, fabrikaların, yüksek binaların ve konstrüksiyonların dikey tasarımı -özellikle dar açılı kamerayla güçlendirildiğinde- yeni bir toplum içindeki endüstriyel yapıya paralel gitmektedir. Trafiğin (troleybüslerin ve trenlerin) yatay hareketi, doğal olarak, devrim

sonrası Rusyasındaki kent çevresinin yayılmacı gelişimiyle bağlantılıdır. Kuşkusuz, yatay hareket sıklıkla karşıt değere sahip konularla (örneğin, faytonda giden burjuva hanımefendilerle) bağlantı kurmaktadır ve yıkıcı-birleştirici montaj ilkesiyle ulaşılan diyalektik karşıtların birliği olarak okunabilir.

Bu tür bir diyalektik hareket karşıtlığına önemli bir örnek, cenaze alayının yalnızca üç çekimde gösterildiği, resimlenen olayın düşünsel birliğinin de göz önünde bulundurulduğu "Ölüm, Evlilik ve Doğum" sekansının (XX) sonunda ortaya konur. İlk çekimde, eğik olarak ilerleyen ve açık bir tabutu taşıyan limuzine paralel hareket eden kamera, geniş açıyla çekim yapar (Fig.97). İki paralel hareket, açık tabuttaki ölü adamın yüzüne -ölümün durağanlığına- odaklanarak, cenazenin ilerleyişini etkisiz hale getirir. İki yıkıcı araya girmeden sonra, bir gelinin (Fig.98) ve çocuk işçinin acısını çeken bir kadının (Fig.99) sabit çekimleri yer alır, aynı cenaze alayının bir diğer takip çekimi varolur, çekim bu kez açık tabutu taşıyan limuzinin doğrudan ön kısmını çeken kamerayla yapılır (Fig.100). Bu çekimde kameranın konumu ve hareketi, (duyumsal ve duygusal olarak) izleyenin cenaze alayına katılmasına neden olur.

Caddedeki trafik sekanslarında, soldan sağa ya da sağdan sola geçen troleybüslerin ve yayaların eğik hareketi, ya kaybolmayı vurgulayan asıl fiziksel hareketi ortadan kaldırır, ya da (parçalanmış-ekran, çoklu poz, eğik açılar, hız yoluyla) büyük şehrin çılgın temposuyla alay eder. Trenlerin, üstü açık arabaların, itfaiye arabalarının, motosikletlerin, atlıkarıncaların, faytonların üstünde duran ya da yalnızca Kameraman tarafından tutulan kameranın konumu, uzam içindeki hareket dinamizminin altını çizmektedir.

Farklı grafik yapılar arasındaki "çatışma"dan kaynaklanan hareketin ortadan kaybolması, izleyenin bilincine yerleşir, bu özellikle çeşitli yönlere dağılan ve grafiksel olarak aynı kare içinde birbirleriyle "çarpışan" yaya yığınlarının çekimlerinde olduğu üzere, karışık çekimlerde meydana gelir (Tablo 3). Ge-

nelde kalabalığın hareketi, yatay olarak algılanır, ancak karışık çekimler, arkadan göründüğü gibi farklı araçların dikey dikdörtgen biçimleriyle yayaların ve troleybüslerin yatay hareketini birleştirir. Ayrıca, yatay trafik hareketi, dikey telefon ve elektrik direkleriyle, trafik işaretleriyle, yüksek binalarla ve yukarıda durarak kalabalık caddelerin üstüne bindirmelerle Kameraman'ın kendisiyle karşıtlık kurar (Fig.211).

Öte yandan, hepsi de üç temel yapı ve hareketle işbirliği içinde olan, diyagonal, eliptik, amorf, zigzag, çapraz ve bağlantısız hatlar şeklinde başka grafik yapılar da bulunmaktadır. Özel şekillerin ve hareketlerin akışı, izleyeni grafik yapıları ideolojik içerimleriyle bağlamaya ve böylece özel yapıların baskın olduğu sekansların geniş bir metaforik okumasına ulaşmaya yöneltmektedir. Dahası, ışıklama ve tonlama düzeyindeki çeşitli tamamlayıcı optik değişimler, her bir çekimin baskın yapılarıyla vurgulanan temel grafik konfigürasyonları belirginleştirir.

Çeşitli grafik yapıların optik birliktelikleri olduğu kadar tutarlı tekrarları da, *Kameralı Adam*'ın üç büyük temasını yorumlayan görsel bir metafor yaratır; bu temalar iletişim, endüstri ve yaratıcı süreçtir (film yapımı). Üç temel grafik yapı da, daima somut bir çevre içindeki gerçek nesnelerle ve orada olup biten hareketlerle ilişkilidir; bu hareketler, trafiğin anlık ilerleyişi, endüstriyel yapıların dikeyliği ve insan emeğinin/yaratısının dairesel ve/ya da halkalı hareketidir. Kendi optik dönüşümleriyle her üç grafik yapı da, sembolik vurguları olan soyut görüntüler oluşturmaktadırlar:

Grafik yapı	Metaforik vurgu
Yatay (anlık hareket)	Çevresel gelişim (trafik)
Dikey (yukarı doğru gelişim)	Endüstriyel yapı (teknoloji)
Dairesel (yoğunlaşmış etkinlik)	İnsan emeği (yaratıcılık)

Başat sekansların doruk noktalarında, üç temel grafik yapının etkileşimi, Eisenstein'a göre en güzel ve en birincil sinemasal

deneyimi sağlayan, özel bir "tonal vurgu" yaratır.[1] Filmin yapısının derinlemesine çözümlemesinden ve filmin tablolarının tekrarından sonra, Vertov'un aralıkları, art arda sıralanmış çekimlerde kinestetik açıdan yatay, dikey ve dairesel hareketleri birleştiren tonlar olarak algılanmaya başlar. Bu tonların metaforik önemi, resimlenen nesnelerin temsili vurgusunu aşar ve kaydedilen "yaşam-gerçeklerinin" yalnızca "gerçeklerin toplamı" olmadığı, kayıtlı, yapısı çözülmüş ve yeniden kurulmuş olayların "ileri bir matematiği" olduğu noktasına ulaşır.[2]

Dünya Sinemasının Köşetaşı

Kameralı Adam, sinemasal dilin özelliğini, kendi zamanının herhangi bir filminden çok daha fazla ortaya koymaktadır. Karmaşık biçimsel yapısı ve çok düzlemli tematik anlamıyla film, Vertov'un "sine-göz" yöntemi ve "sine-hakikat" ilkesinin "perdedeki kuramsal ilanı"dır. Bu, sanatçının "bir kamerayla kucaklanan insan gözü"nün asıl toplumsal gerçekliği, "Yaşamın-Olduğu-Gibi" özünü açığa çıkarabileceğine ilişkin inancının sonucudur.[3]

Kameralı Adam'ın final çekimi, insan algısıyla teknolojinin birleşimini tekrar eden insan gözüyle fotoğrafik merceği birbirinin içine geçirir. Birçok örnekte olduğu gibi, bu birleşimin metaforik anlamı da kendi belirgin önemini daha ileriye taşır: Bu birbirinin içinde erime, izleyene yaşama yeni bir yolla bakmayı, "çıplak insan gözünün" keşfedebileceğinden daha çoğunu algılamayı, yalnızca bizden az önce ne olduysa onun hakkında değil, gerçeklik yüzeyinin altında saklı olan üzerinde de düşünmeyi öneren bir işleve sahiptir. Vertov'un konstrüktivist, fütürist ve formalist eğilimleri benimsediği ilk bildirilerinde tanımladığı gibi, bu işlev, *kinok*ların temel amacıdır.[4]

1 Eisenstein, *Film Form,* s.67-72, 78-81.
2 Vertov, (1928). "The Man with the Movie Camera", *Articles,* s.109.
3 Vertov, a.g.e.
4 Vertov, a.g.e.

Mayakovski tartışmasında Vertov, şairin yapıtını, şiir dünyası içinde "bir deniz feneri" olarak sıfatlandırır.[1] Aynı metafor, *Kameralı Adam*'a da uygulanabilir: Bu film, devrimci bir sanat biçimine ilişkin sinemaya önderlik ederek, aydınlatıcı yol açan bir deniz feneri olmuştur, olmaktadır ve olmayı sürdürecektir. Geleneksel belgesel filmlere olduğu kadar kurmaca (oyunlu) filmlere de karşı bir tepki olarak, avant-garde hareketlere ve "ideolojik olarak uygun görülmeyen" deneyimlere yoğunlaştırılan politik baskı sürecinde üretilen, çağdaşları tarafından yanlış anlaşılan, kitlelere "ulaşamaz" diye damgalanan, ideolojik açıdan solun da sağın da saldırısına uğrayan, yerli ve yabancı eleştirmenler tarafından "biçimsel bir görsel atraksiyon" olarak reddedilen Vertov'un filmi, sonunda sessiz dönemdeki en yenilikçi başarı olduğuna dair hak ettiği onayı almıştır. Dahası, giderek *Kameralı Adam*'ın tüm dünya sineması tarihi içinde bir köşetaşı olduğu açıklık kazanmaktadır; film benzer şekilde sanatsal anlatım özgürlüğüne, kişisel yaratıcılığın gereklerini övmeye ve herhangi bir sanat ya da aracı deneyimleme hakkına ilişkin bir anıt olarak da görülebilir. Yeraltı akımlar gibi, dikkatleri çekmemesine rağmen direnen film, özellikle sinemada, ama herhangi bir sanatta da ticari ve politik müdahalelere karşı savaşmak zorunda olan tüm sadık sanatçılara yol gösteren patikanın taşlarını döşemiştir.

1 Vertov, "About Mayakovski", *Articles*, s.182.

EK 1

Filmin Tanıtım Bilgileri

JENERİK

Kameralı Adam

Selülit Üzerine Kayıtlı
6 MAKARA
Yapım VUKFU
1929
(Bir Kameraman'ın Günlüğü'nden Bir Kesit)

(365 kr.)

SEYİRCİLERİN DİKKATİNE:
BU FİLM

Kendisini Temsil Etmektedir
Görünen Olayların
SİNEMASAL İLETİŞİM İÇİNDEKİ DENEYİMİ

(629 kr.)

ALTYAZILARDAN YARARLANILMAMIŞTIR

(Altyazısız Bir Film)

(765 kr.)

SENARYODAN YARARLANILMAMIŞTIR

(Senaryosuz Bir Film)

(901 kr.)

TİYATRODAN YARARLANILMAMIŞTIR

(Dekorsuz, Oyuncusuz vs... Bir Film)

(1.061 kr.)

BU DENEYSEL ÇALIŞMA
KENDİNİ TİYATRO VE EDEBİYAT DİLİNDEN
TÜMÜYLE KOPARMA TABANINDA
GERÇEKTEN ULUSLARARASI ÇAPTA
BİR SİNEMA DİLİ YARATMA EĞİLİMİYLE
GERÇEKLEŞTİRİLMİŞTİR

(1.476 kr.)

Deneyimin Yazarı-Süpervizörü

Dziga VERTOV

(1.580 kr.)

Şef Sinematogarf

M. KAUFMAN

(1.660 kr.)

Kurgu Asistanı

E. SVILOVA

(1.776 kr.)

EK 2

Vertov'un Yazılarına Ek Kaynakça (Yayınlanmış Makaleler)

Bu kaynakçanın bilgi kaynakları çoğunlukla ikincil olduğu için, yayınların orijinal tarihleri ve sayfa numaralarının tamamı yer almamaktadır. Bu bilgilerin olmadığı yazıların yayın yeri Moskova'dır. Vertov'un basılmamış makalelerinin külliyatı Seth Feldman'ın *Dziga Vertov: A Guide to Referances and Resources* adlı kitabının 183-220. sayfalarında bulunabilir.

1922

"We. A Variant of a Manifesto" (Biz. Bir Manifesto Çeşitlemesi, *My. Variant manifesta). Kinofot,* no. 1 (Ağustos 25-31), 11-12.

Vertov'un belgesel ve dokümanter sinema anlayışını ortaya koyduğu, yayınlanan ilk kuramsal bildiri. Sanatçının yönetmenlik yöntemi olan "Sinema-Göz"ü, çekim ilkesi olan "Sinema-Gerçeği"ni ve perdede temsil edilen malzeme bağlamı olan

"Yaşamı-Olduğu-Gibi" almayı vurgular. Vertov'a göre bu manifestonun ilk alternatifi 1919'da "A Manifesto About the Disarmament of Theatrical Cinema" (*manifest o razoruzhenii teatral'noi kinematografii)* başlığı altında yazılmıştır.

"He and I" (O Adam ve Ben, *On i ia). Kinofot* (Eylül), 9-10.

İlk bildirinin devamı. Sinema-Gerçeği serisinin ilk on maddesini özetler, *kinok*ların günlük olayların sunumunun montaj biçemiyle Amerika'da yapılan filmlerin teatral biçem ve içerikleri arasındaki farklılığı vurgular.

"The Fifth Number of Film-Truth" (Sinema-Gerçeği'nin Beşinci Basamağı, *Piatyi nomer "kinopravdy"). Teatral'naya Moskva,* no.50.

Sinema-Gerçeği no.5 üzerine, montaj açısından Vertov'un soyutlanan olaylara (sıklıkla coğrafik olarak ilgisiz olan) bakışını vurgulayan bir çözümleme.

1923

"Kinoks. Revolution" (*Kinok*lar. Devrim, *Kinoki. Perevorot). LEF,* no.3 (Haziran-Temmuz), 135-43.

"Oyunsuz" dokümanter filmin yeni içeriği, estetik ve toplumsal işlevi üzerine bir manifesto. Metin, daha önce yazılmış (ocak 1923'te) kısa bir girişi de içermektedir ve "Üçlü Konsül" (Vertov, Kaufman, Svilova) tarafından imzalanmıştır.

"Commemorating the Anniversary of Film-Truth" (Sinema-Gerçeği'nin Yıldönümünün Anısına, *K godovshchine "Kinopravdy"). Kino,* no.3-7.

Vertov'un Sinema-Gerçeği'nin ilk on altı maddesini araştırdığı bir görüşme, seçilen malzeme, montaj yapısı ve altyazıların kullanımı filmleştirilmiştir.

"A Project for Reorganizing Film-Truth" (Sinema-Gerçeği'nin Yeniden-Düzenlenmesi için bir Proje, *Proekt reorganizatsii "Kinopravdy"). Kino,* no.3-7.

Vertov'un belgesel yapımının birinci Deneysel Buluşması'ında Goskino'ya verdiği ve Goskino yapımda "Dokümanter Deneysel Durum" üzerine yeniden-düzenlemeyi öneren bir rapor.

"Film-Truth" (Sinema-Gerçeği, *Kinopravda). Kinofot,* no. 6-13.

Vertov, Sinema-Gerçeği'ni Rusya'daki en çok tanınan "sinema gazetesi" olarak tanımlar ve bunun daha sonraki gelişimi için devlet desteğinin hatlarını çizer.

"A New Current in Cinema" (Sinemada Yeni Bir Akım, *Novoe techenie v kinematografii). Pravda* (15 Temmuz), 7.

Vertov, *kinok*ların oyunsuz sinemanın ticari foto oyuna verilecek tek uygun yanıt olduğu bildirgelerini özetler ve *kinok*ların bir "Radyo Belgeseli" yapmayı planladıklarını duyurur.

1924

"Directors on Themselves" (Onların Yönetmenleri, *rezhissery o sebe). Kino* (4 Mart).

Vertov, kendi çalışmaları hakkındaki birçok soruyu yanıtlar, dokümanter filmin çok önemli olan toplumsal işlevini vurgular.

"'Film-Eye': A Newsreel in Six Issues" ('Sinema-Göz': Altı Maddede Bir Belgesel, *Kinoglaz: kinokhronika v 6 seriyakh). Pravda* (19 Temmuz), 6.

Vertov, Sinema-Göz serisinin altı maddesinin çekiminde uygulanan ilkeleri özetler. Yalnızca "Farkında Olunmayanları Yakalayan Yaşam" (*Zhizn' vrasplokh*) olarak bilinen ilk bölümü gerçekleştirilmiştir.

"An Answer to Five Questions" (Beş Soruya Bir Yanıt, *Otvet na piat' voprosov). Kino,* no 43 (21 Ekim).

Vertov, Sinema-Göz'ün ilk maddesinin eleştirel bir değerlendirilişinin ardından *kinok*ların kuramsal platformunu ortaya koymaktadır. Ayrıca Vertov'un, Gan'ın The Island of the Young Pioneers (*Ostrov pionerov,* 1924) adlı filmine yaptığı eleştirel yorumları da yer almaktadır.

1925

"The Basics of Film-Eye" (Sinema-Göz'ün Temeli, *Osnovnoe "Kinoglaza"). Kino,* no.6 (3 Şubat).

Vertov, "Sinema-Göz" yöntemini, "Yaşamı-Olduğu-Gibi" temsil etmenin en uygun anlamı olarak tartışmakta, bunu sinemanın "Ekim'e doğru yürüyüşünde" geçerli tek yol olarak öne sürmektedir.

"'Film-Eye' about 'Strike'" ('Grev' hakkındaki 'Sinema-Göz', *"Kinoglaz" o "Stachke"). Kino* (24 Mart), Kharkov.

Vertov, "Sinema-Göz" yöntemi ve "Sinema-Gerçeği" ilkesinin oyunlu sinemaya ilk uygulama denemesi olarak nitelediği, Eisenstein'ın *Grev*'ini çözümler.

"'Film-Truth' and 'Radio-Truth'" ('Sinema-Gerçeği' ve 'Radio-Gerçeği', *"Kinopravda" i "radiopravda"). Pravda* (16 Temmuz), 8.

Vertov, yalnızca görüş ekseninde değil ("Sinema-Göz" ve "Sinema-Gerçeği") ama işitmenin egemenliğinde de ("Radyo-Kulak"), "gerçeklerle birlikte mücadele etmenin" olasılığını tartışmaktadır. Bu makale ayrıca "Leninist Oran"ın film yapımına uygulanışına da, yani eğlence filmleriyle, dokümanter filmlerin ve belgesellerin dağıtım dengesine değinmektedir.

"For the Film Newsreel!" (Film Belgeseli Üzerine, *Za kinokhroniku!). Kino* (25 Aralık).

Vertov, partinin "Köylerdeki Politik Etkinlik Üzerine" öne sürdüğü tanımdaki "agit-prop" etkinlikle birlikte belgeselin rolünün sınırlarını ortaya koyar.

1926

"The Factory of Facts" (Gerçekler Fabrikası, *Fabrika faktov). Pravda* (24 Temmuz), 6.

Vertov, "Sinema-Göz" yönteminin dokümanter filmlerdeki başarısını ve aralarında Eisenstein'ın *Grev* ve *Potemkin Zırhlısı* filmlerinin de olduğu, oyunlu filmlere olan etkisini tartışır.

"'Film-Eye' and the Battle for the Film Newsreel: Three Stages of the Battle" ('Sinema-Göz' ve Film Belgeseli için Savaşmak: Savaşın Üç Basamağı, *"Kinoglaz" i bor'ba za kinokhroniku: tri etapa bor'by). Sovetskii ekran,* no.15.

Vertov, Sinema-Haftası, Sinema-Gerçeği ve Sinema-Göz'ü, *kinok*ların yaratıcı ve ideolojik platformunu kurma sürecinde üç aşama olarak tanımlamaktadır.

"One Sixth of the World" (Dünyanın Altıda Biri, *Shestaia chast' mira). Kino* (17 Ağustos).

Bir görüşmede Vertov, *Dünyanın Altıda Biri* filmini, oyunculu, dekorlu ve yazınsal öykülü oyunlu filmlerde kullanılan yöntemlerin üstünde gördüğü "Sinema-Göz" yönteminin zaferi olarak tanımlamaktadır.

"The Fight Continues" (Devam Eden Savaş, *Srazhenie prodolzhaetsia). Kino* (30 Ekim).

Önceki bir görüşmenin sonunda Vertov, *Dünyanın Altıda Biri*'nin tamamlanmasında *kinok*ların karşılaştığı organizasyon sorunlarını tartışmaktadır.

"Film-Eye" (Sinema-Göz, *Kinoglaz). On the Paths of Art* içinde *(Na putiakh iskusstva),* Proletkult'un yayınladığı bir makaleler koleksiyonu, s.210-29.

Vertov, Sinema-Göz dizisinin ilk maddesini çözümler; bunu *kinok*ların gelecekteki projesinin tanımı ve onların oyunlu sinemayla olan savaşlarının tanımı izler.

1927

"Dziga Vertov Refutes" (Dziga Vertov Kanıtları Çürütüyor, *Dziga Vertov opovergaet). Nasha gazeta* (19 Ocak).

Vertov, kendi kuramsal bağlamlarının dayandığı "ideolojik motifleri" açıklayarak, Sovkino eleştirisini yanıtlar. Bu makaleden sonra Vertov, Sovkino'dan atılır.

"Letter to the Editor" (Editör'e Mektup, *Pis'mo v redaktsiiu). Kinofront,* no.4.

Vertov, Ippolit Sokolov'un aynı derginin önceki sayısında basılan *Dünyanın Altıda Biri*'ne ilişkin yazısına yanıt verir, filmin çok fazla gerçeğin etkisi altında ezildiğini ve özne perspektifine çok fazla yer verdiğini öne süren Sokolov'u yalanlar.

1928

"Film-Eye and The Elevent Year" (Sinema-Göz ve On Birinci Sene, *"Kino-oko" i 11 - i). The Eleventh Anniversery* içinde (*Odinnadtsatsyi*), VUKFU (Kiev) tarafından basılan Ukrayna dilinde bir makale koleksiyonu, s.17-18.

Vertov, *On Birinci Sene* filmini "arı film dili"nde bir düşünce ifadesi deneyimi olarak tanımlamaktadır.

"Film Has Begun to Shout. Our Filmakers for Sound Film" (Sinema Haykırmaya Başladı. Yönetmenlerimiz Sesli Sinemaya, *Kino zakrichlo, nashi fil'mari pro tonfil'm). Kino, no.*12 (Kiev).

Ukrayna dilinde. Vertov, sinema tarihinde yeni bir adım olarak nitelediği sesli filmin gelecekteki gelişimi ve özel doğası üzerine bir bildiri oluşturmuştur.

"The Eleventh Year - Excerpts from the Shooting Diary" (On Birinci Sene - Çekim Günlüğünden Pasajlar, *Odinadtsatyi - Otryvki iz s'emochnogo dnevnika). Sovetskii ekran,* no.9.

Vertov, senaryodan beş sekansı örnekleyerek, filmin çekim sürecini yorumlar.

"The First Soviet Film Without Words" (Yazısız İlk Sovyet Filmi, *Pervaia sovetskaia fil'm bez slov). Pravda* (1 Aralık), 7.

Vertov'un kısa bildirisi, o sıralarda yapımı süren *Kameralı Adam* filminin hedefini ve yapısını tanımlar.

1929

"Film Is Threatened by Danger" (Tehlikenin Gözdağı Verdiği Film, *Fil'me grozit opasnost'). Novyi zritel',* no.5.

Bir görüşmede Dziga Vertov, *Kameralı Adam*'ı Sovyet film yapımının genel eğilimleri bağlamında değerlendirir ve onu "sinemasal kavramlar içinde kuramsal bir karşılaştırma ifadesi" olarak niteler.

"The Man with the Movie Camera - Ultimate Film-Writing and Radio-Eye" (Kameralı Adam - Büyük Film-Yazımı ve Radyo-Göz, *"Liudina z kinoaparotom" - Absolutnii kinopis i radio-oko). Nova generatsiia,* no.1 (Kharkov). Ukrayna dilinde.

Vertov'un son sessiz filmi üzerine ikinci ve önemli yorumu. Bir bölümü Kiev ve Moskova'daki açılışlar sırasında izleyiciye dağıtılan bildirinin tamamı ölümünden sonra yalnızca Drobashenko'nun Vertov makaleleri koleksiyonunda basılmıştır. *Articles. Diaries. Projects* (1966). Bildirinin Rusça adı "*Kameralı Adam* - Bir Görsel Senfoni" (*Chelovek s kinoapparatom - zritel'naia symfoniia*).

"A Letter to the Editor" (Editör'e Mektup, *Pis'mo v redaktsiiu). Kino* (19 Mart).

Vertov, Sovyet ticari tiyatrolarında *Kameralı Adam*'ın yetersiz dağıtımına ilişkin öfkesini belirtir.

"Watching and Understanding Life" (Yaşamı İzlemek ve Anlamak, *Bachiti i chuti zhittia). Kino* (1 Ocak), Kiev. Ukrayna dilinde.

Vertov'un daha sonraki projeleri olan ilk Sovyet sesli filmi *Coşku* ya da *Don Basin Senfonisi*'nin (1930) yapımına ilişkin olarak sesin dokümanter filmdeki işlevinin kuramsal tartışması.

1930

"The March of Radio-Eye" (Radio-Göz'ün Gösterisi, *Mart radioglaza). Kino i zhizn',* no. 20 (Temmuz), 14.

Vertov, sinemada sesin kullanımı ve bunun filmi *Coşku* (*Don Basin Senfonisi*) filmindeki görüntüsüyle olan ilgisi hakkındaki görüşlerini açıklar.

"The Paths of Documentary Film" (Dokümanter Filmin Yolları, *Puti dokumantal'noi fil'my). Kinofront* (11 Mayıs).

Vertov, *Kinofront*'un editörünün düzenlediği soruları yanıtlar. Kendi kuramsal ve sanatsal hedeflerini özetleyerek, "oyunlu" ve "oyunsuz" sinema arasındaki farkları, sinemada sesin işlevini ve *Kameralı Adam*'ın deneysel içerimini vurgular.

"Radio-Film-Eye" (Radyo-Sinema-Göz, *Radia-kino-oko). Vechirnia robitnitsa gazeta* (17 Temmuz), Kiev. Ukrayna dilinde.

Bir görüşmede Dziga Vertov, *Coşku (Don Basin Senfonisi)* filminin gerçekleştirilmesine ilişkin sorunları ve içerimleri başlıklar halinde değerlendirir.

"Agitational-Propaganda, Scientific-Educational, Instructional Film and the Film-Newsreel" (Ajitasyonal-Propaganda, Bilimsel-Eğitimsel, Yönergesel Film ve Film-Belgesel, *Agitatsionno-propagandistskyi, nauchno-uchebnyi, instruktivnyi fil'm-khronika). For Film in the Reconstruction Period* içinde, Moskova, s.107-11.

Birinci Moskova Konferansı'nda, eğlence amaçlı olmayan film üzerine sunduğu bildirisinde Vertov, dokümanter filmin gelişimine ve belgeselin yayılmasına adanan özel "film fabrikası" oluşumunu ortaya koyar.

1931

"Film-Eye, Radio-Eye, and So-Called 'Documentarism'" (Sinema-Göz, Radio-Göz ve 'Dokümanterizm' Olarak Bilinen, *Kinoglaz, radioglaz i tak nazyvaemyi "dokumentalizm"). Proletarskoe kino,* no.4.

Vertov, *kinok*ların yaratıcı ilkelerinin tutucu dokümanter filmle olan karşıtlığını kurar, bir film kamerası ile yeni bir gerçekliği yakalama yöntemi olarak "Sinema-Göz"ün gelişimine ait kısa bir araştırma sunar.

"Let's Discuss the First Sound Film of Ukrainfil'm, Symphony of the Don Basin" (Ukrayna Sinemasının İlk Sesli

Filmi Olan Don Basin Senfonisi'ni Tartışmak, *Obsuzhdaem pervuiu zvukovuiu fil'mu Ukrainfil'm, "Simfoniia Don bassa"). Sovetskoe iskusstvo* (27 Şubat).

Vertov ilk sesli filminin işitsel-görsel yapısını açılar.

"Whom Does Proletarian Cinema Need?" (Kimin Proleter Sinemaya Gereksinimi Var? *Kto nuzhen proletarskomu kino?). Kino* (8 Mart).

Vertov, derginin editörünün sorularını yanıtlar ve doküman-ter ve belgesel film alanlarındaki genç yönetmenlerin eğitimi sorununa değinir.

"The First Steps" (İlk Adımlar, *Peruye shagi). Kino* (16 Nisan). Vertov, *Coşku* (*Don Basin Senfonisi*) aracılığıyla görüş-ve-ses armonisini ayrıntılı olarak inceler.

"In Lieu of a Reply to the Critics" (Eleştirmenlere Bir Yanıt Vekili, *Umesto otveta kritikom). Kino* (16 Haziran).

Vertov, *Coşku* filminin sinemasal önemini ve ideolojik anlamını savunur ve filmin dış pazarlar için montajında revizyon yapılmasında ısrar eden resmi dağıtımcıları eleştirir.

"Libretto For Enthusiasm" (Coşku'nun Librettosu, *Libretto za Enthuziazm). The Film Society Programme*'da yalnızca İngilizce olarak basılan, Vertov'un sesli film hakkındaki bildirisi, gösterim no. 49 (15 Kasım). Çeviren Thorold Dickinson. Bildiri, filmin üç "hareketini" özetler ve onu sesli belgeselin "yönetici-likteki-buzları-kıran" biçimde niteler. Orijinal versiyonu yalnızca müsvedde halindedir ve Dziga Vertov arşivinde saklıdır.

1932

"Charlie Chaplin, the Workers of Hamburg and a Review of Dr. Wirth" (Charlie Chaplin, Hamburglu İşçiler ve Dr. Wirth'in Derlemesi, *Charlie Chaplin, gamburgskie rabochie i prikaz doktora Virta). Proletarskoe kino,* no.3.

Vertov, *Coşku*'nun Almanya'daki başarısını belirtir, dışarıdaki yaşamın çeşitli görünümlerinden aldığı etkilenimleri vur-

gular, René Clair, Moholy-Nagy, Charlie Chaplin ve Alman eleştirmen Wirth'den aldığı olumlu tepkileri özetler.

"Once Again about So-called 'Documentarism'" (Yeniden 'Dokümanterizm' Diye Adlandırılan Hakkında, *Eshcho o tak nazyvaemom "dokumentalizme"). Proletarskoe kino,* no.3.

Vertov "dokümanterizm"i, "Sinema-Göz" yönteminin oyunlu filmlere mekanik uygulanışı olarak eleştirir.

"Approaching the Second Five-Year Plan" (İkinci Beş-Yıllık Plan'a Yaklaşım, *Na podstupakin k vtoroi piatiletka). Proletarskoe kino,* no.4 (19 Nisan), 5-6.

Derginin anketini yanıtlayan Vertov, gelecek beş yıl içinde film yapma planlarının haritasını çıkarır.

"The Complete Capitulation of Nikolai Lebedev" (Nikolai Lebedev'in Bütün Kapitülasyonu, *Polnaia kapituliatsiia Nikolaia Lebedeva), proletarskoe Kino,* no.5, (Mayıs), 12-18.

Vertov'un, Lebedev'in ona yönelttiği *Kameralı Adam*'daki "formalizm" ve "egzantriklik" eleştirisine olan itirazı, *Literatura i iskusstvo* dergisinde basılan "Proleter Film Dergiciliği Üzerine" adlı makalesinde açıklanmıştır, no.9-10 (Kasım 1931). Vertov, Lebedev'in tutucu sanat anlayışını, özellikle de toplumcu gerçekçiliğin sinemaya uygulanması, dahası empoze edilmesi gerektiğine yönelik baskısını suçlamıştır.

"Creative Growth" (Yaratıcı Büyüme, *Tvorcheskii pod'em). Kino* (24 Mayıs).

Vertov, çerçevesi Komünist Parti'nin Merkez Komitesi tarafından çizilen "Yazınsal-Sanatsal Kuruluşların Yeniden-düzenlenmesi Üzerine" (*O perestroike literarno-khudozhestvennykh organizatsii*) adlı kararnamesinin ışığında Sovyet film yapımının yeniden-düzenlenmesini önerir.

"In the Front Ranks" (Öncü Ordu İçinde, *V pervuiu sherngu). Kino,* (6 Eylül).

Vertov'un (Amsterdam'daki Uluslararası Savaş-karşıtı Kongresi'nde Mezhrabpom fil'm Yapım Şirketi'nin temsilcisi

olarak verdiği) raporu, sinemanın savaşçılara karşı kullanılmasını önerir.

1934

"How We Made a Film about Lenin" (Lenin Hakkında Bir Filmi Nasıl Yaptık?, *Kak my delali fil'm o Lenine). Izvestiya,* (24 Mayıs), 6.

Vertov, *Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün yapımını tartışır ve araştırmaları sırasında, Lenin'in bilinmeyen birçok çekiminin keşfedildiğini belirtir.

"Without Words" (Sözcüklerin Dışında, *Bez slov). Rotfil'm,* (15 Ağustos).

Vertov, *Lenin Üzerine Üç Türkü* filminin görsel yapısını ve çekim sürecinde karşılaştığı zorlukları açıklar.

"Tree Songs about Lenin" (Lenin Üzerine Üç Türkü, *Tri pesni o Lenine). Kommuna* (2 Kasım), Voronezh.

Rotfil'm'de yayınlanan makalenin gözden geçirilmiş halidir.

"Tree Songs about Lenin" (Lenin Üzerine Üç Türkü, *Tri pesni o Lenine). Sovkhoznaia gazeta* (2 Kasım).

Bir görüşmede Vertov, filmdeki hedefinin Lenin'in karakterinin insani görüntüsünü vurgulamak olduğunu açıklar.

"How I Worked on the Film 'Tree Songs about Lenin' " (Lenin Üzerine Üç Türkü Filmi Üzerinde Nasıl Çalıştım, *Kak ia rabotal nod Fil'mom "Tri pesni o Lenine"). Proleterskaia pravda* (7 Kasım), Kalinin.

"My Report" (Raporum, *Moi raport). Izvestiya* (15 Aralık), 4.

Vertov, Sovyet sinemasının on beşinci yılı kutlamalarına bağlı olarak, kendi yaratıcı gelişiminin kısa özetini verir. Ayrıca *Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün New York'daki başarısına değinir.

"Tree Songs about Lenin" (Lenin Üzerine Üç Türkü, *Tri pesni o Lenine). Ogonek,* no 17-18.

Vertov kısaca filmin tematik kompozisyonunu ve ideolojik mesajını açıklar.

"Film-Truth" (Sinema-Gerçeği, *Kinopravda). Sovetskoe kino,* no.11-12, 155-64.

Bu makale Sovyet sinemasının on beşinci yıl kutlamalarına bağlı olarak derlenmiştir. Vertov kendi yaratıcı görüşlerini geniş olarak anlatır, *Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün "Sinema-Göz" yöntemini ve "Sinema-Gerçeği" ilkesini geliştirdiğini vurgular.

1935

"Creative Report" (Yaratıcı Rapor, *Tvorcheskii raport). Rabochaia Moskva* (5 Ocak). Vertov'un sinemaya bakışının değerlendirilişi. Bu makale Sovyet sinemasının on beşinci yılı kutlamaları için derlenmiştir.

"The Last Experiment" (Son Deneyim, *Poslednii opyt). Literaturnaia gazeta* (18 Ocak).

Vertov, *Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün yapılışını ve kendisinin diğer filmleriyle olan ilgisini açıklar.

"Tree Songs about Lenin" (Lenin Üzerine Üç Türkü, *Tri pesni o Lenine). Vechernaia Moskva* (21 Ocak).

Filmin yazılı senaryosundan üç sekans.

"Sovyet Directors Speak" (Sovyet Yönetmenleri Konuşuyor, *Govoriat Sovetskie rezhisery). Kino* (1 Mart).

Vertov Moskova'daki Birinci Uluslararası Film Festivali'ne ait izlenimlerini anlatır.

"We Must Arın Ourselves" (Birbirimizi Kucaklamak Zorundayız, *Nado vooruzhat'sia). Sovetskoe kino,* no.4-30.

Vertov, Sovyet sinemasının gelecekteki teknik ve organizasyonal gelişmesi hakkındaki düşüncelerini aktarır.

"Dziga Vertov on Kino-Eye" and "Dziga Vertov on Film Technique" (Dziga Vertov "Sinema-Göz"le İlgileniyor ve Dziga Vertov Film Tekniğiyle İlgileniyor). *Filmfront,* no.2 (7 Ocak), 6-7 ve *Filmfront*, no.3 (28 Ocak), 7-9.

Vertov'un 1929 Ocak'ında Paris'i ziyareti sırasında yaptığı konuşmadan, kısmen (Samuel Brody tarafından) Fransızcadan çevrilmiştir. Orijinal Rusça metin, "'Sinema-Göz'den 'Radyo-Göz'e: Kinokların Alfabesinden" (*Ot 'kinoglaza'k radioglazu: iz Azbuki kinokov*) başlığı altındadır, dört bölümdür, *Iskusstvo kino*'da basılan Vertov'un "Aralıkların Teorisi"nin açıklamasını da içerir (6 Haziran), 95-9.

1936

"Lenin in Film" (Filmdeki Lenin, *Lenin ve kino). Sovetskoe iskusstvo* (22 Ocak), no.22.

Vertov, Lenin'e adadığı filmini yorumlar ve Lenin'in başlıklı Sinema-Gerçeği no.13'ü gördükten sonraki *Dün, Bugün, Yarın* (1923) sözlerini aktarır.

"The Truth about the Struggle of Heroes" (Kahramanların Çatışması Hakkındaki Gerçek, *Pravda o bor'be geroev). Kino* (7 Kasım).

Vertov *İspanya'daki Olaylar Üzerine (K Sobytiiam v Ispanii)* belgeselinin ilk sekiz maddesini araştırır, belgeselin yönetmeni Vladimir Makasseev ve Roman Karmen'dir. Aynı malzeme, Esther Shup tarafından derleme filmi *Spain* (Ispaniia, 1936-1937)'de kullanılmıştır.

"Song about a Woman" (Bir Kadının Şarkısı, *Pesnia o zhenshchine). Krest'ianskaia gazeta,* no.88.

Bir görüşmede Vertov, daha sonra sesli film *Lullaby* (1937) olacak olan yeni projesinin hazırlıklarını anlatır.

1937

"First Encounter" (İlk Buluşma, *Pervaia vstrecha). Krokodil,* no.29-30.

Vertov'un tarihsel ve M.I. Kalinin'den sonra adlandırılan ve Rus Kurtuluş Savaşı sürecini kullanan ilk "campaign-train" (*agit-poezd*)'in işlevini anıştırır.

"Beautiful Life in the Soviet of the Land" (Sovyet Topraklarındaki Güzel Hayat, *Prekrasnaia zhizn' v sovetskoi strane). Kino* (12 Ocak).

Vertov bu empresyonist politik taşlamayı bir durum için - SSCB'nin Supreme Soviet'inin seçimi için- yazmıştır. Bu ayrıca *Lullaby* (1937) filminin kısa bir göndermesini de içerir.

1938

"Woman in Defense of the Country" (Ülkesini Savunan Kadın, *Zhenshchina v oborone strany). Kurortnaia gazeta* (14 Haziran), Sochi.

Vertov yeni (gerçekleştirilmemiş) projesini, kadın Sovyet askerleriyle ilgili olarak geliştirmekte-olduğu-bir senaryonun kısa özetiyle birlikte açıklar.

1940

"From the History of the Newsreel" (Belgeselin Tarihinden, *Iz istorii kinokhroniki). Kino* (5 Mayıs).

Vertov, Haftalık-Sinema (1919), Devrim Kutlamaları (1919), Kurtuluş Savaşı Tarihi (1922) ve Sinema-Gerçeği (1922-5) üzerine odaklanan en eski sinemasal deneyimini bir araya getirir. Bu, Vertov'un Şubat 1954'te ölümünden önce basılan son makalesidir.

1957

"From the Working Notebooks of Dziga Vertov" (Dziga Vertov'un Not Defterlerinden, *Iz rabochikh tetradei Dzigi Vertova). Iskusstvo kino,* no.4, 112-26.

Tümü sonradan *Articles, Diaries, Projects* kitabında basılan Vertov'un yazılarının kapsamlı bir seçkisi.

1958

"About the Love for a Real Person" (Gerçek Birine Duyulan Aşk, *O livbvi k zhivomu cheloveku). Iskusstvo kino,* no.6 (Haziran), 95-9. Bu makalenin bir kopyası 1940'da yazılmıştır.

Vertov ve bir eleştirmen arasında dokümanter film üzerine hayali bir tartışma biçiminde yazılan bir makale. Burada "Sinema-Gerçeği" ilkesi, dokümanter sinemanın kendi hedeflerini "sinemasal olanakların geniş bir spektrumu ile" başaracağına ilişkin en uygun anlama sahip olduğu vurgulanır.

1959

"Autobiography" (Otobiyografi, *Avtobiografiia).* From the History of Film: Materials and Documents *(Iz istorii kino. Materialy I dokumenty),* II (Moskova: Akademiia nauk SSSR), s.29-31.

1949 Mayıs tarihli. Vertov'un yaşamı ve başarıları üzerine temel bir özgeçmiş.

"Recollections of Filming V.I. Lenin" (V.I. Lenin Filminin Derlemeleri, *Vospominanie o s'emkakh V.I. Lenina). From the History of Film,* II, s.32-5.

Vertov'un Lenin ve onun birçok meslektaşını filme almaya ilişkin derlemeleri.

"The Creative Activity of G.M. Bolyansky" (G.M. Boltyansky'nin Yaratıcı Etkinliği, *Tvorcheskaia deiatel'nost' G.M. Bolyanskogo). From the History of Film,* II, s.63-7.

3 Mart 1945'te sunulan, dokümanter yönetmen olarak anılan Boltyansky'nin çalışmasına dizdiği övgü.

1960

"The Song of Two Hundred Million" (İki Yüz Milyonun Şarkısı, *Pesn' dvukhsot millionov). Komsomol'skaia pravda* (22 Mart).

Vertov'un, temelde orijinal senaryonun birçok sekansına dayanan *Lenin Üzerine Üç Türkü* filminin kompozisyonu üzerine yorumları.

"Three Songs about Lenin - The Last Experiment" (Lenin Üzerine Üç Türkü, *Tri pesni o Lenine - poslednii opyt). Sovetskii ekran,* no.8.

1935'deki "Son Deneyim" makalesinin yeniden basımı.

1966

Articles, Diaries, Projects (Makaleler, Günlükler, Projeler, *Statii, dnevniki, zamysly),* ed. S. Drobashenko. Moskova: *Iskusstvo*, 1966.

Açıklamalı yorumlar, kaynaklar ve notları da içeren eleştirel bir girişle desteklenen, Vertov'un önemli yazılarının derlemesi.

EK 3

Vertov'un 1918-1954 Arasındaki Çalışmalarının Ek Filmografisi

1918-1954

Filmlerin süresi, 35 mm'de yapılan orijinal baskıya göre belirtilmiştir.

Film Weekly (Haftalık Sinema, *Kinonedelia*) 1918-19

Bir belgesel serisi; her biri bir makaradan oluşmaktadır (her biri 12 dak.)

Narkompros Moskova Film Komitesi tarafından yapılmıştır (Kültür Bakanlığı)

Yönetmen: Dziga Vertov ve Mikhail Koltsov

Kamera: M.C.F. grubu

Haftalık olan dizi, kırk beş bölümdür.

The Exhumation of the Remains of Sergei of Radonezh (Radonezh'in Sergei'inin Dünyadan Göçüşünden Geri Kalanlar, *Vskrytie moschei Sergeia Radonezheskogo)* 1919

Din-karşıtı agit bir film, iki makara (25 dak.)

M.F.C. yapımı

Yazar-yönetmen ve süpervizör: Dziga Vertov

Kamera: M.F.C. grubu

St. Sergei Rusya'nın en önemli azizlerindendir. On beşinci yüzyılda Zagorsk'da (Moskova yakınlarında) Trinity-Sergei Manastırı'nı kurmuştur. Burası dinsel yaşamın önemli merkezlerinden biri olmuştur ve Sovyetler Birliği'nde bugün hâlâ işlevseldir.

Anniversary of the Revolution (Devrimin Yıldönümü, *Godovshchina revolutsii)* 1919

Haftalık-sinema malzemesinden derlenen film, 12 makara (150 dak.)

M.F.C. yapımı

Yönetmen: Dziga Vertov

Battle of Tsaritsyn (Tsaritsyn Savaşı, *Boi pod Tsaritsynom)* 1920

Derleme dokümanter, 3 makara (40 dak.)

"Revvoensovet" (Devrimci Sovyet Ordusu) ve M.F.C. yapımı

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: M.F.C. grubu

Bu belgesel, General Anton Denikin ve onun Tsaritsyn'deki Beyaz Ordusu'na karşı olan ünlü Sovyet saldırısını içerir (1919 Aralık).

The Trial of Mironov (Mironov Duruşması, *Protsess Mironova)* 1920

Politik belgesel, bir makara (12 dak.)

"Revvoensovet" ve M.F.C. yapımı

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: M.F.C. grubu

Filipp Mironov (1872-1921), Rus Kurtuluş Savaşı sırasında General Krasnov ve Wrangel'a karşı Sovyetler'in tarafında savaşan bir Cossack askeridir.

Instructional Steamer "The Red Star" (Rehber Gemi "Kızıl Yıldız", *Instruktorskii patokhod "Krasnaia zvezda"*) 1920

Bir propaganda belgeseli, iki makara (25 dak.)

VOKFO yapımı (Kültür Bakanlığı'nda Tüm-Rus Foto-Sinema Bölümü)

Yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: Alexander Lemberg ve Peter Ermolov

"Instructional steamers", sanatçıları, Sovyet görevlilerini ve diğer propaganda işçilerini, Volga boyunca işçilere, köylülere ve yurttaşlara devrimden hemen sonra kültür ve propagandayı yaysınlar diye botlarla nehre taşır.

The All-Russian Elder Kalinin (Tüm Rusyanın Büyük Kalinin'i, *Vserosiiskii starosta Kalinin*) 1920

Bir dokümanter, iki makara (25 dak.)

M.F.C. yapımı

Yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: M.F.C. grubu

1938-46 arasında Sovyet başkanı olan M.I.Kalinin, 1920'lerin başında ajit-tren "Ekim Devrimi"ni ziyaret ederken gösterilir. Ajit-trenler, afişler dağıtan, filmler gösteren ve ajit-oyunlar oynayan (*agitki*) propaganda işçileriyle birlikte tüm Sovyetler Birliği'ne gönderilmekteydiler.

The Agit-Train VTSK (Ajit-Tren VTSK, *Agit-poezd VTSK*) 1921

Bir gezi filmi, iki makara (12 dak.)

VTSK yapımı (Tüm-Rus Merkez İdari Komitesi) ve M.F.C.

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Commander of the XIII Army, Comrade Kozhevnikov (XIII. Ordunun Askeri, Yoldaş Kozhevnikov, *Komanduiushchii XIII armiei Tv. Kozhevnikov*) 1921

Derleme bir film, bir makara (12 dak.)

M.F.C. yapımı

Yönetmen: Dziga Vertov. Editör: Elizaveta Svilova

Kamera: Peter Ermolov

Kozhevnikov Tsaritsyn'de Beyaz Ordu'ya karşı savaşan bir Sovyet generalidir. Film *Haftalık-Sinema* ve *Tsaritsyn Savaşı*'nın birçok konusundan şeritlerle derlenmiştir.

History of the Civil War (Kurtuluş Savaşı Tarihi, *Istoriia grazhdanskoi voiny*) 1921

Bir belgesel, 13 makara (175 dak.)

VFKO yapımı (Merkezi Devlet Sinema Komitesi)

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: VFKO grubu

The Trial of the S.R.s (S.R. Davası, *Protsess Eserov*) 1922

Politik bir belgesel, 3 makara (40 dak.)

VKFO yapımı

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: VFKO grubu

Toplumsal Devrim Partisi ("Eser") 1901'de kurulmuştur ve Sosyal Demokratlar kentteki işçileri etkilerken, onlar köylülerin ilgilerine yoğunlaşmışlardır. S.R. üyeleri bir dizi terorist hareket teslim olmuşlar ve bir üye, Çar'ın amcası ve Moskova'nın vali-generali Büyük Dük Sergei'i öldürmüştür. Rusya'daki en büyük politik parti olmuşlardır. 1917'de Ekim Devrimi'nden sonra, Bolşevik partisi ve Sosyal Demokratlar, Rusya'da S.R.nin bir üyesinin "eser" olarak betimlediği, S.R.leri sindirmişlerdir.

Department Store (Depo Bölümü, *Univermag*) 1922

Bir belgesel film, bir "film skeci", iki makara (25 dak.)

VOFKO yapımı

Yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: VOFKO grubu

"Univermag", "universal'nyi magazin" (universal store) karşılığındadır; bu tür bir depo, GUM (Devlet Bölüm Deposu)

olarak adlandırılır, bunlardan biri Moskova'da Kızıl Meydan'da açılmıştır.

Film-Truth (Sinema-Gerçeği, *Kinopravda*) 1922-5

Belgesel serisi (her biri 12 dak.)

Goskino yapımı

Süpervizör, arayazıları yazan: Dziga Vertov

Editör: Elizaveta Svilova

Kamera: Goskino grubu

Yirmi üç parça, *Sinema-Gerçeği* başlığı altında dağıtılmıştır. Ama şu parçalar kendi başlıklarını taşımaktadırlar:

Yesterday, Today, Tomorrow (Dün, Bugün, Yarın, *Vchera segodnia, zavtra*) 1923

Ekim'in kahramanlık olaylarına adanan sinemasal bir şiir.

(*Sinema-Gerçeği,* no.13), üç makara (35 dak.)

Spring Film-Truth (Bahar Sinema-Gerçeği, *Vesennaia Kinopravda*) 1923

Günlük olaylar hakkında lirik bir belgesel (*Sinema-Gerçeği,* no.16), üç makara (40 dak.)

Black Sea-Arctic Ocean-Moscow (Karadeniz-Arktik Okyanus-Moskova, *Chernoe more-Ledovityi okean-Moskva*) 1924

Gençlik kampına sinemasal bir ziyaret (*Sinema-Gerçeği,* no.20), bir makara (12 dak.)

Kamera: Mikhail Kaufman

Leninist Film-Truth (Leninist Sinema-Gerçeği, *Leninskaia kinopravda*) 6 Şubat 1924

Lenin hakkında sinemasal bir şiir (*Sinema-Gerçeği,* no.21), üç makara (35 dak.)

Kamera: G. Giber, A. Levitsky, A. Lemberg, N. Novitsky, M. Kaufman, E. Tisse ve diğerleri.

In the Heart of the Peasant Lenin Is Alive (Köylülerin Yüreğinde Lenin Yaşıyor, *V serdtse kret'yanina Lenin zhiv*) 13 Mart, 1925

Sinemasal bir öykü (*Sinema-Gerçeği,* no.22), iki makara (25 dak.)

Kamera: M.Kaufman, A. Lemberg ve I. Beliakov

Radio Film-Truth (Radyo Sinema-Gerçeği, *Radio-Kinopravda*) 1925

Radyo hakkında özel deneysel bir belgesel (*Sinema-Gerçeği,* no.23), bir makara (12 dak.)

Kamera: M. Kaufman, I. Beliakov ve A. Bushkin

Five Years of Struggle and Victory (Çatışmanın Beş Yılı ve Zafer, *Piat' let bor'by i pobedy*) 1923

Derleme bir film, 6 makara (75 dak.)

VOFKO yapımı

Yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: VOFKO grubu

Film Kızıl Ordu'nun kuruluşunun beşinci yılına adanmıştır.

Today (Bugün, *Segodnia*) 1923

Kısa bir animasyon, bir makara (8 dak.)

Goskino yapımı

Yazar-süpervizör: Dziga Vertov

Animasyon: Ivan Beliakov ve Boris Volkov

Kamera: Mikhail Kaufman

Film faşist güçler ve komünistler arasındaki çatışmayı sembolize eden grafiklerle çizilmiştir. Vertov daha önceki bazı *Sinema-Gerçeği* dizilerinde animasyonu kullanmasına rağmen, bu film ilk Sovyet animasyonu olarak kabul edilmektedir.

Calendar of Goskino Film (Goskino Filmin Takvimi, *Goskinokalendar'*) 1923-5

Haftalık gösterilen bir belgesel (12 dak.)

Goskino yapımı (Devlet Film Girişim) ve Kul'kino (Kültürel Film)

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Bunu *Haftalık-Sinema*'dan ayırmak için, Vertov diziyi *"Belgesel-Aydınlanması" (Khronika-molniia). Kult'kino* (Kültürel Film) Vertov'un idare ettiği, Goskino'nun dokümanter bölümünün yeniden biçimlenmişidir.

Soviet Toys (Sovyet Oyuncakları, *Sovetskie igrushki*) 1924

Animasyon bir politik taşlama, bir makara (12 dak.)

Kult'kino yapımı

Yazar-süpervizör: Dziga Vertov

Animasyon: Ivan Beliakov, Alexandr Ivanov ve Alexandr Bushkin

Kamera: Alexandr Dorn

Bu film Devlet Bankası tarafından desteklenmiştir ve hem politik gazete çizgifilmleri hem de ROSTA afişleri biçeminde çizilmiştir ve (NEP'in ekonomik politikalarının avantajını kullanan bir spekülatör olan) "Nepman"ı gülünçleştirmektedir.

Humoresques (Humorlar, *Iumoreski*) 1924

Animasyon bir propaganda filmi, bir parça (3 dak.)

Kult'kino yapımı

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Sanat Yönetmeni: Alexander Bushkin

Animasyon: B.Volkov ve B.Egerev

Kamera: Ivan Beliakov

Bu film, her biri Sovyetler Birliği ve dışarısı arasındaki güncel olan politik ve ekonomik konuma ilişkin, üç kısa bölümden oluşmaktadır.

You Have Given Us The Air (Siz Bize Hava Verdiniz, *Daesh' vozdukh*) 1924

Takvimin özel bir maddesi, bir makara (12 dak.)

Goskino yapımı

Yazar-yönetmen:Dziga Vertov

Kamera: Mikhail Kaufman

Havacılıkla ilgili bir eğitim filmi.

Film-Eye - Life Caught Unawares (Sinema-Göz - Farkında-Olunmayanları YakalayanYaşam, *Kinoglaz - Zhizn'vrasplokh*) 1924

İlk madde, altı makara (82 dak.)

Goskino yapımı

Yönetmen: Dziga Vertov

Editör: Elizaveta Svilova

Kamera: Mikhail Kaufman

Planlanan diğer beş madde hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Orijinal jeneriği Vertov, "Öncüler" olarak bilinen Sovyet gençlik organizasyonuna örtülü bir göndermede bulunarak, "Sinema İzcisi" şeklinde sıralamıştır.

The Foreign Cruise of the Ship of the Baltic Fleet, the Cruiser "Aurora" and the Training Ship "Komsomolets" (Baltık Filosu Gemisinin Dış Seferi, "Aurora" Seferi ve Eğitim Gemisi "Komsomolets", *Zagranichnyi pokhod sudov Baltiiskogo flota kreisera "Avroara" i uchebnogo sudna "Komsomolets"*) 1925

Bir belgesel, bir makara (12 dak.)

Yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: M. Pertsovich ve A. Andiukhin

Bu, yabancı ülkelerdeki şeritleri Sovyet kameramanlar tarafından çekilen ilk Sovyet filmlerinden biridir.

Forward March, Soviet! - The Moscow Soviet in the Present, Past and Future (Sovyet, İleri! - Şimdi, Geçmişte ve Gelecekte Moskova Sovyeti, *Shagai, Sovet! - Mossovet v nastoiashchem, proslom i budushchem*) 1926

Bir belgesel, yedi makara (83 dak.)

Sovkino yapımı (daha önce Goskino)

Süpervizör: Dziga Vertov

Reji asistanı: Elizaveta Svilova

Kamera: Ivan Beliakov

Filmin son arayazısı: "Sosyalist Rusya NEP'in Rusyasından meydana çıkacaktır."

One Sixth of the World - Export and Import of "Gostorg" in the U.S.S.R. - A Race of Film-Eye Around the U.S.S.R. *(Shestaia chast'mira - Eksport I import Gostora SSRS - Probeg "kinoglaza" po SSSR)* 1926

Sinemasal bir şiir, altı makara (77 dak.)

Sovkino yapımı

Yazar-süpervizör. Dziga Vertov

Asistan: Elizaveta Svilova

Baş kameraman. Mikhail Kaufman

Kameraman: I. Baliakov, S. Bendersky, P. Zotov, N. Konstantinov, A. Lemberg, N. Strukov ve Ia. Tolchen

Filmin öncüleri: A.Kagarlitsky, I.Kopalin ve N.Kudinov

Final yazısı: "Gündemin içine doğru - Ortak olanın - Sosyalist - Ekonomi." "Gostorg" Ticaret Bakanlığı için varlık göstermektedir.

The Elevent Year (On Birinci Sene, *Odinnatsatyi*) 1928

Bir yıldönümü belgeseli, altı makara (80 dak.)

VUKFU yapımı (Tüm Ukrayna Foto ve Film komitesi) Kiev

Yazar-süpervizör. Dziga Vertov

Asistan: Elizaveta Svilova

Kamera: Mikhail Kaufman

The Man with the Movie Camera (Kameralı Adam, *Chelovek s kinoapparatom*) 1929

Bir görsel senfoni, altı makara (95 dak.)

VUKFU yapımı

Yazar-deneyimin süpervizörü: Dziga Vertov

Montaj editörü: Elizaveta Svilova

Şef kameraman: Mikhail Kaufman

Bu Vertov'un son sessiz filmidir. 1934'te yazılan ama yayınlanmayan "Özet: Yaratıcı Otobiyografi"'de Vertov, filmin ilk versiyonunu ortaya koyar. Seth Feldman, *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources* (s.110) adlı yapıtında bu tür bir versiyonun ve dağıtımının yapıldığı hakkında hiçbir kanıtın bulunmadığını söylemektedir.

Enthusiasm - Symphony of the Don Basin (Coşku - Don Basin Senfonisi, *Entuziazm - Simfoniia Donbassa*) 1930

Bir dokümanter, altı makara (96 dak.)

Ukraynafilm VUKFU yapımı

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Asistan: Elizaveta Svilova

Kameraman: B. Tzeitlin ve K. Kuialev

Ses Mühendisi: Petr Shtro

Müzik: Timofeyev ("Don Basin Yürüyüşü") ve Shostakovich ("Birinci Mayıs Senfonisi")

Bu, Vertov'un ilk sesli filmidir. Açış arayazısı: "Görsel-işitsel çekim malzemesi, Shorin Kayıt Sistemi'nin madenlerde, fabrikalarda vs. bulunması yoluyla gerçekleştirilmiştir."

Three Songs About Lenin (Lenin Üzerine Üç Türkü, *Tri pesni o Lenine*) 1934

Bir dokümanter, altı makara (70 dak.)

Mezhrabpomfilm yapımı (Uluslararası İşçi Filmleri Girişimi)

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Asistan: Elizaveta Svilova

Kamera: D. Surensky, M. Magidson ve B. Monastirsky

Ses Mühendisi: P. Shtro

Kompozitör: Yuri Shaporin

Moskova'daki Vertov arşivinde bir montaj listesi ve bu filmin sessiz çeşitlemesinin ayrıntılı bir çözümlemesi bulunmaktadır. Ama Feldman (s.103) bu tür bir versiyonun varlığına ait hiçbir kanıtın bulunmadığını, dağıtımın olmadığını söylemektedir.

Filmin varolan versiyonu neredeyse 60 dakika uzunluğundadır, 1970'de Gosfil'mfond tarafından restore edilmiştir.

Lullaby (*Kolybel'naia*) 1937

Özgür Sovyet Kadını için bir Şarkı (60 dak.)

Soiuzkinokhronika yapımı (Sovyet Film Belgesel Yapım Şirketi)

Yazan-yöneten: Dziga Vertov

Yardımcı yönetmen: Elizaveta Svilova

Kamera: Dimitri Surensky ve Soiuzkinokhronika Grubu

Kompozitörler: Dimitri ve Daniil Pokrass

Ses Mühendisi: I. Renkov

Şarkı sözleri: V. Lebedev-Kumach

Yorum: Dziga Vertov.

In Memory of Sergo Ordzhonikidze (Sergo Ordzhonikidze'nin Anısına, *Pamati Sergo Ordzhonikidze*) 1937

Bir derleme filmi, iki makara (24 dak.)

Soiuzkinokhronika yapımı

Dziga Vertov ve Elizaveta Svilova tarafından yönetilmiş ve kurgulanmıştır.

Kamera: Soiuzkinokhronika Grubu.

Sergo Ordzhonikidze, Ukrayna'da Denikin'in askerlerini hizaya getiren bir Sovyet bataryası komutanıdır.

Sergo Ordzhonikidze (*Sergo Ordzhonikidze*) 1937

Bir derleme film, beş makara (60 dak.)

Soiuzkinokhronika yapımı

Yönetmenler: Dziga Vertov, Iakov Bliokh ve E.Suil

Kamera: M. Oshurkov, I. Beliakov, V. Dobronitsky, Sobvev, Adzhibeliashvili

Kompozitör: I. Duanevsky

Ses Mühendisi: I. Renkov, Semenov

Not: Vertov "Günlükler"inde (1945), bu filmin tamamlanmış versiyonunun bir sonrasında "isteklerimin değişmesi karşısında"nın bulunduğunu belirtmiştir (Articles, s.263).

Bu filmin varolan versiyonu, aslında birkaç ay önce yapılan *Sergo Ordzhonikidze'nin Anısına* belgeselinin genişletilmiş halidir.

Glory to Soviet Heroines (Kahraman Sovyet Kadınlarının Zaferi, *Slava Soveskim georiniam*) 1938

Dokümanter bir rapor, bir makara (15 dak.)

Soiuzkinokhronika yapımı

Yazan-yöneten: Dziga Vertov

Yardımcı yönetmen: Elizaveta Svilova

Kamera: Soiuzkinokhronika Grubu.

Three Heroines (Üç Kadın Kahraman, *Tri geroini*) 1938

Bir dokümanter portre, yedi makara (90 dakika)

Soiuzkinokhronika yapımı

Senaryo: Dziga Vertov ve Elizaveta Svilova

Yönetmen: Dziga Vertov

Reji asistanı: S. Somov

Şef kameraman: S. Semenov

Kameramanlar: Moskovskoi, Khabarovsky ve Noosibirsk'deki Dokümanter Stüdyo Grubu

Trendeki kameraman: M. Troyanovsky

Kompozitörler. Dimitri ve Daniil Pokrass

Ses Mühendisleri: A. Komponsky, Fomin, Korotkevich

Film Marina Raskova (bir askeri memur), Valentina Grizodubova (bir mühendis) ve Polina Osipenko (bir pilot)'un etkinliklerini resmetmektedir. Tamamlanmış olmasına karşın bu film asla gösterilmemiştir.

In the Region of Peak A (A Zirvesi Bölgesinde, *V raione vysoty A*) 1941

II. Dünya Savaşı sırasındaki görüşün güncesi olan bir film (Rusya'da baba toprağı için savaş olarak bilinen süreç), 15 dakika.

Ordu Film Yıllığı'nın Merkez Stüdyosu tarafından yapılmıştır.

Yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: T. Buminovich ve P. Kasatkin.

Düzenli Ordu Film Belgeseli'nin bir bölümü, no.87.

Blood for Blood - Death for Death - Crimes of the German Fascist Invaders on the Territory of the U.S.S.R. (Kana Kan - Cana Can - SSCB Sınırındaki Alman Faşist Saldırganların Suçları, *Krov'za krov', smert' za smert' - Zlodeianiia nemetsko-fahistkikh zakhvatchikov na territorii S.S.S.R*) 1941

Derleme bir film (15 dak.)

Ordu Film Belgeseli Merkez Stüdyosu tarafından yapılmıştır.

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Kamera: Merkez Stüdyosu Grubu

Bir propaganda belgeseli

In the Line of Fire - Newsreel Cameramen (Ateş Hattında - Belgesel Kameramanları, *Na linii ognia - operatory kinokhroniki*) 1941

II. Dünya Savaşı sıralarından bir rapor, bir makara (12 dak.)

Ordu Film Belgeseli Merkez Stüdyosu tarafından yapılmıştır.

Yönetmen: Dziga Vertov

Reji asistanı ve kurgu: Elizaveta Svilova

Hava çekimleri: N.Vikhirev

Düzenli "Soiuzkinozhurnal"ın bir bölümü, no.77

To You, Front - Kazakhstan's Tribute to the Front (Size, Cepheye - Kazakistan'ın Övgüleri Cepheye, *Tepe, front - Kazakhstan frontu*) 1942

Dokümanter, beş makara (60 dak.)

Alma-Ata Film Stüdyosu yapımı

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Reji asistanı ve kurgu: Elizaveta Svilova

Kamera: K. Pumpimsky

Kompozitörler: G. Popov ve V. Velikanov

Ses Mühendisi: K. Bakk

Şiirler: V. Lugovsky

Almanlara karşı savaşan Kazakistan askerinin öyküsünü anlatan meşhur halk şarkıcısı Nurpeis Baiganin'le ilgili olan bir dokümanter dramatizasyon.

In the Mountains of Ala-Tau (Ala-Tau Dağlarında, *V gorakh Ala-Tau*) 1942

Dokümanter, iki makara (25 dak.)

Alma-Ata Film Stüdyosu yapımı

Yazar-yönetmen: Dziga Vertov

Reji asistanı ve kurgu: Elizaveta Svilova

Kamera: K.Pumpimsky

The Oath of Youth (Gençlik Yemini, *Kliatva molodykh*) 1944

Dokümanter, üç makara (40 dak.)

Ordu Film Belgesel Merkez Stüdyosu Yapımı

Yönetmenler ve kurgu: Dziga Vertov ve Elizaveta Svilova

Kamera: I. Beliakov, G. Amirov, B. Borkovsky, B. Dementev, S. Semenov, V. Kositsyn ve E.Stankevich

Film II. Dünya Savaşı sırasında Komsomol'un etkinlikleriyle ilgilidir.

News of the Day (Günün Haberleri, *Novosti dnia*) 1944-54

Günlük film belgeseli (her biri 12 dak.)

Ordu Film Belgesel Merkez Stüdyosu Yapımı

Dziga Vertov aşağıdaki maddelerin süpervizörlüğünü yapmıştır:

1944: no. 18
1945: no. 4, 8, 12, 15, 20
1946: no. 2, 8, 18, 24, 34, 42, 67, 77
1947: no. 6, 13, 21, 30, 37, 48, 51, 65, 71
1948: no. 8, 19, 23, 29, 34, 39, 44, 50
1949: no. 27, 43, 45, 51, 55
1950: no. 7, 58
1951: no. 15, 33, 43, 56
1952: no. 9, 15, 31, 43, 54
1953: no. 18, 27, 35, 55
1954: no. 31, 46, 60

EK 4

Vertov'un Kariyerinin Biyografik Dökümü 1896-1954

Bu kronoloji Vertov'un kariyerindeki önemli gerçekleri içermekte, çalışmalarını doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen kültürel ve sosyopolitik olayları vurgulamaktadır.

1896 2 Ocak	Denis Arkadievich Kaufman, 1918'e kadar Rusya İmparatorluğu'na ait olan ve şimdi Polonya'ya bağlı bulunan Bialystok kasabasında doğar. Babası bir kitap dağıtımcısı ve kitap kurdudur.
1905	Liberal görüşlü bir öğretmen olan halasına ithaf ettiği "Masha" adlı şiirini yazar.
1912-1914	Bialystok'da liseye (*realnoe uchilishche*) ve (piyano ve keman çaldığı) müzik okuluna başlar. James Fenimore Cooper, Jack London ve Arthur Conan Doyle'dan romanlar okur.
1915 Bahar	Ailesiyle Moskova'ya taşınır.

1916	Bahar	Petrograd'a gider ve Psikonöroloji Enstitüsü'ne dahil olur (insan algısına ilgi duyar). Rus hükümetine seslenen monarşist ideoloji karşıtı bir taşlama yazar.
	Yaz	Ses kaydı deneyimlerini yapacağı "İşitme Laboratuvarı"nı kurar. *Demir El (Zheleznaya ruka)* adlı şimdi kayıp olan bir roman yazar.
1917	Güz	Moskova'ya geri döner.
	Kış	Moskova'daki sanatçıların ünlü buluşma yeri olan Şairler Kahvesi'nde *(Kafè poetov)*, onu sinemayla buluşturacak olan kameraman Alexander Lemberg'le tanışır.
1918	Bahar	Moskova Film Komitesi'nde çalışan ve orada kendisine bir iş veren yazar Mikhail Kol'tsov'la tanışır (Kol'tsov da Bialystok'da doğmuştur).
	Yaz	Film komitesinin Belgesel Bölümü sekreteri olur (komite ayrıca Tüm-Rus Foto-Film Bölümü olarak da bilinir). Dziga Vertov takma adını alır (Bu ad, birçok şeyi çağrıştırır. "Dönen Top", "Dönen Çingene" ve "Dönen Film Makarası", ama en yakın karşılığı, "Dolanan Dönen Top" olabilir).
1918	Yaz	Kamera ve Sinemacının gözünü birleştiren bir yöntem olan "Sinema-Göz"ünü geliştirir. İlk deneyimi şudur: Moskova Film Komitesi'nin ikinci katından ağır çekimle düşüşünü fotoğraflar.
	Haziran	*Haftalık-Sinema (kino-nedelia)* serisinin ilk ortaya çıkışı.

1919	Bahar	*Kinok*lar grubunun oluşumu (*kinoglazovtsy* olarak da bilinir).
	Yaz	Daha sonra "Biz. Bir Manifesto Çeşitlemesi"ne dönüşecek olan "Teatral Sinemanın Silahsızlanması Hakkında" adındaki ilk manifestosunu tamamlar.
	20 Ocak	Güneydoğu Cephesi, Devrimci Ordu Servisi Film bölümünün direktörlüğüne atanır.
	Kasım	*Tsaritsyn Savaşı*'nı gerçekleştirir.
1919	5 Aralık	Lenin'in de katıldığı Sovyetlerin Yedinci Kongresi'nin çekimlerinde süpervizörlük yapar.
		Ünlü film denemeleri koleksiyonu *Cinematography*'yi (*Kinematograf*) okur, Platon Kerezhentsev'in *Toplumsal Çatışma ve Perde* (*Sotsialnaia bor'ba i ekran*) makalesine odaklanır.
1920		Ajit-tren "VTSIK" ile ülkeyi dolaşır.
		"Sovyet Caucasus'a Doğru bir Ajit-Tren Geçişi Hakkında bir Film için bir Sinopsis"i yazar (gerçekleştirilmemiş proje).
1921	Yaz	*Ajit-Tren VTSIK*'i gerçekleştirir.
	Güz	*Kurtuluş Savaşı Tarihi*'ni gerçekleştirir.
		Ajitasyonal-Eğitimsel Ajit-Tren Projesi Şefi Alexander Lemberg'e (Vertov'un idare ettiği) Film Bölümü'nden bir rapor gönderir.
1922	Nisan	*Sinema-Gerçeği*'nin (*Kinopravda*) ilk maddesi üzerinde çalışmaya başlar.
	Ağustos	"Biz. Bir Manifesto Çeşitlemesi"ni yayınlar.
	28 Kasım	Koltsov'un "Perde Üzerinde" (*U ékrana*) adlı makalesi *Pravda*'da yayınlanır. Kolt-

		sov, Vertov'un *Sinema-Gerçeği* serisinde kullandığı yönteme övgü dizer.
	8 Aralık	Kolt'sov'un "Alfabe" (*Azbuka*) makalesinde tanımlanan sinema dili hakkında onunla olan görüş ayrılığını belirttiği "*Sinema-Gerçeği*'nin Beşinci Sayısı"nı yayınlar.
1923		Sovyet konstrüktivist kuramcısı ve *Kinofot*'un editörü Aleksei Gan ile polemiğe girer.
	Şubat	Daha sonra "Üçlü Konsül'ün Yeniden-organizasyonu için bir Proje" olarak genişletilecek ve yayınlanacak olan, Goskino Film Şirketi'nin yönetim birimine verdiği "Belgeselin Önemi Üzerine" adlı raporunu tamamlar. Kaufman ve Svilova, *kinok*ların atölyesine dönüşecek olan "triumvirate"ı biçimlendirir.
	Bahar	"Komintern Mitingine Katılmak için Moskova'ya Ulaşan Delegelerin Maceraları" sinopsisini tamamlar (gerçekleştirilmemiş proje).
	15 Temmuz	Vertov'un "Sinema'da Yeni Bir Akım" adlı ilk makalesi *Pravda*'da yayınlanır. Editör, makalenin "yazarın biçemini koruyarak basıldığı" notunu ekler.
1924	Ocak	Sonraları " 'Sinema-Göz': Altı Maddede Bir Belgesel" olarak genişletilecek ve basılacak olan "Sinema-Göz'ün Doğuşu" makalesinin sinopsisini yazar.
	21 Ocak	Lenin'in cenaze töreninin çekiminin süpervizörlüğünü yapar.
	26 Ocak	Vertov'un kurgusunu yaptığı bir belgesel olan *Lenin'in Gömülüşü* gösterilir.

	9 Nisan	*Kinok*ların yıllık toplantısında "Sinema-Göz" sayfasını sunar.
	Yaz	Eisenstein, "Biçime Materyalist Yaklaşım Sorunu Üzerine" adlı makalesinde "empresyonist" ve "ilkel olarak provokatif" diye nitelediği Vertov'un montaj yöntemine saldırır.
	15 Temmuz	"Sanatsal Dramatik Gösterim ve Sinema-Göz'e Odaklanmak" çalışmasını tamamlar.
	Güz	*Sinema-Göz-Farkında-Olunmayanları Yakalayan Yaşam* gerçekleşir, hedeflenen altı seriden sadece bu yapılır.
1925	Ocak	"Öncü Sol" toplantısına katılır ve Aleksei Gan'la birlikte oyunsuz sinema ve belgeselleri savunur.
	21 Ocak	Lenin'in anısına adanan *Leninist Sinema-Gerçeği*'ni oluşturur.
	3 Şubat	*Kinok*lar atölyelerinin yaratıcı programı olarak "Sinema-Göz'ün Temelleri" makalesini tartışırlar.
	Mart	Vertov ve Eisenstein arasındaki uzayıp giden karşıtlığı başlatan "*Grev*'deki 'Sinema-Göz' " makalesi yayınlanır.
	13 Mart	*Lenin'in Sinema-Gerçeği*'ne ek olarak, *Köylülerin Kalplerinde Lenin Yaşıyor* gerçekleştirilir.
	16 Temmuz	"Leninist oran" bağlamının tartışıldığı "Sinema-Gerçeği ve Radyo-Gerçeği" makalesi yayınlanır.
1926	Ocak	Kuramsal görüşlerini bildirdiği "Sinema-Göz" (*Kinoglaz*) makalesini tamamlar.
	Nisan	*Sovyet, İleri!*'yi gerçekleştirir.
	Yaz	Vertov ideolojik olarak Lebedev'le çatışır: Toplumcu gerçekçiliğin bu düz savu-

		nucusunun tüm eleştirel sözlerini reddeder. "Sinema-Göz" yöntemine göre *kinok*ların üretimlerini yeniden-düzenlemek için bir öneri hazırlar.
	24 Temmuz	Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'nda "Sinema-Göz"ü kullandığını belirttiği "Gerçekler Fabrikası" makalesini yayınlar.
	Ocak	*Dünyanın Altıda Biri*'ni gerçekleştirir. Paris'te Dünya Gösterimi'nde bu filmle bir ödül kazanır.
	Kasım	*"Ekim'in On Yılı"* senaryosunu tamamlar (gerçekleştirilmemiş proje).
	Güz	Sovkino içinde Vertov'a karşı olan baskı yükselir. Meslektaşları, *Pravda*'ya o günlerde Vertov ve onun *kinok*larına yapılan eleştirilerin, tüm Sovyet dokümanter filmi ve belgesellerine bir saldırı olduğunu belirten bir mektup yazarlar.
1927	Ocak	Vertov Sovkino'dan atılır.
	Bahar	Vertov, Kiev'de VUKFU için çalışmak üzere bir davet alır.
	Aralık	*Novyi LEF* tarafından "*LEF* ve Sinema" başlığı altında düzenlenen bir tartışma, *LEF* grubunun "gerçeklerin sineması" açısından yoğunlaştığı şeyle Vertov ve Shub'un film yapma bağlamlarının aynı olduğunu açıklar.
1928	Şubat	*On Birinci Sene* gösterilir.
	16 Şubat	*On Birinci Sene*'nin kamuoyunda tartışılması ve beğenilmesi.
	20 Şubat	*Kameralı Adam* üzerine bildirisinin ilk halini yazar (ölümünden sonra yayınlanır.)
	19 Mart	*Kameralı Adam* bildirisinin ikinci halini yazar (Sonra Ukrayna dilinde basılır.)

	Nisan	"*LEF* halkası" başlıklı (*Novyi LEF* tarafından düzenlenen) paneldeki tartışma, Vertov'un *On Birinci Sene* filminin, Eisenstein'ın *Ekim*'inin "en iyisi" olduğu ilan edilir.
	Yaz	Hem Eisenstein "göz önünde olan filmler" (*mediated, promezhutochny fil'm*) yaptığı için hem de Esther Shub'u "taklit filmler" (*podrazhatel'nyi fil'm*)'i için eleştirdiği "Oyunsuz Sinemanın Tüm İşçilerine" makalesini yazar (ölümünden sonra basılır.)
	Güz	Aracın gelişiminde ilerlemeci bir adım olarak sinemada sesin etkisini tartıştığı "Film Çekimi Başladı" makalesi yayınlanır.
	Eylül	*Kameralı Adam* Kiev ve Moskova'da tanıtılır.
	8 Kasım	Aleksandr Fevralsky'e (*Pravda*'nın editörüne) bir mektup gönderir, ona "*Kameralı Adam* - Büyük Sinema Yazısı ve 'Radyo Göz'" deklarasyonunu yayınlayıp yayınlamayacaklarını sorar. Metin reddedilir.
	18 Kasım	"*Kameralı Adam* Üzerine Birinci Bildiri" olarak da bilinen ve *Pravda*'da yayınlanan (1 Aralık) kısa bildirisi "Sözsüz ilk Sovyet filmi"ni oluşturur.
1928	8 Ocak	Kiev'de *Kameralı Adam* gösterilir.
	Şubat	Sinema-Göz serisinden bir seçki göstermek ve sesli film, gelmekte olan televizyon ve kendi yönetmenlik yöntemi hakkında bir konferans vermek için Paris'e gider.
	Şubat	Stuttgart'da "Sinema ve Fotoğraf" Uluslararası Sergisi'ne katılır. Serginin Sovyet

		bölümü, El Lissitzky ve karısı Sofia Lissitzka-Kupper tarafından düzenlenir. Almanya'da (Berlin, Dressau ve Essen'de) dokümanter film hakkında bir dizi konferans verir. "Aralıkların Teorisi"nin geliştirildiği, "'Sinema-Göz'den 'Radyo-Göz'e: *Kinok*ların Alfabesinden" konulu Paris konferansının Rusçasını yayınlar.
		"*Kameralı Adam* - Büyük Sinema Yazısı ve 'Radyo-Göz'"ün ikinci halini Ukrayna dilinde yayınlar (Rusçada ölümünden sonra yayınlanır). Yazı, "İkinci Bildiri" olarak da bilinir.
	Şubat	*Kameralı Adam*'ın montaj yapısını açıklayan bildiriler için bir dizi müsveddeler yazar. O sıralarda (Kharkov'da) bunlardan yalnızca biri basılır, diğerleri, "*Kameralı Adam* - Bir Görsel Senfoni" de dahil olmak üzere ölümünden sonra basılır.
	19 Mart	*Kameralı Adam*'ın başarısız dağıtımını protesto eden bir mektubu *Kino*'nun editörüne gönderir.
	Haziran	Sinema Çalışanları Moskova Birliği'nin düzenlediği dokümanterizm üzerine olan konferansa katılmayı reddeder.
	Güz	Mezhrabpomfil'm Şirketi'ni temsilen Amsterdam'daki Uluslararası Savaş-Karşıtı Kongresi'ne katılır.
1931	17 kasım	*Coşku*'yu, "şimdiye dek işittiğim en ilginç senfonilerden biri" diye öven Charles Chaplin'le tanışır (Londra'da).
1933	Mart	"O kadın" ve "Minyatürlerin Gecesi"nin sinopsislerini yazar.
	Yaz-Güz	Kuzey Rusya'ya, Kafkaslar'a, Ukrayna'ya ve Orta Asya'ya yolculuk yapar.

		Lenin Üzerine Üç Türkü filminin araştırmasına başlar; dokümanları, plakları, popüler şarkıları ve ilgili olayların film şeritlerini arar.
1934	Bahar-Yaz	*Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün çekim ve yapım sürecini açıklayan bir dizi makale yazar; bunların çoğunda *kinok*ların oyunsuz sinemaya ait önceki bağlamlarını genişletme eğilimini vurgular.
	27 Ocak	*Lenin Üzerine Üç Türkü*'ye yoğunlaşan bir dizi tartışma, Vertov'un katılımıyla Sinema Çalışanları Moskova Birliği'nin düzenlediği gelecek filmlerin tanıtımları.
	1 Kasım	*Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün gösterilişi, kitleler ellerinde "*Lenin Üzerine Üç Türkü*'yü Görmeye Gidiyoruz" yazılı slogan bayraklarıyla tiyatroya giderler.
	Kasım	"Sinema-Göz" yöntemi ve Mayakovski'nin şiiri arasındaki ilişkiyi vurgulayan, Mayakovski hakkında birçok makale yazar (Ölümünden sonra basılır).
	Kasım-Aralık	*Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün Avrupa'da birçok ülkede ve Amerika'da başarı kazanması.
	15 Aralık	1918'den o güne dek kendi yaratıcı deneyimini özetleyen "Sinema-Gerçeği" makalesini yayınlar.
1935	11 Ocak	Sinemada kendi sanatsal başarıları için "Kızıl Yıldız" teklifini kabul eder.
	18 Ocak	*Lenin Üzerine Üç Türkü*'nün anlamını ve yapısını açıklayan "Son Deneyim" makalesini yayınlar.
1936	22 Ocak	*Lenin Üzerine Üç Türkü*'de sesin kullanımını tartıştığı "Sinemada Lenin" makalesini yayınlar.

	2 Ekim	Orijinal biçimi hiçbir zaman basılmayan "Yaratıcı Laboratuvarın Organizasyonu Hakkında" makalesini tamamlar; metnin gözden geçirilmiş bölümleri daha sonra farklı makalelerde kullanılır.
	Kasım	İspanya İç Savaşı hakkında anıtsal bir derleme yapmayı planlar.
1937	Kasım	Ekim Devrimi'nin Yirminci Yılı Kutlamaları şerefine *Lullaby* Moskova'da gösterilir.
1938	Güz	"Savaşa Gittiğinde" ve "Ülkenin Savunmasındaki Kadınlar"ın sinopsislerini yazar (gerçekleştirilmemiş projeler).
1939	Şubat	Sovyet Sinemasının 20 Yılı'na adanan sempozyumda "Belgeselin Savunması" bildirisini sunar.
	15 Nisan	"Sovyet Kadınları Galerisi"nin sinopsisini tamamlar (gerçekleştirilmemiş proje).
	17 Nisan	"Kandybina Kolkhoz'u Çiftçileri"nin sinopsisini tamamlar. (gerçekleştirilmemiş proje).
	19 Eylül	"Anne, Anne Gökten Düşüyor"un sinopsisini tamamlar. (gerçekleştirilmemiş proje).
	21 Eylül	"Ukraynalı Köylü"nün sinopsisini tamamlar. (gerçekleştirilmemiş proje).
	4 Ocak	"Piyano Çalan Kız"ın sinopsisini tamamlar. (gerçekleştirilmemiş proje).
	21 Aralık	"Programın Dışında"nın sinopsisini tamamlar. (gerçekleştirilmemiş proje).
	23 Aralık	"Doğduğum Yerde"nin sinopsisini tamamlar. (gerçekleştirilmemiş proje).
1940	17 Nisan	Elena Segal ve M.Il'ina'nın ortaklığıyla yazılan "Bir Devin Öyküsü"nün senaryosunu tamamlar (gerçekleştirilmemiş proje).

	15 Haziran	Projelerini tamamlarken Vertov'un karşılaştığı güçlüklerin bilgisiyle dolu olan "Gerçek bir İnsana Duyulan Aşk Hakkında" adlı makalesinin müsveddesini yazar. Ölümünden sonra 1958'de basılır.
	Yaz	Vertov'un ve yapıtlarının yer almadığı, Fedor Kiselev'in "Bizim Sinemamız" belgeseli gösterilir.
1941	Şubat	"Uçan Adam"ın sinopsisini tamamlar (Gerçekleştirilmemiş proje).
	23 Nisan	"Çimenlikler"in sinopsisini tamamlar. (Gerçekleşmemiş proje). "Elizateva Svilova - Editör"ün sinopsisini birlikte yazarlar.
	12 Temmuz	"Sinema Muhabirleri"nin sinopsisini tamamlar (gerçekleştirilmemiş proje).
	15 Temmuz	"Traktör Operatörü bir Kızdan Mektup"un sinopsisini tamamlar (gerçekleştirilmemiş proje).
	Ağustos	"Yaralı Kahramanlar ve Arkadaşları"nın sinopsisini tamamlar (gerçekleştirilmemiş proje).
	Eylül	Moskova, Alman Ordusu tarafından tehdit edilince diğer Sovyet sanatçılarıyla birlikte, Alma-Ata'yı (Kazakistan) terk eder.
1942	Bahar	"Size, Öncüler"in yazımına çalışır.
	Yaz	"Size, Öncüler" filminin gerçekleştirilmesine çalışır.
	Güz	Yeni Yıl Armağanı'nın sinopsisini tamamlar (gerçekleştirilmemiş proje).
	Kış	*Size, Öncüler*'in cephede, savaş hattındaki askerler için gösterimini düzenler.

1943	Bahar-Yaz	Alma-Ata Film Stüdyosu'nda bir ordu belgeseli serisinde çalışır.
	25 Ağustos	"Film Portreleri Galerisi"nin sinopsisini yazar (gerçekleştirilmemiş dokümanter film serisi).
	4 Eylül	"Gerçek bir İnsana Duyulan Aşk"ın sinopsisini yazar (gerçekleştirilmemiş proje).
	8 Eylül	"Küçük Anna"nın sinopsisini yazar (gerçekleştirilmemiş proje).
	15 Eylül	Bir derleme film olan "Almanya"nın sinopsisini yazar (gerçekleştirilmemiş proje).
	10 Ekim	Volga'dan genç bir domuz çobanı kadın, Aleksandra Lyskova hakkında kısa bir film olan "İleri, Yalnızca İleri"nin sinopsisini yazar (gerçekleştirilmemiş proje).
	Kasım	Alma-Ata'dan Moskova'ya geri döner.
1944-5		Dokümanter Film Merkez Stuüdyosu yapımı bir belgesel olan Günün Haberleri (*Novosti dnia)* için çalışır. Jenerikte "Yazar-Yönetmen" olarak işlevinin tanımlandığı elli dört belgeseli tamamladığı Merkez Stüdyo için çalışmayı sürdürür.
	Bahar	Kendi sanatsal çalışması hakkında bir kitap hazırlar. "Yaratıcı Yol Hakkında" başlıklı bitmemiş müsvedde, elli yedi sayfalık nottan oluşur (ölümünden sonra basılır).
1946	Yaz	"Sevimli Aptal"ın sinopsisini yazar (gerçekleştirilmemiş proje).
	Güz	Moskova Film Evi'nin Dokümanter Bölümü'nün gösterisi sırasında bir konuşma sunar.

1949	Bahar	Otobiyografisini yazar; bitmemiş müsvedde, otuz üç sayfa not ve 1917-49 yıllarının birikimini kapsar.
	15 Mart	Dokümanter film yapımının yaratıcı görünümünün tartışıldığı parti mitinginin açılışında bir konuşma yapar.
1952	Bahar	Moskova'da kameramanlar konferansının mitinginde "Dokümanter Filmde Senaryo Üzerine" başlıklı konuşmasını yapar.
1954	12 Şubat	Moskova'da yaşamını yitirir.
1956	15 Temmuz	Moskova'da Bilimler Akademisi'nin Sinema Bölümü, Vertov'un anısına adanan bir gece düzenler.
1959	27 Mart	Moskova'da Sinema Merkez Sarayı'nda Vertov'un filmlerinin gösterildiği bir gece düzenlenir.
1966		Bir "giriş" bölümünü de içeren, Sergei Drobashenko'nun derlediği *Dziga Vertov: Articles, Diaries, Projects* kitabı yayınlanır.
1967	Nisan	Vertov ve yapıtları hakkında bir dokümanter olan *Yaşam Bu, Oyun Değil, (Zhizn' bez igry)* gösterilir. Sergei Drobashenko senaryosunu yazar. Leonid Machnack yönetir.
1974	Yaz	Avusturya Sinema Müzesi müdürü Peter Konlechner, Elizaveta Svilova'nın Vertov'un filmleri ve ortaklıkları üzerine yorumlarının film şeritlerini de içeren, 60 dakikalık *Dziga Vertov*'u derler.
1975	12 Kasım	Elizaveta Svilova Ignat'evna Moskova'da yaşamını yitirir (Moskova'da 5 Eylül 1900'de doğmuştur).
1976		Elizaveta Vertova - Svilova ve Anna Virogradova'nın giriş yazdığı ve derlediği

		Kendi Çağdaşlarının Anılarından Dziga Vertov adlı kitap yayınlanır.
1980	21 Mart	Mikhail Kaufman Moskova'da yaşamını yitirir (5 Eylül 1897'de Bialystok'da doğmuştur).
	24 Haziran	Vertov'un en küçük kardeşi Boris Kaufman New York'da yaşamını yitirir (11 Mart 1904'te Bialystok'da doğmuştur).

EK 5

Seçilmiş Kaynakça

Kitaplar ve Çalışmalar

Abramov, N. (1962). ***Dziga Vertov,*** Moscow, Nauk, 165 s.

Vertov'un yapıtının tematik sunumuyla bir monograf.

Dobin, E.S., ed. (1966). ***Razmyshleniia u ekrana***, Leningrad, Iskusstvo, 367 s. Bölümün başlığı "Nasledie Dzigi Vertova i iskaniia 'cinéma-vérité"dir. Tamara Selezneva (s.337-67), eleştirel olarak Vertov'un yapıtıyla, Rouch, Leacock ve Pennebaker'ın yöntemini karşılaştırır.

Drobashenko, S. (1972). ***Fenomen dostovernosti,*** Moscow, Akademiia Nauk, 184 s.

Vertov'un belgesel film teorisine adanan bir bölümle birlikte teorik bir çalışma.

Feldman, S. (1977). ***Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov,*** New York, Arno Press, 233 s.

Vertov'un sanatsal gelişimine adanan, yazarın Doktora çalışmasının faks metninden kopya.

——— (1979). ***Dziga Vertov. A Guide to References and Resources,*** Boston, G.K. Hall, 232 s.

Filmografinin ve bibliyografinin eklendiği, Vertov'un kariyerine ilişkin kronolojik bir araştırma.

Freeman, J. (1930). ***Voices of October: Art and Literature in Soviet Russia,*** ed. J. Freeman, J. Kunitz ve L. Lozowick, New York, Vanguard Press, 317 s.

"The Soviet Cinema" başlıklı bölüm (s.217-64), Vertov'un *Dünyanın Altıda Biri* üzerine olan çalışmasına odaklanmıştır.

Gan, A. (1923). ***Da zdravstvuet demonstratsiia byta!,*** Moscow, Goskino, 16 s.

Vertov'un sine-hakikat dizisinin politik önemini vurgulayan ideolojik bir bildiri.

Ginzburg, S. ed. (1959), ***Iz istorii kino: materialy i dokumenty,*** Vol.2, Moscow, Akademiia Nauk SSSR, 191 s.

S. Ginzburg'un yazdığı "Montazhnye listy filmov Vertova" bölümü, Vertov'un montaj parçalarını fişleyerek geliştirdiği yönteme özellikle değindiği, sanatçının ilk çalışmaları üzerine bir tartışmadır (s.35-62). L.M. Listov ve E.I. Vertova-Svilova'nın yazdıkları "Arkhiv Dzigi Vertova" bölümü ise, Vertov'un Moskova'daki arşivinin içerdiği malzemelerin dökümünü yapar (s.132-55).

Herlinghaus, H. (1960). ***Dziga Wertov: Publizist und Poet des Dokumentarfilms,*** Berlin, Club der Filmshaffender der DDR und Deutcshe Zentralstelle fur Filmforshung, 72 s.

Vertov'un yapıtı üzerine tarihsel/tematik bir araştırma.

Marshall, H. (1983). ***Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies,*** Boston, Routledge&Kegan Paul, 252 s.

"Dziga Vertov" başlıklı bölüm (s.61-97), Vertov'un kariyerine ve önemli filmlerine adanmıştır.

Marsollais, G. (1974). ***L'Aventure du Cinema Direct,*** Paris, Seghers, 495 s.

"Dziga Vertov" başlıklı deneme (s.31-9), Vertov ve modern belgesel yönetmenler arasındaki ilişkiyi inceler.

Montani, P. (1975). ***Dziga Vertov,*** Florance, La Nuova Italia, 139 s.

Vertov'un yaşamı ve yapıtları üzerine bir monograf.

Pisarevskii, D. ed. (1958). ***Iskusstvo millionov: Sovetskoe kino, 1917-1937***, Moscow Iskusstvo, 624 s.

"Fil'my Dzigi Vertova" adlı bölümde, Il'ya Kopalin tarafından Vertov'un ilk çalışmaları incelenir.

Roshal', L. (1982). ***Dziga Vertov,*** Moscow Iskusstvo, 264 s.

Tematik görünümlere vurgu yapan, Vertov'un yapıtı üzerine eleştirel bir araştırma.

Sadoul, G. (1971). ***Dziga Vertov,*** ed. B. Eisenschitz, Paris, Editions champs libre, 171 s.

J. Rouch'nin "Cinq regards sur Vertov" adlı önsözüyle birlikte, Vertov üzerine Eleştirel bir çalışma (s.11-14).

Schnitzer, L. ve J. (1968). ***Vertov,*** Paris, Avant Scene du Cinema, 47 s.

Vertov'un yapıtının ideolojik önemi üzerine bir deneme.

Selezneva, T. (1972). ***Kinomysl' 1920'kh godov,*** Leningrad, Iskusstvo, 184 s.

"Neigrovaia" adlı bölümde Selezneva, Vertov'un kurmaca-olmayan sinema bağlamını tartışır.

Shklovskii, V. (1927). ***Ikh nastoiaschee,*** Leningrad, RSFSR Kinoapechat, 85 s.

Erken dönem Sovyet sineması anlamında, Vertov'un sinemasal içerimlerini çözümleyen "Dziga Vertov" adlı bölüm

(s.61-67), *Schriften zum Film* içinde Almancaya çevrilmiştir, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, s.63-8.

Vertova-Svilova, E. ve **A.L. Vinogradova,** (1976). ***Dziga vertov v vospominanüakh sovremennikov,*** Moscow, Iskusstvo, 277 s.

Vertov'un kariyeri ve yapıtlarının çeşitli vurgularına değinen bir makaleler toplamı.

Makaleler ve Denemeler

Abbott, J. (1928). **"Notes on Movies",** *Hound and Horn,* no.2, Aralık, s.159-62.

Abramov, N.P. (1967). **"Chelovek v dokumental'nom fil'me"**, *Voprosi kino iskusstva,* no.10, Yaz, s.173-89.

——— (1968). **"Dziga Vertov: Poet and Writer of the Revolution",** *Soviet Film,* no.11, s.11.

——— (1960). **"Dziga Vertov és a dokumentumfilm müvészete"**, *Filmkultura,* no.5, Budapest, Ocak, s.3-24.

——— (1960). **"Dziga Vertov I iskusstvo dokumental'nogo filma"**, *Voprosy kino iskusstva,* no.4, s.276-308.

Amengual, B. (1976). **"Vertov et Eisenstein:deux conceptions du cinéma politique"**, *Jeune Cinéma,* no.93, Mart, s.10-19.

Anoshchenko, A. (1924). **"Kinokoki"**, *Kinonedelia,* 19 Şubat, s.2.

Apon, A. ve **G. Verhage.** (1973). **"Sergei Eisenstein versus Dziga Vertov",** *Skrien 33,* Mart-Nisan, s.3-4.

Aristarco, G. (1959). **"Le fonti di due Novatori', Dziga Vertov e Lev Kuleshov",** *Cinema Nuovo,* no.137, Turin, Ocak-Şubat, s.31-7.

Armes, R. (1975). **"Vertov and Soviet Cinema",** *Film and Reality,* London, Harmond-sworth, Penguin Books, s.38-43.

Barrot, Billard, Brunelin, Decaudin, Delmas, Michel, Wyn ve Vrillac. (1953). **"Le debat est ouvert sur 'L'Homme a la camera'",** *Cahiers du Cinéma,* no.22, Nisan, s.36-40 ("Tribune del al F.F.C.C."nın çözümlemesi).

Boltianskii, G.M. (1926). **"Teoriya I praktika kinokov",** *Sovetskoe kino,* no.415, s.10-11.

Bordwell, D. (1972). **"Dziga Vertov: An Introduction",** *Film Comment,* VIII/1, Bahar, s.38-45.

Brik, O., V. Shlovskii, E. Shub ve S. Tretiakov, (1927). **"LEF i kino",** *Novyi LEF,* no.11-12, Kasım-Aralık, s.5-70; *Screen*'deki İngilizce çevirisi, no.4, Kış, 1971-2, s.83-4.

Britton, L. (1929). **"Kino-Eye: Vertoff and the Newest Film Spirit of Russia",** *The Realist,* no.2, Ekim-Kasım, s.126-38.

Brunius, J.B. (1929). **"Le ciné-art et le ciné-oeil",** *Le Reveue de Cinéma,* no.4, 15 Ekim, s.75-6.

Burch, N. (1979). **"Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response",** *Ekim,* no.11, Kış, s.94.

Cassaus, V. (1972). **"Dziga Vertov: Notas sobre su Actualidad"** (Notes on Reality), *Cine Cubano,* no.76-77, s.106-11.

Cornand, J. (1975). **"Sur deux films de Dziga Vertov 'Kino glaz' and 'L'homme a la camera",** *Image et Son,* no. 207, Paris, Haziran-Temmuz, s.55-62.

Croft, S. ve O. Rose. (1977). **"An Essay Toward *Man with the Movie Camera*",** Screen, no.1, s.19.

Denkin, H. (1977). **"Linguistic Models in Early Soviet Cinema",** *Cinema Journal,* no.1, Güz, s.1-13.

Dickinson, T. (1931). ***"Enthusiasm, or The Symphony of the Don Basin", The Film Society Programme,*** London, 15 Kasım, numarasız.

Drobashenko, S. (1974). **"... und eines Tages flog er durch die Luft"**, *Film und Fernsehen,* Berlin, DDR, no.2, Şubat, s.36-8 (Svilova ile görüşme).

Durgnat, R. (1984). ***"Man with the Movie Camera"***, *American Film,* no.1, s.78-9, 88-9.

Durus. (1929). **"Der Mann Mit der Kamera"**, *Die Rote Fahne,* no.116, 5 Temmuz, numarasız.

Eisenschitz, B. (1970). **"Mayakovsky, Vertov"** *Cahiers du Cinéma,* nos. 220-1 May-Haziran, s.26-8.

Enzensberger, M. (1972-3). **"Dziga Vertov"**, *Screen,* XIII/4 , Kış, s.90-107.

Fargier, J.P.C. Menard, A. Leger, S. Luciani ve J.L. Perrier. (1973). **"Ne copiez pas sur les yeux' disait Vertov"**, *Cinéthique*, no.15, Bahar, s.55-92.

Feldman, K. (1929). **"V sporakh o Vertove"**, *Kino i kultura,* no.5-6, s.12-13.

Feldman, S. (1973-4). **"Cinema Weekly and Truth: Dziga Vertov and the Leninist Proportion"**, *Sight and Sound,* XLII/1, Kış, s.34-7.

Ferguson, O. (1934). **"Artists Among the Flickers"**, *The New Republic,* no.1044, 5 Aralık, s.103-4.

Fevral'skii, A.V. (1925). **"Tendentsii iskusstva i 'Radio Glaz'"**, *Molodaia gvardiia,* no. 7 Temmuz, s.167.

——— (1934). **"tri pesni o Lenine"**, *Literaturnaia gazeta,* 16 Temmuz, (derleme).

——— (1965). **"Dziga Vertov i 'Pravdisti'"**, *Iskusstvo kino,* no.13, Aralık; Fransızca çevirisi *Cahiers du Cinéma* içinde, no 229, Mayıs 1971, s.27-32.

Fisher, L. (1977). ***"Enthusiasm*: From Kino-Eye to Radio-Eye"**, *Film Quarterly,* no.2, Kış, s.25-34.

Ganly, R. (1929). ***"Man with a Movie Camera"***, *The Motion Picture News,* 26 Ekim, s.2.

Gansera, R. (1972). **"Dziga Wertow"**, *Filmkritik*, no.11-12, Munich, s.567.

Gierke, C. (1970). **"Dziga Wertow"**, *Afterimage*, no. 1, Nisan, s.6.

Gorenko, O. (1929). **"Maister kino-ob'ektiv"**, *Kino*, no.54, Kharkov, Mart, s.10.

Gusman, B. (1924). **"O kino-glaze"**, *Pravda*, 15 Ekim, s.7.

——— (1923). **"kino-pravda"**, *Pravda*, 9 Şubat, s.5.

Hall, M. (1929). **"Floating Glimpses of Russia"**, *The New York Times,* 17 Eylül, s.36.

Hamilton, J.S. (1934). **"Three Songs about Lenin"**, *National Board of Review Magazine,* no.9, 14 Aralık, s.8.

Helman, A. (1973). **"Dziga Wiertow albo wszechobecnocs kamery. Nasz Iluzjon"**, Polonya, *Kino*, VIII/5, Mayıs, s.62-4.

Herlinghaus, H. (1963). **"Wertow-Mayakowski - Futurismus; eine Praemisse Georges Sadouls"**, *Filmwissenschaftliche Beitraege,* No.14, Berlin, D.D.R., s.154-71.

Herlinghaus, R. (1964). **"Dsiga Wertow"**, *Film* no.1, D.D.R., s.220-30.

Herring, R. (1932). **"Enthusiasm?"** *Close Up,* no.1 Mart, s.20-4.

——— **"Three Songs about Lenin"**, *Life and Letters Today,* no.13, December 1935, s.188.

Hill, S.P. (1967). ***"The Man with the Movie Camera"***, Film Society Review, Eylül, s.28-31.

Hughes, J.P. (1932). **"Vertov ad Absurdum"**, *Close Up,* no.3, Eylül, 174-6.

Ivanov, V.V. (1975). **"Funktsii i kategorii iazyka kino"**, *Trudy po znakovym sistemam,* no.7, s.170-92.

Kaufman, M. "Cine analysis", *Experimental Cinema,* no.4, s.21-3.

——— (1968). **"Le troisieme frere"**, *Cinéma*, no.123, Şubat, s.33-5 (Marcel Matthieu ile görüşme).

——— (1928). **"Vertov tam zhe"**, *Sovetskii ekran,* no.45, s.15.

——— (1979). **"An Interview"** (Annette Michelson ve Naum Kleiman ile), *October*, no.11, Kış, s.55-76.

Kaufman, M. ve **E. Vertova-Svilova.** (1924). **"U kinokov"**, *LEF*, no.4, Ağustos, s.220-1.

Khersonskii, Kh. (1962). **"U istokov"**, *Sovetskii ekran*, no.4, s.9.

Kol'tsov, M. (1922). **"U ekrana"**, *Pravda*, 28 Kasım, s.1.

Kopalin, Il'ia P. (1971). **"A Life Illuminated by the Revolution",** *Soviet film,* no.1, s.13-17.

Koster, S. (1934). **"Dziga Vertoff",** *Experimental Cinema,* no.5, s.27-8.

Kracauer, S. (1929). ***"Der Man Mit Dem Kinoapparat",*** *Frankfurter Zeitung,* 19 Mayıs, s.2

Krautz, A. (1974). **"Chaplin: Die Professoren sollten von ihm lernen"**, *Film und Fernsehen,* II/2, Şubat, s.41-2.

Kubelka, P. (1977). **"Restoring 'Enthusiasm'",** *Film Quarterly,* no.2, Kış, s.35-6.

"LEF i kino", *Novyi LEF,* no. 11-12, 1927, s.50-70; ayrıca *Screen* içinde, no.4, Kış 1971-2, s.74-80.

Lawton, A. (1977). **"Dziga Vertov: A Futurist with a Movie Camera",** *Film Studies Annual.* Part 1, West Lafayette: Purdue University, s.65-73.

——— (1978). **"Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic Use of the Language of Cinema",** *Pacific Coast Philology,* Vol.XIII, Ekim, s.44-50.

Lebedev, N. (1931). **"Za proleterskuiu kinopublitsistiku"** (For the Proletarian Cinema Journalism), *Literatura i iskusstvo,* no.9-10, s.3-47.

Lenauer, J. (1929). **"Vertoff, His Work and His Future",** *Close Up,* Vol.V, no.6, Aralık, s.446-68.

Leyda, J. (1935). ***"Three Songs about Lenin", The Film Society Programme,*** London, 27 Ekim, numarasız sayfa; *The Film Society Programmes 1925-1939,* New York: Arno Press, 1972, s.331-4.

Listov, V. (1971). **"Na puti k 'Kinopravdy'"**, *Iskusstvo,* no.2, s.112-19.

——— (1972). **"Kak nachinalas' 'kino-pravda'?"**, *Iskusstvo,* no.7, Temmuz, s.96-106.

——— (1975). **"O pis'me iz Petrograda, 'Avtokino' i Vertove"**, *Iskusstvo kino,* no. 1, Ocak, s.109-18.

Macdonald, D. (1931). **"Eisenstein and Pudovkin in the Twenties",** *The Miscellany,* no.6, Mart, s.24.

Malevich, K. (1925). **"I likuiut liki na ekrane"**, *Kunozhurnal ARK,* no.10, s.7-9; ayrıca *Essays on Art, 1915- 1928,* içinde, ed. T. Andersen ve çev. X. Glowacky-Prus, Vol.1, Copenhagen, Bongen, 1971, s.226-32.

Malcovati, F. ed. (1973). **"Nikolai Abramov su Vertov"**, *Bianco e Nero,* nos. 1-2, Ocak-Şubat 1973, s.65-6 (görüşme).

——— ed. (1973). **"Cinque domande a Naum Klejman"**, *Bianco e Nero,* nos. 1-2, Ocak-Şubat, s.63-5 (görüşme).

Mayne, J. (1977). **"Kino-Truth and Kino-Praxis: Vertov's *Man with a Movie Camera", Cine-Tracts,*** no.2, Yaz, s.81-91.

Michelson, A. (1972). ***"The Man with the Movie Camera: From Magician to Epistemologist"***, *Art Forum,* no.7, Mart, s.60-72.

——— (1979). **"Dr. Craze and Mr. Clair",** *October,* no.11 Kış, s.31-53.

Moussinac, L. (1962). **"Dziga Vertov et le Kino Pravda"**, *Miroir du Cinéma,* no.3, Paris, Ekim, s.38-41.

——— **"Dziga Vertov on Film Technique",** *Filmfront,* no.3, (Ocak 28, 1935), s.7-9.

Oille, J. (1978). **"'Konstruktivizm' and 'Kinematografya'",** *Artforum,* no.9, Mayıs, s.44-9.

Pertsov, V. (1928). **"Igra i demonstratsiia"**, *Novyi LEF,* no. 11-12, Kasım-Aralık, s.33-44.

Petric, V. (1983). **"Dziga Vertov and the Soviet Avant-garde of the 20's",** *Soviet Union /Union Sovietique,* 10, Bölüm 1, s.1-58.

——— **"Dziga Vertov as Theorist",** *Cinema Journal,* no.1, (Fall 1978), s.29-44.

——— **"The Difficult Years of Dziga Vertov: Excerpts From His Diaries,"** *Quarterly Review of Film Studies,* no.6, (Kış, 1982), s.7-21.

Pleynet, M. (1971). **"Sur les avant-garde revolutionaires"**, *Cahiers du Cinéma,* nos.226-7, Ocak-Şubat, s.6-13.

Richter, E. (1961). **"Dsiga Wertow: Publizist und Poet des Dokumentarfilms"**, *Filmwissen-schaftlische Mitteilungen* (Berlin), no.1, Mart, s.24-5.

Rouch, J. (1968). **"Le film ethnographique"**, *Ethnologie Generale,* Paris: Gallimard, s.37-44.

——— (1985). **"The cinema of the Future",** *Studies in Visual Communication,* no.1, Kış, s.30-5.

Sadoul, G. (1965). **"Dziga Vertov: Poet du ciné-oeil et prophéte de la ciné-or-eille"**, *Image et Son,* no.183, Nisan, s.8-18.

——— (1970). **"La notion d'intervalle"**, Cahiers du Cinéma, nos.220-221, Mayıs-Haziran s.23-4.

——— (1970). **"Kinopravda no.9",** *Cahiers du Cinéma,* nos.220-1, Mayıs-Haziran s.24-5.

——— (1964). **"Dziga Vertov e i futuristi italiani, Apollinaire e il montaggio delle registra-zioni"**, Bianco e Nero, no.7, Temmuz, s.1-27. Makale, *Cahiers du Cinéma* nos.220-1 (Mayıs-Haziran 1970), s.19-22 içinde "Les futuristes italianes et Vertov" olarak ve Sadoul'un *Dziga Vertov*'u içinde, s.15-46'da, "Le montage des enregistrements" olarak çevrilmiştir.

——— (1964) **"Kinoks. Revolution",** in *Historie generale du cinéma muet,* Paris, Denoel; Sadoul's Dziga Vertov'u içinde gözden geçirilmiş biçimiyle yeniden yayınlanmıştır, s.70-100.

——— (1963). **"Bio-Filmographie de Dziga Vertov"**, *Cahiers du Cinéma,* no.146, Ağustos, s.21-9; Sadoul's *Dziga Vertov*'u içinde yeniden yayınlanmıştır, s.145-71.

——— (1963). **"Actualité de Dziga Vertov"**, *Cahiers du Cinéma,* no.144, Haziran, s.23-31; Cine Cubano içinde İspanyolca'ya çevrilmiştir, no.72, s.98-105.

Sauzier, B. (1985). **"An Interpretation of *Man with the Movie Camera", Studies in Visual Communication,*** 11, no.4, Fall, s.30-53.

Seton, M. (1971). ***"Three Songs about Lenin", Film Art,*** London, Kış, Lewis Jacobs' *The Documentary Tradition* içinde yeniden basılmıştır, New York, Hopkinson and Blake, 1971, s.100.

Shklovskii, V. (1969). **"I 'kinoki' di Dziga Vertov",** Filmcritica, no. 201, Rome, Ekim, s.314-15. Makale, *Ikh nastoiashche* içindeki malzemenin çevirisidir.

——— (1926). **"Kinoki i nadpisi"**, *Kino*, no.44, 30 Ekim, s.8-9.

——— (1926). **"Kuda shagaet Dziga Vertov"**, *Sovetskii ekran,* no.32, s.6-7.

Shorin, A. (1930). **"O tekhnicheskoi baze sovetskogo tonkino"**, *Kino i zhizn',* no.14, s.10-11.

Shutko, K.I. (1928). **"Odinadtsatom"**, *Odinnadtsatyi*, Moscow, Teakinopechat', s.25-7.

——— (1929), **"Chelovek s kinoapparatom"**, Pravda, 23 Mart, s.6.

Skwara, J. (1973). **"Dziga Wiertow wczoraj i dzis"**, *Kino*, no.8, Ağustos, s.41-3. Also in Young Cinema (Prague), no.2 (Kış 1974), s.35-41.

Sokolov, I. (1927). **"Shestaia chast' mira"**, *Kinofront*, no.2, s.9.

Svilova, E. (1924). **"V soviete troikh"**, *LEF*, no.4, Ağustos 4, s.220-1.

Toti, G. (1967). **"La 'produttività' dei materiali di Eisenstein e Dziga Vertov"**, *Cinema e Film,* no.3, Yaz, s.281-7.

Vaughan, D. (1960). ***"The Man with the Movie Camera",*** *Films and Filming,* no.7, Kasım, s.18-20.

Verdone, M. (1963). **"Dziga Vertov nell' avanguardia"**, *Filmcritica,* nos.139-40, Rome, Kasım-Aralık, s.661-76.

Viazzi, G. (1957). **"Dziga Vertov et la tendenza documentaristica"**, *Ferrania,* Milano, Ağustos-Eylül, s.8-9.

"Vystavka Dziga Vertova v Berline", *Kino,* no.3 (Mart 1974), s.191.

Wienberg, H. (1966). ***"The Man with the Movie Camera",*** Film Comment, no.1, Fall, s.40-2.

Wibom, A. "Tre sanger om Lenin - Dziga Vertov 1934", Chaplin no.6, (Stockholm), s.217-223.

Williams, A. (1979). "The Camera-Eye and the Film: Notes on Vertov's Formalism", *Wide Angle,* no.3, s.12-17.

TÜRKÇEDE DZİGA VERTOV

1. Sinema-Göz (Çev: Yakup Borakas)
   Çağdaş Sinema, Sayı 2 (Nisan-Mayıs 1974, sayfa 5-30)
2. Film Tasarıları (Çev: A. Oskay)
   Çağdaş Sinema, Sayı 4 (1974, sayfa 50-62)
3. "Sinema-Göz"cülerin Devrimi (Çev: Nijat Özön)
   Türk Dili Özel Sayısı, Sayı 196 (Ocak 1968, sayfa 295-298)
4. Mayakovski Üzerine
   Gerçek Sinema, Sayı 14 (Şubat 1972, sayfa 39-42)
5. Georges Sadoul "Dziga Vertov ve Yaşanan Gerçekler" (Çev: Engin Ayça)
   Yedinci Sanat, Sayı 14 (Nisan 1974, sayfa 56-59)
6. Yakup Borakas "Dziga Vertov, Brecht -Dolaysız Sinema ve Toplumbilimsel Deney"
   Gerçek Sinema, Sayı 8 (Ekim- Kasım 1974, sayfa 30-36)
7. Dziga Vertov'un Notları (Çev: E. Özden)
   Yedinci Sanat, Sayı 14 (Nisan 1974, 60-63)

8. "Sanatın Yolları 1926 Adlı Derlemeden Yazılar"
'Oyunsuz Sinemanın Önemi'
'"Yaşayan İnsan"a Duyulan Sevgi'
'Sinema-Göz Topluluklarına Geçici Direktifler'
Gerçek Sinema, Sayı 7 (Yaz 1974, sayfa 2-22)
9. Dziga Vertov'la Konuşma: Sorular-Yanıtlar
Gerçek Sinema, Sayı 13 (Mayıs 1976, sayfa 28-33)
10. "Sen Cepheye" Filmi Üstüne (Çev: Bertan Onaran, Aziz Okay)
Çağdaş Sinema, Sayı 7 (Şubat- Nisan 1975, sayfa 74-80)
11. "İlk Sesli Film 'Coşku' Üzerine" (Çev: İzzet Yasar)
Çağdaş Sinema?
12. Devrimci Sinema Grupları 2
Jean-Luc Godard'la Dziga Vertov Grubu Hakkında Konuşma
Guy Hennebelle-Marcel Martin (Çev: Engin Özden)
Gerçek Sinema, Sayı 5-6 (Şubat- Mart 1974, sayfa 25-37)

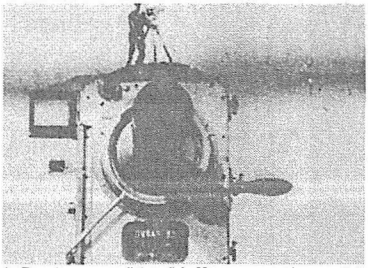
SÖZLÜKÇE

Aperture	açıklık
Associative construction	: çağrışımsal yapı
Assosiative editing	çağrışımsal kurgu
Baring the device	aracı ön plana çıkarmak
Bridge	iskele
Blurring effect	bulanık efekt
Closing long shot	yakın genel çekim
Compilation film	derleme film
Compound shot	birleşik çekim/sahne
Contracting	(merceği) daraltmak
Crank	(kameranın kolunu) çevirmek
Cross cut	çapraz kurgu
Diegetic	anlatı öğeleri, diegetik
Dissolve	zincirleme
Enigmatic shot	anlaşılmaz çekim, muammalı çekim
Ensuing shot	bundan sonraki çekim
Expose	poz
Film-eye	sine-göz

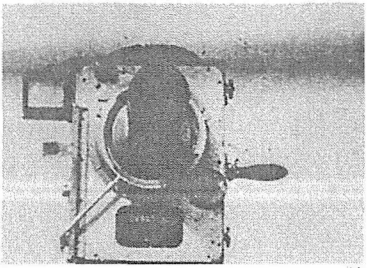
Film-stock	film parçası
Filmstrip	film parçası (şeridi)
Film-things	film nesneleri
Film-Truth	Sine-hakikat
Flickering effect	kırpışma efekti
Flipped shot	yıldırım çekimi
Footage	sahne, sahneler, görüntüler
Foreground	ön plan
Frame (fr.)	kare, çerçeve
Freze frame	donmuş görüntü
Full shot	genel çekim
Insert	ara görüntü, ayrıntı çekimi
Intercut	ara çekim
Intertitle	ara yazı
Jump cut	sıçramalı kesme
Kinok	kinok
Kompozit shot	karışık çekim
Lateral tracking	yanlamasına kaydırma
Lengthy shot	uzun çekim
Long shot	genel çekim
Life-fact	yaşam gerçeği
Life-as-it-is	yaşamı olduğu gibi
Medium close shot	bel çekimi, diz çekimi
Medium close up	göğüs çekimi
Medium long shot	yarı genel çekim
Medium shot	boy çekimi
Montage pace	montaj adımı
Newsreel	haber filmi
Oneiric	rüyalara dair
Overlapping effect	bindirme efekti
Overlapping	bindirme, üst üste gelme

Panning	çevrinme
Phi -efect	phi-efekti
Pixillation	sallama
Plate	plak
Prevailing shot	genel çekim
Projection booth	gösterim odası
Profile facing left	soldan yan duruş
Prosody	ölçü
Reverse motion	tersine hareket
Sensorally	duyumsal
Shot-countershot	açı-karşı açı
Shutter	objektif kapağı
Spatiotemporal	uzamsal-zamansal
Split screen	alan bölünmesi
Splite image	ayrıntı çekimi
Spool	makara
Staged film	oyunlu film
Still-photography	durağan fotograf
Stop-trick	kare kare çekme
Stereoscopic	üçboyutlu
Stroboscopic flickering effect	: stroboskopik kırpışma efekti, yanıp sönen kırpışma
Strobscopic	yanıp sönen
Subjective point of view	: öznel bakış açısı
Succeeding shot	bunu izleyen çekim
Superimposition	bindirme
Swish-pan	yıldırım geçişi
Tilted	düşey çevrinme
Tracking shot	kaydırmalı çekim
Trick-filled	hile dolu
Unstaged film	oyunsuz film

Film Kareleri



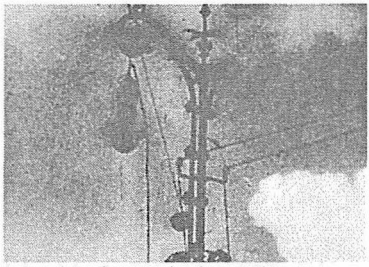
1. Dev kamera ufak tefek Kameraman'la birlikte (a)



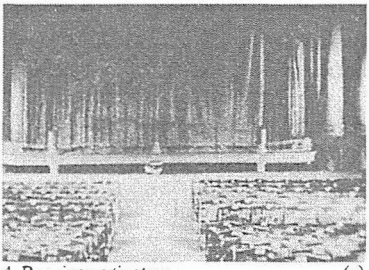
(b)



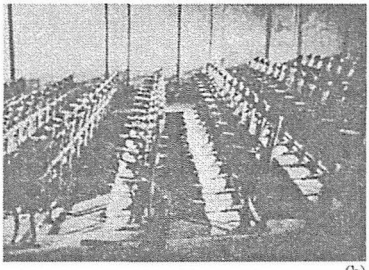
2. Sürüklenen bulutlar ve bina



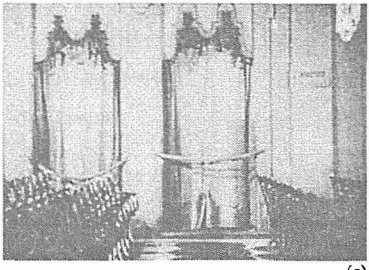
3. Sokak lambasının öbeği ve sürüklenen bulutlar



4. Boş sinema tiyatrosu (a)



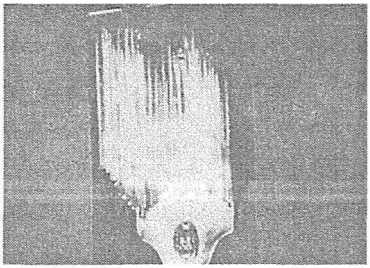
(b)



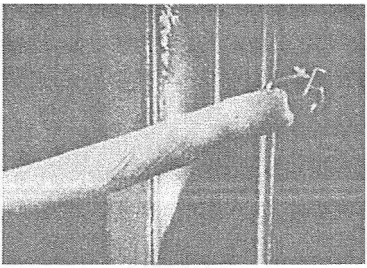
(c)



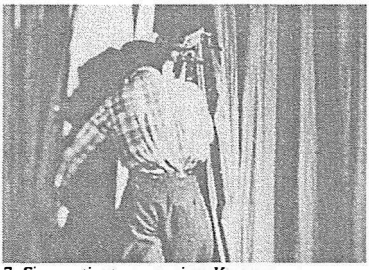
5. Avizeler ve ışık donatıları (a)



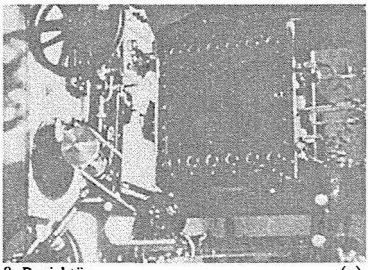
(b)



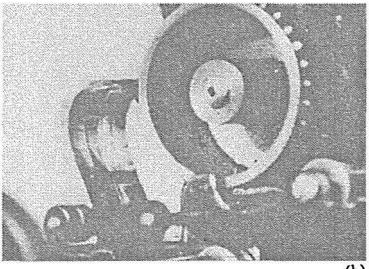
6. Tiyatronun girişindeki kordon



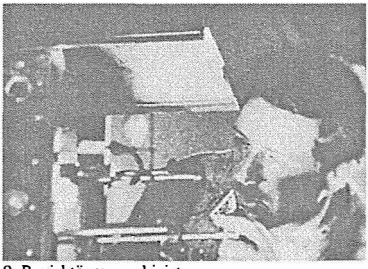
7. Sinema tiyatrosuna giren Kameraman



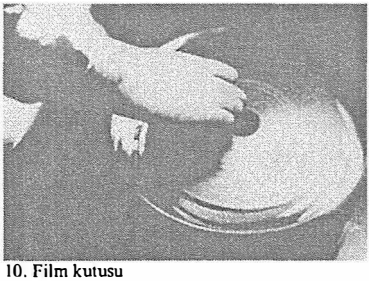
8. Projektör (a)



(b)



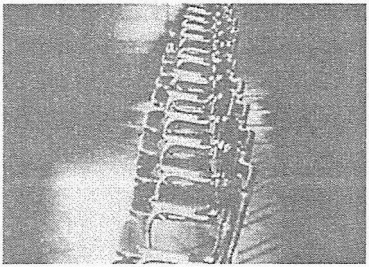
9. Projektör ve makinist



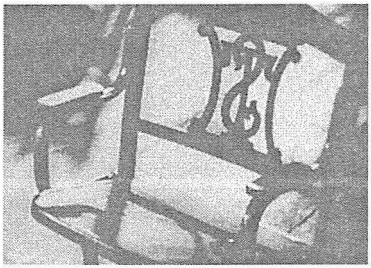
10. Film kutusu



11.Projektör makarası ve makinist



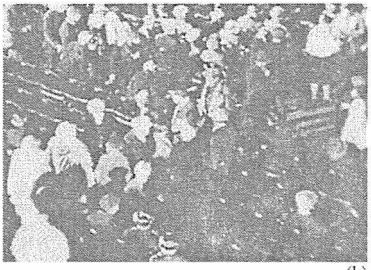
12. Sıralanmış koltuklar (a)



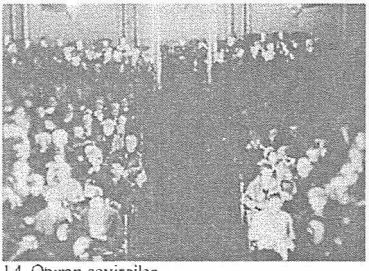
(b)



13. Sinema tiyatrosuna giren seyirciler (a)



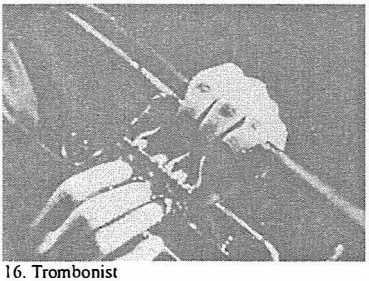
(b)



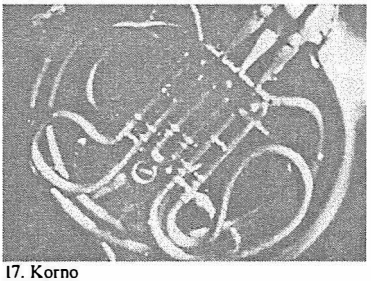
14. Oturan seyirciler



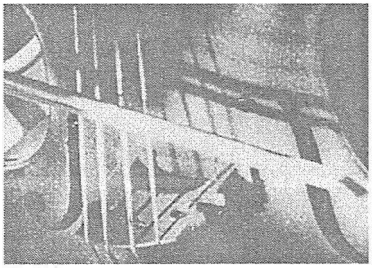
15. Orkestra şefi



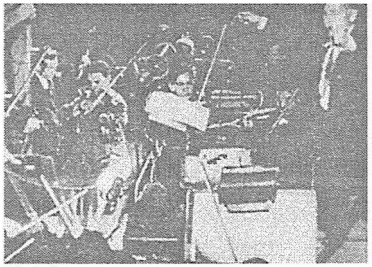
16. Trombonist



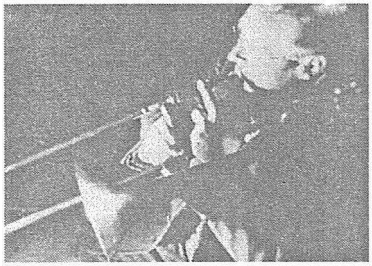
17. Korno



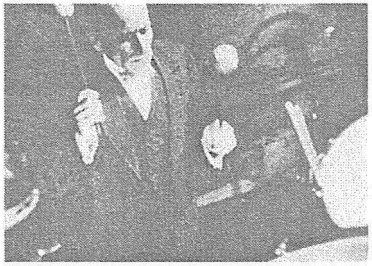
18. Çello



19. Orkestra



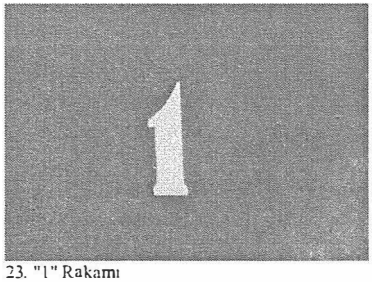
20. Trompet



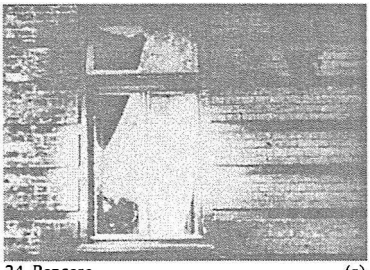
21. Davulcu



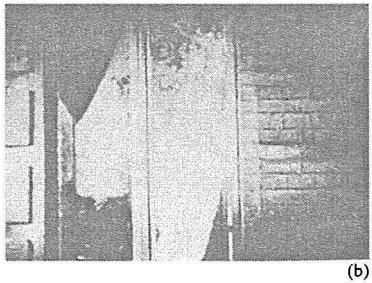
22. Viyolonist



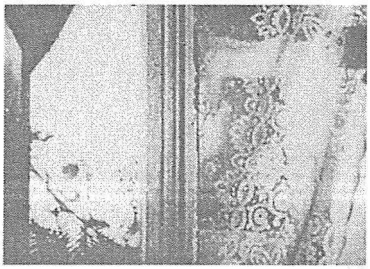
23. "1" Rakamı



24. Pencere (a)



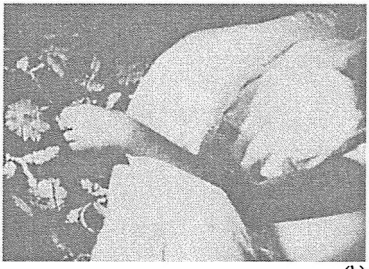
(b)



(c)



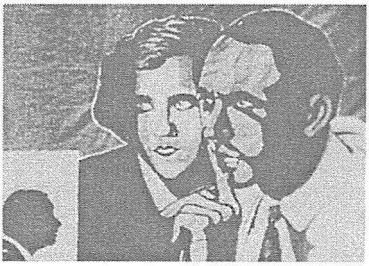
25. Uyuyan genç kadın (a)



(b)



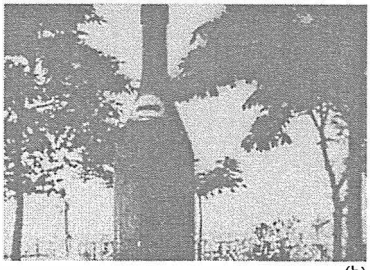
26. *The Awekening of a Woman* filminin afişi (a)



(b)



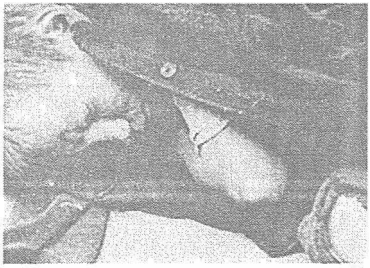
27. Ağaçlı teras ve dev şişe (a)



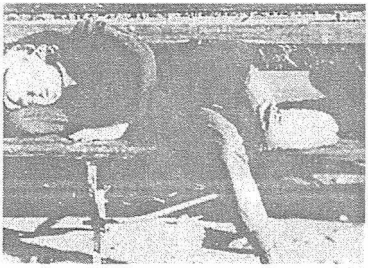
(b)



28. Terk edilmişler ve serseriler (a)



(b)

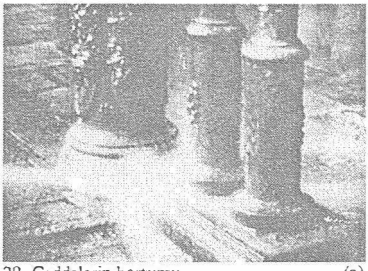


(c)

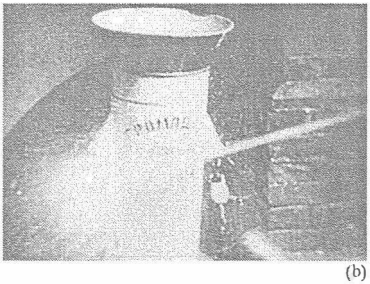


(d)

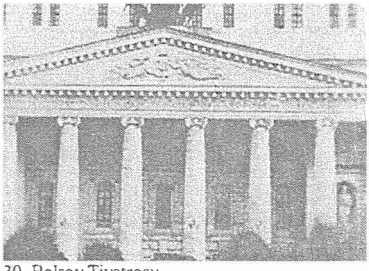
29. Caddelerin hortumu



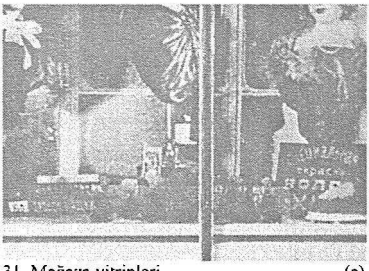
(a)



(b)

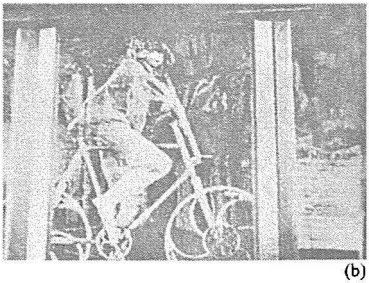


30. Bolşoy Tiyatrosu

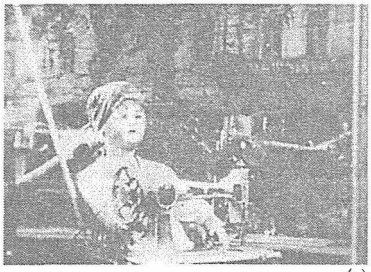


31. Mağaza vitrinleri

(a)



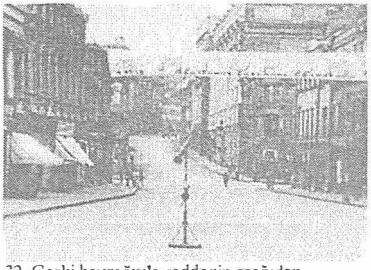
(b)



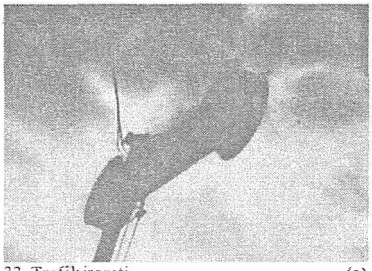
(c)



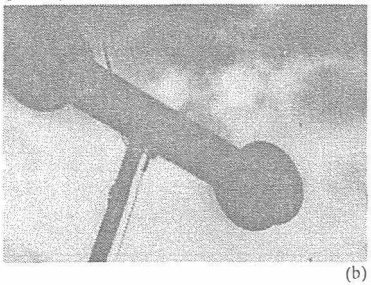
(d)



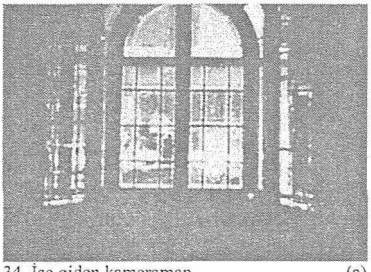
32. Gorki bayrağıyla caddenin aşağıdan görünüşü



33. Trafik işareti (a)



(b)



34. İşe giden kameraman (a)



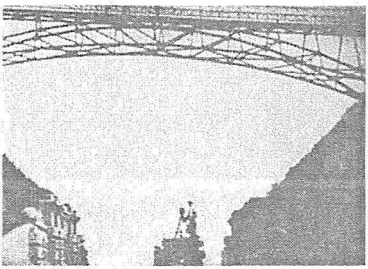
(b)



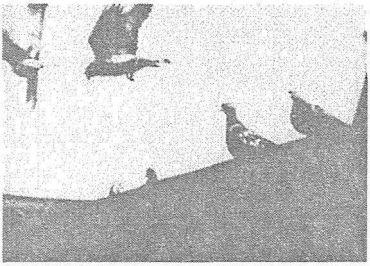
(c)



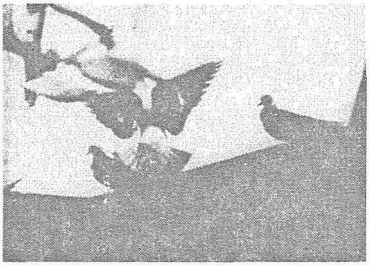
(d)



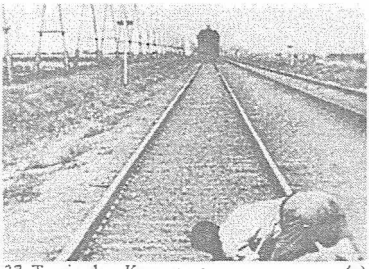
35. Çelik köprü konstrüksiyonu altında Kameraman



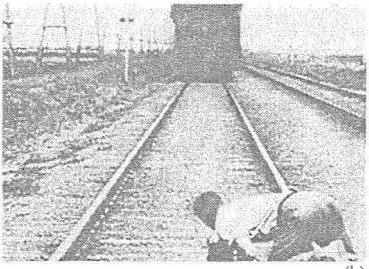
36. Geri dönen güvercinler - tersine hareket (a)



(b)



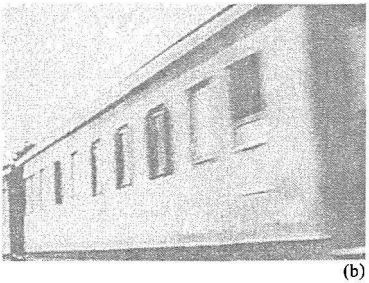
37. Treni çeken Kameraman (a)



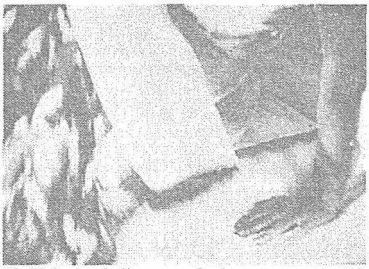
(b)



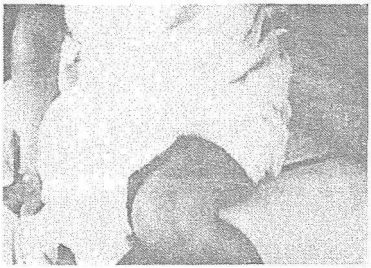
38. Hızlı tren - hızlandırılmış çekim (a)



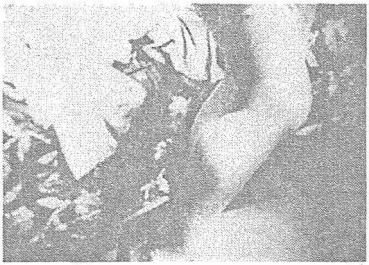
(b)



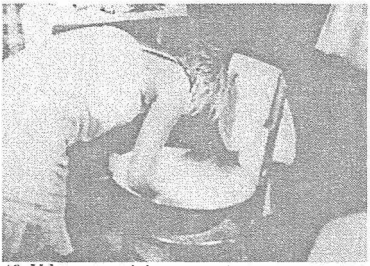
39. Uykudan kalkan genç kadın (a)



(b)



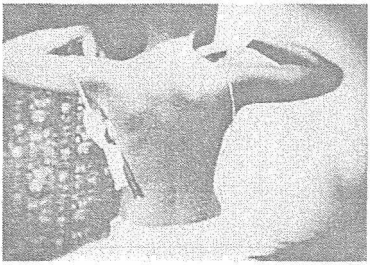
(c)



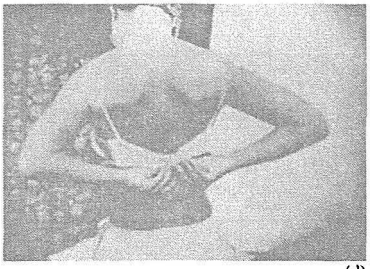
40. Yıkanan ve giyinen genç kadın (a)



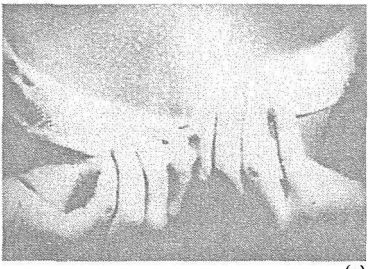
(b)



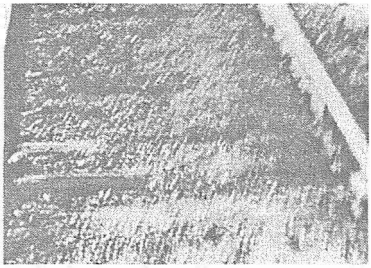
(c)



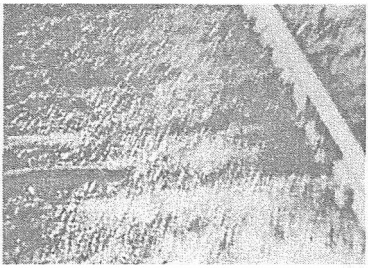
(d)



(e)



41. Demiryolu rayları - sallanan, kırpışma efekti (a)



(b)



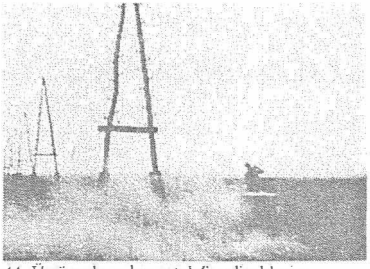
42. Trenyolu raylarından ayrılan Kameraman (a)



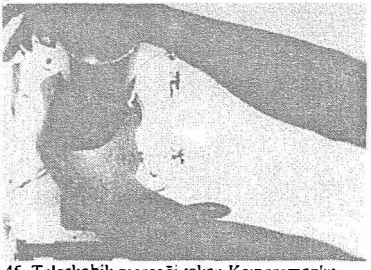
(b)



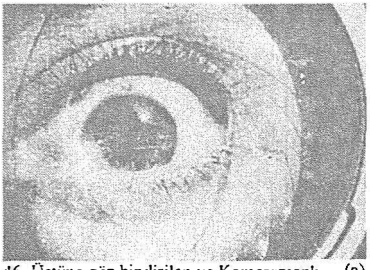
43. Demiryolu raylarını üstü açık arabayla geçen Kameraman



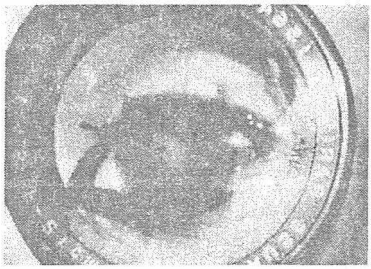
44. Üstü açık araba ve telefon direkleri - hızlandırılmış çekim



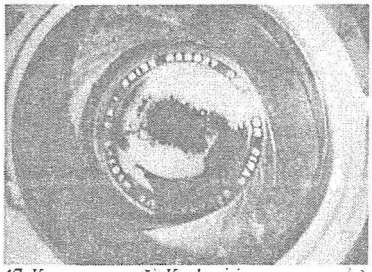
45. Teleskobik merceği takan Kameraman'ın elleri



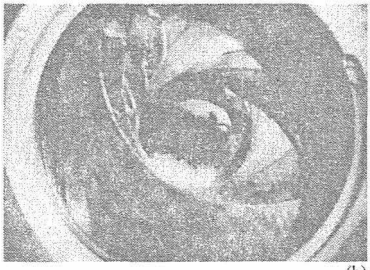
46. Üstüne göz bindirilen ve Kameraman'ı yansıtan Kamera (a)



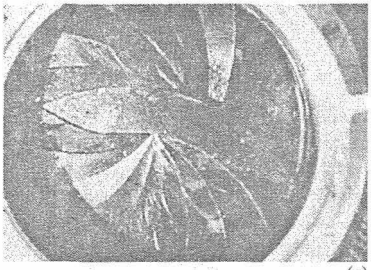
(b)



47. Kamera merceği: Kısılan iris (a)



(b)



(c)



48. Ağır işte çalışan kadınlar (a)



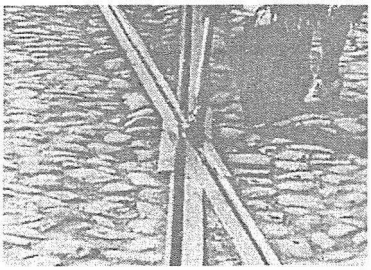
(b)



(c)



(d)



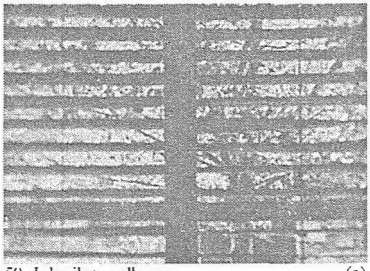
(e)



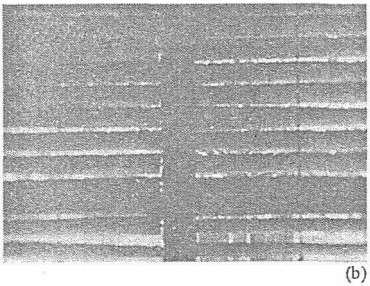
49. Göz kırpma (a)



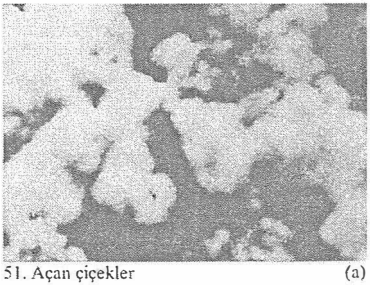
(b)



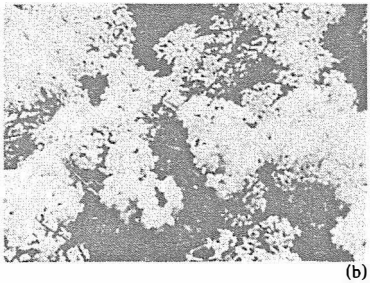
50. Jaluziler - sallanma (a)



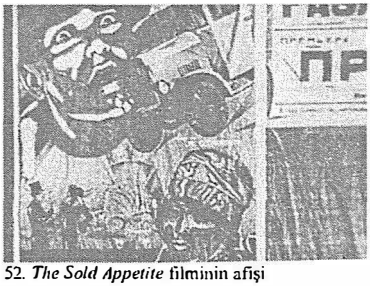
(b)



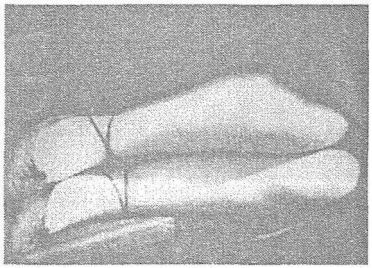
51. Açan çiçekler (a)



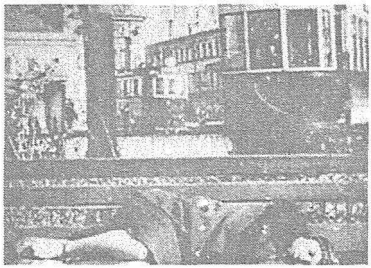
(b)



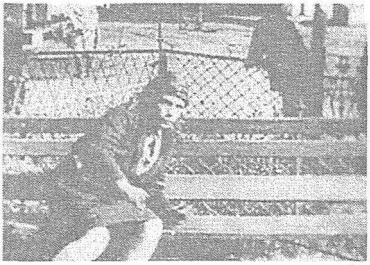
52. *The Sold Appetite* filminin afişi



53. Bankta uyuyan genç kadın (a)



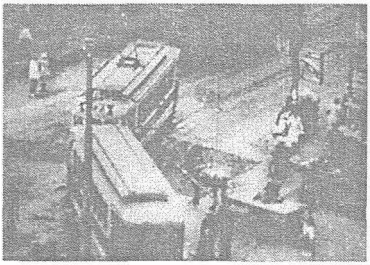
(b)



(c)



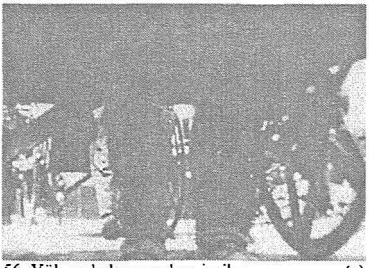
54. Geçen troleybüsler (a)



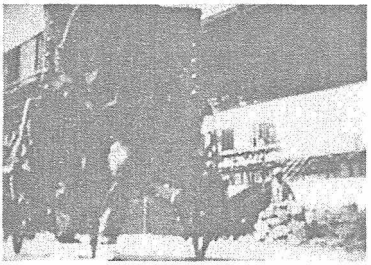
(b)



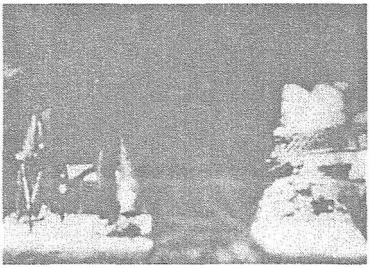
55. Kameraman ve filmin afişi



56. Yük arabalarını çeken işçiler (a)



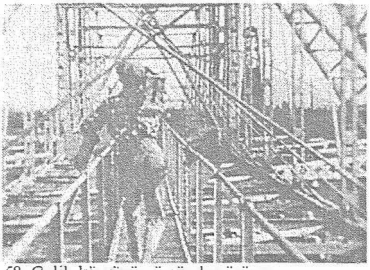
(b)



(c)



57. Yere uzanan Kameraman



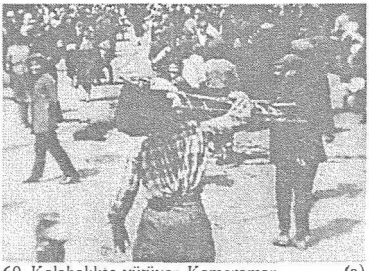
58. Çelik köprünün üstünde yürüyen Kameraman



59. Köylü kadınlar (a)



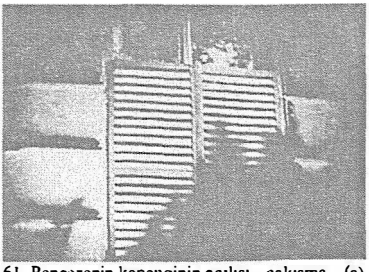
(b)



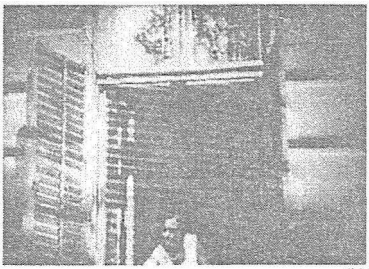
60. Kalabalıkta yürüyen Kameraman (a)



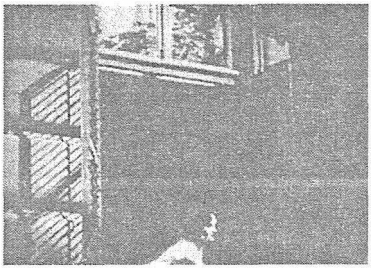
(b)



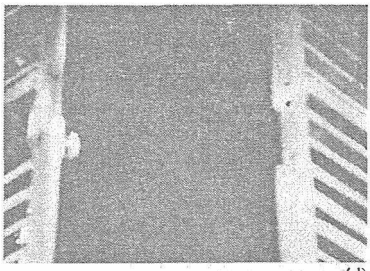
61. Pencerenin kepenginin açılışı - çakışma (a)



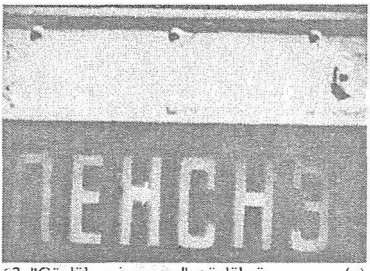
(b)



(c)



(d)



62. "Gözlük - pince nez", gözlükçü (a)



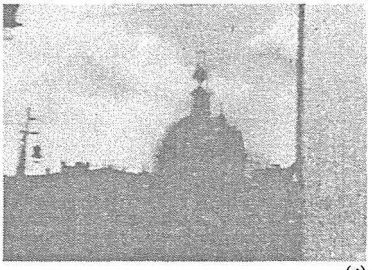
(b)



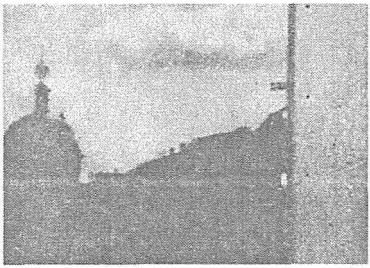
63. Dönen kapıdaki yansıma (a)



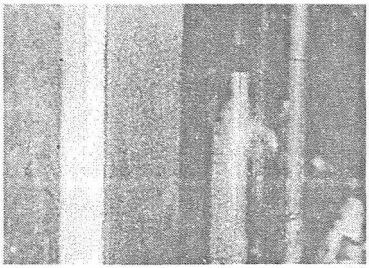
(b)



(c)



(d)



(e)



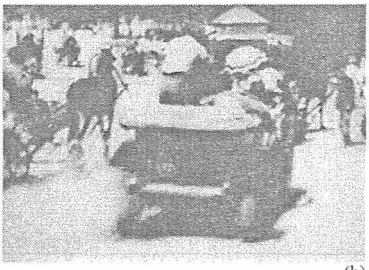
64. At arabaları (a)



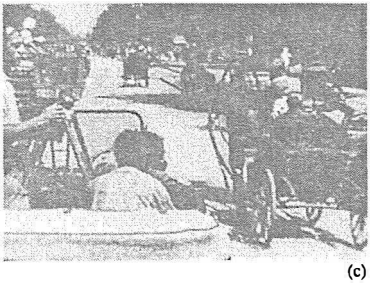
(b)



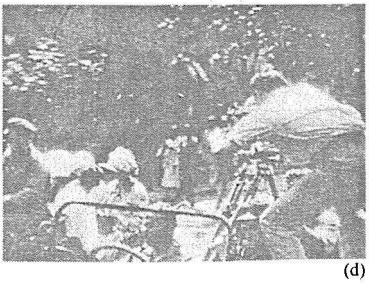
65. Üstü açık arabadan çekim yapan Kameraman (a)



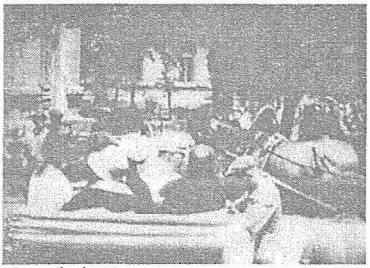
(b)



(c)



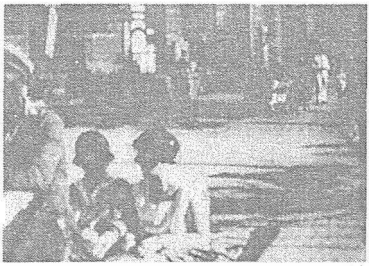
(d)



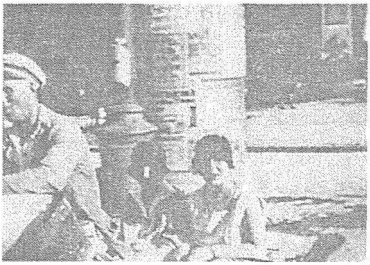
66. Arabadaki hanımlar (a)



(b)



(c)



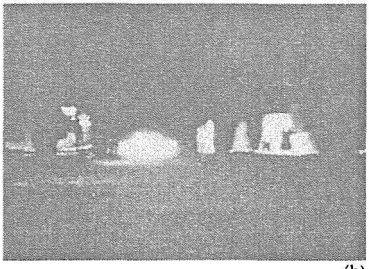
(d)



67. Lokomotifin tekerleri



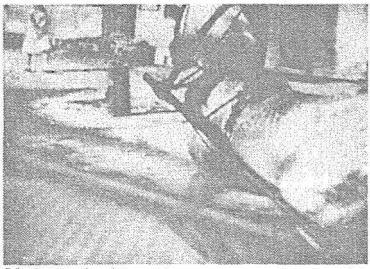
68.Kameranın üstüne gelen tren - hızlandırılmış çekim (a)



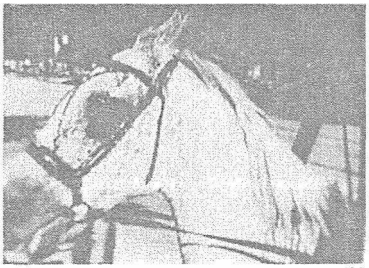
(b)



69. Üstü açık arabadan kameraya karşılık veren hanımlar



70. Dörtnala giden atlar (a)



(b)



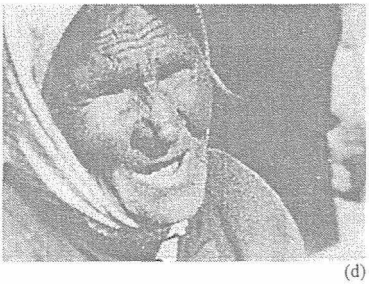
71. Donmuş-kareler (a)



(b)



(c)



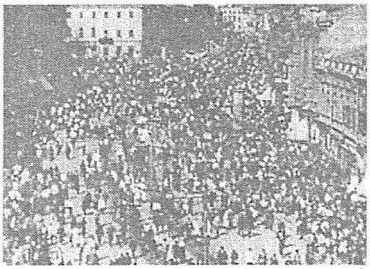
(d)



(e)



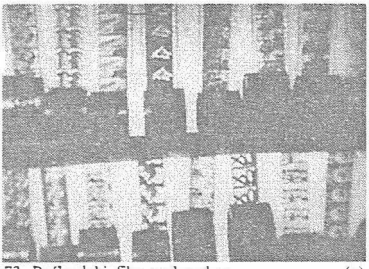
(f)



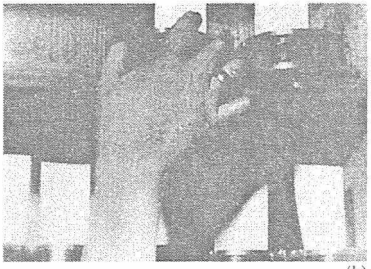
(g)



72. Delikli film şeridindeki küçük kız



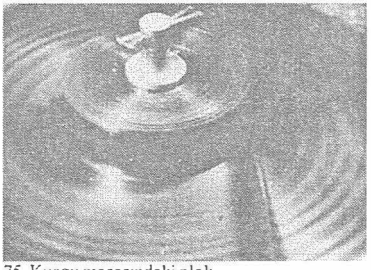
73. Raflardaki film makaraları (a)



(b)



74. Film makaralarını düzenleyen Editör



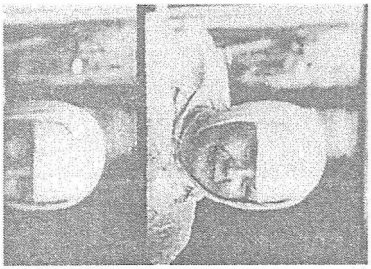
75. Kurgu masasındaki plak



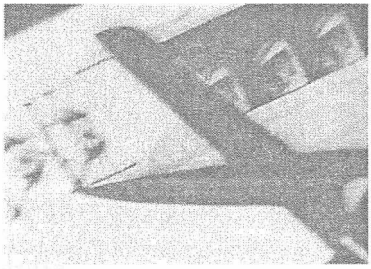
76. Film şeritleri (a)



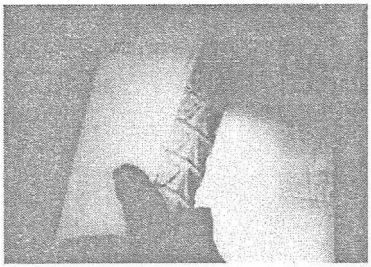
(b)



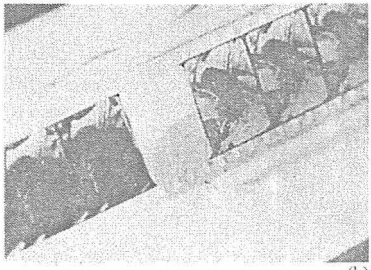
(c)



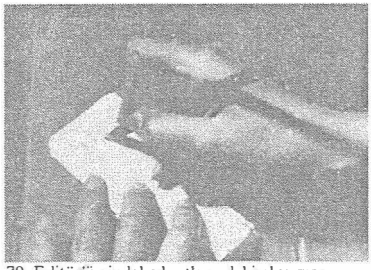
77. Makas



78. Işıklama masası (a)



(b)



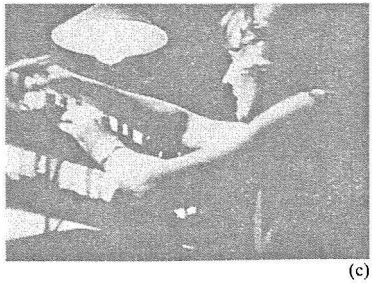
79. Editör'ün indeks kartlarındaki el yazısı rakamları



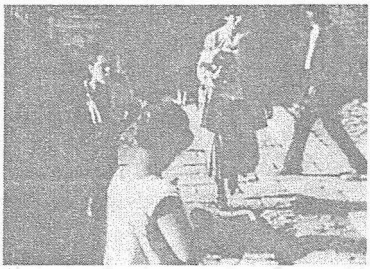
80. Kurgu masasındaki Editör (a)



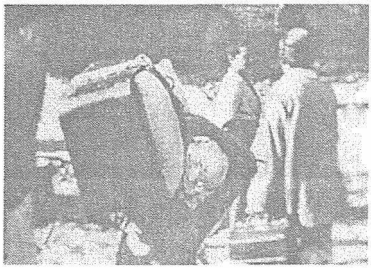
(b)



(c)



81. Apartmanlarından ayrılan hanımlar (a)



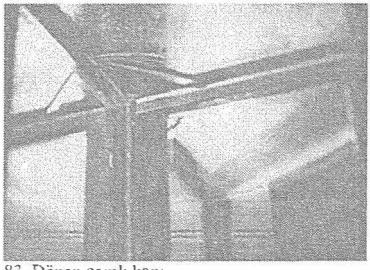
(b)



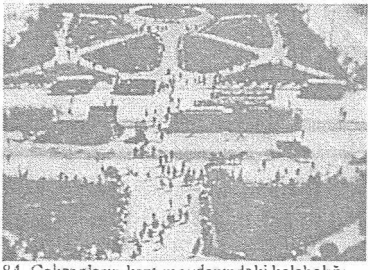
(c)



82. Tripod ve kamerayı taşıyan Kameraman - yan duruş



83. Dönen camlı kapı



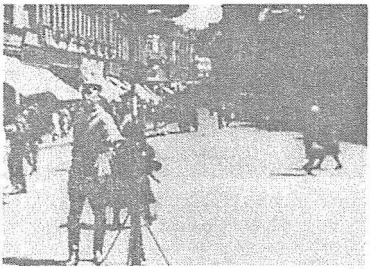
84. Çalışanların kent meydanındaki kalabalığı



85. Santral memuru



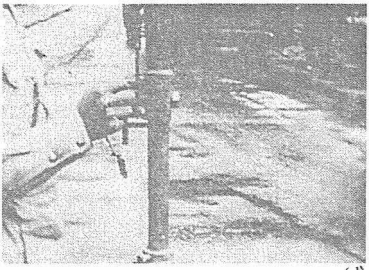
86. Trafiği kontrol eden caddedeki polis (a)



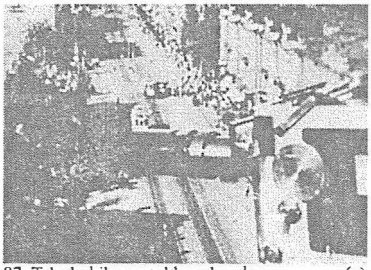
(b)



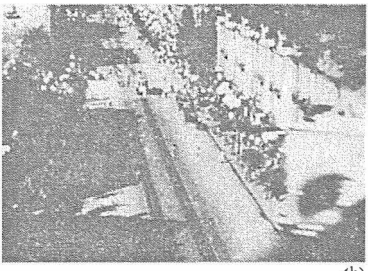
(c)



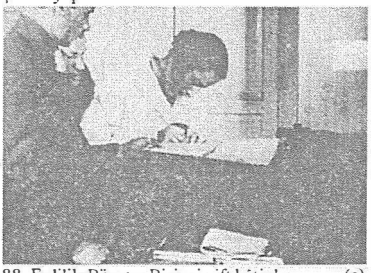
(d)



87. Teleskobik mercekle yukarıdan çekim yapan kamera (a)



(b)



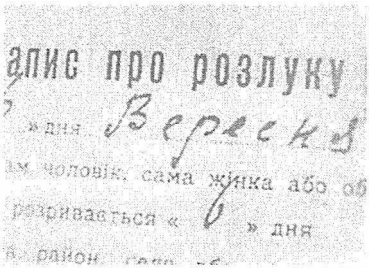
88. Evlilik Bürosu: Birinci çift kâtiple Birlikte (a)



(b)



89. Evlilik ve boşanma belgeleri (a)



(b)



90. Evlilik Bürosu: İkinci çift kâtiple birlikte



91. Çifti, boşanma belgesi üzerinde tartışıyor (a)



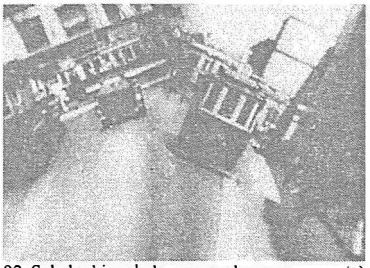
(b)



(c)



(d)



92. Sokaktaki arabalar ve yayalar yana devriliyor - parçalanmış ekran (a)



(b)



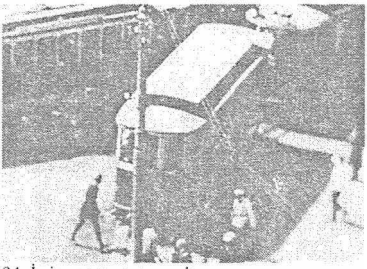
93. Evlilik Bürosu: Üçüncü çift kâtiple birlikte (a)



(b)



(c)



94. İç içe geçen tramvaylar



95. Mezarın üstüne kapanmış kadın



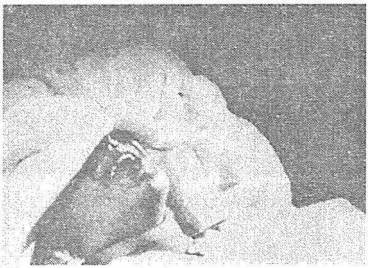
96. Üzümlerin üstünde ağlayan yaşlı kadın

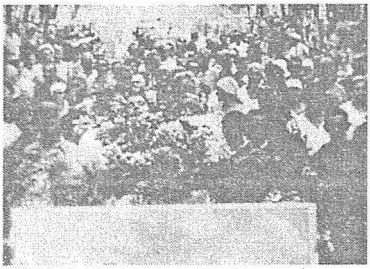


97. Açık tabutla cenaze töreni - yan duruş



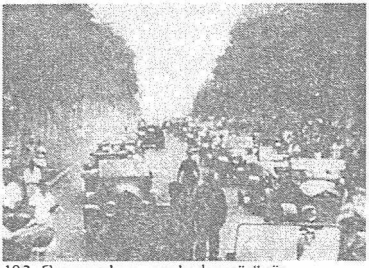
98. Üstü açık arabadan inen gelin

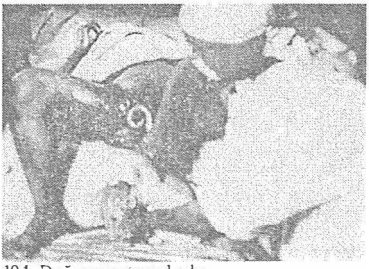

99. Doğum yapan kadın


100. Açık tabutla cenaze töreni - cepheden görünüş


101. Arabaya çıkan gelin ve damat

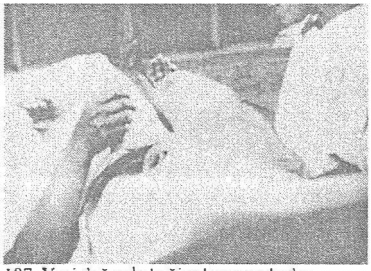

102. İkonları taşıyan gelin ve damat


103. Cenaze alayı - cepheden görünüş


104. Doğum yaptıran kadın


105. Yüksek binaları çeken Kameraman - bindirme

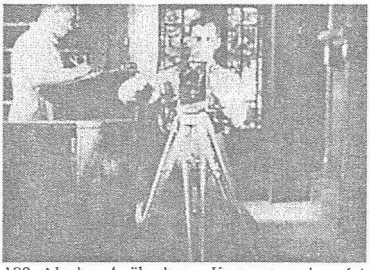

106. Yıkanan bebek



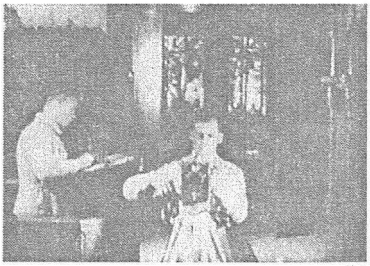
107. Yeni doğan bebeğine kavuşan kadın



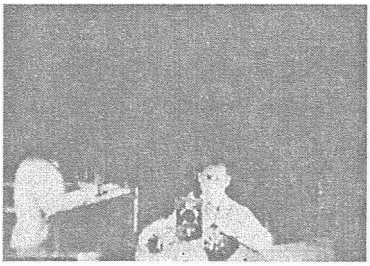
108. Bebeğini öpen kadın



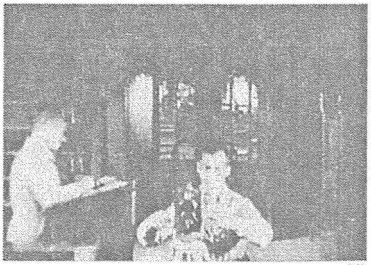
109. Alçalma / yükselme - Kameraman / asansör (a)



(b)



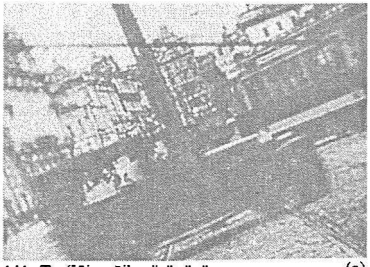
(c)



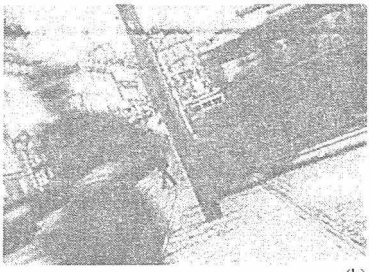
(d)



110. Kamcranın hareketiyle "gülünçleştirilen" yayalar



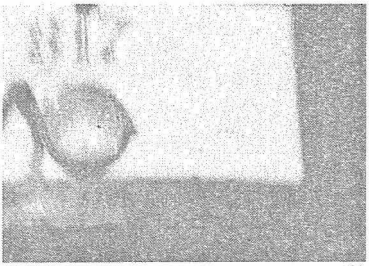
111. Trafiğin eğik görünüşü - hızlandırılmış çekim (a)



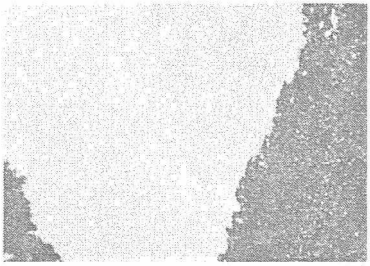
(b)



112. Kameranın üstüne gelen troleybüs (a)



(b)



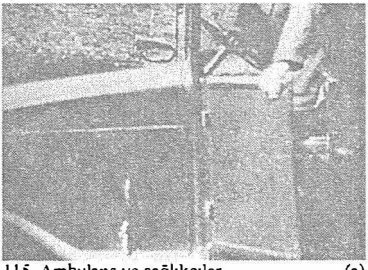
(c)



113. Acil yardım çağrısına yanıt veren operatör



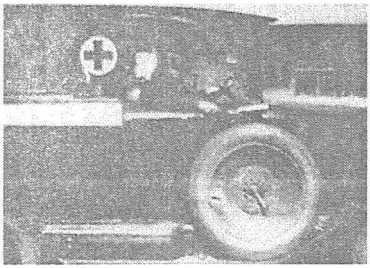
114. Açılan telefon



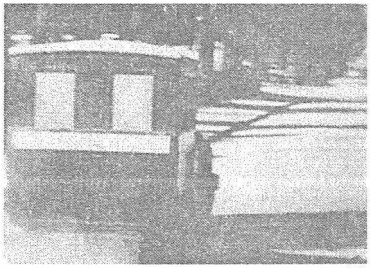
115. Ambulans ve sağlıkçılar (a)



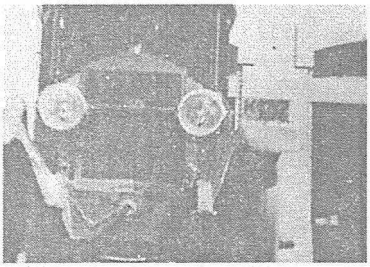
(b)



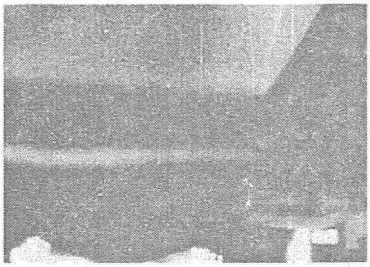
(c)



(d)



116. Kameranın üstüne gelen ambulans (a)



(b)



117. Üstü açık arabadaki Kameraman



118. Kaza: Yaralı kadın (a)



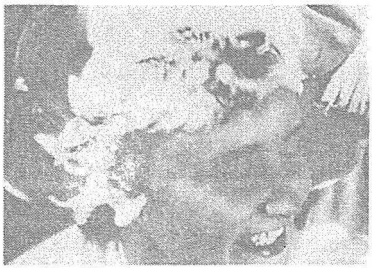
(b)



119. İtfaiye arabasındaki itfaiyeciler (a)



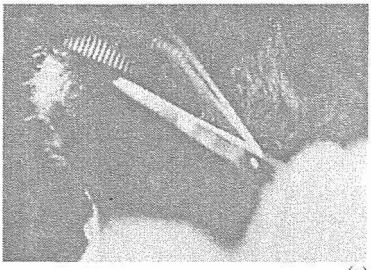
120. İtfaiye arabasından çekim yapan Kameraman)



121. Güzellik salonu (a)



(b)



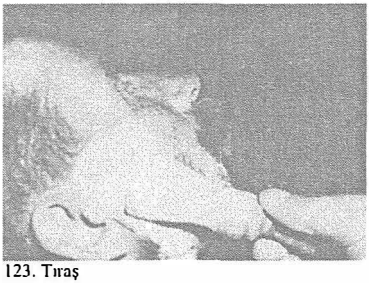
(c)



(d)



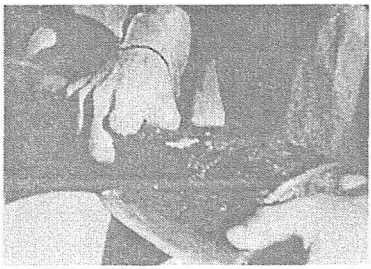
122. Çamaşırhane



123. Tıraş



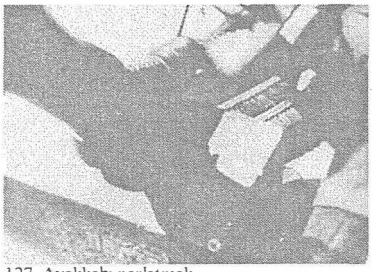
124. Bileylenen ustura



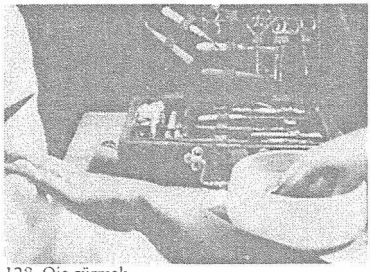
125. Bileylenen balta



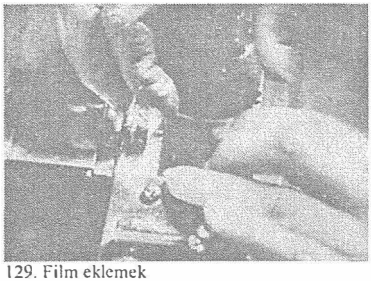
126. Ayakkabıcının yazısıyla yansıyan Kameraman



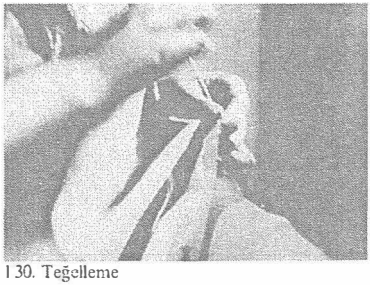
127. Ayakkabı parlatmak



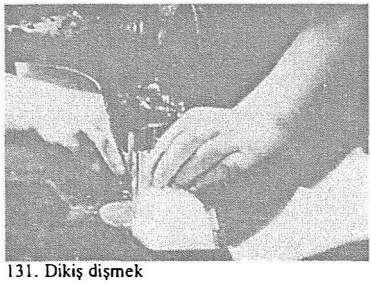
128. Oje sürmek



129. Film eklemek



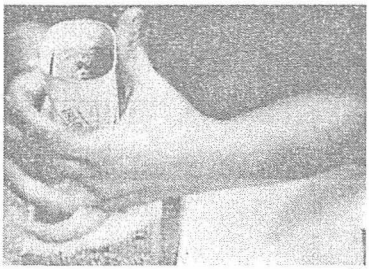
130. Teğelleme



131. Dikiş dişmek



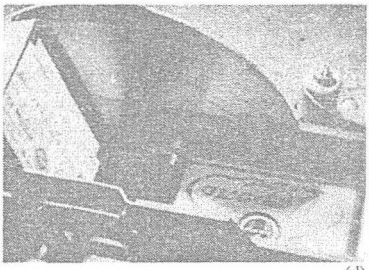
132. Sigara paketlemek - hızlandırılmış çekim (a)



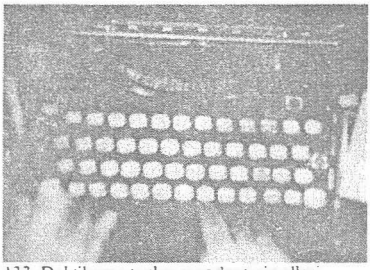
(b)



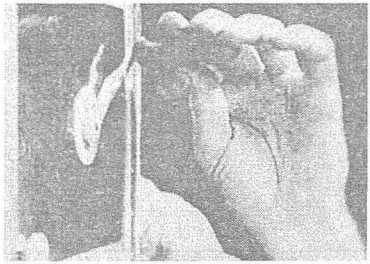
(c)



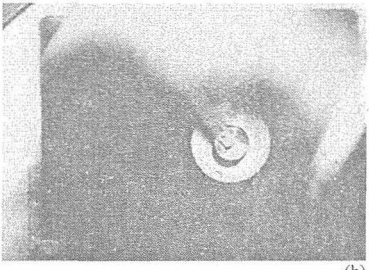
(d)



133. Daktilonun tuşları ve sekreterin elleri



134. Dönen kamera: Sağ taraf yukarı sol taraf aşağı (a)



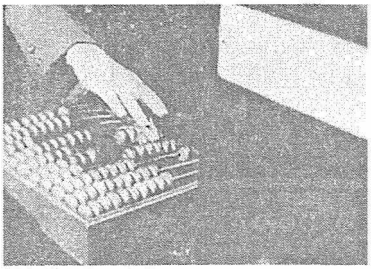
(b)



(c)



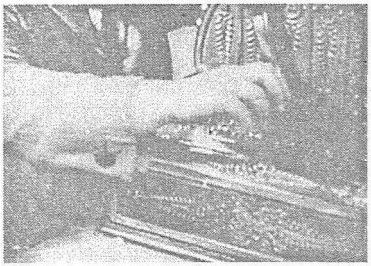
135. Maskaranın uygulanışı



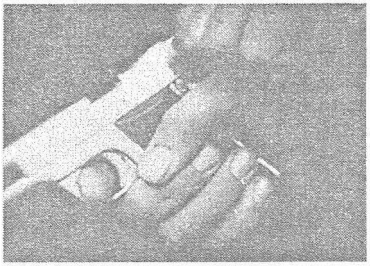
136. Abaküste elle hesap yapma



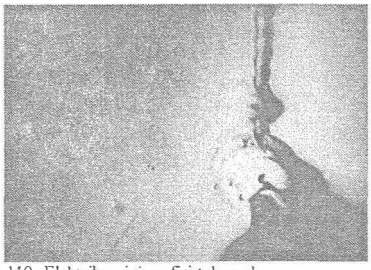
137. Ruj sürmek



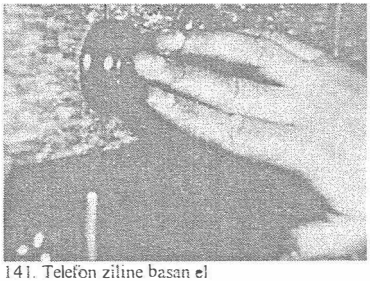
138. Elle çalışan kayıt defteri



139. Tabancayı doldurmak



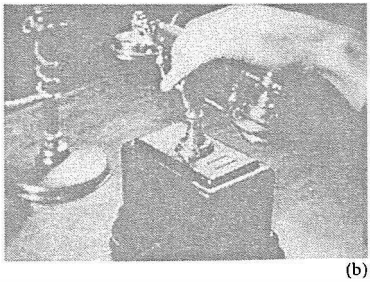
140. Elektrik prizine fişi takan el



141. Telefon zilline basan el



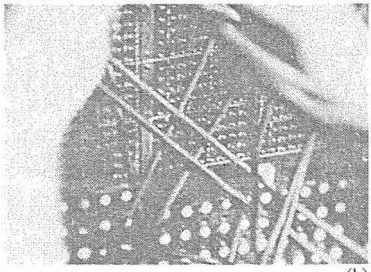
142. Telefonu açan ve ahizeyi yerine koyan el (a)



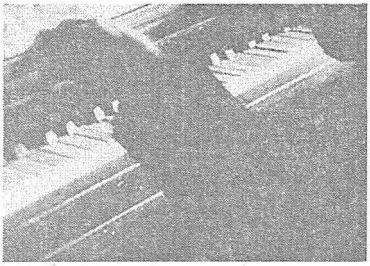
(b)



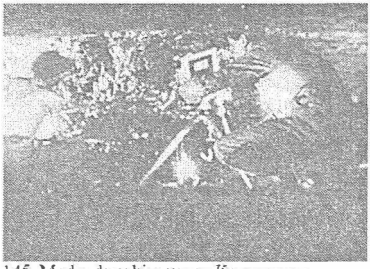
143. Santralda çalışan memurenin elleri (a)



(b)



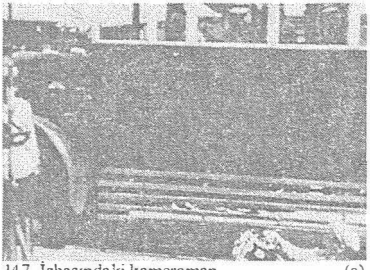
144. Piyano çalan eller



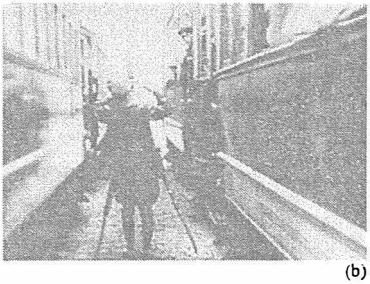
145. Madende çekim yapan Kameraman



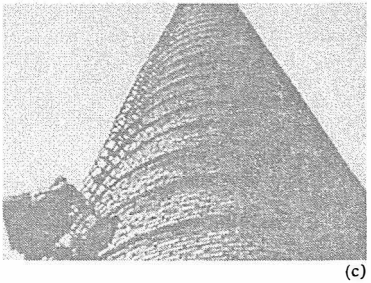
146. İşçiler tarafından uyarılan Kameraman



147. İşbaşındaki kameraman (a)



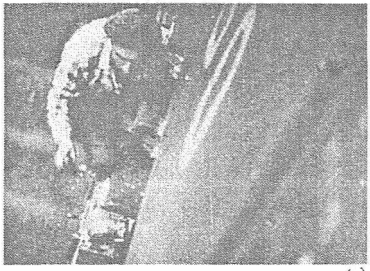
(b)



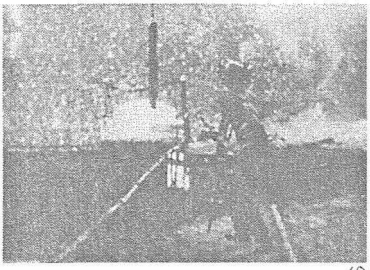
(c)



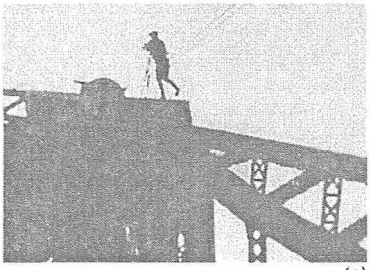
(d)



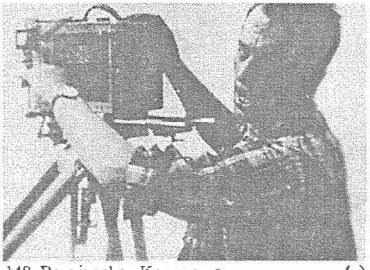
(e)



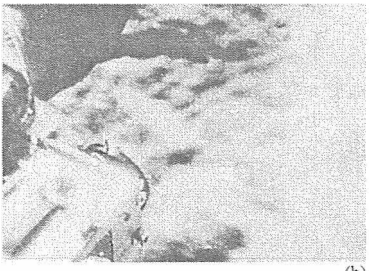
(f)



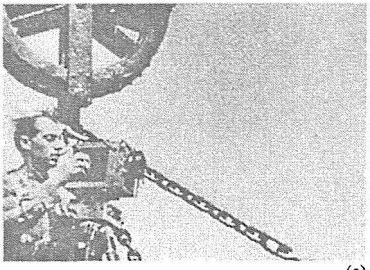
(g)



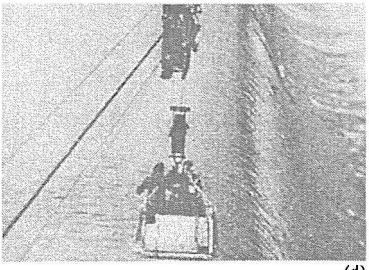
148. Barajı çeken Kameraman (a)



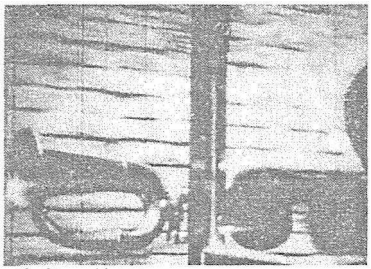
(b)



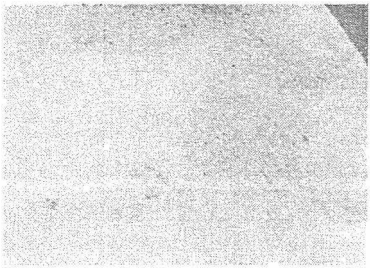
(c)



(d)



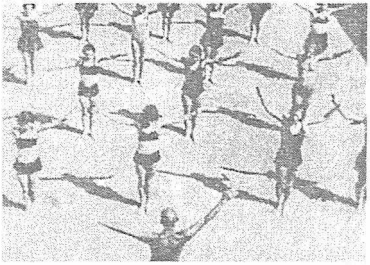
149. Otomobil klaksonu



150. Beton zeminde egzersiz yapan kadınlar - açılma (a)



(b)



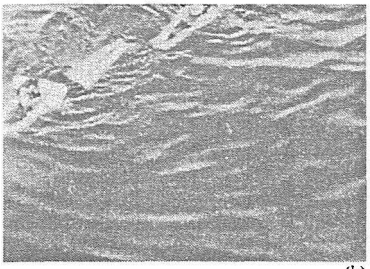
(c)



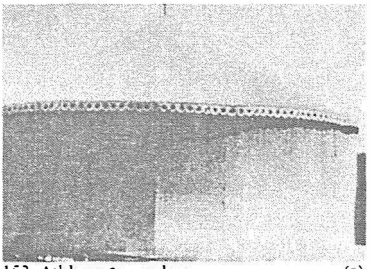
151. Sihirbaz



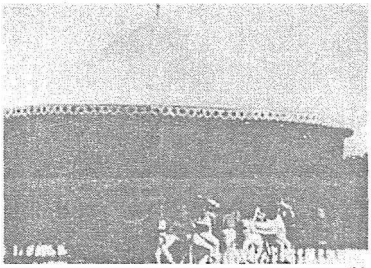
152. Yüzücüler - açılma (a)



(b)



153. Atlıkarınca - açılma (a)



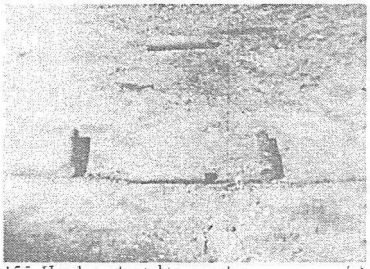
(b)



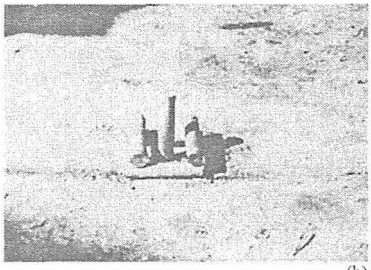
154. Birahane - açılma (a)



(b)



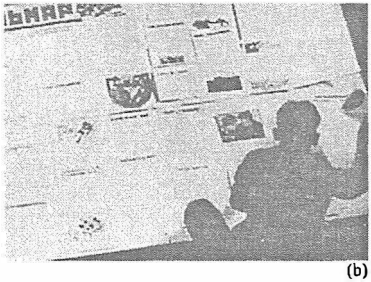
155. Hareket eden tahta parçaları - Animasyon (a)



(b)



156. Duvar gazetesi (a)



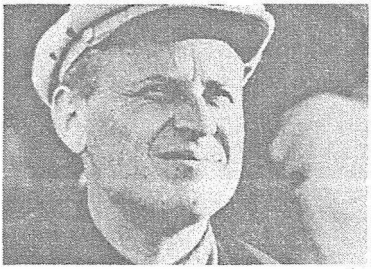
(b)



157. "Spor Üzerine", gazete makalesi



158. Sporla eğlenmek (a)



(b)



(c)



(d)



(e)



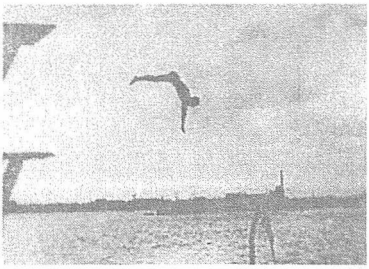
(f)



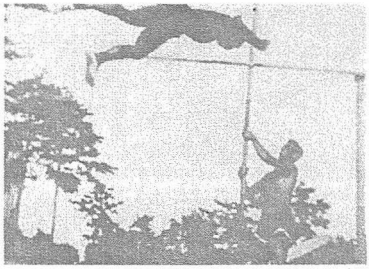
159. Spor etkinlikleri - yavaşlatılmış çekim (a)



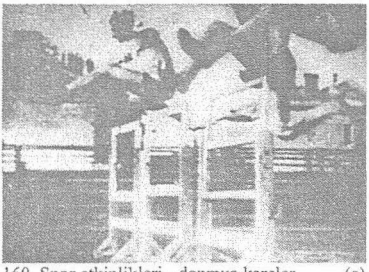
(b)



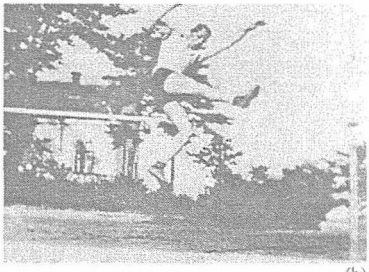
(c)



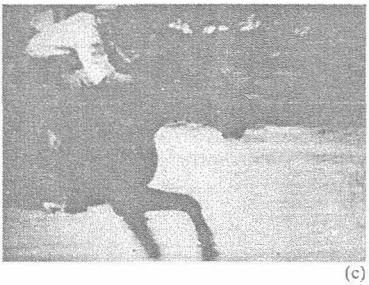
(d)



160. Spor etkinlikleri - donmuş-kareler (a)



(b)



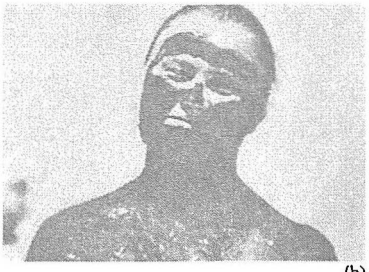
(c)



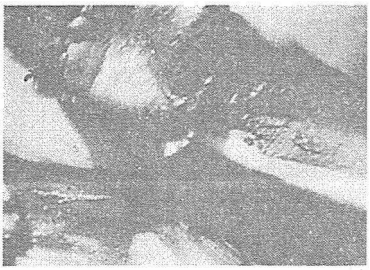
(d)



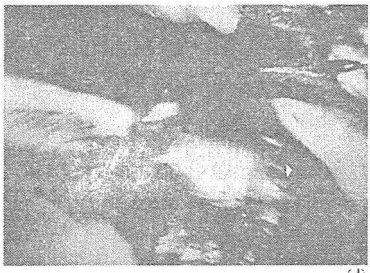
161. Kendilerini çamura bulayan kadınlar (a)



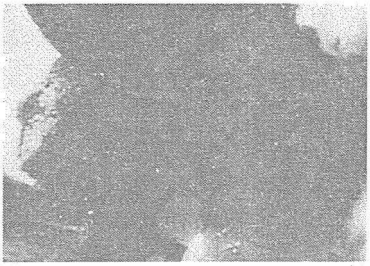
(b)



(c)



(d)



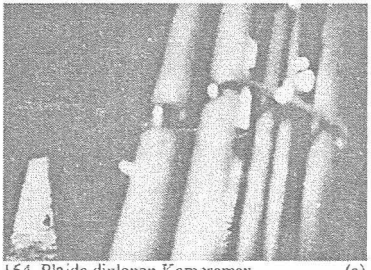
(e)



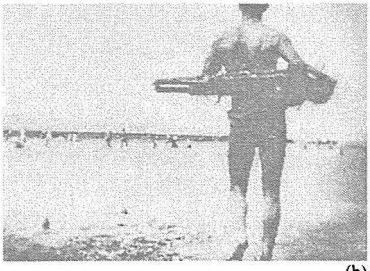
162. Plajda ruj süren kadınlar



163. Plajda çene çalan kadınlar



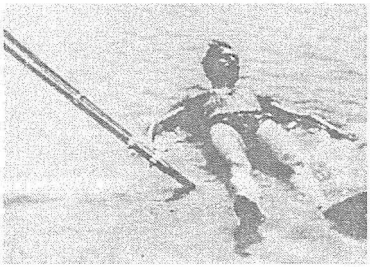
164. Plajda dinlenen Kameraman (a)



(b)



(c)



(d)



165. Sihirbazı izleyen çocuklar (a)



(b)



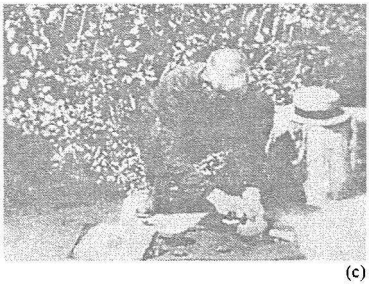
(c)



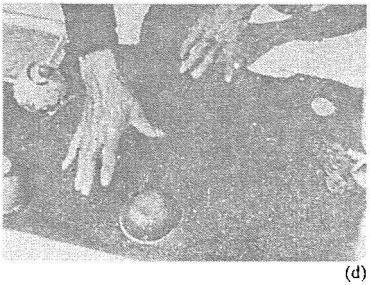
166. Fareye büyü yapan Sihirbaz - açılma (a)



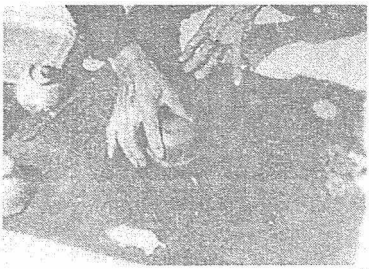
(b)



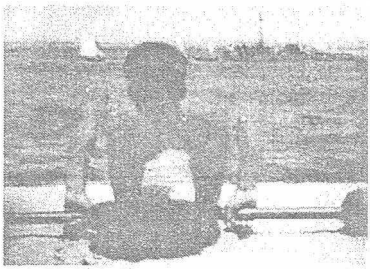
(c)



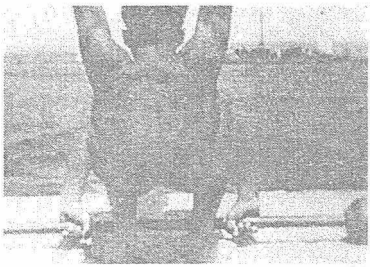
(d)



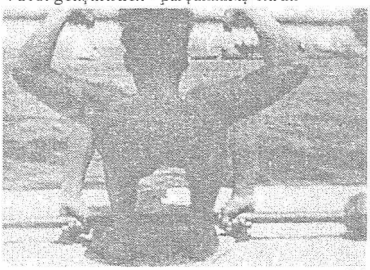
(e)



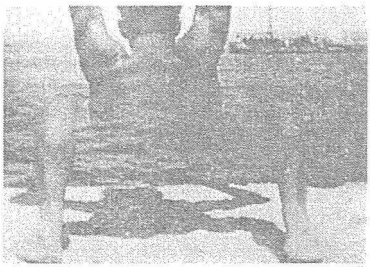
167. Ağırlık kaldıran sporcu, Vücut geliştirirken - parçalanmış-ekran (a)



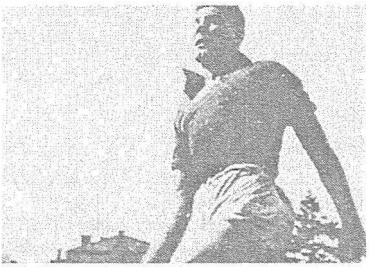
(b)



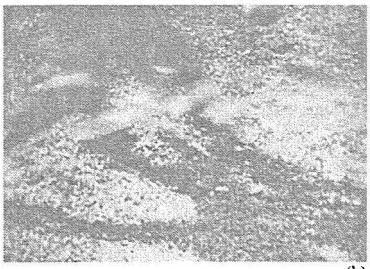
(c)



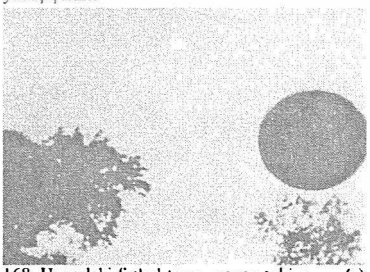
(d)



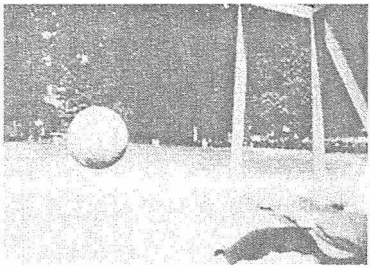
168. "Dans eden" futbol oyuncusu - yavaş çekim (a)



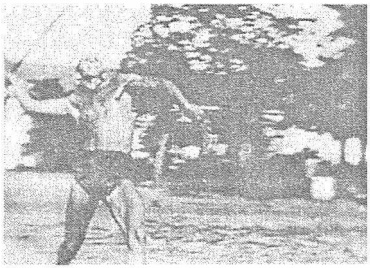
(b)



168. Havadaki futbol topu - yavaş çekim (a)



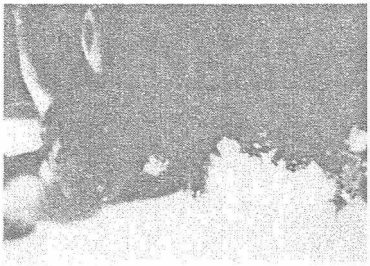
(b)



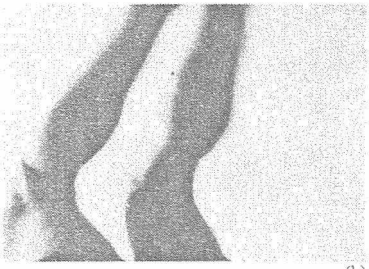
170. Cirit atan atlet



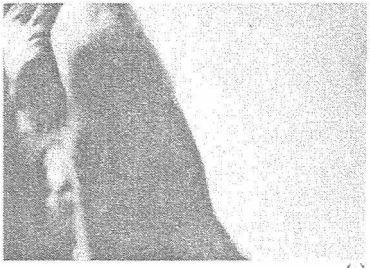
171. Topu yakalayan kaleci- yavaş çekim



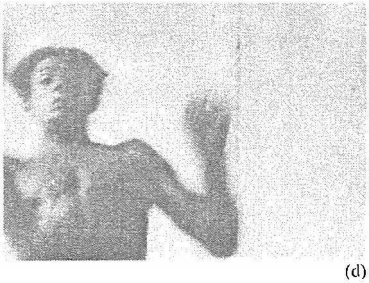
172. Parendeci (a)



(b)



(c)



(d)



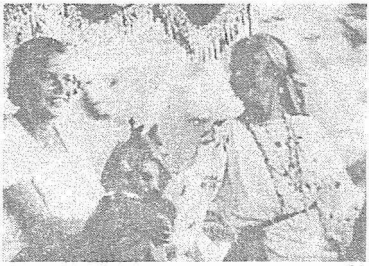
173. Motosikletler (a)



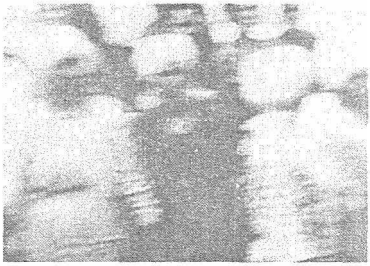
(b)



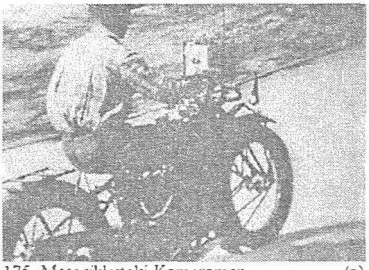
174. Dönen atlıkarınca (a)



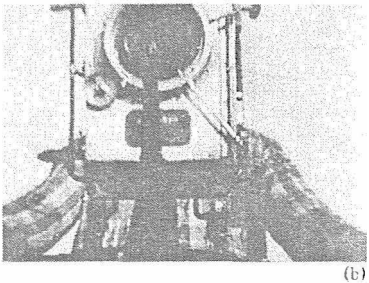
(b)



(c)



175. Motosikletteki Kameraman (a)



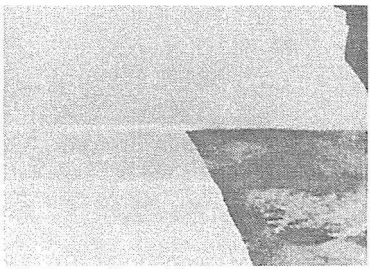
(b)



176. Atlıkarıncadaki Kameraman



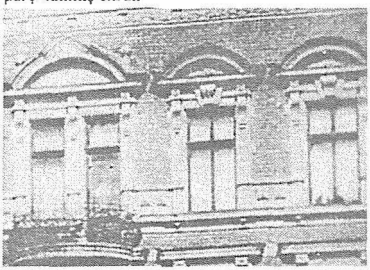
177. Gemiden görünen dalgalar



178. Gözyaşı film şeridi - donmuş-kare, parçalanmış ekran



179. *Green Manuela* film afişi - (a) yıldırım geçişi



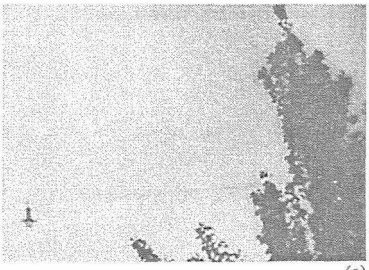
(b)



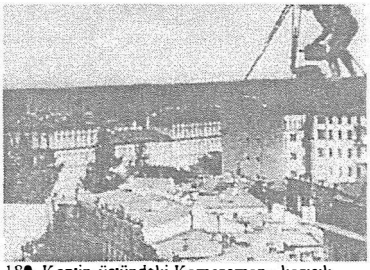
(c)



(d)



(e)



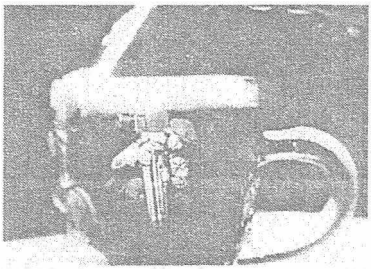
180. Kentin üstündeki Kameraman - karışık çekim



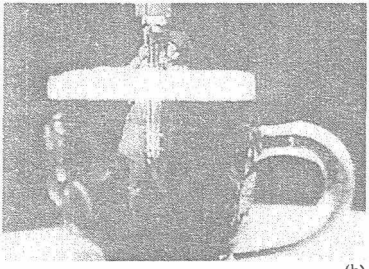
181. Birahanedeki insanlar (a)



(b)



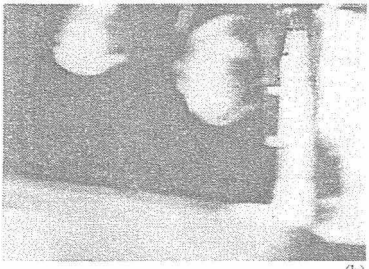
182. Bira kupasına "dalan" Kameraman - bindirme (a)



(b)



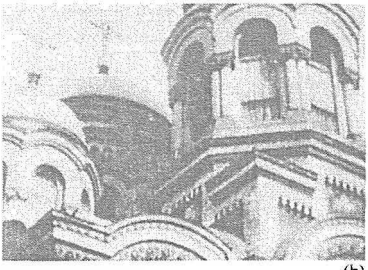
183. Kamyonda taşınan bira şişeleri (a)



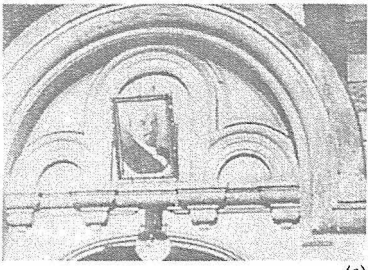
(b)



184. İşçi kulübüne çevrilen kiliseler - yıldırım geçişi (a)



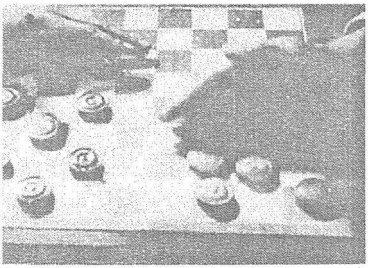
(b)



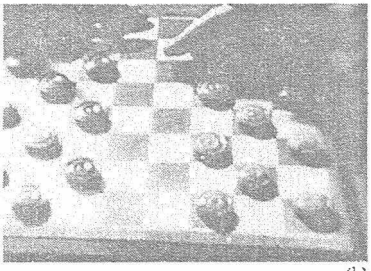
(c)



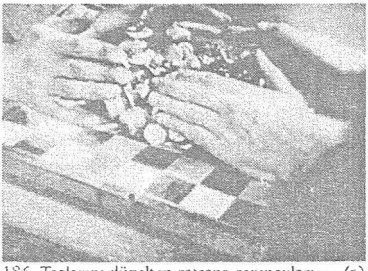
(d)



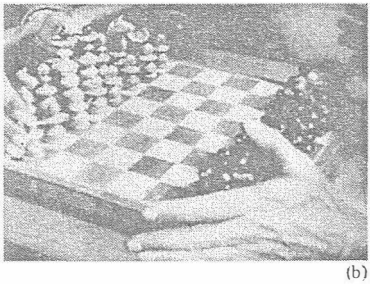
185. Taşlarını düzelten dama oyuncuları - ters hareket (a)



(b)



186. Taşlarını düzelten satranç oyuncuları - ters hareket (a)



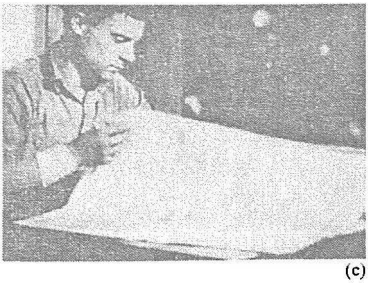
(b)



187. İşçi kulübünde dinlenen işçiler (a)



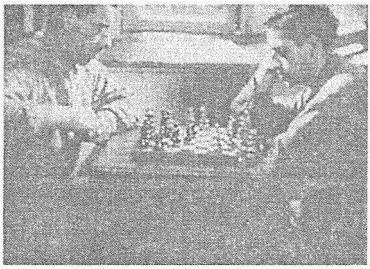
(b)



(c)



188. İşçi kulübünde satranç oynayan Dziga Vertov (a)



(b)



189. Tüfeği tutan genç kadın



190. "Swastika" hedefi



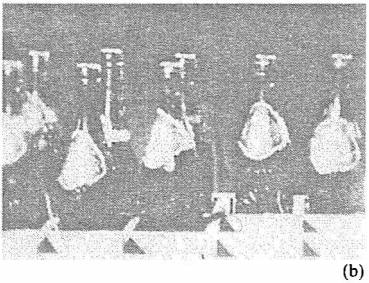
191. "Faşizme ölüm" hedefi



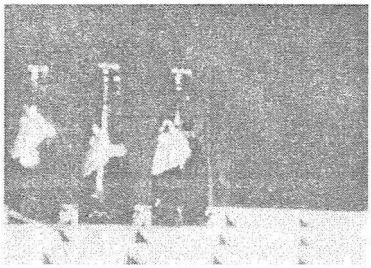
192. Atış yapan genç kadınlar



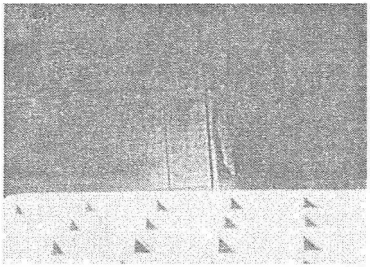
193. Bira şişlerinden hedef - animasyon (a)



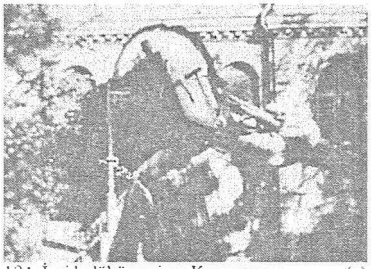
(b)



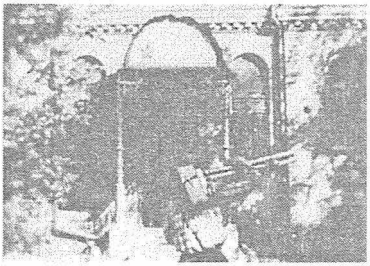
(c)



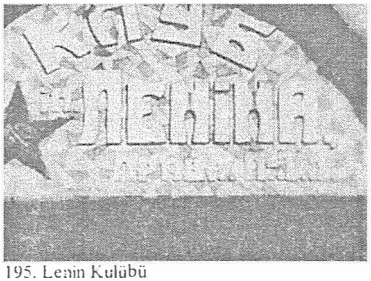
(d)



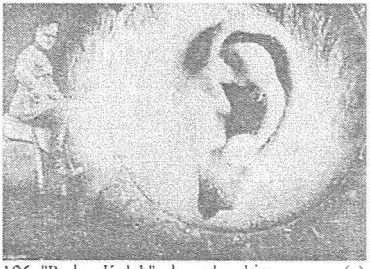
194. İşçi kulübüne giren Kameraman (a)



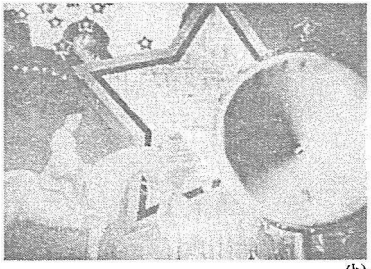
(b)



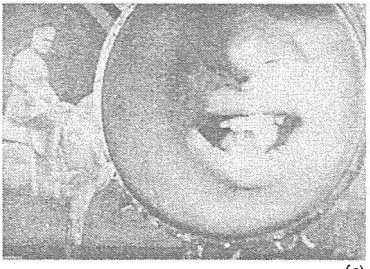
195. Lenin Kulübü



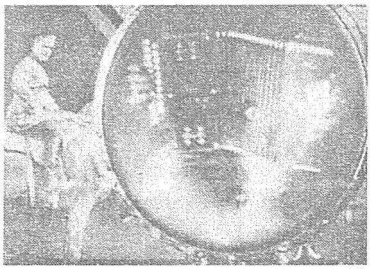
196. "Radyo-Kulak" - karışık çekim (a)



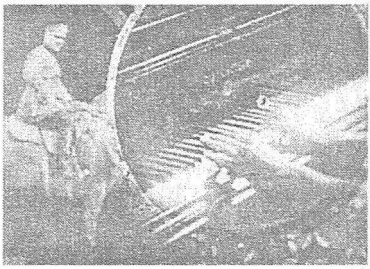
(b)



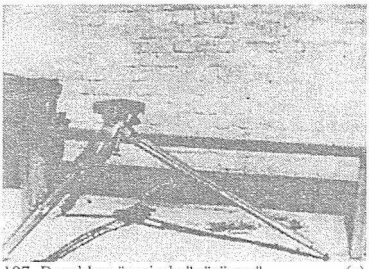
(c)



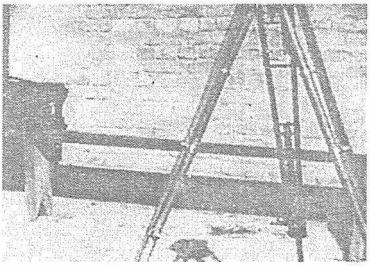
(d)



(e)

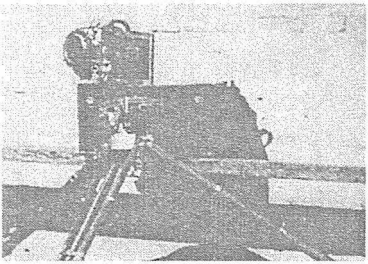


(a)

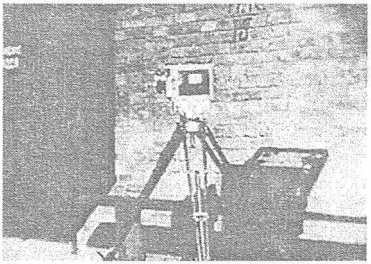


(b)

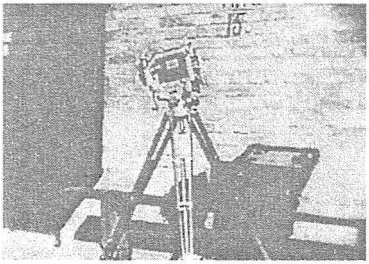
197. Bacakları üzerinde "yürüyen" kamera (tripod) - animasyon



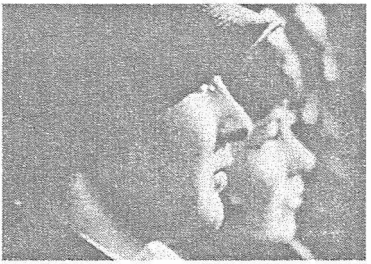
(c)



(d)



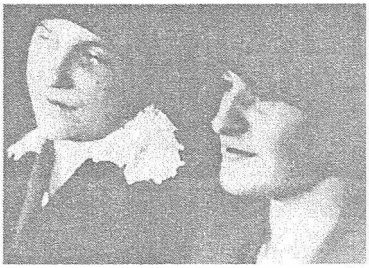
(e)



198. Filmi izleyenler (a)



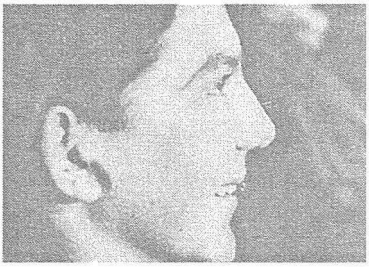
(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



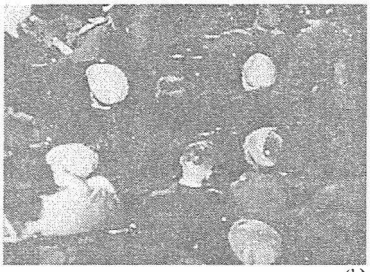
(g)



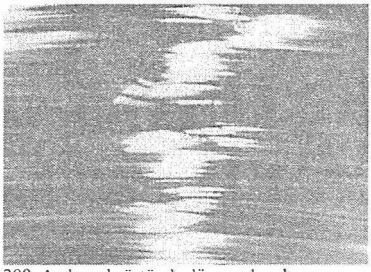
(h)



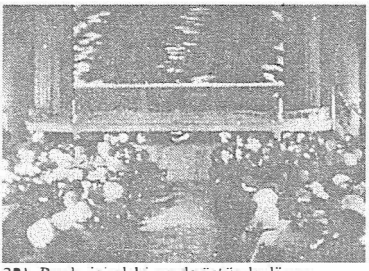
199. Oturan seyirciler - tepeden bakış (a)



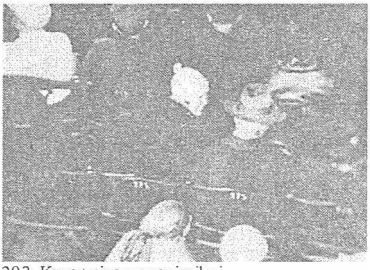
(b)



200. Asıl perde üstünde dönen tel makarası



201. Perde-içindeki-perde üstünde dönen makara - karışık çekim



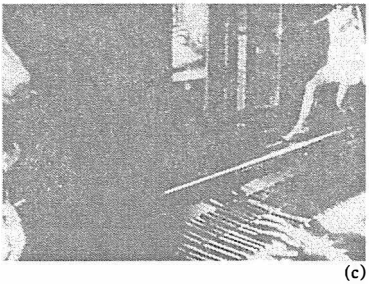
202. Karşıt sinema seyircileri



203. Dansçılar ve piyano - bindirme, karışık çekim (a)



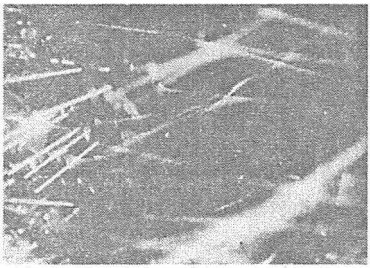
(b)



(c)



204. Seyirci - cepheden bakış



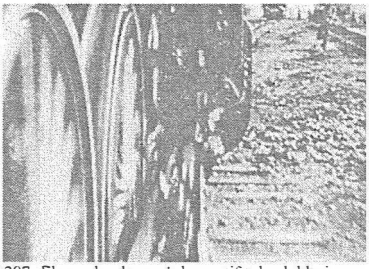
205. Parıldayan ipler ve dokuma tezgâhı - bindirme



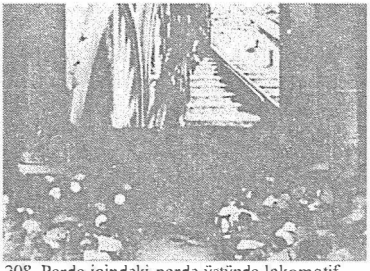
206. Dokuma makaraları ve kadın işçiler - bindirme (a)



(b)



207. Ekranı kaplayan lokomotif tekerlekleri



208. Perde-içindeki-perde üstünde lokomotif tekerlekleri karışık çekim



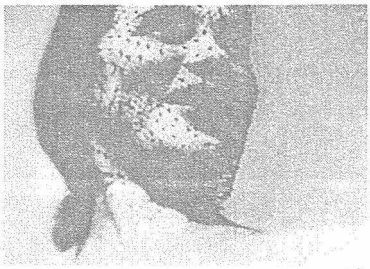
209. İyi giyimli kadınlar (a)



(b)



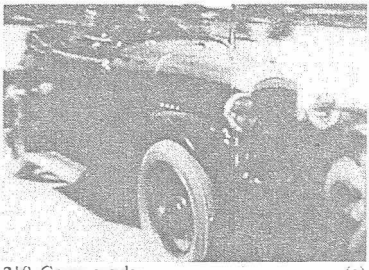
(c)



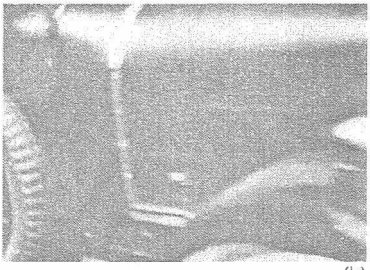
(d)



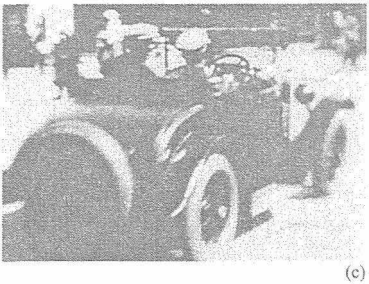
(e)



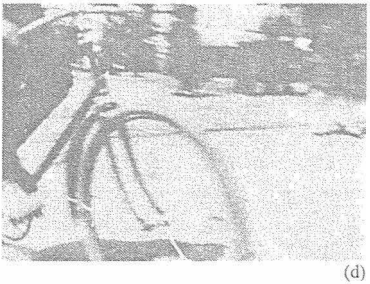
210. Geçen araçlar (a)



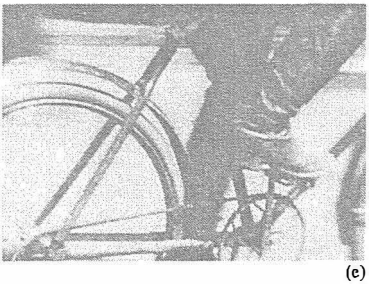
(b)



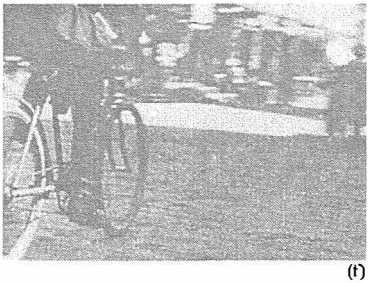
(c)



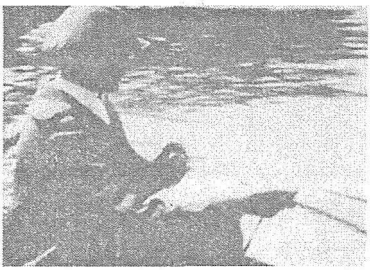
(d)



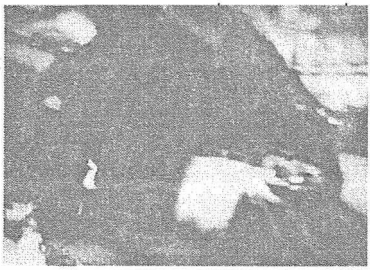
(e)



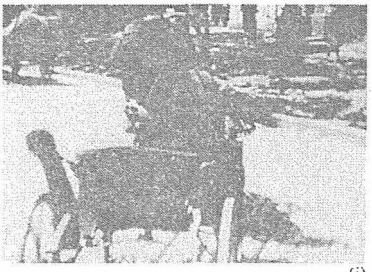
(f)



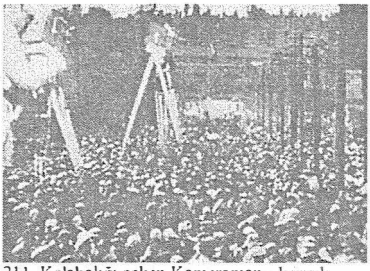
(g)



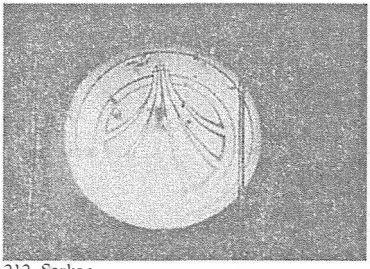
(h)



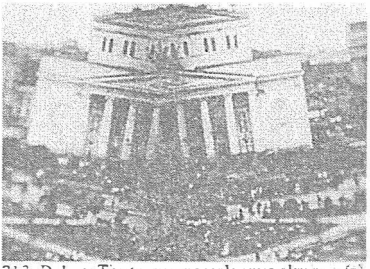
(i)



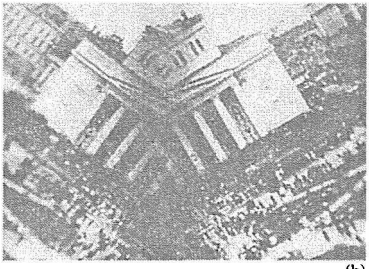
211. Kalabalığı çeken Kameraman - karışık çekim



212. Sarkaç



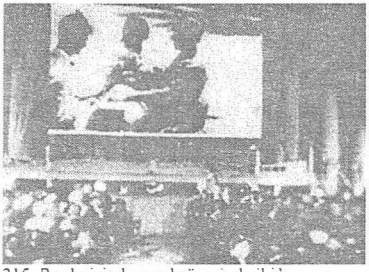
213. Bolşoy Tiyatrosu - parçalanmış ekran (a)



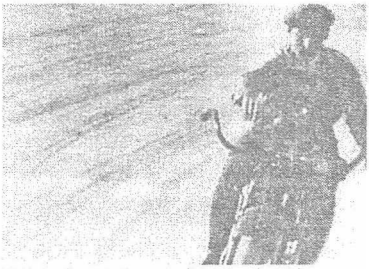
(b)



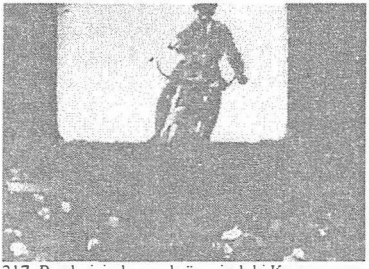
214. Asıl ekranda üstü açık arabada beyazlar giymiş iki hanım ve bir adam



215. Perde-içinde-perde üzerinde iki hanım ve bir adam - karışık çekim



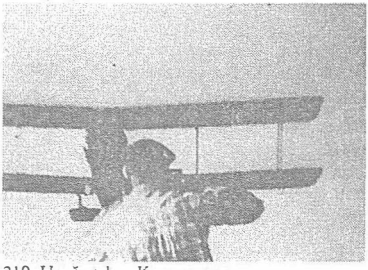
216. Asıl perdede motosiklet üzerindeki Kameraman



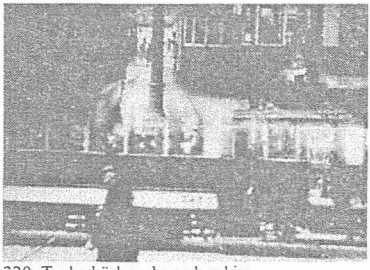
217. Perde-içinde-perde üzerindeki Kameraman - karışık çekim



218. Teleskobik mercekle çekim yapan Kameraman



219. Uçağı çeken Kameraman



220. Troleybüsler - karışık çekim



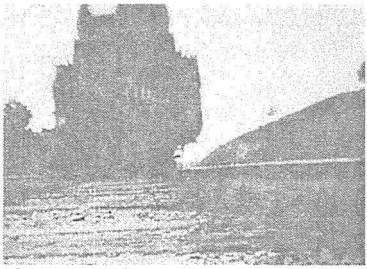
221. Sekreterler- karışık çekim



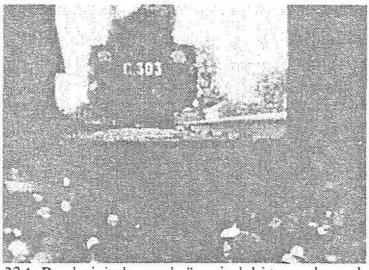
222. Santral operatörleri - karışık çekim (a)



(b)



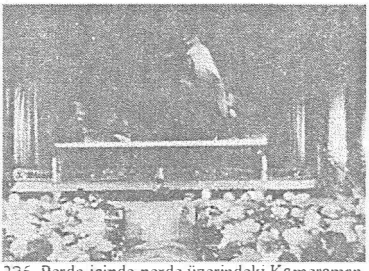
223. Asıl perdede tren



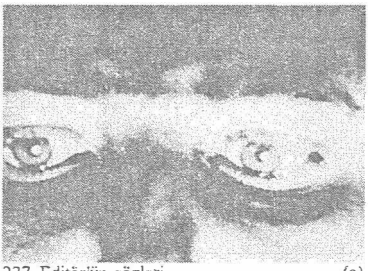
224. Perde-içinde perde üzerindeki tren - karışık çekim



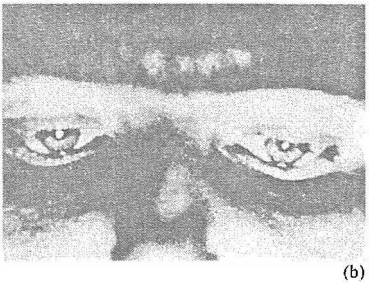
225. Asıl perdede üstü açık arabadaki Kameraman



226. Perde-içinde-perde üzerindeki Kameraman - karışık çekim



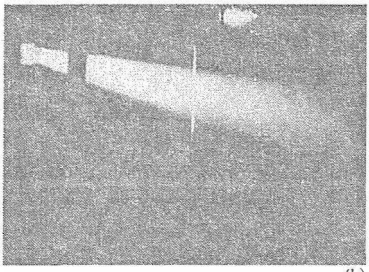
227. Editör'ün gözleri (a)



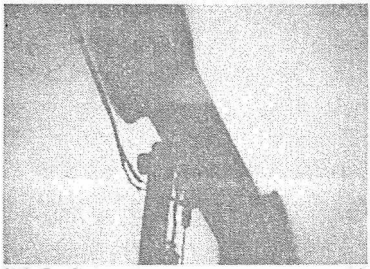
(b)

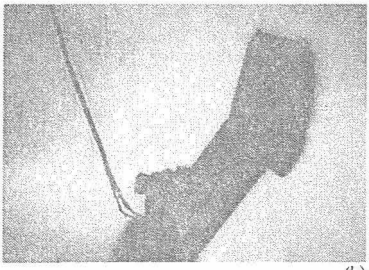


228. Sinema tiyatrosu ve projeksiyon taneleri (a)

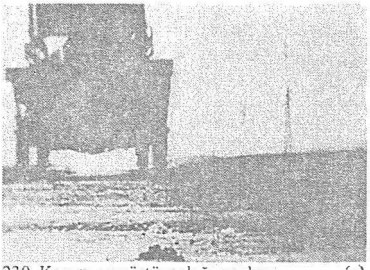


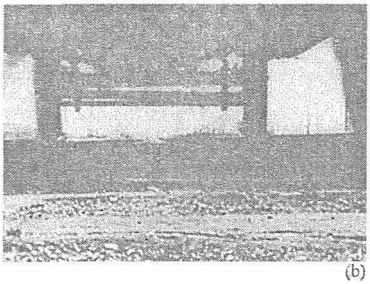
(b) 229. Trafik işareti (a)



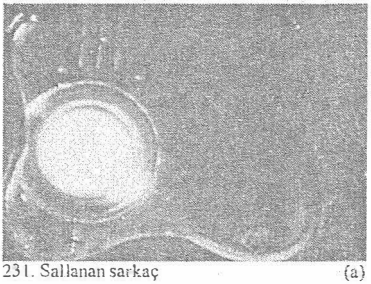


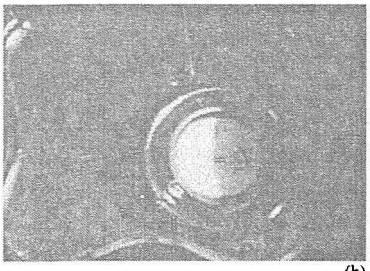
(b) 230. Kameranın üstüne doğru gelen kamyona oturtulmuş araba (a)





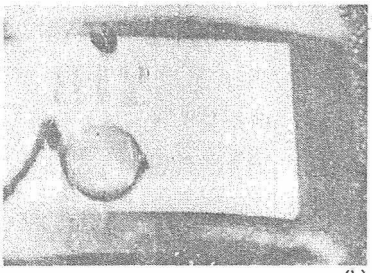
(b) 231. Sallanan sarkaç (a)



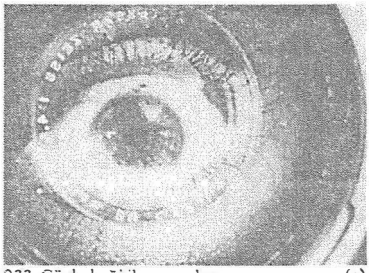


(b) 232. Kameranın üstüne gelen troleybüs (a)



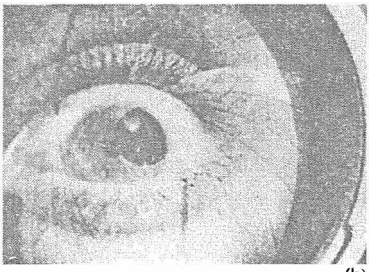


(b)

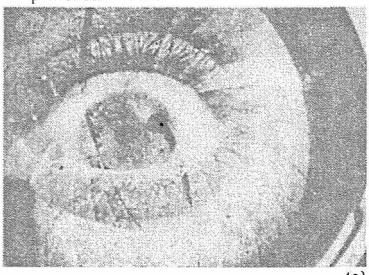


(a)

233. Gözbebeği ile mercek :
Kapanan iris - üst üste bindirme

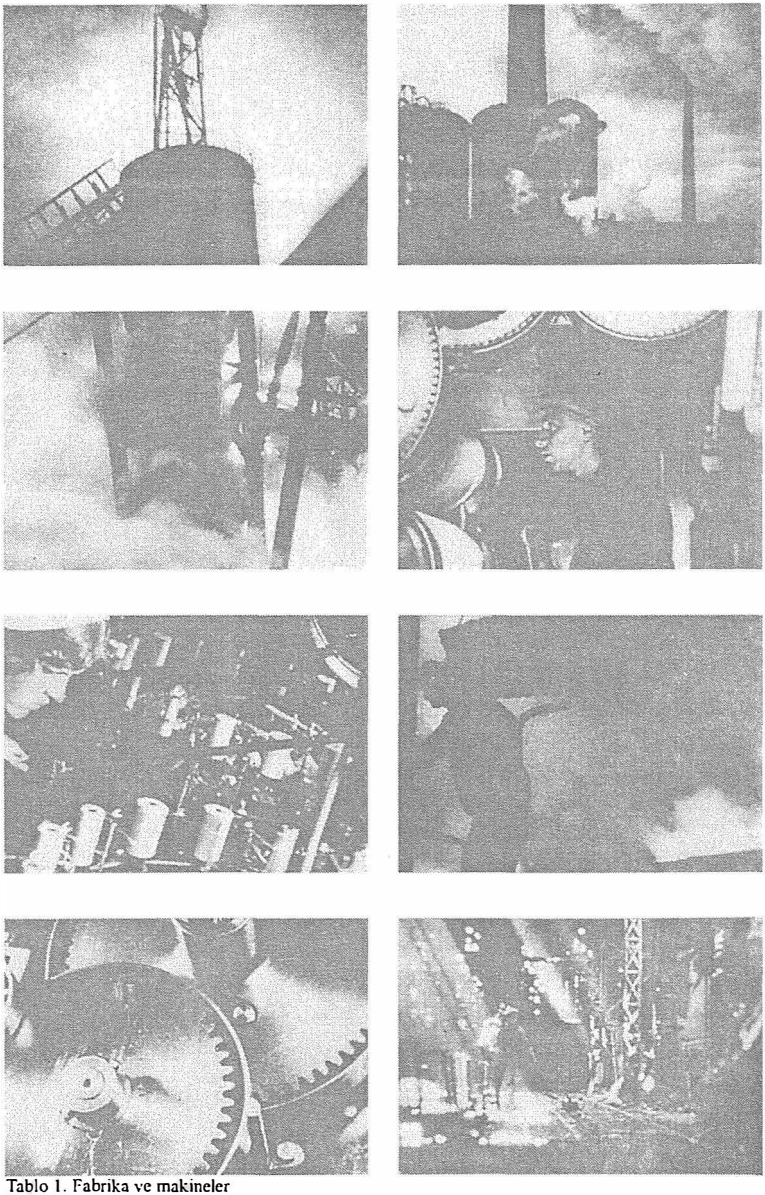


(b)

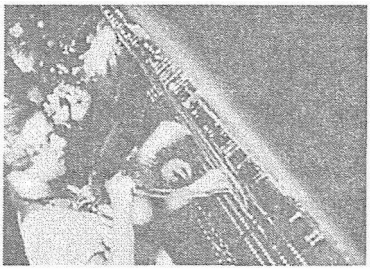
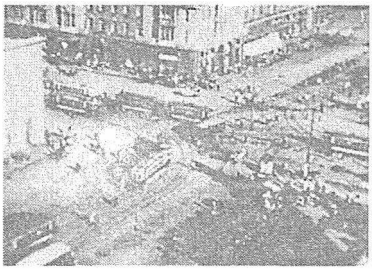


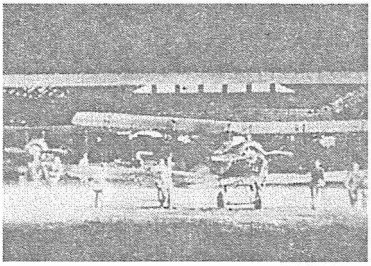
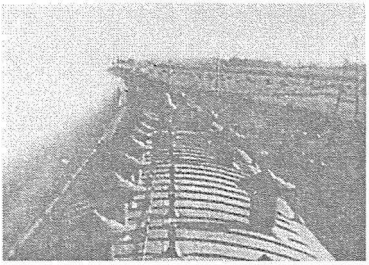
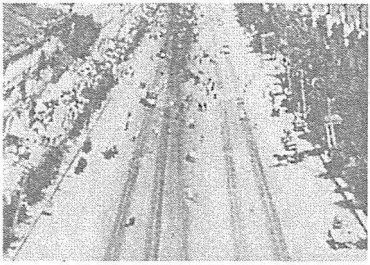
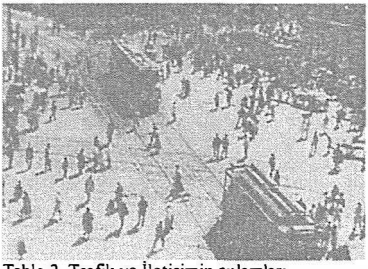
(c)

Tablolar

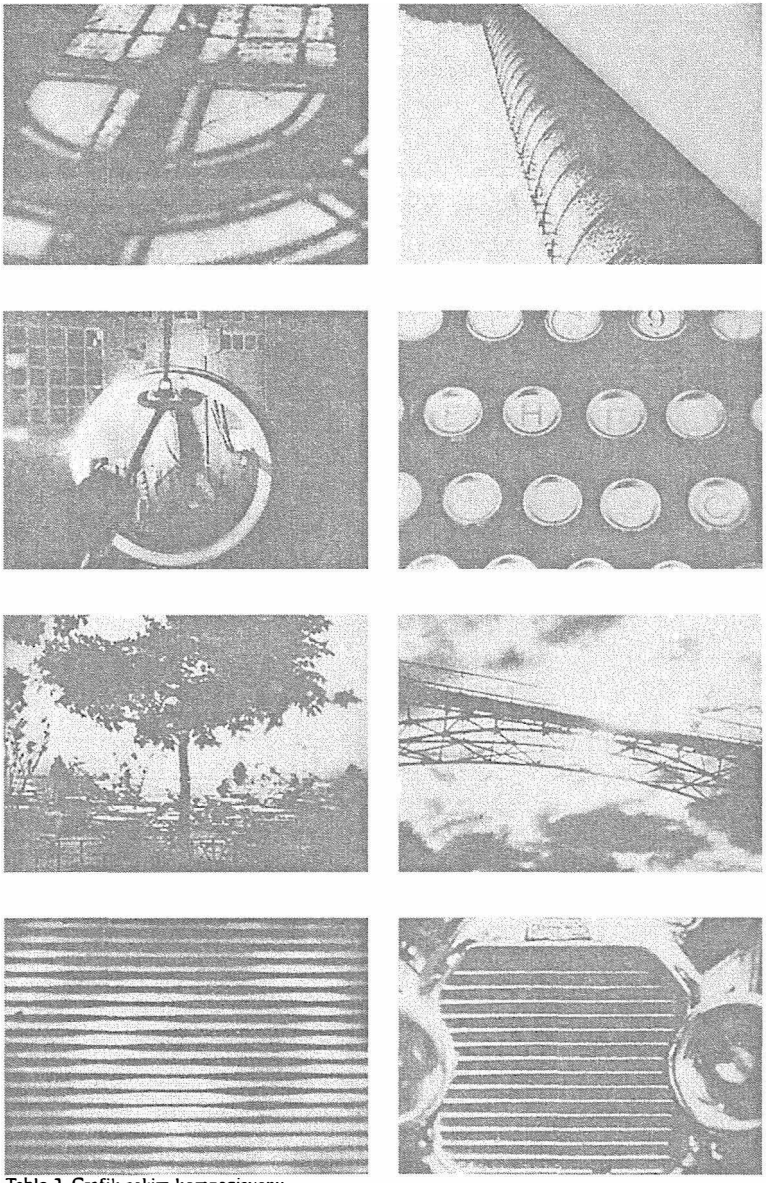


Tablo 1. Fabrika ve makineler

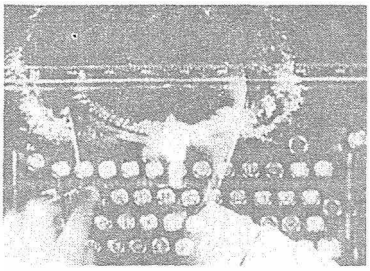



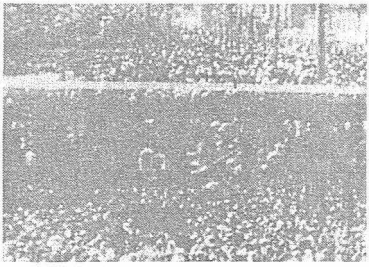
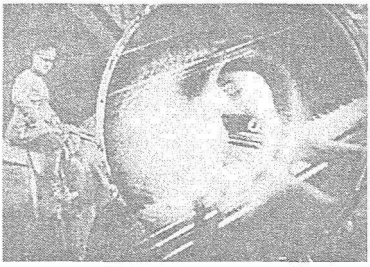
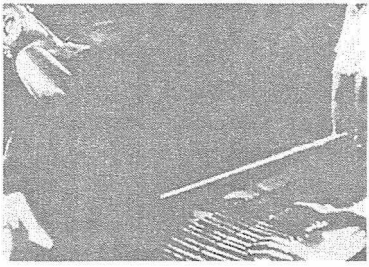





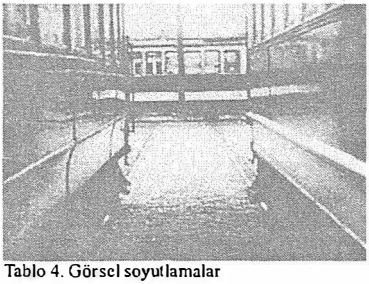
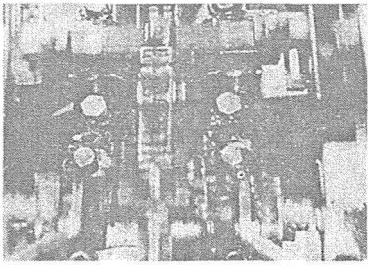

Tablo 2. Trafik ve İletişimin anlamları



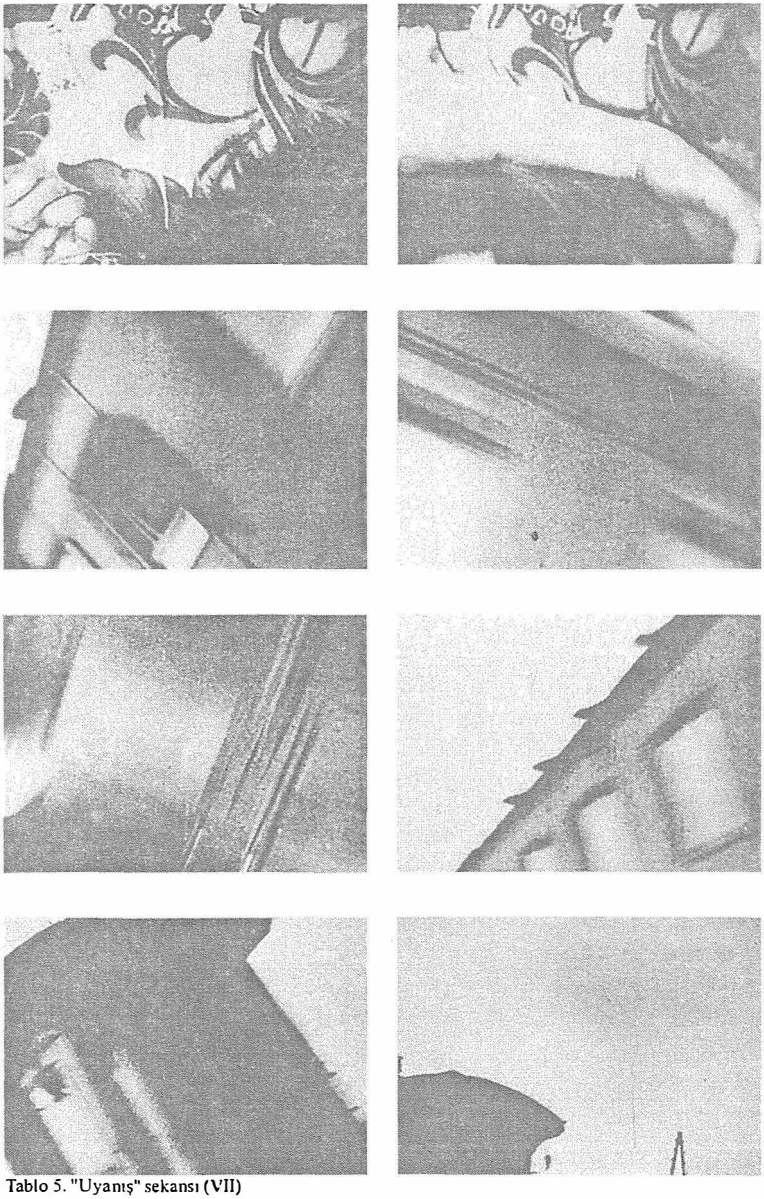
Tablo 3. Grafik çekim kompozisyonu



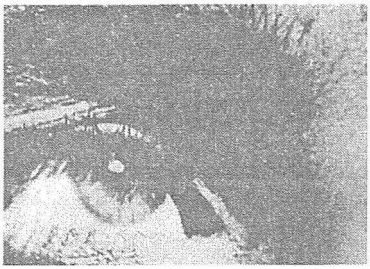
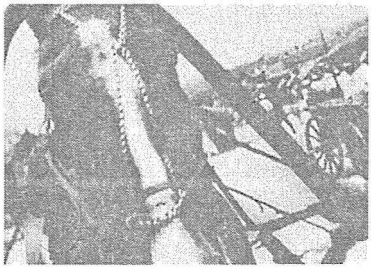
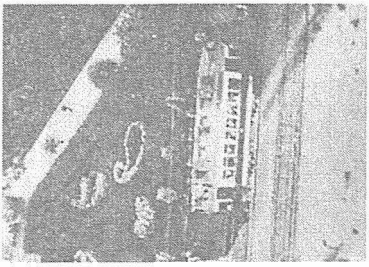




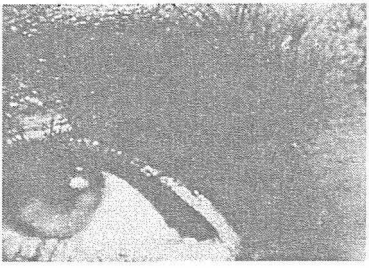



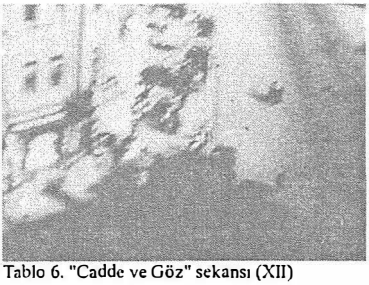
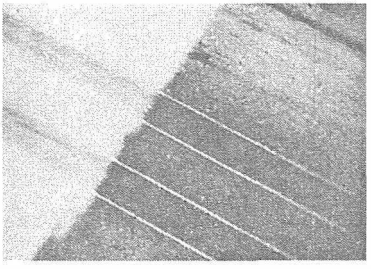
Tablo 4. Görsel soyutlamalar



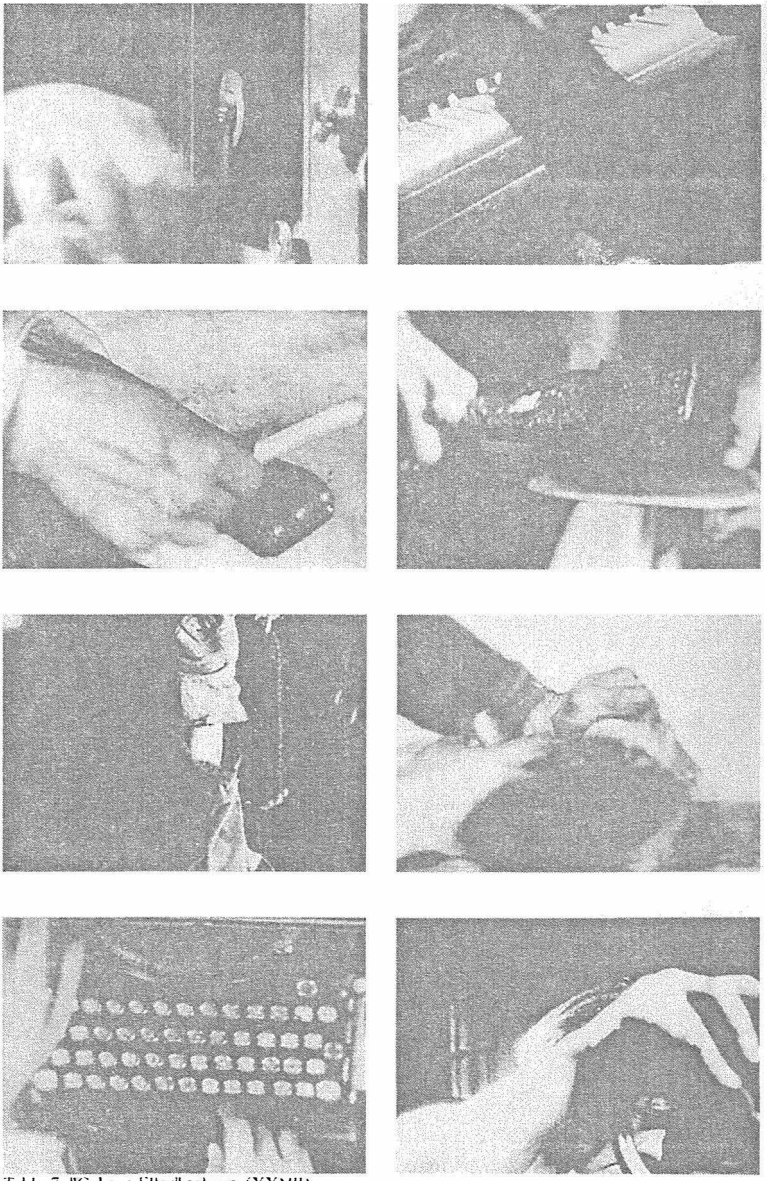
Tablo 5. "Uyanış" sekansı (VII)

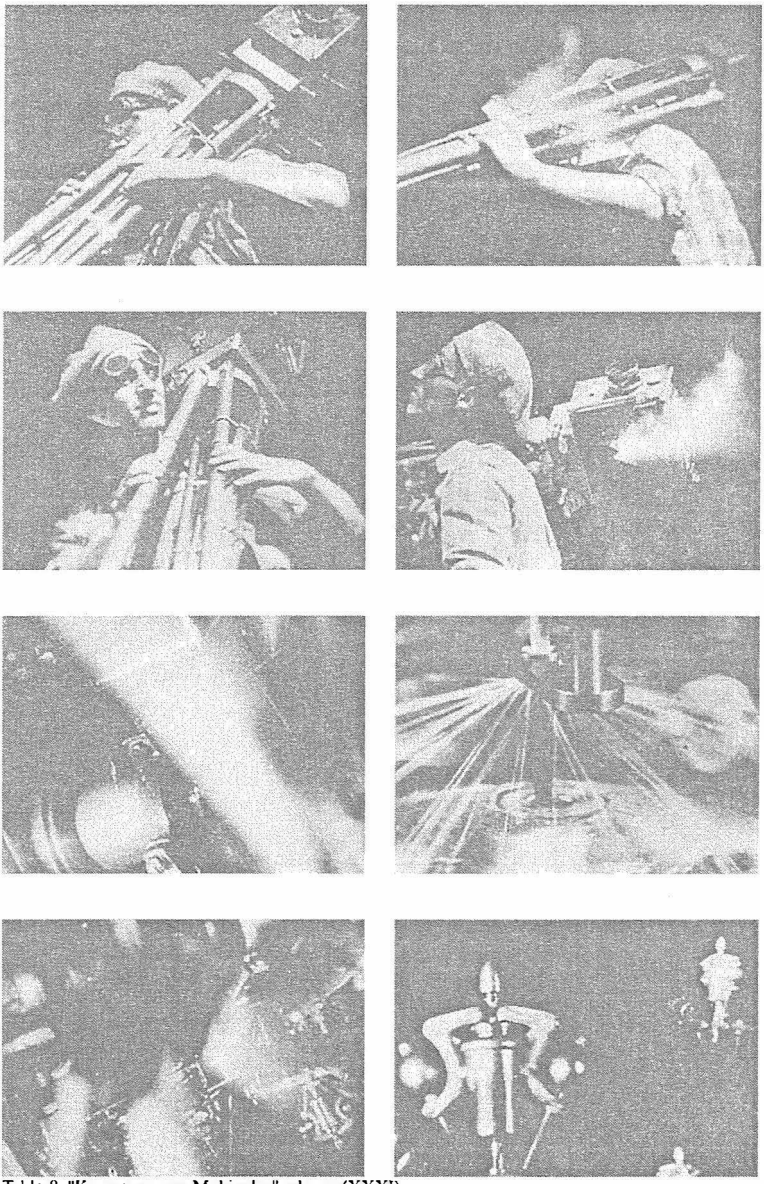


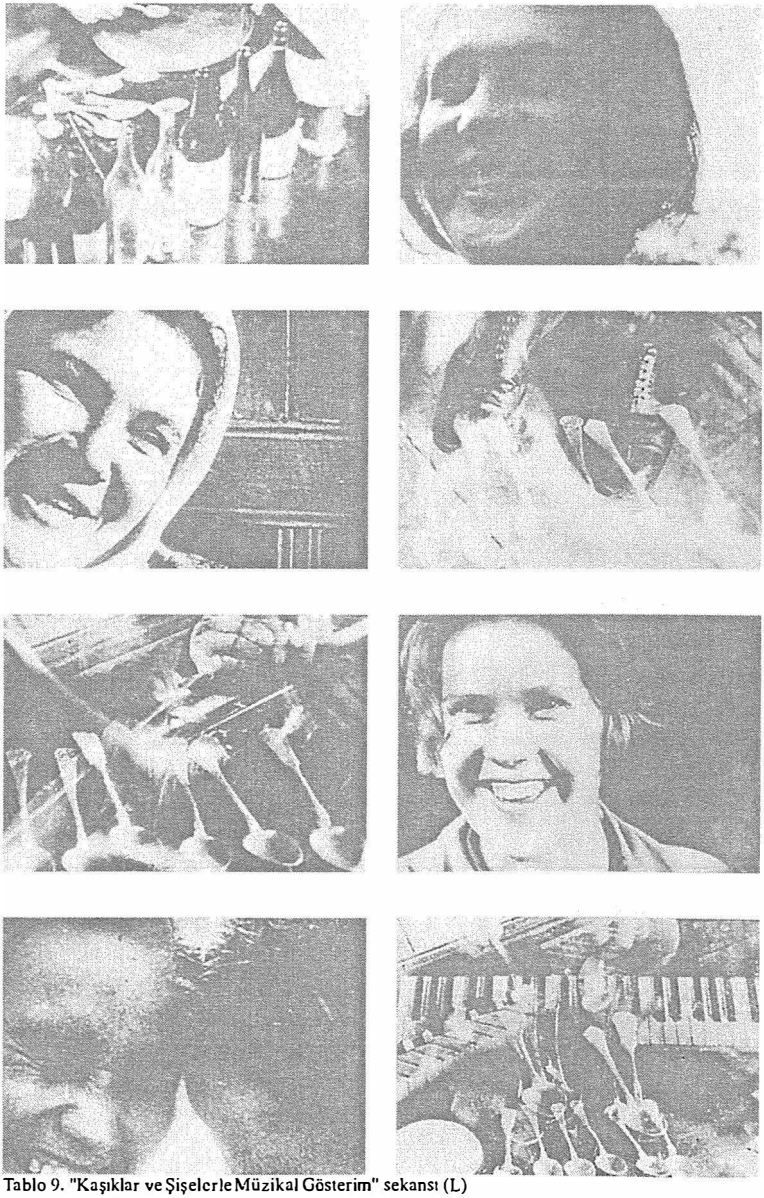
Tablo 6. "Cadde ve Göz" sekansı (XII)



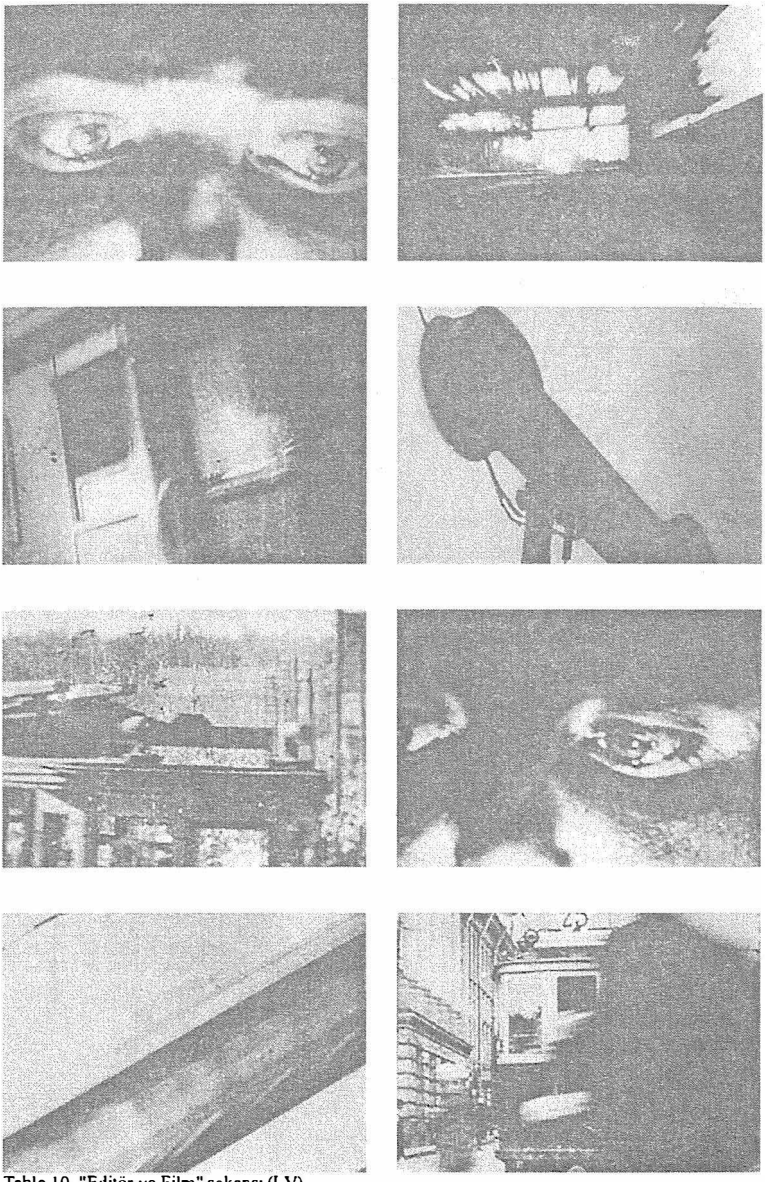
Tablo 7. "Çalışan Eller" sekansı (XXVII)



Tablo 8. "Kameraman ve Makineler" sekansı (XXXI)



Tablo 9. "Kaşıklar ve Şişelerle Müzikal Gösterim" sekansı (L)



Tablo 10. "Editör ve Film" sekansı (LV)

MANİFESTO

1. Drama halkın afyonudur.
2. Kahrolsun beyazperdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri! Yaşasın sıradan günlük işlerin başında kaydedilmiş ölümlü insanlar!
3. Kahrolsun burjuva senaryoları!
4. Drama kapitalistlerin elinde ölümcül bir silahtır. Biz bu silahla devrimci günlük yaşamımızı sergileyerek bu silahı düşmanımızın elinden alacağız!
5. Modern drama da eski dünyanın bir artığı, devrimci gerçeğimizi gerici şekillere sokma çabasıdır.
6. Kahrolsun günlük yaşamımızın tiyatroda sahnelenmesi. Bizi olduğumuz yerde yakalayıp çekin!
7. Senaryo üzerinde uydurulmuş bir masaldır. Biz kendi yaşamımızı yaşarken üzerimize biçilen görüntülere boyun eğmeyeceğiz!
8. Herkes kendi işini yapsın, başkasının işini engellemesin! Sinemacının işi bizi, işimizi engellemeyecek bir şekilde çekmektir.
9. Yaşasın proleteryanın devrimci sinegözü!

(Kinoglaz eğitim programı 1926)

ISBN 975-584-160-1
9 789755 841601