sinema hikâyeleri

alexander kluge

almancadan çeviren
haluk uluşan











alexander kluge

sinema hikâyeleri

Lemis Yayın 6

ISBN 978-605-86729-5-6

1. baskı 2016, İstanbul

Geschichten vom Kino © 2007, Alexander Kluge

Sinema Hikâyeleri © 2013, bu kitabın Türkçe yayın hakları Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main aracılığıyla Lemis Yayın'a aittir.

yayıma hazırlayan Baran Bilir

almancadan çeviren Haluk Uluşan

son okuma Erdem Ceylan

kapak tasarımı Baran Bilir

baskı ve cilt A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Otosanayi Sit. Yeşilce Mah. Donanma Sok. 16
Kağıthane/İstanbul
tel 0212 281 64 48
sertifika no 12168

Bu kitap, Almanca özgün baskıdan kısaltılmış İngilizce baskı (*Cinema Stories*, New Directions, New York, 2007) için seçilen hikâyelerden oluşmaktadır.

www.lemisyayin.com

Acıbadem Mah. Ulusuluk Sok. 51/1 Kadıköy/İstanbul

tel 0216 326 96 27

e-mail iletisim@lemisyayin.com

sertifika no 25617

İçindekiler

- Önsöz 7

- Olağanüstü Halde Sinema 9
- Sinemayı Oluşturan Üç Makine 9
    1- 1 Numaralı Makine 9
    2- 2 Numaralı Makine: Ödeme Yapacak İzleyici Kitlesi 10
    3- 3 Numaralı Makine: "Jetonlu Makineler" 10
    4- Budapeşte'ye Seyahat 11
    5- Bu Dünyada Bir Sentle Ne Alınabilir? 12
    6- Rem Koolhaas'tan "Körü Körüne Mutluluk" Üzerine 12
    7- Film Aslında Bilimsel Bir Araçtı / Kurmaca Konuların Enflasyonu 14
    8- Arriflex'in Zaferi / Bilimsel Uygulamaya Dönüş 15
- Lido'nun Kanalları Üzerindeki Güneş 16
    - İzleyicinin Kafasındaki Sinema 16
- Korkuya Susamak ya da Doğrudanlığa Eğilim 18
- Dünyayı Dünyaya Getirmek 18
- Ölü Bir Yıldızın Bedeninden Birçok Ruh Beslenir 21
- Marne Savaşı 23
- Görev ile Heves Arasında 23
- Müstesnanın Aurası 24
- Adı Çıkmış Adam 26
- Jigolo 27
- Sessiz Filmde "Ejderha" Tasviri 28
- Kör Yönetmen 29
- "*Beni Unutmayın*" 31
- Biz Kameramanlar Sırf Becerikli Olduğumuz İçin Birer Vatansevere Nasıl Dönüştük 32
- Paris'te Yılbaşı Geçidi, 1918 36
    - Öznel İzlenimleri Filme Çekmeyi Nasıl Çok Geç Öğrendik 36
- Canlandırmayla Belgesel 38
- Walter Benjamin'in Bir Gözlemi 39
- "Artı Değer"in Filme Çekimi 41
    - Dziga Vertov'un Kardeşi ile Ayzenştayn'ın Bir Planı 41

- Hollywood'da Bir Nasyonal Sosyalist Olmak 44
- Yağmuru Tasvir Etmenin On Dört Yolu 46
  1- Joris Ivens ile Yağmurlu Bir Hafta 46
  2- Kır Yağmuru 46
  3- Aralıksız Süren Yağmur Yanılsaması 48
  4- Kasırgalardaki Yoğunlaşmış Yağmur 49
  5- Dağınık Sağanaklar 51
  6- En Üst Sınıfın Felaketleri 51
  7- Şimdilik Sadece Balıklar Ortadan Kaybolmuş Görünüyor 52
  8- Bir Talih Kuşu Olarak Sağanak 52
  9- Suyun Konjonktürü 53
- Reich Kançılaryası'nda Son Film Gösterimi 53
- Son Rolü 57
- 1950'li Yılların "Çeşni Sinemasına" Bir Örnek 58
- Fellini'nin Güçlü Film Araçları Kullanışı 59
- Kimse Zifiri Karanlıkta Televizyon Karşısında Oturmak İstemez 60
- "Geçiş Medyumu" Olarak 1955 Yılının Televizyon Lambaları 60
- Kürtajla Alınır Gibi Yok Olan Büyük Sinema 61
- Sinema Tarihi ve Televizyonun Kesişim Noktasında 62
- Soğuk Duş 63
- Advent Atmosferinin Filme Çekilmesi 64
- Bir Gösterinin Yedek Hedefi Olarak Plöger Şarküterisi 66
- Burjuva Kazanımlarının Ölümü Üzerine 66
- Doğal Bir Yetenek 67
- Taşkent'te Sinema Tarihinin Dirilişi 68
- Evrimin Çeşitliliği 70
- Afrika'da Film Çekmek 72
- Friesenhahn'ın Numarası 73
- Sinema Olarak Kozmos 75

- Notlar ve Referanslar 79

Çocuklarım Sophie ve Leon'a

Önsöz

Bu kitaptaki hikâyeler özneldir. Hayatımın önemli bir kısmını adadığım bu konuda partizanım.

Ayrıca hemen açıklamak isterim ki buradaki hikâyeler "sinemanın ilkesi"ni konu almaktadır. Burada sözü geçen "sinemayı" ölümsüz addediyor ve film sanatından daha yaşlı görüyorum. Bu inanış, bizi "ruhen etkileyen" bir şeyi kamusal olarak birbirimizle paylaşabilmemize dayanıyor. Bu bağlamda, film ve müzik akraba gibidir. Her iki biçim de yok olmayacaktır. Film projektörlerinin tıkırtısı bir gün sussa bile, inanıyorum ki "sinema gibi işleyen" bir şey hep var olacaktır.

Anneannemden daha yaşlı olmayan, henüz genç olan sinema tarihinin, ilk dönem sinema tarihçilerinin *Primitive Diversity* (ilkel çeşitlilik) olarak adlandırdıkları ilk günlerini özellikle beğenirim. Bu genç dönem, sinemanın yapıtaşlarının özerkliğine odaklanır. Anarşiktir, *cinéma impur*'dür. Hikâyelerimi tesadüf, ağırbaşlı karakter, deha, yetersizlik ve şanstan oluşan bu sevgili meleze adıyorum. Buna, geçmişe bakarak, sinema adını veriyoruz.

Alexander Kluge

Olağanüstü Halde Sinema

ELDORADO sinema salonu, Beyrut'un merkezini şehrin güneyinden ayıran sınıra yakındı ve bombardımanda yok olan alanın içerisinde yer alıyordu. Temel duvarlarına kadar tahrip olmuştu. On yıllardır salonu işleten evli çift, molozları temizlemiş ve binanın düz beton zemini üzerine bir çadır kurmuştu. Kurtarılan projektörler bu çadırın altında duruyordu. Hemen önlerinde koltuk sıraları, geçici çözüm olarak kafe sandalyeleri, onların önündeyse perde yer alıyordu. Savaşın gürültüsü bazen yakınlaşıp bazen uzaklaşarak, filmlerin sesine karışıyordu. İzleyiciler bu çadırda evlerinde olduklarından kısmen daha güvendeydi. Bunun sebebi, yıkılmış binaların nadiren tekrar bombalanması ve bu "sinema oditoryumunda" moloz altında kalma tehlikesinin olmamasıydı.

Böylesi bir güvenle sinemayı işleten çift, savaşlarını umutsuz bir malzemeyle sürdürüyordu. Yine de çadır her zaman doluydu. Bilet gişesi olmadığı gibi, belirli bir giriş de yoktu; bilet parası sıralar arasında dolaşılarak toplanıyordu. *Karayip Korsanları*, ertesi akşam altyazılı iki Hint melodramı ve sonraki gece Chen Kaige'nin *Vaat*'i gösterilmişti. ELDORADO bir sinematek olarak düşünülmüştü. Ancak iki işletmeci, ellerinde kalan filmlere, birbirlerine uyup uymadıklarına dikkat etmeksizin güvenmek zorundaydı. Bu olağanüstü hal sineması insanlar için bir teselli kaynağıydı. Tehlike anında (kaçmak için zenginlerin sahip olduğu araçlara sahip değillerdi) bir arada oturmayı seviyorlardı. Projektörler çalışmaya devam ettiği sürece ne gösterildiğinin bir önemi yoktu. Bu eski projektörlerde, elektrik kesildiğinde elle çevrilerek gösterime devam edilmesine imkân veren, takılıp sökülebilir bir kol mekanizması mevcuttu.

Sinemayı Oluşturan Üç Makine

1
1 Numaralı Makine

Avrupa'da Lumière Kardeşler, Amerika'da ise girişimci Edison tarafından neredeyse aynı zamanlarda icat edilen fotoğrafik cihaz hem bir kamera hem de bir projektördü.* Alet, "dikiş makinesinin

* Bkz. s.79-80.

ilkesi" (her iki tarafı delikli ve ışığa hassas bir şeridin bu deliklere geçen pilot pimler tarafından ileri hareket ettirilmesi) ile "bisikletin ilkesini"(ileriye hareketi sağlayan bir kol) birleştiriyordu. Gerisi fotoğraf teknolojisiydi; mercek sistemleri, diyafram, negatif, pozitif. Bu,1 numaralı makinedir.

2
2 Numaralı Makine: Ödeme Yapacak İzleyici Kitlesi

İlk hareketli görüntülerin yaratıcısı biliminsanı Muybridge'in aksine, girişimci Lumière ve Edison'un başından beri bir gözü sinemanın ticari potansiyelindeydi: ödeme yapacak bir izleyici kitlesi. Bu makine yeni değildi. Bir giriş, paranın ödendiği bir gişe, bir çıkış, bir oditoryum (bir tiyatroda olduğu gibi) ve izleyiciden oluşuyordu. Bu en başından beri opera, tiyatro, panayır, nadire kabineleri, panorama, dünya fuarları ve sirklerin ilkesi olmuştur. Bu ikinci makinenin kurulması sorun olmuştu. Kameranın icadından on yıl sonra bile bir "kamusal alan olarak sinema" halen yaratılmış değildi.

3
3 Numaralı Makine: "Jetonlu Makineler"

"Sinemaya atılım"ı sağlayan, ABD'nin doğusunda icat edilen üçüncü makineydi. Bu "jetonlu makine"ydi. Girişimciler tarafından icat edilmemişti; New York'ta kendini kaybolmuş hisseden ve 1 sentten fazla harcayacak parası olmayan gelip geçenlerin talebi üzerine tesadüfen ve kendiliğinden gelişmişti. Bu insanların en azından kısa bir süreliğine de olsa gözetleme deliğinden yabancı bir dünyaya bakarak gerçek yaşamdan kaçma arzuları, film şeritlerinin oynatılabildiği jetonlu makinelerin seri üretimini teşvik etmişti.

Bu makineler halihazırda Coney Island'da bir cazibe yaratarak iyi iş yapmıştı ve şimdi depolara kaldırılmadan önce Manhattan kaldırımlarında tekrar kullanılacaktı. Bir kere bakmak 1 sentti. Otomatik makineler insanların işten eve döndüğü güzergâhlarda yan yana duruyordu. Şehir sakinlerinin arzularını tatmin etmek için harcadıkları 1 sentlik jetonlar girişimcilerin beklemediği olağanüstü bir ticari başarı kazanmıştı. Diğer işadamları kendiliğinden gelişen bu talep patlamasından ders çıkardı.

Bu şaşmaz gözlemcilerin bazıları sonradan ticari filmin kodamanları haline geldi. Evlerin arasındaki geçitlere sıkıştırılmış tamirhane ve giyim dükkânlarına benzeyen küçük gösterim mekânları açarak işlerini geliştirdiler: 12 veya 16 kişinin ayakta durabileceği sinema salonları. Jetonlu makineleri bir kenara bırakarak perde ve projektör kullanmaya başladılar. Bunlar, pahalı olan, tiyatro salonu gerektiren ve şehrin her yerinde kurulamayan çeşitli gösteri ve vodvillere karşı bir alternatif haline geldi. Bu "film gösterilen eğlence dükkânları" neredeyse her yere sığdırılabilirdi. Sinema, "sinema dükkânlarının" gişelerinde öğrenildi.

4
Budapeşte'ye Seyahat

1898 yılında Lumière Kardeşler, asistanları ve filmlerinden bir seçki ile Budapeşte'ye seyahate çıktılar. Bu seyahat, atılımlarını da beraberinde getirecekti. Film gösteriminin Budapeşte'deki başarısının Paris'te etkilerini göstermesi amaçlanıyordu. Filmlerin dünya fuarları ve varyetelerdeki gösterimlerle gelen kısıtlı başarısı yetersizdi. Seyahat pahalıya mâl oluyordu.

İmparatorluk bahçesi ve kiralanan üç salonda (peş peşe dört gösterim için) kurulan aygıtların önünde neredeyse hiç izleyici olmaması hayal kırıklığıydı. Lumière Kardeşler ve asistanları ortalama otellerde kalıyorlardı. Şehirdeki izleyici kitlesini nasıl çekecekleri belirsizdi. Sirklerin gösteri alayları gibi çarpıcı bir tanıtımla mı? Ya da basın yoluyla mı? Yoksa iyice aydınlatılmış ve üzerinde reklam yazıları bulunan bir zeplini akşam vakti Budapeşte semalarında uçurarak mı? Bu, bir ilk olacağı için sürprizin avantajına sahip olabilirdi.

Her şeyi denediler. Ama gösterimlere ilgi zayıf kaldı. Şehir merkezindeki opera salonu gibi bir film salonu mu kurmalılardı? Varlıklı olmalarına rağmen, Budapeşte seyahati Lumière Kardeşler için bir hüsran olmuştu.

Filmlerden birinde çıplak imparatorluk süvarilerinin atlarıyla nehri geçişi görülüyordu; manevra görüntüleri gerçeklik etkisi yaratmak içindi. Fransa'nın güneyindeki bir istasyona varan tren ünlü oldu ve gazetelere çıktı. Bir Paris sabahında çekilen başka bir film,

opera salonunun önündeki trafiği gösteriyordu. Yapımcılar bir prensin cenaze alayının büyük bir ilgi uyandıracağını ummuşlardı. Ancak gösterimde salonun dörtte birini bile doldurmak mümkün olmamıştı. Üç akşam (aydınlatılmış reklam için karanlığa ihtiyaç vardı) üst üste tekrarlanan zeplin uçuşu gösterime sadece fazladan 14 izleyici kazandırmıştı.

5
Bu Dünyada Bir Sentle Ne Alınabilir?

Sabah ve akşam birer kez olmak üzere sentlerle dolu kutuları çıkarmak ve ganimeti merkez ofise götürmek onun göreviydi. Bu, ailesinin ve kendisinin geçimini sağlayan işti. Günün geri kalanında özgür olduğu için başka işler yapabiliyor ve kazancını artırabiliyordu.

"Yalaklar" gibi sıra sıra dizilmiş jetonlu film makineleri, her akşam yorgun müşterilerini beklemekteydi.

6
Rem Koolhaas'tan "Körü Körüne Mutluluk" Üzerine

Asabi kültür gözlemcisi ve mimar Rem Koolhaas halka bir konuşma yaptı. O esnada anlatmaktansa düşünmeyi tercih ettiği için oldukça sessiz, mikrofondan uzak ve yarım ağızla konuştu. Alman dinleyicilere İngilizce hitap etti. O anda yeni bir şey söylemek istemediği gerçeğini gizleyemedi. Belki yarın. Böyle etkinlikler için altı ay öncesinden tarih belirlemek saçmaydı. Tam olarak o anda özel bir şey söylemek isteyip istemeyeceğini nasıl bilebilirdi ki? Yani Münih Üniversitesi'nin büyük salonunda toplanan bin kişi ile dikkatli gözlemci Koolhaas arasındaki iletişim koşulları kötüydü.

Söylediği de (kendisi için yeni değil) şuydu: Maksim Gorki, Coney Island'a gitmiş ve cazibe merkezlerini incelemişti: dönme dolaplar, karnaval kabinleri, "harikalar", kumar salonları, helezonik kaydıraklar, "anlamsızlığın ve unutmanın mekânları" ve hareketli görüntülere bakılan gözetleme delikleri. Ziyaretçi kitlesini ve eğlence ilkesini "insanların asıl ihtiyaçlarına ihanet" olarak değerlendirmişti. Burada zaman kaybedileceğini ve hiçbir şey kazanılmayacağını söylemişti.

Maksim Gorki'nin eleştirisi yeni herhangi bir şey ortaya atmıyorken, Koolhaas, Coney Island'ın fantastik tesislerinin sadece New York'taki gökdelenlere değil, aynı zamanda sinemaya*, yani "yeni, gerçek koşullara" da öncülük ettiğini söyleyerek konuşmasını sürdürdü; zira eleştiri, Marx'ın öngörmüş olduğu gibi, gerçekliklere sadece eşlik etmiştir.

Koolhaas, (düşüncelerini geliştirmeyi sürdürürken) bu iddiası için şu anahtar cümleye ihtiyacı olmadığını söyledi: Kitleler daima haklıdır. Bu, Gorki'nin de katılacağı, ancak ciddi bir tartışmayı da felce uğratan bir söz. Çok daha fazla önem teşkil eden, kitlelerin yaratıcı yenilikleri başlatmak veya yok etmek üzere iki farklı yolla "cazibe merkezlerine çekildiklerine" dair gözlemdi. Bir tarafta tek başına hiçbir etkisi olamayan (ancak kendisinden istifade etmek isteyen üçüncü taraflara faydası olan) türden bir kitlesel talep varken, diğer tarafta hem kendiliğinden oluşan hem de uzun soluklu olan bir talep de mevcut. Parazit işletmeler bu arzudan faydalansalar bile onun genel yönünü değiştiremezler. Bu türden bir kitlesel girişim "körü körüne mutluluk" arayışındadır.

Bu noktada izleyicilerden biri (anlaşılması güç ve kısık sesle konuşuyordu, bu da sözünün bölünmesinin kolay olduğu anlamına geliyordu) "körü körüne mutluluğun" ne anlama geldiğini sordu. Koolhaas, soruyu "körü körüne mutluluğun" "körü körüne mutsuzluğun" antitezi olduğunu söyleyerek yanıtladı. "Körü körüne mutsuzluk" anı bırakmadan sonlanır (tıpkı savaşta hücuma kalkan, sürekli emir almanın ıstırabından kurtulmaktan başka hiçbir şey istemeyen, bilinçsizce ve durmaksızın koşan, ama kurtarıldıktan sonra tüm bunları unutan askerler gibi). Rem Koolhaas'a göre ne Coney Island'ın otomatları ne de daha sonra "filizlenen sinema" "körü körüne mutluluk" vermeye yetecek güçte bir umut doğuramazdı. Oysa sürpriz anları, başka dünyalara dair ani içgörüler ve filmin akla getirdiği anılar "körü körüne mutluluğu" İMA eder ve bununla ilgili söylentiler kulaktan kulağa yayılır. Böylesi "körü körüne mutluluk" anlarının olabileceği iması bile yeni bir medyanın kurulmasını haklı çıkarmaya yeterlidir.

Ancak bir medya en iyi mimari kriterlere göre yargılanır, çünkü bu hisler kendilerine odalar, mağaralar veya evler gibi yerleşilecek

* Bkz. s.81-82.

yerler ararlar. Mesele, izleyicinin beğeni yargısından ziyade alışkanlıklarıdır. Kendilerini evlerinde hissediyorlarsa, örneğin kamusal alanlar yaratılıyorsa, *kitsch*'in mi yoksa sanatın mı hüküm sürdüğünün önemi yoktur.

Pasif kalmak istemediklerinden, dinleyiciler bu noktada kendilerini zor koşullar altındaki dinleme çabalarından dolayı coşkulu bir alkışla ödüllendirdiler. Sinemanın mimari bir sanat biçimi olduğu fikrine sıçramak hoşlarına gitmişti. 20. yüzyılın yaratıcılık ürünü binalarının çoğunun aslında sinemalar olduğunu eklemeye gerek kalmamıştı. Koolhaas'a göre, sinemanın yalnızca 1902 yılının değil, 21. yüzyılın da (sinemanın yaşadığı inişe rağmen) ihtiyaçlarına cevap verebileceğine dair umut veren sanatsal olay mermer, ahşap ve taştan yapılmış bu binalardan ziyade, filmlerin kendisiydi. Dinleyiciler, hareketli görüntüler (ve haliyle hareketli sesler) ile "bir şekilde" ilgisi olan geleceğin yenilikçi eğlence mekânlarını gözlerinde canlandırabiliyorlardı.

7
Film Aslında Bilimsel Bir Araçtı / Kurmaca Konuların Enflasyonu

Sinemanın öncüleri, dahice buluşlarının 1910 yılından itibaren kötü tiyatro oyunlarını kaydetmek için kullanılması karşısında hayrete düşmüşlerdi. Oysa Chicago Üniversitesi'nden sinema tarihçisi Prof. Dr. Miriam Hansen, bu değişimin girişimcilerin kararlarından kaynaklandığı fikrine karşı çıkıyor. Aslında büyük sergilerin filmlerinin (örneğin Başkan McKinley'in öldürüldüğü Buffalo'daki Panamerikan Sergisi gibi) veya katil Czogolch'un idamı ve Amerikan gemilerinin Havana Limanı'nda batması gibi olayları konu alan filmlerin sinematografik röprodüksiyona olan talebi karşılayamayacak kadar nadir oldukları anlaşılmıştı. Profesör Hansen'e göre, eldeki hammadde -gerçeklik- sinematografik gereksinimi karşılamaya yetmiyordu. Kurmaca konulardaki enflasyonunun nedeni buydu.*

* Bkz. s.82.

8
Arriflex'in Zaferi / Bilimsel Uygulamaya Dönüş

2005 yılında genç bir mühendis, özel merceklere sahip minyatür bir Arriflex kamerasını; Jüpiter'in çevresinde bir tur atacak, bu dönüşte kazandığı hızla kendisini Uranüs'e ve uydusu Miranda'ya doğru fırlatacak, Neptün ve Plüton'u geçtikten sonra uzayın derinliklerinde Alfa Centauri yönünde yol alarak galaktik güçlerin insafındaki bir oyuncağa dönüşecek olan bir uyduya monte etti. Cihaz, Güneş sistemimizin merkezinden muazzam bir uzaklıktayken bile, mühendisin bir düğmeye basmasıyla Dünya'yı sadece bir nokta olarak gösteren fotoğraflar çekebilecek bir konumda olacaktı.

Bu mühendis ve biliminsanı, filmin henüz sinemayı bilmeyen öncülerini özellikle güven verici buluyordu. Onun için önemli olan, "görülmemiş" hareketli görüntülerdi. Minyatür kamerasının (tüm minyatür parçalar yeniden düzenlenmişti ve film şeridi tırnaktan daha küçüktü) Miranda uydusunun masalsı dağ manzaralarını dünyalı gözlere ilk defa yüksek çözünürlükte gösterecek olmasını bir zafer olarak görüyordu. Yaklaşık üç milyar yıl önce gizemli güçler bu uydunun gelişimini durdurmuştu; sıvıdan katıya geçerken donmuştu ve şimdi, güneşin zayıf ışıkları içinde, yeşil renkte parıldayan 22 km yüksekliğinde kristal kaya yamaçları gözler önüne seriliyordu.

Biliminsanı ve mühendisimiz 1895 yılında sinemayı icat eden mucitlerinkine benzer bir konumdadır: Bu harika malzemeyi gösterebileceği kimse yoktur. Kongre'deki politikacılara gösterse ona şu soruyu soracaklardır: Neden vergi mükelleflerinin parasını Irak sorununda bize hiçbir ilerleme sağlamayacak ve zaten çok karanlık olan bir görüntü için ziyan ediyorsun! Bazı damlataşı mağaraları çok daha ilginç renklerde parıldıyor. Daha da önemlisi, görüntüler film endüstrisinin gösterim olanaklarıyla, örneğin IMAX salonlarıyla uyumlu değildi. Aslında yüksek çözünürlüklü görüntü ancak bilgisayar ekranında izlenir. Ve henüz hiçbir firma tarafından büyük projeksiyona uyumlu üretilmediler. Mühendis çok sevdiği görüntüler ile 3 numaralı sinema makinesini, yani kitlesel ilgiyi birbirine bağlayabilecek hiçbir imkân görmüyor.

Lido'nun Kanalları Üzerindeki Güneş

İzleyicinin Kafasındaki Sinema

Çamur ve balık proteini kokusu tuzlu suyla karışmış. Adriyatik'in karşı kıyısından güçlü bir esinti var. Film Festivali Sarayı'ndan başlayarak gölge boyunca butikleri geçerseniz Excelsior Palace Oteli'ne ulaşırsınız. Bu büyük otelin terasında, Nobel ödüllü Prof. Dr. Eric Kandel'in karşısında oturuyorum. Yıllara meydan okuyor. 1929 yılında doğmuş olmasına rağmen (Venedik Film Festivali ilk kez 1932 yılında düzenlenmişti) ruhunun bir parçası dokuz yaşında kalmış gibiydi. Orada dokuz yaşında bir çocuk gibi meraklı ama aynı zamanda güçlü anılarıyla oturuyor. Kendisini bir sinema bağımlısı olarak tanımlıyor.* Bu, tatillerde neden film festivallerine gittiğini açıklıyor. Kendisi ABD'deki nöroloji ve beyin araştırmalarında temel alınan çalışmaların editörüdür.

– Profesör, tıpkı bir konserde olduğu gibi, her saniye milyarlarca kez "kıvılcım saçan" beyin hücrelerinin, bizim anlayamadığımız ve konuşamadığımız bir dil konuştuğunu söylüyorsunuz. Beyin hücreleri ve ağlarının kullandığı bu dilin insanın kafasının dışında var olan hiçbir şeyle ilgisinin olmadığını belirttiniz.
– Eğer ölçerseniz, "ifadeleri" ölçersiniz. Saniyenin küçük bir bölümü kadardır. Bu temel iletiyi bir hece, ya da kuş cıvıltısının çok kısa tonları olarak hayal edebilirsiniz. Dikkatle bakıldığında böylesi bir kayıt tamamen "anlamsız bir metindir". Ama asla tekil değil, ya da bir "konsere" benzemez; daha ziyade bir partisyon, hatta tüm operanın tarihçesi olan bir partisyon gibidir.
– Ve bu özerk beyin faaliyetleri arasında, belli ki çok hızlı gerçekleşen olaylar ile çevre arasında sadece yanlış anlaşılmalar mı var?
– Bunlar evrim sürecinde iç içe geçer. Geriye sadece birbirlerine uyumlu yanlış anlamalar kalır, ki beyin (hatalı bir metinle de olsa) dış dünyayı o istemese de adeta yeniden üretir.
– Yani içerisi ve dışarısı birbirine karşıt metinler mi?
– Tam olarak bunu söylüyorum. Nobel ödülünü bu keşif sayesinde kazandım.
– Peki sinemadaki izlenimlerin bununla nasıl bir ilişkisi var? Bunlar evrimin sadece 120 yıldır bir parçası.

---

* Bkz. s.83.

— Saniyenin kırk sekizde biri karanlıktır, kırk sekizde birinde ise bir görüntü belirir. Bu, beyin için ilginç bir hareket türüdür.
— Beyin bunda ne "görüyor"? Görüntüler arasındaki siyahı, taşıma evresini görüyor mu? Taşıma evresinde, sinemada saniyenin kırk sekizde biri süresince karanlık olan o anda, örneğin kendi yarattığı ve sadece kendisinin anlayabildiği sinyallere bağımsız olarak tepki mi veriyor?
— Yaklaşık olarak öyle...
— Düşteki gibi mi?
— Veya uyuşturucu etkisindeki gibi. Siyahı sürekli "görürken", aynı beyin "görüntüyü" de –"titrek" de olsa– sürekli görüyor. Polifonik bir izlenim.
— Bilinçsizce mi?
— Bilmeden. Sinema salonunda oturduğumu biliyorum elbette. Hatta iki kat bilinçliyim: Biri beynimin karanlıktan kendi kendine ürettiği, diğeri gözlerimin ışıklı ve renkli olarak bildirdiği, ayrıca atalarımızın kolektif olarak çoktan ürettiği izlenimlerle birlikte, fotoğrafik imgelerin içeriğinin tetiklediği İKİ FİLM görüyorum.
— Beynin düş görmesine neden olan uyarıcı bu hızlı değiş tokuş mudur?
— Evet, ama iki saatlik bir filmin bir saati karanlıktan (beyin özerk çalışır), bir saati de imgelerden (beyin uyarıya yanıt verir) oluşur.
— Ve bu gerçeklikten daha mı iyi?
— Çok daha iyi.

Nobel ödülü sahibi, temel araştırmasını neredeyse tavşan büyüklüğündeki bir deniz salyangozunun sinir sistemi üzerinde geliştirmişti. Kendi çapında zeki olan böylesi bir hayvanın büyük ama sayıca fazla olmayan sinirleriyle sinemadakine benzer çift sarmallı bir bilgiye yanıt veremeyeceğini söyledi. Sadece insan kafası (gerçi o da taş devrinden beri) bir sinema salonu gibi düzenlenmiştir. Bu anlamda, sinemanın icadı bir tür "onaylamaya" öncülük etmiştir. Beyin hücresi gruplarının zaten sürekli denemekte olduğu şey birdenbire olası bir deneyim olarak belirdi. Sinemanın büyüsü buradaydı. Eric Kandel, zaman zaman kendini etkisine maruz bıraktığı sinema keyfini, geçimini sağlayan bilimsel faaliyetlerinden daha değersiz görmüyor.

Korkuya Susamak ya da Doğrudanlığa Eğilim

Kitlesel sinema salonlarının ortaya çıkmasından bile önce, korkunç olayları gösteren bir dizi film çekilmişti. Örneğin, *Execution of Mary, Queen of Scots*'ta (Edison, 1895) bir kütük görülür. Cellat heybetli bir baltayı havaya kaldırır. Kütüğe sıkıca bağlanmış olan mankenin ahşap kafasını uçurur. Balta darbesiyle yerinden olan kafa kütükten bir mezara düşer. Siyah beyaz pozitifte çok net görülmese de kütükten aşağıya doğru bir sıvı akar. Bu ürkütücü etkinin başarısı büyüktü. *Execution by Hanging* (Biograph, 1905), Siegmund Lubin'in *Beheading of a Chinese Prisoner*'ı (1900) ve bunlar gibi başka filmler de benzer başarılara sahipti.

Dr. Joseph Vogel bu eğilimi, izleyicinin kendisini sansürlenmiş gerçeğin ötesine, yani ikinci gerçeklik olan sinemaya teslim etmesinin ancak çekinmeden seyredilebilecek, kabul edilebilir korku sınırının aşılması sonucu mümkün olmasıyla açıklar. Bu filmler izleyicinin korkuya olan ihtiyacının belirtisinden ziyade, onun nezaket ve sivil itaat dünyasını terk etmekte olduğu gerçeğinin ifadesiydi. İzleyici böyle bir filmi izledikten sonra, iyi huylu olanlar da dahil her türlü fanteziye açık hale gelirdi.

Dünyayı Dünyaya Getirmek

"*Apporter le monde au monde.*" Bunun birden çok anlamı var. Lumière Kardeşler ile Pathé-Film'in sloganıydı. Cümle şöyle okunabilirdi: "Yeni bir dünya doğuyor, yani dünyaya geliyor" Bunun anlamı, gezegenin her yerinden haberlerin Paris'e getirildiği olabilirdi, çünkü Paris dünyanın ta kendisiydi. Bir filmin başarılı olup olamayacağına Paris karar verirdi. Filmlerin ticari başarısı henüz yok denecek kadar az olduğu için bu karar o zamanlar bir varsayımdı.

Film yapımcıları ve taşeronları dünyaya sömürgeciler gibi yayılıyordu. Ekiplerin kamera ekipmanı ve selüloit malzemeden başka pek yükleri yoktu. Çalışanlar, gidilen yabancı ülkelerde düşük ücretlerle işe alınıyordu. "Medeniyetin başkentinin" elçileri Japonya, Şanghay, Hindistan'da, Yeni Zelanda'nın Kuzey

Adası'nda bir yerde, New York'ta, Danimarka'da ve Balkanlar'ın birçok başkentinde şubeler açıyordu; evet, bir ekip Habeşistan'a bile gidip oradan kayıtlarla dönmüştü ("manda ve timsah avı", renkli). Sadece ismi bilinen hayli uzak diyarlardan gelen film haberleri Paris'te rağbet görüyordu. Burada, merkezde "dünyayı biçimlendiren" toplum (hakkında sadece bir hafta konuşsa bile), -acı çekmelerine sebep olan, direnen- şimdiki zamandan ziyade, fantezilerinin bilinmeyene doğru sürekli yayılmasıyla, arzuya direnmeyen yeniyle ilgileniyordu.[1]

Film (henüz bir endüstri değildi) elçilerinin sayısı dünyaya etkili bir şekilde hâkim olabilmek için çok azdı. Gittikleri yerlerde işbirlikçilere ihtiyaçları vardı. Ekonomik başarı gelecekte yatmasına rağmen, zihinlerinde şimdiden bir cazibe etkisi yaratmıştı. Yerel işbirlikçiler ("yerliler") ekipmanları edinmeye, filmlerin konularını kendi ilgi alanlarına uyarlamaya istekliydiler. Japonya, Şanghay, Bombay, Kopenhag ve New York'ta fabrikalar kuruluyordu (Edison patentinin mi yoksa Lumière patentinin mi geçerli olduğu konusunda şiddetli kavgaların çıktığı yerler).

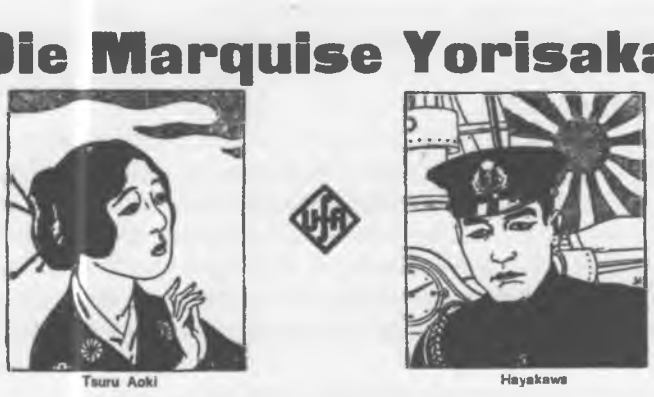
Sinema başlangıçta küreselleşmiş bir ağ olarak ortaya çıktı. Yeni medyanın neredeyse tüm bu merkezleri sonradan ya çöktü ya da yeniden kurulmak zorunda kaldı (Şanghay, Tokyo ve Bombay hariç). Oralarda "3 numaralı makine" yoktu, "sinema izleyicisi" icat edilmemişti.

Şanghay'da 14 sinemanın ismi "Silverscreen" idi [gümüş perde]. Bu isim, sinemada filmlerin yansıtıldığı perdenin etrafındaki çerçeveye bir göndermeydi. Giriş kapıları da birer cazibe unsuruydu. "Karanlık mağarada," filmin yansıtıldığı büyük salonda "değerli" bir şeyin cereyan ettiğini vaat ediyorlardı. İki kış boyunca kapalı gişe. Ardından işletme batar.

---

[1] Benzer bir şey dünya fuarlarında da olur. Şehrin gözünü kamaştıran bir ürün ertesi gün, çöpe atılmayı beklerken, evde yer kaplamamalıdır. Bunun bir benzeri operanın erotik peyzajında görülür. Meyerbeer'in, bir Hint prensesinin Portekizli bir amirali kurtarmasını konu alan *Afrikalı Kadın*'ı bir aşk hikâyesidir; sonunda kahraman ülkesine yalnız döner. Aşık kadın, kokusu usulca öldüren bir manzanilla ağacının altına oturur. *Carmen*, *İnci Avcıları* ve *Madam Butterfly* (ardında tortu bırakmaksızın terketme ihtimali). Asıl mesele göçtür. Avrupa'nın başkentlerindekiler bu eğilimin onları dünya savaşına sürüklediğini henüz bilmiyorlar.

Japonya'da daha büyük bir hüner hüküm sürer. Oradaki işletmeler 1916 yılında ABD'ye ajanlar gönderirler. Yeni kamera ekipmanları (lisanssız olarak) satın alırlar, paralel kurgu bilgisini ülkelerine getirirler ve böylece sinemada kovalamaca sahneleri, yani hareketli görüntüler içinde hareket gösterilebilir. Japonya'da gerçek anlamda başarı kazanan filmler taşra dramalarıdır. Biri komşusunun sınır taşlarına zarar verir; komşusunun kızı oğluna aşıktır. Uzun bir hikâyenin sonunda herkes ölür. 1924 yılına kadar bu yapımlar hangi güçlü hislerin izleyicide en yoğun "heyecanı" ve bunun için en fazla para ödeme isteğini uyandıracağını belirledi. "3 numaralı makine", sinema, burada (ve Bombay'da) New York ve Hollywood ile aynı zamanda ama farklı bir içerikle ortaya çıkıyordu.



Markiz Yorisaka. 1924 yılının bu hit filminde Rus-Japon Savaşı esnasındaki bir aşk ilişkisi konu ediliyor, 1945 yılındaki Tsuşima Deniz Muharebesi'ne de değiniliyordu. Film tüm dünyada gösterildi.



Bağdat'ın ana caddelerinden biri. 10 Şubat 1918 tarihindeki çekim İngiliz askerlerini gösteriyor. Irak'ın "birleşimi" hakkında henüz bir karar verilmemiş. Fethedilen, Osmanlı İmparatorluğu'nun görünüşe göre antik topraklar üzerinde kurulu bir taşra şehriydi. Film, tesadüf eseri yapılmış çekimlerden oluşmakta olup üç dakika uzunluğundadır. Propaganda mesajı içermediği için Londra'daki genel merkez tarafından dağıtımı yapılmamıştır.

Ölü Bir Yıldızın Bedeninden Birçok Ruh Beslenir

Olive Thomas, bir sahne ismi. Olive Thomas neden intihar etmişti? Bir dizi başarılı filmin ardından (*Betty Takes a Hand, Prudence on Broadway, The Follies Girl* ve *The Flapper*) Mary Pickford'un kardeşi Jack Pickford ile evlenerek son zamanlarda öne çıkmıştı.

Olive, antika ve giysi alışverişi yapmak üzere Paris'e gitmişti. Ardından Fransız yeraltı dünyasından simalarla Club Maldoror'da görülmüştü. Jack Pickford'un Paris'e gelmesine iki gün kala (bir eylül sabahıydı) Concorde Meydanı'na bakan Crillon Oteli'ndeki odasında bulunmuştu. Yere samur bir pelerin serilmişti. Üstünde çırılçıplak yatıyordu. Elinde içinde zehirli cıva biklorit olan bir şişe vardı. Cesedi, elindeki kahvaltı tepsisini sözde Prens Süiti'ne bırakmak için pas anahtarını kullanan bir oda servisi garsonu bulmuştu.



Olive Thomas. Arka planda Kaliforniya güneşi. Riskli karşı ışıkta siyah beyaz çekim.

Böylesi bir vaka karşısında ne yapılır? Olive'in de yıldızlarından biri sayıldığı yapım şirketi Selznick Film'in (sloganı: "Selznick Film tüm aileyi mutlu eder"), yıldızları arasında yine onun bulunduğu Ziegfeld-Follies'ten farklı bir stratejisi vardı. İkisinin de kamuoyu stratejileri (önemsizmiş gibi gösterme ve sansasyonel

biçimde abartma) allak bullak olmuştu. Vanity Fair dergisi için çalışan bir dedektif, Paris yeraltı dünyasının bir üyesinin beyanına dayanarak, Olive Thomas'ın büyük miktarda eroin temin etmek üzere kocası tarafından görevlendirildiğini ortaya çıkarmıştı. Ancak söylendiğine göre bu görevinde başarısız olmuştu. Önceden ödenmiş bedeli geri alamayıp şantaja maruz kalınca "intihardan" başka çıkış yolu görememişti. Öte yandan Selznick Film Şirketi "şen kraliçe"nin, "büyüleyici genç kız"ın öldürüldüğüne işaret eden veriler sunuyordu. Harrison Fisher ona "dünyanın en güzel kadını" demişti. Hemen sonrasında Perulu ressam Alberto Vargas için çıplak modellik yaptığı herkes tarafından öğrenilmişti.

Bu kadının "medyatik kemiklerinin" her biri, şöhretinden yararlanmak isteyen kişilerce kemirilmekteydi.

Marne Savaşı

"Marne Savaşı" isimli bir tango 1923 yılında Berlin'de yılın en başarılı dans müziği olmuştu. Kaydı piyasaya süren yapımcı firmanın danışmanları bu isme karşı çıkmıştı. Ama yanılmışlardı. Parça başarı kazanmıştı. Reich'ın başkentinin orkestralarından biste tekrar tekrar çalmaları isteniyordu. Yayımlanan notaların kapak resminde Birinci Dünya Savaşı'ndan bir tank ve birkaç el bombası vardı. Resmin üst kısmında çiftler dans ediyordu. Ayrıca, savaş alanına koruyucu bir melek gibi yukarıdan bakan bir kadın şarkıcının resmi vardı.

Görev ile Heves Arasında

Unter den Linden Caddesi'ndeki Café Bauer'in karşısında bulunan Schall und Rauch meyhanesinde Spoliansky Dans Orkestrası çalmaktaydı. Çaldıkları bir tangoydu.

"Oldum, olurum,
Seni istiyorum şimdi.
Olurdum, eğer sen, sen de olsaydın,
Nasıl mı, söyleyemiyorum ki . . ."

Ardından tango:

"Kalbim şimdi adeta bir motor,
Nasıl oluyorsa, boğazım kuruyor.
Oldum, olurum, sana aşık olurum."

Bunu ekibiyle birlikte kameraya çeken adam, militan bir komünist gizli servisinde çalışıyordu. Reich Ordusu generallerinden birinin iki kızını çoktan baştan çıkarmış ve uluslararası gizli servis ağına ajan olarak üye yapmıştı. 1928 yılında Brandenburg Kapısı yakınlarındaki eğlence mekânlarında çekim yapıyordu. Ritim tutan ayakları, dans eden omuzları görüntülemişti. Çeşitli uzuvların yakın çekimlerine sonradan müzik eklenen sessiz filmlerde uzmanlaşmıştı. Bu ek iş, ajanlığını kamufle ediyordu.

Schall und Rauch'ta çektiği tango filmiyle özel bir şey başarmıştı. Wedding'teki gösterimde proleterlerin bu "formel", ritmik "müzik eşliğinde film sanatına" bayıldıklarını, bunu gerçek dünyanın yalın haberlerine yeğlediklerini kanıtlamıştı. Bir parti toplantısına bunun gibi bir film gösterimiyle heyecan katılabilir ve gecenin propaganda başarısı sekiz dakikalık bir gösterimle ikiye katlanabilirdi. Adam ailevi kökeninden dolayı sanatsal işlerde yetenekliydi. İnancından dolayı parti çalışanıydı. Partisinin kendisine "insanlığın boyunduruktan kurtulmasına" katkıda bulunabilecek film parçaları sipariş edeceğini umuyordu. Ama partisi bunu yapmadı. Teslim ettiği eserleri sadece esas görevinin kamuflajı olarak görüyorlardı. Genç adam bazen kendisini "yatkınlığı" ve "içgörüleri" arasında dağılmış hissediyordu. Görevlendirildiği iş onu hayal kırıklığına uğratırken diğer yanda ondan kimsenin talep etmediği ve ikinci planda tutmak zorunda kaldığı işten zevk aldığı için geleceğe dair kaygı duymaya başlamıştı.

Müstesnanın Aurası

Kendisini asalet takısı "von" ile tanıtan Erich von Stroheim, soylu bir aileden gelmiyordu. Viyanalıydı, bir şapkacının oğluydu. 1912 yazında D.W. Griffith'le tanışmıştı; dublör olarak işe alınmış ve atlarla çalışmaya başlamıştı. Pek az insan onun kadar iyi düşer ve bu sırada atı da yere çalabilirdi.



Erich von Stroheim karşı devrim subayı kostümüyle.

Sonraları figüranlık yaptı, daha sonra da yönetmenlik. Griffith'i çok dikkatli gözlemlemişti. Kendisine "kaçık" süsü veriyordu. Bunun film endüstrisi için kaçınılmaz bir ihtiyaç olduğunu düşünüyordu. Bir filmin başarısında, filmi yapanlar hakkında anlatılan hikâyelerin selüloit üzerinde anlatılan hikâyeler kadar önemli olduğunu söylüyordu. Avrupalı soyluların kimi karakteristik özelliklerini tek bir kişide toplayıp bu karakterleri asistanları ve gazeteciler için hem oynuyor hem yönetiyordu; "Rus kabalığı" (seçkin Batılı adabının yanısıra), "Sırp kurnazlığı" (her ne kadar Sırbistan'da soylular sınıfı olup olmadığını bilmese de) ve "Avusturya dekadanlığı". Ama her şeyden önce erotik, eksantrik

tercihler. Yapımcılardan biri bir keresinde yüksek masrafları protesto etmişti; yüce "von"un neden böyle davrandığını anlamamıştı. İmparatorluk sarayında geçen bir filmde oynayan 200 figüran için üzerinde Muhafız Süvari Alayı arması olan iç çamaşırları dikilmişti.

— Filmde iç çamaşırları hiçbir zaman görünmüyor.
— Yüzlerdeki gururlu ifadelerde görünüyorlar.

Sonuç olarak yapımcılar bu filmde, diğerlerinde olduğu gibi, von Stroheim'ın ayrıcalıklı konumunu sağlamlaştırdığı "çılgın yatırımların" etkisini pek anlamamışlardı. Bir sahtekâr ve müsrif olarak gördükleri, cinsel açıdan sağı solu belli olmayan asil "von"u bir tartışma sonucu kovdular, stüdyolar onun yönetmenliğini boykot etti. Şans meleğini oynadığı tüm filmler başarılı olmuştu. Ama onsuz çekilen sonraki filmler yapımcıları zarara uğrattı. Suç, yönetmenler ya da materyalden ziyade, filmlerde ihtişamın o eski aurasının kalmamasındaydı. Asil "von"un kovulması ve boykot edilmesinde rol oynayan dört firma da zarar etmişti.

Adı Çıkmış Adam

Birinci Dünya Savaşı öncesindeki melodramlarda kadınların ve "tatlı kızların" genç ve soylu subaylarla ilişkisi hep kötü sonlanır. Bunu tersine çevirmek komedilerde mümkün olsa da, ciddi filmlerde, gerçek yaşamla çelişeceği için, mümkün değildi. Genç kadın sonradan zengin olduğunda subay ile arasında toplumsal bir denge sağlandığı için bu dramaturjik açmazdan bir çıkış yolu bulunmuş oldu. Bu türden melodramların en iyisinde (Schnitzler'in bir metninden uyarlama) vaktiyle terk edilip sonra zengin olan kadın, sevgilisini borçtan kurtaracak güce erişmişti. Ama geç kalmıştı, çünkü adam çoktan kendini vurmuştu. Ya da mutlu son önceden sınıf farkı yüzünden sevdiğine kavuşamayan genç kızın aslında sevdiği adamınkinden daha yüksek bir sınıftan olduğunun anlaşılmasıyla sağlanıyordu (örneğin, *Kätchen von Heilbronn*'daki kayserin kızı). Mutlu son ancak böylesine sınırlı koşularda mümkündü.

Mutluluk arayan dramaturjinin bu dar sınırları 1918 yılından sonra bir alanda belirginleşti. Aşk piyasasında, vaktiyle çok sayıda

madalyası olan, hatta soylu bir aileden gelen, ama artık kıt kanaat geçinen erkekler türemişti. Hayatlarında askerlikten başka bir şey öğrenmemişlerdi. Askerî yenilgi kesinleştiğinden beri kimse onlara ihtiyaç duymuyordu.

Yönetmenler ve dramaturglar bu "savaş enkazının" izleyicide bir hayranlık uyandırdığını fark ettiler. Daha evvel ulaşılmaz olan güçlü bir isim ve servet sahipleri, artık yakından görülebiliyordu. Bu, para karşılığında onur kırıcı işlerde (uşak, kahya, kart oyuncusu, yaşlı kadınların seyahat refakatçisi olarak) çalışmaya hazır oldukları anlamına geliyordu. Günlük hayatta özgür bir kadının kendisine bu atıl insan yığınından hayat arkadaşı seçtiği oluyordu: gelenek (kadın) ve yeni edinilen zayıflık (subaydaki), birbirlerine muhtaç oldukları için, güçlü bir birlik oluşturuyordu.

Sinemayı ele geçiren bu fantezi akıntısına kapılanların çoğu, gerçek hayatlarıyla uyuşmasa bile bu olasılıkla oynuyorlardı. Ernst Lubitsch buna "gözden düşmenin dramaturjisi" demişti. *Die Bergkatze*'de, bir soyguncu çetesinin başına geçen Avusturya-Macaristan teğmeni ve önce çeteyi yöneten, sonra da teğmen ile evlenen genç kadın konu edilir. Bundan böyle, zayıflık gösteren hiçbir adam kendini vurmak zorunda kalmayacaktı.

Jigolo

Üzerinde Sokolny süvarilerinin şık üniformasını taşıyordu. Orijinal olmasına rağmen bir fantezi üniforması sanılabilirdi. Bir zamanların komuta gereksinimi, artık toplumsal bağlamdan yoksundu.

Böyle giyinip cumartesileri hariç her gün saat beşte Eden Oteli'nin çaylı dans partilerine giderdi. Orada jigolo olarak çalışıyordu. Otel ona iki dans parasını peşin öderdi. Daha fazla dans talep eden kadınların beşli bilet almaları gerekiyordu. Bu parayı işletme ile paylaşıyordu. Elbette bu dans partileri dışında randevulara gittiğinden de şüpheleniliyordu. Bu eski bir subay için bir hakaretti. Ama çalışma saatlerinde salon orkestrası eşliğinde sunduğu hizmet bile kim olduğunu fark edebilecek bir arkadaşının gözünde affedilebilecek bir şey değildi.

Ama tam da bu kötü şöhrete önem veren güçlü ve saygın kadınlar vardı burada. Deyim yerindeyse, kendilerine birkaç saatliğine hem bir efendi hem de bir köle satın almış oluyorlardı. Satın aldıkları aslında bir zamanlar bir beyefendiydi.

1921 yılından sonra süvari subayı üniformasını giymeyi bıraktı. "Tek kelimeyle zarif" İngiliz frağıyla ya da fokstrota da uyacak şekilde genellikle sadece bir İskoç kazağıyla dansa tam zamanında gelirdi. Bu, 1932 yılındaki ulusal ayaklanmayla "kariyerini" sürdürmesi zorlaşana kadar devam etti. İktidara el koyulmasının ardından, "beyefendi" hatta "milli" kostümünün olması bile cinsel anlamda bir fahişe olduğu için suç sayılabilirdi. Bunun için henüz yasalarda bir ceza belirtilmemişti. Ama bunun suç olup olmadığına fazla kafa yormaya gerek yoktu. O günlerde şehirlerde şu şarkı söyleniyordu:

"Bunu tahmin edemezsin
Seni sevimli melek seni!"

Ve böylece eski süvari subayı biten kariyerinden kalan tüm izleri yok etti; 1935 yılında Almanya'nın yeni ordusunda eski rütbesini alana kadar hayatını belediye tiyatrosunda garsonluk ve asistanlık yaparak kazandı. Artık yeniden bir beyefendi olabilirdi ve yakında başka beyefendilerin ülkesinde de bir beyefendi olacaktı.

Sessiz Filmde "Ejderha" Tasviri

Bir "ejderha" beyaz perdeye nasıl taşınabilir? Optik olarak büyütülecek kostümlü biri tarafından mı yoksa bir mekanizma tarafından mı canlandırılmalı? "Sahici" görünmeli. Ama aynı zamanda izleyicide gerçek izlenimlerle yaratılması zor olan "alışılmadık bir his" uyandırmalı. Ejderha biraz YILANI biraz DİNOZORU andırmalıydı.

Stüdyoda kurulan ejderhanın içindeki menteşeleri 24 kişi idare ediyor, dev strüktür makaralar üzerinde hareket ediyordu.* Uzuvlar, kafa, gözler ve kuyruk sürekli hareket halinde olmalıydı.

---

* Bkz. s.83.

Deneme çekimlerinde ejderha dar bir yoldan ilerliyordu.

Asistanlar ve yönetmen deneme çekimlerini defalarca izlediler. Canavar sarsak bir ihtiyara benziyordu. Yeniden yapılması gerekiyordu. Gövdesinin büyüklüğü de yeterince belli olmuyordu.

— Vahşiliğini fiilen göstermeden bir "yılanı" veya "keleri" tehlikeli göstermek mümkün müdür? Bir insanı ya da geyiği dişlerinin arasında parçalayışını göstermeden?
— Gırtlağından gelen bir gazla canavarın alev püskürtmesi sağlanabilir.
— Profilden mümkün olabilir. Ancak karşısında, yanan ve yerde yuvarlanan biri de olmalı.
— Ya da zehir dalgaları içinde boğulan.
— Herhangi bir şey yapmadıktan sonra, sadece görüntü olarak, bir yılan bile "fevkalade tehlikeli" görünmez.
— Senaryoda "fevkalade tehlikeli" yazıyor. Yazması kolay.
— "Kelerin" etkisi "yılanınkinden" farklı olur muydu?
— Kesinlikle olmazdı. Keler daima büyük bir kertenkele gibi görünür.
— Filmde ne "bir canavar" olabilirdi?
— Örneğin harekete geçip "kahramanı" ezen bir hapishane duvarı.
— Onu da denedik. "Yılanın heybetli gövdesi" Siegfried'in üzerine düşer, onu hayvanın ağırlığı altında ezilme tehlikesiyle karşı karşıya bırakır. Ancak kurtulma çabası filmde gülünç görünüyordu.
— O halde böyle bir şey bir filmde nasıl ifade edilir? "Daha önce görülmemiş bir tehlike"?
— Fritz Lang şöyle der: edilemez. Bu, filmde ancak aktarılabilir. Filmde görülenler baştan gerçek olmalı, yoksa işe yaramaz.

Kör Yönetmen

Kaliforniya'nın parlak güneşi altındaki terasta hiçbir şey görmeden tekerlekli sandalyesinde oturuyordu. Bir süredir kördü. Zaten son çekimleri sırasında görmekte zorluk çektiği söyleniyordu. Kör olacağı belliydi.

Bazıları bunu Federal Almanya'dan ABD'ye döndükten sonra pek yeni teklif alamamasına ve pazarlıklarının başarısızlığına bahane



"Hayatı boyunca yeterince görmüştü."

olarak kullandığını söylüyordu. Zira, film çekmekten fiziksel sebeplerden ötürü vazgeçmek daha iyiydi (böylesinin daha uygun olduğunu anlamıştı).

Yakınları, Fritz Lang gibi usta bir yönetmen için görmemenin yönetmenlik yapmaya büyük bir engel olmadığını, zaten hayatı boyunca yeterince görmüş olduğunu söylüyorlardı. O her sahneyi "iç gözü" ile görüyordu ve tek yapması gereken onları oyuncular, kameramanlar, ışıkçılar ve set amirine tarif etmekti. Sonra da onlar sahneyi kuruyorlardı. Kontrol edilmeleri gerektiğini düşünmek hata olurdu. Önemli olan, onlara ne yapmaları gerektiğini söylemesiydi. İç gözünde canlanan imgeyi (çekimlerin başında zaten daha fazlası olmazdı) olabildiğince renkli ve olabildiğince ayrıntılı anlatmalıydı.

Çoğu zaman, bölgenin rahatsız edici güneşinin altında, fiziksel engelinin bir noktaya kadar merhametli korumasında oturuyordu. Normalde -maalesef- çekemeyeceği filmi iç gözünün önünde oynatıyordu. Almanya'dan önce Fransa'ya, ardından ABD'ye göç edip sonra tekrar Almanya'ya dönmeye çalışırken çok zaman kaybetmişti. Ve şimdi: Ölümü bekliyor. İşsiz. Oysa bunlar önceden planladığı filmleri çekerek geçirmek istediği önemli zamanlardı. Filmleri sahne sahne tarif edebiliyordu. Godard bir gün, henüz Avrupa'dayken, bu tarifleri dinlemişti. Bu tasarılardan birini bir öğleden sonra boyunca çekmeye niyetlenmişti, ancak kendi projeleriyle meşgul olduğu için bu sonradan suya düşmüştü.

"Beni Unutmayın"

Büyük film yıldızı Harry Liedtke, izleyicide yarattığı zapt edilemez etkiyi, hızla değişen sinema dünyasında her şeyin kısa ömürlülüğünü göz önüne alarak, sürekli sağlamlaştırmaya çalışıyordu. Bunun için edebi türde kısa kitaplar bile yazdı. Cilt kapaklarında imzası vardı.

Aslında bunlar şiirdi. Özellikle şirret Berlin gazetelerinden, yüce olan her şeyi hatta en başarılı filmleri bile lime lime eden bazı eleştirmenler, Harry Liedtke'nin şiirleri senaryo yazarlarına yazdırdığını ima ediyorlardı. Oysa bunları villasında "yüreğinden damıtarak", yani bol kahve ve sigaranın keyfini sürerek yazmıştı.

İçindekiler:

"Güneşin Rüzgârında Bir Başak Tanesiyim
Ey Güçlüleri Yaratan Büyük Kudret
Tanrım, Beni Kudretinle Yarattın
Belki: Kim Bilebilir?
Ruhumun Gördüğü Bir Düş Müyüm?
Sen tesadüfleri Seviyorsun – Bense Sevmiyorum
Kovalayın, Fırtınalar, Kovalayın!
Şimdi Güneşin Altında Uzanacağım–
Hatırlamak Orman Karanlığı Gibi Bakıyor Bana."

Bunların onu, yani bir oyuncuyu derinlerde neyin harekete geçirdiğini ifade etmesi gerekiyordu. Şiirleri, "oyunculuğun yüzeyselliğine" önlem olarak zihinlerde demirleyen bir çapa olmalıydı. Bununla bir yandan daha çok müşteri kazanmayı hedeflerken diğer yandan da kendini filmlerindeki kadar net ifade etmek istiyordu.

Kitabının ismi *Beni Unutmayın*'dı. Bu, hiç kuşku yok ki sevilen oyuncunun içten dileğiydi aynı zamanda. Popülerliğinin ötesinde sevilmek istiyordu. Kendini ifade etme ihtiyacı ne anlama geliyordu? Bireysel bir ilişkiden ziyade, bir SEMPATİ SİSTEMİNİN, toplumsal bir ağın içerisinde sevilmekti. Hiçbirini tanımasa bile, o da "izleyicilerini sevdiğine" inanıyordu.

Biz Kameramanlar Sırf Becerikli Olduğumuz İçin Birer Vatansevere Nasıl Dönüştük

Daha önce çar için propaganda filmleri çeken bir birliktik. Herhangi bir meziyeti olan herkes bir devrimci olarak görüldüğü için, kızıl hükümet bizi sorgusuz kabul etmişti. Altı kamera ve yedek film malzemesiyle elit bir birlik olarak, Lev Troçki delegasyonunun treniyle Brest-Litovsk barış müzakerelerine gidiyorduk.

Düşman subayları (Türkler de dahil delegasyonun yarısı üniformalıydı) 1:1.33'lük görüntü formatına sadece oturma düzeninde sığıyorlardı. Uzun boylulardı. Selamlaşırken, dolaşırken veya ayakta dururken ya yüzleri net seçilmiyor (belirli bir mesafeden uzun çekim yaptığımızda) ya da vücutlarının alt veya üst kısımları kadraja sığmıyordu. O zamanlar filme çekilenlerin bacaklarını ya da kafalarını kadrajda kesebileceğimizi henüz akıl edemiyorduk.

Kendi delegasyonumuzun çekimi, Lev Troçki dışındaki üyelerin hepsi kısa boylu olduğu için daha kolaydı. Biz 1:1.33 formatından kaynaklanan somut sorunlarla meşgulken, Rus müzakerecimizin asistanları bize tavsiye ve talimatlarla yardımcı oluyordu. Troçki benimle bizzat konuşmuştu. Rakiplerimizi "partizanca" çekmeliydik. Devrimci tarafın bütün çekimleri onların hızlı,

koşulsuz bir barış antlaşması ve toprak reformu yanlısı anti-emperyalistler olduklarını göstermeliydi.

– O zaman çekim yerine çizim yapsak daha iyi olur.
– Terbiyesizleşmeyin yoldaş.

Bizim tarafımızdaki müzakereciler bizi haliyle yoldaş sayıyordu. Oysa henüz katiyen öyle değildik. Evet, 1918 baharının bu ilk günlerinde bizler Rus Devrimi'yle birlikte sanki gerçek birer vatansevere dönüşerek kameralarımızla düşman tarafına geçmiş görünüyor olabiliriz. Ama bizi ikna etmeye kimse çaba göstermemişti. Ruhumuzu harekete geçiren bir ikna çabası olmaksızın sadece emir ve öğütler! Sanki teknisyenmişiz gibi!

Kamerayı yatay konumdan dikey konuma çevirince, toplantı salonunu tavandan zemine kadar çekebilecek bir format elde ediliyordu. "Bütünün" bu şekilde çekiminin avantajları olsa da sinema salonunda yansıtılamıyordu. Dünyadaki tüm oranları yatay bir dikdörtgene sığdıramazsınız. Kenardan, yukarıdan ve aşağıdan bir şeyleri dışarıda bırakmak zorunda olmak ruhumu acıtıyordu. Bir fotoğrafçı da kuşkusuz aynı sorunla karşı karşıyadır; ama filmin "olduğu gibi" kaydetme vaadiyle yaşamak zorunda değildir. Bazı sorunları "seçiciliği" icat ederek çözdük. Brest-Litovsk'daki müzakere haftası boyunca ekip, nesneleri tekil olarak çekmeyi öğrendi – General Hoffmann'ın (monokllu) sağ gözü gibi. Bir süvari subayının ceketinin yedi altın düğmeli sırt kısmına karşılık bir süvarinin kuyruk sokumunda tek gümüş düğme bulunan üniforma ceketinin sırtı. Üstelik ikincisinin rütbesi daha yüksekti. Bunlar bize önemli bilgiler gibi görünüyordu. Avusturya-Macaristan komisyonunun lideri olan prensin stenografisini çekmekle kalmayıp prensin kendisini de filme aldık; uzun süre ağzını bıçak açmadığı ve neredeyse hiç hareket etmediği için çekimi bozmayan, minnettar olduğumuz bir nesneydi. İlginç bir enstantane dizisini Alman subayların bir tür av bıçağı olan ve kılıç yerine yan taraflarında taşıdıkları "kasaturaları" oluşturuyordu. Türk katılımcıların böyle bir şeyi yoktu. Kameraya nesnelere yakından ve sabırla yaklaşmayı öğreten bu "deneylerle" sonradan bir tür "film çeşnisi" yaratıp, sürprizlerle şaşkınlığı tetikleyebilmiştik. Bu sayede "montajı" icat etmiş olduğumuzu sonradan anlamıştık. Biz ne kadar çaba harcadıysak ve kamerayla ne kadar başarı

elde ettiysek, delegasyon da bize o kadar ihtiyaç duyup saygı gösteriyordu, dolayısıyla giderek daha çok yoldaş oluyorduk. Vatansever, kendini herhangi bir konuda faydalı görendir. Bizler çarın, düşmanın ya da kendi hükümetimizin değil, aletlerimizin tarafındaydık.

İdeal film görüntüleri elde etmenin imkânları kısıtlıdır. Kalabalık Brest-Litovsk şehrinde iyi çekimler yapabilirdik. Müzakerenin yapıldığı kışlada imkânlar çok daha kısıtlıydı. "Barış müzakerelerinin doğası" görülemez. "Dayatılmış bir barışın aşağılayıcılığı" ne görülebilir ne de duyulabilir – bunu dışişleri bakanı ve müzakere yürütücüsü Kühlmann-Stumm, bir salondaymışçasına nazik ve rahat bir tavırla söylemişti. Konuşmasının bazı kısımları Fransızcaydı.

Gidip gelen trenleri 1:1.33 oranında ve aydınlık bir kış gününde ışık-gölge kontrastlarını hoş bir biçimde abartan siyah beyaz formatta çekmek hayli kolaydı. Merceklerin odaklanabileceği öngörülebilir bir hareket sunuyorlardı. Deyim yerindeyse otomatik işliyor, hem tıslayan buharıyla ve lokomotifin coşkulu enerjisiyle optik olarak etkili oluyor, hem de uzun ince biçimleri sayesinde alttan ve üstten sınırlandırılmış kadraja sığıyorlardı.

Çekimin zirve noktalarından biri (o hafta zaten alıştırma yapıyorduk) Rus delegasyonunun yola çıkışıydı. Yoldaş Troçki müzakereleri bozmuştu. Rusya'nın barışı tek taraflı, adeta zorla ve -ülkesi adına reddetmek zorunda olduğu ölçüsüz talepleri nedeniyle- müttefiklerinin isteği dışında ilan edeceğini açıklamıştı (bunu sonradan arayazılar aracılığıyla filmde aktarabilmiştik). Hışımla çıkarken (tehditkâr konuşma başladığında kameralarımızın ikisi müzakerelerin yapıldığı kışlanın çıkışına çoktan kurulmuştu), diğer Rus müzakereciler onu takip etti. Bu arada Rus delegasyonunun treni yakında bulunan geçici tren istasyonuna gelmişti. Zaten buraya da bir kameramızı yerleştirmiştik. Vagonlara bindiler. Aceleyle koşturan ve Rusları durdurmak isteyen Alman İmparatorluğu ve Avusturya-Macaristan subaylarına aldırış edilmedi. Selamlaşma olmadı; tren hareket etti. Etkileyici bir sahneydi.

Müzakerelerin ele alınışı ve becerilerimizin hafta boyu artışı, yeni otoritenin gözüne girmemizi sağlamıştı en azından. Beşi

daha yeni çekim yapmış olan altı kamerayı tam vaktinde vagona yüklemek kolay değildi. Demiryolunun sınırla kesiştiği noktaya doğru buharlar çıkararak ilerliyorduk. Petrograd'da Smolny'nin yanıbaşında bir film stüdyosu açtık. Sonra da tüm ekipman ve ışık gereçleriyle Moskova'ya geçtik. Alman birliklerine yakın olmak Sovyet hükümeti için tehlikeli bir hal almıştı.

Not: Troçki'nin kışlık paltosu koyu fare grisiydi; öğrendiğime göre 1914 yılından önce Viyana'dan, beyaz atkı ise İngiltere'den satın alınmıştı. Palto, siyah beyaz filmde öyle olmadığı halde siyah görünüyor, atkısı ise fazla parlıyordu. Bunu o zamanlar bir çekim hatası olarak görmüş olsak da, artık açık renkli nesnelerin filmdeki parlaklık değerini tahmin edebiliyoruz: Parlamaları kaçınılmaz. Böylece hatalarımızdan ders çıkarıyoruz. Bugünün hatası yarının kalitesidir.



Brest-Litovsk barış müzakereleri üyeleri. Sağ taraftaki Alman subay, paltosunun üstünde bir "beylik silah" taşıyor. En sağda Lev Troçki.

Paris'te Yılbaşı Geçidi, 1918

Öznel İzlenimleri Filme Çekmeyi Nasıl Çok Geç Öğrendik

O gece durmaksızın çekim yapabilmiştik. Sadece gerekli malzemenin elimizin altında olması sayesinde değil (ya kullanılacak ya da küflenmek üzere depoya geri taşınacaktı), hayır, o gecenin ışık imkânları da verimliydi. Neredeyse her motif ışık süslemeleriyle öylesine bezenmişti ki, uzun savaşın bitişinin simgesi olan bu nesneler sanki çekim için özellikle ışıklandırılmıştı. Askerler yılbaşı için Paris'e dönmüştü. Başkentin kenar mahalleleri ve banliyölerinde kamp kurmuşlardı. Bu SON GEÇİT için hazırlanmışlardı. Ertesi gün birliklerine geri gönderilip terhis edileceklerdi. Akşam beşten beri şehir merkezindeki geniş bulvara doğru ilerliyorlardı. Her yürüyüşe garip bir hüzün hâkimdi. Sanki kimse savaşın bittiğine sevinmiyordu. Üzgün olmalarının sebebi arkalarında bıraktıkları dehşet zamanına dönmek istemeleri değildi; yıllar süren bu zahmet ve savaşa rağmen, çektikleri sefalet için hayatlarında ödül sayılabilecek beklenen hiçbir değişikliğin olmamış olmasıydı. Sadece daha fakirleşmişlerdi.

İstihkâmcılar şehirdeki elektrikçilerin yardımıyla tankların üzerindeki süslemelere ampuller yerleştirmişti. Savaş öncesinde, geçit törenlerinde gemilerin direklerine asılı olan ışık zincirleri gibi. Bu ışıklandırma, tankları yeniden özgün hallerine, traktörlere dönüştürmüştü. Işıktan yapılma umut simgeleri taşıyorlardı. Toplar ve halatlar da aynı süslemelerle donatılmıştı. Kara birlikleri miğferlerine yerleştirdikleri lambalarla ışıktan bir kafile gibi tankların ve topların arasından ilerliyordu. Birlikler birbirlerine bağlanan sokaklardan geçerek Zafer Takı'na yaklaşıyor, ya da paralel sokaklardan ilerleyerek başkumandanlar, soylu misafirler ve devlet başkanları için kurulmuş tribünün yer aldığı bu merkezin çevresinde tur atıyorlardı.

Çektiklerimizi daha sonra bir film haline getirmekte zorlanmıştık. Anın heyecanına kapılmıştık. Kendimizi önümüzde (tüm gece boyunca) düzenli bir ritimle hareket eden ışıkların büyüsüne kaptırmıştık. Ne ışıkların yarattığı uyarıcı hisse ne de "tüm gece" algısına, materyali izlediğimiz ve kurgulamak istediğimiz

moviolalarda rastlayamamıştık. Bizi etkileyen ve hep kadrajın dışında kalan bağlam aktarılamazdı. Aslında görüntüler hep aynıydı: kabloların ucunda sallanan ampuller ve kıtaların sürekli hareketi. Şarkı söyleyen askerler elbette duyulmuyordu. Yakın çekime aldığımız dudak hareketlerinden sesin tonu ve içeriği de yeniden oluşturulamazdı. Sözlerini hiç bilmediğimiz için şarkıların yerini arayazılarla da dolduramadık.

Gösterilecek malzeme çoktu. Tribündeki yüksek rütbeli askerlerin ve devlet konuklarının alana varışları ve alandan ayrılışları sorunsuz biçimde filme çekilmişti. Bu kolay olmuştu çünkü her defasında bir ışık yolundan geçmek zorunda kalınıyordu.

Güneşin doğuşunu (kışın hayli geç!) süt beyazı ışınlarının (kapalı havada) Eyfel Kulesi'nin demir dikmelerinden sürünerek en üst kata nasıl vardığını gösterecek şekilde filme almıştık. Şehir doğudan başlayarak kendini aydınlatmaya başlamıştı. Işık miskince aktı. Donmuştuk, çok yorgunduk. Kıtalar sanki geçtiğimiz yıldan ayrılamıyormuşçasına bu noktanın çevresinde yürüyor, ya banliyölerdeki merkezlerine ilerliyor ya da şimdiden istasyonlarına doğru yola çıkıyorlardı.

Deneyim kazanmıştık. Bir dahaki sefere böylesine sıradışı bir olayı daha iyi çekebilecektik. Ancak hayatımızın geri kalanında (veya kameraman olarak ordudaki hizmet süremde) bir daha böylesine müthiş bir BÜYÜK SAVAŞ FİNALİ yaşamamız pek muhtemel değildi. Kameramızı (gözü rahatsız eden) ışık kaynaklarına değil, onların çevrelerinde dans eden gölgelere çevirmemiz gerektiğini artık biliyorduk. Bunu yapmak, sanki önümüzden geçenler savaş gazileri değil de büyük savaşlarda ölenlerin bedenleri olduğu, yaşayanların bunu bizler için sadece teatral olarak tertip etmeye çalıştıkları izlenimi verebilirdi. Oysa bu gölge hareketlerini hiç önemsememiştik. Işığa maruz kalan materyal daima çekimin en aydınlık ve en karanlık noktalarına uyum sağlar. Bu yüzden, parlak ampuller, ışığın sadece kıyısındayken ya da özellikle iki ışığın tam ortasında veya ışığı kesen bir etki olarak önündeyken çekilebilecek olan önemli olayları gizlemişti. Kaydedemediğimize hayıflandığımız ("bilinçsizce" ışıltı ve parıltı arayan doyumsuz gözler tarafından görülecek) gölgeler, daha önce bahsetmiş olduğum ve geçit töreninin genel izlenimini de oluşturan matem

havasını yeniden yaratabilirdi. Böylesi genel izlenimleri filme çekmek zordur. Bu "genel izlenim" ne montajla ne de dikkati uzun süre bir noktaya toplamak için kamerayı bir avcı gibi belli bir konumda bırakarak aktarılabilirdi. Kameraman, çekime olayın *yanından* başlamalı ve olayı kısaca filme çektikten sonra, eğer şanslıysa, insanın en derin hislerinde "tüm gece boyunca"ya karşılık gelen öznel olanı yakalamalıdır.

Canlandırmayla Belgesel

Ünlü belgeselci Joris Ivens, Borinage'a ancak grev bittikten sonra gelebilmişti. İşçilerin mücadelelerinin başarısızlığının ardından yapılan büyük yas yürüyüşünü belgeleyebilmek için yeniden sahnelemesi gerekiyordu ve onların kararlılıklarını gösteren bu yürüyüş sahnelemesi sinema tarihine geçti. Çekimde oyuncu veya figüranlar yerine daha bir hafta önce mücadele verip olayların izlerini hâlâ yüzlerinde taşıyan işçileri kullandığı için bunu yapabilmek mümkün olmuştu. Olaylar, adeta ruh gibi hâlâ bu maden ve fabrika alanında uçuşuyordu. Otuzlu yılların başında Belçika ve Kuzey Fransa'daki endüstri bölgelerinde patlak veren grevleri yansıtan tek film böyle ortaya çıkmıştı.

— Bu bana başka bir "belgesel yeniden sahneleme" vakasını hatırlattı; 30 Ocak 1933 tarihinde Hitler'i ve Reich cumhurbaşkanını selamlayarak Brandenburg Kapısı'ndan geçen fener alayını.
— Reich için hazırlanan filmlerdeki meşalelerin (göz için etkileyici ancak negatif film için zayıf) doğal ışığının yetersiz olduğunu mu kastediyorsunuz?
— Evet, tam olarak bunu kastediyorum. Reich Propaganda Bakanlığı, fener alayı yürüyüşünü, takip eden akşamlardan birinde çok parlak magnezyum fenerleriyle yeniden gerçekleştirdi. Reich'ın sinema salonlarında gösterilen, bu yeniden yapımdı. Peki, bu yine de bir belgesel midir?
— Meşale taşıyanlar 30 Ocak'takilerle aynı kişiler miydi?
— Evet, tam olarak aynı SA mangası. Elde başka kimse yoktu.
—Ama duygusal açıdan 30 Ocak'taki esas yürüyüşte olduğu kadar etkilenmemişlerdi, değil mi?
— Bunu bilemeyiz. Sonuçta olay ikinci kez gerçekleşiyordu, öte yandan bu hâlâ bir toplu etkinlikti. Belki de başarının anısı onları

daha fazla etkilemişti.
– Ama kameramanlar askerlerin yüzlerindeki hisleri yakın çekimlerle belgelememişlerdi. Ivens'te olduğu gibi "sahih ruh" çekimin nesnesi değildi. Kamera buna değil, bütüne yoğunlaşmıştı.
– Bunun asla bir belgesel olamayacağını mı kastediyorsunuz?
– Bununla Ivens'inki arasında bir fark var.
– Ama fener alayının belli belirsiz, ancak bariz biçimde düzensiz olan ritmine dikkat edin. Bu canlandırılamaz. İnsanlardan yapmalarını isteyebileceğiniz, düzensizliğini "kurallı hale getirebileceğiniz" türden bir hareket değildir bu. Bu, insanların kendilerini ifade ettiği, "canlı bir harekettir".
– Bir kafile, bir kitle hareket ettiğinde bu hep böyle olmaz mı? Kameralar sadece her kitle hareketinin özünde yatan kaosun akışını çekmiştir. Vücutlar bireysel kalırken kitle örgütlü davranmaya çalışmıştır.
– Bu sahih bir algı olabilir.
– Ama bu tam olarak bir "örgütlü geçit töreninin" algısıydı, yani "anlık gelişen bir iş bırakmanın" değil. Fark burada.
– Temel bir nokta değil.
– Ama güçlü bir nokta.

Walter Benjamin'in Bir Gözlemi

"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" isimli makalesinin sonsözünde Walter Benjamin şöyle yazar:

"Faşizm, yeni oluşan proleter kitleleri bu kitlelerin yok etmeye çalıştıkları mülkiyet sistemine dokunmaksızın örgütlemeye çalışır. Kurtuluşunu bu kitlelere (haklarını değil) kendilerini ifade etme şansı vermekte görür... *Faşizmin mantıksal sonucu, politik yaşamın estetikleştirilmesidir... Politikayı estetikleştiren çabaların tümü bir noktada zirveye ulaşır. Bu nokta savaştır.*"[2]

[2] Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974/1977: "Üretim güçlerinin doğal yoldan değerlendirilmesi mülkiyet düzenince önlenirken, teknik araçların, temponun, güç kaynaklarının yoğunlaşması, doğaldışı bir kullanıma zorlamaktadır [...] *Emperyalist savaş, toplumun doğal malzemesinden yoksun kıldığı istemleri "insan malzemesi"nin yardımıyla karşılayan tekniğin bir başkaldırısıdır.* Teknik, nehirlere yön verecek yerde, insan selini siperlere yöneltmekte [...]. "Fiat ars-pereat mundus" [...] Homeros'un zamanında, Olimpos Dağı'ndaki tanrıların gözünde bir temaşa nesnesi olan insanlık, şimdi kendi kendinin temaşa nesnesi olup çıkmıştır."

Bu perspektifte Benjamin için önemli olan, faşist sinema tarafından kullanılamayacak, buna karşılık özgürlüğün sineması için kullanışlı olacak bir film kuramı geliştirebilmekti.* Makalesinde 20. yüzyıldaki tarihî dönüm noktalarıyla duyusal algıda oluşan değişiklikleri tutarlı bir şekilde inceliyordu. Yeni algının "dalgınlıkla", kolektif olarak ve "alışkanlıktan" meydana geldiğini belirtiyordu. Bu algının dokunsal bir tepkiye ("düşünmeden verilen") karşılık geldiğini; bu tür bir tepkinin (bir insanın, evini döşedikten sonra karanlıkta bile engel ve geçitlerin yerlerini bilmesine benzer) daha dolaysız bir deneyim sunduğunu, daha açıklayıcı olduğunu ve geleneksel Aydınlanma düşüncesinde hep ön planda olduğu gibi, üçüncü taraflar tarafından zihinsel emeğe oranla daha az suistimal edilebileceğini iddia ediyordu. Tüm bunları sinema izleyicileri üzerinde uygulamalı olarak inceledi.

— Gözlem ve formülleştirmeleri kuramsal bakımdan faşistler için kullanışsız, sosyalistler (her şeyden önce işçiler) için kullanışlı olmaları gayesine dayandırmak zor değil mi?
— Sinema pratiğindeki deneyimler için bu özellikle zor. Benjamin'e saygı duyan Gershom Scholem, onun yöntemini müzikteki "on iki ton tekniğinin zahmetliliği" ile mukayese eder. Tonların eşdeğerliliği uğruna müzikal bağdaki bir ton, ancak oktavdaki diğer tüm tonlar çalındıktan sonra yeniden çalınabilir.
—Kolay bir yöntem değil. Benjamin gözlem yapmalı, sonra da her gözlemi sadece bütünlüğü, gerçekliği ve formülleştirilebilirliği değil, aynı zamanda faşistlerin işine yaramayıp sosyalistlerin işine yaraması yönünden de kontrol etmeliydi.
— Özellikle de ikincisi ilkine göre çok daha zor tanımlanabiliyorken.
— Doğru. Bir film her şeyden önce izleyiciyi harekete geçirmeli, böylece onu peşinden sürüklemeli; izleyici onu sevebilmeli. Faşizmin erotik dürtülerle iş görmesinden dolayı politik cephelerde bunları birbirinden ayırmak zordur.
— Faşistler mutluluk vaatlerinde hep cömert olmuştur.
— Ve çekici felaket tasvirlerinde açıkyürekli.
— Film konusu olabilecek kadar çekici insancıl eylemler çok mudur?
— Öyle olmasını umarım.
— Yani emin değilsiniz?
— Örnekleri incelememiz gerekir.

---

* Bkz. s.84-85.

New York'ta bulunan New School'daki katı, akademik ve (dogmatik olmayan) Marksist çevreden bir doktora öğrencisi, Benjamin'in makalesinin sonsözündeki son iki cümleye takıldı:

"Faşizmin yaptığı, politikayı estetikleştirmektir. Komünizm buna sanatı politikleştirerek yanıt verir."

Cümlelerden ikincisinde bir hata olduğunu yazmaya cesaret edemedi. Doktorasının teslimine üç hafta kalmıştı. Günlerden yine salı olmuştu bile.

Bu ikinci cümlenin şöyle olması gerektiğine inanıyordu: "Komünizm, ona (faşizme) -sanatın ulaşmak zorunda olduğu- gerçek koşulları politikleştirerek yanıt verir."

Doktora öğrencisi *Zeitschrift für Sozialforschung*'un [Toplumsal Araştırmalar Dergisi] 1936-5 sayılı ilk Fransızca baskısını Almanca tercümesi ile karşılaştırdı. Metinler arasında Benjamin'in ifadesini düzeltecek bir fark, mektup ya da yorum bulabilmeyi ummuştu. Bulamadı. Sahte belge düzenlemeye cesaret edemedi.

New York'ta aralıksız yağan yağmur üzerine: Doktora öğrencisi, kılıfı içindeki bilgisayarını göğsüne bastırmış, yağmurla mücadele ederek bisikletiyle ilerliyordu.

"Artı Değer"in Filme Çekimi

Dziga Vertov'un Kardeşi ile Ayzenştayn'ın Bir Planı

Vertov'un asıl soyadı Kaufman'ı kullanan ve yetenekli bir kameraman olan erkek kardeşi, Moskova'nın kafelerinden birinde Karl Marx'ın *Kapital*'inin film uyarlaması için hızlıca bir senaryo taslağı karaladı. Filmin kahramanları sınıflar, diye not aldı. Taslak buraya kadar partinin zihniyetiyle uyumluydu. Ancak Kaufman, kapitalizme öncü olanlar dahil tüm sınıfları, hatta "lüzumsuz" olanları ve sınıf denemeyecek "oluşumları" bile bin yıllık mücadelelerinde sevimli göstererek "belgelemeyi" amaçlıyordu.

20 sene sonra kökeninden dolayı Alman işgalciler tarafından öldürülebilirdi. Şimdi, 1921 yazında, taşlarla çevrili olarak oturduğu şehrin 12 kilometre uzağında, Rusya'yı bezeyen bitki ve otlar çiçeklenmişti. İnsanın Behemoth'un sırtına binip kıtalar boyunca sonsuz mesafeler katedebilecek olması ruhu canlandırmıyordu. Ruhun, duvarlarına yaslanabileceği ya da çarpacağı kapalı alanlara, öte yandan hızlı yollara ihtiyacı vardı. Huzursuz şehirliler için Moskova çevresindeki geniş ufuklar faydasızdı.

1

Kaufman çekim için akordeon, trompet ve iki piyanodan oluşan dört kişilik bir orkestra istemişti. Civar kasabalarda orkestraya bir de keman katılmıştı. 1917 yılına kadar perdelere hâkim olan melodramlardaki gibi, film sahnelerine eşlik eden müzik.

İlk olarak "dönüşümlerin" sekansları: beyin, kaslar, sinirler, eller veya ayaklar hareket etmektedir. Elbiseler, elektrikli ışıklar, tahıl, dokuma, et ürünleri, hatta para üretilir. Bu üretimlerin her birinin dönüş yolu gösterilir. Örneğin, yirmi dakika önce kesilen ineğin hatırası. Şimdi mezbahadayız, organları tekrar içine dolduruluyor. İneğin vücut parçaları tekrar birleştiriliyor. Derisi üzerine çekiliyor. Geri geri giden inek (yalnız veya sürüsüyle?) mezbahayı terk ediyor. Kır yollarından köyüne, otlağına yol alıyor. Mutlu inekler.

Kaufman, bu hızlandırılmış geri çekim sekansının bir cinayetin ganimeti olarak kazanılan bir altın veya gümüş para için çok daha karmaşık olduğunu not etmiştir.

Sırada "çapraz dönüşümler" var: Bir şeyin değeri diğerine dönüşür. Tahıl ayakkabıya, ayakkabı altına, altın akşam yemeğine ya da hizmete.

Kaufman *Kapital*'in birinci cildinin birinci bölümünün birinci kısmının ilk cümlesini bu şekilde, aynı "olayın" olabildiğince çok çeşitlemesiyle çekmek istiyordu. Metin şöyleydi: "Kapitalist üretim biçimlerinin hâkim olduğu toplumların zenginlikleri, "muazzam bir meta birikimi" olarak kendini gösterir, tek meta bunun en basit halidir."

2

Kaufman'ın senaryo taslağını tamamlamasından yedi sene sonra, Sergey Ayzenştayn (*Ekim* filmi gösterime girmişti) *Kapital*'in filmini çekmeyi planlamaktaydı.* Buna paralel olarak, James Joyce'un *Ulysses* romanını da filme uyarlama planı vardı.

— Bay Ayzenştayn, böylesi bir film uyarlamasını nasıl hayal ediyorsunuz? *Ulysses*'in dört sayfası için uzun metraj formata ihtiyacınız var, örneğin Sirenler bölümü. Hikâyenin kendisi yedi dakikada çekilebilir. Ama "metinlerin duyusal zenginliği" sonsuz uzunlukta zaman gerektiriyor. Bu, "artı değerin imgeler dünyası" için de aynen geçerli. Bu modern yaşamın tümünü kapsıyor.
— Şu an bir senaryo taslağı ve çekim planı oluşturma aşamasındayım.

Aslına bakılırsa, Ayzenştayn *Kapital*'in alımlı sözcüklerinden oluşan bir seçki hazırlamıştı. Asistanlar çekim mekânı keşifleri yaptı. Ayzenştayn hikâyeyi, elektrifikasyondan itibaren geriye doğru, kavramlarla ("muazzam meta yığını", "toplumsal zenginlik", "yabancılaşma", "meta fetişi", "dolaşım", "dünya parası", "artı değerin oranı", "iş günü", "işbirliği", "iş bölümü", "büyük endüstri", "sözde asli birikim" ve "modern sömürgeleştirme kuramı"na kadar) anlatmak istiyordu.

Ayzenştayn, dramaturjisinin "sonuçtan" yoksun olduğuna dikkat çekti. Filmin devrimci hükümetin iktidarı ele geçirmesiyle bitmesi yetmezdi. Sinemada değil de gerçek yaşamda gerçekleşmesi gerektiği için, bir gelecek vizyonu ona kabul edilemez geliyordu. Büyük yönetmen, "insan merkezli bir dramaturjinin" açlığını çekiyordu. Huzursuz adam (daha sonra başka ülkelere seyahat edecek, Meksika'da filmler çekecekti) akademi üyesi W.A. Smirnow'a "tüm işçileri" ve "tüm kapitalistleri" simgeleyecek figürleri filme nasıl dahil edebileceğine ilişkin bir öneri yazdırdı. Yanıt şuydu: sinemasal bir yorumlama biçiminde. Ayzenştayn bunu, antik Yunan tragedyalarındaki koroların işlevinden esinle, geniş aile tarihçelerinin (birkaç kuşak geriye uzanan), üretim aletlerinin hikâyesinin (kendi kuşakları boyunca) ve zenginliğin hikâyesinin (Mısırlıların Eksen Çağı'ndan bugüne) film sekanslarını

* Bkz. s.85.

kesintiye uğratmalarının gerekli olduğu biçiminde yorumladı. "Zenginliğin yolsuzluğunu" not etti. Bu yaklaşım, filmde anlatılabilecek hikâyeler ortaya çıkardı. Notlarındaki birçok şey (filmin büyük kısmını stüdyoda çekmek istediği için, buna yönelik sahne taslakları) ona Richard Wagner'in *Ren Altını*'nı anımsatıyordu.

Projenin masraflarını tahmin etmekle yükümlü olan İşçi ve Çiftçi Kontrol Komisyonu, filmin uzunluğunun 16 saatten daha kısa olamayacağı sonucuna varmıştı.

3

Kaufman'ın bir oktav defterindeki taslaklarında, altı kırmızı kalemle çizilmiş bir bölüm vardı: Belgesel filmlerde, bayrak yarışlarında olduğu gibi, yönetmenin bir sonraki kuşaktan bir yönetmene, onun da kendisinden sonraki kuşaktan bir yönetmene konuyu devretmesi gerekir. Toplumsal dönüşümler yaklaşık 600 yıllık zaman dilimlerinde gerçekleşir; belgesel gözlem, ilgisini buna yöneltmelidir. İnsan türünün gelişimini belgelemenin gerekli olduğunu yazar Kaufman. Ardından, müzikte nota bilgisi ve sanatsal niteliklerin kuşaktan kuşağa aktarıldığını belirtir ve devam eder: Bu, "tek sahih bilim olan sinema" için de neden geçerli olmasın?

Hollywood'da Bir Nasyonal Sosyalist Olmak

Oyuncu menajeri ve film senaryosu aracısı olarak çalışıyordu. NSDAP [Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi] üyesiydi ve bunu gizlememişti. Egzotik olduğu düşünülüyordu. Kısa bir süre için bu barbarlarla, Reich "elçileriyle" temas halinde olmak ilginç bulunmuştu; kadınlar tarafından da. Ortaya çıkışı, Hollywood'daki eğilimin tamamen yanlış bir tahmininin sonucuydu. Zamanla başarısız olacaktı.

Drama yazarı Sudermann'ın yeğeniydi. Hollywood'da "nasyonal sosyalist ajan" olarak damgalanması saçmaydı, ama öyle olmuştu. Bir ajanın yapacağının aksine, burada öğrendiklerini Almanya'ya götürmek istemiyordu. Hollywood'daki "entelektüel alçaklığı"

ilkesel olarak reddetmişti. Aksine: Alman sinemacılığını, Alman ruhunu, ülkesinin oyuncularını, eski ve yeni Almanya'nın seslerini, atmosferini film dünyasının başkentine getirmek istiyordu. Bir ajan gibi dışarıya değil, içeriye taşıyan biriydi.

Üzerinde Berlin'de diktirdiği beyaz, keten bir takım elbise vardı. Büyük Erich von Stroheim'ın marka imajı olarak benimsediği "Hunlara" benzer bir tarafı yoktu. Sudermann'ın yeğeni Bay von Erxleben hiç de fiyakalı değildi, bir işadamı gibi davranıyordu; evet, çay davetleri veya kokteyllerde şakacıydı ve "insan gibiydi".

Kaldığı birkaç sene süresince (Atlas Okyanusu üzerinden gittiği Lizbon'da gözaltına alınıncaya kadar) von Erxleben fazla başarılı olamamıştı. Dünyanın İspanya'daki iç savaşla çoktan başlamış olan kutuplaşmasında, ABD'nin resmî olarak tarafsız mı kalacağına yoksa Reich'ın düşmanlarından yana mı olacağına bakmaksızın Hollywood film endüstrisinin savaşta belirleyici bir rol oynayacağını fark etmişti. Bu noktada, niyeti zamanını iyi değerlendirmek ve en azından "damarları" Alman görüşlerine, Orta Avrupalı karakterlere, özellikle de yıldızlara hazırlamaktı. Umut verici başlayan görüşmeler sürekli sonuçsuz kalıyordu. Konuları, senaryoları, hatta önerdiği oyuncular beğenilmiyordu. Tek başarısı İngilizce filmlerin başka dillerdeki dublajlarıydı. Reich Film Fonu'ndan aldığı ve beraberinde getirdiği yüklü miktarda para sayesinde, örneğin, seslendirmecilerin Alman subaylarını orijinaldeki gıcırdayan tonla değil, "gerçeğe yakın" bir tonla seslendirmelerini mümkün kılmıştı. Bir rolün inandırıcılığı, diyordu von Erxleben, gözden önce kulaktan geçer. "Alman meselesini" yüce Amerika'da sağlamlaştırmayı çok isterdi.* Reich gibi eski bir oluşumun ABD'deki medyayla uzun vadede rekabet edemeyeceğini görecek kadar gerçekçiydi.

* Bkz. s.86-87.

Yağmuru Tasvir Etmenin On Dört Yolu

1
Joris Ivens ile Yağmurlu Bir Hafta

Radikal belgeselci Joris İvens, Hollanda'da başka hiçbir şey çekemediği yağmurlu bir haftadan yağmurun çeşitlemelerini çekerek faydalanmıştı. Daha sonra Hanns Eisler bu film sekanslarına müzik ekledi. Eserinin ismi *Yağmuru Tasvir Etmenin On Dört Yolu* idi.

2
Kır Yağmuru

Kırsal alanda yirmi dört gün süren yağmur. Tarım yapılan çiftlikler için bereketli bir olay. İşçiler barınaklara, tahıl ambarlarına ve evlere sığınmışlar. Kart oyunları. Batıdan sürekli yeni bulutlar. Tarlalar kuruduktan sonra filizlenecek olan fazla mahsulü hesaba katabilirdiniz. Yağmur gökten ince iplikler halinde, zaman zaman da "İngiliz" çiselemesi şeklinde düşüyor. Sonrasında, Atlas Okyanusu'ndan gelen bulutlardaki gibi, şiddetli sağanaklar. Magdeburg Ovası'nın löslü toprakları suyu uzun süre tutar. Tutumlu bir yağmur, tutumlu bir toprak.

Belgeselci ve yönetmen Thomas Heise'nin Heiner Müller çevresinden sayılan kuzeni, bu "kır yağmuru" projesini DEFA için çekme niyetindeydi. Proje başvurusunu iki adet DIN-A4 sayfasıyla yaptı. Fakat prodüksiyonun finanse edilmesi o kadar kolay değildi, çünkü senaryo editörlerinin soruları vardı.

– "Tutumlu yağmuru", "tutumlu toprağı" nasıl çekeceksiniz?
– İlk olarak Magdeburg Ovası'nın löslü toprağını. Kilin üzerindeki su birikintileri çok çarpıcı. Yeni damlalar üzerlerine yağarken uzun süre orada kalıyorlar.
– Hızlandırılmış çekim mi yapacaksınız?
– Böyle bir şey nasıl çekilir, henüz bilmiyorum. Yağmur koşullarının nasıl etkili çekilebileceği hakkında sinema tarihinde pek bilgi yok. Bunun için işe koyulmak gerekiyor.
– Yani önce deneme yapmak istiyorsunuz?
– Brecht'e göre bu iyi bir yol.
– "Atlas Okyanusu'ndan gelen bulutlardaki gibi". Bu da

gösterilmesi çok zor bir şey.
– Ama bu hareketin gezegen ölçeğinde gösterilmesi önemli. Yağmur yerel bir ürün değildir.
– Peki, "artan İngiliz çiselemesini" nasıl ifade etmeyi düşünüyorsunuz?
– Bir İngiliz ninnisi biliyorum. Onu alıntılayacağım.[3]
– Müzik mi eşlik edecek?
– Elbette. Sözcükleri görüntülerde eritmek için.

Senaryo editörlerinden biri sorusuyla onun sinirlerini bozma niyetinde olmadığını ekleyerek film önerisinin mesajının ne olduğunu sordu. "Tarım yapılan çiftlikler için bereketli bir olay", "İşçiler barınaklara, tahıl ambarlarına ve evlere sığınmışlar. Kart oyunları", "Fazla mahsul hesaba katılabilir"; bunlar olumlu şekilde aktarılabilir, ancak toplumsal bir mesaj içermiyorlar.

– Ama böyle bir şey daha önce görülmedi ve Elbe'nin batısındaki verimli toprağa yağan yağmur aslına bakarsanız doğal bir fenomendir. Doğal fenomenler gösterilmelidir, çünkü bir mesaj ancak böyle mümkün olabilir.
– Doğal olanın kendisiyle mi?
– Hayır. Heiner Müller hayır der.
– Ama işçi hükümetinin kaynaklarını kullanıyorsanız filmin her zerresinde bir mesaj olmalıdır.
– Bir mesaj. Bunun ne demek olduğunu gözden geçirmek gerek. "Yağmur" (ve sonra "güneş", "dolu", "şimşek" ve "Moskova önlerinde kış muharebesi") gibi bir doğal fenomeni çekerken, izleyiciye film hakkında bir konuşmayı aktardığınızda olduğunuzdan daha yakınsınızdır filme.
– "Mesaj" ile "konuşma" arasındaki fark nedir?
– Sinematik iletişimde mi? Filmlerde eksik olan bir şey var – doğal fenomenle ilgili bilgi. Daha önce nerede "bir su damlası", "tüm yaz boyunca orada duran örümcek ağı" veya "rüzgârın düşürdüğü yapraklar" hakkında bir film izlediniz?
– Defter yaprağını mı kastediyorsunuz? Rüzgârla yazı masasından yere düşen yaprakları? "Ani rüzgâr" böyle çekilebilir.
– Sonbahar yapraklarını kastetmiştim.

[3] Heise'nin adaşı olan kuzeni, *Mother Goose*'a atıfta bulunuyor. Bu ninnide yağmurun nasıl inatla İngiliz pencerelerine vurarak çocuğu uyuttuğu ve sonra yoluna devam edip asıl su kütlesini Almanya'nın üzerine boşalttığı anlatılır.

Her iki senaryo editörü de eğitimli kişilerdi. Heise'nin projesinden yayılan cazibeyi hissetmemiş değillerdi. Sosyalist filmler antolojisinde Heise'nin arzu ettiği gibi bir şeyin çekilebileceğini gösteren yeterince ipucu vardı. Editörlerden biri, örneğin Pudovkin'in *Asya Üzerinde Fırtına* filminde "benzer ayrıntıları", ama mutlaka "anlamlı bir bağlam" dahilinde çektiğini söyledi. Buna karşılık Heise, konuşmadan da anlaşılacağı üzere, kendi adına "anlam zorunluluğundan azadını" talep ediyordu. Ricası buydu. Senaryo editörleri önce projeyi kabul edip sonra daha üst bir merciden reddedilmesini sağlamanın mı, yoksa doğrudan hayır demenin mi daha mantıklı olacağını değerlendiriyorlardı. İki editörün biraz daha kıdemli olanı, projenin tanıtım metninin neredeyse 20 satır olduğunu söyledi. Bunun gerçekleşmiş halinin 3-4 saat süreceğini, böyle bir yapımın 80 saatlik çekim gerektireceğini belirtti. Her iki sorumlu da (her ne kadar kendilerini sinema tarihine, deneyselci Bert Brecht'e ve Heiner Müller'e tarafgir hissetseler de) "Kır Yağmuru" projesini kabul edemeyecekleri sonucuna vardılar. Daha sonra, Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından, kamu mallarının film finansmanı için nasıl israf edildiğini gördükçe projeyi her şeye rağmen destekleyip üst mercilere kabul ettirmediklerine pişman oldular. İnsanların duyusal izlenimlerinin sonunda perdede görünebilmesi için gerçekten "bir adım toprak", "bir ölünün el tırnağının uzaması", "bir tutam otun kuruması ve yeniden yeşermesi" ve "bir yüzme havuzunun temizlenmesi" gibi doğal şeylerin filme çekilmesi gereklidir. Oysa anlam verme arayışı bunun önünde bir engeldir.

3
Aralıksız Süren Yağmur Yanılsaması

Minnesota'da televizyon lambaları* imal eden küçük işletmelerden biri "aralıksız süren bir yağmur", daha doğrusu "camdan süzülen yağmur damlaları" gösteren bir lamba tasarladı. Her zamanki gibi ortada 40 watt'lık bir ampul vardı. İç silindirin ve örüntüsünün hareket etmesini sağlayan havayı ısıtmakla kalmıyor, yağ damlalarının silindirin iç yüzünden süzülmesini, sonra bir olukta toplanıp borularla tekrar süzülmek üzere yukarıya taşınmasını da sağlıyordu. Aynı ısı tarafından hareket ettirilen damlalar "sürekli bir yağmur" etkisi yaratıyordu. Böylece bir tarafında bir

* Bkz. s.60-61.

pencere, diğer tarafında bir orman köşesi resmi olan lambanın dış yüzünde "orman köşesi önünde sürekli yağan yağmur" "ve "cama vurmayan" ama "camdan kayarak akan yağmur damlaları" yanılsaması oluşuyordu. Bu damlalar hoş, muntazam, akışkan bir seyir (televizyonda gösterilenlerle birlikte seyredilen), sürekli değişen bir örüntü meydana getiriyordu. Aydınlatma sayesinde yağmur damlaları olarak görünen yağ damlalarının hareket örüntüsü sanırım sadece her yedi saatte bir tam olarak aynı şekilde yineleniyordu. 40 watt'lık ampulün sarfiyatı neredeyse hiçbir şeydir. Bütün gece açık bırakıp hayatın ihtiyaç duyulan her anında, huzur veren yağmurlu bir havaya sahip olabilirdiniz.

4
Kasırgalardaki Yoğunlaşmış Yağmur

Kategori 3 şiddetinde bir kasırga olan Charley, saatte 190 km'ye varan bir rüzgâr hızıyla Küba'yı yalayarak sarmal bir hareketle Tampa'ya doğru yaklaşıyor. Florida sahilinde beş metre yüksekliğinde dalgalar bekleniyor. Konvoylar, altı trafik şeridinden (geliş yönü kapatılmış) kuzeye doğru yol alıyor. Kasırga, su kütlelerini doğrudan denizden "höpürdetip" (deniz yüzeyinin on metre altından başlayarak kilometrekarelerce suyu yutuyor) devasa şişmiş bulutlar halinde altmış kilometre yukarıya taşıyor: yerle bir eden dengesiz bir bütün. Yanlış renkli hava grafiğinde sarı ve kırmızıyla gösterilen çağlayanlar, bu DENGESİZLİKTEN arazinin, araçların ve evlerin üzerine iniyor. Çekiçler gibi.

Bu yağışlar esnasında tanışan 48 çift, hayatta kalmak için bir arada durmuşlardı. Acil durumun bir araya getirdiği çiftlerin 24'ü daha sonra kendi yoluna gitti. Maruz kaldıkları tehlikeyi unutmuşlardı.

Saffir-Simpson çizelgesindeki değerler kesindir. Bunların "ucu açık" değildir. Saatte 177 kilometreye kadarki rüzgâr hızı kategori 2'ye girer. Kasırganın 3.kategorisi, saatte 178 ila 209 km arası rüzgâr hızına karşılık gelir.

Uçaklarımızla dış yağmur cephelerinin içinden geçerek Fabian ve Isabelle kasırgalarının merkezine doğru uçuyorduk.

Şamandıralarımız vardı. Amaç, suyun yaklaşık 10 metre derinliğindeki sıcaklığın ölçülmesiydi. Bu su, fırtına tarafından zaten gökyüzüne savrulan ve yerinin saptanması mümkün olmayan yüzey suyunun aksine, bu doğa fenomeninin şiddetini tespit etmek için gerekli değerleri barındırır. Hiçbir kasırga bir diğerine benzemez. Modifiye edilmiş askeri araçlarla kasırganın merkezine uçmak tehlikelidir. "Sakince dönen merkezin" hemen yanındaki alan, belli koşullar altında, insan yapımı uçağı tek bir vuruşla parçalayabilecek ya da mekanik bir kuvvetle derinliklere sürükleyebilecek bir tür düşey nehir veya "deniz" olarak düşünülmelidir.

Kasırga, öğleden önce 11:00 ile çorak arazilere vardığı 15:30 saatleri arasında sağa saptı. Böylelikle Florida sahilinde beklendiği noktanın 110 kilometre güneyine vararak, tamamen hazırlıksız yakalanan Punta Garda ve Port Charlotte'u yerle bir etti.

Biz film ekibi olarak, uçak kasırganın üzerinde yeterli yükseklikte olduğu sürece "bütünü yukarıdan", yani girdabı görmekle yetiniyorduk. Yaklaşık yarım saatlik bir süre için büyüleyici olan ama sonra göze sıkıcı gelmeye başlayan bir görüntü; asla aynı kalmayan ama bir süre sonra güneş patlamaları kadar monotonlaşan, yer yer siyah noktaları olan süt beyazı bir sarmal. Kameralar için bir diğer motif de, uçak kasırgaya daldıkça gözetleme camından görünenlerdi. Rüzgârdan parçalanmış bulutların uçağı yalayarak hızla geçişi ilginç olsa da sadece ara sahnelere uygundu. Meteorologlar ve uçuş ekibi biz gazeteciler ve kameramanlarla pek ilgilenmiyordu. Onlar için önemli olan, ipin ucundaki ölçüm araçlarını aşağıya indirmek ve sonra tekrar geri çekebilmekti. Çoğunlukla da uçağı fırtınanın merkezinden tek parça halinde geçirme derdindelerdi.

Biz gazeteci ve kameramanlar, sonradan "orijinal çekimimizi" ek çekimlerle destekleme sorunuyla karşı karşıya kalmıştık, çünkü elimizdeki çekim yayın için ilgi çekici bir malzeme değildi. Gerçekten iyi görüntüler elde etmek için 48 saate daha ihtiyacımız vardı. Fakat o zaman da güncelliklerini yitiriyorlardı. Çektiğimiz hiçbir şey yayınlanmamıştı. "Kasırga Tampa'ya vida biçiminde bir hareketle yaklaşıyor." cümlesini çekmek neredeyse imkânsızdı örneğin. Görüntülerde ya Tampa ya da bulutların

hareketi görülüyor, ama izleyicide "vida biçiminde" izlenimi uyanmıyordu – veya bir kasırga gördüğü izlenimi. Ama kasırga çekimlerde görülse bile, tehlikeli görünmüyordu. Eğer tehlikeli yanlarından biri, örneğin muazzam hızı veya denizi kabartışı gösterilse, bu sefer de kendisi görülmüyordu. "Yanlış renkli hava grafiğini" çekmek kolaydı, ama doğru renklerin neler olabileceği sorusunun ucunu açık bırakan bir açıklama yapmak gerekiyordu. Sorunu karşılaştığımız çiftlerin çekimlerini, satın alınabilecek sel afeti kayıtlarıyla paralel montajlayarak çözdük. Böylece, yollarını mı ayırmışlar, birbirlerine aşina olmuşlar mı, birlikte kalmışlar mı, daha sonra mı ayrılmışlar, veya başlarına her ne gelmişse anlatabilmemiz mümkün olabildi. Deneyimlerime göre bu, bir kasırgadaki yoğunlaşmış yağmuru tasvir etmenin en iyi yoludur: birbirlerine karşı hisler besleyen insanların kişisel serüvenleri.

5
Dağınık Sağanaklar

Kuvvetli rüzgârlar kuzeybatıya dönüyor. Bilgisayar diyagramında bir ok şeklinde görünen ve eski tayfun Alex'in alçak basıncından doğan İspanya kıyısı yakınındaki bir sıcak hava dalgası, serin Atlas Okyanusu akıntısını Afrika'nın batısına yönlendirirken ferahlatıcı havayı kıtanın göbeğine sürüklüyor. Taştan şehirlerdeki insanlar artık geceleri yeniden uykuya dalabiliyor. Ülkeye ulaşan iki-üç sağanaktan fazlası değil. Haftalarca süren sıcak hava dalgasından sonra bu mucizeyi Avrupa üzerinden getiren yağmur adlı su kütleleri, bir veya iki sağanaktan fazla belirmemişti. Böyle yağmurlar "etki" gösterir, ama "varlık" gösteremezler.

6
En Üst Sınıfın Felaketleri

İki büyük yanılgı: Nuh Tufanı'ndaki gibi gemilerle geçilebilecek türden sel felaketlerinin dünyanın başına gelebileceği ve en üst sınıfın felaketlerinin Noel ruhunu zedeleyebileceği.

7
Şimdilik Sadece Balıklar Ortadan Kaybolmuş Görünüyor

26 Aralık tarihinde Sir Sinclair McMurphy bir grup dalgıçla birlikte deniz tabanında yüzüyordu. Kıyı boyunca uzanan sualtı resifleri doğal koruma alanının bir parçasıydı. Tropikal dağ ormanları, bir ova ve hepsinden önemlisi sualtı bölgesi, yapılaşmanın yasak olduğu doğal sit alanının birer parçasıydı. Kameralarla donanmış dalgıç ekibi, karaya vurarak doğal koruma alanının büyük bir bölümünü yerle bir eden dev dalgaları fark etmemişti. Şimdilik sadece balıklar ortadan kaybolmuş görünüyor.

Daha sonra, grup sudan çıktığında, çamur izleriyle kaplanmış dalgıç ekipmanını gösteren çekimlerde korkunç sahne gözler önüne serilmişti. Altı hücumdan sonra su kütlesi kendi haline çekilmişti.

Dalgıç grubu doğal felaketin gerçek anlamda "dibine dalmıştı". Felaketin ardından, doğal koruma alanının suyun üstündeki kısımlarının peyzajla mümkün olduğu kadar restore edilebilmesi için bağışlara ihtiyaç duyuluyordu. Grubu büyük bir doğa felaketini kıl payı atlatırken gösteren çekimler bu konuda çok işe yaradı.

8
Bir Talih Kuşu Olarak Sağanak

Yaz fırtınalarının en şiddetlilerinden biri 1987 yazında Münih'i vurmuştu. Bu önemli olay, film ekibini akşamüzeri gafil avlamıştı. Her ikimiz de 35 mm'lik Arriflex kameralarımızla birlikte birer 16 mm'lik kamera getirip, su kütlesinin -biri kırık- yağmur oluklarından ve gökyüzünden avlunun yosunlanmış bir köşesine yağışını kapı aralığından çekebildiğimiz korunaklı bir apartman girişine yerleştirmiştik. İki bodrum penceresinden Arriflex spot ışıklarıyla damlaları aydınlatan bir ters ışık veriyorduk. Avlunun beton yüzeyinde göle benzeyen iki büyük birikinti oluşmuştu. Eve tırmanan yosun bu bölgenin sürekli yağış ve nem aldığını gösteriyordu. Ama bu boyutta bir yağışı kamerayla yakalayabilmek yüz yılda ancak iki kere gerçekleşebilir. Bu öğleden sonra ve akşam ele geçirdiğimiz sinema-tarihsel hazine takip eden 15 yıl boyunca arkadan projeksiyon ve mavi perde ihtiyacını karşılayacaktı.

9
Suyun Konjonktürü

Sadece 95 milyon yıl, yani jeolojik olarak kısa bir süre önce, gezegendeki deniz seviyesi bugünkünden 200 metre daha yüksekti. Bunu, Collège de France'dan paleontolog ve jeolog Prof. Dr. Le Pichon söylemişti. Bundan hareketle, tüm gezegende hiç durmadan ya yağmur ya da kar yağdığı düşünülmelidir. Kısaca çok fazla su vardı. Bu, Büyük Tufan mitlerini açıklayabilir mi? Kesinlikle açıklayamaz, diye yanıtladı Le Pichon. Bu kadar uzun zaman öncesinden elimize ulaşan hiçbir kayıt yok. Peki ya kıtaları sular altında bırakacak böyle bir selin tekrar olması (sadece dağların tepeleri görünecek biçimde)? Biz jeologlar olarak böyle bir ihtimalin üzerini çizebiliriz. Son 95 milyon yılda hiçbir yağmurun kıtalara kayda değer bir etkisi olmadı.

Jeoloğa, eğer bir Büyük Tufan gerçekleşseydi ve yanımızda kameralarımız olmasaydı, bu kaçırılmış bir fırsat olmaz mıydı, diye sordum. Le Pichon, Büyük Tufan zaten sadece yağmur yağmasıyla gerçekleşemez, diye yanıtladı. Bulutlardan dökülenden çok daha fazla su gerekir. Ayrıca böyle bir süreç o kadar uzun sürer ki (suyun yeniden çekilmesi belki 12 milyon yıl), hâlâ bir kamera kuracak vaktiniz kalacaktır. Ancak, şayet böylesi su kütleleri üzerimize düşseydi, belgeselleri göstererecek mekân bulamazdık, dedim kendi kendime. Bu konuda sizi teskin edebilirim, diye karşılık verdi Le Pichon, dünyada suyun 200 metre yükselmesi, selüloz veya elektronik, film çekimiyle ilgili her şeyi boğacaktır. Peki ya Tibet'te, Himalayalar'ın zirvesinde? Le Pichon, dünya çapında böyle bir sel felaketinden sonra oradaki iklim değişikliğinin nasıl olacağını tahmin edemezsiniz, diye cevapladı. Sinema ve televizyon istasyonlarına yer yok. Dolayısıyla felaket ihtimaline karşı kamera ve malzeme stoklamaya da gerek yok.

Reich Kançılaryası'nda Son Film Gösterimi

Sabah Roosevelt'in politik bir dönüm noktası anlamına gelebilecek ölüm haberi, akşam Reich başkentini savunmakla görevli Steiner grubunun saldırısının kuşatmanın devamı anlamına gelen başarısızlık haberi; hiçbir selim akıl 1945 Nisan'ında hızla gelişen olayları kavrayamamıştı. Oysa Reich Kançılaryası'nın bodrumunda

bulunan Führer sığınağındaki topluluk içerisinde bir "sebat adası" oluşmuştu. "Nazik bir iletişimden" ya da "bir parça eğlenceden" (örneğin günün şarkısının gramofonda çalınmasından) keyif alınan yarı-ömürlük anlar vardı. Böyle anlarda düşünceler, güneye seyahatin iyi gelebileceği geçmiş yıllara uçuyordu.

Yeni atanan bir kurulda, "Führer'in harp divanında" eşit rütbeyle görevini yapabilmesi için kendisine kaptanlık (albaylık) sözü verilmiş bir deniz yarbayı, küçük bavuluyla sığınağın (ek bir yatak konmuş) bir köşesine yerleşmişti. 1932 yılı mürettebatından bir silah arkadaşı sığınağın üst kısmındaki kançılaryanın bir odasında gerçekleşecek suare için bilet ve kimlik kartı vermişti. Salon yıkılmıştı. Tavanı, tepesindeki akşam bulutlarına açılıyordu. Bu, son hava saldırılarının bir sonucuydu. Oditoryumun ön duvarına bir beyaz perde sabitlenmişti. Katlanır sandalye ve koltuklar kançılaryanın depolarından getirilmişti. Binanın matbaasında basılan üstünkörü biletler koltukları belirten kartonlara yazılı numaralara karşılık geliyordu. Bu koltuklarda, "mülkiyet anıtlarında" oturanlar uzun süre, bir saatten fazla beklediler. Meşe yapraklı şövalye haçı sahibi genç bir kaptan, "burada kışlık mantolarıyla oturdular," diye bildirdi, "donmuştuk". (Mimarları tarafından ne 1945 Nisan'ındaki haliyle ne de sinema işleviyle tasarlanmış olan) bu büyük salonun aydınlatması duvardan duvara gerilmiş elektrik kablolarına serbestçe asılmış zayıf ışıklı ampullerle sağlanıyordu. Hafif akşam rüzgârında izleyicilerin başlarının üzerinde sallanıyorlardı.

Alçak sesli konuşmaların gürültüsü açık odayı dolduruyordu. Oturma yerleri bir mantığa göre düzenlenmemişti. Bir yandan, perdenin karşısına sandalyeler ve bir dizi koltuk ön sıralar, arka sıralar ve localar düzeninde dizilerek "sinema" kavramı vurgulanıyordu; diğer yandan, perdenin hemen önünde, yani kötü görüş konumunda ("tıraş koltuğu" denen), tıpkı bir parti kurultayında olduğu gibi, rezerve edilmiş iki sıra yer vardı. Perde, filmin tadına varılamayacak kadar yukarıda ve yakındaydı.

Sonra hanımlar, emir erleri tarafından perdenin önündeki bu rezerve koltuklara götürüldüler.

— Kimdi onlar?
— Devlet sırrı.

Kaptana eşlik eden Waffen-SS yoldaşı, hanımların isimlerini vermek istemiyordu. Führer'in yakın çevresinde önemli rolleri olan beş kadın olduklarını söyledi. Ampullerin loşluğunda yerlerine koşturdular. Işıklar hemen söndü, gösterim başladı.

Alman kolonilerini yeniden kazanma umudunun hâlâ var olduğu günlerde bir seyyah uzak bir ülkeden vatanına dönmüştü – filmin konusu buydu. Çekici maceraperest, zengin ve güzel bir mirasçıyla evlenmişti. Evli çiftin komşusu ata binmeyi seven gizemli bir kadındı. Adamın duyguları karmakarışık olmuştu. Riskli aşk üçgeni, ülkeye veba salgınının gelmesi ve maceraperesti, yani sevgiliyi, yani kocayı alıp götürmesiyle ortaya çıktı. Adamın sevgilisi, gizemli komşu da salgına yakalanmıştı.

Ölen maceraperestin dul eşi, bu durum karşısında ölümsüz sevgisinin ("sadakatinin") hatırına kocasının aşkının nesnesine, yani yabancıya, son bir teselli vermeye karar vermişti. Erkek binici taklidi yapmak kolay olduğu için kocası sanılabilecek şekilde onun atına tırmandı; yatağından pencereye doğrulan ölüm döşeğindeki âşık kadın, erkeksi görüntünün atla geçtiğini gördüğünde ölmeye daha da hazırdı.

Bir zamanlar Bismarck hükümetine ait olan Reich Kançılaryası'nın bahçesinden, kısa süre önce güneydeki kış yuvalarından kuşatma altındaki Reich başkentine dönmüş olan kuşların şarkıları geliyordu. Bu şarkı nağmeleri, fondaki film sesi ve uzaktaki top atışları akşamın hepten dağınık ışığına karışıyordu. Projeksiyon en düşük ışık seviyesine ayarlanmıştı, böylece hava savunması gereklerine en azından bir dereceye kadar dikkat edilmiş olacaktı. İzleyiciler hiç konuşmadan, neredeyse nefes almadan bu "son film gösterimini" takip ediyordu.

Hava savunmasıyla irtibattan sorumlu ve düşman uçakları şehre yaklaştığında filmi durdurmakla görevli bekçi ve haberciler gösterimi kesip kesmemekte tereddüt ettiler. Uzun zamandır böyle uçuşlar oluyordu.[4] Hava berraklaşmıştı (hava saldırısı açısından artan risk). Yırtık pırtık, dağılan bulutların üzerinde ilk yıldızlar görünüyordu. Perdedeki trajedi, izleyenleri tek

[4] Şimdiye kadar Reich başkentine büyük bombardıman komandoları uçuş düzenlememişti. İlerleyen Kızıl Ordu böyle saldırılarla tehlikeye düşürülebilirdi. Hava saldırısı tehlikesi tekil uçaklardan kaynaklanyordu.

bir duyguyla sürüklemiş ve onları bir sinema topluluğu olarak birleştirmiş olsa da, bu, geçen her telaşlı anın fark edilmesini veya saatlere huzursuzca bakışları engelleyememişti.

Savaştan sonra bu deneyimi anlatan kaptan soracaktı: Bu film gösterimini özel kılan neydi? Bu olayı yeterince anlattım, dedi. Güzel mirasçının (onun kadar kıymetli birinin "terk edilmesine ve fırlatılıp atılmasına" sık rastlanmaz) sadakatsiz kocasına duyduğu sevginin, adamın sevgilisine (rakibiyle değil kocasıyla dayanışma içinde) son bir zafer yaşatmasıyla ortaya koyulduğu şaşırtıcı senaryo değil. Vizyon çok güçlüydü, diye belirtti kaptan. Ama daha da güçlü olan, çatısını kaybetmiş ve bir başka bombardımanın daha fazla zarar veremeyeceği mekânın etkisiydi. Adeta bir enkaz yığınının içinde oturuyorduk ve tesellilerimiz bir beyaz perde ile yekpare bir gökyüzü manzarasıydı. 1926 ile 1945 yılları arasını dolu dolu yaşamış ve eşlerimize olan özlemimizi, anılarımızı yanımızda taşımış olan bizler kendimizi burada "devredilemez bir ana" hapsolmuş hissediyorduk.

Sonradan sebebin sinemanın kendisi olduğunu iddia edecektim, diye sürdürdü kaptan. O esnada oynayan filmle bir ilgisi yok (sonuçta ben film eleştirmeni değilim). Ondan ziyade, sinema, öncesinde öyle olduğu düşünülmeyen, sonrasındaysa tekrarlanamayan "imkânsız bir andır". Bu bağlamda, kendisini genellikle ilham perilerinin havarisi olarak görmeyen kaptan, gerçeğin bizzat "gerçek sinemayı" temsil ettiğini iddia etti.

Yine de en sonunda bekçiler gösterimi kesti. Ayrı ayrı olsa bile çok sayıda düşman uçağı şehrin üzerindeydi. İzleyiciler filmin geri kalanını tahmin edebilecek durumdaydı; bundan sonra bir daha asla sinema olarak kullanılmayacak olan "salonu" yan çıkışlardan terk ettiler, koridorlar ve merdivenlerden geçip bodruma indiler.

Cihazlar ertesi gün kaldırıldı. Kaptan sandalye ve koltukları da bir daha görmedi. Propaganda bakanlığının sinema operatörleri, kuşatma altındaki şehri gece buldukları araçlarla güneybatı yönüne doğru terk etmişlerdi.

Son Rolü

UFA yıldızı Harry Liedtke, erkek idol, izleyicisinin yıllarca gösterdiği sevgiye kendini kaptırmış halde, hâlâ rollerinin etkisinde, Bad Saarow-Pieskow'daki villasından komşu villaya doğru koşuyordu. Buradan bağırışlar duyuluyordu. Bir tecavüz yaşanıyordu. Bahçede bekleyen Rus askerler. Yıldız, bir an 1945 Mayıs'ının ilk günlerindeki bu somut durum ile rol yaptığı onca geçmiş zamanı birbirinden ayırt edemedi. Sahne onu heyecanlandırmıştı. Kısa süre sonra, vurulmuş bedeni otların üzerinde yatıyordu. Elinde komodinin çekmecesinden aldığı Browning vardı, bir film gereci. Kımıldama yoksa vururum, diye bağırmıştı. Kızıl Ordu askerleri, hâlâ elleri tetikte, olay mahalini kuşatmışlardı. Bir Kızıl Ordu subayı, her ne kadar böyle bir mazeret savaşlarda hiç gerekli olmasa da, muhtemelen meşhur yüzünden tanıdığı ünlü yıldızın vuruluşunu bir meşru müdafaa eylemi olarak görmüş ve haklı bulmuştu.

— Bahçede bekleyenler sayıca üstündü, kendini kaybetmiş aktörü yatıştıramazlar mıydı?
— Sabırsızlardı. Heyecanlılardı ve rahatsız edildikleri için akıllarını yitirmiş gibiydiler.
— Ama sadece bekliyorlardı. Henüz sıra onlara gelmemişti. Kimi öldürdüklerine dair en ufak bir fikirleri var mıydı? Milyonların idolünü?
— Yıldız Rusya'da da meşhurdu, sanırım. Ama askerler belki de taşralıydılar. Veya o zamanlar Rus sinemalarında oynayan savaş öncesi döneme ait UFA filmlerini bilmeyecek kadar gençlerdi.
— Bir "erkek idol" yaratmak on yıl sürer. Saniyeler içinde "göğsünden vuruldu".
— Makineli tüfeklerin yaylım ateşi göğüse değil, bacaklara ve kafaya isabet etmişti. Vücudundan geriye kalan berbat bir haldeydi.
— Haber dünyaya yayılmış mıydı?
— İki sene gecikmeyle.
— Ya şu anda?
— Rivayet kabilinden: ...o da vuruldu. Burnunu sokmuştu.
— Rollerine "kavanoza koyarcasına" kattığı güveni izleyicinin gözünde sarsmamıştı.

– Davranışı karakterliydi. Bu devirdeki Alman erkekler için nadir rastlanır bir durum.
– Kulaklarını tıkamış olsaydı hayatta kalmıştı.
– Oynadığı filmlerin hiçbirinde böyle bir şey yapmazdı.
– "Zengin kalbinden sevgi bağışlayan izleyicinin muteber sevgilisi."
– Ve bunun birazını iade etmek istemişti.
– Neden asker olmadı?
– Kendini –bir savaş silahı olan– eğlence endüstrisine adamıştı.

1950'li Yılların "Çeşni Sinemasına" Bir Örnek

1950'li yılların sonlarındaki film krizinden önce İtalya ve Almanya'da şehirlerin merkezden uzak yerleşim bölgelerinde yeteri kadar sinema salonu vardı. Sonbahar gelir gelmez halk akşamları "köşedeki sinemaya" giderdi. Bu sinemalarda her şey gösterilirdi. Alman-İtalyan ortak yapımları revaçtaydı.

Bunlardan birinde, birkaç proje bir araya getirilmişti. Projeler ayrı ayrı başarısız olmuş, suya düşmüştü; alınmış telif hakları ve oyuncularla yapılmış sözleşmeleriyle beraber öylece duruyorlardı. Bir İtalyan yapımcı, dört projeyi satın alarak bunlardan *Vom Schicksal verweht* isimli filmi ortaya çıkarmıştı. İtalyancası *Il vento del destino* idi. Film iki dilli olarak çekilmişti. Bir doktor filmini, bir Afrika filmini, bir macera filmini ve bir polisiyeyi bünyesinde birleştiriyordu. Konuların birbirleriyle ilgisi yoktu. Buna karşılık, halihazırda alınmış telif hakları ve yapılmış sözleşmeler girişimciye cazip gelmişti.

Bu temel üzerinde, Antil Adaları'nda vebaya karşı aşılarla savaş veren bir Alman doktorun hikâyesi Cinecittà stüdyolarında çekilmişti. Dekorlar daha uygun düşeceği için olayın Kongo'da geçmesinin daha iyi olacağı sonradan anlaşılmıştı. Bundan dolayı, çekimin ilk günlerinde her şey yeniden planlanmıştı. Doktor cinayet zanlısıydı. Ada sakinleri (sonradan Kongo yerlileri) onun yerel polise karşı verdiği mücadeleyi destekliyordu. Filmin sonu da başı gibiydi: doktor bir kez daha aşı yapıyordu.

Roma'da kullanılabilecek yerliler yoktu. Bu nedenle, aktörler ve figüranların ("bronzlaşmış" olarak kamera önüne geçmesi gereken doktor hariç) tenleri koyu bir renkle boyanmıştı. Stüdyodaki yaz sıcağında akan boyayı sürekli tazelemek gerekiyordu; öyle ki sahneden sahneye ton farklılıkları ortaya çıkmıştı. Cinayet şüphesinin neye dayandığı ve yerlilerin doktora verdikleri desteğin sebepleri senaryodan anlaşılamadığı için, siyahilerle doktor arasındaki güvene dayalı işbirliği ormandaki bir dizi gizemli buluşmayla gösterilmişti. Stüdyoda, modüllerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan orman dekorları mevcuttu.

Banliyö sinemalarının bu parlak döneminde (bunu 1957 yılından itibaren sinemaların birer birer kapanışı takip etmişti) filmler eleştirmenlerin tavsiyesinden ziyade, tıpkı akşam melteminde bahçede zevkle yiyip içmek gibi, akşamları ve hafta sonları muhitteki sinemaya gitme alışkanlığından ötürü izlenirdi. Başarısını yalnızca izleyiciye borçluydu (savaş öncesi ve esnasındaki pırıltılı sinema akşamlarının anısına).* Bir arada olmak ziyaretçilerin hoşuna gidiyordu. Sinemayı meyhaneye tercih ediyorlardı. Üstelik biletler ucuzdu.

Fellini'nin Güçlü Film Araçları Kullanışı

Fellini'nin *Satyricon*'unda Antik Roma üzerindeki gökyüzü "tuhaf renklerle" gösterilmiştir. Hiçbir modern sinema izleyicisi şimdiye kadar Fellini'nin filmindeki Trimalchio'nun ziyafeti esnasında Roma şehrinin üzerinde uzanan fırtınalı havaya benzer bir gökyüzü görmemişti.

— Böyle bir şey doğada mevcut mudur?
— Herhalde orada her şey mevcut. Fellini'nin çektiği gibi bir gökyüzü (ışığı filtreleyerek elde etmişti) nadir görülür. Belki kasırgadan kısa bir süre önce, bir dakikalığına ortaya çıkar.

Ziyafet sahnesini kendi lejyonerleri tarafından başa geçirilen yeni imparator Caesar'ın zafer alayı takip eder. Öncesinde selefinin katli görülür. Çok genç olan YENİ HÜKÜMDARIN iktidarda birkaç

* Bkz. s.88.

günü veya birkaç ayı var. Fellini, güçlü rüzgâr makineleriyle oyuncunun yüzüne iki taraftan hava üfletmişti. İmparator, bu "tarih rüzgârına" karşı yüzünü kaskatı ve eğik halde öne ve yukarıya çevirmek zorundaydı. Olası 200 refleksle rüzgârdan kurtulmaya çalışan insan yüzünü yukarıda tarif edilen konumda tutmak çok zor olduğu için gönülsüz bir kararlılık maskesi ve "çılgın bir gerilim" oluşmuştu. Fellini, oyuncuyu çok sayıda figüran arasından seçmişti. Böylesine abartılı bir yüz ifadesi elbette "aktörce oynanamazdı". Oyuncu bu "maskeyi" tam yedi dakika boyunca korudu; bunun iki dakikası filme montajlandı. Genç adam Roma'nın arka sokaklarındandı. Sahnenin nasıl hakkından geldiğini sonradan izah edememişti. Roma banliyölerinden birindeki bir sinemada, zafer alayı sahnesini yoldaşları olan neşeli bir toplulukla beraber 30-40 kere izlemişti.

Kimse Zifiri Karanlıkta Televizyon Karşısında Oturmak İstemez

Bazıları sinemanın can çekiştiğini (ya da yaşamını müzelerde ve uluslararası film festivallerinde sürdüreceğini) söylüyor. Buna katılmıyorum. Ama sinema yeniden doğarken hemen farkına varamayacağımız bir şekil alıyor olabilir.

"Ölmedim
Sadece yer değiştiriyorum
Hâlâ sizinleyim
Düşlerinizde geziniyorum."
Michelangelo

"Geçiş Medyumu" Olarak 1955 Yılının Televizyon Lambaları

Televizyonun ABD'de ortaya çıktığı 1955 yılından sonra, küçük ölçekli, el işçiliğine dayalı elektrik firmaları televizyon lambaları konusunda uzmanlaşmıştı. Bunlarla, televizyonun bulunduğu oda ekrandaki siyah beyaz resmin daha iyi görülebileceği şekilde aydınlatılabiliyordu. Bu lambaların bir türü, sinemanın doğmasını sağlayan Laterna Magica modelinden esinlenilerek yapılmıştı.*

* Bkz. s.88.

– Elektrikçiler bu fikri nereden bulmuş?
– Hoşlarına giden neyse onu yaptılar. Televizyonla beraber lambaları satın alan müşterileri tanımaya vakit yoktu.
– Her şey bir varsayım, isabetli bir varsayım mıydı?
– Girişimciler kendilerini başkalarının yerine koydular.

40 Watt'lık bir ampulün çevresinde, üstüne desenler işlenmiş bir silindir dönüyordu. Ampulün ısınmasıyla yükselen hava bu silindiri hareket ettiriyordu. Lambanın -üstünde bir resim olan- dış yüzü, hareket eden iç silindirin deseniyle canlandırılıyordu. Gösterilenler arasında örneğin Kaptan Lee ve Kaptan Natchez'in buharlı gemilerinin yarışı vardı; bunlar halihazırda ilk sessiz filmlerden 1900 tarihli *The Lee-Natchez Race*'te konu edilmişti. Yine sıklıkla tercih edilen konular arasında trenler ve Boston kıyılarında fırtınaya yakalanan *Mayflower* gemisi vardı. Ahşap bir kulübe ile bir ayının görüldüğü orman yangını ve *General* isimli lokomotif.

– Bu bir tür geçiş medyumu.
– Evet, sinemaya veda. Televizyona merhaba.
– Aman dikkat. Lambanın üstündeki motifler "herkesin bildiği tehlikelere" işaret ediyor. Herkes biliyorsa tehlikeli değiller.
– Buna karşılık, bu yeni cihazın kendisi tehlikeli sayılır. Bağımlılık yarattığı için.

Kürtajla Alınır Gibi Yok Olan Büyük Sinema

Şehirlerarası yüksek hızlı trenleri şehirle bağlayan ama artık trenlerle doğrudan bağlantısı kalmayan yeni istasyon kompleksi altyapı binalarıyla çevrelenmişti. Bu yapılar arasında alışveriş merkezi ve otellerin yanı sıra bir de Cinelux binası vardı. Ancak Cinelux binası kısa bir süre sonra dönüştürülmüş ve Kaufhof binasına eklenmişti. Sinema merkezi olarak yaşatılamamıştı. İnsanlara para ödeseniz bile kimse 90 dakikalık bir sinema deneyimi için vakit ayırmazdı. Bu ulaşım merkezinin yaşamını belirleyen yoğunlaştırılmış zaman buna izin vermedi. Neon ışıklarla yazılmış "Cinelux" yazısı hâlâ binanın çatısındaydı ve geceleri ışıldıyordu.

Sinema Tarihi ve Televizyonun Kesişim Noktasında

Büyük kameraman Gérard Vandenberg bir gün boyunca hizmetimizdeydi. Bir adaptör yardımıyla 1988 tarihli elektronik kameraları klasik film mercekleri (altı yüz yıllık zanaat geleneklerinin ürünü olan) takılabilir hale getirmiştik. Böylece sinema geleneği ile elektroniğin erdemlerini birleştirmiştik. Harika sonuçlar elde ettik!

Vandenberg iki asistanı görevlendirmişti. Kameraları büyük Stüdyo 1'e, oradan da Arnold & Richter Şirketi'nin çatısına sürüklüyorlardı. Büyük stüdyoda nesneleri 1 lux ışığında filme çekiyorduk. Bu, tek bir mumun aydınlatmasına denk geliyordu. Daha sonra mercekleri ve malzemeyi sonbaharın ilk günlerinde ufuktan gelen son derece güçlü ters ışıkta test ettik. Malzeme ve ekipman çok sağlam çıkmıştı.

O gün topladığımız görüntü stoğunu daha sonra, 1988 tarihli Ampex Digital Optics (ADO) ve Mirage denen elektronik ekipmanlarında işledik. Bu cihazlar diyaframların, ek merceklerin ve 1921 yılı yapımı Debrie kameralarının çok katmanlı filtrelerinin programlanmasına olanak sağlıyordu. Böylece sessiz film döneminin görsel etkileri elde edilebiliyordu. Doğrusu tuhaf biçimde değişmiş ve yine değiştirilebilir bir haldeydiler ve asla zamanında kamerayla elde edilenlerle aynı efektler değillerdi, ama denemelerin yarısında daha da ilginç görüntüler elde ediliyordu.

Tüm bunlar bir yastan kaynaklanıyor. 1986 yılından bu yana kentteki son bağımsız sinemalar kapatıldı. Fransa'dan, Godard'ın atölyesinden sinemanın ölümüne ağıtlar.* Ancak bu dönemde çöken sadece sinemanın bağımsız bir sektörü değildi; alışageldiğimiz ve sırdaşlarımıza, "1921 yılının sansür tanımaz yönetmenlerine", Rossellini'nin *nuovo cinema*'sına ve *nouvelle vague*'a borçlu olduğumuz bağımsız film üretimine de veda ediyorduk. İnsan, uzun bir tarihsel gelişimin sonunda bir kez daha ışıkları yakıp geleneksel olanakları yeni medyuma tercüme edebileceğini ve onun sonsuz yaşamında bir iz bırakabileceğini hayal ediyordu. Böyle bir şeyin "umulmadık yollardan"

* Bkz. s.89-92.

gerçekleşmesi bugün bile mümkün. Maksatlı olarak başarılamasa da belki kendiliğinden gerçekleşebilir. Ürün stoklarımızı iyi muhafaza ettiğimiz için, onları sonra özel televizyonlarda yayınlayabilmiştik.

Soğuk Duş

Şehir merkezindeki otelde yer bulamadık. Yataktan kalkar kalkmaz film çekmeye başlayacağını hayal ediyordu insan. Ama bu sadece şehir merkezinde mümkündü. Öğleden sonra geç bir saatte kenar mahallelerden birindeki bir otelde, yatağımda yatıyor, huzur bulmaya çalışıyordum. Başaktris bacağını kırmıştı. Bacağı alçıya alınmıştı ve ilk gün aktrisin sadece göğüs hizasından yukarısının görüneceği bir çekim yapmamız beklenebilirdi; yine de yürüyüş ritmi tuhaf görünecekti. Senaryo, başaktrisin bacağının alçıda olması akla yatacak şekilde değiştirilebilir mi?

Hiçbirimiz daha önce uzun metrajlı film çekmemiştik Deneyimsizdik. Pencerelerden otel odasına giren puslu hava cesaret kırıyordu. Çekime başlamaktan vazgeçmenin kıyısındaydım. Sırf üşengeçliğimizden saat sekiz olur olmaz çekime başlamıştık. Gerisini ekibin üşengeçliği getirmişti. 14 kişi yanılıyor olamazdı. Birbirlerini teyit ediyorlardı. Senaryoda öngörülenden daha kötü bir çekim yapmıyorduk.

– Yani daha çekimlere başlamadan ilk filminizi neredeyse iptal ediyordunuz?
– İptal etmekte kararlıydım. Kendime, insan bir noktada içindeki sese kulak vermeli, dedim.
– Ve bu ses, "kendime güvenmiyorum," mu diyordu?
– Öğleden sonra yatakta yatıyordum, metabolizmam yavaşlamıştı ve hepsinden öte, yalnızdım. Bu durumdayken filmimi görmek için iyi bir ücret ödemiş olan yarım milyon insanın önüne çıkıp, "Sizler için hazırladığım ve ekibimle beraber çektiğim şeye bakın, bu mutlaka görmeniz gereken bir şey!" dediğimi düşünemiyordum.
– Bu hemen ertesi sabah söylemeniz gereken bir şey değildi.
– Ama sonuçta öyleydi!
– Biriyle yüz yüze konuşmak yerine bir tür megafon aracılığıyla film izleyicilerine hitap ederken insanın kendini "şişirmesi", bunun

için de haddinden fazla kendini ifade etme ihtiyacı ve özgüvene sahip olması gerektiğini mi kastediyorsunuz?
– Billy Wilder, Fritz Lang, Godard, Lubitsch gibi sinema endüstrisinin devleri buna doğuştan sahiplerdi.
– Siz ise bir tür aşağılık kompleksinden mustariptiniz?
– Hayır, öyle değil. Ama tanımadığım bu kadar çok insana konuşmak hiçbir alışkanlığımla bağdaşmıyor.
– Peki sorunu nasıl çözdünüz?
– Tekrar uykuya daldım. Uyandığımda çekimi iptal etmek için artık çok geçti. Herkes başlamıştı. Mekân sorumlusu telefonla haber vermişti. Soğuk bir duş alıp cevap vermek zorundaydım.
– O andan sonra hiç kuşkunuz kalmamış mıydı?
– Evet, çünkü zamanım kalmamıştı.

Advent* Atmosferinin Filme Çekilmesi

Advent'e denk gelen bir cumartesi gününde Frankfurt, Zeil'da dış çekim. Polis ekipleri bir gösteriyi dağıttı. Olay yerinden karakola doğru yürüyorlardı. Ekibin şefi yeni bir hedef gördü ve adamlarını o yöne yaydı. Memurlar kalkan ve coplarıyla geniş bir cephe halinde hücum ettiler. Deneyimlerimize dayanarak olduğumuz yerde durduk (kaçsaydık, kameralar parçalanırdı). Koşarak sağımızdan ve solumuzdan geçtiler. Hedefleri olan arkamızdaki bir grup militan çoktan dağılmıştı. Bu sahnenin adrenalini hâlâ vücudumuzdayken takviye kuvvetlerin karakolun karşısındaki Kaufhof alışveriş merkezine girdiğini gördük. Yürüyen merdivenlerden oyuncak bölümüne çıktık. Burada henüz polis yoktu. Oyuncak reyonunun yöneticisine çok sevdiği ve bugün özel indirimde olan şarkı söyleyip konuşan bebekler hakkında sorular sorarak başladık.** Bebeği yürütüp şarkı söyletti.

Kata gelen bir öğrenci grubu konuşmayı böldü. Oyuncak reyonunda savaş oyuncaklarının satılmasını protesto ediyorlardı. Sahne bizden otuz metre uzaktaydı. Oyuncak silahları ve tankları raflardan alıp pahalı parçaları koridora fırlatıyorlardı. Zemin kattan yukarıya doğru yüz kadar polis memuru geliyordu. "Sorun çıkaranlara" doğru yöneldiler.

* (Latincede "varış" anlamındaki *adventus* veya "o geliyor" anlamındaki *advenit*'ten geliyor.) Hıristiyanlar için Noel'e hazırlık dönemi. Noel'den önceki 4. pazar günü başlar. (*e.n.*)
** Bkz. s.93.

Polis memurları kameralarımızı gördükleri için tereddüt edip yüzlerini gizlemeye çalıştılar. "Sorun çıkaranlar" bir "tiyatro" fırsatı gördüler. Bir tutuklu korkunç şekilde bağırırken merdivenin kenarındaki asansöre doğru götürüldü. Ya gerçekten "sert müdahaleye" maruz kalıyordu, ya da kötü muamele görüyormuş gibi sesler çıkarıyordu. Şu durumda ayarlanma olanağı olmayan kamera ve ses kaydı için bu bir fark yaratmıyordu. Çekim ara sıra, olayları takip eden ve şu anda "halkın gözünü" canlandıran başaktrisimiz Hannelore Hoger'in bakış açısına dönüyordu. Kamerayı yaklaştırarak kurtarmaya çalıştığımız (polisin "sinirlerimizi bozmak" için onu serbest bırakacağını umuyorduk) tutuklunun arkasındaki asansör kapısı büyük bir gürültüyle kapandı. Kaufhof'un olan biteni anlamaya çalışan yöneticisi belirdi.* Sonradan bize açıkladığı üzere, "sorun çıkaranların" kanun sağlayıcılar karşısındaki yenilgilerinden dolayı bir sonraki cumartesi tekrar gelmelerini engellemek istiyordu; bizi olayların büyümesine sebep olacak haber muhabirleri sanıyordu. Bundan dolayı, işletmesinin ve kanuni otoritenin niyetleri arasındaki farkı ortaya koymak istiyordu. Heyecanlı bir şekilde konuştu.

– Burada olanlar mağazamızın yönetimi yüzünden değildi.
– Ne yüzünden oldu peki?
– Hayır! Biz polis çağırmadık. Aksine, polisin gelmesine karşı çıktık.
– Polise giriş yasağı mı koydunuz?
– Bir anlamda giriş yasağı koyduk.

Bunlar, kameraya ve yürüyen merdivenlerin etrafında toplanan müşterilere söylenmişti. Burada mesele, dedi, gelecekte mağazada yaşanabilecek olası talihsizlikleri önlemekti. Savaş oyuncaklarının raflardan kaldırılıp depoya konması için talimat verdi. Sonradan bazı "tartışmalı nesneleri" istisna olarak tekrar vitrine koyduğunu öğrendik. Advent süresince önemli olan, yıllık bilançoyu belirleyen satış rakamlarıdır. Mağaza yöneticisi, işletmenin hem "sorun çıkaranlara" hem de polise, her tür savaşa ve oyuncak biçiminde olanlar da dahil her tür savaş tasvirine karşı olduğunu, ama diğer yandan anne babalar ve çocuklar savaş oyuncakları talep ettikleri müddetçe müşterinin bu taleplerini kapsamlı bir şekilde karşılamak istediklerini söyledi. Adam ümitsiz

* Bkz. s.93-94.

bir haldeydi. Böyle durumlar için eğitilmemişti. Kişinin hazırlıklı olabilmesi için meslek eğitim kurslarına katılması gerektiğini söyledi. Ama her şeyden önce mağazanın yönetim kurulunun açık talimatları olması gerekiyordu.

Bir Gösterinin Yedek Hedefi Olarak Plöger Şarküterisi

"Sorun çıkaran" öğrenciler Kaufhof alışveriş merkezinden Fressgass'a geçti. Taşlarla Plöger Şarküterisi'nin vitrinini indirdiler. Polis ekip otosu kaldırımdan olay yerine ilerliyordu. Kameralarla çok geç vardık. Geriye sadece kızgın satıcıyla olay hakkında röportaj yapmak kalmıştı.* Bu meslek erbabının sesindeki kızgınlık olayın görüntülerinden çok daha güçlü olabilirdi. Bu arada polis ekibi de yeni bir olaya müdahale etmek üzere yoluna devam etmişti.

Burjuva Kazanımlarının Ölümü Üzerine

Ticaret merkezi, Frankfurt şehri ve Westend'deki lüks konutların arasındaki bağlantı yüz yılı aşkın bir süredir FRESSGASS tarafından garanti altına alınmıştı. İnsanlar burada mola veriyor veya akşam için alışveriş yapıyordu. Şehir, yaşayan bir vücut gibi orada daima boylu boyunca uzanıyordu. Bombardımanların sebep olduğu ağır yıkım bile bu yaşayan vücudu parçalayamamıştı. Bu alışveriş caddesinde ciddiye alınabilecek tek şarküteri Plöger'di.

— Frankfurtlular kazanımlarını niye korumuyor? Bazıları Plöger'den alışveriş yaparken (muhtemelen azınlık), diğerleri dükkanların vitrinlerindeki lüks ürünlere bakmayı yeğliyor (çoğunluk).
— Yani vatandaşlar Plöger'in şimdi, 2006 yılında kapanacağını bilseler daha fazla alışveriş yaparlardı mı demek istiyorsunuz?
— Sanmıyorum. Ama belki herkes ayda 1 Euro bağışlardı. Teneke kutularla FRESSGASS civarında gidip gelinebilirdi; tıpkı kış yardımlaşması ve aş için bağış topladıkları gibi. Ve bunların amacı bir metropolün muhafaza edilmesi kadar değerli değildi.

---

* Bkz. s.94.

– Kuşkusuz bunun faydası olurdu.
– Hem de serbest piyasa kanunlarına uygun olurdu. O kanunlar haysiyet, çeşitlilik ve arzulara yönelikti, sadece bütçe kesintilerine değil.
– Kentlilere bir uyarıda bulunmak gerekirdi.
– Ne yönde bir uyarı olurdu bu?
– Gerçek şu ki, deneyimlerimiz bize kendi kendilerine yeterince çabuk tepki gösteremediklerini öğretmişti. Plöger aniden yok olmuştu.
– Bu da kazanımların ölümü anlamına geliyor.
– Hiç filme çekilmeden mi?
– Hiç filme çekilmeden.

Doğal Bir Yetenek

Asil taklidi yapmayı sevmesi, Nürnberg'teki bir garsonun özelliklerinden biriydi. Asil bir kandan geldiğini kendisi söylemese bile, (büsbütün "aristokrat") yüz ifadesi özel bir görgünün hakimiyetinin göstergesiydi; jestleriyle konukların kendisine nereden ve kimlerden geldiğini sormalarını sağlardı. Dahası, bahşişleri hemen kabul etmezdi. Bu vesileyle konuklarla arasında sık sık bir sohbet gelişirdi. Üstelik onun kaderi hakkında. Konuşma çoğunlukla garsonun kendisini nasıl hizmetkârlara yaraşan, bağımlı bir konumda bulduğuyla ilgili bir soruyla sonlanırdı. Yine de sonunda hediye edilen parayı kabul ederdi.

Onu filme çekmek için izin istedik. Objektife gerçekten de "göze çarpan", "asil" bir intiba uyandıran bir bakış attı; kamera 90'lık bir Makro-Kilar'dı. Monoklünü gözüne takmaya da hazırdı. Ancak biz çekim yaparken onu doğal bir biçimde gözüne oturtamadı. Göz çukuru yapısının ne yazık ki monoklü yerleştirmeye ya da en azından yerinde tutmaya müsait olmadığını söyledi. Onu takacağı zaman yapıştırıcı ile burnuna ve göz çukuruna sabitlemesi gerekiyordu. Birçok kez monoklü gözünde sabit tutmaya çalıştı, ama her defasında eline düştü. Başarısızlığı için bizden özür dilerken takındığı gülümseme gerçekten de "aristokrattı".

Taşkent'te Sinema Tarihinin Dirilişi

– Sinema tarihinin Taşkent'te neredeyse dirildiğini mi söylüyorsunuz?
– Az kalsın diriliyordu.
– Siz ve grubunuz neden başarısız olmuştunuz?
– Bizde "oligark" denen bir yatırımcı yüzünden.
– Bir oligark size nasıl engel olabilir ki? Proje başarısız olduğu için uydurulmuş bir bahane değil mi bu?
– Sadece bir yıl zamanımız varken, başarıp başaramayacağımızı nereden bilebilirdik ki? Oligark bizim için bir tehlike arz etmiyordu. Tehlikeli olan, milislerden ve bakanlıklardan aldığı destekti.
– Söylenene göre, gösterimi yaptığınız, 5 bin izleyici için tasarlanmış olan sinema salonu, sinema tarihinin dirilişi için çok büyükmüş.
– Kesinlikle, ne gösterdiğimizin bir önemi yoktu. En iyi ihtimalle 13 izleyicimiz vardı, 5 bin değil.
– Cumhuriyetiniz köklü bir değişim yaşarken halkınız sinemaya yoğunlaşamayacak kadar telaşlı olduğu için mi?
– Yaptığımızı, salonu, bu kültür sarayını sinema olarak görmüyorlardı.

Taşkent Uluslararası Film Festivali yıllar boyunca Afrika, Asya ve Latin Amerika filmlerine yoğunlaşmıştı. SSCB cumhuriyetlerinin birçoğu böylesi festivallere sahipti. Henüz 1991 yazında Taşkent'te yapılmış olan festival büyük başarı kazanmıştı. Kültür sarayının, daha önce de değinildiği gibi 5 bin kişilik olan salonuna kırmızı halılar serilmiş, salon dev avizelerle aydınlatılmıştı; altın varaklı koltuklar örgütlüler ve davetlilerle tamamen dolmuştu. Ses sistemleri ve projektörler kusursuz çalışıyordu. Salondaki ışıkların ışık odasından "en parlaktan" "tamamen karanlığa" doğru yavaş bir geçişle kapatıldığı an bile başlıbaşına büyük bir sinema maharetiydi. Bu efektleri Moskova'daki uzmanlara borçluyduk.*

Genel merkezle irtibatımız kesilmişti. Taşkent'teki festivalin hepsi Rus olan görevlileri ve organizatörleri, Özbekistan Cumhuriyetimizin emriyle sınır dışı edilmek zorunda kalmadan anavatanlarına geri dönmüşlerdi. Festival belgelerini ve

* Bkz. s.94-95.

ekipmanlarını, kültür sarayınınkilerle beraber bize, bir sinema grubunu da içeren Komsomol Gençlik Birliği'nin yerel temsilcilerine teslim etmişlerdi.

Sorumluluk hissi duyuyorduk. Başlangıçta büyük salonu gösterimlerle doldurmaya çalıştık. Bondarçuk'un *Savaş ve Barış*'ını, imparatorluğun merkez deposundaki yerel film stüdyolarından geriye kalan her şeyi ve ayrıca Çin, Japonya ve Latin Amerika'dan nadir filmleri oynatıyorduk. Hiçbiri yerel izleyiciye ilgi çekici gelmiyordu. Giriş ücreti olarak sadece 50 sent (Avrupa kuruna çevrilmiş) istemiş olmamıza rağmen. Kültür sarayının yan odalarına çekildik. Prodüksiyon atölyeleri kurduk. Büyük salonda bizi yıldızlı bir gökyüzü gibi saran elektrik tesisatının altında bir itfaiye çadırı (aslında resmi makamlar tarafından 30 kişilik bir cephe kliniği olarak düşünülmüştü) kurmuştuk. Bu sınırlı mekânda festivalin Asya, Afrika ve Latin Amerika'daki hedef kitleleriyle tekrar iletişim kurma olanağı bulmuştuk. İmparatorluğun üşengeçlikten dolayı çalışmaya devam eden kamusal iletişim hattına hâlâ bağlıydık (telefon ve elektrik parası ödemek zorunda değildik). Düşüncemiz, Taşkent'teki film stüdyosunun deposunda duran ve kültür sarayından bize devredilmiş olan zengin teknik ekipman stoğunu dünyaya dağıtmak ve her bakımdan özerk film prodüksiyonları ortaya çıkmasını sağlamaktı. Biz de kendi payımıza, planladığımız "dünya filmleri" ile beraber göstererek beş sene içinde 5 bin kişilik sinemayı gitgide doldurabilmeyi umduğumuz yerli filmler çekip duruyorduk.

— Bu büyük proje neden başarısız oldu?
— Hâlâ büyük binanın tesisatını onarmakla uğraşıyorduk, kalorifer sistemine su verilebilsin ve bina kışın ısıtılabilsin diye; ta ki bütün bunların aslında bize ait olmadığını, tüm binaların artık arsanın yeni sahibinin olduğunu öğrenene kadar.
— Ama bu kanuna aykırı. İmparatorluğun son anlarında kültür sarayı ve içinde bulunan tüm teknik ekipmanlar yasal olarak size devredilmişti.
— Evet, avukatlarımız vardı.
— Onlara neden başvurmadınız?
— İnsan aynı anda hem sinema tarihini diriltip hem de YENİ KAPİTALİN KOMPLOSUNA karşı yasal bir savaş sürdüremez.

– İtfaiye çadırını kültür sarayının hemen yanına kurabilir, projenizi oradan sürdürebilirdiniz.
– Bu psikolojik olarak mümkün değildi. Sinema tarihinin küllerinden doğarak burayı gitgide doldurabileceğini gösterebilmek için kültür sarayının 5 bin kişilik salonunun gözümüzün önünde olması gerekiyordu.
– Grup, bu perspektif olmayınca yolunu mu kaybetti?
– Geriye dönülemez biçimde.

Evrimin Çeşitliliği

Oturuma olumlu bir başlangıç yapmaya karar vermişti. Bunu nasıl yapmalıydı? Pazarlama harcamalarına girmeye değecek kadar büyük bütçeli filmlere olan eğilim, sinemateklerin kapatılması, multipleks sinema krizi, film yerine dizi satın alan özel televizyon kuruluşları ve son olarak, ama bir o kadar da önemlisi, körlemesine ve blok satışların sinemanın geleceğine ve "21. yüzyılda sinema tarihinin evrimine" dair çizdiği kasvetli tablo.

– Şimdiye kadar, en umutsuz durumlardan bile "yeni bir sinema" daima ortaya çıkmıştır.
– "Şimdiye kadar" Çin ve Hindistan'da mı demek?
– Belki Çin'de.
– Ya Afrika'da?
– Orada da.
– Peki Latin Amerika'da?
– Kim bilir. Küba'da daha neler yapılacak nereden bilebiliriz? Belki de São Paulo'da dünyayı fethedecek yeni tür melodramlar çoktandır üretiliyor.
–Sinemalarda mı? Yoksa televizyonda mı?
– Herhalde sinema tarihinin evriminin selülozla devam etmek zorunda olduğunu kimse söylemiyor. Selüloz, film laboratuvarları ve büyük projektörler gerektiriyor. Evrim, dijital kayıt yöntemleriyle de devam edebilir.
– Kısa bir süre önce Java'da, çekim masrafları karşılanamaz hale geldiği için, sinema tarihi tefrikasının devamı eskiz biçiminde gerçekleştirildi. Tefrikanın bu bölümü bir fotoroman yığınına benziyodu. Çok başarılı oldu ve Şikago'ya kadar dağıtıldı.

Rossellini ve yoldaşlarının henüz faşizm hüküm sürerken ve sonrasında yola koyulmaları ne kadar da umut doluydu! *Nouvelle Vague* ve Yeni Amerikan Sineması'nın ortaya çıkışı ne kadar da kentsel bir olguydu, sinemateklerin kuruluş dalgasıyla ne kadar da yakından ilintiliydi! Toplantıya katılanlardan biri, sinema sübvansiyonlarının bağımsız sinemadan artakalanların ve sinemateklerin üzerinde bir kefen gibi örtülü olduğunu iddia etti.

— Sübvansiyonlar paylaşılmalı ve bir kısmı denizaşırı ülkelere gönderilmeliydi. Avrupa dışında sinema tarihi böyle başlamıştı: Avrupa filmlerine talep yaratmak için dışarıya ekipman ve para göndererek. Oradan, uzaklardan, kısıtlı olanakların biraz olsun etki yarattığı bir yerden "sinema tarihinin geri dönüşü" yeniden metropollere taşınabilirdi. İzleyici bulmak (meraklı ve doyumsuz) açısından Avrupa metropolleri hâlâ iş görüyordu.
— Bu Fassbinder'in önerisiydi.
— Peki neden uygulanmadı?
— Sübvansiyon yönetmeliğine aykırıydı.
— Sinema tarihi yönetmeliklerle yeni baştan geliştirilebilir mi?
— Sanmıyorum.

Konferansın genel kuruluna güçlü şüpheler hâkimdi. Mesele, internet izleyicilerinin konu başına ölçülen dikkat süresinin ortalama sekiz dakika olmasına rağmen, 90 dakika süren olay örgüsü şemasıydı. Bazı katılımcılar, haberlerin ve melodramların beş ila sekiz dakikalık bir ritimle çekilmeleri halinde dizilere üstün geleceğini söyledi. Diziler neden sinema değildi? Pek inanılır olmasa bile, onlar da "sinema tarihinin tefrikasında" yer alabilirdi.

Her halükârda, 35 mm'lik kopyaların nakliyesi konuşmacıların çoğuna çok zahmetli görünmüştü. El arabası olmadan onları taşımak mümkün değildi. Banyo edilmiş negatifler ile ses kaydının birbirinden ayrılması da çok zahmetli bulunarak eleştirilmişti.

— Yani sinema filmlerini eski moda mı buluyorsunuz?
— Kişisel tercihime karşın.

Oysa orada bulunanların hiçbiri, o esnada toplantıdan ağıtlar ve veda şarkıları yükselirken, New York City Üniversitesi'nin başıboş

odalarında halihazırda bir sinema devrimi gerçekleştiğini tahmin etmemişti. Devrimin her zaman "sinemayı meydana getiren üç makineye" gereksinimi olacaktı; olsa olsa 2 numaralı makineden feragat edebilirdi.

– Peki, bu iddianızla ne söylemek istiyorsunuz?
– Sinema bir planlamacı tarafından keşfedilmedi; "yeni sinema" da, sonuçta neye benzerse benzesin, bir planlamacısı olmadan ortaya çıkacak.
– Kazara mı?
– Pek çok iyi şey gibi.

Afrika'da Film Çekmek

Lagos'ta 200'den fazla alt kuruluşu yöneten bir film şirketi, sinemalarda asla gösterilmeyen ancak DVD formatında tüm Afrika'ya dağıtılan popüler filmler çekiyordu. Her hafta 600 yeni prodüksiyon. Sinema yeniden mi filizleniyordu? Malzeme sağlamdı.

– Örneğin neleri konu alıyorlardı?
– Bir filmde Avrupa'ya seks işçisi olarak giden üç kadın konu alınmıştı. Öncesinde bir kabile büyücüsünden kendilerine "talih" temin etmişlerdi. Ama Avrupa'da talihleri yaver gitmemişti. Sertifikayı satan büyücü ise New York'a göç etmişti. Sonradan, büyünün etkisini gösterebilmesi için yeni doğmuş bir bebeği kurban etmeleri gerektiğini anlayacaklardı.
– Kadınlar New York'a mı gitti?
– Evet, filmde tam olarak bu oldu. Büyücüyü içlerinden biri ile evlenmeye, sonra da doğan çocuğu kurban etmeye mecbur ettiler. Ve bu andan itibaren Avrupa'ya yapacakları ikinci yolculuk için gereken talihi beklemeye koyuldular.
– Sansür var mıydı?
– Sansür DVD'lere ulaşamaz.
– Eleştiriler ürünlerin yayılmasına yardımcı oluyor mu?
– Eleştiri yok.
– Ürünlerin tüketiciler üzerindeki etkisine ilişkin geri bildirimler oluyor mu?
– Gelen para.
– Bu da ürün tiplerinin bir talebi karşıladığı anlamına mı geliyor?
– Kesinlikle.

Friesenhahn'ın Numarası

Asil bir soydan gelen Heinz von Friesenhahn, iflas ettikten sonra kendisini sirkte çalışırken bulmuş, ama hırsını korumuş ve Hagenbeck Hayvanat Bahçesi'nden bir uzmanla beraber bir benekli sırtlan sürüsünü sirk gösterisine eklemekte ısrar etmişti. Bu özel bir numaraydı. Uzmanlar daha önce hiç kimsenin sırtlanlara gösteri yaptırmayı başaramadığını söylemişlerdi.

Bunun doğru olmadığı anlaşıldı. Heinz von Friesenhahn'ın Tanzanya'dan getirdiği hayvanları eğitmek özellikle kolaydı. Pek güven duyan hayvanlar değillerdi. Ama ödüllere tepki veriyorlardı. Von Friesenhahn meşhur Rus hayvan eğitmeni Kulyakov'un öğrencisiydi. Kulyakov'a göre eğitimde başarı üç etkene dayanır: hayvanların öğrenme yetisine sahip olmalarına, ödüllere tepki vermelerine ve eğitmenin hayvanlardan beklenenler ile ödülleri istikrarlı biçimde dengeleyebilecek mizaçta olmasına.

Ve böylece von Friesenhahn hayvanları eğitmeye başladı. Avrupa ve ABD'deki izleyiciler sırtlanları çirkin ve sinsi yaratıklar olarak görmüşlerdi. Bu önyargıyı kırmak o kadar kolay değildi. Von Friesenhahn hayvanları sevimli buluyordu. Hayvanları sevimli buldukça onlar da kendisine karşılık verip ödülleri kapıyorlardı.

Altı ay sonunda Heinz von Friesenhahn her iki önkolunu da sırtlanlara kaptırmıştı. Hâlâ hayvanların saldırgan olmadığı görüşündeydi. Kendisini yeterince dikkatli olmamakla suçluyordu. Kapan ağızlardan ve açılan çenelerden gözü ayırmamak gerekiyordu. Önce aniden kapıyorlar, sonra düşünüyorlardı. Hayvanların öğrenme kabiliyetini ve ödüller karşısındaki adanmışlığını sempatiyle karıştırmıştı.

— Kısacası, tasarladığı performanslar sırtlanlara uygun olmadığı için başarısız oldu.
— Evet, yanan lastiklerin içinden atlamaları, kaidelerin üzerinde oturmaları, birbirlerinin üzerine tırmanmaları gerekiyordu. Sırtlanlar bu tip şeyleri yapmayı sevmezler.
— Ne tür numaralar hazırlamalıydı?
— Üç Sırtlan Bir Dişi Aslanı Avından Uzaklaştırırken. Bu, sirk çadırında özgün ve doğal bir performans olurdu.

— Üç sırtlan bir aslanı defedebilir mi?
— Biraz sürer. İnsanlara izlemesi çok ilginç gelecek birçok karşılıklı gözdağı jesti. Sonunda, dişi aslan geri çekilir.
— Peki, altı sırtlan bir aslana karşı?
— Yetmez. On iki sırtlan. Bir sirk numarası için bu çok daha ilginç olurdu.
— Sırtlanların, davranışları vahşi doğada sergiledikleri gibi kalması koşuluyla, çok kolay eğitilebileceklerini mi düşünüyorsun?
— Kesinlikle, Heinz von Friesenhahn'ın anlamadığı tam da buydu.
— Önkolları olmadan sırtlan eğitmeni olarak hâlâ bir şansı var mı?
Her şeye rağmen, geçen bu süre içerisinde hatasını anlamıştı.
— Kuşkusuz. Gözlerini kullanıyor. Ve artık yapması gerekenin sırtlanların çenelerine dikkat etmekten ibaret olduğunu da biliyor.
— Isırırlarsa ne yapabilir?
— Mesafesini korursa ısırmaları neredeyse imkânsız. En azından artık önkollarını kapamazlar.
— Peki numarası başarılı mıydı?
— Kırgızistan'dakini mi kastediyorsun?
— Sürüsüyle boy gösterdiği yer orasıydı.
— Çok başarılıydı. Daha önce bir sirk numarasında benekli sırtlan sürüsü görülmemişti.
— Özgürlüklerine özellikle düşkün hayvanlar olarak mı bilinirler?
— Evet, ayrıca evcilleştirilemez olarak; oysa burada "itaatkâr" oldukları düşünülebilirdi.
— Ama sadece kendilerini alışkın oldukları bir konumda bulmaları koşuluyla.
— Evet, dişi aslanı kovalarken. Von Friesenhahn Bişkek'te kendini aştı – on iki sırtlan bir dişi aslana karşı. Sahnenin ortasına bir et yığını koymuştu.
— On iki sırtlanın koyun kaburgalarını yutmasını seyretmek nahoş değil miydi?
— Kırgızlar için değil.
— Peki o halde bu numara Şikago'da nasıl bu kadar başarılı oldu? Yine et kullanmamıştı herhalde.
— Et, üzerinde mumlar olan bir pasta kılığına sokulmuştu. Sırtlanlar mumları söndürmekte ve (tavuktan yapılmış) pastayı yemekte hiç zorlanmadılar.
— Kimse anlamadı mı?
— Bu bir rahatsızlık yaratmazdı. Tavuklar "merhamete değer hayvanlardan" sayılmıyor. Çoğu insan tavuk yiyor.

— Ama asıl numara "kolsuz hayvan terbiyecisiydi", değil mi?
— Evet, ilk başta çaresiz görünüyordu. Ama sırtlanın üzerinde kurulacak tüm otorite zihinsel olarak uygulanır. Kimse benekli sırtlanlarla tutma uzuvlarıyla başa çıkamaz.

Sirk için kimse ortaya yeni numaralar atamazsa ne olacak?

O zaman sirk ölecek. Kimse eski numaraları sonsuza kadar izlemek istemez, neticede çağdaş etkinlikler tüm sirk numaralarını geride bırakacak sansasyonlar sunuyor.

Sinema Olarak Kozmos

Hukuk bilgini Felix Eberty, 1846 yılında sabit yıldızların Dünya'ya olan uzaklıklarının (ve böylece ışıklarının Dünya'ya ulaşmaları için gereken zamanın) tam olarak belirlenmesine odaklanarak, *Gökcisimleri ve Dünya Tarihi* isimli çalışmasını yayımlamıştı.

M.S. 30 yılında Kutsal Cuma günü Dünya'yı terk eden bir ışık ışınının –ideal koşullar altında– halen evrende ileriye doğru yol aldığını ve bizden uzaklaştığını doğru tahmin etmişti. Böylece tüm tarih öncesi, uzaydaki ışıkların izlerinde depolanmış oluyordu. Buna göre tüm dünya tarihi, evrende HAREKETLİ RESİMLER SERİSİ (Eberty sinema sözcüğünü bilmiyordu) halinde yol alıyordu.

Eberty'ye göre neticede bu tersine de işleyebilirdi. Keskin bir görüşe sahip olması koşuluyla bir gözlemci, 2000 ışık yılı uzaktaki bir gökcisminden buraya şu an gelen ANTİK IŞIKTAN o uzak tarihin olaylarını izleyebilirdi. Uzay, "geçmişin sonsuza dek bozulmayacak görüntü arşiviydi". Eberty, her şeyi bilmek ve her yerde bulunmak gibi kavramların böylece "şimdiye dek bilinmeyen bir berraklık ve somutluk kazandığını" eklemişti.

Albert Einstein 1923 yılında Eberty'nin yayınının yeni baskısı için bir önsöz kaleme almıştı. Bu kitapçığın "bir yandan konvansiyonel zaman kavramına bir eleştiri olduğunu . . . diğer yandan, çıkarsamalarının tuhaflığından dolayı sık sık eleştirilen görelilik kuramının bizi aslında hangi tuhaf çıkarsamalardan kurtardığını" gösterdiğini yazmıştı. Einstein burada, zamanda yolculuk yapan

birinin ışığın hızının sabit kalmasından dolayı bir ışık dalgasını asla geçemeyeceğini ileri süren özel görelilik kuramından bahsetmektedir.

Bu önsöz Honolulu'da, astrofizikçi ve felsefecilerin katıldığı bir konferansta okundu. Bu argümana karşı çıkan bir bildiride Harvard Üniversitesi'nden astronom Andreas Küppers, en güncel buluşun, yani NEGATİF ENERJİNİN (yer çekimine zıt yönde akan) bulunmasının, KOZMİK EVRENSEL SİNEMANIN önündeki Einstein'ın tanımladığı engeli şüpheli duruma soktuğuna işaret ediyordu. Bir negatif enerji ışını bir bilgiyi, fotonlar biçiminde olmasa bile, gerçekten de ışık ışınlarının tersi yönde taşıyabilirdi.* Böylece Eberty'nin düşüncesinin gerçekleşmesini engelleyen tek sorun henüz KARANLIK ENERJİYİ (muhtemelen vakumdaki bir dalgalanmayı temsil eden) göremiyor ve deşifre edemiyor oluşumuzdur. Bu sorun üzerinde çalışılıyor.

— 217 ışık yılı ötede, bu bakış açısıyla bir sinema projektörü gibi davranan Dünya'yı Büyük Fransız Devrimi zamanında terk etmiş olan ışık dalgaları bulunduğunu kastediyorsunuz. Bir gözlemcinin bunlarla bağlantı kurabileceğini farz edelim; hızla uzaklaşmakta olan bir ışık ışını nasıl yakalanabilir? Kaçıp gider.
— Fransız astronom Flammarion bu noktada Eberty'nin düşüncesini geliştirdi. Işığa hassas bir yüzeyi olan, örneğin iyottan (tıpkı karanlık odadaki gibi) bir yıldızın dönen bir silindir biçiminde olduğunu varsaydı. Üstüne olaylar sonsuza kadar "yazılacaktı".
—Tıpkı kozmik bir reklam sütunu gibi? Ama her yeni yazıt kendinden öncekini siler?
— Üstüne tekrar tekrar yazılan antik bir papirüs gibi. Böyle bir zorlukla baş edebiliriz. Hem üstte yazılı olanı hem de alttakileri okuyabiliriz. Röntgenle.
— Ancak, örneğin 1 Ağustos 1798 tarihinde dev yolcu gemisi L'Orient'daki patlamadan bir haber alabilmek için (diğer tüm zorlukları çözdüğümüzü varsayarsak), Abukir'in üzerindeki gökyüzünün o tarihte bulutsuz olması gerekir.
— O gece hava bulutsuzdu. İşte bu nedenle, beklentimiz bir kere mi yoksa iki kere mi patlama olduğunu açıklığa kavuşturmak.
— Ancak Fransız Devrimi'nin dönüm noktaları esnasında Paris'in

* Bkz. s.95.

üzerindeki gökyüzü bulutlarla kaplıydı.
— Kızılötesi aletlerle bulutların içinden bakabiliriz.
— Ama olayları önce bütün olarak görürsünüz. Bir devrimin böylesi bir genel görünümünde ne görülebilir ki? Birçok şey kapalı mekânlarda gerçekleşti.
— Kesitleri büyütme yeteneğimizi küçümsemeyin. Bir kapının açıldığını, ışığın manastır binasından önce yana doğru, sonra gökyüzüne kaçışını gözünüzde canlandırın. Gizli servisler bunun gibi pek çok görünür kılma sorununu çözmüşlerdir.

Biliminsanları kongrede coşkuyla konuşuyorlardı. Tüm geçmiş zamanların görüntülerinin yanı başımızdan ve içimizden geçtiğine dair şüpheleri yoktu. Bu, daima tarihçi de olan felsefecilerin ilgisini özellikle çekmişti. Böylesi bir "EVRENSEL SİNEMAYA" sahip olmayı diliyorlardı.

— Bütüne ait bu görüntülerin, onları henüz görmemiş olsak bile, bizi etkilediğini mi kastediyorsunuz?
— Böyle bir şey nasıl etkisiz olabilir ki?
— Yani gözlerimiz onları deşifre edemese de onları algılıyor muyuz?
— Algılamıyoruz, bu sinema içimizden geçip gidiyor.
— Bence de.
— Etkilerinin ne olduğu bilmesek bile.



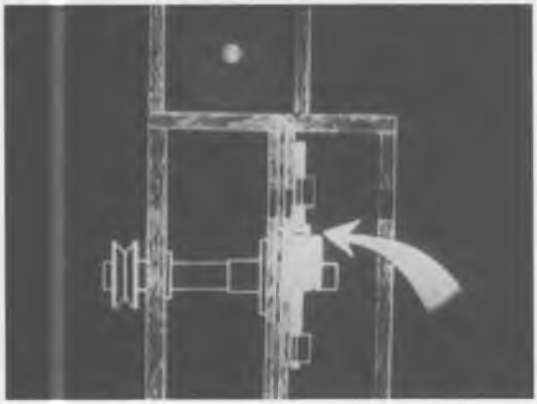
Kuzeyin derinliklerinde bir radyo teleskobu ve gözlemevi.
(üstte gündüz, altta gece)



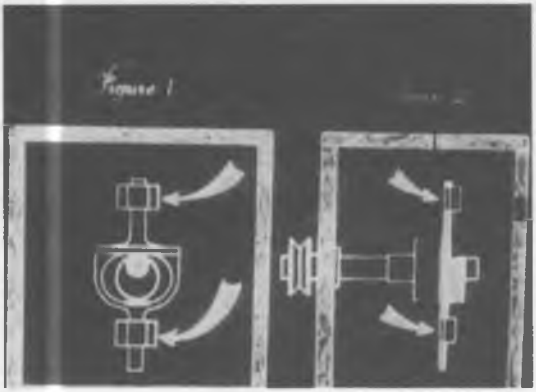
(S.9) Fotoğrafik aygıt hem bir kamera hem de bir projektördü.



Auguste Lumière buluşunu kara tahtada açıklarken.



Lumière Kardeşlerin patenti: delikli filmi mercek sisteminin önüne doğru hareket ettiren cihaz.





Büyük bir sinemanın orijinal sahnesi: Coney Island'daki Globe Tower. Bu fantezi yapı kısa süre sonra yıkılarak yerini yeni bir fantezi yapıya bırakacaktı.

(s. 13) . . . Coney Island'ın fantastik tesisleri sadece New York'taki gökdelenlere değil . . . sinemaya da öncülük etti.

Delirious New York: A Retrospective Manifesto for Manhattan isimli 1978 tarihli New York basımı kitabında Rem Koolhaas, "fantastiğin teknolojisini" etkileyici biçimde çözümler. Sadece işlevsellikten ibaret olmayan bu fantastik niteliğin New York'taki binaların yapılış biçimlerine temel oluşturduğunu yazar. Koolhaas buna "Manhattanizm" diyor. Coney Island'ın lunaparklarından getirilen kullanılmış projeksiyon aletlerinin Manhattan'da yeniden kurulması (böylece 3 numaralı sinema makinesinin (bkz. s.10) kuruluşunun yolu açılır) bu bağlamda, "yığılmanın istismar edilmesiyle", yani kitlelerin Coney Island'daki emsalsiz eğlence merkezine doğru özlem dolu ("hezeyanlı") devinimiyle (hiçbir engel tanımayan ve kamusal girdabıyla Coney Island'ın da ötesinde cazibe sağlayan devinimle) ilişkilidir.

(s. 14) Profesör Hansen'e göre, eldeki hammadde -gerçeklik- sinematografik gereksinimi karşılamaya yetmiyordu. Kurmaca konulardaki enflasyonunun nedeni buydu.

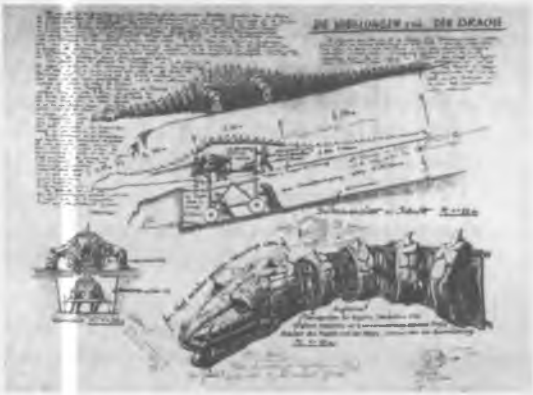
Başka yerlerde olduğu gibi burada da sinema hikâyelerimi Miriam Hansen'in *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Films* (Harvard, 1991) kitabına, özellikle de kitabın "Cinema in Search of a Spectator: Film-Viewer Relations before Hollywood", "Early Audiences" ve "The Cinema as an Alternative Public Sphere" başlıklı bölümlerine dayandırdım. Bunları Miriam Hansen'in -ilk dönem Avrupa sinemasının sömürgeci yayılmaya benzer bir şekilde Paris'ten yabancı kıtalara uzanarak orada medyumun "erken çiçek açmasına" nasıl sebep olduğunu betimlemesi gibi- sözlü açıklamalarıyla destekledim.

(s. 16) Orada dokuz yaşında bir çocuk gibi meraklı ama aynı zamanda güçlü anılarıyla oturuyor. Kendisini bir sinema bağımlısı olarak tanımlıyor.



Nobel ödüllü Profesör Eric Kandel. Beynin çalışma biçimleri üzerine temel araştırmalarından bazılarını tavşan büyüklüğünde bir deniz salyangozunun sinir sistemini inceleyerek geliştirdi.

(s. 28) Stüdyoda kurulan ejderhanın içindeki menteşeleri 24 kişi idare ediyor, dev strüktür makaralar üzerinde hareket ediyordu.



Ejderha için çalışma eskizi

Ovidius *Dönüşümler*'de, dünyanın başlangıcında meydana gelen sel baskınının ardından insanlığı tehdit eden bir yılanın ortaya çıktığını anlatır. Onu yenebilecek tek şey Apollon'un oklarıydı. Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ünün ilk perdesi de bir ejderhayı değil, yılanı konu alıyordu. Daha sonraki sahnelemelerde bir yılanla (olağanüstü büyük olduğunda bile) dövüşmek kötü görünüyordu. Bundan dolayı, *Nibelungen*'de yılan yerine bir ejderha vardı. Fritz Lang, Siegfried'i demirden silahıyla bir yılana karşı dövüştürmenin daha doğru olup olmayacağı konusunda uzun süre kararsız kalmıştı (sonraki yıllarda da aynı soruna dönmeye devam etmişti); çok başlı bir yılan olması gerektiğini düşünüyordu. Asistanlardan biri demir silahla yılana karşı savaşmanın uygunsuz olabileceğini söylemişti.

(s. 40) Bu perspektifte Benjamin için önemli olan, faşist sinema tarafından kullanılamayacak, buna karşılık özgürlüğün sineması için kullanışlı olacak bir film kuramı geliştirebilmekti.

Benjamin, faşizmin imgesini ortaya koymak için İtalyan fütürist Marinetti tarafından yazılan *Etiyopya Sömürge Savaşı'nın Manifestosu*'ndan alıntılar: "Biz fütüristler, 27 yıldır savaşın anti-estetik olarak nitelenmesine karşı çıkıyoruz . . . O halde

ilan ediyoruz: . . . Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korku uyandıran megafonlar, alev makineleri ve küçük tanklar sayesinde insanların köleleştirilmiş makineler üzerindeki hakimiyetini gerekçelendirir. Savaş güzeldir, çünkü o insan vücudunun düşlenen metalleşmesinin başlangıcıdır. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfek atışını, yaylım ateşini, ateşkesi, parfüm ve çürük kokularını tek bir senfonide birleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tanklar, geometrik uçak filoları, yanan köylerden yükselen duman helezonları gibi yeni mimariler ve daha pek çok şey yaratır . . . Fütürizmin şair ve sanatçıları . . . savaşın estetiğinin bu ilkelerini hatırlayın ki yeni şiiri ve plastik sanatları bulma gayretiniz . . . onlar tarafından aydınlatılsın!"

New York'taki New School'da doktora öğrencisi olan Vera Holbrooke, Benjamin'in, Marinetti'nin imgesel zehrinin aynı zamanda panzehiri de içermek zorunda olduğu düşüncesinde olmasaydı fütüristin bu uzun metnini sonsözüne koymayacağına dikkat çekmişti. Ancak böylesi bir panzehir doktora öğrencisinin görüşüne göre yalnızca özgürleştirici amaçlar ve özgürleşen insanlar için yapılamazdı (ve en önemlisi, depolanamazdı). 2006 yılında (yani Benjamin gibi otuzlu yıllarda değil) bu konuda yazdığı gibi, Marinetti'nin ortaya attığı imgelerin sinema tarihinde şimdiye kadar hiçbir filmde kullanılmamış olması onun için önemliydi. Savaşın gündelik hali genel olarak mide bulandırıcı olduğundan (filmlerden bildiği üzere), gündelik yaşam ile sanat arasındaki kontrastın keskinleştirilmesi yoluyla savaşın estetikleştirilmesi, faşist propagandaya yatkın bir insanın duygularını gözden geçirmesini tetikleyebilirdi.

(s. 43) Kaufman'ın senaryo taslağını tamamlamasından yedi sene sonra, Sergey Ayzenştayn (*Ekim* filmi gösterime girmişti) *Kapital*'in filmini çekmeyi planlamaktaydı.

Bu konudaki bilgiler için, 1991 yılından itibaren Rus arşivlerinde Ayzenştayn'ın planlarını araştıran ve bulgularını bana ayrıntılı konuşmalarla rapor eden New York'tan Annette Michelson'a minnettarım. Kendisi bir tarihçidir ve *October* dergisini yayımlamaktadır.

(s. 45) "Alman meselesini" yüce Amerika'da sağlamlaştırmayı çok isterdi.



Bir Hollywood filminde bir Alman subayı. Von Erxleben'e göre "nesnel değil".



Mary Pickford bir Alman subayının erotik saldırısına karşı koyarken. Von Erxleben, "gerçekçi değil," demişti. Saç kesimi doğru olsa bile, ne üniforma ne de kadına uzanan Amerikalı aktörün duruşu için aynı şey söylenebilirdi.

(s. 59) Başarısını yalnızca izleyiciye borçluydu (savaş öncesi ve esnasındaki pırıltılı sinema akşamlarının anısına).

"Çeşni sineması", "hazır yapım filmin" diğer adıydı. Film sektörünün "sinema deneyimleri" ile bir araya getirdiği keyfilik, izleyicilerin sinemanın o zamana kadar biriktirdiği saygınlığa dayanan (3 numaralı makinenin icadına kadar geri giden) hoşgörüsüne denk gelmişti.

(s. 60) Bu lambaların bir türü, sinemanın doğmasını sağlayan Laterna Magica modelinden esinlenilerek yapılmıştı.



Romantizm uzmanı Ulrike Sprenger, koleksiyonundaki 1955 yılı yapımı televizyon lambalarından biriyle. Lambanın üzerinde iki Mississippi buhar gemisi yarış halinde ilerliyor. Bacalarından ateş ve duman yükseliyor. Su dalgalı. Dingin ay nehrin üzerinde. Başarılı sessiz film *The Lee-Natchez Race*'in (1900) konusu buydu.



Japon motifli bir televizyon lambası.

(s. 62) Tüm bunlar bir yastan kaynaklanıyor. 1986 yılından bu yana kentteki son bağımsız sinemalar kapatıldı. Fransa'dan, Godard'ın atölyesinden sinemanın ölümüne ağıtlar.

Godard'ı, kendime örnek aldığım sinemacıyı, hayatımda sadece üç defa gördüm. İlk defa 1960 yılında, Cannes'da – uzaktan. İki defa da kültür dergim için kendisiyle yaptığım televizyon söyleşilerinde. Bu konuşmalardan birinin başlığı *Kör Aşk / Jean-Luc Godard: Annem Sadece Sessiz Filmler İzledi* idi.

Deşifre metninden:

Kluge: "Kör aşk" denince ne anlıyorsunuz?

Godard: Bu Fransa'da bir deyim. "Aşkın gözü kördür" denir. Başka bir deyişle, insan soru sormadan sever; ve *L'histoire du cinéma*'da sinemayı *Nouvelle Vague*'da nasıl henüz tanımadan sevdiğimizi anlattım. Bahsettiğimiz filmlerin dağıtımı yapılmıyordu, insanlar bunları izleyemiyordu. Biz bu filmleri körü körüne sevdik.

Kluge: Size bir fotoğraf göstereceğim. Fotoğrafta bir kamyon sürücüsü görüyorsunuz. Altı aydır kör. İşsiz kalmak istemiyor. Bu yüzden sokaklarda araba sürmeyi sürdürüyor. Dokuz yaşındaki oğlu ona kılavuzluk ediyor.



Kamyon sürücüsü ve dokuz yaşındaki oğlu. Altı ay boyunca, işsizliğin yüksek olduğu bir dönemde, kör bir adam, Mirko Wischke, oğlunun yardımıyla kamyon sürdü. Paylaştıkları güvene sevgi denebilirdi.

Godard: Güzel bir resim. Hakkında bir film yapmak lazım.

Kluge: Bir sevgi hikâyesi olduğu için mi?

Godard: Sağa kır, sola kır. Hiç bunun üzerine bir film çekildi mi?

Kluge: Hayır. Ama bu resim HAYALİ FİLMLER REHBERİ'nden.

[...]

Çocuklar, doğduklarında,
Ve yaşlılar, öldüklerinde,
Konuşmazlar, bir şey görürler.
J.L. Godard

[...]

Kluge: Sadece çocukların veya çok yaşlı insanların gerçek insanlar olduklarını, bu iki uç arasında kalanların ise ne olduğunun tanımlanması gerektiğini söylüyorsunuz.

Godard: Evet, öyle düşünüyorum.

Kluge: Peki kendinizden söz edecek olursanız, siz de belli bir yaşa gelmiş birisiniz, benden iki yaş büyüksünüz, değil mi?

Godard: Yetişkin olduğumu hatırlamakta büyük zorluk çekiyorum, ama çocukluğumu çok net hatırlıyorum; ve şimdi, şu anki yaşımı.

Kluge: Kendinizi kesip açsaydınız, içinizden bir çocuk mu çıkardı?

Godard: İhtiyar bir çocuk veya genç bir ihtiyar. Sanıyorum insan aşağı yukarı 60 yaşından itibaren yaşlıdır (bir ya da iki yüzyıl önce bunlar çok daha kısa bir süreye yoğunlaşmıştı), ayrıca bence gençlik 25 yaşında biter, yani gençlerin gençliklerini tanımaları için süre çok kısadır. Yine aynı şekilde insan dede olduğunda da, bu 25 yıl insanın yaşlılık döneminin gençliğini tanıyamayacağı kadar kısa bir zaman aralığıdır.

Kluge: Sizce kulaklar gözlerden daha mı yaşlıdır?

Godard: Bunu fiziksel düzlemde bilemem, kişiye bağlıdır, ama genellikle aynı oranda yaşlanırlar. Belki ses yaşlılıkta daha fazla önem kazanır ve gözler daha sık dinlenmeye ihtiyaç duyar.

Kluge: Peki ya deri, en büyük organ?

Godard: [*kaşını hafifçe kaldırır ve yanıt vermez*]

Kluge: Fillere benzeyen özelliğimiz?

Godard: [*yanıt vermez*]

Kluge: İster genç olsun ister yaşlı, derinin kolay incinebilir olduğu şüphesiz.

Godard: Evet, hassastır. Bir filme başladığımda sık sık cilt sorunları yaşarım; ve bunun film yüzeyinin narin olmasından kaynaklandığını düşünebilirim, film malzemesine teknik olarak hâlâ *la pellicule* (deri) denir. Ve derinin de film yüzeyi kadar hassas olduğunu düşünebilirim. Heyecan kendisini derimde ifade eder, derimde temsil edilir.

[...]

Kluge: (Voltaire'in anlattığı gibi) Sirius'tan bir ziyaretçi gelseydi, bizim hakkımızda bir şey bilmeyen bu dünya dışı varlığa bir filmin ne olduğunu nasıl anlatırdınız? Sinemayı mı tarif ederdiniz yoksa filmi ya da bir filmin içeriğini mi? . . . Genel olarak ne söylerdiniz? O bir kitap değil.

Godard: Ona kamera adında özel bir aletin olduğunu, çok eski bir şeyin metaforu olduğunu ve tıpkı uzakları görmek için bir teleskoba, yakından bakmak için bir mikroskoba, ya da daha iyi görebilmek için bir gözlüğe ihtiyacımız olduğu gibi, bu aletin de insanları görebilmek için gerekli olduğunu açıklamaya çalışırdım. Bu aletin 20. yüzyılın başında icat edildiğini ve bazı yönetmenlerin bunların mini-operatörleri olduğunu söylerdim.

[...]

Godard: Filmin gençliğinin çalındığı ve bu yüzden fazla bir ilerleme kaydedemediği hissine kapılıyorum. Tıpkı çocuklarının büyümesini istemeyen ebeveynler gibi, televizyon, telekomünikasyon, aslında bu çocuğu sevmeyen, istemeyen ebeveynlerdir. Ayrıca, biz sinemayı Cinémathèque'de keşfettiğimizde sinemanın ilk dönemi ile son dönemi arasında en ufak bir ayrım yapmadık. Murnau'nun bir filmini seyrettik, sokağa çıktık ve filmde seyrettiklerimiz ile sokakta gördüklerimiz arasında hiçbir fark göremedik. Molière'in *Tartuffe*'ünü sessiz film olarak izledik. Fransızlar olarak Molière'in metnini biliyorduk ve bir Alman sessiz filmi izledik; bizim için sessiz ve sesli film arasında bir fark yoktu. Aradaki teknik bir farktı, gerçek bir fark değildi. Ben 1930'da doğdum ve yakın zamanda, benim doğumumdan önce annemin sadece sessiz filmler izlediğini fark ettim, bunun üzerine daha önce hiç düşünmemiştim.

(s. 64) Oyuncak reyonunun yöneticisine çok sevdiği ve bugün özel indirimde olan şarkı söyleyip konuşan bebekler hakkında sorular sorarak başladık.

[*Kaufhof alışveriş merkezinin içi. Oyuncak reyonu. Reyonun yöneticisi kampanyadaki bazı bebekleri gösteriyor.*]

Reyon Yöneticisi: Size bu kıyafet partnerlerini göstermeme izin verin. Çocuklar eski kıyafetlerini bu bebekleri giydirmek için kullanabildiği için bunlara kıyafet partneri deniyor. Kıyafet partnerini çekici kılan tam da budur. Ama bugün en çok satan ürün, şarkı söyleyip konuşan bebeklerdi. Sadece 49 Alman Markı fiyatıyla özel bir fırsattı. Eğer iki yıl önce aynı bebeğin fiyatının 59 Alman Markı olduğunu söylersem ne kadar özel olduğunu anlayabilirsiniz.

[*Bebeği yürüttü. Bebek mekanik bir yürüme sesi çıkardı ve şarkı söylemeye başladı. Midesinde minyatür bir teyp çalıyordu.*]

Reyon Yöneticisi: Gördüğünüz gibi kendi yürüyor. Sadece biraz sola meylediyor, bu yüzden ben...

[*Bebeğe yön verdi. Onu kendisine yöneltti.*]

Reyon Yöneticisi: Buraya, bana doğru gel... gel... hah şöyle.

(*Die Patriotin*'den, sahne 46)

(s. 65) Kaufhof'un olan biteni anlamaya çalışan yöneticisi belirdi.

[Kaufhof alışveriş merkezinin *az önce polisle görünüşe göre yönteme ilişkin görüş ayrılığı yaşayan yöneticisi. Öfkeliydi.*]

Yönetici: [*kameraya doğru*] 200-250 kişilik bir kalabalık geldiğinde onları kontrol altında tutmak son derece zordur ve bence biri ya da diğerini dışarıya çıkarttığımızda –zaten seçerek sadece birkaçı çıkartılabilir–, olaylar çığrından çıkar ve ben ne bunun sorumluluğunu alabilirim, ne de bunu desteklerim. Önümüzdeki haftasonunu henüz düşünmüyorum bile. Sırf onlar için araya

girdiğimiz ve bütün sorumluluklarını taşımak zorunda olduğumuz insanlarımızın sağlığını ve güvenliğini düşünüyorum. Bu binada olayların kontrolden çıkmasına izin veremem.

[*Yönetici, kameraya arkasını döndü*]

Yönetici: Bu, polise yöneltilmiş bir hakaret değildi. Demek istediğim, konuyu henüz sadece bir kez konuşmuştuk. Neyin en iyisi olacağına karar vermek istiyorduk. Sadece bu 200 genci değil, burada bulunan diğer bin kişiyi de dikkate almak zorundaydık.

Soru: Göreviniz nedir?

Yönetici: Buranın yöneticisiyim.

Soru: Peki polisle zıtlaşmanız neye dayanıyor?

Yönetici: İnsanların mağazaya girmelerini engellemeye hakkım var.

(*Die Patriotin*'den, sahne 109)

(s. 66) Kameralarla çok geç vardık. Geriye sadece kızgın satıcıyla olay hakkında röportaj yapmak kalmıştı.

Görüntü kayıtları, *Menschen mit Auftrag / Augen aus einem andern Land* adlı uzun metrajlı film için hazırladığımız materyaller arasındaydı. Film hayata geçmedi.

(s. 68) Bu efektleri Moskova'daki uzmanlara borçluyduk.

Taşkent'teki Kültür Sarayı, alışılagelmiş biçimde beton bloklar üstünde değil -ki bu, yapının ülkeyi bir gemi gibi katetmesini mümkün kılardı-, bir planlama hatası ya da deprem tehlikesi yüzünden çıplak zemine inşa edilmişti. Bu yüzden, tuvaletlere inen merdivenler bodrum kat için ayırılmış olan çamurlu bir yüzeye iniyordu. Yıkanma yerleri, tıpkı "ahırlar" gibi, göğüs yüksekliğinde karşılıklı olarak bölümlenmişti. Bunun

sebebi, mimarların tuvalet bloğunu tamamlamayıp sarayın tamamlanmasını tarım kolhozları konusunda uzmanlaşmış bir tarım kooperatifine bırakmış olmalarıydı. Sarayı devralan gençlik grubunun önüne çıkan ilk iş, bodrumdaki tuvaletleri temizlemekti; bunu yaparken batı kanadındaki tuvaletleri erkekler ve kadınlar için olmak üzere ikiye ayırmışlardı.

(s. 76) Bir negatif enerji ışını bir bilgiyi . . . gerçekten de ışık ışınlarının tersi yönde taşıyabilirdi.

Tahminlere göre bir yıldızdan Dünya'ya geri dönen bu bilgi gözle, yani fotonlar aracılığıyla algılanamazdı. Bundan dolayı, bir atomu nano âleminde ilk defa "gerçekten" görebilmiş olan Nobel ödüllü Gerd Binnig ve Heinrich Rohrer ikilisi (taramalı elektron mikroskobunun mucitleri) gözlemleri için aracı olarak gözlerini değil, atomun doğrudan doğruya yakınından onu çevreleyen bu yüksek yoğunluklu elektron bulutunu "görebilen" bir tür dikiş iğnesi kullandılar. Fotonlar böyle hassas bir gözlemle milyonlarca kez büyümüştü. Nano alanında sanki her şeye çarpan bir şimşek gibi beliriyorlardı. İngiliz Kraliyet astronomu Sir Martin Reese'in söylediğine göre, karanlık enerjinin algılanması olasılıkla daha da ince bir gözlem yöntemi gerektirecekti. Bu, sinema projektörünün canlı ışınını ve perdesini kozmik evren sinemasının algılanma biçiminden ayırır. Kozmik evren sinemasındaki algı uzaktaki büyük kozmik nesnelere yönelmiş olsa da, sadece en ufak, çoğunlukla katlanmış ve dürülmüş boyutlardaki bilgileri kullanır.

"İmparatorluk sarayında geçen bir filmde oynayan 200 figüran için üzerinde Muhafız Süvari Alayı arması olan iç çamaşırları dikilmişti.

— Filmde iç çamaşırları hiçbir zaman görünmüyor.
— Yüzlerdeki gururlu ifadelerde görünüyorlar."



ISBN-13: 978-605-86729-5-6

