

EISENSTEIN

Sinema Dersleri



Sergey M. EISENSTEIN

Öteki
SİNEMA

Dizi Editörü
ULUS BAKER - EGE BERENSEL

Yapım
ÖTEKİ AJANS

Kapak Tasarımı
KASIM HALİS

Redaktör
SEVAL BOZKURT

Baskı ve Cilt
ÖTEKİ MATBAASI

Birinci Basım
HİL YAYIN, NİSAN 1986

İkinci Basım
KASIM 1999

Kitabın Orijinal Adı
Lessons with Eisenstein
(Lectures on direction), VGİK 1957
(Vladimir Nijni'nin tuttuğu ders notlarından)

Kapak Fotoğrafı
Eisenstein film yönetmenliği dersinden VGİK 1941
(New York Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)

YÖNETİM YERİ
Mediha Eldem Sokak 52/1
06420 Kızılay/ANKARA
Tel: 312 435 38 33
Fax: 312 433 96 09

ISBN 975-584-142-3

EISENSTEIN

SİNEMA DERSLERİ

Türkçesi
Engin AYÇA



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	7
SAHNEYE KOYMA ÇÖZÜMLEMELERİ.....	9
SAHNEYE KOYMA.....	31
FİLM İÇİN GÖRÜNTÜLEME	87
ÇERÇEVE	121
DÜZENLEME SORUNLARI	179
FİLMOGRAFİ	215
EK: BECKETT'İN BAŞVURUSU	230

GİRİŞ

İlk karşılaşmamız belleğimde silinmez bir iz bırakmıştır.

Yıl 1928 idi. Sinema Enstitüsü (Gik)* Leningrad Bulvarı üzerindeki eskiden Yar Lokantası olan yere yerleşmişti. Ders ziliyle çalmasıyla reji dersinin birinci sınıf öğrencileri sınıfta yerlerini almak için hareketlenirler.

Yar'ın güngörmüş salonunun bütün duvarlarını kaplayan aynaların birleştiği yerlerde bembeyaz sütunlar dikkati çekmektedir. Görünümü rengârenk kılan cow-boy gömleklerinin arasında, ilk beş yıllık plan döneminde gençlerin çokça giydikleri siyah saten kosovorotk'ler** göze çarpmaktadır.

Öğrenciler, heyecanla öğretmenin gelmesini beklerler. İsmi bizim aramızda da, çok ünlüydü, yüzünü fotoğraflardan biliyoruz ama şimdiye kadar hiçbirimiz onu görmemiştik. Bugün bize ilk derse gelecekti. Arkasında sesler duyulmasıyla birlikte kapı açılır: Ve işte sınıfa girer... Ayağa kalkarız, dikkatle ona bakarız ama sorsalar ne boyunu posunu ne de nasıl olduğunu söyleyebiliriz. Yanında kimlerin geldiğini bile görmüyoruz.

* Gik: Gosudarstvennyj İnstitut Kinematografij (Devlet Sinema Enstitüsü).

** Kosovorotki: Kalkık yakalı, yan taraftan düğmelenen Rus gömlekleri.

Bilincimizde iz bırakan bir yakın plan var: Dağınık saçların yele gibi taçlandığı geniş alnı, onun altında da ısıt ısıt yanan, zeki, araştıran gözler. Duvarlardaki aynalarda bu yakın plan sonsuz sayıda yansır.

Eisenstein'in gözlerinde hınzır bir ışık yanar. Şöyle dediğini duyarız:

"Günaydın. Oturun..." Aynalarda yansıyan görüntülerini belirterek sözlerini sürdürür: "Şanslısınız: Gördüğünüz gibi tek bir öğretmeniniz yok, sayısız var!"

Ve anında bizdeki bütün gerginlik de yok olur.

Bu benim S.M. ile ilk karşılaşmamdı. Ve daha sonraları da onu belleğimde hep böyle görmeyi sürdürdüm. Aradan yıllar geçtikten sonra yele gibi saçları seyrekleştğinde, kırışıklıklar gözlerinin çevresinde sıklaştığında ve dümdüz alnında derin çizgiler belirdikten sonra bile.

Onu öyle görmeyi sürdürüyordum, çünkü gelen yıllar içinde S.M. kendisi ile karşılaşan bütün yeni kuşaklar üzerinde de hep aynı etkiyi bırakıyordu: Bu, sürekli ileriye bakan, durmadan araştıran, tutkulu ve yaratıcı düşünceleri olan bir adamla karşılaşmanın etkileriydi. Bu gözlerle yalan söylenemezdi, bu gözlerden, çok masum ve olabilir sanılan en küçük bir hile bile saklanamazdı.

Şimdi önümde derslerin steno notları, planlar ve yılların çalışma notları duruyor. Bunlar S.M.'nin reji öğretmeni olarak verdiklerini yansıtıyordu. Tümünü aktarabilmek için ciltler gerekli... Öyleyse içlerinden bir kısmını, en ilginçlerini, en anlamlılarını niçin seçmemeli?

Fakat bu seçim kolay değil, dersler sırasında ya da uygulamalar sırasında sahneye koyma sanatıyla ilgili öyle önemli sorunlar gündeme geliyor ve inceleniyordu ki.

Elime ilk gelen dosyayı alıyorum. İçinde otuz yıllarının ortalarına doğru derslerde tutulmuş notlar var. Bunları ben S.M.'nin asistanı olarak tuttum. Dosyayı açıyorum ve ilk sayfalardan başlıyorum.

Vladimir Nijni

BÖLÜM I

SAHNEYE KOYMA ÇÖZÜMLEMELERİ

Bugün her zamanki gibi bir çalışma yapmayacağız. Salt bir ders olmayacak bu, hatta "*yirmi başlı*" olan -yani biz öğrenciler- yönetmen S.M. öncülüğünde topluca yapılan sahne ve ayarntı çalışması da değil. Bugün öğrenciler, kendi başlarına yaptıkları araştırmaların sonuçlarını anlatacaklar.

Verilen ödev Balzac'ın Goriot Baba'sının en önemli sahnelerinden olan Vautrin'in tutuklanmasının sahnelenmesiydi. Her öğrenci kendi sahne çözümlemesini bulacaktı.

Öğrenci V-skij kendi düşüncelerini açıklamaya başlar. Romanın yapısını irdeleyerek, sözü edilen sahnenin, yapıtın bütünü'nün sinemaya uyarlanması içindeki yerini ve anlamını belirtir. Rastignac, Goriot, Vautrin gibi baş kişilerin karakterlerini, ilişkilerinin toplumsal niteliklerini yorumlar...

S.M. hoşnuttur, çünkü irdeleme kapsamlıdır, üstelik öğren-
cinin yapıt üzerine olan düşünceleri somut ve ilginçtir. Fakat
S.M.'nin alnı kırışır, gözleri anlatılanlara ne tepki gösteriyorlar
diye, konuşan öğrenciden diğerlerine kayar.

"Vautrin'in," diye sürdürür V-skij, "boyu ortanın biraz üstün-
dedir, saçları tığla kızılığındadır ve takma saç kullanmaktadır.
Elbisesi siyahtır, kravat yerinde beyaz bir kurdele vardır. Balzac
kişileri çizerken ara tonlara pek inmez. Bunlar ya bütünüyle
olumsuzdur ya da bütünüyle olumlu. Arada bazen romanın ba-
şında olumlu verilen bir kişinin, romanın sonunda olumsuz
olarak gösterildiğine de rastlanır. Goriot'nun cenazesinden sonra
Rastignac Paris'e meydan okur ve Barones Nucingen'e ögle ye-
meğine gider. Bu toplumsal ortamda Rastignac'ın davranışları
eğer kendini batırmak istemiyorsa, olumsuz olmak zorundadır.
Eğer Vautrin, Lucien'in kendini asmasından sonra, savaşımı
sürdürseydi hüküm giyerdi. Oysa teslim oldu ve polis şefliğine
geldi. Sözü kısası Balzac her şeyi siyah ve beyaz olarak karşıt
ortaya koymaktadır. Ben de bu nedenle Vautrin'i siyah beyaz
vereceğim..."

"Bir şeyden çok açık olarak söz edildiğinde," diye araya girer
S.M., "çok yaygın bir deyim kullanılır: '*Siyahla beyaz gibi*'.
Gerçekten de siyah-beyaz ayrımı çok belirgin ve grafik olarak
çok kesin görüntülere uygun düşer. Ama Vautrin böyle bir izle-
nim için uygun mudur? Vautrin'in gerçek yüzü tutuklanmasından
önce bizce bilinmekte midir?.."

"Evet," diye karşılık verir, V-skij. "Romanda anlatılıyor."

Sınıfın küçük sahnesine çıkan basamaklara oturmuş olan
S.M. ayağa kalkar -dinlerken hep kenarlarda bir yerlere oturur-
du- ve açıklamaya başlar:

"Hayır, ancak tutuklanma sahnesinde ve daha sonra gelen
sahnelerde kim olduğu anlaşılmaya başlanır. Öncesinde Vaut-
rin'de gizemli, örtük bir şeyler vardır, yani pek açık değildir. Bir

sürevenci midir yoksa kanun kaçağı mıdır, bunları seyirci ve okuyucu yalnızca tahmin edebilir. Takma saç başından alınına caya kadar, yani '*maskesi*' düşene kadar, birçok özellikleri bize ancak üstü örtülü olarak verilmiştir. Yani kuşku vardır ortada: Öyleyse Vautrin'i böyle belirgin ve sert renklerle vermek doğru mudur? Belli bir renk belirsizliği karakterine ve sahneye koyma tarzına daha uygun düşmez mi?"

Ortalığı sessizlik bürür. S.M.'nin kendi sorusuna vereceği karşılığı bekleyen öğrenciler susmaktadırlar. Kulaklarını dikmişlerdir. Çünkü şimdi Eisenstein'in öğretmenliği başlamaktadır: Konuşma, bir ayrıntının gözlemlenmesinden, yaratma eyleminin ilkelerine kadar gelişecektir.

Şimdi S.M. sınıfın ortasındadır.

"Balzac'ın romanlarına" der, "forsa Jacques Collin'in bulunduğu yerlerde olup bitenlere bir bakın. Balzac Collin'e siyah bir cübbe giydirir ama bunu hep sonra yapar, ilk kez Goriot Baba'da, onu kentsoylu Vautrin olarak saklanmış görürüz. Suçlu kimliğini yalnız polise değil, okuyucuya karşı da gizler. İster bütün romanlarını, ister salt Goriot Baba'yı perdeye aktaralım her durumda da ta baştan Collin'i gizlenmiş olarak göstermek zorundayız. Ama '*siyah maske*' arkasına gizlenmiş olarak değil tabii. Balzac onu daha karmaşık ve ilginç bir biçimde saklamaktadır: Vautrin'in maskesi, onun davranış biçimidir. Vautrin önceleri '*iyi bir şeytan*' olarak tanıtılmaktadır, şarabı seven, danstan hoşlanan babacan bir tiptir. Tonton bile denebilir. Ama onun maskesi, kendini gizlemesi de işte budur. Tam olarak tutuklanma sahnesinde kendini ele verir, bundan sonra da artık Vautrin'in kimliği konusunda okuyucuda hiçbir kuşku kalmaz. Collin, daha sonra '*Yitik Aldanışlar*' (Illusions Perdues) da Lucien kendini öldürürken ortaya çıkar. Şimdi siyahlar giyinmiştir, seyrelmiş saçları vardır ve gümüş bağcık kancaları olan ayakkabılar giymektedir. Rengi esmerdir ve yara izleri taşımaktadır... Balzac

Collin'i gene maskelemiştir; okurken papaz Don Carlos Herrera görüntüsü arkasına gizlenmiş olabileceğini ancak şöyle böyle çıkarabiliriz. Burada siyah-beyaz bir maske taşımaktadır. Ama Goriot Baba'da Vautrin kılığı altında onu saklarken renk olarak belirsiz tonlar kullanmak daha iyi olur. V-skiij'in Balzac'ın kişilerinin siyah-beyaz olması konusunda genel olarak söylediklerine sizin de karşı olmanız gerekirdi."

S.M. Balzac'ın yaratma yöntemini irdeler, çalışmasının çeşitli dönemleri içindeki betimleme şeklini inceler, Goriot Baba ile Splendeurs et Misères des Courtisanes romanını karşılaştırır.

"Goriot Baba'da kişileri eksiksiz olarak verirken," diye sürdürür, "Splendeurs et Misères des Courtisanes'de bütünüyle polisiye romanı özelliklerini kullanır: Orada karakterler yerine satranç taşları vardır, çok karmaşık bir örgü kurulmuştur ama içsel bir devinim yerine çarpıcı dış olaylarla gelişirler. Goriot Baba'da olaylar bütünüyle kişilerin ruhsal durumlarından kaynaklanır. Roman Rastignac'ın ahlaksal çöküşünü betimlemek istemektedir, namuslu denebilecek bir kişi olarak yaşamına başlar ama çılgın bir kariyerizm ortamına düşer ve bundan etkilenir. Başka bir romanında, Illusions Perdeues'de Balzac tarafından anlatılan bir başka kişilik de Lucien Chardon-Rubempré'dir. O da Rastignac'ın yolunu izlemeye çalışır ama bir farkla ki, başarısızlığa uğrar ve yok olur. Bu iki romanda, kişiler birçok kılıkta karşımıza çıkarlar. Çok çeşitli renklerde yansıtılırlar. Öyleyse Splendeurs et Misères des Courtisanes'de Collin nasıl oluyor da melodramlara yakışır bir serseri olarak ortaya çıkıyor? Ne olmuştur?

"Bu iki kitap hemen hemen on yedi yıl gibi bir arayla yazılmışlardır. Balzac bütün yaşamını bu seri romanları yazarak geçirmiştir. Aynı yıllarda yazın sahnesine Eugène Sue de çıkmıştır ve Mistères de Paris dizisiyle o zamana kadar olmayan bir

başarı kazanmıştır. Eugène Sue üzerine Balzac'ın notları vardır elimizde, burada Balzac onu övmekle kalmaz, ona gıpta eder, daha doğrusu onun başarısına gıpta eder. Balzac'ın son dönemi üzerinde Eugène Sue'nin etkileri kuşkusuzdur. Splendeurs et Misères des Courtisanes'de serüven romanı geleneğini sürdürür. Burada gerçekten belirgin bir siyah-beyaz ayrımı buluruz. Balzac'ın bu romanının Sue'nünkilerden çok üstün toplumsal alaycılık taşıyan sahnelerle dolu olduğu da bir gerçektir. Sorgulama sahnelerini bir anımsayın Jacques Collin, diğer adı ile Papaz Herrera, çok güçlü bir karakter olarak ortaya çıkar. Savcı onu bir kez daha Madame de Serizy'nin karşısına rahip elbiseleriyle çıkmaya çağırır, sonra da ona polis şefi görevini verir. Forsa'nın maskesi düşürüldüğünde ve yukarı tabakanın bayanlarının namusuna dokunan mektupların geri verilmesi için baskı yapıldığında insanın tüyleri diken diken olur. Bu sahnelerde kibar salonların ve Borsa'nın kapkaççılarıyla forsa arasındaki temel birlik ortaya çıkar. Bir bankayı yönetenle forsaların başında bulunan arasında bu bakımdan hiçbir ayırım yoktur.

"Bu nedenle, siyah-beyaz ayrımı Splendeurs et Misères des Courtisanes için uygun düşebilirken, Goriot Baba'da Vautrin başka biçimde tanıtılmalıdır.

"Giysilerde, V-skij'nin önerdiği gibi siyah elbise ve beyaz kravat şeklindeki siyah-beyazın kullanılması gününü gün eden ehlikeyif bir kentsoylunun dış görünüşünden beklenen etkileri verebilir mi?.. Doğaldır ki hayır. Siyah-beyaz, bir avukat, bir doktor, bir yargıç, bir öğretmen, bir rahip, bir profesör için yani dış görünüşüyle belirli bir ciddilik taşıyabilen kişiler için uygun düşebilir. Oysa biz babacanlık yanılsaması veren tonlar ve renkler kullanmalıyız ki kişinin kötü niteliği eylemlerinden ortaya çıksın. Vautrin'in arada sırada dikkatsizce kullandığı cümlelere, karşılıklı konuşma bölümlerine biraz dikkat edin. Örneğin, düşüncelerini açık açık söylediğinde karşısındaki dikleş-

yorsa, Rastignac'a olduğu gibi, Vautrin söylediklerini şakaya vurmak için her zaman hazırdır. Dış görünüşünün babacanlığını bir kalkan gibi kullanabilmektedir. İlerledikçe şakalarının daha da kötüleştiğini görürüz. Ama bu kötü kişiliği Vautrin'in dış görünüşünde değil, yaptıklarında belirmektedir."

"S.M.," diye bir öğrenci atılır, "burada eski bir tiyatro deyişini rahatlıkla kullanabiliriz sanırım: *'Oynayan giysi değil, oyuncudur.'*"

Bir an duraksadıktan sonra S.M. karşılık verir.

"Diyelim ki M-lov'un söylediği deyiş önemli estetik düşünceler dünyasına ait değildir. Aslında Vautrin için, M-lov'un *'giysi'* diye tanımladığının büyük önemi vardır. Vautrin iyi kentsoyluyu oynarken kötü yaratılışını dış görünüşüyle gizlemelidir, tıpkı Collin'in bu gizlenmeyi davranışlarıyla yaptığı gibi. Gerçekten de önceleri Vautrin ne kadar sıradan görünürse, maskesi düşürüldüğünde de o denli korkunç görünecektir. Kişiliğinin belirsizliği, gizemliliği her yola başvurulacak içinde tutulmaktadır. Bu o kadar iyi gizlenmiştir ki, omuzundaki Forsa işareti, Michonneau'nun yardımıyla keşfedilinceye kadar, polis bile onun karşısında oldukça dikkatli davranmaktadır. Ama iyi kentsoylu Vautrin'in takma saçının altından kızılımsı saçları çıktığında, çıkarılan yalnızca takma saçları değildir, bütün maskesidir, öyle ki seyirci için de unutulmaz bir sahne olur."

"Gene de Vautrin'in görünümünde siyah ve beyaz var. Sonunda ise siyah olmaktadır," diye V-skij görüşünü savunmaya çalışır. S.M. bir yay gibi gerilerek sahnenin üzerine sıçrar ve madeni bir sesle şöyle der:

"Dediğin gibi, *'olmaktadır'* ama öyle değildir... Balzac'ın sanatının bir özelliği de, kişileri eylemin içinde geliştirmesidir. Başlangıçta Rastignac olumlu bir kimse olarak bile gelebilir insana. Ama onun *"ışık saçan"* bir kahraman olduğunu öne süre-

bilir misiniz? Hayır! Rastignac, belli bir '*saygınlık*' uyandırmasına karşın, öyle şekillerde görünür ki, Vautrin'in düşleyebileceğinden daha acımasız ve iğrenç bir kimse olur çıkar. Bu şekiller romanın akışı içinde gelişirler ve '*La vie Parisienne*'nin daha sonraki sahnelerinde iyice somutlaşırlar. Balzac'ın kişilerinin siyah-beyaz olarak sunulduklarını, yani şematik bir karşıtlık içinde olduklarını öne sürmek nasıl mümkündür?

"Kuşkusuz, Balzac ideolojik ve anlatımsal etkileri güçlendirmek için karşıtlıkların olanaklarından yararlanmaktadır. Ama bunu çok ince bir şekilde yapmaktadır. Sizin perdeye uyarlayacağınız romanda Balzac, gizemliliği iki karşıt düzlemde çok incelikli bir şekilde işlemektedir. Vautrin ile Goriot Baba'yı karşılaştırdığınızda göreceksiniz, Goriot bile başlarda vodvillerden çıkma bir maske altındaki kişiliğiyle zavallı bir sefildir. Goriot Baba'nın çevresinde yarattığı gizemli bir havayla, Balzac Vautrin'de saklı olan gizemden dikkatleri uzak tutar. Bu iki gizemi başarıyla ayarlar: Biri var olduğu sanılan, Vauquer pansiyonunun konuklarının alayla karşıladıkları ve onlar tarafından kötü tutkuların esiri sanılan ve kadınlara körkütük âşık olan Goriot Baba'nın gizemidir, diğeri ise gerçekten var olan, Vautrin'in gizemidir, pansiyondakiler en ufak bir kuşku bile duymamaktadırlar ondan."

"S.M.'nin ne demek istediğini anladım," diye konuşur V-skij. "Ama bakın Balzac, Vautrin'in giyinişini nasıl betimliyor: '*Onun giyinişinde rahatsız edici bir şey vardı*'".

Şimdi de S.M. sabırla Vautrin'in dış görünüşünü kullanarak gereken etkilerin nasıl elde edilebileceğini anlatmaya koyulur. Tekdüze koyu bir ton uygulamamayı salık verir, onun yerine örneğin, Vautrin canlı, çarpıcı renkleri olan bir mendil ve bir kravat taşıyabilir. Birden zengin oluvermiş bir tezgâhtar nasıl giyinirse Vautrin de öyle giydirilebilir. Böyle bir kişi vitrinde bulduğu en pahalı ve en iddialı elbiseyi satın alır. Vauquer pan-

siyonunda kalanlar arasında onun durumunun iyiliğini zevkten yoksun giyinişini kullanarak gösterebilirdik.

"Mademoiselle Michonneau'yu nasıl gösterirdin?" diye birden sorar S.M. "Gözlerinin üzerinde bir siperlik taşıyor. Bunu nasıl kullandın?"

V-skiş siperliği kaldırdığını söyler.

"Kaç kişi siperliği kaldırdı?" diye sorar bu kez S.M. Bulunanların çoğunluğu ellerini kaldırır. "Peki kim olduğu gibi bıraktı?" Yalnızca iki öğrenci ellerini kaldırır.

~~S.M. öğrencilere~~ öğrencilere siperliği kaldırtan nedenleri öğrenmek ister. Hemen hemen hepsi siperliğin bir roman için çok iyi bir buluş olmasına karşın sahnede ya da perdede kişinin mimiklerini, gözlerini, yüz anlatımını gösterme olanağını ortadan kaldırabileceğinden korktuklarını dile getirir. Ayrıca, Vachtangov Tiyatrosunda *Comédie Humaine*'nin sahnelenmesinden örnek verirler, orada Mademoiselle Michonneau'yu oynayan oyuncunun siperlik taşımadığını söylerler. Bir öğrenci de *"Mademoiselle Michonneau'ya bir yarasa görünümünü vermek için siperlik yerine omuzlarına bir şal koyduğunu"* sözlerine ekler.

S.M. gülümsemektedir, sonra sorar:

"Durun bakalım, hangi hayvan ile, kuş ya da sürüngen, Mademoiselle Michonneau'nun görünümünü karşılaştırabiliriz?.."

Sınıfın her yanından yanıtlar gelir:

"Benim için, Michonneau bir faredir..."

"Benim için yarasa."

"Benim için kötü bir kuş..."

"Benim için... onun mimikleri yılan mimikleri olmalı."

S.M.'nin elini kaldırmasıyla hemen bağırışmalar durur.

"L-sic yılan mimiğinden söz etti," der. "Aranızda hanginiz bir yılanın mimiğini gördü?"

Herkes susar. S.M. ise inatla yanıt bekler. Sonunda bir öğrenci biraz çekinerek şöyle konuşur:

"Yılanın mimiği olmaz ki, kıpırdamayan bir maskesi vardır, yalnız dilini hareket ettirir."

"Tam tamına böyle işte," diye atılır S.M. "Chazbi (öğrencinin adı buydu) haklı. Yılanın mimiği, kuşunki gibi, kımıldamayan bir maskedir. Öyleyse Balzac'ın Mademoiselle Michonneau'ya verdiği siperlik onun hem dış, hem de iç görünümünü belirleyen gerekli bir ayrıntı olmaktadır. Siperlik, Mademoiselle Michonneau'nun yüzünün üst kısmındaki hareketlerini gizlemektedir, buna karşılık çenesini serbest bırakmaktadır. Burada da dili hareket etmektedir. Bana kalırsa Mademoiselle Michonneau'nun siperliği Balzac'ın en parlak buluşlarından biridir. Bu ayrıntı bize bir taraftan Mademoiselle Michonneau'nun eyleme geçeceğini haber veriyor, yılan ya da kuş, hatta '*taşlaşmış bir yüz*' olarak mimiğini kullanıyor, diğer yandan ise onun kendini saklama eğilimini ortaya koyuyor.

"Romanda Goriot'nun sahte Vodvil tarzı maskesine, Vautrin'in kendi gerçek maskesine, hatta Mademoiselle Michonneau'nun maskesine dikkat edin. Vautrin takma saç ve davranış şekliyle kendini maskeliyor, Michonneau ise siperlikle. Gördüğünüz gibi burada maske düşünce olarak korunmuş ama gerçek bir nesne olarak yok edilmiştir. Kötü kişilerin geleneksel kara maskesi ilgi çekici gerçekçi bir çözüm içinde yeniden işlenmiştir.

"Sizin dediğinize göre siperlik roman için uygundur. Ama sahne ve perde için öyle değildir. Bana göre bu yanlış. Eğer bir oyuncunun yüzünü bir maske ile gizlerseniz, bu durumda oyuncuyu, hareketleri ve jestleriyle oynamaya zorlamış olursunuz. Michonneau için gereken de budur aslında. Sırası gelmişken söyleyeyim; en hareketli, jestleri bol tiyatro, '*Commedia*

dell'Arte'dir. Maske nedeniyle orada hareket ve jestler olağanüstü geliştirilmiştir. Şimdi elimizde incelediğimiz parçadaki gibi bir durumda mimiğin görünmesiyle nelerin yitirildiğini ve kişiliğin karakterizasyonu ile da neler kazanıldığını değerlendirmek zorundasınız. Yitirilmiş gibi görünen şey, yani mimiğin olanakları, hareketlere ve jestlere dayalı bir oyunla giderilmektedir, öyle ki Michonneau tipi için yazarın sunduğundan daha iyi önerileriniz varsa, çekinmeyin yapın. Ama yazar size böyle harika, böyle belirgin bir ayrıntı vermişse, bunu değerlendirin, ona teşekkür edin ve onun gerçekleştirdiği şeyi kötüleştirmeye çalışmayın."

Birkaç gün, uygulamalar boyunca, öğrenciler kendi çalışmalarını sunmayı sürdürür. Her biri kendi yorumunu açıklar, eskizlerini, modellerini, şemalarını gösterir. Öğrenci V-ko'nun çalışması S.M.'nin ilgisini çeker. Ve onu bütün herkese gösterir. Vauquer pansiyonunun iç görünüşünde hemen hemen tam ortada bir masa ve birkaç iskemle vardır ve burası merdivenlerle birbirine bağlanan üç katlı bir galeriyle çevrelenmiştir.

"Bize anlatır mısın" der, S.M. V-ko'ya dönerek, "Sahne düzenini kurarken neleri hesap ettin ve sahnelemeyi nasıl belirledin?"

"Dekordan başlayalım," der V-ko. "Balzac'ta şöyle bir cümle var: *'Bu sokaklardaki evler ve duvarlar hapishaneyi bilirler'*. Dekor çözümlemesi için işte bu noktadan yola çıktım. Hapishane duygusunu vermeye çalıştım."

"Peki bu duyguyu seyircilere nasıl iletiyorsun?" diye sorar S.M.

"Çıplak duvarlar ve üç kat ile," diye açıklar V-ko, "buralarda pansiyondakilerin odaları vardır. Durumu iyi olanların birinci katta yaşadıklarını söyler Balzac, daha az iyi olanlar ikinci kattadır, Goriot Baba ise üçüncüdedir, tavan arasında."

"Evet, bayağı iyi anlatıyorsun," diye iç geçirir S.M., "Ama düşünceleri, niyetleri, sözleri eyleme çevirmeyi de bilmek gerek, yani en doğru sahne çözümünü bulabilmek gerek."

"S.M.," diye atılır bir öğrenci bulunduğu yerden, "V-ko bize bir ev cephesi gösteriyor ve bunu bir ilke olarak tanımlıyor. Burada nasıl bir ilke var ki?.."

S.M. "burada V-ko'nun kendisinin bile umduğundan fazla ilke var," diye kimsenin beklemediği şekilde karşılık verir. "Hapishane izlenimi Madame Vauquer'nin evindeki yaşantıyı tam olarak vermektedir. V-ko hapishane uygulamasını çok iyi bulup çıkardı. Ama onu nasıl canlandırdı? Sorun işte burada. Hapishanede ortaya çıkarılabilecek, kullanılabilecek sayısız özellikler vardır. Romanın uyarlanmasında hapishanenin en göze çarpan özgesini kullanabiliriz, yani onun dışını, dış görünüşünü. Ama hapishane duygusunu verecek daha karmaşık öğelerden de yararlanabiliriz, örneğin hapishane yaşamının ritmini yansıtacak öğelerden. New York'tayken ünlü Sing-Sing hapishanesini gezdim. Orada elektrikli sandalyeye oturma onuruna kavuştum, tabii elektrik olmadığını kontrol ettikten sonra. Korkunç bir duygu!.. Ama asıl çökerten duyguyu çevredeki bazı ayrıntılar veriyordu. Kenarda bir tükürük hokkası vardı. Büyük, pırlı pırlı, harika bir şey, genel olarak dışçilerde görülen cinsinden, hani hastaların oturduğu yerin hemen yanında bulunur. Sandalyeden, açık olan bir kapıdan, bir masa fark ediliyordu, yeni bir masa, tertemiz; daha sonra onun üstünde otopsi yapılıyor. Sonra bir kapı daha gördüm ama onun arkasındakileri bana göstermediler, çünkü orada ölüm mahkûmları vardı. Bulunduğumuz yerde ne fantastik bir ışık, ne de kimi filmlerde yapıldığı gibi acayip bir aydınlatma, gölgeler vardı. Mahkûmların başına özel bir şey geçirilmiyordu; kayışla tutturuyorlardı ve başlarına da kalın çıplak bir elektrik teli yerleştiriliyordu. Sandalyenin kendisi, tükürük hokkası, tertemiz masa ve tanıklar için bir bank; her şey

olabildiğince yalın ve kullanışlıydı. İşte asıl korkunç olan da bu basit kullanışlılıktı. Fakat bir başka duygu beni daha da çok etkiledi Sing-Sing'de; zaman durmuştu, onu da tutuklamışlardı sanki. Sokaktayken, örneğin Broadway'de, öğleden sonra saat beşlerde öyle bir hareketlilik vardır ki, ilerleyemezsiniz bile. Gökdelenlerde asansörler durmadan inip çıkarlar. Bunların yarısı da boştur ama gene de hareket ederler. Sing-Sing'e gelindiğinde ise anlarsınız ki herhangi bir şeyi yapmak için harçayacağınız zamanın hiçbir değeri yoktur: Tek önemli şey geçirilmesi gereken zamandır artık. Bir şeyi ister acele ister yavaş yavaş yapın, fark etmez. Bu duygu insanı hapishaneye girdiğiniz andan başlayarak sarar. Küçük bekleme odası. Binanın bir tarafına gitmek için bir kapı, bir başka tarafa gitmek için de bir başka kapı. Size yol gösteren görevli bir kapıyı çalar... Uzun bir bekleyiş. Sonra uzaktan yavaş ölçülü adımlar duyulur... Kapı yavaşça açılır. Bir başka görevli girer, ağır hareketlerle diğerine bir anahtar demeti verir. Acele etmek için hiçbir neden yoktur. Öyle ki, kapıya yavaş yavaş vurduktan sonra görevli sabırla ve rahat bir şekilde bekler, bilmektedir ki diğeri nasıl olsa gelecektir, bu korkunç bir etki yapar. İşte bu da hapishanenin ta kendisidir, ona özgü bir özelliğidir."

Sonra S.M. hapis duygusu vermek için hapishanenin dış görünüşünü kullanmak yerine özelliği olan bir ayrıntıdan yararlanmanın daha iyi olabileceğini söyler. Öğrencilere daha önce yaptıkları alıştırımlar sırasında bir şeyin dış görünüşü yerine önemli bir özelliğini seçmenin nasıl daha ilginç bir sanatsal çözüme ulaştırmış olduğunu anımsatır. Söz konusu sahneyi yeniden irdeler. Ancak o zaman öğrenciler Balzac'ın Madem Vauquer'nin konuklarının tutsaklık duygusunu, onların konuşmalarındaki tekdüzeliğin altını çizerek nasıl parlak bir şekilde verdiğini fark ederler. Bu duygu, "*başka dünyalardan*" gelen kişi-

lerle, örneğin Bianchon'un gelişiyle de güçlendirilmiştir. Tıpkı bir hapishaneye dışarıdan birisinin gelmesi gibi. Onun ilgi alanı, konuları değişiktir ama pansiyonda hep aynı şeyler, hep aynı sözler yinelenir durur. Aradığımız hapis duygusunu bu şekilde vermek daha iyidir.

"Tabii," diye sürdürür S.M., "hapishanenin dışından da bazı öğeler kullanabiliriz, pansiyon odalarını en yukarıya, salonu ve büyük odayı da alt kata yerleştirip bunları merdivenle birbirlerine bağlamak da kabul edilebilir bir çözümdür. Peki V-ko ne elde ediyor bununla?.. Anlayabildiniz mi?"

S.M. öğrencinin önerdiği sahne düzenlemesini kabaca kara tahta üzerine birkaç çizgiyle resimler.

"Van Gogh! Hapishanenin avlusu! Tutukluların volta yeri!" diye sesler gelir her bir yandan.

S.M. "Elbette!" diyerek V-ko'nun eskizini gösterir.

"Çözümü Van Gogh'tan almış," diye bağırır öğrenciler.

"Evet öyle," diye onaylar S.M. de. "Fakat tutukluların dört döndükleri yer V-ko tarafından odanın yuvarlaklığına taşınmıştır. Denebilir ki avluyu binanın içine yerleştirmiştir. Öyleyse V-ko'nun düşüncesini doğru bir şekilde geliştiremediğini söyleyemeyiz. Bana kalırsa V-ko'nun kendisi bile bunun ne kadar doğru ve yaklaşımının ne kadar yerinde olduğunun farkında değildi. Sorun aslında başka: Bu yaklaşım ne ölçüde yansıtılabilmiş, açıkça gerçekleştirilebilmiş? Boyutlara bir bakın, özellikle yukarıdaki kapıya, Goriot'nun kapısına. Görülebilmesi için onun küçük ve alçak olması gerekir ama o zaman da oradan kimse geçemez; eğer normal büyüklükte olursa, tıpkı merdiven gibi, o zaman da onu salondan kimse göremez. Bu yükseklikte bir dekor ancak bu iş için özel yapılmış bir tiyatrodan iyi sonuçlar verebilir; ayrıca küçültülmesi için V-ko binanın tavanının olmamasını istemek zorundadır. Gene de V-ko doğru bir formül

seçmiş. Sonra dekorcu gelecek ve her şeyin bir başka şekilde yapılması gerektiğini söyleyecek, gerçekleşmesi daha kolay bir çözüm bulacak. Gördüğünüz gibi bu açıdan her şey oldukça iyi gidiyor. Fakat yürümeyen bir şey var. V-ko'nun taslağına bakarken bir şeyin aksadığı duygusuna kapılıyorsunuz. Niçin? Çünkü simgesel bir düşünceyi çok belirgin ayrıntılarla gerçekleştirmiş. Yapılacak iş simgesel boyutta, oysa taslak natüralist bir açıdan konuya yaklaşıyor. İşte size ilk çelişki. Öteki çelişki de şurdan geliyor, dekorda simgesel ve sentetik özellikler vurgulanırken, bunun kişilerin karakterizasyonuna da yansımaları gerekirdi. Fakat Balzac'ın yazış biçimi ve gerçekçi yaklaşımı göz önüne alındığında bu olanaksızdır. Hapishane düşüncesini ve kapatılmışlık duygusunu vermek gerekmektedir ama başka bir yolla, daha derinlere giderek yapılacaktır bu. V-ko çözüm getirebilecek bir ilke önerdi, onu ilkesizlikle suçlayamayız: Fakat bu ilkenin ciddi olarak tartışılması gerekir. Çünkü, yazarın çok açık gerçekçi bir biçimi olduğuna göre bizim avangard bir biçimle dekor yapmamızın hiçbir nedeni yoktur."

S.M. yeniden gidip öğrencilerin arasına oturur.

"Daha başka hangi ilkeler üzerine sahne mekânını düzenlemeyi tasarladınız?" diye sorar.

Hava birden değişir. Ünlü usta, ciddi yargıç yoktur artık, öğrencilerin karşısındaki şimdi dikkatli bir dinleyicidir yalnız. Herkes kendi çalışmasından söz etmek için acele eder. Kimi çözümü hasiphane noktasından ele almaktadır, kimi de Vauquer pansiyonunu, içine toplumun döküntülerinin, iflas etmişlerinin düştüğü bir çukura benzetmektedir, kimileri için ise pansiyon toplumsal sınıflamada en dibe çökmüşlerin bir araya geldiği bir yerdir, kimisine göre ise bir saraydır... Ama hepsi için dekorun ana öğesi merdivendir. S.M. yeniden elini kaldırır.

"Potemkin Zırhlısı'nın merdivenlerinden esinlenmeye karar verdiniz galiba?" der. "Benden mi alıyorsunuz? Fakat bu ödünç

alma pek yerinde değil gibi. Yani Goriot Baba'da merdiven, sahnelemenin baş ve egemen ögesi midir sizce?"

S.M. bir sürü taslağın arasından birini seçer.

"N-zin, sizinki yemek masası değil mi?"

"Hayır, salonun yuvarlak masası," diye açıklar N-zin. "Yuvarlak masa bu insanların durumunu belirtiyor. Onu seçtim, çünkü Balzac salona yuvarlak bir masa koymuştu."

"Fakat Vautrin'in tutuklanması, Balzac'a göre yemek odasında oluyor," der S.M.: "İçinizde kaç kişi Vautrin'in tutuklanması sahnesini yemek odası yerine salona yerleştirdi? Elini kaldırsın? Kaç kişi masayı yuvarlak yaptı? Kaç kişi oval? Uzun masa yapan var mı?.." Sorular peşi peşine gelmektedir. Her soruda birçok el kalkarken, uzun masa sorusuna yalnız bir el kalkar.

"Ben dört köşe bir masaya herkesi koydum, bir başka masayı da Vautrin için ayırdım," der bir öğrenci.

"B-lov'un bireyciliği ünlüdür. Vautrin'e de ayrı bir masa veriyor" diye konuşur S.M.: "Yani hepiniz sahne çözümlerinizde uzun masaya pek yer vermiyorsunuz demek. Durun bakalım biraz. Söyleyin neyi hesap ederek seçtiniz yuvarlak masayı?" S.M.'nin eleştirel gözlemleri her ne kadar biraz acımasız olsa da gene de bütün öğrenciler kendi seçimlerinin nedenlerini açıklamak için sabırsızlanmaktadır. Fakat S.M.'nin küçük bir hareketiyle sınıf hemen toparlanır ve susar. Bir işaretle öğrenci M-lov ayağa kalkar.

"Benim çözümümde Vautrin kendini suçlayan konuşmasını ayakta masanın üzerinde yapar," diye açıklar M-lov. "Masanın etrafında döner, döner ve sonra, hop! üzerine çıkar... Ve konuşur. Üstelik benim dekoruma yuvarlak masanın daha iyi gittiğini sanıyorum."

"M-lov'un temsil ettiği eğilime ne ad veriliyor," diye sorar S.M.

"Biçimcilik," diye koro halinde bağırır bütün sınıf.

S.M. gülümseyerek ve gözlerini kısıp hınzır hınzır bakarak M-lov'a sorar:

"Sen ne diyorsun buna yoldaş M-lov?"

M-lov somurtarak bir şeyler mırıldanır. S.M. ona yaklaşıp, eğilip fısıltıyla konuşur ama öyle konuşur ki, söyledikleri bütün sınıf tarafından duyulur.

"Kabul et M-lov, kabul et. Haklı olduklarına bahse girerim."

M-lov'un yanındaki neşeyle gülmektedir. Bu kez S.M. ona döner:

"Siz, A-çev, niçin yuvarlak bir masa seçtiniz?" A-çev'in yüzündeki gülme birden yok olur.

"Ben durumu şöyle görüyorum," diye açıklar. "Yuvarlak masa bir bakıma samimi bir atmosfer yaratır. Yuvarlak bir masaya, birbirlerine bir şekilde bağlanmış kişiler otururlar. Oysa, uzun bir masa yemekhaneyi düşündürür: Tıpkı manastırlarda olduğu gibi, insanlar gelirler, yerler ve giderler. Fakat Balzac diyor ki orada pansiyondakiler sanki birbirlerine yapışmışlardır. Oysa aksiyon içinde her şey tam anlamıyla paramparçadır, yuvarlak masa görünüşte orada bir ailenin yaşadığının simgesidir..."

"Ya siz?" diye birden sorar S.M. sınıfın diğer ucundaki bir öğrenciye.

Öğrenci Liub-ç kalkar, öksürerek sesini ayarlar ve anlamlı bir sesle konuşur:

"Evet, buraya yuvarlak bir şey gerekiyor, kapalı bir çember, birleştiren bir şey. Bütün kişiler aynı ipe dizilmiş inciler gibidir. Ayrıca bana göre, bu sahne, üzerinde var olmak için savaşım verilen bir arenadır, orada Darwin'in var olma savaşı yasası açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır."

"Ya bu eğilimi nasıl tanımlıyoruz?" diye S.M. öğrencilere sorar.

"Psikolojizm, Biolojizm..." diye her taraftan sesler gelir.

"Ben daha çok sosyolojik simgesellik diye tanımlayacağım," der S.M., Liub-çe'ye yaklaşarak, daha önce M-lov'a yaptığı gibi, fısıldar: "Bu da biçimciliğin bir başka türüdür. İnan bana, eski bir biçimci olarak, ben bu işlerden biraz anlıyorum."

"S.M." diye seslenen öğrenci G-ko'nun sesi duyulur. "İster-seniz kızın ama gene de söyleyeceğim. Ben de yuvarlak bir masa seçtim. Bütün bu insanlar yan yana oturuyorlar, karanlık işler çeviriyorlar, gevezelik ediyorlar, tek başlarına canları sıkılıyor, birbirlerinin de canını sıkıyorlar. Birbirlerine düşmanlar ama aynı çemberin içindeler hepsi de."

"Yani demek istiyorsun ki," diye S.M. görüşünü bildirir, "ortak yoksulluk ve ortak hiçlik karşısında hepsi eşit kılınıyorlar. Yaptığınız seçimlerin ana nedenlerinden biri de bu demek. Yani yuvarlak masanın onları aynı düzeye getirdiğine, onları birbirine yaklaştırdığına, onları kaynaştırdığına karar verdiniz. Onları birleştirmek... Ama izin verin de size şunu sorayım, yani bu çetede -Vauquer pansiyonundakilerin çoğunu başka türlü tanımlamak çok güç- birleşme, dayanışma gibi davranışlar mı ortaya çıkıyor?"

"Hayır," diye koro halinde yanıtlar öğrenciler.

"Tabii ki hayır. Bu toplulukta en belirgin özellik, herkesin çok yoksul olmasına karşın, mülkiyet ilişkileri bakımından topluluğun her bireyinin diğeriyle arasında var olan toplumsal mesafeyi titiz bir şekilde korumasıdır. İşte en önemli nokta bu. İşte onların en belirgin niteliği. Eğer birinin cebinde iki ya da üç frank daha fazla varsa, o hemen diğerleri karşısında bir bey gibi davranmaya başlıyor. Rastignac'ın zengin akrabaları olduğu öğrenildiğinde, o hemen diğerlerinin gözünde büyüüyor."

Goriot Baba'nın paraları ve değerli şeyleri olduğu anlaşıldığında diğerleri hemen ona karşı olan tavırlarını değiştiriveriyorlar. Pansiyonun kiracıları toplumun en alt basamağındadırlar ama tıpkı çarpıtan ayna gibi, daha yukarı basamaklardaki tabakalaşmayı hemen yansıtmaktadır. Bu acımasız bir tabakalaşmadır. Barones Nucingen'in bir salona alınmadığı için kendini öldürmeye hazır olduğunu şöyle bir anımsayalım. Bu nedenle, pansiyondaki konukları yuvarlak bir masa etrafına koyarak onları eşitlemeye, aynı düzeye getirmeye çalışmak bu bakımdan hatalı bir karar olur. Oysa birini masanın başına ya da ucuna oturtturarak belirgin bir tabakalaşma izlenimi verebiliriz. Madame Vauquer baş köşeye oturur, diğerlerinden mendil bile olsa fazlalığı olan onun yanına gelecektir. En uzakta olan artık oyun dışıdır. Masanın ucunda bir hiç olanlar bulunur. Goriot Baba sanırım, işte oraya yerleştirilecektir."

S.M. yuvarlak masa çevresine belirli bir mantık içinde kişileri yerleştirmenin daha zor olduğunu anlatır, uzun bir masa oturtulacak yere göre bir kişiyi öne çıkartmaya, onun toplumdaki yerini belirtmeye daha uygun düşmektedir. Oyuncular arasındaki mesafe pansiyondakilerin kendi aralarında kimin benimsendiğini ve kimin dışlandığını göstermek için de kullanılabilir. Bu yerleştirme insanlar arasındaki ilişkileri öne çıkarmaya da yarar: Örneğin, eğer bir köşeyi, oturtulmamış iki üç iskemleyle boş bırakıp, oraya Goriot Baba'yı yerleştirirsek, bu seyircilere birçok şey söyleyebilir.

"Öyleyse," diye ekler S.M., "pansiyondakilerin Balzac tarafından odalara yerleştirilerek yapılan tabakalandırılmasını (Goriot Baba tavan arasına konmuştur), siz aynı ilke doğrultusunda onları masaya yerleştirerek pekiştireceksiniz. Böylece bütün tabakaları ve aralarındaki ilişkileri yalnızca yer dağılımıyla göstermiş olacaksınız. İşte buna yönelmek gerekiyor. Önemli olan mekânın rahat kullanılmasından önce yazarın dü-

şüncelerinin tam olarak gerçekleşmesidir, burada insan ilişkileri düşmanlık üstüne kurulmuştur. Bu durumu göstermek, kişilerin ve eşyaların mekân içinde yerleştirilmesiyle Vauquer pansiyonundaki genel havayı vermek bize düşmektedir. Aranızdan bazı arkadaşlar Vautrin'in tutuklanmasıyla bu topluluğun '*parçalandığını*' söyledi. Bu doğru değil... Tabii Vautrin'in tutuklanmasından sonra hepsi Madame Vauquer'in pansiyonunu bırakıp gidiyorlar; ama onların arasında hiçbir zaman gerçek bir yakınlık, bütünlük, birlik olmadı ki. Eğer elimizin altındaki bir piyes olsaydı ve orada yemek masasının çevresinde birbirine kenetlenmiş sevimli bir aile görseydik, huzur veren bir evde, sevimli bir aile babası ya da tonton bir dede olsaydı ve o, olayların gelişmesi içinde dünyanın en berbat yarattığı olarak belirseydi, işte o zaman bize yuvarlak bir masa gerekirdi. Dingin, samimi bir havanın bulunduğu burada birdenbire her şeyi altüst eden korkunç bir şey ortaya çıkıyor... Buraya yuvarlak bir masa uygun düşerdi. Oysa pansiyondaki hava çok değişik. Orada oturanlar birbirlerini sürekli kıskırtıyorlar, birbirleriyle sürekli hırgür içindeler, onları birbirine bağlayan şey ne saygı ne de sevgi, yalnızca kin; hayatta bu tür '*ilişkilere*' de rastlanıyor. Birlikte oturma zorunluluğuyla birbirlerine zincirlenmişler, aynı zamanda da birbirlerinden uzak durmak için olanca güçleriyle çaba harcıyorlar.

"Birbirlerine karşı vahşi hayvanlar gibi davranıyorlar," der biri oturduğu yerden.

"Tamamen öyle!.." Peki, madem anlıyorsunuz, niçin tam tersi bir şey yapıyorsunuz? Onları bir yuvarlağın çevresine toplayarak, vahşi hayvanlar arasındaki ilişkiyi veremezsiniz. Daha çok domuzların ya da tavşanların yem yediği bir yer görüntüsü çıkar ortaya; homurdanırlar, kimi zaman itişirler de, ama hiçbir zaman var olma kavgası vermezler. Yuvarlak masa konusundaki tercihiniz beni şaşırttı, onu en son düşünmeliydiniz."

"Sahnenin kurulma biçimi masanın da biçimini belirlemiş oldu," diyerek bir öğrenci kendini savunmaya çalışır.

"Öyleyse siz biçimci de değil, daha da kötü bir durumdasınız," der S.M. kızarak. "Bu tür düşüncelerden dolayı utanmalısınız. İncelediğimiz durumda masanın biçimini belirleyecek olan dekorlar değildir, tam tersine masa, masanın şekli ve yerleştirildiği yer, dekorları ve sahnelemeyi belirleyecektir. Çözüm hangi noktadan yola çıkarak varacağımızı bilmek önemlidir. Tek tek bölümler üzerinde birlikte çalıştığımız sıralarda en önce zincirin ana halkasını buluyorduk, buradan hareketle de sonra aksiyonu, sahnelemeyi ve dekoru belirliyoruz. Elimizdeki sahnede asıl olan, masa ya da onun şekli değil, çeşitli kişiler arasında gelişen ilişkilerdir. Burada da, her yerde olduğu gibi, belirleyici işlevsellik, toplumsal biçimlenmeden kaynaklanıyor. Basit bir mantık irdelemesini izleyerek, kişilerin aralarındaki ilişkileri saptarsınız ve en alt ile en üst uçlar arasındaki tabakalanma içine yerleştirirsiniz ve buna göre onları gruplarsınız. Fakat gerek merdiven gerek katlar çok basit, çok ilkel bir resimlemedir. Daha karmaşık ve daha gelişmiş bir görüntü '*başı*' ve '*ucu*' olan uzun bir masa ile verilebilir. Vauquer pansiyonu konukları arasındaki tabakalanma bu şekilde hem gerçekçi bir tarzda hem de çok daha etkili bir biçimde yansıtılır. Şimdi de, genel bir gözlem yapalım..."

S.M. hazırladığımız sahne düzenlemesi çalışmalarının birçoğu üzerine görüşlerini dile getirir. Hemen bütün taslaklarda çevre çok süslüdür. Sanki yoksul bir pansiyon değil de koskocaman girişi olan lüks bir oteldir. Bu çeşit dekorlar, ona göre, "*Gore ot uma*"* ya da "*La dame aux camelias*"** için daha uygundur.

"Siz kaçak bir forsa'nın tutuklanmasının büyük, anlamlı, anıtsal boyutlarda olmasını istiyorsunuz. Ama şunu bilin ki bir

* A.S. Griboyedov'un (1795-1829) bir oyunu.

** Kamelyalı Kadın; Balzac.

içeriğin, bir biçimin anıtsallığının dekorlarının anıtsallığı ile bir ilgisi yoktur. Felix Piat'nın *'Le Chiffonier de Paris'* (Paris Eski-cisi) melodramında anlamlı bir sahne vardır, orada eskiler alıp satan ihtiyar Jean, içi atıklarla dolu bir çuvala evine döner. Çuvalın içindekileri çıkarıp ayırırken nefis bir monolog yapar ve aslında çuvalında bütün bir Paris'in bulunduğunu söyler. İpekli parçaları bulur ve sosyeteyi anımsar, antetli kâğıt parçaları görür, bankalardan söz açar. 1848'de, Louis Philippe'in tahttan indirilmesinden sonra, *"Le Chiffonier de Paris"* yeniden oynamaya başladığında Jean'ı Freédéric Lemaître canlandırır. Ve o sahne- de çuvalın içinden çeşitli atıkların arasından krallık tacını da çıkarır. Düşünün ayaklanan proleteryanın eylemi sonucu Louis Philippe'in düşmesi daha çok yenidir. Vauquer pansiyonu da buradaki çuvala benzer bir şeydir, çünkü orada da dönemin Fransız toplumunun çeşitli tabakalarının atıkları toplanmıştır. Balzac'ın ulaştığı anıtsal sentez çok ilginçtir, çünkü bu en düşük, sıradan, yoksul ve hiçbir anlamı olmayan şeylerden doğmaktadır. Ve işte küçücük pansiyon büyük bir genellemeye dönüşerek bütün Paris'in pisliğinin yansıdığı bir yer olmaktadır. Bana göre bu yol en doğru ve en verimli gibi geliyor. İzlemeyi bilmek artık bize düşüyor.

Dersin bittiğini haber veren zil çalalı epeyce olmuştur. Sınıfın kapısında S.M.'nin yapım yardımcısı belirmiş ve el kol işaretleriyle onu sette beklediklerini anlatmaya çalışmaktadır. Ayrılma zamanıdır artık. Ama bizi daha birçok ders beklemektedir.

Onunla Vautrin'in tutuklanmasını en ince ayrıntısına kadar inceleyecek, Vautrin'in takma saçının başından en uygun nasıl alacağımızı bulacak, Mademoiselle Michonneau'nun kovalanmasının, sahne genişliğinin üç katı bir yerde geçiyor gibi olmasının yollarını inceleyeceğiz. S.M. nasıl yapılacağını gösterecek, bir anda Mademoiselle Michonneau'dan Vautrin'e geçecek ve irice yüzü bazen dev gibi, bazen de ince, narin olacak...

Sonra sahneye yeni bölümler konacak, yeni yapıtlar irdelenecektir. Fakat S.M. sürekli olarak öğrencilerine, yazarın kafasından neler geçtiğinin olabildiğince iyi anlaşılması gerektiğini öğretmeye çalışacak, onlara ele alınan dramatik bir olayın, canlı, etkili ve anlamlı bir gösteriye dönüşmesi için, sahneye nasıl konduğunu gösterecektir.

SAHNEYE KOYMA*

Sinema yönetmeninin sanatını, metin yazarının başlattığı çalışmanın doğrudan sürdürülmesi olarak ele alan S.M., öykünün temelinde bulunan düşüncenin, düzenlenmesi de içinde olmak üzere, bütün özelliklerinin açık seçik bir şekilde yansıtılması için gerekli olan sahne çözümleri bulma becerisine özel bir önem verirdi.

Bu gereklilik öğrenimin bütün safhalarını birleştiren bir iplik gibiydi.

Şunu da anımsamadan edemeyiz, S.M. sık sık oyuncular, dekorcular, müzikçiler, sanat eleştirmenleri ve psikologlar çağırır, onların derslere katılmalarını sağlardı. Kendi deyimiyle "*iki sesli ders yapmayı*" severdi. Bu açıdan S.M. ile Nokolai Mikho-

* Eisenstein'in Rusça mizansena sözcüğü yerine Fransızca mise-en-scène'i kullanması ilginçtir. Yönetmenin bu sözcüğe verdiği anlamı daha iyi anlamak için bu durumu hep göz önünde tutmak gerekir. Mise-en-scène'in anlamı bölümün içinde yeterince açık olarak ortaya çıkmaktadır. Biz bunu Türkçe sahneye koyma, sahneleme olarak kullanacağız. (Ç.N.)

ilovich Tarabukin'in resimde yerleştirmenin irdelenmesi üzerine yaptıkları ortak dersler olağanüstü ilginçti.

Derslere zaman zaman N. Çerkasov, M. Strauch, J. Glizer gibi oyuncular çağırılırdı. Bunlar çalışmalarından çıkardıkları sonuçlar konusunda öğrencilere gereken bilgileri verdikten sonra, canlandırdıkları rollerdeki karakterlerin davranış biçimlerinden yola çıkarak bir kişiliğin yapısını oluşturan birliğin ortaya çıkarılması için yaptıkları çalışmaları irdelerlerdi.

Fakat S.M.'nin en ilginç ve en önemli dersleri muhakkak ki bir filmin düzenlenmesi* sorunlarının ele alındığı derslerdi.

Özel inceleme alanı olan sinemada düzenleme dersine, aksiyonun planlanması olan, sahneye koyma çalışmalarındaki sorunlarla başladı.

Sahneye koyma ya da S.M.'nin genellikle kullandığı Fransızca mise-en-scène, onun yönetme anlayışında en önemli yeri tutardı. Sahneye koymanın önemi sinema için gerçekten de çok büyüktür. Tiyatroda sahneye koyma öğeleri, provalar sırasında işlenir ve çalışmanın özgün yapısına uygun olarak oyun sırasında son şeklini alır, oyundan oyuna değişmeden kalır ve hiçbir gelişmeye uğramaz. Oysa sinemada aksiyonun ayrı ayrı çerçevelere bölünmesi ve daha sonra bu çerçevelerin bir kurgu akışı sağlayacak şekilde bir araya getirilmeleri sahneye koyma tarafından önceden tasarlanmıştır ve bir anlamda da ondan kaynaklanır. Sinemada sahneye koyma başlangıç noktasıdır ve sinemasal anlatımın özgün yapısı buradan doğar. Senaryoyu ve kurguyu belirleyen yalnız konu değildir, aynı zamanda sahneye koymadır da, daha doğrusu dramatik aksiyonun zaman ve mekân içinde oyuncular tarafından canlandırılma şeklidir.

S.M. şöyle açıklardı: Tiyatro oyunu perdelere bölünür, perdeler sahneler, sahneler de sahneye koymaya; sinemada bölün-

* Kompozisyon kavramı çeviride düzenleme sözcüğüyle karşılanmaya çalışılmıştır. (Ç.N.)

me daha da ötelere gider: Sahneye koyma kurgu düğümlerine bölünür, kurgu düğümleri de tek tek çerçevelere bölünür.

Sinemada sahneye koyma dersinin bu bölümünü, S.M. hiçbir zaman gerçekten bir ders gibi ele alıp işlemedi. Alıştırmalar yaptırdı, bu sırada da yapımla ilgili sorunları çözdü, öyle ki öğrenciler yalnızca onun çalışma yöntemini izlemediler, etkin olarak katıldılar da. Öğrenciler ile S.M. arasında kendine özgü ortak bir yüksek sesle düşünme süreci oluştu. Alıştırmalar sırasında öğretmen ile dinleyicileri arasında sıkı bir yaratıcı ilişki doğdu. Öğrencilerin söyledikleri, uyarıları S.M. tarafından alındı, irdelendi ve yaratıcı araştırmanın, çözümlerin içine organik bir şekilde yerleştirildi. Yönetmenin çalışmasıyla ilgili en genel ilkeler ve en akılcı yöntemler yalnızca benimsenmesi ya da atılması gereken kararların tartışılması sırasında şekillendirildi. Bu tür bir eğitim düşünmeyi geliştiriyordu, sanatsal düşgücünü artırıyor, yaratıcı alışkanlıkları besliyordu.

Önümde sararmış kâğıtlar durmakta. Onları tekrar okuyorum: Daktiloyla yazılanlar, kurşunkalemle konan kimi notlar solmuşlar ya da silinmişler. Aradan yıllar geçmiş... Fakat bellek S.M.'nin derslerinde olup bitenleri hâlâ saklayıp korumakta. Havası, özelliği öylesine canlı ki bellekte yeniden canlanıyorlar. Eğitimin ve öğretimin en zor alanlarından birinde gösterdiği olağanüstü öğretme ustalığı karşısında duyduğum hayranlık yeniden yaşamaya başlıyor.

Kursun yeni bir dönemi başlar. Hep olduğu gibi bu da aynı zamanda yeni bir yaratıcı çalışma, üstesinden gelinecek yeni bir sanatsal uğraş demektir. Daha önce sahnede oynamış olan bir bölümün sinemasal çözümünü bulmak gerekmektedir. Bu amaçla her şeyden önce bölüm sahneye yerleştirilmelidir. Daha sonra bu sahneye koyma sinema kurgusuna dönüştürülmelidir.

Üzerinde çalışacağımız bölüm 1802'de Haiti Adasının kuruluş hareketi tarihinden alınmıştı.

Bölümün içeriğini anlatmadan önce S.M. öğrencilere bölümün daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacak birçok bilgiler aktarır. Der ki, ada uzun yıllar Fransız sömürgesi olmuştur. Fransa'da, XVIII. yy.ın sonunda, burjuva-demokratik devrimi patlak verdiğinde, Fransız sömürgelerinde ve özellikle de Haiti'de devrimci düşünceler yayılmıştır. Ada halkı ulusal bağımsızlığını ilan eder ve zenci halkın yüzde 90'ını kapsayan köleliği ortadan kaldırır. Fakat sömürgelerin elden gitmesi Fransız burjuvazisinin zararına. Bu nedenle şeker kamışı tarlalarının sahipleri ve sanayiciler, özellikle köleliğin kaldırılması nedeniyle Haiti'nin bağımsızlığına çok sert tepki gösterirler.

Haiti Adasının zenci delegeleri Paris'e vardıklarında, burjuvazi ve onun ajanları bunların Fransa'yı ve Fransız halkını şekersiz ve kahvesiz bırakacağı söylentisini yayar. Bu olaylar A. Vinogradov'ın *The Black Concul* romanında anlatılmıştır. Kitap Paris'te zenci delegeler çevresinde yaratılan yaygara ve bunun peşinden gelen zenci düşmanı bir kampanya ile başlar.

Delegeler öldürülürler, fakat aralarından iki tanesi kaçmayı başarır ve Haiti'ye dönerek *özgürlük, eşitlik, kardeşlik* sloganının sözden başka bir şey olmadığını ve Fransız yöneticilerinin kölelerin serbest bırakılmalarının karşısında olduklarını anlatırlar.

O zaman bütün Haiti'yi ayaklanma dalgası sarar.

Delegelerden birisi de zenci Toussaint L'Ouverture'dür. İki kavga arkadaşı, Dessalines ve Jean Christophe ile birlikte şimdi adadaki hareketin başındadır. Bir ölçüde bağımsızlık koparabilmişlerdir ama Napolyon'un tahta çıkmasıyla bu bağımsızlık görüntüsü de ortadan kaldırılır. Haiti'ye cezalandırmak için bir birlik gönderilir. Bir dizi çatışmadan sonra sömürgeciler adadaki hareketi bastırır. Fransızlar Toussain L'Ouverture'ü anlaşıma yapalım diye kandırarak savaş gemisine bindirir ve Fransa'ya getirerek İsviçre sınırında bir dağın tepesinde, buzulların ya-

nında bir şatoya hapseder. Tropik bölge çocuğu olan zenci burada kısa sürede hastalanır, verem olur ve sonunda ölür.

Adada ise, ayaklanma bastırıldıktan sonra, Fransız komandosu kimilerini çılgınca ararken, kimilerini de ayaklanma hareketini parçalamak için satın almaya çalışır. Toussaint L'Ouverture'ün yardımcıları ve yoldaşları olan Dessalines ile Jean Christophe'a Fransız ordusu tarafından general rütbesi verilir. Napolyon ordusunun şatafatlı üniformasının, tüylerle ve çeşitli başka şeylerle süslü üç köşeli şapkanın bu "*vahşileri*" yola getireceğini sanmaktadır sömürgeciler.

Oysa Dessalines ile Jean Christophe rütbeyi ve üniformayı yalnızca taktik nedenlerden kabul etmişlerdir: Safları yeniden düzenlemek ve yeni bir ayaklanma örgütleyebilmek için bir ateşkese gereksinimleri vardır. Gerçekte 1802 ayaklanması sömürgecilerin egemenliğine son verir ve Haiti'yi bağımsız ve özgür bir devlet yapar ama yalnız bir süre için, çünkü ada daha sonra başka sömürgecilerce yeniden işgal edilir. Üzerinde çalışacağımız bölüm bu ayaklanmayla ilgilidir.

Fransız komandosu, zencilerin artık boyun eğdiklerinden, satın alındıklarından emindir ama gene de Dessalines'in davranışlarını onaylamamaktadır. Örneğin öğrenmişlerdir ki Dessalines hiçbir Fransızın yüzüne bakmamaya yemin etmiştir: Nasıl olur da Fransız ordusundan bir general Fransızlarla konuşurken inatla gözlerini kaçırabilirdi?

Dessalines'in inadını anlayan ve onun yeni bir ayaklanma başlatacağından korkan Fransız komandosu, onu ortadan kaldırmaya karar verir: Onu öldürmek, en azından tutuklamak gerekmektedir. Bir kilise büyüğünün evine akşam yemeğine çağırarak, habersiz orada tutuklamak ve Fransa'ya götürmek ve yolda da belki denize atıp boğmak şeklinde karar alırlar.

Fakat akşam yemeğinden kısa bir süre önce Dessalines tuzaktan haberdar edilir ve böylece kaçıp kurtulur. Onun kaçıışı bir

işaret olur ve ayaklanma önce adanın en önemli şehri San Domingo'da daha sonra da bütün Haiti'de patlak verir.

S.M. olayları belgesel olarak anlatan metni okumaktadır:

"Bir Fransız papazı Dessalines'i evine akşam yemeğine çağırır. Bazı Fransız subaylarının general ile tanışmak istediklerini söyler. Dessalines söylenenlere kanar.

"Papazın evine gelir, diğer konuklar daha önceden gelmişlerdir, uzun bir masa hazırlanmıştır, üzerine çiçekler işlenmiş bir örtü serilmiş, kristaller ve şamdanlar yerleştirilmiştir. Zenci general gecenin onur konusudur.

"Ayaktadır, çevresinde subaylar vardır. O sıra yaşlı bir hizmetçi kadın ona yaklaşır, elinde içi su dolu bir leğen ve havlu taşımaktadır. Ellerini yıkamaya başlar. Subaylar nezaket gereği biraz uzaklaşırlar. Dessalines, yaşlı kadının gözlerinin ısrarla kendi gözlerini aradığını fark eder. Dikkatle ona bakar; dudakları va parmakları oynamaktadır; Dessalines'le bütün zencilerin, yakında ayaklanacak olanların bildiği çok eski gizli bir şifreyle konuşmaktadır...

"Dessalines'in kapkara gözleri öfkeyle kısıılır. Parmaklarını kurular ve kadını gönderir.

"Kılıcını kınından sıyrır, yaralı bir boğa gibi bağırır, masanın üzerine sıçrar ve beş sıçrayışla arkasında darmadağın olmuş gümüş takımlar, kırılmış kristaller bırakarak, diğer uca gider.

"Atı daha önceden evin yanına bağlanmıştı. Bir atlayışta kendini semerde bulur.

"Şaşırp kalmış Fransızlar kendilerine gelmeden önce, kırılmış pencerenin perdesi boynuna dolanmış, öfkeyle atını kırbaçlayan Dessalines'i görürler. Güneşten yanan sokakta uçmaktadır ve '*silah başına, silah başına, yaşasın bağımsızlık*' diye bağıra bağıra ateşli sesi onlara kadar gelmektedir. Ve hemen ardından zenci generale karşılık veren bağırışmalar duyulur.

"Bir köylü tarlasından karşılık verir. Bir kadın yüksek bir dağın tepesindeki kulübesinin eşiğinde bağırışı duyar ve o da bağıırır. Fransızlar mum gibi olurlar, birbirlerine korkuyla bakarlrlar... Her taraftan kızgınlığın bağıırışları, çığlıkları yükselmekte, güneş içindeki tropik öğleden sonrasının sessizliğini bozmaktadır. İki saat sonra iki yüz bin ses tek bir sese, ayaklanan halkın sesine dönüşmüştür ve haber San Domingo sömürgesinin en uzak köşelerine kadar yayılmıştır.

"Ayaklanma başlamıştır.

"Elinde leğen ve havlu ile yaşlı kadın belli etmeden dışarı sıvışır. Gururla gülümsemektedir. San Domingo'yu korumuştur. Jean Jacques Dessalines'i öldürmek istemişlerdir, fakat o bunu bildirmişti.

"Titreyen ellerinde kılıçlarla askerler tuzağın kurulduğu yan odalardan çıkarlar...

"İşte ben konu diye buna derim... Burada tabii ki sahneye konacak malzeme var," diyen sesler duyulur sınıfın her bir yanından.

"Korkarım ki," diye S.M. araya girer. "Şöyle bir sorun var: Buradaki gibi bir dış aksiyonu olmayan senaryolar, oyunlar için ne yapacağız? Diyelim ki iki kişi sakın sakın oturuyorlar ve aralarında konuşuyorlar. Burada sahneye neyi koyacağız? Muhakkak ki böyle bir olayı sahnelemek, oradan dramatik bir aksiyon çıkarmak çok daha zordur ama o ölçüde de ilginçtir. Çünkü, bu karşılıklı konuşmada yoğun bir dramatik güç olacaktır, gündeme tutkuların, karakterlerin çatışması gelecektir, o zaman aksiyon yoğunluğu da olacaktır. Maksim Gorki'nin herhangi bir oyununu alın bakın örneğin."

S.M. Dessalines'inki gibi bir bölümü niçin seçtiğini anlatmaya başlar. Çünkü burada çok yalnız ve belirgin bir durum vardı, ayrıca birçok dış aksiyon da bulunuyordu, bunlar bize sahneye

koyma tekniğiyle ilgili öğeleri daha iyi anlamamızı sağlayacaktı, öyle ki ilerde daha derin ve karmaşık ruhsal durumlar üzerinde çalışırken bunları uygulayabilecektik.

"Dramatik aksiyonun planlanması için, bu bölümde, önemli olarak ne var? Tiyatroymuş gibi mi sahneleyeceğiz olayı?" diye birisi sorar.

"Tiyatro tarzında sahneye koymak denilen şey," diye yanıtlar S.M., "her şeyden önce alışılmış günlük bir deyimdir. İlk akla gelen başlıca özelliklerinden biri de olayların belirli tek bir yerde geçiyor olmasıdır. O zaman *Potemkin Zırhlısı* filmindeki *Odessa merdivenleri* ve *güverte köprüsündeki* sahneleri tipik tiyatro sahneleri olarak vasıflandırmamız, *Zırhlı ile ordu birliklerinin karşılaşması* bölümünü ise saf sinema diye görmemiz gerekir... Bütün bunlar yanlış yaklaşımlardır. Sinemada da bütünüyle tek bir yerde geçen bölümler bulunabilir. Fakat bunları ilk başta sekans olarak ele alsanız bile, sonradan kurgu cümlelerine, hatta çerçevelere ayırmak zorundasınızdır. Dramatik aksiyonu planlamak için, diğer bir deyişle, herhangi bir sahne çözümlemesi geliştirebilmek için, önemli olan, bizim bölümdeki gibi belirgin bir çatışmanın ortaya çıkmasıdır. Bölümün ilk kısmında bir kişi ile bir grup insan arasında çatışma var. Fransızlar bu adamın etrafını çevirmek isterler, onu bir çembere alarak sıkıştırmaya başlarlar. Öyle ki Dessalines için tek bir çıkış yolu kalır: Pencereden atlayıp kaçmak. Fransızlar doğal olarak tek bir vücut gibi davranırlar. Yalnızca iki baş oyuncu olduğunu görüyoruz; bir yanda Dessalines, diğer yanda ise subaylar.

S.M. öğrencilere, bir yönetmin, işine başlarken, sürekli, kişilerin gruplar olarak ayrılmasını dikkatlice irdelemesi gerektiğini anlatır. Sahneye koyma, baş kahramanların egemen çatışmaya göre olan eğilimlerini ortaya çıkardığında ancak bir anlamı değeri kazanabilir. Bu nedenle belirli bir grubun aksiyonlarında "*ortak*" olanı aramak gerekmektedir. Örnek olarak "*Po-*

temkin Zırhlısı"na başvurabiliriz, orada, bu ilke uyarınca, başlıca üç kahraman olduğunu görürüz: Başkaldırmış zırhlı, başkaldıranlara katılan Odessa halkı ve halk ile başkaldıranların birleşmelerini önlemeye çalışan çar ordusu.

"Hazırlamakta olduğumuz bölümde," diye sürdürür S.M., "çatışmanın bir ucu Dessalines'dir, diğer yanda ise tek bir kişi yoktur, bütün bir Fransız subay grubu vardır. Grup sahnede istediği gibi hareket edebilir, yayılabilir, bölünebilir, fakat her seferinde unutmamamız gerekir ki Dessalines, tek tek subaylarla değil kendisine karşı birleşmiş bir grubun çeşitli aksiyonlarıyla karşı karşıya gelir. Subay grubuyla Dessalines arasındaki ilişkiler gerilimlidir; Dessalines hiçbir Fransızın yüzüne bakmaz, bu ayrıntı hem yer dağılımında, hem de Dessalines'in hareketlerinde, davranışlarında, bakışlarında, vb. yansımalıdır. Bu arada iki karşı taraf arasında zaman zaman bağlantıyı sağlayan biri daha vardır.

"Papaz," diye atılır biri.

"Evet, papaz," diye onaylar S.M. de, "onun yaptığı kimi din adamlarının gönüllü yüklendikleri bir roldür. Bir tarafta iyi bir papaz, Dessalines'i yemeğe çağıran konuksever bir ev sahibi; diğer tarafta Dessalines'in içine çekildiği tuzakın düzenleyicisi ve yöneticisi. Ondaki bu ikili durum bütün yaptıklarında, hareketlerinde, davranışlarında yansımalıdır. Eğer metinde Dessalines'i odaya soktuğunu okumuşsak, sahneye koyarken, Dessalines'i subayların oluşturduğu çemberin içine, yani kapanın içine doğru yöneltmelidir."

"Ya hizmetçi kadın?" diye sorar bir öğrenci.

"Hizmetçi kadın din adamının tam karşı tarafındadır," diye yanıtlar S.M., "Kimseye çaktırmadan Dessalines'i durumdan haberdar eder, o da hemen harekete geçerek açıkça düşmanlarına meydan okur, pencereden atlar vb. Hizmetçi kadın odadaki

zenci kalabalığı temsil etmektedir. Bunun üzerinde düşünecek olursak ve bölümün sonunu da anımsarsak, aynı konunun bize iki değişik çember görüntüsünü çağrıştırdığını anlarız. Başlangıçta Dessalines Fransızlar tarafından kuşatılmıştır, onunla Fransızlar arasındaki köprü görevini papaz yüklenmiştir. Sonra, hizmetçi kadın Dessalines'le halk arasındaki bağlantıyı kurduğunda, bu kez Fransızlar, başkaldırmış sömürgecinin içinde zenciler tarafından kuşatılmış olurlar. Böyle bir çözümle, daha önce Dessalines'in içinde bulunduğu suçlu olma ve tuzak duygusu, ayaklanma bağırışları duyulduğunda sömürgeci topluluğa geçer. Bölümün ilk kısmındaki tek bir kişi ile bir subay topluluğu arasındaki dramatik çatışma, genişleyerek sömürgeci topluluk ile halk yığınları arasındaki çatışmaya dönüşür. Eğer epik gerilimleri olan bir final elde etmek istersek bölümü Fransız topluluğunun ayaklanmış ada halkı tarafından kuşatıldığını gösteren bir sahneyle bitirebiliriz. Bölümde epik yapıda bir öge var: Olayların akışı içinde bir patlama, bir kopma gerçekleşinceye kadar büyüyor, sonra da daha yüksek bir tonlamayla yön değiştiriyor. Sahneyi ya ayaklananlardan bir grubun odaya girmesi ve Fransızların etrafını çevirmesiyle bitirebiliriz ya da Revizor'da (Genel Müfettiş) olduğu gibi her şeyi dondurarak, sahnedekileri taş kesilmiş gibi durdurup, çevrede at sesleri, bağırışlar, patlamalar, lanet okumalar gibi sesler duyurarak ve sahneyi karartarak bitiririz."

"Tuzağın düzenleyicisi olarak papazın seçilmesine gelince," diye sürdürür S.M., "Dessalines de zenci ayaklanmasının diğer liderleri gibi dinsizdir ve Voltaire, Rousseau gibi XVIII. yy. felsefecilerinin düşünceleriyle yetişmiştir, bunları göz önüne almak gerekir. İsminin Rousseau'nunki gibi Jean Jacques olması bir rastlantı değildir. Dessalines'in savaşım arkadaşı Toussaint Louverture'ün iyi bir felsefe eğitimi vardır. Ayaklanmanın diğer

liderleri de yüksek düzeyde aydın kişilerdir. Bunun anlamı şu ki, Dessalines'in papazın çağrısını kabul etmesi dinsel nedenlere dayanmamaktadır; papaz da sıradan bir din görevlisi değildir kuşkusuz, toplumsal bağlantıları vardır ve durumu gereği oldukça gözde bir kişiliğe sahiptir."

"Öğle yemeği çağrısını Dessalines'in kabul etmesi nasıl açıklanır öyleyse? Üstelik de oraya tek başına gidiyor?" diye sorar bir öğrenci.

"Mutlaka" diye açıklar S.M., "Dessalines çağrısı belli bir kuşku ve güvensizlikle kabul etmiştir. Ama yalnızca bir güvensizliktir bu; herhangi bir tuzak ya da tehlike sezmiş değildir daha, çünkü önünde sonunda o da Fransız ordusunun bir generalidir. Onu almaya bir onur kıtası gönderilmiştir ve bir subay olarak değil, tanışma istenilen özel bir kişi olarak çağırılmıştır. Eğer çağrıdaki kadınlar da olsaydı onu da karısıyla çağırırlardı. Bu özel bir buluşmadır ve yalnız erkekler arasındadır. Kişisel olarak çağırılmıştır, etiket gereği yanında hiç kimseyi getiremez. Büyük bir olasılıkla kendisine, bir onur kıtası da eşlik etmektedir. Bununla çağırılanların ona duydukları saygının önemi belirtilmektedir. Kuşatma da işte tam bu andan başlamaktadır."

"Onu niye hemen tutuklamıyorlar?" diye öğrenciler sorar.

S.M. çoğunluğu zencilerden oluşan bir orduda ve kendi birliği içinde, Dessalines'i 55 Fransızın tutuklayabilmesinin çok zor olacağını anlatır. Cadde ortasında yakalamak da tehlikelidir, çünkü çevrede zenci ada halkı vardır. Oysa papazın evinde ona esrar içirilebilir, sarhoş edilebilir...

"Öyle de olur," diye sürdürür S.M. "Onur konuyu olduğu için Dessalines herkesten sonra, en son gidecektir oraya. Papaza gelince, Dessalines'i kendisi için hiç uygun olmayan yerlere götürmek gerektiğinde bu işi kendisi yapacaktır. Böylece Dessali-

nes'in yakalanmasının '*rejisörlük*' işini, olayları izleyerek, papaza vermek zorundayız. Şimdi çalışmaya nereden başlayabiliriz? Sahneye koyma işlemine başlamadan önce ilk neyi belirlemeliyiz?

"Pencereleri!.. Kapıları!.. Masayı!.." diye her yandan sesler gelir.

"Demek ki siz sahneye koymayı etkileyecek olan çevre elemanlarının yerleştirilmesiyle işe başlamak istiyorsunuz," der S.M. "Böyle de başlayabiliriz, eğer kafamızda göstereceğimiz sahnenin anlamı gerçekten varsa. Ama daha önce size Dessalines tipi konusunda düşündüklerimi söylemek istiyorum. Amerika'dayken Haiti'nin işgali üzerine bir film yapmak istiyordum, fakat bunu bana o zaman kesin olarak yasakladılar: Haiti şimdi tam bir Amerikan sömürgesidir. Başrolü, yani Dessalines rolünü, çok iyi dostum olan zenci oyuncu ve şarkıcı Paul Robeson'a vermek istiyordum.

S.M. bize Robeson'un birkaç fotoğrafını gösterir, bu çok iyi oyuncunun gerçek yeteneğini aktarmakta fotoğrafların yetersiz kaldığını da belirtir. Öğrencilere, Dessalines'i bu görünüş, bu biçim ve bu harika yüz altında kafalarında canlandırmalarını salık verir. Sonra da öğrencilerin daha önce önerdikleri çalışmaya, sahne üzerinin düzenlenmesi konusuna dönerek kaç kapı düşündüğümüzü sorar.

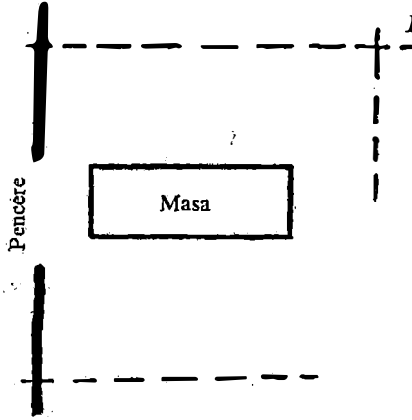
"*Yirmi başlı yönetmen*", yani öğrenciler ve S.M. çeşitli kapılar olmasının iyi olacağı üzerinde birleşirler, bu şekilde Dessalines tehlikesinin gerçekten var olduğuna kendini yavaş yavaş inandıracaktır. Ona, kapılardan çıkılıp çıkılamayacağını deneme fırsatı birden fazla verilecek, ancak ondan sonra normal bir çıkışın olanaksızlığını anlayınca pencereden atlayarak kaçacaktır. Birden fazla pencere isteyen bazı öğrencileri yanıtlarken S.M. şunları anlatır: Tuzağa düştüğünü hisseden Dessalines'in

tedirginliğini vermek için birkaç kapı yeterlidir; pencerelerden birinden kaçma yolu araması ise aksiyonu karıştırır, ritmi düşürür, dramatik gerilimi azaltır. Pencere en son ve tek kurtuluş yolu olmalıdır. Bu nedenle en iyisi bir pencerenin bulunmasıdır. Fakat onu o şekilde yerleştirmeliyiz ki ortalarda bir yerde bulunmasına karşın seyircinin kafasında dışa doğru "*açılan*" bir pencere duygusu uyanmasın. Ama pencereyi tam ortaya koyarsak bu kez de Dessalines'in masanın üzerinde, seyircilerden sahne gerisine doğru koşması gerekecektir. Bu durumda sahne ne kadar geniş olursa olsun koşmak için az bir uzaklık olacaktır ve kaçış da iyi görülemeyecektir. Eğer koşulan mesafeyi uzatmak için Dessalines'i sahne üstünde bir boydan bir boyaya koşturursak pencerenin o zaman yanda olması gerekir ki bu bizim için daha az geçerli bir çözümdür. Açıktır ki masa çapraz yerleştirilecektir. Ve pencere de masanın bir devamı gibi olacaktır, böylece masa bir yandan üstünde koşacağı bir piste dönüşürken diğer yandan ikinci bir sahne görevini üstlenecektir ve burada Dessalines, daha önce altta, yerde karşılaştığı karmaşık kuşatma manevralarından sonraki hareketlerini yapacaktır. Masanın sonuna yerleştirilmiş bir pencere seyircilerin dikkatini hemen çekmeyecektir; fakat Dessalines masanın üzerinde gezinmeye başladığında birdenbire onun için tek olası çıkış yolu olarak belirecektir.

"Ya yan panolar?" diye bir soru gelir.

"İlk önce, olayın geçtiği yerdeki, birinci dereceden elemanları nasıl yerleştireceğimize karar vermemiz gerekiyor," diye açıklamaya başlar S.M. "Çeşitli gözlemlerden sonra masayı ve pencereyi çapraz olarak yerleştirdik. Pencere genellikle panonun üzerinde olduğuna göre, duvarların nasıl geleceğini buna göre ayarlayabiliriz."

S.M. tahtaya sahnenin ilk taslağını çizer (Resim 1).



"Odayı yuvarlak yapsak?.. Dessalines'in kuşatılmasını daha iyi belirtmeye yarayabilir!" der öğrencilerden biri.

S.M. de anlatır ki, oda eğer yuvarlak olursa, subayların Dessalines'in etrafını almak için yapacakları hareketler seyirciler tarafından sahnenin şekline bağlanabilir! Oysa kuşatma işi dikdörtgen bir odada yapılırsa seyircilerin kafasına bu, yerin biçimi nedeniyle değil, içerik dolayısıyla böyle yapıldığı şeklinde girer.

"Bir gözlemde bulunmak istiyorum," diye atılır öğrenci Z-jan. "Belirli bir şemaya vardık şimdi de. Bana göre ön planda, sağda, diyelim ki seyircilere göre, çapraz, üzerinde pencere olan bir pano koyduk, daha arkada, duvara koşut masayı yerleştirdik. Bu şekilde masanın üzerinde koşarken Dessalines'in yüzünü de görebiliriz. Oyuncu için de böylesi daha iyi olur. Oysa oyuncu arkadaki pencereye doğru koşarsa, S.M.'nin önerdiği gibi, en önemli zamanda Dessalines'in yalnızca sırtını görebileceğiz."

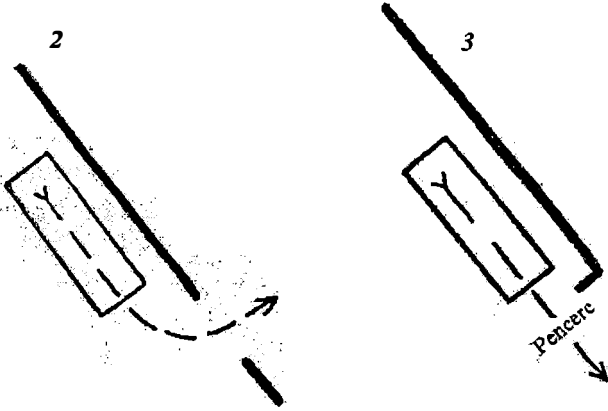
"Oyuncuyu sırtından oynatma suçlamasının haklı olduğunu sanmıyorum," diye karşılık verir S.M. "Çünkü Dessalines, hiç

olmazsa masanın ortasına kadar, kimsenin kendisini vurmaması için geri geri gitmek zorundadır. Ancak masanın ortasında dönerek uzaklaşacaktır. Pencereyi ve masayı Z-jan'ın önerdiği şekilde koyarsak oyuncu ayrıca bir de fizik olarak olanaksız bir cambazlığı yapmak zorunda kalacak."

Böyle diyerek S.M. tahtaya öğrencinin önerdiği şemayı çizer (Resim 2).

"Pencereyi masanın önüne koyabiliriz," diye üsteler Z-jan.

"Yani diğer bir deyişle sahnenin üstünde bir pencere," diye belirterek S.M. tahtaya yeni şemayı da çizer (Resim 3).



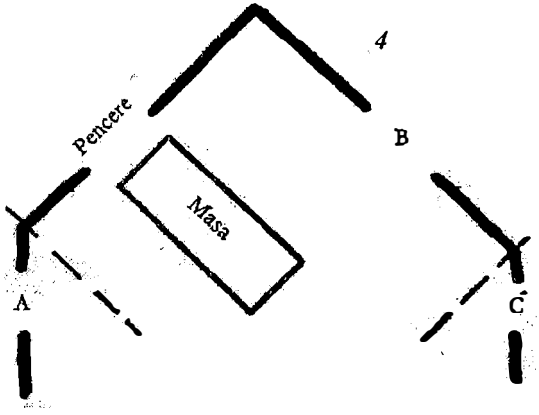
"Ama nasıl olur?" diye bir öğrenci itiraz eder.

"Niye olmasın?" diyerek şaşkınlıkla sorar S.M. "Z-jan'ın ilk önerisindeki masa ve pencere yerleşimi akla uygun değil (Resim 2). Dessalines'in atlayışını koşullayacak ve sanki kuyruğunu kıstırmış kaçıyor izlenimini verecek. Eğer sahneye koyma konusunda kendi düşünceniz varsa, ondan ödün vermeyin, onu gevşetmeyin, tam tersine düşüncenizi gerçekleştirmek

için yollar arayın. Eğer sizin için Dessalines'in seyircilere doğru hareket etmesi önemliyse, bırakın öyle yapsın. Z-jan'ın Dessalines'in koşmasını masanın üstünde seyircilere doğru yaptırmak istemesinde geçerli nedenler var. Ama seçtiği yol, yani Dessalines'i seyircilere doğru koşturması, çok ilkel. Oyunun, yani Dessalines'in koşma sırasında yüzünün görünmesini istemesini, sahneye koyma sırasında anımsayacak ve kullanacağız. Oyuncuyu seyircinin içine atlatma işine gelince, bunun uygun olup olmadığı üzerine biraz düşünmemiz gerekiyor. Birisi sizden sahnenin arkasına doğru giderek uzaklaşıyorsa, pencerenin arkasında bir bahçe olduğu, onun da arkasında bir yol, ada, bütün ülke olduğu varsayılabilir. Oysa kişiyi seyirci arasına atlatırsak, bu durumda yalnızca basit bir sirk numarası yaptırmış oluruz, çünkü atlamamanın kendi iç nedenleri olamayacaktır. İçeriği dolaşısıyla bugünün seyircilerine yönelen bir sahnede, onun oyuna katılması olasıdır, seyircilerin içine atlamak o zaman bir anlam kazanabilir. Ama bizim bölümümüzde bunun hiçbir yeri yok. Kapılara dönelim şimdi. Onları nereye koyacağız? Önerilerinizi bekliyorum."

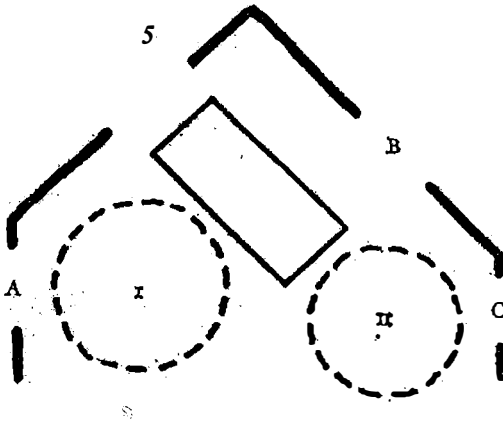
Öneriler çoktur. S.M. bunları irdeler ve sahnenin kenarlarına kapıları yerleştiren önerilerin kabul edilmesini salık verir. Dessalines'in farklı kapılardan çıkabileceğini ama hiçbirine varmasına izin verilmediğini ve aksiyonun bunun üzerine kurulduğunu anımsatır.

"Her biri, pencereli olanın dışında kalan, bir panoya gelecek şekilde üç kapı, A, B ve C koymaya karar verelim. Aksiyonun daha iyi görülebilmesi için seyircilere yakın olan panoları biraz açalım, sahne o zaman şu şekli alacak (Resim 4)."



"Şimdilik kapıların, pencerenin ve masanın tam kesin yerlerini saptamayalım," diye önerir S.M. "Çünkü iki insan grubunun nerelerde hareket edecekleri daha belirlenmedi. Örneğin masa şimdi bulunduğu yerde, oyuncuların hareketlerini engellemektedir. Çok ön planda. Sahnenin önünden daha iyi yararlanabilmek için onu biraz daha geriye çekmek gerekiyor."

S.M. tahtaya bu yeni durumu çizer (Resim 5).



"Bu yerleşim bize iki değişik aksiyon yeri sağlıyor, I ve II" diye ekler zil çalarken, bir taraftan da parmaklarındaki tebeşir tozlarını temizler.

Aradan günler geçer.

Öğrenciler şimdi aksiyonu irdelemek ve ona "*biçim vermek-le*" uğraşmaktadır. S.M. olayın genel sorunları üzerine onların dikkatini çeker ve aksiyonun kaç bölüme ayrıldığını sorar. İlk bölümün içeriği nedir?

Öğretmen ile öğrenciler arasında o zaman canlı bir konuşma başlar.

SIRALARDAN: Hazırlık!

S.M.: Daha somut olarak söyleyecek olursak, Dessalines'in beklenişi. İkinci bölüm, gelişi. Ya üçüncü?

SIRALARDAN: Uyarma! Selamlaşma.

S.M.: Önce selamlaşma, yani karşılaşma, uyarma ancak ondan sonra. Beşinci bölüm kaçış. Ama bunu hemen uyarmanın peşine koymamız doğru olur mu?

SIRALARDAN: Önce kaçışı hazırlamak gerekir... Kuşatmayı açıkça göstermeliyiz.

S.M.: Daha doğrusu, Dessalines önce gerçekten bir tuzağa çekilip çekilmediğini anlamalıdır. Bu bölüm bize bir başka olanak da sağlar. Nedir bu?

SIRALARDAN: Kaçışı hazırlamak!

S.M.: Hayır, o daha erken. Önce Dessalines'in nasıl yavaş yavaş kuşatıldığını ve çemberin daraldığını göstermek gerekir, buradan çıkışın olanaksızlığı onu masanın üzerine sıçramaya zorlar. Beşinci bölüm bu nedenle iki kısma ayrılmalıdır; doğrulanma ve kaçış. Hatta doğrulanma da kendi içinde ikiye bölünebilir: Çembere alınma ve kaçışa hazırlık. Fakat bu iki aksiyon peşi peşine gelmezler, aynı andadırlar, birbirlerine koşutturlar. Böylece elimizde şu aksiyon bölümleri olur:

- I: Dessalines'in beklenişi.
- II: Dessalines'in gelişi.
- III: Dessalines'le karşılaşma ve kuşatmanın başlaması.
- IV: Uyarma.
- V: Uyarının kontrol edilmesi ve kuşatmanın sürmesi.
- VI: Kaçış.

Artık her şey açık seçiktir, çalışmaya başlanabilir. Fakat S.M. yeniden aksiyon planına döner. Öğrencilere doğrudan doğruya "*karşılanmadan-uyarmaya*" geçilip geçilemeyeceğini sorar.

Sınıfı sessizlik kaplar. Öğrenciler düşünmeye koyulurlar. Bu tür gerilim yüklü sessizlik sık sık olmaktadır. Fakat bu kez sessizlik her zamankinden uzun sürer.

"Tabii ki hayır" diyerek S.M. öğrencilere yardım etmeye çalışır. "Dessalines daha kendisine karşı bir girişim hazırlandığını bilmemektedir. Fakat seyirciler Dessalines'den önce durum hakkında bilgilendirilmelidir. Hatta seyirciler tehlikenin varlığını, kendisinin beklediği daha ilk sahneden fark edebilmelidir. Daha o andan komplo duyurulmalıdır. Ama tehlikenin varlığı ancak Dessalines gelince uyandırılmalıdır; daha doğrusu seyircide bu giderek yükselmeli ve alarm noktasına varmalıdır. Dolayısıyla Dessalines'in gelişi ile uyarma arasına yükselen tehlike duygusunu veren bir bölüm yerleştirilmelidir ve bu bölüm ilk kısımdaki dramatik gerilimi daha yoğun olarak yinelemelidir. Dikkatinizi parçadaki bu ikili yapıya çevirin. Filmde özel bir önemi olan, bu tür bir dramatik yapı kurulmasını, '*çifte vuruş*' diye tanımlarım ve yaratıcı çalışmanın temeli yaparım. Tıpkı, '*Potemkin*'de halkın merdivenlerden aşağı koşuşmasının, çocuk arabasında doruğuna ulaştığı gibi. Bir merceğin odaklaştırması gibi çocuk arabası kendinde bütün aksiyonu toplar ve onu yineleyerek yansıtır. Fakat bu yinelemeyi mekanik bir şekilde yap-

maz, farklı yoğunluklarda gerçekleştirir: Birinde aksiyon yaygındır, çeşitli insanlardan oluşan bir kalabalık vardır, diğerinde ise bir noktada toplanmıştır, orada yalnızca çocuk arabası görülür. Bu şekilde ana tema yalnızca yinelenmekle kalmaz, yeni bir gerilim içinde gelişir."

Somut malzeme üzerinde S.M. öğrencilerine açıklamalarda bulunarak gerilimli yerlerin, durgun anların, artan ve düşen yoğunlukların birbiri peşine gelmelerini göz önüne getirerek, dramatik çatının bir merdivene benzetilebileceğini söyler. Önce vuruş-gerilim, sonra durgunluk. Bir ikinci vuruş, yeniden bir rahatlama, sonra fırlayış. Fakat en iyi çözümün elde edilmesi için bu iki gerilim arasındaki durgunlukların seyirciye yalnızca biraz soluk aldirmek için uygulanan bir yöntem ya da kendi başına dramatik gerilimi düşürücü olarak ele alınması doğru değildir, bunları temel aksiyonun karşısında onu tamamlayan bir aksiyonlar dizini olarak düşünmek gerekir. Bu nedenle eğer ayaklanmanın patlak vermesiyle bölümün sonuçlanacağına karar verecek olursak, altıncı kısımdan, yani kaçış ve pencereden atlayıştan sonra kesin bir durgunluk koymak zorundayız.

"Sizden bir senaryo çözümlemesi istediklerinde," diyerek S.M. açıklamasını sürdürür, "ta en baştan aksiyonun gelişmesinin kesin bir planını yapın. Ayrıca her parçanın sahnenin neresinde ve ne zaman, aksiyonun hangi bölümünde geçeceğini gözden geçirin. Konunun bölümleri arasındaki ayrımlar mekân içinde de belirgin kılınmalıdır: Her aksiyon parçasının ya da bölümün, içinde gelişeceği belirli bir yeri olmalıdır. Tek tek temaların gelişmelerini ve kendilerine ayrılmış yerlerde ya da aksiyon bölgelerinde, çeşitli yoğunluk düzeylerinde oluşmalarını göz önünde tutan bu aksiyon dağılımına biz aksiyonun dramatik planlaması diyoruz."

S.M. öğrencilerle birlikte aksiyon parçalarının belirli yerlere nasıl yerleştirileceğini inceler. Dekorun durumu ve masanın yeri

belli başlı iki aksiyon bölgesini belirlemektedir: I ve II. Bunların arasında, hemen hemen sahnenin önünde III. aksiyon bölgesi olarak küçük bir yer de yaratılabiliyor. Masanın üzerine çıkma eyleminden sonra sahnenin bütün her yerinden yararlanılabilir, bu da IV. aksiyon bölgesidir.

İçimizden biri, Dessalines'in II. bölgenin sonunda "*sıkıştırılması*" gerektiğini, çünkü oradan masanın üzerine sıçramanın hem daha uygun, hem de daha doğal olduğunu söyler. Eğer "*kıştırma*" manevrası I. bölgede yapılacak olursa o zaman Dessalines'in masaya doğru, onu boydan boya kullanabilmek için gitmesi kesintili bir çizgi izleyecektir.

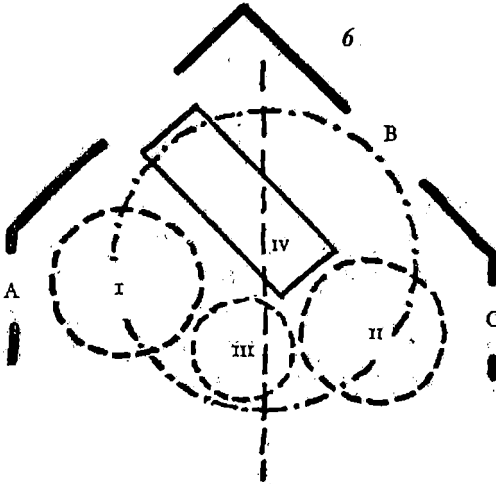
"Dosdoğru değil, çarpa çarpa yani," der bir diğeri de.

Bu sözler karşısında S.M. eski bir güldürü filminde Amerikalı oyuncu Fatty ile kız arkadaşının iki hayduttan nasıl kaçtıklarını ve bir eve nasıl saklandıklarını anlatır. Burada Fatty bir çiftte bulur ve haydutların önce birini sonra da ötekini vurmaya karar verir. Ama haydutların yan yana olmadıklarını, birinin bir tarafta diğerkinin öteki tarafta olduğunu görür. O zaman çiftenin iki namlusunu ayırarak aynı anda iki atış birlikte yapıp, her ikisini de vurur.

"Bizim bölümde," der S.M., "bu türden bir buluş bir işe yaramaz. Kuşatma yerini II. bölgeye yerleştirmek daha iyi olur. Fakat aksiyonun baş tarafı, yani Fransızların komplo hazırlamaları, ilk toplanma yerleri doğal olarak I. bölgede olacaktır. Eğer bu yerde, baştan Dessalines'e karşı olan komployu vereceksek, burası daha sonra da komployla bağlantılı bir işlev yüklenmeyi sürdürmelidir. Diğer bir deyişle eğer tuzak olayını gerekli gördüğümüz aksiyonlarla destekleyeceksek, bunları da I. bölgeye yerleştirmek uygun olur.

"Fakat Dessalines'in yaşlı kadın tarafından uyarıldığı kısım komplo hazırlanan bölgede olmamalı. Kuşatmanın yapılacağı

II. bölgenin de dışında bir yerde bulunması iyi olur. Çünkü dramatik gelişime göre verilen bu bilgi Dessalines'i bir ölçüde kuşatmanın da dışına çıkarmalıdır. Aksiyonun çok önemli bir yeri burası. Anımsarsanız, metinde de bu konuda çok kesin bir gözlem var: Dessalines ellerini yıkarken subaylar biraz uzaklaşırlar, yani Dessalines'in subay topluluğundan ayrılışı belli edilir. Eğer aksiyonun bu bölümüne özel bir önem vermek istenirse, onu ortadaki III. bölge sınırları içine almak gerekir (Resim 6). Olup



bitenleri daha iyi anlamak istediğinde Dessalines arkasında hazır bekleyen askerleri görmek için gidip kapıları açmaz. Yalnızca birinden diğerine doğru gidiyormuş gibi yapar ve her seferinde de bir Fransız topluluğu tarafından yolunun kesildiğini görür. Dessalines yön değiştirir. Fransız topluluğu da o tarafa yönelir. Kapıların ta yanı başına kadar gitmesi gerekmemektedir, çünkü bir hazırlığın olup olmadığını denetlemek gibi bir niyetinin olduğunu doğal olarak göstermek istemez. Her hareketi görünüşte şu ya da bu subaya yaklaşmak isteğiyle açıklanabilir. Bu sahnedeki bütün hareketler için bu söylediklerimiz yeterli olabilir.

"Bölümün hangi kısımları sahnenin ortasında oynanmalı?"

"Kaçış anı," der birisi.

"Kaçışın başı," diye düzeltir S.M. "Burada Dessalines yalnızca kaçmamalı, düşmanlarına meydan okumalı, onların maskelerini düşürmelidir. Tabii ki bu kaçış da sahnenin ortasında olmalıdır ama farklı bir aksiyon düzeyinde, yani masanın üzerinde, IV. bölgenin ortasında (Resim 6). Şimdi aksiyon bölgelelerinin yerleşmesini daha açıklıkla görmeye çalışalım. Bütün tematik öğeler belirli noktalara dağıtıldılar ve kesinleştirildiler. Artık sahneye koymanın genel çizgilerini belirginleştirmeye başlayabiliriz. Gene de daha önce çok önemli bir öğe üzerinde durmamız gerekiyor; yani tek tek insanların sahneye nasıl gireceklerinin belirlenmesi üzerinde. Dessalines nereden girecek? Hizmetçi kadın nereden?.. Dessalines ile başlayalım. A, B, C kapıları var. Sizler nereden geleceğini düşünüyorsunuz?"

"A kapısından!.. B kapısından!.. C kapısından!.." diye sesler gelir sınıfın dört bir yanından.

S.M. öğrencilerin önerilerini inceler. C kapısını önerenler yaptıkları seçimi savunurken şöyle derler, komployu hazırlayanlar, yani Dessalines'i bekleyen topluluk I nolu aksiyon bölgesinde bulunmaktadır, öyleyse Dessalines tam karşı taraftan girmelidir.

"Fakat bu seçimlerin en kötüsü olur," diyerek S.M. durumu değerlendirir, "siz Dessalines ile subayların sahnenin karşıt yerlerinden gelerek karşılaşmalarını istiyorsunuz. Öyle değil mi? Ama çok garip görünse bile Dessalines'i komployu hazırlayanların bulunduğu yerden yani A kapısından sokmak çok daha uygun olur. Dessalines'in gelmesinden önce I. bölgede bulunan subay topluluğunun hepsi, onun gelmesiyle II. bölgeye doğru gitmeye koyulurlar ve Dessalines'in gelişini o bölgeyi boşaltarak daha bir öne çıkarırlar. Eğer asıl topluluk I. bölgedeyken

Dessalines'i C kapısından sokarsanız, aralarında olmasını istediğiniz uzaklık olacaktır. Ama seyirciye bu nasıl sunulacaktır? Durağan bir şekilde mi? Bu zaten sahne üzerinde belirlenmiş. Yönetmen bunu seyircilere kendisi sunmuyor. Halbuki Dessalines insanların kalabalık olarak bulunduğu yerden girerse ve bunlar onun gelişiyile bilerek yer değiştirirlerse, o zaman önce boş alanı gösterir, sonra da araya oyuncumuzu sokarız... Şimdi de Dessalines'in girişinin üzerinde önemle durmak gerekiyor. Çünkü onun girişi çok önemli bir andır."

"Bir Fransız girer ve haber verir: '*General Dessalines*'" diye önerir öğrenciler.

"Çok iyi!" diye onaylar S.M. "Geleneksel haber verme biçimi burada çok yararlı olacaktır."

"Şöyle de yapılabilir," diye önerir bir öğrenci, "başlangıçta perde açıldığında askerler arkadaki kapıdan dışarı çıkarlar."

"Hayır," diye itiraz eder S.M., "çembere alınmanın, askerler tarafından güçlendirildiğinin ta baştan gösterilmesine gerek yok. Metinde de askerlerin en sonra ortaya çıkmaları bir raslantı değil. Bizim de komplo düzeninin farkına sonra varmamız ve seyircide '*heyecanı*' artıracak olan son vuruşu hazırlamamız gerekiyor. Kahramanımız kurtulmuştur, her şey yolundadır ve işte ancak o zaman tehlikenin ne kadar büyük olduğu anlaşılır. Bu çözümle seyirci Dessalines'e neler hazırlanmış olduğunu anlar. Gelişinin haber verilmesine gelince, bu iş resmi bir hava yerine daha özel bir nitelikte olmalı düşüncesindeyim. Bu bir habercidir, komplocudur ona Dessalines'in gelişini bildirme görevi vermişlerdir. Ama daha önce Dessalines'in tutuklanacağı üzerine birkaç konuşma koymanın iyi olacağını düşünmez miyiz?"

"Evet!.. Hayır!.." diye sıralardan sesler gelir.

"Burada, niyetin ne olduğunu hiçbir şey konuşturmadan ortaya koymak gerekmektedir. Habercinin kısa bildiriminden son-

ra subayların kendi aralarında fısıldaşmaları yeterlidir. Seyirci daha ne konuştuklarını bilmez. Fakat mırıltılar bir alarm duygusu, düzgün gitmeyen bir şeyin varlığı izlenimini yaratır. Sonra, Dessalines geldiğinde, daha önce dediğimiz gibi, komployla ilgili daha belirgin işaretler vermemiz gerekir ama burada da çok ileri gidilmemelidir. Yalnızca zenci kadının haber vermesiyle her şeyi '*açık seçik*' söyleyeceğiz. Böylece önce bir çeşit sözsüz oyunla durumu vereceğiz, sonra bölük pörçük konuşmalarla tedirginlik duygusu yaratacağız, en sonunda da hizmetçi kadının açık uyarısı gelecek. Bu şekilde çok kolayca, bir durumdan öbürüne geçebileceğiz.

"Peki, hizmetçi kadının uyarmasını nasıl vereceğiz? Önce sözsüz bir oyunla tedirginlik duygusunu verip sonra fazla açık olmadan tehlikeyi duyurmak ve sonra hizmetçi kadına..."

"... her şeyi kelimelerle söyletmek!" diyerek öğrencilerden birisi cümleyi tamamlar.

"Bu çözümlerin en kolayı olurdu" der gülerek S.M. "Şemamıza göre gidersek: Sözsüz oyun, bölük pörçük cümleler ve açık seçik söyleme. Bu sonuncusu korkunç derecede kuru kalıyor. M-1 önerisi arı, katıksız bir mantık sonucudur. Fakat bizim için anlamlı parçaların birbirini devinimsiz izlemesini bozmak daha iyi olur. Bu nedenle yaşlı kadının uyarmasını sözcüklerle değil mimiklerle vermek daha iyidir. Önemli olan kadının haberi seyircilerin ve yönetmenin bilmediği gizli bir şifreye göre işaretlerle iletmesi değildir, onun mimik oyunlarıdır ve Dessalines'in bu şifreyi anlamış olmasıdır.

"İlk öngörülerimizi bu şekilde yaptıktan sonra şimdi oyuncuların girişlerini ve sahneye koymayı belirlemeye başlayabiliriz."

Bütün öğrenciler heyecanla kimi çözümleri benimseyip, kimilerini reddederek kendi çözümlerini önerirler.

S.M. sessizce dinler. Bir hareketle bazen birine, bazen diğeline söz verir.

"Haberciye A kapısından, sokmak gerekir..."

"Hayır, bu olmaz... O durumda kendini I. bölgedeki subaylar içinde bulur..."

"C kapısından sokalım..."

"Hayır, daha sonra Dessalines'in izleyeceği yolu ona yaptırmak olur bu..."

"Subayları III. bölgeye kaydıralım..."

"Hayır! Öyle olmaz!" diyen sesler duyulur.

S.M. elini kaldırır. Herkes susar.

"Tabii ki olmaz," der. Öyle yaparsak bize sonra gerekecek olan II. bölgeyi işgal etmiş oluruz. Haberci, grubun yer değiştirmesinden sonra seyirciye ya da kameraya sırtını, hiç olmazsa profilini dönmelidir. Bu sizce uygun mudur? Yoksa subay grubuna I. bölgede masa tarafından yaklaşması mı daha iyi olur?

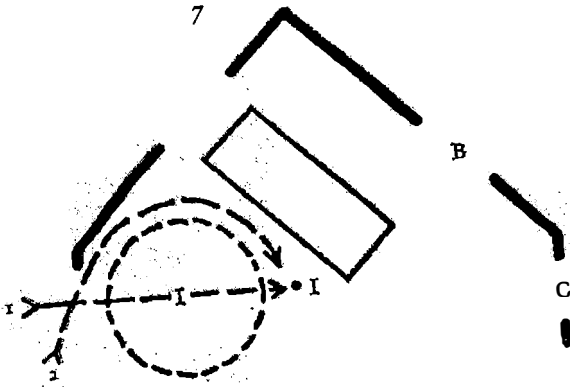
"Evet, daha iyi!.. Bunu nasıl yaparız? Oraya nasıl gelir?" diyerek sorar öğrenciler.

"Tabii" diye karşılık verir S.M. onların kuşkularını paylaşarak. "Haberci eğer A kapısından girerse subay grubunun içinden geçmek zorunda kalır ki tabii bunu yapamayız ya da grubun çevresinden dolaşır, bu daha da kötü olur, çünkü bu dolaşma pek doğal olmaz (Resim 7)."

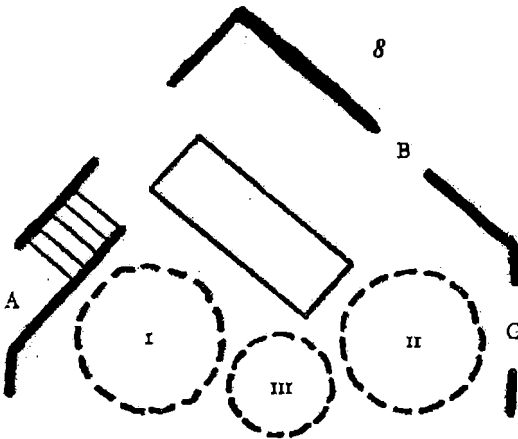
"Haberciye masanın yakınına koymak iyi bir çözüm, bu tam da bizim işimize yarayacak olandır; bir de sahnenin arkasından öne kadar getirebilsek... ama bu çok saçma diye yüksek sesle öğrenci K-nikov düşünür."

"Ama eğer yerleştirme iyi ise," der S.M. "o zaman habercinin o noktaya girişini doğal ve olası kılacak bir yol bulmak zorundayız."

"Pencerenin bulunduğu A duvarına kaydıralım kapıyı" diye önerir öğrenciler.



"Kapıyı kaydırıp pencerenin yanına koymak olmaz," diye karşılık verir S.M. "En iyisi A girişinin özelliğini değiştirelim: Orasını bir kapı değil de, bir galerinin girişi yapalım, pencerenin bulunduğu duvar boyunca inen birkaç basamaklık bir merdivenin üstünde olsun" (Resim 8).



"Bu odanın girişi," diye S.M. taslağın üzerinde göstererek konuşmasını sürdürür, "böylece döşemeye göre biraz yukarıda olacak, birkaç basamakla aşağıya inilecek. XVII. yy. mimarisi için bu durum olağandır. Bütün odaların tavanları aynı yükseklikte iken ziyafet salonunun tavanının daha yüksek olması istenebilir. Bir evin içinde diğerlerinden yüksek bir tavan yapabilmek çok zordur, çatının biçimi biraz garip olabilir. O zaman tam tersi yapılır, taban alçaltılır. Genellikle bu çeşit bir salon bir dizi odanın sonunda olur. Öyleyse şöyle düşünelim, binanın solunda, A kapısının gerisinde evin asıl bölümü bulunmaktadır, sağındaysa B ve C kapılarının arkasında hizmet bölümleri vardır.

"Gördüğünüz gibi, yönetmen mimari biçimlerle ilgili olarak da elinin altında görüntü öğelerini hazır bulundurmak zorundadır. Sıkıştığınız zaman kafanızın içinde hemen bir yığın yedek çözümler peşi peşine sıralanabilmelidir. Her seferinde kitaplar karıştırılamaz, çünkü böyle durumlarla çokça karşılaşabilirsiniz. Bu tür bilgiler yönetmenin dağarcığında hep bulunmalıdır.

"Daha önce de söylediğim gibi şimdiki dekorumuz biraz yaklaşık olacak ve somut durumlar ortaya çıktıkça panoların yerini pekâlâ zorlayabileceğiz ve biraz oradan, biraz buradan düzeltmeler yapabileceğiz. Bu nedenle sahne üzerindeki yerleşmeyi planlarken baştan hiçbir panoyu ya da eşyayı yerinden kılmıdamayacak şekilde sabitleştirmeyin. Sahne yerleşmesinin genel çizgileriyle yetinin ve sonra çalışma sırasında onların yerlerini kesinleştirmeye çalışın. Aksiyonun yeri ve havası yaratılırken ikili bir süreç söz konusu olur. Genel ilkeler doğrultusunda saptadığınız dekor taslağı bir bakıma bir sonraki sahnenin aksiyonunu ve oradaki yerleşmeyi de belirleyecektir ama aksiyonun kendisi de dekorların biçimini belirler ve kimi durumlarda ilk dekor biçimini önemli ölçüde değiştirebilir. Doğaldır ki aksiyonun topografyasını değiştirecek bütün girişimler dekorların yapılmasından önce, yani daha çalışmalar plastik öğelerle sür-

dürülürken olmalıdır. Olabildiğince modeller ve olabilirlikler üzerinde düşünün; bu aşamada ilk niyetlerinizin çok ötelere gidebilirsiniz. Yerlerin çizimini belirli bir çevreye, belirli bir tiyatro sahnesine göre tasarlamış olabildirdiniz ama aksiyonların gelişmesi sırasında daha değişik bir dekor isteğiyle karşılaşabilirsiniz. O zaman dekoru değiştirin, masa başında kâğıt üzerinde, plastik öğelerle çalışırken uygun çözümü buluncaya kadar istediğiniz her şeyi yapabilirsiniz. Bir kez gerçek dekorları yerleştirdiniz mi de bir daha artık onları size değiştirtmezler ve iyi de yaparlar."

S.M. şimdi karatahtaya çizmiş olduğu resme döner (Resim 8).

"Bu küçük merdiven ve A girişinin değişik yönü" der, "Dessalines'in sırtı seyircilere dönük olarak girmesine ve sonra da 3/4 seyircilere dönmesine yol açar. Bu da cepheden girmesinden daha etkili olur. Bu arada merdivenin I nolu aksiyon alanını daralttığına, onu biraz sıkıştırdığına dikkat edin."

"Fakat subay grubu I. bölgeden çekilir ve Dessalines'e yer açar," der öğrencinin biri:

"Hayır, yer açmazlar," diye belirtir S.M., "ancak habercinin bildirmesi üzerine Dessalines'i karşılamak üzere yer değiştirirler, Dessalines de II nolu bölgede bulunan Fransız subaylarına doğru hareket eder. Burada monden bir sohbet maskesi altında ilk karşılaşma ve ilk çembere alma gerçekleşecektir. Hizmetçi belirttiğinde Dessalines ellerini yıkamak için II. bölgeden III. bölgeye gider."

"Peki merdiven daha sonra ayakbağı olmaz mı?" diye bir öğrenci sorar:

"Niye olsun?" S.M. şaşırmış bir şekilde döner. "Merdivenin ağzında Dessalines'in refakatçilerini renkli bir grup olarak bırakacağız. Dessalines çıkışın tutulup tutulmadığına bakarken refakat birliğindekiler ellerini kılıçlarına götürürler ve dekoratif

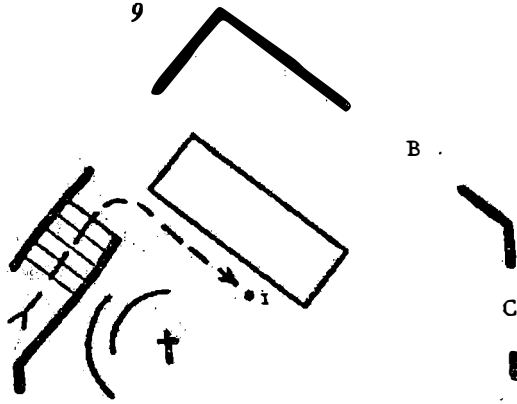
olmaktan çıkıp etkinlik kazanırlar. Açıktır ki Dessalines için son kurtuluş umudu A çıkışının kendisidir: Oradan girmiştir ve nereye açıldığını bilmektedir."

S.M. merdivenin yanındaki grubun aynı zamanda, subaylar II. bölgeye geçtiklerinde, sahne üzerinde dengeyi de sağladığını anlatır. Diğer yandan asıl grup I. bölgedeyken başlangıçta birkaç subayı B girişine yerleştirmeyi de salık verir.

"B girişindeki subaylara gerek yok, en baştan tedirgin, kaypak bir durum yaratmak daha iyi olur," diye önerir öğrenci Blov.

"*Sanatsal tedirginliği*" aşarak basit bir kargaşaya düşmemeye dikkat edelim yalnız," diye karşılık verir S.M. "Sahne üzerindeki düzensizlik, metnin istediği, ilişkilerdeki düzensizlik değildir. Bir yanda büyük bir grup, diğer yanda da küçük bir grubumuz var, masa çapraz olarak durmakta... Sanıyorum hepimiz hizmetçinin B kapısından girmesi gerektiği konusunda anlaşıyoruz: Bu şekilde istersek subay grubunun önünden geçirerek, onun sahneye girişinin altını çezebiliriz ya da arkadan doluşturarak, girişini öne çıkartmayız. Peki B kapısının arkasında ne tür odalar vardır?.. Bu giriş nasıl olabilir? Küçük bir kapı mı yoksa bir çeşit odanın uzantısı mı? Belki de, B kapısının arkasına pencereleri bahçeye bakan sundurmaya benzer bir şey yapılabilir; bu galeri-sundurmanın sonunda da, sağ tarafta hizmetçi odaları bulunabilir. Bu giriş nasıl olmalıdır? Çok geniş bir açıklık olursa ve arkasından bahçeye bakan pencereler görünüyorsa Dessalines'in buradan kaçmak istemesi anlaşılabilir. Kapı küçük olursa, arkasında ne olduğunu bilmediği bir yerden Dessalines'in çıkmak istemesinin nedeni anlaşılmaz. Bu sundurma ve geniş bir kemer bize final için de yararlı olur. Başkaldırı olayları başladığında halkı buradan içeriye sokup sahnenin içini doldurabiliriz."

Artık dersin sonuna gelmiştik. Varılan çözümler ortaya konuyordu. Fransızların asıl grubu önce I. bölgede, resimde haçla gösterilen rahibin çevresinde bulunur. Sonra haberci gelir, merdivenlerden iner ve masa boyunca yürür ve resimde I harfiyle gösterilen yere gelir (Resim 9).



"Haberciyi sahnenin ortasına bir yere koymak doğru olur: getirdiği haber ana temayla ilgilidir. Dessalines gelmiştir," diyerek sözlerini tamamlar S.M.

Genellikle S.M.'nin dersleri güncel konular üzerine karşılıklı konuşmalarla başlardı.

Ancak sürmekte olan derslerde sınıfa girer girmez öğrencileri selamlar ve soruyu yapıtırdı:

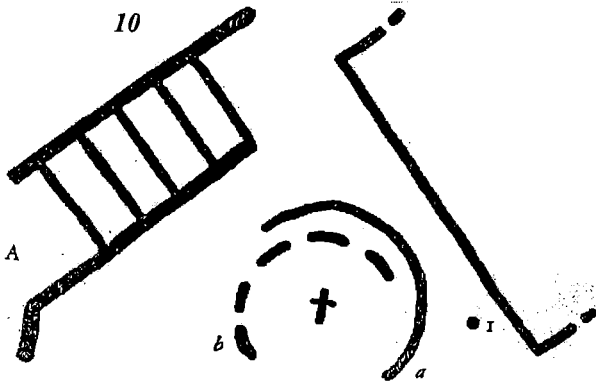
"Rahibin çevresini almış olan Fransız grubu için neler diyebiliriz?"

Öğrenciler hemen çalışmaya başlarlardı.

İlk önce Fransız grubu rahibin çevresinde yarım daire şeklinde yerleştirmeye karar verilir. Haberci geldiğinde grup biraz çekilerek rahibin seyirciler tarafından da görülebilmesini sağlar.

"Genel grubun içinde her bir subayın hareketlerinin neler olduğuna da karar verelim," der S.M.

"Yeryüzünde olan biten her şeyi düzenleyen genel yasalara bağlıdır bu da. Bir yanda bütünleşmiş bir grup vardır; diğer yanda ise tek tek bireyler topluluğu. Bu her iki eğilimi birlikte ele aldığımızda ancak aksiyonlar bir anlam kazanır. Bir yanda grup kendi bütünsel yapısını korumalıdır. Oraya her giren genel hareketi tamamlamak zorundadır. Diğer yanda ise her oyuncu grup içinde kendi bölümünü geliştirir. Hangi uç noktalar olasıdır? Genel durum baskın ise, bütün grup bölünmeksizin hareket eder, aynı hareketleri yapar, neredeyse uygun adım yürür. Eğer kişiler söz konusuysa, herkes kendi hesabına hareket etmeye koyulur, o zaman grup dağılır, parçalanır. Açıktır ki onun ya da bunun üzerinde karar kılmak senaryonun anlatım isteklerine bağlıdır. Elimizdeki aksiyon bölümünün sahnelenmesi için önce biraz şematik de olsa grubun ortak hareketlerini belirleyeceğiz. Ancak bundan sonra ortak hareket temelinde grubu oluşturan tek tek kişilerin hareketlerini saptamaya geçebiliriz (Resim 10). Örneğin rahibin çevresindeki subay grubunun A noktasından B noktasına gitmesi gerekiyorsa, bu, hareket kendi bütünlüğünü koruyacak ve subaylar yer değiştirmede el ele tutuşmuş gibi bir



yerden bir yere gidecekler demek değildir. Biri iki adım atar, ikisi yan döner, bir diğeri yüzünü seyircilere çevirir: Biri durur, birisi ağır ağır hareket eder ve herkes kendi değişik oyununu gerçekleştirir. Ne zaman ki Dessalines A çıkışına doğru yönelir, işte o zaman, önünü kesen üç subay da tek bir adam gibi hareket edebilir, jandarmaların yaptığı gibi dizilebilirler. Gördüğünüz gibi grubun aksiyonu da birlikte olur; eğer grup birlik değilse, yani yalnızca sıradan bir topluluksa o zaman herkes grubun içinde bir yandan tek bir aksiyon çizgisini izlerken, diğer yandan birbirinden farklı hareket edebilir."

S.M. Potemkin Zırhlısı filmindeki bir sahnelemede kendisinin yaptığı bir çalışmayı örnek olarak verir: Odessa Merdivenleri. Tüfeklerin ilk doldurulması, genel kaçışma, kalabalık bir çığ gibi koşturmaktır, herkes adımlarının büyüklüğüne göre, kimisi daha hızlı olarak, aynı anda kaçmaktadır. Sonra, bu ilk ateşten sonra, sahne bütünün içinde tek tek ayrı parçalara bölünür; çocuğuyla bir anne, el arabasıyla bir anne, yaşlı kadın ve erkekler vb... bunların hepsi kendi başlarına davranırlar. Sahnelemenin ve kurgunun düzenlemede gözettiği şey, kalabalığın yayılmasına ve insanların ayrı ayrı gösterilmesine karşın birleşmiş büyük bir akışın izlenimini vermek olmuştur.

"Yaşamdaki zaman ile sanattaki zaman konusunda bir gözlem daha," der S.M. "Düşünün bir kez: İlk ateşten sonra merdivenlerin üzerinde kaç kişi kalabilirdi? Tüfeklerle ateş ediliyor ve ortalıkta kimse kalmıyor. 3 Temmuz 1917'deki tarihsel gösteriler sırasında ben Petrograd'da Sadovaja'daydım. Sokak tıklım tıklım insan doluydu; birden ateş edilmeye başlandı ve yol anında boşaldı. Doğal olarak aynı şey Odessa Merdivenlerinde de olmuştur. Peki bu sahne, filmde ne kadar zaman alır? Aşağı yukarı 6 dakika. Sinema için bu muazzam bir zamandır. Fakat seyirciler insan selinin akmadığı ya da aksiyonun durduğu duygusuna asla kapılmaz. Tek tek durumlar kaçışma içine öyle

yerleştirilmişlerdir ki ortak aksiyon duygusunu güçlendirirler. Bunu, aksiyonun ritmini ve temposunu sürekli artırarak ve her durumu genel aksiyonun ve planın içine yedirerek elde ettik. Yapıyla ilgili düzenleme yasaları aynıdır, ister sahnedeki basit bir yer değiştirme olsun, isterse Potemkin'in merdivenleri gibi karmakarışık bir sahne olsun fark etmez."

"Peki rahip eğer kendini belli etmeden subay grubuyla birlikte I. bölgeden II. bölgeye gidiyorsa, onun ev sahibi olduğu nasıl anlaşılacak?" diye öğrencilerden biri sorar.

"Daha sonraki davranışlarıyla bunu belli edeceğiz," diye açıklamada bulunur S.M. "Rahip I. bölgeden II. bölgeye subay grubuyla birlikte geçer ama sonra Dessalines'i karşılamak için onlardan ayrılır. Biz bu hareketle rahibin komplo içindeki önemli işlevinin altını çizeceğiz. Eğer rahip üzerine çok bastırılmış olsaydık, örneğin bölümün başında onu çok dikkat çekecek şekilde içeri soksaydık, komplo içindeki gerçek işlevini abartmış olacaktık. Komplonun başı gibi anlaşılabilirdi o zaman ki gerçekte hiç de öyle değildir. Rahip komplonun merkezinde ama başında değil. Onun sahneye girişini öne çıkarmak bu nedenle doğru olmaz, üstelik farklı giyinişiyle nasıl olsa subaylardan ayrılacaktır... Demek ki önce A girişinden haberci görünür, büyük bir olasılıkla, bir yaverdir bu. Dessalines'in geldiğini bildirir. Sonra ne yapar? O da bütün subaylarla birlikte II. bölgeye mi geçer?.."

"Konuğu karşılar," diye öneriler gelir sıralardan.

"Kuşkusuz," der S.M. "Dessalines'i karşılar ve pencerenin yanında bir yerde saygılı bir şekilde durur."

"Peki haberi nasıl verir? Hemen '*General Dessalines*!' diye mi seslenir, yoksa önce alçak sesle bir şeyler söyleyip sonra yüksek sesle mi haberi verir?" diye öğrenciler sorar.

"Daha önce de dediğimiz gibi getirdiği haberin hiçbir resmi yanı yoktur. Fakat resmi bir bildirimde de gerek vardır. Her iki

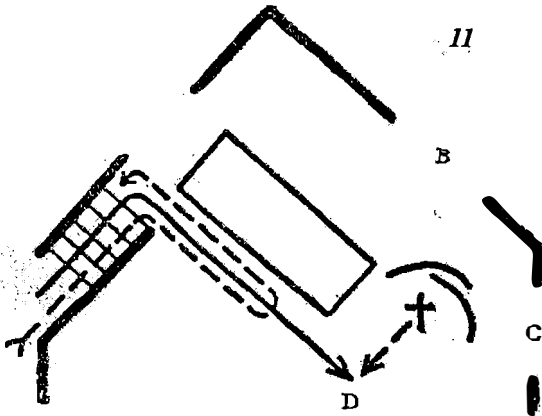
bildirimi de aynı kişiye vermek bu kişinin oynadığı role bağlıdır. Bizim senaryomuza göre bu kişinin alçaltıcı bir rolü vardır. Bu nedenle gelir, söyleyeceğini söyler ve Dessalines'i karşılamak için geri döner. Konuğun gelişinin asıl bildirilmesini başka bir subay yapacaktır."

"Bir taşla iki kuş," diye konuşur öğrencinin biri.

"Evet," der S.M. söyleneni kabul ederek. "Girişin iki değişik sunuluşu bir taşla iki kuş vurmak gibidir. Bir, haberci kendi gözlem yeri olan dışardan gelir, bir şeyler fısıldar ve yok olur; iki, biri yüksek sesle bildirir: '*General Dessalines!*'; üç, Dessalines girer. Oldukça törensel bir karşılama oluyor, aynı zamanda da bu karşılamadan duyulması gereken ikircikli durumu vurguluyor."

Şimdi öğrenciler, S.M. ile birlikte, geldiğinin bildirilmesinden hemen sonra Dessalines'in görünmesi, sahnenin ortasına kadar yürümesi, rahibin onu karşılamak için ilerlemesinin sahneye konması üzerinde taslaklar hazırlamaktadırlar.

S.M. tahtaya sahnelemenin şemasını çizer (Resim 11), resmin üzerinde Dessalines'in yerini D harfiyle işaretler ve açıklar:



"Dessalines'in burada durması ve beklemesi taraflar arasındaki karşıtlığı vurgular. Subaylar sertleşir ama kıpırdamazlar: Dessalines'e saygınlık göstermek zorundadırlar.

"Kendilerinden yüksek rütbeli biri karşısında ilk davranışta bulunma hakları yoktur. Bir tören sırasında kimse generali karşılamak için gitmez, ancak general yaklaşır ve durursa, biri sıradan çıkar, tekmil verir. Mademki bu bölümde biraz yapay da olsa bir tören havası yaratılmıştır, böyle bir çözüm doğrudur."

"Fakat biz selamlama değil Dessalines'e ilk darbenin vurulduğu izlenimini elde etmek istiyoruz," diye biri sıralardan uyarır.

"Hem onu, hem de ötekini," diye açıklar S.M. "Önce karşılama töreni, sonra rahip öne çıkar, Dessalines'e yaklaşır, onu kutsar, öpmesi için elini uzatır ve onu kucaklar. Bu kucaklama daha sonra gelecek olan kuşatmanın bir ön habercisi gibidir. Diğer yandan, kucaklama Latin Amerika'nın tipik selamlama biçimidir."

"Ama Dessalines dinsiz biri," diye karşı çıkar bir öğrenci.

"Bizim rahibimiz de iyi bir Hristiyan sayılmaz," diye karşılık verir S.M. "Bir alışkanlık yerine getirilmektedir. Dessalines, Katolik Fransa'nın bir generalidir, göreneklerine uymak zorundadır. Kutsama ve rahibin diğer manevraları karşısındaki gerçek tavrını onun oyunu ile göstereceğiz.

"Ona ihanet öpücüğünü verdikten sonra, rahip Dessalines'i Fransız grubunun içine sokar. Olayların gerçek içeriğine göre rahip Dessalines'i kuşatmanın içine sokmaktadır, olayların dış görünüşüne göre ise onu tanıştırmak için subaylara doğru götürmektedir. Sonra ne olur?"

"Refakatçiler ve haberci yaklaşırlar... Ve Dessalines'in çevresindeki çemberi kapatırlar," diye öneriler gelir öğrencilerden.

"Çemberi kapamak için daha çok erken; ama gene de şimdi den geri çekilme yolunun kesildiğini göstermek iyi olur," diye

belirtir S.M. "Bu işi biz, refakatçilere verebiliriz. Refakat eden tören kıtasının aynı zamanda koruma kıtası olarak da iş göreceğini daha önce söylemiştik. Bunların bir kısmı Dessalines'in önünden yürürken diğerleri arkadan gelirler. Eğer 8 kişiden oluşuyorlarsa arkadan gelen üçü merdivenin son basamaklarında dururlar, öndeki üçü ise birkaç adım attıktan sonra birbirlerine yaklaşarak tam karşısında bir tören kıtası gibi dizilirler ve aralarından geçmesini sağlarlar, sonra da, arkasından gelerek bütün çıkış yollarını kaparlar. Dessalines'in girişini önünde açılan bir alana doğru hareket ettirerek yapmak zorundayız, bu arada çıkış yolu kapatılmaktadır, yani, bir benzetme yapacak olursak, ucu dişli mızrak gibi diyebiliriz, öne doğru istediği kadar gidebilir ama çıkarmak olası değildir, dişleri buna izin vermez. Refakatçilerin ilk üçü Dessalines'in geçmesine izin verdikten sonra, şimdi hemen arkasında ilk engeli, ilk diş sırasını, merdivenlerde kalmış olan diğer üçü ise ikinci engeli oluştururlar."

Bir öğrenci önde yürüyen üç kişinin Dessalines'in sahneye girişini gizleyeceğinden korktuğunu bildirir, S.M. bunun mümkün olmadığını açıklar. Merdivenlerden indikten hemen sonra yana çekileceklerdir. Burada, diğer birçok durumda olduğu gibi, öndekilerin durması, geriden gelenlerin onların yanından geçmesi, hareketlilik duygusunu vurgulayacaktır.

Bu gözlemden sonra S.M. bu ilkenin bütün sinemasal sahnelemelerde yüklendiği çok büyük önemi anlatmaya koyulur ve sinemada hareket olasılıklarının çerçevenin kenarlarıyla ve kesmelerle sınırlandığını söyler. Bu yöntemle kişiler çerçevenin içinde dolaştırılarak hareket duygusu önemli ölçüde güçlendirilmektedir.

Sahneye girişi ve refakatçilerin hareketlerini kesinleştirdikten sonra S.M. subay grubunun aksiyonlarını geliştirmeye başlar.

"Sonradan gelen subaylarla, daha önceden salonda bulunanların," der, "aynı topluluğun parçaları olduğu duygusunu uyan-

dırmak zorundayız. Öyleyse bütün subayların hepsini I. bölge-
den II. bölgeye götürmemek gerekir, ikisi kalabilir ve refakatteki
ilk üçlüyle birlikte Dessalines'e arkadan yaklaşırlar ve ilk engeli
oluştururlar. O zaman Dessalines'in çembere alınması, kuşatıl-
ması yalnızca kuramsal olarak değil, sahneleme olarak da ger-
çekleşir.

"Bu çembere alma ayrıca bir de şöyle vurgulanır: Rahip
Dessalines'i subay grubunun ortasına getirdiği zaman doğal ola-
rak bunlar yerlerinde çakılı durmazlar, teker teker yaklaşarak
kendilerini tanıtır, böylece yavaş yavaş onun çevresindeki
boşlukları kapatırlar. Üstelik bütün bunlar büyük bir olasılıkla
mahmuz sesleri arasında olur. Konuya göre daha sonra ne geli-
yor?"

"Hizmetçi kadın gelir," diye anımsatır sınıftan biri.

"Hayır, onun gelmesinden önce tehlike duygusunu vurgula-
mak kararı almıştık. Bunu nasıl yapacağız? İçerik bakımından
subayların aksiyonu kaçınılmaz olarak yaşlı kadınının tam
tersi olacaktır. Yaşlı kadın ne yapar?"

"Girer!.. Uyarır!.. Komplo suya düşürür!.."

S.M.'nin sesi sınıfinkini bastırır.

"Bir şeyi kesin ve somut olarak ortaya koyun. 'Suya düşürür'
ne demek? Nasıl yani?"

Şimdi herkes susmaktadır, bu kez sakince sorar:

"Kadının Dessalines'i düşmanlarına karşı silahlandığını
söylemek daha iyi değil mi?.. Öyleyse o zaman Fransızların ne
yapması gerekiyor?"

Gene herkes susar.

"Size soruyorum," diye üsteler S.M., "Dessalines'in düşman-
ları ne yapmak zorundadırlar?"

Sessizlik uzar, fakat bu kez S.M. biraz gergin olarak bekler,
bir yanıt istemektedir. Ve işte çekingen bir ses duyulur:

"Belki Dessalines'in silahlarını alabilirler."

"Tabii öyle yaparlar," diye neredeyse bağırarak yanıtlar S.M. "Silahlarını alırlar. Ve bunu sağlamak için etiket konusunu gündeme getirirler. Resmi karşılaşmadan sonra, sofraya oturmadan önce, silahları bırakmak âdettir."

"Fakat daha sonra Dessalines'in kılıcını kınından çıkarması gerekiyor," diye biri uyarır.

"Daha sonraki çözümü kolaylaştırmak için ilk çözümü asla zayıflatmayın," der S.M. "Her seferinde eğer durum gerektiriyorsa çözümü en yoğun noktasına çıkarın. Silahların teslim edilmesi dehşet duygusunun vurgulanmasına yol açıyor mu? O zaman onu yapın. Burada seyirci 'Dur!.. Teslim etme!' diye bağırarak noktaya getirilmelidir. Bunu izleyecek sahneye gelince, ona bir başkasının kılıcını almasını sağlayabiliriz, fakat hemen hemen silahsız olarak kendisini savunması daha da doğru olabilir. Gerçekte o kimseyi öldürmez, yalnızca kendini savunur, kaçır. Kendisini ya bir kılıçla ya da başka bir şeyle, örneğin iskemleyle savunmasını sağlayabiliriz. Amaca uygun elimizin altında hangi eşyalar var?.."

"Şişeler!.. Şamdanlar!.." diye sesler gelir.

"Elbette, bir şamdan kılıçtan daha uygun düşebilir," diye belirtir S.M.

"Peki ama diğerleri niçin silah taşıyorlar?" diye sorar bir öğrenci.

"Her şey aynı anda olmuyor," diye yanıtlar S.M. "Ayrıca hepsinin sofraya oturmaları da gerekmiyor; subayların bir bölümü, örneğin muhafız kıtası, hizmet için kalabilir. Dessalines onur konuğu olduğu için ilk kılıcı alınacak olandır, üstelik onunla masaya oturmak da oldukça rahatsızdır. Fakat kılıcını almak da yetmez. Bu aksiyonu öne çıkarmak gerekir: Antik tragedyalarda olduğu gibi yapılmalıdır, koronun 'Ne yapıyor?..

Şimdi ne olacak?.. Bedbaht, kendi yıkımını hazırlamaktasın...' dediği gibi. Tabii bizim için durum biraz farklı olacaktır. Aksiyon karşılıklı konuşmalarla ve subayların davranışlarıyla öne çıkarılabilir. Bunu yapacak yerimiz de var: I. bölge, orada duran subaylar silahın verilmesini yorumlayabilir, söyledikleri sözler tabii ki antik korolardakinden değişik olacaktır. Pekî kılıcı almak için Dessalines'in yanına kim gelir?"

"Haberi getiren yaver," diye öğrenciler hep bir ağızdan yanıtlar.

"Elbette," der S.M. gülümseyerek. "Bu karanlık kişi rezil işini sürdürür. Bakın nasıl bir dizi işlevler sonucu senaryonun öngörmediği kişiler ortaya çıkıyor. Bir işi bir yerde, diğer işi başka bir yerde, bir başkasını gene başka bir yerde yapmak gerekir ve işte belli bir önemi olan bir kişi ortaya çıkarılır. Dördüncü dereceden herhangi bir kişi bir bakarsınız önemli işler gören bir baş kişi olur. Haberciyi görüyoruz ki pencerenin dibinde bırakamayız, çünkü ta oradan kılıcı almak için koşturması zordur ve de anlamsızdır."

"Çaktırmadan subay grubunun arkasına geçebilir," diye önerir biri.

"Bana kalırsa çaktırmadan değil de açık geçmesi daha iyi olur," diye görüşünü bildirir S.M. "Başkasının izini süren birini düşünün: Biri durumu diğeri de aradaki uzaklığı koruyarak durur. Bu bize izleme duygusu verir. Ama eğer biz silahı verme işinin ve haberci yaverin yüklendiği rolün altını çizmek istiyorsak, onun yaklaşmasını daha önceden hazırlanmış bir programın yerine getirilmesi olarak göstermek zorundayız. Birisi, uygun bir yerden, işaretle silahı almasını emredebilir. Bunu yapabilmek için, yaverin subay grubunun arkasına geçmesi iyi olur, çünkü onun bu geçişi çok önemli değildir. Önemli olan yeni yerinde, C çıkışından az uzakta bulunmasıdır; böylece kılıcın

kendisine teslim edilebilmesi için subay grubunun tam ortasında durur."

"Ama görünmeyecek!" der bir ses.

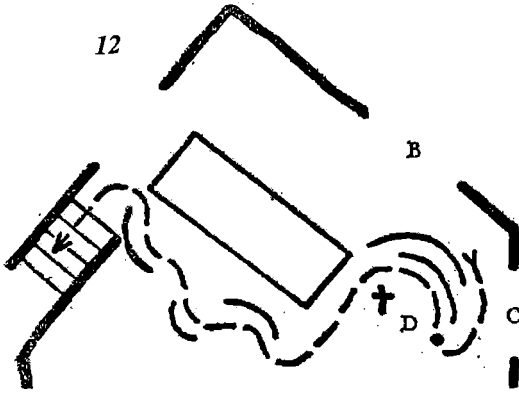
"Ne demek '*görünmeyecek?*'" diye şaşırarak karşılık verir S.M. "Öyle yapın ki görünsün! Genellikle hiçbir şey kendi kendine görünmez. Önce doğru çözümü bulmak, aksiyon için gereken yeri belirlemek ve sonra da görünmesini sağlamak gerekir. En ilginç de," diye sakın sürdürür, "Dessalines'in kendisinin silahını vermesini sağlamalı, öyle bir durum yaratmalı ki, karşılıklı düşmanlığa karşın, başka türlü davranamassın.

"Dessalines kılıcını hemen verir mi? Önce vermemek için direnir mi? Tabii ki, kılıcını istediklerinde, Fransızlara güvenemediği için bu istekle kendisini silahsız bırakmayı amaçladıklarını görüp, bu nedenle vermek istememesi olası. O anda papaz devreye girer. '*Merak etmeyin!*' der, '*Yüksek sosyete de kılıcı çıkarmak âdettir! Bak işte almak için geliyorlar!*' Ve Dessalines kılıcını kendisi çıkarmak zorunda kalır. Sahne üzerindeki yerleşmeye göre de olaylar aşağı yukarı şu şekilde gelişir: Bir yandan yaver yaklaşır, kılıcı almak istemektedir, bir rahatsızlık duyulur. Diğer yandan papaz gelir, siyahi generalle konuşur, Dessalines boyun eğer. Kılıcı yaver nereye götürür?" diye S.M. sorar.

"C kapısına... En kısa yoldan..." diye atılır öğrenciler.

"Tam tersi! A kapısına götürmeli! En uzun yoldan. Bütün subaylara Dessalines'in silahsız kaldığının gösterilmesi gerekir. Bu nedenle yaver kılıcı en uzun ve dolambaçlı yoldan, bütün subayların önünden geçerek götürür," diye açıklar S.M. ve dinleyenlerin şaşkın bakışları altında kara tahtaya geçeceği yerleri işaretler (Resim 12). "Şimdi ne yapmamız gerekiyor?" diye sorar sonra tebeşiri bırakırken.

"İhtiyar kadını sokmak gerekir," diye biri önerir.



"Daha çok erken" diye karşılık verir S.M. "Kılıcı teslim eden Dessalines'in silahsız kaldığının anlatılması gerektiğini söylemiştik: Oradakilerin yorumlarını vermeliyiz şimdi. Masanın yanında üç kişi var, koruma kıtası ve iki kişi I. bölgede kalmıştı. Her şeyden önce yeni gelenlerle, salonda hazır bulunan subaylar arasındaki ilişkiyi göstermemiz gerekiyor, daha sonra da geri çekilmenin olanaksızlığını, çıkış yolunun kapatıldığını; şimdi ise olan bitenin yorumlanmasını yapacağız."

"İki subay grubunu I. bölgede birleştirelim," diye önerir öğrencilerden biri.

"Genel bir gruplaşmanın doğru olacağını sanmıyorum," diye yanıtlar S.M. "Koruma kıtasından bir kişiyi I. bölümde kalmış iki subaya doğru hareket ettirmek yeter aslında, böylece grubu ön plana doğru hafifçe kaydırabiliriz. Eğer ilk konuşma daha önce papazın etrafındaki iki subay tarafından başlatılırsa, biraz zorlama gibi gözükebilir. Oysa koruma kıtasındakilerden biri, kılıcın götürüldüğünü gördükten sonra, iki subaya yaklaşırsa konuşma daha doğal olur. I. bölgenin sınırları içinde hiçbir konuşmaya başvurmadan ilk yorumları yapmıştık. Şimdi bu ko-

nuyu daha yoğun olarak geliştirmek gerekiyor. Olaylar birbiri üstüne gelişir, gerilim artar, öyleyse anlatım şekli de daha yoğun olmalıdır. Fakat silahın alınması dışında, bir başka şeyi daha sergilememiz gerekir. O da şu, Dessalines hiçbir zaman subayların yüzüne bakmaz. İşi yalnızca oyunculukla götürmek istersek, seyirci, Dessalines'in davranışlarının nedenini anlayamaz. Ona, çok önceden Fransızların yüzüne hiç bakmamaya nasıl yemin ettiğini anlatmamız gerekir."

Böylece "*Yorumlama*" bölümü geliştirilmeye başlanır. S.M. ile öğrenciler, Fransızlar arasındaki konuşmalarda ele alınacak üç şeyi kararlaştırırlar: Önce, Dessalines Fransızların yüzüne hiç bakmamaktadır; ikinci olarak Dessalines biraz garip davranmaktadır; üçüncü olarak da kılıç üzerine yorumlar yapılır. İkiliye yaklaşan subay, Dessalines'in neden öyle garip davrandığını sorar. I. bölgede kalmış olanlardan biri durumu ona açıklar ve yemin olayını anlatır. Öteki ise Dessalines'in böyle davranmakta haklı olduğunu ve kılıcın belli bir amaç için kendisinden alındığını ekler. Bütün bu yorumlar çok kısa bir sürede, kaşla göz arasında yapılacaktır: Birbirinin dilini anlayan birkaç kişi arasında geçen üç beş cümlelik bir konuşmadır hepsi.

"Bu örnekte de gördüğümüz gibi" der S.M., "sahneye koymayı nasıl dramaturji belirliyorsa rejî ya da aksiyonun planlanması da prodüksiyonun oluşmasında dramaturjiyi tamamlamaktadır.

"Şimdi de Dessalines'in Fransızların yüzüne bakmayışı olayının altının çizilmesinin ne kadar önemli olduğunu görelim," diye sürdürür. "İlk önce hizmetçi kadınla olan konuşma var, burada onun bu bakmama davranışını herkese uygulamadığını açıkça görürüz, çok bilinçli bir davranıştır bu, çünkü hizmetçi kadının yüzüne pekâlâ bakar. İkinci olarak, ki bu en önemlisi Dessalines masanın üzerine sıçradığı zaman hemen kaçmaz, durur ve hasımlarına gerek sözleriyle gerek bakışlarıyla meydan

okur. Düelloda olduğu gibi, Dessalines' Fransızların yüzlerine onları duman edecekmiş gibi bakar. Bir önceki sahnede yüzlerine hiç bakmamış olması, şimdi tam bir kontrast yapar ve günlük bir deyiş kullanırsak Fransızları deler geçer. Silahsızdır, yandan üstüne gelen subayları şamdanı onlara doğru kaldırarak, önünde duranları ise yalnızca nefret yüklü korkunç bakışlarıyla durdurur. Üç kollu şamdan ve bakışlarıyla subaylar buz keserler ve bir an için oldukları yere çakılırlar. Bu nedenle Dessalines'in Fransızların yüzlerine bakmama olayının altının çizilmesi gerekir, bu şekilde sonraki bakışlarının gücü artırılmış olur. Subayların durumu yorumlayışından sonra seyirci anlar ki Dessalines için işler kötüye gitmektedir ve tedirginliği haklıdır. Bu nedenle, subaylar Dessalines'in çevresini sarmaya başladıklarında, seyirci de telaşlanmaya başlar. Dessalines'in çevresindeki subayların en küçük bir hareketi şimdi büyük bir anlam taşımaktadır."

"Öyleyse Dessalines de tehlikenin varlığını önceden fark eder," diye sorar öğrenciler kuşkuyla.

S.M. anlatır ki Dessalines'in içinde tehlike konusunda bir duygu, bir sezgi vardır ama bu onun her zamanki güvensizliğinin dışında bir şey değildir. Diğer yandan subayların hareketleri hep onun arkasında olmaktadır. Seyirci için ise tehlike duygusu, ancak hizmetçi kadının, aksiyonun akışını belirleyecek olan uyarısıyla en üst düzeye çıkar. Hizmetçi kadının gelmesinden önce, sahnedeki durumu bir çeşit monden salon toplantısı olarak düşündürecek olursak, gelmekte olan tehlike, yani Dessalines'in öldürülmek istendiği haberi seyirciyi hazırlıksız yakalayacaktır. Eğer seyirci kahramanımızın kaybettiğinden emin olursa uyarı ve peşinden gelen tepki dramatik bir gelişmeye yol açar, bu da aksiyonun beklenmeyen gerçek gelişmesi olur.

"Evet, Dessalines silahsız kalmış, çevresini de subaylar almıştı, şimdi hizmetçi kadın ortaya çıkabilir," diyerek S.M. bir

sonraki derse başlar. "Kadının B kapısından girmesini daha önce kararlaştırmıştık, bu kararı değiştirecek yeni bir durum göremiyorum. Kadın, subayların arkasından dolaşır ve Dessalines'i III. bölgeye çeker."

"Peki ona nasıl yaklaşacak?.. Hizmetçi kadının sahnenin tam ortasına kadar gelmesi biraz yadırgatıcı değil mi? Onu kenarda bir yerde durdursak olmaz mı?" gibi öneriler gelir öğrencilerden.

"Söyledikleriniz bana mantıklı görünüyor," diye yanıtlar S.M. onaylayarak, "Kadın sahnenin kenarına gelir, yaklaşp yaklaşamayacağını sorar gibi gözleriyle efendisini arar. Bu her zaman olabilecek bir durumdur: Konuklar gelmiştir, şimdi masaya geçme zamanıdır ve oda hizmetçisi kadın, kapı aralığından ev sahibine gizemli işaretler yapmaya başlar. Aşağı yukarı buna benzer şeylerdir hizmetçi kadının papaza bakışı. Papaz o zaman Dessalines'e döner: '*Şöyle buyrun*' der ve hizmetçi kadına yaklaşmasını işaret eder. İşte o zaman, kadın sahnenin ortasına doğru ilerler, daha önce değil.

"... Dessalines bir yandan papazla görüşürken, bir yandan da üniformasının kollarını sıvar ve leğende ellerini yıkamaya hazırlanır," diye S.M. heyecanla anlatır, aynı anda hem Dessalines hem de hizmetçi kadın olarak sahneyi oynar. "O zaman leğen biraz yer değiştirir, Dessalines onu izleyerek bir adım ilerler, bu arada da subaylarla ve papazla ilişkisini koparmaz ama daha hizmetçi kadına dikkat etmemiştir. Kadın onun dikkatini çekmek için bir adım daha geri çekilir, leğeni de uzaklaştırır. Suyun gittiğini görünce, Dessalines hizmetçi kadının bu garip davranışını anlamaya çalışır, kadın biraz daha geri gidip döner ya da leğeni biraz aşağı indirir, öyle ki Dessalines eğilmek zorunda kalır, kadın da bu arada onun bakışlarını yakalamaya çalışır. Dessalines ona bakar bakmaz da..."

"... her şeyi söyler," diye tamamlar öğrencilerden biri.

"Evet ama jestleriyle anlatır," der S.M. sesinde biraz umutsuzluk taşıyarak. "Yani kadın mimikleriyle iletmek istediği haberi aktarır, subayların ve papazın gözleri önünde öyle mi?.. Bu olanaksız mı? Öyleyse kadın biraz daha döner, sırtını subaylara ve papaza doğru getirir, yüzü şimdi seyircilere bakmaktadır. Bu hareketlerinin haklı nedenleri vardır ve biz de mimiklerini rahatça izleyebiliriz."

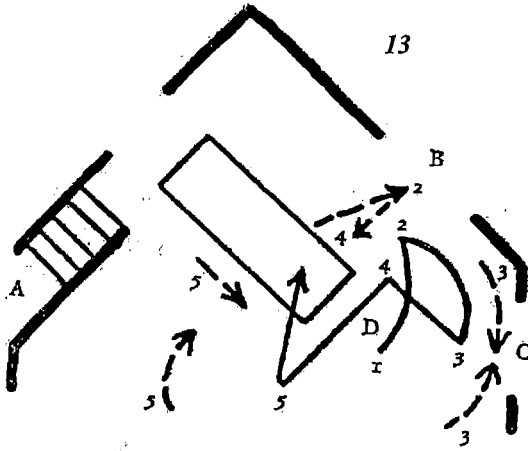
"Ama o zaman da Dessalines sırtını seyircilere döner," diye gözlemde bulunur öğrenciler.

"Daha iyi ya," diye açıklar S.M. "Değişmez kavramlarla düşünmeyi bırakalım artık. Tabii, Dessalines sırtını bize dönecek ama uyarıdan sonra, onu tekrar seyircilere doğru döndüreceğiz. Güvensiz ama kibar davranışlarından kızgınlık ve nefret dolu bir duruma geçmesi çok net ve kesin olacaktır bu şekilde. Dessalines seyircilere döner dönmez, hizmetçi kadın hemen sıvışır. Çok kızgın olmasına karşın kendini tutar ve iletilen haberin doğru olup olmadığını anlamaya çalışır. İki tavır arasındaki fark, bir ruh durumundan ötekine geçiş derece derece değil, çok sert biçimde olacak, burası oyunun en önemli anlarından biridir. Böylece hizmetçi kadında somutlaşan, oyunun iç gelişmesinin gerektirdiği bir durum, yani Dessalines'in subay çemberinden çıkarılması, bütünüyle aksiyon içinde gerçekleşmektedir.

"Şimdi Dessalines bir çıkış yolu aramaya başlar.

"Elimizde üç çıkış var: A, B ve C çıkışları. Dessalines hemen geldiği girişe doğru mu yönelir?.. Hayır, çünkü orası kendisine uzaktır ve daha yakın başka kapılar vardır. Ayrıca, geldiği tarafa yönelirse Fransızları da kuşkulandırabilir. Her şeyden önce Dessalines yaşlı kadının kendisine ilettiği bilginin yalnızca doğruluğunu saptamak istemektedir. B kapısından görünen kemerin gerisindeki sündurma, galeri ve bahçeye bakan pencereler olası bir kurtuluş yolu gibi görünmektedir. Dolayısıyla

sıyile önce B kapısına doğru yönelebilir (Resim 13, 1. noktadan 2. noktaya geçiş). Burada onun yolu bu bölgede bulunan subaylar tarafından kesilir. O zaman C çıkışına doğru yönelir. Subaylar arasında konuşa konuşa zikzak çizerek ilerler ama C çıkışının orada da yolu kesen bir grubun oluştuğunu görür (Resim 13, 2. noktadan 3. noktaya geçiş)."



S.M. Dessalines'in bu geçişini Fransız grubunun arasından yapabileceğini anlatır. Fransızlar o zaman sahnenin önündeki, II. bölgeden hareketlenirler ve yolu kesmek için arkadan C çıkışına doğru yönelirler. Sanki onunla görüşmek istemişçesine bunu yapacaklardır ama bu arada çıkmasını da engelleyeceklerdir. Dessalines'in özellikle o sıra onlarla konuşmaya hiç keyfi yoktur, bu nedenle döner ve gider. Ama nereye? Yolunun üstünde rastladığı ilk engelleme belki de rastlantısal bir durumdur ama ikincisi tuzığa düşürülmüş olduğu kuşkusunu güçlendirir. Bu arada onun bu hareketleri Fransızları da kuşkulandırır. İlk iki yol kesme manevrasına katılmamış olan diğer subaylar şimdi onu gözucuyla izlemektedir.

"C çıkışını denedikten sonra, Dessalines artık hiçbir kapıya yaklaşmaz, çevresini inceler, bir yandan da Fransızların dikkatini yapmak istediklerinden uzak tutmaya çalışır. Bu iş için en uygun yer sahnenin ortasıdır, aşağı yukarı 4 nolu nokta (Resim 13). Fakat zenci bu yöne doğru gidince önceleri B kapısında duran Fransızlar da masaya doğru yönelirler (Dessalines çevresinden mi dolaşacak?). O zaman Fransızların hareketlerinin hiç de rastlantısal olmadığını anlar ve kızmaya başlar, ani bir hareket yapar, hasmının '*maskesini indirmiş*' biri gibi davranmaktadır artık. Kararlı bir şekilde çıkışa doğru yönelir, subaylar yeniden yolunu keserler. Artık her şey açıktır, yol yordamı bir yana bırakıp, ne şekilde olursa olsun çıkmalıdır. Aniden fırlar ve A çıkışına doğru gider (Resim 13, 5. durum). 5. noktaya gelip döndüğünde, o tarafta bulunan 5 subay hemen yolunu keserler. Dessalines için artık yapılacak tek şey bir adım gerileyip çabucak etrafına göz atmak ve bir sıçrayışta masanın üzerine çıkmaktır. İlk başta masa onun için yalnızca A çıkışına ulaşabileceği en kolay yoldur, masadan merdivenlere atlayıp kaçacaktır. Pencereyi daha düşünmemiştir.

"Şimdi," diye açıklamalarını sürdürür S.M., "genel çözümü geliştirirken, bu bölüm üzerindeki ayrıntılarla da ilgilenmemiz gerekiyor. B kapısını kesen grup, önce masadan kapının kemerine doğru gider; ama Dessalines masaya doğru yöneldiğinde (Resim 13, 4. nokta), kemerin oradaki grup da geri döner. Böyle iyi mi?.."

"Hayır... Çok aleni!.." diye sesler yükselir.

"Evet, çok zorlama, çok yapay. Bununla birlikte dolaşanların sayılarını değiştirebiliriz. Masaya yakın kemer bölgesine üç Fransız yerleştirelim. İlk Fransız grubu papazla birlikte I. bölgeden II. bölgeye geçtiklerinde, diğer iki subay da onlara katılır. Dessalines B çıkışına yöneldiği zaman yolu üç kişi tarafından kesilir, o arada iki kişi masanın yanında kalır. Dessalines 4.

noktaya doğru hareket edince, Fransızlardan biri kemerlerin oradan ayrılır ve masanın yanındaki iki kişiyle birleşir. Dessalines'in, nereye dönerse dönsün üçlü bir grupta karşılaşması, kuşatmanın nasıl düzenlendiğini gösterir. Yalnız, kişilerin sayılarını rasgele değiştirmekle, gerekli olan kaçınılmazlık izlenimini veremeyiz. Şimdi de Dessalines'in ilk iki hareketinin eğriler çizmesinin nedenleri üzerinde duralım. Bu tür bir harekette dalgaların akışkanlığı gibi bir şey vardır. Oysa Dessalines masaya doğru yöneldiğinde, zorunlu olarak düz bir çizgi izler. Bir sonraki hareketi de düz bir çizgi üzerinde gelişir ama ritmi farklıdır, daha hızlıdır."

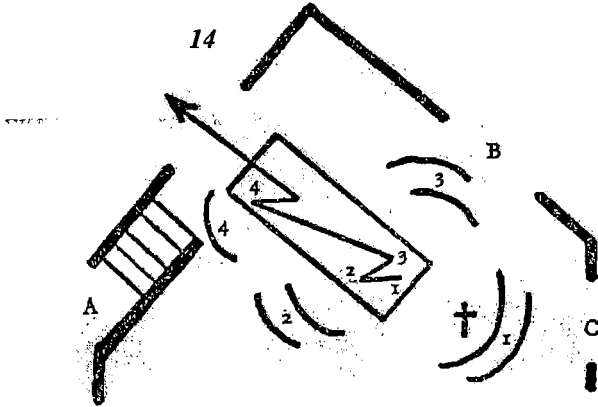
"Niye her yere üç kişi koyuyoruz? Bununla ne gibi bir bağlantı kurmak istiyoruz?" diye sorar bir öğrenci.

"Özel bir nedeni yok," diye karşılık verir S.M. "Sayının bizce yalnızca kolay uygulama açısından bir önemi var. Bir geçidi kapamak için 4 kişi koyarsanız, geçidin ortası boşmuş gibi gelir; iki kişi koyarsanız daha da kötü olur. Bu demektir ki her yere tek sayılı kişiler koymak zorundayız. Beş, hatta yedi kişi de konabilir ama sahnemizin sınırlılığını göz önüne alırsanız böyle bir durumda fazla kalabalık yüzünden aksiyonlar karmakarışık olabilir. Eğer Dessalines'i örneğin Bolshoy Theatre'ın sahnesine koyacak olursak beş ve yedi kişi de yetmez, belki dokuz kişi koymamız ve aksiyonu ek gruplaşmalarla tamamlamamız da gerekebilir.

"Şimdi Dessalines masanın üzerindedir ama hepsine karşı koyması da olası değildir, çünkü subaylar kalabalıktır, kendisi ise silahsızdır ve bir şamdanla da savaşım vermesi delicesine bir iştir. Böyle bir durumda Dessalines'in nefretini boşaltması ve Fransızlara karşı bir konuşmayla gürlemesi çok doğaldır. Unutmayalım ki Dessalines, önemli, siyasal kişiliği olan biridir ve tutkulu bir konuşmacıdır. Suçlamalarda bulunmak için birçok

nedeni vardır. Heyecan dolu patlaması karşısında Fransızlar bir an yerlerinde taş kesilirler.

"Şimdi Dessalines'in masa üzerindeki hareketlerini irdeleyelim," der S.M., tahtaya bir sonraki mise-en-scène'lerin şemasını çizerken (Resim 14). "Tabii ilk önce papazlı gruba yönelir (1. durum), daha sonra da I. bölgedeki Fransızlara döner (2. durum).



"Sonra 180'lik bir dönüşle B çıkışının oradaki gruba yönelir (3. durum). Üzerlerine yürür, sonra A çıkışına doğru koşar (4. durum). Oradaki Fransızlar, uzakta oldukları için onun gürlemesinden daha az hipnotize olmuşlardır. Merdivenin önünde hemen yolunu keserler, o zaman Dessalines için pencereden dışarı atlamaktan başka yol kalmaz.

"Masanın üzerindeyken, eline bir şamdan geçirir, böyle bir durumda bu pekâlâ öldürücü bir silaha dönüşebilir. Oldukça yüksek, üç kollu yani üç mumlu ve kristal süslemeli bir şamdan düşünün. Bütün mumları yanan, kımıldadıkça kristalleri pırıl pırıl parlayan ve bembeyaz dişleri, alev saçan gözleri, kapkara yüzüyle dev gibi bir adam tarafından (Paul Robeson'u düşünün) tehdit edici bir şekilde kaldırılmış böyle bir şamdan yalnızca

çok etkili olmakla kalmaz, Dessalines'in nefretinin doruğa çıkmasını çok iyi de anlatır.

"Peki şamdanı nereye koyalım?.. Tabii ki masanın ucuna bir yere, öyle ki sağ eliyle kolayca alabilsin. Şamdanı kavrar kavramaz Dessalines döner ve masanın üzerine sıçrar. Bu sıçrama, yerden hareketle başlar, yukarıya doğru gelişir, Dessalines'in bütün iriliğiyle dimdik görkemli duruşuyla noktalanır, bu arada kristal parçaları titremekte, ışıldamaktadır. Bu olasılıkları göz önünde tutarak konuyu nasıl değiştirebiliriz?"

Herkes susar. Öğrencilerin üzerine çöken gerginlik onların bu yeni soruya hemen bir yanıt bulmalarını engeller.

"Olay ne zaman geçiyor?" diye ipucu vermeye çalışır S.M.

"Gündüz!.. Öyleyse gündüzden vazgeçelim..." diyerek öğrenciler bir şeyler çıkarmak isterler.

"Evet, böyle bir sahne için, gündüz ışığından pekâlâ vazgeçebiliriz" der S.M. "Dessalines'i kahvaltıya değil, öğle yemeğine de değil, akşam yemeğine çağırtalım. Böylece, daha sonra, zenciler toplandığı zaman, ellerinde meşaleler de taşıyabilirler."

"Ve bir zenci elinde meşaleyle pencerede görünür" diye önerir öğrenci P-ko.

"Elbette," diye onaylar S.M. "Dessalines arkasında şaşkın bakışlı Fransızları bırakarak dışarıya atladığı an pencerede elinde meşaleyle birisi belirir. Bir çeşit elinde şamdan tutan Dessalines'in görüntüsünü yineler ama tam tersi bir aksiyon ve anlam içinde ve çok daha etkileyici bir biçimde.

"Fakat Dessalines elinde şamdanıyla çevresindekileri tehdit ederken gelişmelerin böyle hemen zirveye tırmanması uygun mudur? Bunu biraz geciktirmek daha doğru olmaz mı? Dramatik açıdan, Dessalines'in aksiyonunu, daha en yüksek noktasına çıkarmadık, tırmanma henüz tamamlanmadı. Çünkü, her şeyden

önce masanın üzerine sıçradığında Dessalines hâlâ gergindir... Şamdanı bir silah gibi kullanarak peşinden gelenler doğru tutar ve onları geriletir. Dessalines bundan yararlanarak yan taraftakilerin üstüne yürür (Resim 14, 2. durum). Peki, o noktada, Dessalines'in elinde şamdandan başka daha ne olabilir acaba?"

"Kalkan!.. Kalkan olarak kullanılabileceği bir tabak ya da bir vazo!.." diye önerir biri.

"Kendini koruması için bir şeylere gereksinimi olduğunu anlıyorsunuz," der S.M. "Fakat tabak, vazo gibi bir şeyle olamaz bu. Onu kahraman gibi gösterelim derken komik duruma düşürürüz. Gene de bir savunma aracına gerek var. Kimi düellolarda kalkan olarak kola dolanmış bir pelerin kullanılır. Dessalines geri döner, eğilir, masanın örtüsünün ucunu yakalar ve çeker, kırılan tabakların şangırtısı arasında, örtüyü kendine bir çeşit kalkan yapar. Önce bir grubu, sonra da ötekini gerilemek zorunda bıraktığında (burada çok söze gerek yok, birkaç sert bağırış yeterlidir) masanın üzerinden merdivenlere doğru koşar. Fakat orada bulunan subaylar geçmesine izin vermek istemezler ve kılıçlarını çekerler. Dessalines masanın ortasına doğru geriler. Ve burada şamdanı olabildiğince yukarı kaldırıp masının üzerine ya da yere çarpar, üstelik öyle güçle çarpar ki parçaları her yana saçılır. Kristal süsler havalarda uçar, mumlar yerlere yayılır... İnsanlar da kenarlara kaçar. O zaman Dessalines döner, ok gibi fırlar, hızını alır ve pencereden atlar. İşte ancak olaylar böyle bir noktaya vardıkdan sonra kendini pencereden boşluğa atar. Bunu bir sessizlik izler, sonra bir atın nal sesleri duyulur, bunu bağırışmalar izler."

Bu şekilde, genel çizgileriyle, final bölümünü bir çözüme bağladıktan sonra, S.M. öğrencilerle Dessalines'in masanın üzerindeki hareketlerinin ayrıntılarını tartışır. Niçin, şamdanı kavradıktan ve masanın üzerine sıçradıktan sonra, ilkin başlarında papazın bulunduğu asıl gruba saldırır? Çünkü burada artık mas-

keler aşığı inmiş, Fransızlar nazik, konuksever ev sahipliğı rollerini oynamayı bırakmışlardır ve II. bölgede bulunanlar da onu yakalamak için öne atılan ilk gruptur. Papaz ise bir haçlı komutanı gibi grubu yönetmektedir. Grubun ortasında ve başındadır.

"Sözü edilen subay grubunun hareketlerine yanıt olarak," der S.M. "Dessalines hemen '*Geriye*' ya da buna benzer bir şey diyerek bağırır."

"Kımıldamayın!" diye uyarılar olur sıralardan.

"Hayır, '*Kımıldamayın*' değil, '*Geriye*'," diye konuşur S.M., "ya da benzeri bir askeri komut, Dessalines'in bir subay olduğunu hesaba katmasak bile, ki doğal olarak aklına ilk gelen emirler askeridir, unutmayalım ki karşısındakiler de meslekten asker kişilerdir ve ancak askeri emirlere, içgüdüyle, hemen uyabilirler. Tıpkı '*şartlı refleks*' gibi. Subaylar gerilerler. Ya papaz? O gerilemez, askeri emirler onun üzerinde hiçbir etki yapmaz çünkü. Ancak Dessalines şamdanı kaldırdığında o da geriler, hatta geriye sıçrar, subayların arkasına saklanır. Onun gerilemesi ve subay grubunun çekilmesi, Dessalines'in ani hareketinin herkes üzerinde bomba etkisi bıraktığını gösterir. Ayrıca papazın giysisinin rengini de unutmayalım."

"Siyah!.. Beyaz!.." diye önerir öğrenciler.

"1930 yılında Marsilya'da," diye sürdürür S.M., "birkaç kişi gördüm, bunlardan biri parlak kırmızı giysileri içinde sömürge-lerden gelmiş yüksek dereceli bir din görevlisiydi, onu izleyen diğer ikisi ise Senegalli'ydi. Düşünün bir, o göz kamaştıran Akdeniz güneşi altında simsiyah iki Senegalli'nin eşliğinde ateş kırmızısı bir şeyle burun buruna geliyorsunuz. Renkler açısından müthiş uyumlu bir birlik oluşturluyorlardı. Bu nedenle demek ki papazımızı üst dereceden biri yapacağız ve üzerine canlı mor ya da kırmızı bir şey giydireceğiz. Mavi-beyaz ya da yeşil-beyaz üniformalar içindeki subaylar arasında o parlak renkli

bir leke olacak, sahnenin *'kulağa takılmış karanfili'* gibi bir şey yani.

"Tünik giymiş kişi geriye sıçrar sıçramaz," diye sürdürür S.M. burdan güç alarak, "Dessalines birkaç cümlelik bir konuşma yapar. Aynı anda, I. bölgede, bir başka Fransız grubu Dessalines'e doğru hareket eder. Nasıl yaparlar bunu? Arkadakiler daha fazla, öndekiler daha az ilerler. Papaz gerileyince, Dessalines masa örtüsünü yakalar ve kendine doğru, yukarıya çeker. Bir yanda uçuşan kırmızı bir tünik, diğer yanda havalanan beyaz masa örtüsünü görürüz. Dessalines örtüyü ancak kenardaki grup harekete geçtiğinde yakalar. Onu kendisi ile papazlı grup arasında bir engel olarak tutar. O zaman arka taraftaki Fransız grubu ilerlemeye başlar. Dessalines birden geri döner, hareketlerini sezmiştir, onları durmaya zorlar (Resim 14, 2., 3. durum). Sonra merdivenlere koşar, orada onu, daha önce kendisine eşlik etmiş olanlar, kılıçlarını çekmiş olarak beklemektedir. Buradaki hareketleri çok seridir, masanın üzerinde adeta, artık merdivenlere atlamaya hazırdır. Fakat onun merdivenlere ya da yere atlamasına izin verecekler midir?.. Hayır, tabii. Buraya bir iskemle koymalı, öyle ki Dessalines koşması sırasında masadan inerken üzerine bir ayağıyla basıp sıçrayabilsin. Fakat böyle yaptığında da kılıçlarla karşı karşıya kalma tehlikesi var. Bu anda şaşkınlıktan donup kalmış olan subaylar kendilerini toparlarlar. Toparlayınca ne yaparlar?"

"Kılıçlarını çekerler," diye önerirler öğrenciler.

"Evet, kılıçlarını çekerler," diye sürdürür S.M. "O anda Dessalines geri çekilir, masanın ortasına kadar gelir, şamdanı fırlatır ve kendini pencereden atar. Kılıçların çekilmesini vurgulamak istersek çıkışların arkasındaki odalara gizlenmiş askerleri de içeri sokabiliriz. Böylece üç aşamalı bir gelişme elde edebiliriz: Birincisi: Öndeki subaylar kılıçlarını çekerler; İkincisi: Hepsî kılıçlarını çekerler; Üçüncüsü: Kapılardan silahlı askerler beli-

rir. Bu durumda Dessalines için pencereden başka çıkış yolu kalmamaktadır. İşte o anda şamdan masanın üzerindeki Dessalines tarafından yere çalınmadan önce en yüksek noktasına kadar yükselir. Bir an için subaylar geri çekilirlerken pencereye doğru koşan Dessalines görülür, ardından kırılan camların şangırtısı ve bağırışlar duyulur... Fransızlar odanın ortasında toplanırlar... Herkes tamam olunca pencerede elinde meşaleyle beliren zenciği görürüz. Diğer isyancılar da arkasında görülmeye başladıktan sonra, masa boyunca subaylara doğru koşmaya başlar. Burada subayların toplu kıyımının gerçekçi görüntüsünü vermemek için perdeyi gürültüler, bağırışlar ve müzik arasında kapatabiliriz."

S.M. sözlerini bitirir ve oturur. Yorulmuştur. Kimse konuşmaz. Herkes varılan çözümün düzeyi karşısında heyecan duymaktadır farkında olmadan, aksiyonun böyle gelişmesinden bayağı etkilenmişlerdir.

Ama birden, kimsenin beklemediği bir anda, öğrenci P-tenj'in eli kalkar, söz ister.

"Bulduğumuz çözümde haberci yaver ortadan yok oldu," der biraz da kötü niyetle.

S.M. bir an düşünür.

"Haklısın" der gülümseyerek, "ama sahneyi, yaverli olarak, bir başka şekilde de görüntüleyebiliriz... Subaylar kılıçlarını çektikten sonra, Dessalines pencereye doğru atılır ama yaver önünü keser. O zaman Dessalines ne yapar? Şamdanı fırlatarak pencereyi kırar,... iri pençeleriyle haini yakalar. Yukarıya kaldırır ve bu kez şamdanı değil düşmanı yere vurur. Onu başının üzerinde döndürür ve subaylara doğru fırlatır. Oyuncuları iyi seçersek ve aksiyonu yeterli sıcaklığa getirebilirsek, komikliğe düşmeden uygun bir çözüm getirebiliriz."

Ders için saptanan zaman bitmiştir. Zil çalalı epey olmuştur, öğrenciler gecenin daha geç saatlerine kadar çalışmaya hazır-

dırlar, fakat yorgunluk bastırmıştır, S.M. dersi bitirir. Yönetmenin sahneye koyma için bir genel ön çözüm, bir taslak hazırlaması gerektiğini anlatır. Sonra önceden bilinmeyen oyuncuların özellikleriyle, sahnenin, dekorun durumuyla karşılaşılır. O zaman çözüme eklenmeler olur, sahneye koyma değişmelere uğrar, farklı bir düzenleme ortaya çıkar, gene de bütün değişmeler hep aynı görüntü çizgisinde kalırlar.

"P-tejn'in haberci konusundaki isteğinde olduğu gibi. Kendi özel çözümü için işe yarayabilir," diyerek S.M. sözlerini tamamlar ve öğrencileri selamlar.

BÖLÜM 3

FİLM İÇİN GÖRÜNTÜLEME

Olayın sinema olarak sergilenmesi, hazırlanan sahnede kimi durumların özel şekilde öne çıkarılmasına, yalnızca genel plan olarak değil, orta plan, hatta yakın plan olarak aktarılmasına olanak sağlar.

Çeşitli büyüklüklerde çekilen bu planların birleştirilmeleri de bir kurgu düzenlemesini, yani yönetmenin kişisel anlatma tarzını ve ritmini belirler.

Genel aksiyonu tek tek planlarda gelişen aksiyonlara ayırma işlemi, sinemacılar arasında, dekupaj,* planlara bölme olarak adlandırılır.

* Nijat Özön bunu "Çevrim Senaryosu" olarak önermektedir. (Bkz. Sin. Terim. Söz. TDK Yayınları). Fakat bu deyim, "parçalama", "planlara ayırma" kavramlarından değil, "çekim" eyleminden yola çıkarak önerilmektedir ve sanki çekim tekniği açısından, çekime kolaylık sağlamak için yapı-

Aksiyonun tek tek her durumunun, anının planlara ayrılarak belirtilmesiyle yalnızca heyecansal izlenimi güçlendirmekle kalmaz, olayların özgün yorumunu da yaparız. Alıcının her yeni konumu seyirciyi olaylara belirli tek bir yerden baktırır. Bu arada senaryonun akışı içinde, kişilerin mekân içinde aralarındaki genel ilişkilerini, hareketlerinin yönünü, zaman ve ritm birliğini, vb... korumak da gerekmektedir.

Buna da filmin planlara ayrılmasının asıl temeli olan sahneye koyma ile varılır. Bu nedenle de S.M. sık sık sahneye koymayı kurgulanacak bir bütünlük olarak tanımlamıştır. Sahneye koyma sinemada kendine özgü farklı nitelikler kazanır.

Sahneye koyma tiyatroda sahne üzerinde, yani seyirci karşısında değişmez bir yerde gelişirken, sinemada aksiyon görüntü alıcısının çevresinde, yani seyircilerin çevresinde oluşur. Böylece alıcı etrafında gelişen sahnelemenin içine yalnızca "*girmekle*" kalmaz, isterse onun çevresinde de dolaşır, tiyatro sahnesinin tek mekânını, oynanacak çerçeveler olarak, sahnenin bütününden ayrı bir oyunu mekânı şeklinde bir dizi "*Platform*"lara böler.

Bir sahneleme çevrinme ile yani alıcının bir hareketiyle tümüyle alınabilir. Fakat böyle bir durumda bile sinema sahnelemesi, tiyatrodakinden farklı olarak seyircilerin çevresinde geliştirilir. Aynı ayrı her çerçevenin içinde bile bir şeye daha fazla ağırlık kazandırabiliriz. Oyuncunun biri yakın planda görülürken, diğeri ya da diğerleri arkada genel ya da orta planda bulunabilirler. Fakat bu çerçevelerdeki sahnelemeler birbirlerinden farklı bir yapıda olsalar da bütün olarak filmin genel dekupajının kapsamının dışına çıkmazlar. Her türlü olabilirlikleri genel sahneye koyma tarafından belirlenmiştir.

lıyormuş anlamını çağrıştırmaktadır. Aslında bir anlatım özelliğinin, sinemasal kişisel bir dilin yaratılması işleminin bir aşamasıdır. Fransızca "Decoupage" deyimidir ve "kesip ayırma" anlamındadır.

Film için görüntüleme, sahnelemenin, bir sahne ya da bir bölüm için ortak görevleri olan bir dizi parçalara, aksiyon düğümlerine bölünmesiyle başlar. Bu düğümler, saptanmış sahnelemenin içinde ya da çevresinde, alıcının nereye konacağını belirler. S.M. bunları düğüm çerçeveler ya da kurgu düğümleri olarak tanımlar.

Bu düğümlerin tek tek çerçeveler olarak daha sonraki parçalanmalarıyla filmsel görüntüleme, parçalara ayırma sona erer, bu sırada alıcının yerini çekilecek nesneye yaklaştırmak da serbesttir.

Bu peşi peşine gelme yoluyla, tek tek çerçeveler ve bunların içyapıları düğüm çerçevesinin içyapısı tarafından belirlenirler ve ona göre biçimlenirler.

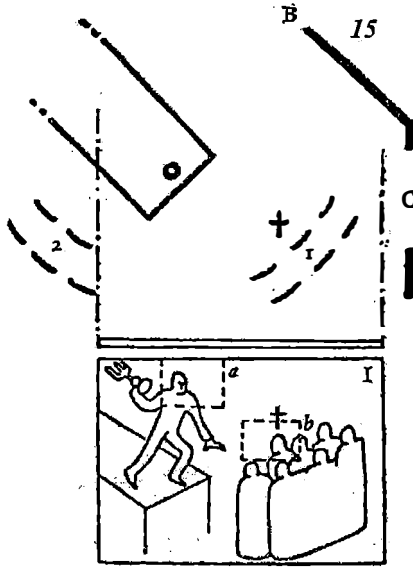
Steno verilerine ve benim kendi notlarıma bakacak olursak Dessalines bölümüyle ilgili ilk işlemleri yaptığımız uygulamalı derslerden bu yana bir ay geçmiş. Bu zaman süresince öğrenciler, her biri her rolü deneyerek çalışılan bölümün provasını yaptılar.

Şimdi bu çalışmaların sonuçları sınıfımızın küçük sahnesinde sergilenirken, S.M. de düşüncelerini, oyun konusundaki gözlemlerini söylemekte ve artık bölümün kurgusunun geliştirilmesine geçilmesini önermektedir. Filmsel görüntüleme için bölümün tümü yerine, kuşatılmış Dessalines'in masanın üzerine sıçramasıyla başlayan, aksiyonun en hareketli olduğu yer seçilir.

S.M. tahtanın üzerine sahnelemenin şemasını çizer (Resim 15, üst kısım).

"Tabii ki," der, "Dessalines'in ilk subay grubuyla olan çatışması, ilk kurgu düğümünün de içeriği olacaktır."

Öğrencilerle anlaşarak bu düğümün baş kişisi olarak, başında papazın bulunduğu birinci subay grubunda karar kılınır,



bu arada masanın bir bölümü ile Dessalines de görüneceklerdir. Dessalines'in bu grupta olan aksiyonu seyircilerin bakış açısına göre, bir ön sahnelemede incelenir. Bu noktadan bir çekimin yerini değiştirmek için hiçbir neden olmadığından işe sahnenin aksiyon için gerektiği kadarını, seyircinin gördüğü bütün alandan ve öncelikle sahne önünden başlayarak "*kesip ayırmak*" kararına varılır.

"Bu çerçeve içinde neler görülür?" diye sorar S.M. ve bir taraftan anlatırken tahtaya da çizmeye başlar: "Kolaylık olsun diye "*kesip ayırdığımız*" kısmı objektifin alış açısına göre değil de, daha basit bir şekilde, geometri ilkelerine göre yansıtacağız. Seçtiğimiz "*kesit*" o zaman şöyle bir görünümde olacak (Resim 15, alt kısım).

"Sahnelemede de olduğu gibi," der, "ana aksiyon bu düğüm çerçevede, köşeden köşeye çaprazlama gelişir. Daha sonra

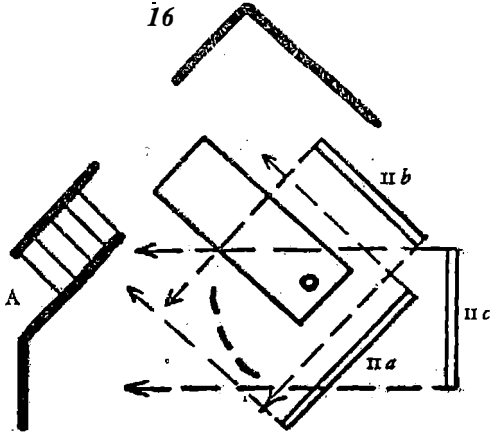
Dessalines ve papazın yakın planlarını alırız (Resim 15, a ve b). Papaz subayların arkasına sıvıştığı zaman, onu pekâlâ genel planda görebiliriz ama Dessalines'e doğru ilerlediğinde yakın plan olarak vermek daha iyi olur. Bu iş için çekim açısını değiştirmeye pek gerek yok. Gördüğümüz gibi bütün sahne içinden önce daha ufak bir kısmı, düğüm çerçeveyi çıkardık, sonra, gene aynı açıyı koruyacak, diğer daha az önemli çerçeveleri yaptık. Aynı düğümün içinde kalarak bazen Dessalines'in sırtından, bazen papazın arkasından çekimler yaparak bu açıyı değiştirmek olası mıdır? Evet, fakat bunu çok düşünerek ve haklı bir nedene dayandırarak yapmak gerekir. Kurgu düğümünün birliğini bozmamak için en önemli hareketin altının çizilmesinde kullanabiliriz belki. Bu tür bir örneği daha ilerde göreceğiz. Şimdi de bir sonraki kurgu düğümünü bulalım. Ayrıntılı filmsel görüntülemeyi, parçalamayı bütün temel öğeleri saptadıktan sonra yapacağız. İkinci düğümde ne olmalıdır?

"Subay grubunun ikincisi... Dessalines ve ikinci grup!.." diye önerir öğrenciler.

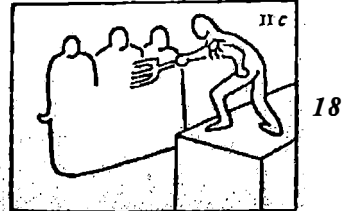
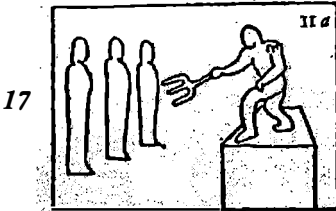
"Hazırladığımız sahnelemede Dessalines tam ortada bulunmaktadır. İlk önce birinci grupla uğraşır, sonra ikincisine döner. Bu dönüşün, alıcının yerini değiştirerek '*sahneye koyma*' olarak altını çizelim mi?" diye sorar S.M. "Demek ki, eğer ilk düğümde Dessalines çerçevenin solunda, subaylar da sağında idiyse, ikinci düğümde o çerçevenin sağında, subaylar ise solunda olmalıdır."

Öğrenciler birçok öneriler öne sürer (Resim 16, IIa ve IIb açıları). S.M. bunları inceler. IIa durumunda Dessalines'in çerçevenin sağında, subayların solunda olduğunu söyler; istenen olmuştur, fakat alıcının bu açısı içinde aksiyon profilden gelişmektedir. Tahtaya bu çerçevenin nasıl olacağını çizer (Resim 17).

"Böyle iyi mi?" diye sorar S.M. "Tabii ki hayır, çünkü sahnelemede saptadığımız ve ilk sekansta uyguladığımız köşeden köşeye çapraz yerleştirmeyi kaybettik. Alın size bir başka öne-



ri: IIb düğüm çerçevesi (Resim 16). Bunun da en önemli hatası şu, Dessalines döndükten ve şamdan ile saldırdıktan sonra yalnızca sırttan görünüyor, bu nedenle onun ne yüz hatlarını ne de oyununu izleyebiliyoruz. Gene de subayların ikinci planda görünüyor olmaları olumlu bir şey. Dessalines'in daha iyi görülebilmesi için ne yapılabilir?.. Alıcıyı IIb açısının biraz soluna kaydırmayı deneyelim isterseniz (Resim 16, IIc düğümü). O zaman grubumuzun ya da kurgu düğümünün yansıması şöyle olacak," der S.M. tahtaya bunu çizerken (Resim 18). "İlk düğümümüzde," diye sürdürür, "subaylar ön planda, Dessalines ise ikinci plandaydı; ikincide bu kez subaylar ikinci planda, Dessalines ise



ön plandadır. Birinden öbürüne Dessalines boy atar gibi büyümektedir. İkinci düğümdeki alıcının bu konumuyla Dessalines'i yalnız aksiyonunun temposu ve ritmiyle değil aynı zamanda ön plana da çıkararak çok daha yoğun bir şekilde gösteririz, demek ki bu çekim yeri en uygun olanıdır. Böylece bu noktadan yapılan çekimle elde edilen görüntüyü ikinci kurgu düğümü olarak benimseyebiliriz (Resim 18). Bir sonraki dramatik düğüm Dessalines'in üçüncü subay grubuyla olan çatışmasıdır. Bu üçüncü kurgu düğümünde hangi gereksinmeyi yerine getirmek zorundayız?"

"Pencereden almak gerekir!" diye önerir bir ses.

"Önce nereden değil, neyi alacağımıza karar verelim," diye karşılık verir S.M. rahatsız bir şekilde.

"Bir şeyi anlamı açısından inceleyin."

"Dessalines'in kendisini biraz daha öne çıkarmak gerekir! Onu yeniden çerçevenin öbür yanından gösterelim!.." diye her yandan öneriler gelir.

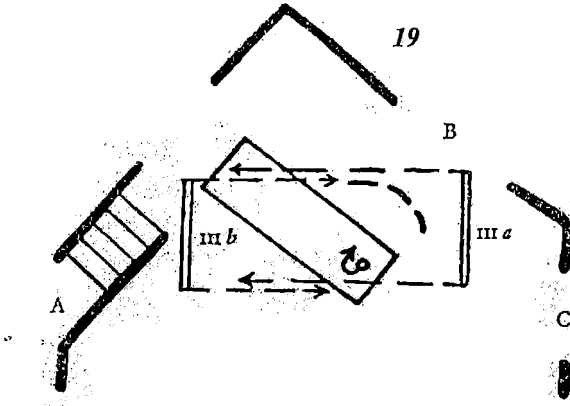
"Diğer bir deyişle," diye belirtir S.M., "karşımıza şöyle bir sorun çıkıyor: Dessalines'in aksiyon yönünü biz değiştirelim ve onu daha çok öne çıkaralım, öyle mi?"

"Evet!.. Hayır, aynı şeyi iki kez yinelemek doğru değil... Onu daha çok öne çıkarmak gerekir... Dessalines'in hareketi çok iyi gösterilmelidir!.." diye heyecanlı sesler gelir öğrencilerden.

S.M. önerilenleri dinler ve konuşmaya başlar:

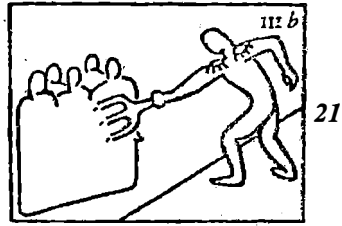
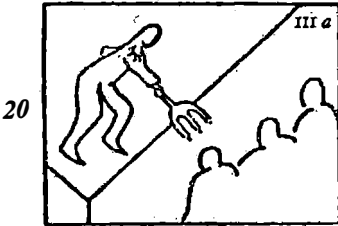
"Hemen hepiniz Dessalines'in çerçevenin içindeki yerinin ya daha büyük ya da daha yoğun görünmesi için değiştirilmesi konusunda anlaşıyorsunuz. Bunu nasıl yapacağız?"

Öğrenciler bir dizi önerilerde bulunurlar. S.M. bunları irdeler; bir kısmını atar, içlerinden ikisini alıkoyar (Resim 19, IIIa ve IIIb çerçeveleri).



"IIIa ve IIIb çekimlerinin çerçevelerinin verdiği görüntüleri çizecek olursak, şu düğüm çerçeveleri elde ederiz," diye açıklar S.M. tahtaya bunları çizerken, (Resim 20 ve 21).

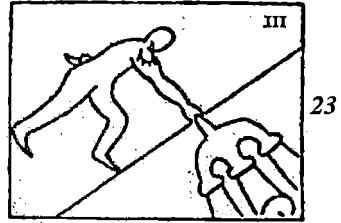
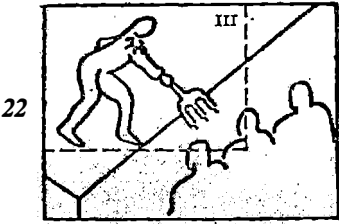
"Şimdi irdelemeye başlayalım. IIIb düğüm çerçevesinde Dessalines'in ve subayların yerleşmeleri (resim 21) pek doyuru-



cu değil, çünkü II. düğümdeki yerleşmeyi yinelemekte (resim 18). IIIa'nın iyi tarafı (resim 20) Dessalines'e çok uygun bir saldırı olanağı vermesi. Ayrıca, eğer I. düğümde Dessalines öne doğru bir hareket yapıyorsa ve sonra da masa örtüsünü yakalayıp çekiyorsa, eğer II. düğümde arka tarafa doğru saldırıyorsa ve sonra dönüyorsa, şimdi, III. düğümdeki konumunda onun öne

doğru hareketini daha güçlü bir şekilde gösterebiliriz. Fakat eğer IIIa düğümü Dessalines'in yeri bakımından daha doğruysa, bizim daha yoğun bir aksiyon elde etmek için, içeriği geliştirme isteğimize de karşılık verir mi acaba? Hayır, bunu hesaba katmıyor. Öyleyse ne yapmamız gerekir?.. Kişilerin yerleşmelerini değiştirmeden, Dessalines'in kendisine daha bir dramatik yoğunluk nasıl verilebilir? Bu amaç için Dessalines'in çevreyle ve diğerleriyle olan ilişkilerini olduğu gibi koruyalım ama büyüklüklerini artıralım, yani alıcıyı onlara yaklaştıralım. İlk iki çekime göre daha yakından alındığı için III. düğüm kaçınılmaz olarak genel aksiyon içinde farklı bir şekilde belirecektir."

S.M. tahtaya yaklaşır ve III. düğüm resminden bir kesit çıkarır (Resim 22).



"Şimdi elde ettiğimiz üç düğümü karşılaştıralım. Birincisinde (resim 15) Dessalines ikinci planda olduğundan bir ölçüde küçüktür; ikincisinde (resim 18) her iki düğüm çerçevesi de aynı çekim ölçeğinde olmasına karşın boy olarak biraz büyür, çünkü ön plana gelmiştir. Üçüncü görüntü daha yakındır ve ikinci düğümde, ön plandaykenki büyüklüğünü şimdi arkada olmasına karşın gene korumaktadır. Uygun bir anda, Dessalines'in görüntüsünü yeniden büyütmek gerektiğinde, ön plana çıkar, üç kollu şamdan ile saldırıya geçer, subaylar geri çekilirler ve çerçeveden çıkarlar, kahramanımız yakın (ön) planda görülür (resim 23)."

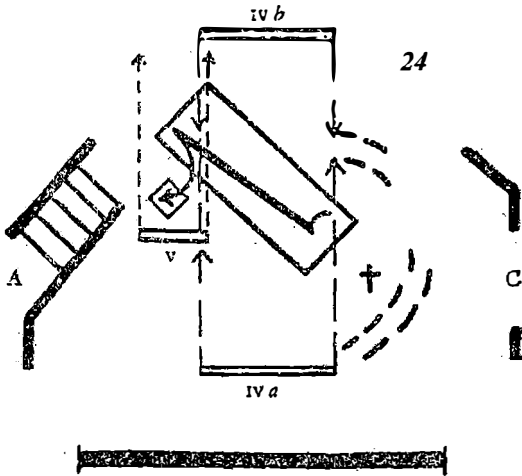
S.M. bu çözümünden ortaya çıkan düzenlemenin yapısını irde-ler. Üç düğüm çerçevesiyle Dessalines üç kez büyümüş, dör-düncüsünde III. düğümün içinde bir kez daha büyümüştür ama bu sonuncusu oyuncunun kendi hareketiyle olmuştur. Burada da ilke olarak sahnelemeyi geliştirirken başvurduğumuz aynı yol izlenmiştir. Sahneleme deyimleriyle söylersek ilk önce aksiyonun nerede ve nasıl geliştiğini saptadık, hangi noktada oyuncu duracak, kritik anlar ve gelişmeler nelerdir, niçin olmaktadır, bunları kararlaştırdık. Oyuna daha sonra, her aşama içinde, jestle, mimikle, sözle daha yoğun bir anlatım kazandırdık. Ol-dukça karmaşık bir yapı çıktı ortaya ama konunun gerektirdiği yükselen bir dramatik gerilim de tam olarak elde edildi. Böyle bir filmsel parçalama büyük reji sanatına tam bir örnekti, burada aksiyonun içeriği, onun gelişmesi bir yandan konunun akışıyla, oyuncuların yorumuyla, diğer yandan da kurgu etkilerinden, davranış biçimlerine, mimiklere varıncaya kadar yararlanıp kurduğumuz yapı yoluyla ortaya çıkarılmıştı.

Sinemasal çözümlemesi içinde, sahnenin genel kuruluşu, kurgu düğümlerinin çeşitli çerçevelerinde "*patlar*" gibidir, bu arada da bunların kurguda birbirlerini izlemeleri tek bir düğüm içinde kalarak tekrarlanmakta, somutlaşmakta ve çerçevenin içindeki oyun ile de tamamlanmaktadır.

Daha sonraki dramatik örgü Dessalines'in masanın üzerinde A çıkışına doğru koşması ve dördüncü subay grubuyla çatış-masından oluşmaktadır.

"Tabii ki," der S.M., "bu da dördüncü kurgu düğümündeki aksiyonun içeriği olmaktadır. Bu sahne Dessalines'in sandalye-nin üzerine atlaması ve kendisine eşlik etmiş olanların kılıçla-rıyla burun buruna gelmesiyle tamamlanır. Bunu nasıl çekeceğiz ve burada ne gibi sorunları çözmemiz gerekecek?"

"Pencereden!.. Derinliği olan bir hareket vermek için de çap-raz olarak görürüz!.." diye öneriler gelir sıralar arasından.



"Bu son öneride koşulacak yerin uzunluğunu öne çıkarma kaygısı var. Eğer şimdi bizim için en önemli şey koşma ise, o zaman iskemlenin üzerine atlamayı sonraya bırakalım. Derinlik vermek için K-cov'un önerdiği gibi, koşma olayını alacaksak bu ancak IVa diye adlandıracağımız bir düğüm çerçeveye olabilir (resim 24)." S.M. resim üzerinde gereken çekimi göstererek sorar:

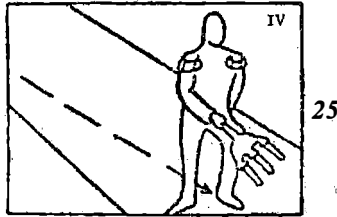
"Katılıyor musunuz?"

"Dessalines'in koşması bir saldırı özelliği taşımali, bir geri çekilme değil. Çekim yerini değiştirip karşıya almalı ki çerçevede seyirciye doğru koşabilsin, kaçmasın," diye önerilir sınıftan.

"Doğru bir gözlem," diye onaylar S.M., "bu da ancak koşmayı karşı taraftan alırsak, yani alıcıyı IVb noktasına yerleştirerek düğüm çerçevemizi yaparsak olur (resim 24). Böylece hem koşma mesafesini korumuş, hem de hareketin saldırı özelliğini elde etmiş oluruz. Demek ki dekorculardan pencerenin bulun-

duğu panonun yerinden kaldırılabilir gibi yapılmasını isteyeceğiz, hatta bir de tiyatrodan olmayan dördüncü bir panoyu ısmarlayacağız (resim 24). Bu dördüncü panonun ortaya çıkması çok önemli. Tiyatroda seyirciler olayları bu olmayan dördüncü pano tarafından görürler. Dolayısıyla tiyatrodan sahneye koyma sahne önünü de değerlendirir. Oysa sinemada bir olayı dört taraftan da izlemek olasıdır, daha doğrusu olayı çevresindeki herhangi bir yerden alabiliriz. Bizim çalışmamızda da bu böyle olmaktadır, I, II, III, IV düğüm çerçevelerine bakmak yeterlidir sanırım.

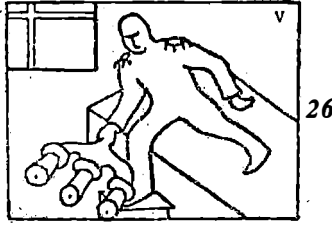
"Dessalines," diye sürdürür S.M. Resim 23'e dönerek, "şamdanı, subayları geriletmek için salladıktan sonra arkaya dönüp masanın üzerinde merdivenlere doğru koşmaya başladığında III. düğüm bizim için biter. Sonradan gelen IV. düğüm aşağı yukarı şöyle gelişir (resim 25), Dessalines bir önceki düğümde şamdanı kullandığı yerdeki çapraz konumunda koşar.



"Şimdi bu kurgu düğümlerini karşılaştıralım," diye sürdürür. "III'de şamdan çok büyük boyutlardadır, sonra Dessalines ani bir dönüş yapar. IV'de Dessalines çerçevenin başlarında küçüktür, alıcıya doğru koşar ve koskocaman olur. Bir önceki çerçevedeki saldırı hareketini yineler gibidir ama bu kez şamdan ile değil bütün vücuduyla saldırmaktadır. Koşup geldikten sonra iskemleye hemen inebilir mi? Hayır, masanın ucuna gelince, zorunlu olarak durur. Sonra... sonra hemen çekim yerini de-ğiş-

tirmek gerekir, ancak bir sonraki çerçevede onu iskemlenin üzerine atlatırız. Eğer önceleri bir çerçeveden diğerine geçerkenki bağlantıyı Dessalines'in hareketleriyle yapıyor idiysek, şimdiki durumda kurgu bağlantısını iki hareket arasındaki duruş ile yapacağız. Bu duruşu güçlü göstermek, onun altını çizmek zorundayız. Ama nasıl?.. Alıcının 180'lik bir yer değiştirmesiyle (resim 24, alıcı V durumunda).

"Düğüm çerçevenin görüntüsü aşağı yukarı şöyledir," diyerek S.M. tahtaya bunu çizer (resim 26) ve açıklamalarını sürdürür. "Diğer yandan bu duruş oyuncuların yorumuyla da vurgulanacaktır tabii. Dessalines koşar, durur ve iskemlenin üzerine sıçrar. Tamam mı her şey?"



"İskemlenin üzerine atlamadan önce bir adım geri gitmelidir," diye önerir öğrenciler.

"Diğer bir deyişle, daha V. düğümde masanın üstünde arkaya doğru bir adım gerilemeye başlamalı ve ancak bundan sonra dönmeli ve atlamalıdır," diye belirtir S.M.

"Bakın şimdi bu atlayış yalnız subaylara doğru değil, aynı zamanda seyircilere de doğrudur. Fakat biz V. düğümde subayları niye koymadık? Bu doğru bir şey midir? Evet, çünkü daha sonra, kılıçlar çekilince, aksiyonda kesilme olur ve subaylar ilerlemeye başlarlar. İşte bu nedenle hem Dessalines, hem de subayların görüldüğü önceki çerçevelerin düzenlenmesinde değişiklik yapacağız ve Dessalines'i tek başına göstereceğiz. Bir

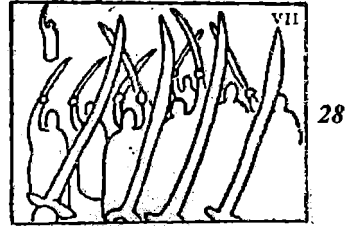
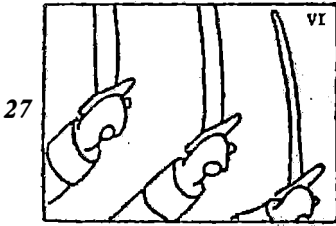
sonraki VI. düğümde, subaylar kılıçlarını çektiklerinde, onları, yani eşlik eden kıta subaylarını, Dessalines olmadan ve birleşmiş genel bir aksiyon içinde, altı güçlü bir şekilde çizilmiş olarak vereceğiz."

"Yalnızca kılıçları gösterelim," diye bağırır biri oturduğu yerden.

"Evet, yalnızca kılıçları" diye onaylar S.M. "Ayrıca, farkındasınız herhalde, önceki çekimleri hep biraz yukarıdan yaptık. Halbuki VI. düğüm çerçevesi..."

"...aşağıdan yapılacak zorunlu olarak," diye önerir öğrenciler.

"Evet, aşağıdan yukarıya doğru," der S.M. ve VI. düğüm çerçevesini tahtaya çizer (resim 27).



"Dessalines ile subaylar birbirlerinden görüntü içinde de ayrılmalılar, bu, çeşitli açılardan yapılmış çekimlerle de vurgulanmalıdır, böylece seyircilere bir yandan gerekli olan çatışma duygusu verilecek diğer yandan, ta baştan beri açık bir şekilde ortaya konmaya çalışılan yalnız bir adamın bir grup ile olan çatışması kurgu yoluyla da çözümlenmiş olacaktır... Bir sonraki parça ne olacak?.."

"Bütün hepsi kılıçlarını çekerler," diye sesler gelir sıralardan.

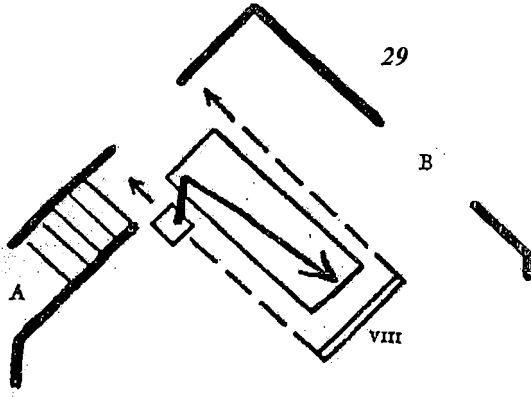
"Hangi çekim ölçeğinde?"

"Genel çerçevede."

"Evet, en geniş," der kimileri.

"Hayır, daha erken bunun için," diye belirtir diğerleri.

"En geniş genel çerçeve" der S.M. elinin bir hareketiyle hepsini susturarak, "şamdan yere çalındığında ve subaylar her yana kaçıştıklarında gerekli olacak. Dolayısıyla VII. düğüm, gene de en geniş olmasa bile, oldukça kalabalık bir subay grubunu gösterebilecek genişlikte çekilecektir. Hatta biraz da alttan çekilecektir. Kılıç çekme işi en arkadan başlayacak, sonra ikinci plana geçecek ve en son olarak da ön plandakiler kılıçlarını çektiklerinde çerçevenin önü bütünüyle dolacaktır (resim 28)..Ancak bundan sonra Dessalines, sahnelemeye göre, sıçrayarak döner, masanın ortasına doğru koşar. Ve şamdanı kaldırır. Düğüm içinde, Dessalines'i karşıdan almamıza olanak sağlayacak böyle bir dramatik an var (Resim 29).



"Fakat bu ana, alıcıyla daha fazla güç nasıl kazandırabiliriz?" diye sorar S.M.

"Geniş açı objektifi kullanalım!?!.. Alıcının yerini değiştirelim!.." diye öneriler gelir öğrencilerden.

"Elbette," der S.M., son öneriyi ele alarak. "Alıcımız Dessalines ile birlikte yer değiştirir. Dessalines koşarak masanın ucuna geldiğinde durur, şamdanı kaldırdığında da korunmak istercesine yeniden geri çekilir. Fakat, şamdanı fırlatmadan önce bir an kımıldamadan durur. Bu duruş anındaki gerilimi oyun sırasında kurguyla güçlendirebilir miyiz? Evet bu olası. Alıcının ikinci kez gerilemesinden sonra gelen bir genel çerçeve, hareketsiz, kısa, değişik açılardan alınmış parçalarla birlikte tekrarlanır, o zaman Dessalines ile subayların hareketsiz kalmaları en yüksek gerilimiyle verilmiş olur. Peşpeşe gelen bu çerçevelerden sonra Dessalines şamdanı daha da yukarıya kaldırır ve yere çalar.

"Unutmayın ki bütün bu ayrıntılı planların hepsi de tek bir kurgu düğümünün içine girmektedir. VIII. İşte size aynı düğümün içinde çekim açısının değiştirilmesinin gerektiği bir durum.

"Sonra da çok yakın çekimde şamdanın düşmesini, parçalanmasını, her yere yayılan pırıl pırıl kristal parçalarını... vermemiz gerekir. Bundan sonraki çerçevede ise subay grubunun *'parçalanması'*ni gösteririz. Bu sonuncusu olabildiğince geniş bir çerçeve içinde gerçekleşir. Diğer taraftan Dessalines'in şamdanı alış eylemi biraz alttan çekilecektir, başka türlü kötü görünür, şamdanın ve subay grubunun parçalanması ise yukarıdan alınır. Şimdi Dessalines'in pencereden kendini atması çerçevesine geldik. Bu noktadan sonra, Dessalines'in gidişinin, başkaldırının başlamasının, devrimcilerin görünmesinin, bütün bunların filmsel görüntülenmesi, parçalara ayrılması artık sizin göreviniz. Bir dahaki sefere hep birlikte şimdi saptadığımız kurgu düğümlerinin çerçevelere ayrılması üzerinde çalışmaya başlayacağız," diyerek S.M. dersini tamamlar.

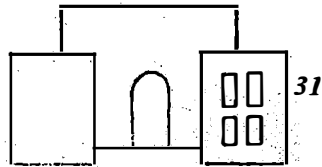
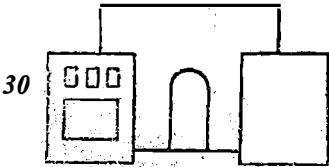
Bir sonraki ders, ilk kurgu düğümünün kesin görüntülerinin, kararlaştırılmasıyla başlar.

S.M. tahtaya sahnelemenin şemasını çizer (resim 15).

"Kılıçlar çekilinceye kadar olan çekimlerin hepsinin biraz yukarıdan yapılacağını belirtmiştik. Kurgu parçalamasını başlıca hangi gereksinmelere dayandırabiliriz?"

S.M. şu gereksinimleri saptar. Birincisi: Kurgu düğümünde, bütün kurgu grubundaki birlik duygusu düğümün bütün çerçevelerinde korunmalıdır. İkincisi: Bir sonraki düğümün ilk çerçevesine geçiş, aksiyonun yeni bir aşamaya geçtiği duygusunu vermelidir. Bu yüzden ilk kurgu düğümü içinde istediğimiz kadar çerçeve yapabiliriz ama bütün bu tek tek çerçevelerin hepsi de aynı birliğe bağlı kalmalıdır. Kurgu düğümü içindeki her çerçevenin ortak bir özelliği bulunmalıdır. Aynı düğümün çerçeveleri arasında çatışmalar bile bulunabilir ama bu hiçbir zaman kurgu grubunun birliğini altüst edecek noktaya asla varmamalıdır. Eğer basit bir düğüm içindeki çerçevenin biri yukarıdan, diğeri ise hiçbir kesin gerekçe olmadan aşağıdan alınmışsa, gereken birlik duygusundan söz etmemiz olası değildir.

"Hemen hemen aynı gereksinme mimari için de geçerlidir," diye açıklar S.M. "Örneğin eğer bir yapının yüzü üç parçadan oluşmuş ise, her yeni ekleme yüzün bu birlik duygusunu yok etmeyecek şekilde yapılmalıdır. Böyle bir yapıda (resim 30)" diye sürdürür tahtaya çizerek, "her konuda, örneğin üç küçük ve bir de büyük pencere yapılırsa, yüzün birliği korunmuş olur. Ama eğer pencereleri başka türlü yerleştirirsek (resim 31) uyumluluk duygusunu kaybederiz."



"Kurgu düğümünün içinde, düğümün bütünlüğünü belirleyen verilerin gelişmesinde de bir düzenlilik, uyum olmalıdır. Bu demektir ki düğümün yapısının başlıca özelliği olan şey onun bütün çerçevelerinde korunmalıdır. Bu birliği korumanın en basit yolu bütün çerçeveleri aynı açıdan almaktır, yani alıcı aynı düğümün içinde çeşitli çerçevelerin çekimleri sırasında oradan oraya dolaştırılmamalıdır. Başka bir deyişle düğümün bütün iç parçalanmaları ortak bir çekim açısından yola çıkarak yapılmalıdır."

"Tıpkı dramaturjideki aksiyon birliği kuralı gibi değil mi?" diye sorulur sıralardan.

"Benzerlik kaçınılmaz," diye yanıtlar S.M. "Eğer bir oyun perdelere ve perdeler de sahneler ayrılıyorsa, sahnelerin içindeki her aksiyon perdenin birliğini korumalıdır, tıpkı perdelerin içindeki aksiyonların oyunun birliğini koruması gibi. Üstelik bunu salt aksiyonun içeriğinde değil, sahnenin düzenlenmesinde de uygulayacağız? Bizim *'birinci perdemiz'* olan ilk kurgu düğümünde, Dessalines birinci subay grubuyla ve papazla çatışır. Düğümün içindeki bütün hareketler ana yönü korurlar. Dessalines soldan ilerler, arkaya gelince sağa ve öne yönelir (resim 15). Papaz da çerçevenin sağ köşesine doğru hızla yer değiştirir. Gördüğünüz gibi, bu düğümün bütün aksiyonlarında yön değişmemektedir. İkinci *'sahne'*de ise, yani Dessalines'in ikinci subay grubuna doğru ilerlediği bir sonraki kurgu düğümünde, (resim 18), aksiyonun ana yönü sağdan sola ve ön plandan arkaya doğrudur. Böylece ikinci düğümdeki çeşitli planların düzenlenmesinde yeni bir uyumluluk ortaya çıkar. Aksiyonun bu yön değiştirmesi bize sahneleme tarafından dayatılmaktadır."

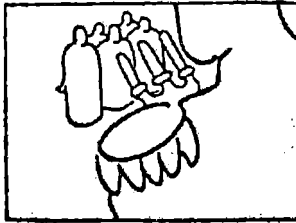
"Eğer sahneleme değişik olsaydı nasıl olurdu?" diye sorulur sınıftan.

"Eğer başka bir içerik ya da başka bir gelişme olsaydı" diye yanıtlar S.M., o zaman sahneleme de değişik olurdu. Böyle bir

durumda kurgu düğümleri de değişik olurdu, çünkü bunlar da sahnelemeye göre yapılmaktadır. Eğer perde ile oyunun aksiyonu sahneler ve sahneler de sahnelemelere bölünüyorsa, sinemada bu bölünme daha da ileri gider, sahnelemeler kurgu düğümlerine, onlar da planlara ayrılır. Birbirinizi izleyen her öge bir önceki "üst'üne" doğrudan bağlıdır. Plan basit bir erdir, kurgu düğümü manga komutanı, sahneye koyan bölük komutanı, vb... Demir bir disiplin içindedirler!.."

S.M. açıklamalarını sürdürür, bu bölme işlemini kurgu düğümüyle sınırlandırırsak, bunları da planlara ayırmadan bırakırsak yorumlamanın, oyunun hiçbir anını yeterince güçlü ve tam olarak veremeyiz. Ama eğer hemen planlara ayırma işlemine başlarsak, bu kez, her yeni plan için bazı sorularla karşılaşırız: Nereden çekmeli? Hangi açıyla ve nasıl, aşağıdan mı, yukarıdan mı? Nasıl bir değerlendirme yapmalıyız? Eğer elimizde kurgu düğümlerine ayrılmış bir ön metin varsa, açıktır ki ilk düğümde, yani Dessalines'in ilk hareketinde, onu karşıdan, yüz planını göstermemiz gerekir. İkinci düğümde bütün planlar Dessalines'in yakın plan görünen ensesinden, onun omuzlarından çekilmelidir. Üçüncüsünde, yeniden ön tarafından ve bu kez daha büyük ölçekle alırız. İkinci düğümde, Dessalines yakın planda, omuzdan alındığında çerçeveyi şöyle yapabiliriz: Apoletleriyle Dessalines'in omzu, arka planda subaylar (resim 32). Bu güzel plan, biçem olarak da ikinci düğüm ile tam bir uyum içindedir. Birincide ya da üçüncüde böyle bir plan seyirciyi şaşırtabilir.

32



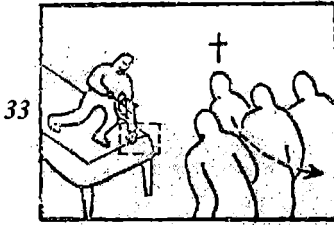
"*Potemkin Zırhlısı*' ya da diğer filmleri irdeleyecek olursak," diye açıklar S.M. "bütün bunlar çok karmaşık birtakım hesaplar ve düzenlemeyle ilgili çalışmalar sonucuymuş gibi gelebilir, gerçekte ise kurgu düğümleri olarak her sahnenin (merdivenler, geminin güvertesi) dramaturjik çözümlemesinin doğrudan bir uzantısıdır, yani her planın, çerçevenin, kendi kurgu düğümüne bağımlılığının bir sonucudur. Kurgu düğümü ele alınan duruma tam uyan izlenimlerden doğan tezli, özel bir çerçevedir. Eğer biz her düğümün kesin bir tanımlamasını yaparsak tez benzeri bir şey elde ederiz:

...Dessalines ilk subay grubuyla çatışır ve döner...

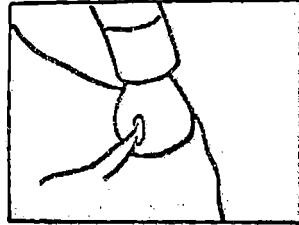
...İkinci grupla çatışır ve döner...

...Üçüncü grupla çatışır...

"Bu tezlerin her biri," diye sürdürür S.M., "filmsel görüntülemenin bütünlüğünü ve düğümün içinde gelişen kurgunun özelliklerini belirler. Örneğin, eğer, Dessalines'in masanın örtüsünü kavrayan elini çekecek olursak, masanın köşesini görürken, yukarıdan bir el girip, örtüyü yakalar ve kaldırır, birinci düğümdeki böyle bir çerçeve, böyle bir açıdan yapılabilecek, düşünülebilecek en iyi çerçeve olur. (Resim 33, 34).



33



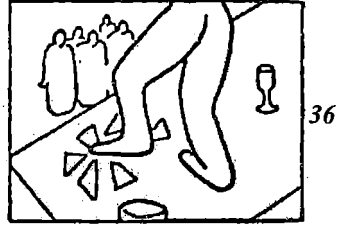
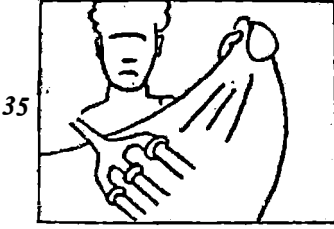
34

"Aynı kurgu düğümünün içindeki diğer çerçevelerle bu çerçeve arasındaki birliği çekimin ana yönünü koruyarak pekâlâ sürdürebiliriz. Dediğim gibi, bu, senaryo için en basit, en açık olan bir yöntemdir. Fakat çok daha karışık yöntemler de olabilir

tabii. Örneğin, çerçeveyi tam karşı taraftan, 180° oynatarak çekelim, bu çerçeve, ortak aksiyonun bir parçası olduğu için birliği bozacaktır. Ama eğer Dessalines'in örtüyü kavraması hareketinin altını çizmek istersek, alıcının yerini 180° değiştirerek, çaprazdan tam karşıda bir noktadan çerçeveyi alabiliriz. Fakat bunu kurgu sırasına göre, ana çerçeveden sonra veririz ve ana çerçeveyi de metrajla belirleriz. Destek çerçeve kaçınılmaz olarak biraz daha kısa olur: Ana çerçevenin yarısı ya da dörtte biri uzunluğunda. Böyle bir vurgulamadan sonra yeniden cepheden, ana çerçeveye dönmemiz gerekir. Bu arada düğümün içinde, aksiyonun çevresinde alıcıya yer değiştirme işinde de aşırıya kaçılmamalıdır. Kurgu düğümünün içinde aksiyonun düzenliliğinin bozulması ve birliğin yok olması tehlikesi vardır.

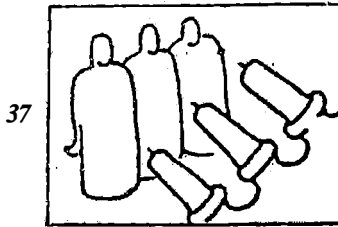
"Dessalines'in omuzlarından alınan ikinci düğüm çekimi (resim 32) biraz uzun olmalıdır, öyle ki subayların ilerlemeleri, sonra gerilemeleri ve bu arada Dessalines'in şamdanı atma hareketi sırasında öbür eli falan görülebilsin. Uzunluğu ne olursa olsun, böyle bir çerçevenin birinci düğümde hiçbir yeri olamazdı. Fakat birinci düğümde de isterse etkili bir çekim elde edebiliriz. Masanın örtüsünü kavrayıp, kaldıran Dessalines'in elinin görüldüğü yakın plan'dan sonra (resim 34) bunu bir karşı açıdan yeniden alarak vurgulayıp arkadan Dessalines'i örtüyü yukarı kaldırırken gösteren harika bir çerçeveye geçebiliriz. Bu çerçevede Dessalines'in yüzü sol yukarı köşededir, şamdan ise örtünün üzerinden sağa doğru uzanmıştır, yani birinci düğümdeki ana yönü izlemektedir (resim 35). Üçüncü düğümde de benzer bir yapıya tekrar döneriz. Ama o zaman Dessalines daha yakındadır ve şamdan objektifin neredeyse içine girecek gibidir (resim 23). İkinci düğümde hareketlerin yönü ve çerçevelerin iç düzenlenmesiyle tam bir karşıtlık içindedir.

"İkinci düğümdeki çerçevelere ayırmayı geliştirirken şöyle bir çerçeve yapabiliriz: Dessalines'in bacakları, bunların arasın-



dan da subayların aksiyonu. Dessalines onların üzerine doğru gittiğinde, bir tabağa basıp, onu kırar (resim 36).

"Kurgu düğümlerini hiç göz önüne almadan da böyle bir çerçeve düşünülebilirdi ama onu birinci ya da üçüncü kurgu düğümlerinin içine koyduğumuzda kurgunun yapısının netliğini bozabilirdik. İkinci düğümdeki çekimlerin özelliği olan hareketlerin ana yönünü göz önüne alarak, örneğin önce tez çerçeveyi verip (resim 18), sonra ayağın bir adım atışını (resim 36), daha sonra da omuzun üzerinden yapılan çekimi koyarak (resim 32) Dessalines'in saldırısının altını çizebiliriz. Bütün bunlardan sonraki çekimde önde yakın planda şamdan vardır ve arkada korkudan gerileyen subaylar (resim 37). Böylece bütün ikinci düğümde çerçeveler kendine özgü çözümlerini ve iç düzenlerini oluştururlar.



"Fakat eğer her düğümü bu kadar ince ince ele alırsak kendi bütünlüğü içinde aksiyonun anlamını yitirmez miyiz?" der kimi öğrenciler, yüksek sesle kuşkularını dile getirerek.

"Bir film yönetmeninin işi de işte buradadır zaten" diye yanıtlar S.M., "mekân ve biçimlerin düzenlenmesindeki birliği korumak değil yalnızca, aynı zamanda sahnelemede, oyuncuların oyunlarında ve kurguda da aksiyonun ritmik ve zamansal bütünlüğünü yaratmaktır. Ama eğer çok önceden karar vermişsek ki örneğin birinci düğümün aksiyonu daha uzun olduğu için o metraj olarak da uzun olacaktır ve üçüncüsü aksiyon olarak en kısa olandır ve ikinci üçüncüden biraz daha uzun ama birinciden biraz kısadır, öyleyse daha şimdiden her düğümün işlenmesi için zamanla ilgili elimizde bazı veriler var demektir. Bunlar sahneye koyarken kararlaştırılmıştır. Tek bir düğümdeki çerçevelerin biçimine gelince, birbirinden farklı yapıda düzenlenmiş çerçeveler ancak eğer sahnelemenin getirdiği çözümlemeler birbirine koşut ama farklı çizgiler izliyorsa ve aksiyon da koşut geliyorsa yan yana gelebilirler. Bu durumda bir aksiyonu kendi tarzı, kendi biçiminde verirken, buna koşut bir diğerini de farklı bir tarzda vereceğiz. Böylece bir aksiyonu diğerinden ayırmış olacağız. Söz gelimi ikinci aksiyon çizgisini geliştirdikten sonra, yeniden içerik bakımından birinci aksiyon çizgisine dönmemiz gerektiğinde, yeniden birinci tarza ama bu kez onu biraz daha vurgulayarak döneceğiz."

Biraz düşündükten sonra S.M. konuşmasını sürdürür:

"Diyelim ki, anlattığımız olayda papazın evine bir değilde üç zenci general gelmektedir ve onların çevresinde, odanın üç ayrı köşesinde farklı olaylar gelişmektedir. Bu üç zenci generalin her birinin kendi yüzü, kendi giysileri olduğu gibi kendi görüntüsel tarzı ve yapısı da vardır. Ancak bu şekilde onları ve çevrelerindeki olayları birbirine karıştırmadan verebiliriz. Fakat bu farklılığı da, sanki o odada değil de farklı yerlerde geçen farklı aksiyonların çerçeveleriymiş gibi bunları birbirlerinden koparacak noktaya getirmemeliyiz. Bu çerçevelerin düzenlenmelerinde farklılıktan başka, onların sunuluş tarzında da ortak bir şeyin

bulunması gerekir. Kılık değiştiren bir hokkabazı hiç gördünüz mü, paravanın arkasından Napolyon olarak çıkar, söyleyeceklerini söyleyip tekrar paravanın arkasında kaybolur ve hemen sonra yaşlı bir insan olarak ya da kendine kazma gibi dişler takıp seyircilerin karşısına başkan *Wondrow Wilson* olarak gelir. Bu tür değişme yeteneği olan öğeler yönetmenin de elinde vardır. Bir keresinde Famusov'dur, bir diğerinde Cackij, bir başkasında da Sof'ja.* Bu durumlarda her kişinin özgünlüğünü korumak ve bu kişisel özgünlükleri kişilerin ya da grubun yansıtılma tarzına da yaymak gerekir. Bütün bunları masa başında hesaplamak hemen hemen olanaksız gibidir. Her kahramanın nasıl çekileceği, organik bir biçimde ancak çekim yerinde ortaya çıkar. Eğer kendinizde böyle bir yetenek buluyorsanız ve daha önce bu konuda uygulamalar yaptıysanız ve kişileri iyi kavramışsanız o zaman çekim sırasında bunların nasıl yansıtılacağı da içinizde oluşur.

"Eğer bugün," diye sürdürür S.M., düşüncelerini geliştirerek, "'Potemkin'i ele alacak olursak, merdivenlerin üstünde ağlaşan ihtiyarların, askerlerinkinin tersi bir hareket içinde olduğunu görürüz; çocuk arabasının olduğu bütün çerçeveler de çapraz bir hareket içindedir, tek bir çerçeve bunun dışındadır, o da aslında çaprazdır ama ters yöndedir (annenin arabayı ittiği çerçeve). Önceden böyle bir uygulama yapacağımız belli değildi. Peki bu nasıl gerçekleşti?.. Olayın doğru gözlenmesi ve her sahneyi özgün işleme alışkanlığı, her kurgu düğümünde kendine özgü bir biçimin ortaya çıkmasını sağladı. Griffith'in, yirmi yıl önce ilk kez koşut, çapraz kurguları kullanırken böyle bir olanağı geliştirememiş olması ilginçtir. Ona göre yalnızca aksiyonun entrikası vardı, aksiyonların koşut sunulmasındaki büyük olanakları göremedi. *'İki Yetim Kız'* filmine bir bakın; onu 1923'te çekmiştir, yani *'Grev'* filminden tam bir yıl önce. Kalabalıkların olduğu

* A.S. Griboedov'un *"Gore ot uma"* (Zekâ başa bela) oyununun kişileri. (Ç.N.)

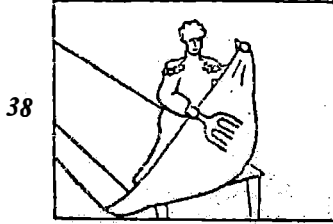
sahneleri inceleyin. Göreceksiniz ki o çalışmada temanın plastik bir gelişmesi yoktur ve kalabalık sahneler biraz karışıklık içindedir."

"Eğer işleme biçimimizi değiştirecek olursak, çerçevelerin düzenlemesi de değişecek mi?" diye sorulur.

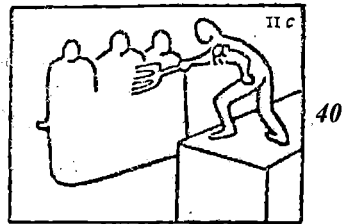
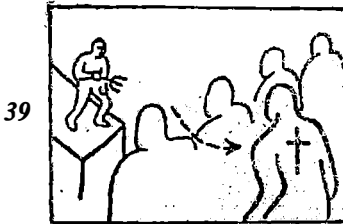
"Evet, size bundan daha önce de söz etmiştim," diye yanıtlar S.M. "Bizim için Dessalines olumlu bir kahramandır. Ona sempamız vardır. Bu nedenle mekânı, sahnelemeyi, filmisel görüntülemeyi belirleyen hep Dessalines'dir. Fakat aynı bölüm Amerika'da, emperyalizmin -bilinçli ya da bilinçsiz pek fark etmez-uşakları tarafından sahneye konsaydı, bizim Dessalines konusunda vurguladığımız ve bütün anlatım olanaklarını kullanarak öne çıkardığımız kahramanlığı yok edilecektir ve bu, çerçevelerde, sahnelemede olduğu kadar senaryo üstünde çalışırken de yapılacaktır. Örneğin bir subayın, hasmın böyle namussuzca yakalanması konusunda tereddütleri olabilir. O, Fransa'yı korumak için böyle bir tuzağın hazırlanmasının çok doğal olduğuna inandırılır. Dessalines gibi bir düşmana saldırırken ölümden korkmaya bir neden olmadığı anlatılır. Ve bu subay imana gelip zenci generale karşı ilk saldıranlardan olur. Papaz bile bir kahraman olarak yansıtılır. Bütün girişimler, sözün gelişi, sonuçsuz kalınca ve ordu geri çekilince papaz teslim olmayı reddeder... Ve, doğal olarak o misyonerlerin en olağanı olarak gösterilir. Kılıçlarını ilk önce çeken subaylar bizim yaptığımız gibi öyle yandan ya da arka plandan alınmazlar, yürekli ve örnek insanlar olarak ön plana ve çerçevenin tam ortasına yerleştirilirler. Dessalines masanın üzerine çıktığında, asıl iletilmesi gereken tahrik olan subayların davranışlarının verilmesidir. Baş oyuncular subaylardır, Dessalines onların gerisinde arka planda durur. Gördüğünüz gibi aksiyonun içeriğini değiştirince çerçevelerin biçimiyle birlikte, sahneleme de değişmektedir. Buna çok açık bir şekilde genellikle Hollywood yapımcılarının filmlerinde rastla-

nır. Çoğunlukla ilerici konuları işlerler, çünkü bu seyircilerin ilgisini çekmektedir. Fakat yaklaşımlarıyla, kişileri gösterme biçimleriyle kendi sınıfsal tutuculuklarını sergilerler.

Böylece S.M. çerçeve kesiminin ne olduğunu anlatmaya başlar. İlk düğümdeki, masa örtüsünü kaldırmış ayakta duran Dessalines'in çerçevesini ele alır (resim 35). Masa örtüsünün çerçevenin neredeyse yarısını kapladığı, Dessalines'in ancak biraz görülebildiği böyle bir çerçevelemede kişinin kendini savunduğu duygusu yaratılır. Fakat eğer çerçeveleme daha geniş olarak masa örtüsünün tamamının görüldüğü şekilde farklı bir biçimde yapılırsa Dessalines sanki bir bez parçasıyla kendini örtüyormuş gibi saçma bir izlenim bırakılır (resim 38). Bu örnek



bize kimi zaman bir şeyi ya da kişiyi bütünüyle göstermek yerine ancak bir parçasını vermenin nasıl daha uygun ve daha doğru olduğunu açık olarak göstermektedir.

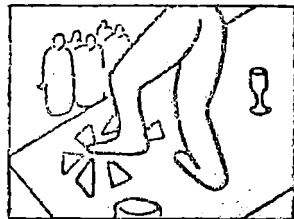
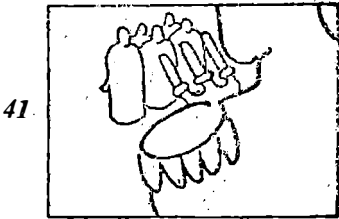


"Diğer taraftan," diye sürdürür S.M., "uygun bir çerçeveleme (resim 35), düzenlenişiyle ve yapısıyla sahnelemeyi olduğu gibi aktarabilir. Subaylar yarım daire şeklinde yerleşmişlerse ve

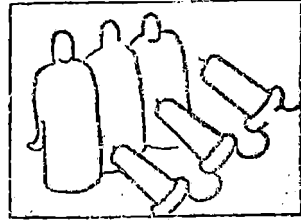
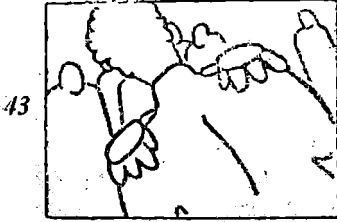
Dessalines onlara doğru soldan sağa ilerliyorsa, çerçevenin içinde masa örtüsünün yarım daire olarak görünmesi, çizgi olarak subayların yarım daire dizilişlerini yineler, üç kollu şamdan da çapraz olarak soldan sağa doğru hareket eder. Düzenleme olarak birinci düğümün içindeki bütün çerçeveler bu çaprazlık içinde sanki ipe dizilmiş gibi gerçekleştirilmişlerdir. Geri geri gidip subayların arkasına saklanmaya çalışan papazı göstermek istediğimizde bu aksiyonun çerçevesini birinci kurgu düğümündeki egemen durumla uyumlu olacak şekilde yapacağız. Dessalines arkadadır, papaz geriler, sıralanmış olan subaylar bir an onun geçmesini sağlayacak şekilde aralanırlar ve hemen sonra yeniden kapanırlar ve papaz ile Dessalines arasında bir engel oluştururlar."

Bir yandan bu çerçeveyi çizerken (resim 39), S.M. bunu elde etmek için Dessalines'in yerini biraz değiştirmek gerektiğini anlatır. Tiyatro sahnesi üzerinde kişilerin aynı şekilde yerleşmeleri, her zaman optik çerçevede aynı sonuçları vermez. Çekim sırasında Dessalines'i masayla birlikte daha sağa kaydırmak gerekir, ancak bu şekilde Dessalines hep aynı yerdeymiş izlenimi verebilir. Çerçevelerde bu türden düzeltmeler hemen her zaman gerekebilir.

"Elimizde tezi olan bir başlangıç çerçevesi olduğuna göre (resim 40)," diyerek sözlerini sürdürür S.M., "bir sonraki çerçevede Dessalines'i omuzu ve apoletleriyle gösterebiliriz (resim 41). Daha sonra da tabağın üzerine basıp kıran Dessalines'in



ayaklarını veririz. Burada üzerine ayakla dokunulunca hemen kolayca kırılıverecek ince bir Sèvres porselen tabağı kullanmakta yarar var (resim 42). Sonra Dessalines'i her iki omuzuyla gösteren bir çerçeveye geçeriz (resim 43). En sonunda da şamdan ile ileriye atılmasını gösteririz (resim 44).

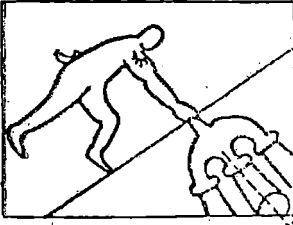


"Ek olarak," diye sürdürür S.M., çerçevelerin şemalarını kaba hatlarıyla çizerken, "omuzdan yaptığımız çekimi biraz daha büyük bir ölçekle bir kez daha yineleyebileceğimizi, aklımızdan çıkarmayalım (resim 41).

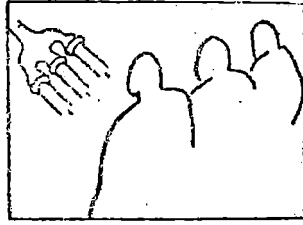
"Bütün bu çerçevelerde" der "çapraz hareket düzenlemesi korunur ama bu kez birinci düğümün tersi yöndedir. Bu yeni yön, Dessalines'in sahneleme içindeki hareketlerinin yönü değiştirmesine uygundur. Üçüncü düğümde yalnızca hareketin yönü değişmez, bir bakıma çerçeveler de yeni bir yapıya kavuşur. Tezli çerçevede (resim 23) Dessalines, ilk düğümdeki aynı hareket yönünü hemen korurken, daha cepheden verilmişti, en önemlisi de çok yakından ve büyük boyutlarda alınmıştı. Elinde masa örtüsüyle Dessalines'i gösteren çerçeve (resim 35) birinci düğümün dönüm noktasıdır. Fakat üçüncü düğümün tezli ilk çerçevesi de yapı ve yoğunluk olarak birinci düğümün dönüm çerçevesine eşdeğerdedir. Burada Dessalines yakın plandadır, üstelik ileriye hamle yaptığında bütün çerçeveyi dolduracak şekilde çok yakın plana da gelir.

"Dramatik gerilim arttıkça, anlatım yolları da değişmektedir.

45

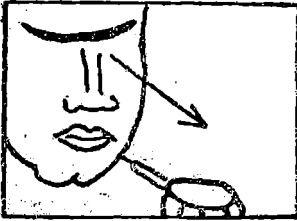


46

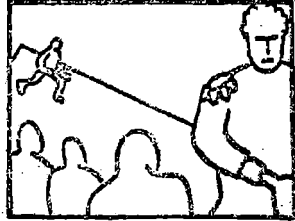


"Üçüncü düğümün ilk çerçevesini bu teze yakın olarak verelim (resim 45), burada Dessalines öyle bir hamle yapar ki, subaylara yönelttiği şamdan çerçeveden dışarı çıkar. Sonraki çerçevede Dessalines şamdanı geri çeker ve subaylar tekrar çerçeveye girerler (resim 46). Daha sonra da işte Dessalines'in yüzü çerçeveye girer, bir an durur, sonra geri döner (resim 47).

47



48



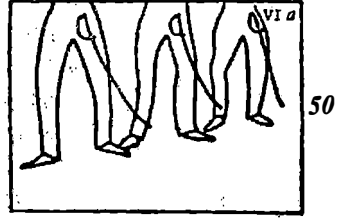
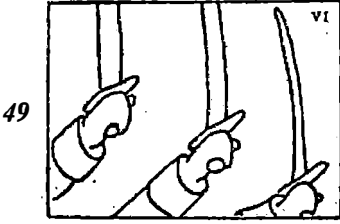
"Eğer ilk düğümde 6-7 çerçeve, ikincide beş çerçeve tasarlamışsak üçüncüde daha az çerçevemiz olacak.

"Şimdi de dördüncü düğüm çerçevemize geçelim," diye sürdürür S.M. "Buraya kadar bir düğümden diğerine bütün geçişler hep Dessalines'in bir hareketine bağlı kalmıştır. Yakın plandaki hareketinden (resim 47) sonra kurguyla bu hareketin devamını üçüncü düğümün son çerçevesine dördüncü düğüm çerçevesi olarak ekleriz. Burada Dessalines masanın üzerinden öne doğru koşmaya başlar, çerçevenin dibinde küçücükten bel plana kadar gelir. Bu tez çerçevesi aynı zamanda tek bir çerçeve olarak kalır. Bu aksiyon için kendisine başkaları gereksizdir. Fakat, tek olduğu için, içine subayları da almalıdır. Dessalines ile subaylar

arasındaki görüntüdeki kopmayı daha önceki çalışmalarda işlemiştik. Ayrıca böyle bir koşma sırasında Dessalines'in yer değiştirmesini daha açık olarak gösterebilmek bakımından çerçevenin içine hareketsiz birkaç kişiyi yerleştirmek iyi olur (resim 48). Kaç çerçevemiz oluyor böylece?" diye sorar S.M. ve öğrencilerden çeşitli karşılıklar aldıktan sonra, kendisi yanıtlar: "Birincide aşağı yukarı 7 tane, ikincide 5, üçüncüde 3, dördüncüde bir. Dramatik gerilim ve ritmin yoğunlaşması duygularını veren bu orantıların ayrıca her parçada kurgu uzunlukları olarak da vurgulanması gerekir. Santim olarak ne kadar edeceklerini söylemek olanaksız ama akılda tutmakta yarar var.

"Beşinci düğümde," diye sürdürür "alıcının yerini 180° değiştirip tam karşıda bir noktadan çerçevemizi yapacağımıza karar vermiştik, burada Dessalines koşarak masanın ucuna kadar gider, durur, bir an bekler, sonra ok gibi bir iskemlenin ya da koltuğun üzerine atlar (resim 26). Şu ana kadar bir düğümden diğerine geçiş hep Dessalines'in bir hareketine bağlı olarak yapılmıştı. Oysa şimdi, dördüncü ile beşinci düğüm arasında hiçbir şey olmamaktadır, hatta bir hareket bile yoktur. Gelişme ve hareket beşinci düğüm çerçevesinin içinde oluşacaktır. Bu nedenle parçaları o şekilde kesmek ve duraklama anlarından birbirlerine eklemek zorundayız. Ancak o zaman Dessalines, alıcının üzerine doğru atılarak kurgunun yapısını tamamlayacaktır.

"Arkadan gelen düğümde, altıncısında, kılıçlarını çeken subaylar vardır. Bunları aşağıdan doğru çekmeye karar vermiştik (resim 49). Fakat böyle bir açığa hemen geçmemiz doğru olur mu? Tezli altıncı çerçeveyi ikiye ayırmamız daha uygun düşmez mi? Önce yukarıdan ve çapraz olarak belden aşağısı görünen kılıçlarına uzanmış subaylar (resim 50) sonra da daha önce saptadığımız gibi, aşağıdan alınmış olarak alıcının üstünde yükselen kılıçlar (resim 49) verilebilir.



"Kişisel olarak," der S.M., "ben kılıçların çekilmesini gösteren cepheden alınmış bir üçüncü çerçeveyi de araya koyarım."

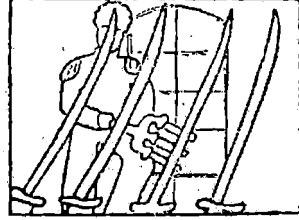
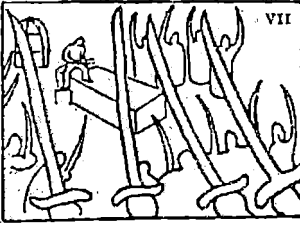
"Bir sonraki yedinci düğüm olabildiğince fazla subayın görüldüğü alttan alınmış genel bir çekimdir. Daha önceden saptadığımız gibi bu çerçevede kılıçlar önce arka plandan çekilmeye başlar ve yakın plana kadar gelir, her kalkan kılıç çerçeveyi keser gibidir sanki. Fakat, kaç tane kılıç göstereceğiz? Üçlü, dörtlü gruplar olarak mı?"

"Şimdiye kadar hep tekli sayılar kullandık!.."

"Kişileri üçerli gruplar olarak toplamıştık!.." diye uyarır öğrenciler.

"Fakat şimdi," der S.M., "subaylar için çift rakamlı bir sayı seçmek ve onları dörtlü gruplara ayırmak daha iyi olacak. Böylece Dessalines bütün hareketlerinde, yakın çekimlerde bile üç kollu şamdanıyla kolayca seyirci tarafından tanınabilecektir; aynı şekilde subayların aksiyonları da dörtlükler olarak hemen anlaşılacaktır. Gördüğünüz gibi sayılar ve diğer öğeler konusunda hiçbir özel yakıştırma yok, yalnızca rejî için kolaylık öğeleridir bunlar. Böylece bütün yedinci düğüm, olası çerçeveleriyle birlikte sürekli olarak, yakın planda dört kılıç olacak şekilde çekilecektir (resim 51).

"Sonraki, sekizinci düğümde Dessalines'in koşması vardır, bunu biz hareketli bir alıcıyla çekme kararı almıştık. Nasıl başlasak acaba? Yakın çekim konusunda sizinle anlaşmıştık.



Ama ön plana kılıç koyalım mı, koymayalım mı?.. Şimdi çerçevenin ilk başında kılıçların varlığını sürdürmek gerekir, önemlidir bu. Çünkü, bir önceki düğümün düzenlenişinin ve aksiyonunun böyle önemli bir ögesi bu düğümde de ta baştan beri bulunmalıdır. Demek ki ilk başta Dessalines'i arka plana, orta büyüklükte, kılıçları ise yakın plana koymamız gerekiyor (resim 52): Dessalines pencereye yakın bir yerdedir, döner, şamdanı öne savurur... ve kılıçlar bir perde gibi düşerler. O zaman Dessalines masanın ucuna kadar koşar, yakın plana gelir, alıcı da ona doğru ilerler, kızgınlıktan şekil değiştirmiş yüzünü çok yakın çekimden alır. Vahşi bir hayvan gibi kükrerken alıcı hızla geri çekilir, daha geniş plana geçer. Alıcının hareketiyle aynı anda Dessalines bütün heybetiyle görünür ve şamdanı yukarı kaldırır. Bu şekilde alıcının hareketiyle seyirci, hasımların karşı karşıya gelecek kadar birbirlerine yaklaştıklarını, bunlardan birinin, subay grubunun Dessalines karşısında geri çekildiğini, kaçtığını hem görecektik, hem de duyacaktır. Bütün boyu posuyla dikilen Dessalines'i istersek birkaç, birbirine karşı noktadan yapılmış üç çekimle biraz daha vurgulayabiliriz: Cepheden, arkadan, sonra yeniden cepheden. Sonra Dessalines, şamdanı yere çarpar. Bunu şöyle yapabiliriz: Birinci parçada Dessalines'i yakın planda görürüz, şamdanı kaldırır ve vurur; ikinci çerçevede şamdan yere çarpar, paramparça olur, mumlar ve kristal parçaları her yana saçılır; üçüncü çerçeve ise 'saçılan' subayların görüntüsünü verir. Sonra Dessalines kendini pence-

reden dışarı atar. Geriye kalan olayların çerçevesini sizler tek başınıza yaparsınız artık," der S.M. bir nefeste, sonra bitkin bir şekilde kendini koltuğuna bırakır.

Sınıf tam bir sessizliğe gömülür. Öğrenciler, soluklarını tutmuş, kımıldamadan oturur, ustalarının ayağa kalkmasını beklerler.

Ve herkes öylece birkaç dakika durur.

Akşamın geç saatleridir.

Kursla ilgili bazı şeyleri konuşmak için S.M.'nin evine gitmiştim. Kimi sorunlar üzerinde anlaştıktan sonra kalkmaya hazırlanıyordum.

"'Dessalines' hoşuna gitti mi?" diye sordu S.M. birdenbire. "Bayağı iyi oldu değil mi?"

İzlenimlerimi aktardım ve sahnelemeyi, kurgu düğümlerini, çerçeveleri, yarı doğaçlamayı kolayca ortaya koyabilmesi karşısındaki şaşkınlığımı dile getirdim.

S.M. yüksek sesle güldü, kitaplığından bir dosya çıkardı, bana uzattı, "*içindeki ilginç malzemeye*" bir göz atmam için biraz kalmamı rica etti. Beni yalnız bıraktı ve çekip gitti, "*beni rahatsız etmemek için*" komşusu M. Strauch'a geçti.

Dosyayı açtım.

Önümde yüzlerce kâğıt vardı, üzerine şemalar, taslaklar, planlar çizilmiş. Hemen hepsi de Dessalines ile ilgiliydi.

İlk kâğıtlarda Dessalines, etrafındaki çemberden, büyük bir vantilatöre tutunarak bütün masayı geçip kurtulmak ve pencereden kaçmaktadır. Vantilatörün ve mekanizmasının ayrıntılı bir resmi de ekte vardır. Fakat sayfanın üzerine bir baştan bir başa bir yazı yazılmıştır: "*Fazla zorlama*".

Peşinden diğer çözümler gelir.

Son kâğıtlardaki sahnelemeler, çerçeveler birçok bakımlardan dersler sırasında yapılanlarla çakışıyordu. Fakat tarihler bunların çok önceden bulunmuş olduğunu gösteriyordu.

"Ne diyorsun?" diye sordu S.M. odaya girerken.

Kollarımı iki yana açmaktan başka bir şey yapamadım.

Yanıma yaklaştı ve şunları söyledi:

"Sizin doğaçlama dediğiniz o şeyler bana kaç uykusuz geceye mal oldu bilemezsiniz. Yeterli hazırlıklar yapmadan öğrencilere ders yapmaya geleceğimi mi sanıyordunuz yoksa?.."

Bir an durdu, sonra sözlerini sürdürdü:

"Fakat benim için asıl önemli olan çözümün kendisi değil, yöntemdir, yönetmenin hangi yolla çözüme varacağıdır. Bunun üzerinde düşün, kafanı yor ve ders saatlerinde öğrencilerle konuş."

Ve yeniden yakın bir çerçeve: Görkemli bir alın ve araştırıcı gözler.

ÇERÇEVE

S.M. Eisenstein'in 1932-1935 yılları arasında Devlet Sinema Enstitüsü'nde geliştirdiği çalışmalar, film rejisi konusunda sistematik bir kurs oluşturmaya bakımından özellikle önemlidir.

Kursun planı ve programı* 1932 yılı sonuyla 1933 yılı başlarında geliştirildi. Fakat ilk dersler önceden hazırlanmış bir programın uygulaması değildi, daha çok yeni eğitsel olanakların araştırılması ve tasarlanan programın yaratıcı bir şekilde gözden geçirilmesi olarak gerçekleşiyordu. Kursun biçimlendiği, içerik kazandığı yıllardı onlar.

O sıralar rejiiyle ilgili asıl dersler, geleceğin yönetmenleri için ancak kursların ikinci yılında başlıyordu. İlk yıl özellikle sahneye koyma sorunlarına ayrılmıştı.

* Bu program 1933 yılında "*Sovetskoe Kino*" (Sovyet Sineması) dergisinin 5, 6, 7. ve 9. sayılarında "*Granit Kinonauki*" (Sinema Biliminin Yapısı) başlığıyla yayınlanmıştır. (Ç.N.) Bu kitap bu dizinin programına alınmıştır. (E.N.)

Görece basit bir dramatik durum üzerine (örneğin; bir er cep-heden evine döndüğünde karısının gayri meşru çocuğuyla karşı-laşır), küçük bir sahnede çalışmalar yapıyorduk. Bu yolla aynı zamanda hem dramaturji öğeleri (dramatik bir bölümde bir duru-mun geliştirilmesi), hem oyuncuyla çalışmanın sorunları (bir sahne metninin hazırlanması) ve hem de reji tekniğinin ilkeleri konularında yetkinlik kazanıyorduk. Bu somut çalışma örnekleri temelinde daha sonra S.M. Eisenstein derslerini geliştiriyordu.

Film rejisi (yönetimi) eğitiminin ilk evresinde sinemasal an-latım sorunları ne derslerde ne de uygulamalarda pek ele alın-mıyordu. Aksiyonlar, özellikle "*yakın çekimler*" işlenirken oyuncuların yorumları, aydınlatma ve diğer doğrudan doğruya tiyatroyla ilgili şeyler üzerinde duruluyordu. En büyük önem sahne üzerinde oyuncuların nerelerde duracakları gibi genel yerleşmeyle ilgili konulara veriliyordu, bu nedenle aksiyonun "*ayrıştırılması*", bunun çerçevenin boyutlarını kullanarak öne çıkarılmasıyla henüz ilgilenilmiyordu.

İlk yılların diğer sahne çalışmaları gibi askerin öyküsü de tamamen teatral bir biçimde sahneleniyordu. Kişiler konunun mantığına ve anlatım özelliklerine uygun olarak yerleştirili-yordu; sahneleme de sahnenin yatay konumuna göre düşünülü-yordu.

Sinemasal sahneye koyma ile ilgili sorunlara ancak rejinin ikinci yılından sonra (enstitünün üçüncü yılı) başlanıyordu. Si-nemasal anlatımın, yazının, resmin, musikinin, tiyatronun anla-tım yollarından nasıl farklı olduğu ele alınıyor ve aynı zamanda bunların içine girdikleri bu yeni gelişme ortamındaki yeni nite-likleri işleniyordu.

Sinemasal sahnelemenin özellikleri iki açıdan inceleniyordu: Bir yandan senaryoda, filmsel görüntülemeye, kurguda sahnele-menin gelişme çizgisi, diğer yanda ise tiyatrodakinden farklı olarak, çerçevenin içindeki kendine özgü yapının oluşması.

Ayrıca kişilerin aksiyonlarını, bunların çerçeve içine yerleştirilmelerini ve çerçevenin sınırları içindeki birbirleriyle olan ilişkilerini göz önünde tutmak gerekiyordu. S.M. öğrencilerin dikkatini aksiyonun derinlemesine birçok planda gelişmesinin kazandırdığı yepyeni olanaklar üzerine çekiyor ve beyaz perdenin dikey boyutunu göz önüne alarak sinemasal sahnelemenin tasarlanması gereği üzerinde diretiyordu.

Haiti Adasındaki ayaklanma öyküsünden ("*Dessalines*") alınan bölüm üzerine yapılan çalışma, sahnelemenin senaryoya (filmsel görüntüleme) dönüştürülmesinin somut bir örneği idi, F.M. Dostoyevski'nin *Prestupleniei Nakazanie* (Suç ve Ceza) romanından alınacak bir bölüm de sahnelemenin çerçevenin sınırları içine yerleştirilmesi için uygun bir örnek olabilecektir.

Birçok yönetmen sinema sahnelemelerini çerçevenin içini kendilerine göre kurmalarıyla değerlenmişlerdir. Bunlardan kimileri, örneğin M.I. Romm, bu noktaya bağımsız bir şekilde doğrudan kendi kişisel yönetmenlik deneyleriyle varmıştır. Yazdığı yazıların, derinlemesine sahnelemelerinin ve çekim yerlerinin Sovyet yönetmenleri üzerinde çok büyük etkileri olmuştur. Şimdi sözünü ettiğimiz bu ders çalışmaları, çok önceden yapılmıştı, yani sesli filmin daha yeni yeni başladığı yıllarda, o sıralar kısa çekimleriyle, çok çalışılmış kurgusuyla "*büyük sessiz sinema*" geleneği hâlâ birçok sinemacıyı etkisi altında tutmaktaydı. İşte bu nedenle S.M. o zamanlar için yeni olan bir rejî teknolojisi üzerinde özellikle duruyordu.

1933 yılı Eylül ayının hâlâ sıcak güneşli, parlak günlerinde yeni öğretim yılı başladı.

Her zaman olduğu gibi öğrencilerin S.M. ile ilk karşılaşmaları olağan üniversite derslerine hiç benzemiyordu. Öğrencilerin gördükleri, öğrendikleri üzerine, not defterlerine yazdıkları yaratıcı izlenimler üzerine, neşeli ve tutkulu söyleşiler yapıldı.

Azerbaycan'da bir kolhoz yaşantısını, Sverdlovsk'ta dev bir yeni fabrika yapımı üzerine anlatılan öyküleri, Uzakdoğu'da, ya da Rusya'da bir kasabada olup bitenler izliyordu.

S.M. yorum yapmakla yetinmiyor, olayların akışı içinde anılarını ve yeni izlenimlerini de aktarıyordu. Kısa bir süre önce buralarda bir kasabada yaşanmış bir olaydan, hemen hemen aynı ama bu kez Meksika'da tamamen değişik bir kapsamda geçen bir öyküye geçiliyordu.

Bu söyleşiler sırasında dünya büyümekle, genişlemekle kalmıyor, bilgilerimiz daha derinleşiyor, anlam kazanıyordu.

Sonunda S.M., bir dahaki dersten başlayarak uygulamalı çalışmalarla geçileceğini bildirdi: Sinemanın kendi anlatım yollarıyla çözümlenecek yeni bir yaratıcı çalışma demektir bu.

Üç gün sonra onu şişkin sarı çantasıyla gelirken gördük.

Ah, öğrenciler bu çantayı çok iyi bilirler!.. Her zaman ilginç şeylerle doludur. İçinden neler çıkmaz ki, Hokusai'nin çizimleri, Daumier'nin baskıları, Serov'un resimlerinin yeniden çoğaltımları, vb... Kimi zaman çeşitli ülkelerin ve halkların törensel maskaları, açık saçık Rus öykülerinin toplandığı bir kitapla yan yana bulunurlardı.

Bugün içinde ne vardı acaba?

S.M. çantasından bir kitap çıkarır, sayfalarının arasına özenle küçük kâğıtçıklar yerleştirilmiştir.

"Yeni çalışmamız için F.M. Dostoyevski'nin '*Suç ve Ceza*' romanından bir bölüm almamızı öneriyorum," der. "Burada Raskolnikov, uzun ve derin ruhbilimsel hesaplaşmadan sonra rehinci kadını ortadan kaldırmaya karar verir. Eve gelişi, merdivenleri çıkışı, çeşitli katlara bakışı, kapıyı çalması gibi bölümler bizi ilgilendirmiyor. Raskolnikov'un odaya girişiyle, sahneleyeceğimiz bölümü başlatacağız."

S.M. kitabı açıp okumaya başlar.

"...Kadının kapının önüne dikildiğini ve kendisini içeri bırakmak istemediğini görünce, üzerine doğru yürüdü, kadın korkudan acele yana çekildi, bir şey söylemek istedi ama yapamayacağını anladı ve faltaşı gibi açılmış gözleriyle ona baktı.

'Günaydın Alyona İvanova,' diye çok umursamaz bir şekilde konuşmaya başladı ama sesi kendisine ihanet etti, titreyerek kesik kesik çıkmaya başladı, "ben size... bir şey getirdim... ama biraz şöyle geçelim... aydınlığa..." Ve çağırmasını beklemeden, kadını itip içeri girdi. Kadın peşinden koştu; dili açılmıştı:

'Aman Tanrım! Neyiniz var?.. Siz kimsiniz? Ne istiyorsunuz?'"

"Raskolnikov'un yaşlı kadına rehin bırakacağı eşyasını nasıl verdiği anlatılır," der S.M. ve okumasını sürdürür.

"Bu nedir?" diye sordu, gözlerini Raskolnikov'a dikerek ve rehin paketini elinde tartarak.

"Bir şey... sigara tabakası... gümüş... bakın."

"Gerçekten de gümüş mü... Bakın şuna hele nasıl da sarmış. Kadın kurdelayı çözmek için pencereye, ışığa doğru (evin sağlıksız havasına karşın bütün pencereleri kapalıdır) döndüğünde birkaç saniyecik ondan uzaklaştı ve ona sırtını dönünce, paltosunun düğmelerini çözerek nacağın serbest kalmasını sağladı ama daha bütünüyle dışarıya çıkarmadı, sağ eliyle paltosunun altında tutmakla yetindi. Elleri korkunç derecede güçsüzdü ve kendisi de onları her geçen an biraz daha uyuşmuş ve sertleşmiş hissediyordu. Nacağı elinden kaçırıp düşürmekten korkuyordu... Birden başı döner gibi oldu."

"Buraya ne sardın böyle," diye biraz da tersleyerek yaşlı kadının seslendi ve onun tarafına dönmeye davrandı.

Yitirilecek bir dakika bile yoktu. Nacağı çekip çıkardı, iki eliyle kavrayarak kaldırdı. Kendinden geçmişti ve hemen hiçbir güç harcamadan mekanik bir şekilde, keskin tarafının tersiyle

yaşlı kadının başına indirdi. O anda bütün gücü yok olmuş gibiydi. Fakat nacağı indirdiğinde, birden gücü yeniden geri geldi.

...Vuruş tam da başının tepesine gelmişti, boyunun kısılacağı bu işi kolaylaştırmıştı. Yaşlı kadın cılız bir çığlık attı ve ellerini başına kaldıracak gücü ancak bularak döşemenin üzerine çöktü. Bir eliyle hâlâ "*rehini*" tutmaktaydı. O zaman bütün gücüyle bir daha vurdu, sonra bir daha, hep nacağın tersiyle ve kadının başının tepesine doğru. Devrilmiş bardaktan boşalır gibi kan akmaya başladı ve yüzükoyun yere yığıldı. Geri çekildi, bıraktı düşün diye ve hemen sonra yüzüne doğru eğildi; kadın çoktan ölmüştü...

Nacağı döşemenin üzerine, ölünün yanına koydu ve hemen sonra, akan kanlara bulaşmamaya çalışarak, elini onun cebine soktu, yaşlı kadının geçen sefer anahtarları çıkardığı aynı cebe... Anahtarları hemen çekip aldı: Gene o zamanki gibi hepsi çelik bir halkaya geçirilmiş bir tomar halindeydi.

Öğrenciler parçayı dikkatle dinlerler ve üzerine düşünürler. Birçoğunda hemen düşünceler, çözümler, yaratıcı planlar belirir ve bunların sözünü etmek isterler. Fakat S.M. kesin bir şekilde onların bu niyetlerini engeller.

Sahne çözümünün bütün bölüm için tek bir çekim açısının sınırları içinde geliştirilmesi gerektiğini söyler.

Öğrenciler şaşırırlar. Böyle uzun bir planın sahnelenmesinin çok az sinematografik olacağı kanısındadırlar.

"İlginç değil!"

"Çok uzun bir kurgu parçası olacak!"

"Sıkıcı olur!" diye bağırırlar her yerden.

Fakat S.M. tek bir noktadan çekim yapma isteğinin nedenlerini sonuna dek sıralar.

"Bu parçanın çok uzun ve üstelik sizin düşüncenize göre de çok az sinematografik olması hiç önemli değil: Bu gözlemlerin hiçbirisi ana sorunumuz değil şimdilik. Önemli olan aksiyonu, uzunluğu ne olursa olsun, planın içine yerleştirebilmeyi öğrenmektir. Yönetmen olduğunuzda, her duruma göre kişilerinizi çerçevenin içinde uzunluğuna bakmaksızın, alıcıya yaklaştırıp, uzaklaştırarak, tiyatro sahnesindekinden farklı yeni kurallar uyarınca istediğiniz gibi hareket ettirmeyi bilmeniz gerekir. Demek ki bizim şimdiki işimiz bu çalışmayı bir alıştırma olarak ilginç kılmaktır. Plan içinde kesmeler olmadan ve değişik açılara başvurmada, bunlar belki bir başka çalışmanın konusu olabilir, tek bir noktadan yapılan çekim içinde yapılabilecek düzenlemeleri bulmak zorundayız."

"Burada," diye sürdürür, "ruhbilimsel ayrıntılara falan dalmayacağız, çünkü alıştırma için aksiyona dayanan bir bölümü bilerek seçtim. Eğer, örneğin Raskolnikov'un eve yaklaşmasının ve onun iç çatışmasının anlatıldığı bir sahneyi seçmiş olsaydık durum çok farklı olurdu. Böyle bir durum için çok daha kapsamlı nedenlere dayanmamız gerekebilirdi. Fakat biz burada tamamen aksiyona dayalı bir sahneyi inceliyoruz, sizin roman ve kişiler konusundaki okuldan kalma bilgilerinizle bile, öyle özel bir ön hazırlığa girmeden, bu çalışmayı göğüsleyebiliriz."

S.M.'in uyarılarından sonra öğrenciler sahnenin çekileceği noktanın yerini kararlaştırmaya başlarlar.

Hemen, öğrencilerin "*biraz yukardan*" dedikleri bir çekim yeri önerilir. Bütün hepsi bu çekim açısının, "*sahnenin genel havasını*" vermeye yarayacağı ve tiyatro sahnesinin yatay düzenlemesinden perdenin dikey düzenlemesine geçmek için de "*yararlı*" olacağı konusunda birleşirler.

"Bu da bir şey sayılır," diye görüşünü bildirir S.M., "hiç olmazsa aranızdan kimse cepheden bir çekim önermedi. Sahnenin

cepheden alındığını düşünün bir kez: Aksiyon, yazarın yaklaşımını hiç yansıtmayacak bir şekilde sergilenecek."

"Cepheden çekimde ayrıca kişiler birbirlerinin arkasına saklanacaklar," der öğrencilerden biri.

"Elbette, birçok durumlarda," diye yanıtlar S.M., "kişiler çerçeve içinde yerleştirildikleri yerlerde, birbirlerini perdeleyebilirler. Bu durum sahne üzerinde kolayca önlenir. Oysa sinemada böyle bir şeyden ancak çok ilginç düzenlemeler olarak yararlanabiliriz. Ayrıca cepheden alınacak bir çerçevede kişilerin arkada yerleşmeleri sahnelemenin geliştirilmesi için yararlı bir yol da olabilir, bu şekilde kişilerin birbirlerine göre büyüklüklerini kullanmak olasıdır."

"Anlamanız gerekir ki," diye sürdürür S.M., "eğer biz sahne-miz için cepheden çekimden vazgeçersek, bu, o noktadan çekimin hatalı olduğundan değil, konunun işlenmesiyle ilgili tasarladıklarımız nedeniyle olacaktır, böylece *'biraz yukarıdan'* bir çekim sözkonusu parçanın özelliğine ve *Dostoyevski'nin 'aşağılanmış ve kızgın, ezik insanları'* temasına daha uygun düşecektir."

Daha sonra S.M. *"biraz yukarıdan"* bir çekimle de boy ve irilik farklılığı üzerinde oynayabileceğimizi anlatır. Kişilerin boyları, bunlar alıcıya yaklaştıkça büyürler ve uzaklaştıkça da küçülürlerdi.

"Yerleştirme bakımından bizim için hangisi daha yararlıdır," diye sorar: "Çerçevenin içinde ön planla arka plan arasındaki karşıtlığı güçlendirelim mi, yoksa bunu azaltmaya mı çalışalım?"

Boy, büyüklük farklılığının, en belirgin biçimde verilmesi gerektiğine karar verir öğrenciler. Bu nedenle 28 mm.lik odak uzaklığı olan geniş açılı bir objektif kullanmak isterler. Bu objektif kişilere, 3-4 metre uzaklaştıklarında tam boy görünmeyi,

yaklaştıklarında ise yakın plan olmayı sağlayabilmektedir. Ayrıca gene bu objektifle bir yandan boy farklılığının altını çizebilir, diğer yandan da daha geniş bir alanı çerçevenin içine sığdırabilirdik.

S.M. çantasından bir fotoğraf paketi çıkarır ve öğrencilere geniş açıyla ve dar açılı tele objektiflerle çekilmiş fotoğraflar gösterir.

"Böylece," der fotoğrafları toplarken, yapacağımız alıştırmaya için 28 mm. objektif kullanmaya karar vermiş oluyoruz. Şimdi biraz geri dönerek dikkatinizi tiyatro sahnesindeki çözümlemelerden sinemasal çözümlemeye geçerken beliren yepyeni bir öğe üzerine çekmek istiyorum.

Alışık olduğumuz üzere şimdi, alıştırmamız içine, bir konferans "*karışır*" ve S.M. somut durumları genelleştirerek, öğrencilere kendi belirli yaratıcılık ilkeleri konusunda düşüncelerini anlatmaya koyulur.

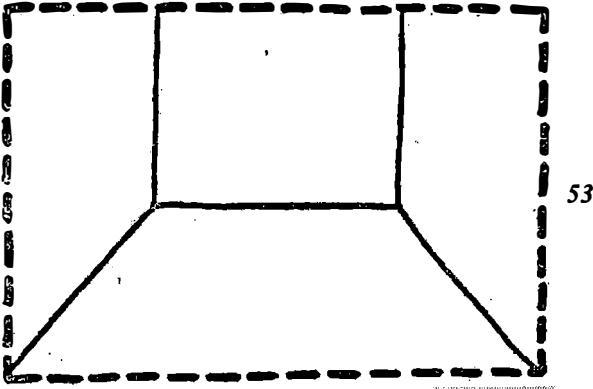
Der ki tiyatro sahnesi kımıldayamaz bir olgudur. Şeklini istediğimiz kadar değiştirebilir, yeniden düzenleyebiliriz, fakat, seyirci, o, hep aynı kalır. Sinemadaysa ilk yapılan şey her aksiyonun geçtiği yer için özel bir mekan yaratmaktır.

"Tiyatrodaki çalışmada, ya da geçen yıl yaptığımıza benzer bir alıştırmada," diye açıklar S.M., "belirli bir sahne kutusunun varlığını hesaba katıyor ve onun içinde düzenleme, yerleştirme olasılıkları buluyorduk. Fakat, sinemaya geldiğimizde, hemen her çerçeve için özel bir kutu ya da kendine göre bir kasa yapmak sorunu karşımıza çıkar. Ve bu kutu olayın görüldüğü noktayı göz önünde tutarak olduğu kadar optik ilişkileri de hesaba katarak oluşturulur. Böylece, aksiyonun geçtiği yer ile birlikte bir de optik belirleyici ortaya çıkar. Sinemada aksiyonun bizzat kendisi alıcının karşısında oluşurken bir yandan da alıcı onları çeşitli objektiflerin özelliklerini kullanarak belirler."

"Şunu da söylememiz gerekir ki," diye sürdürür, "tiyatro da kendi açısından gösteriler için özel sahneler oluşturma girişimlerinde bulunmaktadır. Açık hava tiyatrolarında deneneler, fabrikalarda kitle gösterilerinin sahnelenmesi gibi girişimler. (Örneğin, ben bile Antigaz Maskeleri oyununu bir tiyatro sahnesi yerine fabrikanın bir bölümünde sahnelemeye çalıştım). Bütün bunlar aslında hep sahne kutusunun dışına çıkma girişimleridir, her oyun için kendine özgü yeni sahneler yaratma çabalarıdır. Normal olarak yönetmen bir oyunu perdenin gerisinde duran, bu iş için yapılmış bir kutunun içinde sahneler. Diğer yandan sahneleme tarihi içinde oyunların tiyatro sahnesi dışında oynanmaya, aksiyonun dışa, salona taşınmaya çalışıldığı girişimlere de rastlarız. Hatta kimi yönetmenler bütün tiyatro yapısını neredeyse parçalayıp oyunu bütününü alanlara, fabrikalara götürmeye uğraşırlar. Fakat tiyatronun olanakları bakımından oldukça çapraşık olan bu yönelişler sinema için çocuk oyuncağıdır. Sinemada biz her çerçeve için özel bir aksiyon yeri oluşturmakla işe başlarız. Aksiyonun sergilendiği yerin yapısı ve oyun bakımından tiyatro için yaşamsal olan şey sinema için ancak işin başlangıcıdır. Tiyatro kendi gelişmesi içinde bu sınırlara varmış ve daha ötelere gidememiştir: Oysa bu aşamayı sinema yapmıştır. Bir dizi tiyatro anlatım yollarının sinemada nitel bir sıçrama yaptığı olgusu üzerine dikkatlerinizi çekerim. Bu öyle bir sıçramadır ki birçok kez karşımıza çıkar ve sahnelemeden, davranıştan, mimikten ve tonlamadan geçerek senaryoya ve kurguya kadar gelir. Yeni bir nitelik içinde anlatım yollarının doğal bir gelişmesidir söz konusu olan. Fakat bu anlatım yolları sinemada edinilen yeni nitel özellikleriyle birlikte yeniden tiyatroya dönecek olursa olumsuz bir olayla karşılaşırız. Burada yalnızca biçimsel bir deneme olarak durum değerlendirilir. Gorki'nin Vragi (Düşmanlar) adlı oyununu Leningrad'daki tiyatrolardan birinde hazırlarken sahneye büyük bir iskele kurduk ve

tiyatro perdesinin üzerinde de sinema perdesi kadar bir çerçeve açtık, oyun sırasında bu delik iskelenin çeşitli yerleri üzerinde hareket ediyordu, görünüşte basit bir özgünlük saplantısıydı, gerçekte ise tiyatronun özelliklerine uygun olmayan sinemasal bazı uygulamaların, stilize edilerek ve mekanik bir şekilde ödünç alınmasından başka bir şey değildi.

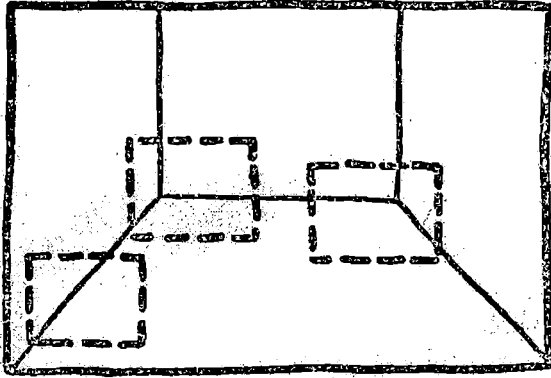
"Ama şimdi yeniden kendi işimize dönelim," der S.M. ve tahtanın üzerine bir şeyler çizer. "Biraz yukarıdan bir çekimle odanın aşağı yukarı şöyle bir görünüşü olur (resim 53). Tiyatro



için, böylesine anlamsız bir görüntü bile oldukça karmaşık bir iştir. Ama biz daha da öteye gideceğiz. Bizim için odanın tümünü almak gerekmiyor, yalnızca bir bölümünü çerçevelemek daha uygun olur. Çerçevemizin sınırlarını $3/4$ oranında bir açıklık olarak belirlersek, onu odanın içinde hareket ettirmeye başlarız ve karşımızda çeşitli bölümleri görürüz. Hep aynı odadır, fakat her bir bölüm diğerinden kendi özelliği ve kendi anlatım etkisi bakımından farklıdır. Ayrıca bizim alıştırmamızda, 28 mm. objektif nedeniyle, alıcıya yaklaştıkça bir büyüme, uzaklaştıkça da bir küçülme olmaktadır. Sinemada bunlar

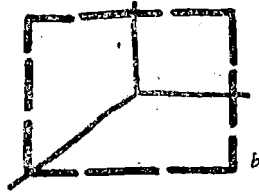
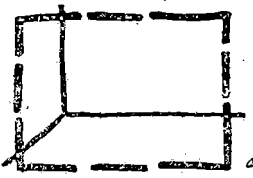
işin abecesidir. Tiyatrodaysa, ödünç alınan çerçevenin bu optik özelliği, örneğin sahnenin önüne simgesel olarak büyütülmüş küçük bir nesne koyarak elde edilebilmektedir. Söz konusu olan da genellikle hep kocaman bir vazodur. Bir oyunda sahneye çok iri bir lastik pabuç kılıfı, bir başkasında ise burnu kırık büyük bir büst koymuştuk. İşte size sinemadan tiyatroya aktarılan bir başka uygulama daha ki bu uygulamanın tiyatronun organik doğasıyla hiçbir ilgisi yoktur. Dış özelliklerin böyle ödünç alınmalarının hep nefret edilecek bir taklit özelliği vardır. Tiyatrodaki uygulamalar, yeni nitelikli öğelere dönüştürülmeden sinemaya aktarıldığında da benzer durumlarla karşılaşırız. Örnek olarak, sahnenin fotoğrafı gibi bir çerçeve pekâlâ yapabiliriz. Sahne üzerinde kimi zaman çok başarılı olan bir durum, beyaz-perdede zevksiz bir kartpostaldan öteye geçemez."

Sıra şimdi bölümün çekimi için çerçevenin kararlaştırılmasına gelmiştir. Sınırları ve derinliği tasarlanmaya başlanır. S.M. uygun perspektifte alınmış odanın genel görünüşü içine çerçeveyi yerleştirerek ne gibi görüntüler alabileceğimizi gösterir (resim 54).

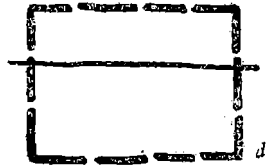
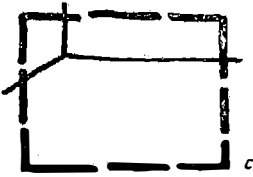


54

"Tabii ki ayrı ayrı daha da fazla çerçeveler yapabiliriz," der, "fakat sanıyorum ki yan duvarların çok yer tuttuğu bir çerçeve (resim 55a) sonra yan duvarların ve zeminin aşağı yukarı eş değerde görüldüğü bir çerçeve (resim 55b) ve son olarak da döşemenin geniş yer kapladığı ve yan duvarların çok az görüldüğü bir çerçeve (resim 55c) çalışmamız için yeterli değişik yaklaşımları karşılar sanıyorum. Aslında bu değişik çerçevelerin aralarındaki farklılık nitel değil, niceldir. Örneğin hiçbir açısı olmayan bir çerçeve (resim 55d) açıktır ki, bizim pek işimize yaramaz."



55



Şimdi öğrenciler bu üç değişik çerçeve arasından birini seçmek için kafa patlatırlar. Aralarından kimse döşeme ile duvarların eşit ölçülerde olduğu çerçeve (resim 55b) lehindeki bir istek göstermeksizin, diğer iki çerçeve (a) ve (c) üzerinde tartışmalar çıkar. Her birinin yandaşları kendi haklı nedenlerini öne sürmektedir.

"Aranızdan hiçbirinizin ikinci çerçeve üzerinde durmaması beni sevindirdi," der S.M., tartışmaları durdurarak. "Biraz biri,

biraz da öbürü olan bir ara çözümdür o. Herhalde biliyorsunuz 'Aptallık anıtı' deyiminin anlamını... Ben sanatta buna 'hiçlik anıtı' diyorum. Sanatta iki olası değişken ya da çözüm karşısında ara bir yol seçildiği zaman, burada eğer denebilirse şiirsel oportünist öğeler kendini gösterir. Ben, bizim için üçüncü çerçevenin daha uygun olacağını düşünüyorum (resim 55c)."

Birinci çerçevenin taraftarları yenilmeyi kabul etmezler.

"Üçüncü çözümde insanlar ikiye bölünecekler, ayrıca nacak tutan eli yukarıya kaldırabilmemiz için de başın üstünde bir boşluk olması gerekir..." der öğrenci P-ko.

"Oleg Sazharovic'in* söyledikleri tartışmaya değer," diye yanıtlar S.M. "Sinema perspektifi konusunda yanlış düşünceleri olduğu kuşkusuz. Daha doğrusu, bizim genel çerçeveyi böldüğümüzü ve perspektifi optik olarak değiştirdiğimizi unutuyor olmalı. Kuşkusuz, eğer biz tiyatrodaki perdeyi yalnız yarıya kadar kaldıracak olursak, seyirciler döşemeyi, duvarların bir bölümünü ve oyuncuların da ancak ayaklarını görebilecektir. Sinemada ise oyuncu bütünüyle görülebilir. Ama şekli biraz bozulur ya da daha doğrusu biraz boyu basılır. Fakat bu önemsiz basıklığın ve başın üzerindeki sınırlı boşluk bulunmasının bir nedeni var. İncelediğimiz sahnenin özelliği ile oyuncuların başlarının üzerinde 'açık ve serbest' bir alanın birbiriyle bağdaşacağını sanmıyorum. Anımsayın: '...evin bütün pencereleri, içeriinin havasızlığına karşın sınıksız kapalıydı.' Perde üzerinde bu havasızlığı yansıtmak olası değildir. Dolayısıyla aynı duyguyu uyandıracak görsel unsurlar bulmak zorundayız."

* Kalkık burunlu, uzun boylu, zayıf olan bu çocuk (o zamanlar 19 yaşlarında falandı) Sergey Mihailoviç tarafından çok beğeniliyordu. Ona hem kendi adıyla, hem de baba adıyla birlikte seslenmesinde biraz alay olsa da gene de belirli bir önemsemeyi yansıtıyordu. Enstitüdeki öğrenimini bitirdikten sonra O.Z. Pavlenko Kiev film stüdyolarında çalışmaya başladı. İkinci Dünya Savaşı'nın ilk günlerinde vatanını savunurken kahramanca şehit oldu (V.N.'nin notu).

"Gene anımsayacaksınız," diye sürdürür S.M., "geçen yıl yaptığımız bir çalışmada kadın kahramanın* giysisinin nasıl olması gerektiğini saptamaya çalışmıştık. '*Kız telaş içinde girer*' cümlesinin karşımıza kumaş seçme konusunda çıkardığı sorunu çözmek için gerekli olan dalgalı, kıpırtılı hareketleri daha iyi verir diye hafif bir kumaş düşünmüştük."

S.M. daha sonra böyle bir "*formül*"ün, böyle bir anlatımın geliştirilmesinin bize çokluk sahneye koymayla, görüntülemeyle ilgili çözüm anahtarları verdiğini anlatır. Aynı şekilde "*Potemkin Zirhlisi*" filminde ayaklanmaya katılanlardan birinin anılarına dayanarak söylediği bir cümleden -"*sessizlik havada asılıydı*"-, kurşuna dizilmeye götürülen denizcilerin üzerine atılan tentenin döküntülü duruşunun ortaya çıktığını söyler. Fakat bu yöntemin de tehlikeleri vardır, örneğin kimi yönetmenler formülü bir aksiyona, bir sürece dönüştürmek yerine simgelere başvururlar. Önceden düşünülmüş bu simgeler örneğin "*Belyi Orel*" için de doğabilirdi, eğer biz giysinin pilileri, "*dalgalı*" çizgileri yerine, çırpıntılı bir deniz görüntüsünü koymayı düşünmüş olsaydık. Bu gibi durumlarda bir görüntü biçimi çıkmaz ortaya, onun yerine mekanik bir benzetme olur, tıpkı çocukların şöyle söylemesi gibi: "*Rüzgâr ıslık çalıyordu... ve istasyon şefi...*"

"Daha önceden kararlaştırdığımız, yukarıdan çekim ve '*bastırma*,'" diye sürdürür S.M., "bir bakıma havasız kalma duygusunu yansıtabilmemizi sağlar. Bu havasızlık duygusunu ve sıkışmışlığı yandan bir '*sıkıştırma, bastırma*' ile güçlendirebiliriz, bunu derinliği yok ederek ve her şeyi duvara sıkıştırarak yatarabiliriz... Fakat biz bir yandan kısıtlanmışlığı verirken diğer yandan da daha önce dediğimiz gibi genişçe bir sahne elde etmeliyiz. Bu nedenle yalnızca yukarıdan yapılan '*bastırma*'yı

* Belyi Orel (Beyaz Kartal) filminin bir bölümünün tematiği üzerine yapılmış bir inceleme. Burada genç bir kadının "Narodnaya Volya" tarafından verilen bir hükmü yerine getirmesi ve bir valiyi öldürmesi gerekmektedir.

koruyacağız. Oleg Zacharovic nacağın hareketiyle ilgili sorunu ortaya koydu. Fakat asıl işte üçüncü çerçeveye yaratılan ortamda bu hareket hem aksiyonun bir parçası olacak hem de kaldırıldığında nacağın etki gücü büyütülecektir. Kuşkusuz birinci çerçevede de (resim 55a) oyuncuya aynı hareketleri yaptırır ve çerçeve içinde, nacağı kaldırdığında aynı yerde durmasını sağlayabiliriz. Fakat, üçüncü çerçevede alıcı oyuncunun çok daha yukarısında olduğundan nacağın boyutları kaldırıldığında, daha çarpıcı bir büyüme gösterir."

"Fakat başına vurulduğunda kadın mutlaka yere düşecektir. O zaman da çerçevemizde küçükçük kalacaktır" diye bir ses duyulur sınıftan.

"Bununla ne demek istiyorsun B-lov?.." diye sorar S.M. görüşünü bildiren öğrenciye.

B-lov susar. Yardım için öğrenci K-sev, "düşerken küçülmesi bizim yararımıza değil. Çünkü bizim tam o sırada onun altüst olmuş yüzünü, gözlerini ve diğer yerlerini göstermemiz gerekiyor."

"Bir dakika," der S.M. "Olayın o noktasına geldiğimizde, yaşlı kadını nasıl göstereceğimize karar verimiz; can çekişir bir durumda mı gösteririz, yoksa ölümünü çok daha çarpıcı şekilde mi verimiz. Şimdilik sahneye koymayla ilgili ilkeleri yerleştirmekle uğraşıyoruz. Bizim için önemli olan yaşlı kadını göstermek kadar karşısında Raskolnikov'u oynayacak oyuncuyu da gösterebilmektir. Ve de alıcının yerini hiç değiştirmeden, aynı kurgu parçası içinde genel ve yakın çekimleri birlikte verebilmektir. İşte bu nedenle bu çekim yerini ve bu optik koşulları seçtik. Tiyatroda da oyuncuyu ya da bir nesneyi (bizim durumumuzda nacağı) seyircilere yaklaştırebilirsiniz. Fakat tiyatrodaki oyuncunun ve nesnenin büyümeleri o kadar azdır ki, hiçbir etkilendirme gücü olamaz. Sinemada örneğin biraz yukarıdan çekmek ve 28 mm. objektif kullanmak gibi açının ve çekim koşullarının

seçimi teknolojinin göz önünde tutulmasıyla gerçekleşmez. Eğer biz basıklığı, yatay bir düzenlemeden, dikey bir düzenlemeye geçmek isteğine bağlamış olsak bile asıl karar verdirici olan teknik ya da dersinizle ilgili bir zorunluluk değil, bölümün içeriği olmuştur. Daha önce de dediğimiz gibi, seçtiğimiz basıklık gerçekten de parçanın özüne ve *'aşağılanmış ve kırgın, ezik'* tematiğine plastik olarak da uygun düşmektedir.

"Böylece çerçevemizi belirlemiş olduk. Şimdi ne yapmamız gerekiyor?" diye sorar S.M. öğrencilere.

"Kişilerin nerede duracaklarının saptanması," diye önerir biri.

"Nerede *'durdukları'* değil, nerede hareket ettikleri," diye karşılık verir S.M. "Ama daha önce..."

"...Kapının yerini saptayalım," diye görüş bildirir K-cov, "giriş, pencere ve diğer sahne elemanları nerelerdedir? Pencereden başlayalım, burada aksiyonun önemli bir bölümü gelişmektedir..."

Bu anda zil sesi dersin bittiğini haber verir.

"Yanlış anımsamıyorsam, rehinci kadın paketi aldığı anda döner ve pencereye yaklaşır. Pencereyi nereye koymanın daha iyi olacağını düşünün ve bir daha ki derste söylemeye hazırlanın," der S.M. ve öğrencileri serbest bırakır.

"Evet," bir dahaki derse böyle başlar S.M., "pencereyi nereye koymayı kararlaştırdınız?..."

Bir öğrenci: Sol taraftaki duvara.

Eisenstein: Hangi noktaya?

Öğrenci: Çerçevenin kenarına yakın bir yere.

Eisenstein: Bir şey sormama izin ver; görülebilmesi için döşmeden ne kadar yüksekliğe koymamız gerekir pencereyi? Unutmayalım ki basıklığı düşünürsek, duvarın üst tarafı çerçevenin dışında kalmaktadır.

Bir diğ er  ğrenci: Oldukça alçak bir yere konmalıdır.

Eisenstein: Peki bir pencere bu kadar alçakta olabilir mi?

Öğrenci:  atı katlarında benzer pencereler var.

Eisentein: Bir  atı katında, genellikle pencerelerin olduğu duvarın çatıdan dışarı çıkması, ilginç bir durumdur. Fakat pencerenin kendisi aşağıya yerleştirilmemiştir.

Bir  ğrenci: Yarı bodrum katı  yleyse...

Eisenstein: Yarı bodrum katlarında pencereler d şmeden uzaktırlar.

Bir ses: Böyle alçak bir pencere hiçbir zaman olamaz!..

Eisenstein: Hayır, olamaz değil! Nasıl bir yapı için böyle bir pencere tipik bir özelliktir? Döşemeye yakın yapılmış pencere hangi mimari tarza uygundur ve nasıl bir şekli vardır?

Bir  ğrenci: Gotik ya da Roma tarzı.

S.M. bu son sözleri edene öyle bir bakış attı ki bütün sınıf gülmekten kırıldı.

"... '*Frontone*' denen bir mimari uygulamasını hiç duymuş muydunuz" der S.M. "İmparatorluk dönemi yapılar da sütunların üzerinde bulunur. Buralarda yarım daire pencereler vardır ve çok aşağıya, neredeyse döşeme düzeyine yakın yerleştirilirler. Olayın Petersburg'da geçtiğini, orada bu tür yapıların çok bulunduğunu düşünürsek böyle birini pekâlâ seçebiliriz. Fakat romanda olaylar imparatorluk dönemi bir sarayda geçmiyor, tam tersi kiralık bir evin dördüncü katında geçiyor. Bu çok önemli bir yakıştırma olur. Olabilse de böyle bir pencere bizim hiçbir işimize yaramaz."

"Peki  er evemizi hiç penceresiz yapsak... pencerenin varlığını bir ışık huzmesiyle verebiliriz," diye önerir  ğrenci V-ko.

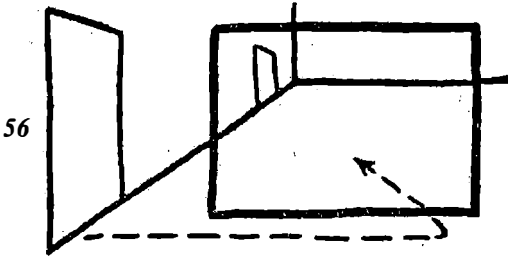
"Pencerenin bir bölümünü çerçevenin kendisi yapsak daha iyi olmaz mı?" diye akıl verir S.M. " n planda pencerenin perdesini

verebiliriz ama böyle yapmayabiliriz de, objektifi pencerenin camı olarak düşünebiliriz. O zaman yakın plana her geliş pencereye yaklaşma anlamına gelecektir. Bu çözümün bize bir yararı da bütün dramatik gelişmelerin yakın planda olacağı ve objektife yaklaşma ya da uzaklaşmanın oyuncuların aksiyonlarına bağlı kalacağıdır."

"Bir lamba asmak iyi olur!" diye önerir bir öğrenci.

"Ön plana bir ışık kaynağı koyabiliriz, örneğin asılı bir lamba. Fakat pencereyi yeğlememiz gerekir, çünkü metinde anlatılan olay gündüz geçiyor. Bu öyle kesin nedenlere bağlanmış ki olayın geçtiği zamanı değiştirmemiz olası değil," diye belirtir S.M. "Şimdi olayın pencerenin yakınında asıl geçtiği yeri kararlaştıralım. Bu, sahnenin bütün önünü dolduracak. Fakat önemli olan olayın hangi bölümünün ön tarafın neresinde geçeceği." "

Öğrenciler, çerçevenin belirlediği alanın olanaklarını göz önünde tutarak Alena İvanovna'nın oyunu için çerçevenin sağ alt tarafını seçerler. Sonra kapının nerede olacağı sorun olur. Öğrenciler arasında tartışma başlar. Kimileri kapının dipte olmasından yanadır, kimileri ise Raskolnikov ve Alena İvanovna'yı hemen yakın planda gösterebilmek için kapıyı çerçevenin dışına koyar (resim 56). Tek anlaştıkları nokta hepsinin de giriş kapısını çerçevenin sol tarafına yerleştirmesidir.



"Kapı koymayalım," diyen N-zin'in sesi çınlar birden.

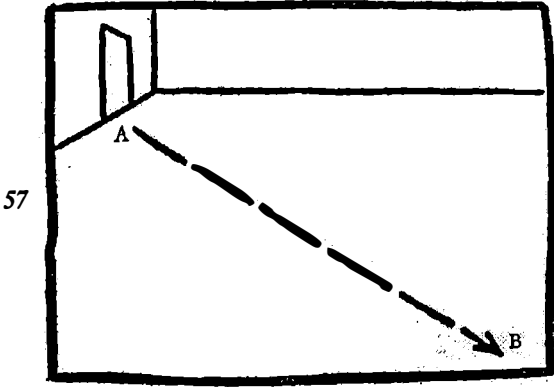
"Hayır, kapıyı koymak zorundayız, metin bunu bizden istiyor," diye karşılık verir S.M. "Diğer yandan, seçtiğimiz çerçevenin sınırlarını düşünerek, kapıyı pekâlâ çerçevenin dışına da yerleştirebiliriz. Kişilerimizi kapıdan sokmak yerine, çerçeveye sokarız. İşte size sinemanın yeni bir niteliği daha; odanın dört duvarının yanı sıra, çerçevenin kenarlarının belirlediği bir dört 'duvar' daha var. Eğer kişiler soldan girerlerse 28 mm.lik objektif takılı alıcının önünden geçerlerken kocaman olmazlar mı?.."

"Öyle yapmayalım!" diye bağırır öğrenciler sınıftan.

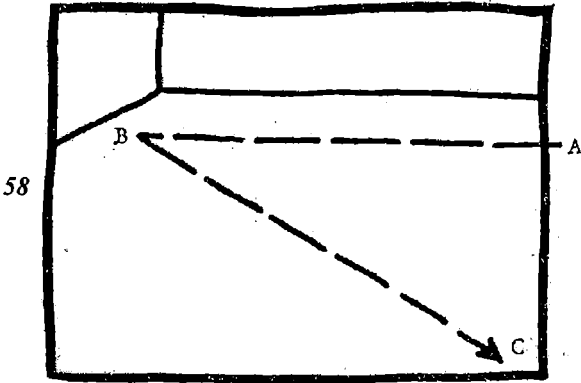
"Evet, yakın bir planla başlamak işimize gelmez; yakın planı daha önemli olan bir sonraki durum için saklamalıyız," diye onaylar S.M.

"Diğer öneriye gelince, yani girişi gene sola ama arkaya koymaya, bu istek oyun alanını çerçevenin sağına yerleştirdiğimizde girişi kaçınılmaz olarak sola koymamız gerekeceğinden kaynaklanmaktadır. Sağduyunun doğal sonucu diyebileceğimiz bu çözüm en yanlış olanıdır. Engels'in sağduyu konusunda yazdıklarını çok iyi incelemenizi rica ederim sizden. Sağduyu günlük hayatta işe yarar, fakat daha derin, daha ciddi sorunlarla karşı karşıya geldiğimizde ve bunların özüne girmeyi denediğinizde sağduyu çokluk saçma ve gülünç durumda kalabilir. Şu an bizde de olduğu gibi. Kapıdan pencereye geçmek gerektiğinde bu, kural olarak, doğrudan bir geçiş olmamalı. Önce oyuncuları ters yönde hareket ettirmeliyiz, ancak ondan sonra onları bizim için çerçevenin kenarı olan pencereye yaklaştırmalıyız," der S.M.; ve tahtaya (resim 57) AB yürüme çizgisini çizer, daha sonra bunu siler, yeni bir yörünge çizer (resim 58).

Uzun tartışmalardan sonra olayın başlangıç aksiyonu belirlenir, buna göre Raşkolnikov ve Alena İvanovna birlikte AB çizgisini izlerler (resim 58), pencereye doğru olan BC çizgisini



ise yalnızca yaşlı kadın izler. Sonra, Alena İvanovna paketle, içinde ne olduğunu anlamak için ilgilendiği sırada, Raskolnikov paltosunun düğmelerini çözer ve nacağı eline alır.



O zaman yaşlı kadının çerçevenin neresine yerleştirileceği sorusu ortaya atılır.

"Bel plan olmalı," diye önerir öğrencilerden biri.

"Önce," der S.M. "seyircilere neyi göstermek istediğinize karar verin."

"Paketi... iplerini çözmeye çalışan elleri... Başını..." diyen sesler duyulur.

"Gözlerini," diye belirtir S.M. "Asıl önemli olan şey gözleridir... Gövdenin çeneyle göğsü arasındaki bölümünün gösterilmesi gereksizdir. Ellerini paketi tutarken yüzüne yaklaştırmamız yeterlidir. Bu şekilde hem oyun için gerekli öğeleri seçerek gösterir, hem de Alena İvanovna'yı yakın çekimde aldığımız için boyutlardan kazanırız."

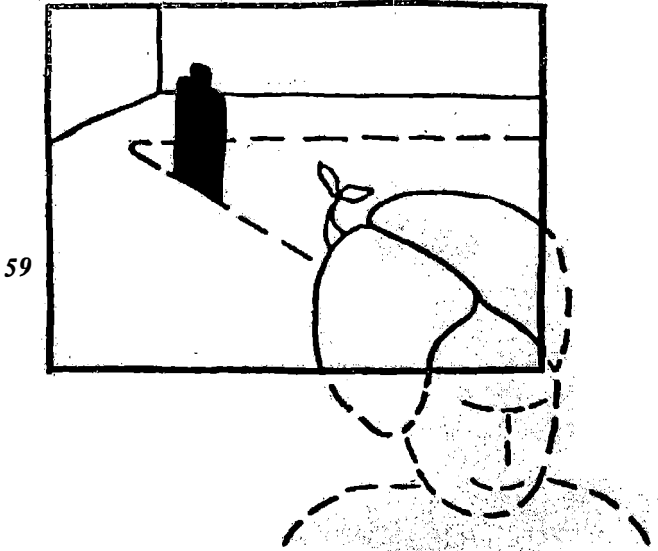
Burada yaşlı rehincinin yakın çekimindeki hareketleri üzerine tartışmalar başlar. "*Paketin açılması*", Raskolnikov onu çok kâğıtla sardığı için, içindekinin "*ne olduğunu anlayabilme*", "*eliyle yoklama*" gibi durumlar belirlenir. Fakat öğrenciler Alena İvanovna'nın paketi açarken eğilmesi gerekeceği için yüzünün çerçevenin dışına çıkabileceğinden korktuklarını söylerler. O durumda başının çerçevenin içinde kalabilmesini sağlamak üzere neler yapılabileceği konusunda çeşitli öneriler öne sürülür. S.M. oturur ve sabırla dinler, elinin altındaki bir kâğıda da bir yandan bir şeyler yazar, bir şeyler çizer. Tartışma uzar gider. Öğrenciler arasında, çözülemeyecek bir karışıklığın ortaya çıktığı duygusu vardır. Sonunda herkes susar.

O zaman S.M. ayağa kalkar ve konuşur:

"Geçen yıldan beri sizin dikkatinizi birçok kez bir nokta üzerine çekmeye çalıştım, yönetmenin çalışmasının özü olayları bir süreç olarak görmek ve bunları yeniden kurmaktır. Oyuncunun aksiyonlarını birbirlerinden yalıtılmış parçalar olarak değil, bir sürecin aşamaları olarak düşünmek zorundasınız. Yaşlı kadın paketi açmaya çalışırken yüzünü saklar. Fakat bu onun daha önce paketi incelemesine, içinde bulunan eşyayı saptamaya çalışmasına ve sonra eğilmesine engel değildir. Bütün bu bir dizi davranışlar bize ne verebilir?" diye sorar S.M.

"Yaşlı kadın paketi incelerken, seyirci onun yüzünü görür," der öğrenci P-ko. "Açmaya başlayınca eğilir, başı çerçeveden dışarı çıkar ve seyirci Raskolnikov'u görür."

"Doğru," diye onaylar S.M. "Kadın paketi açarken, biz dikkatleri Raskolnikov'un üzerine kaydırırız. Fakat başını tamamen çerçevenin dışına çıkarmak iyi olur mu acaba?.. Başın çerçeveden çıkması önemli bir andır, bunu daha sonrası için saklamak daha iyi olmaz mı? Şimdilik Alena İvanovna'nın başının olduğu gibi kalması daha iyi olur sanırım" der S.M. ve tahtaya çerçeveyi çizer (resim 59).



"Biliyoruz ki," diye sürdürür S.M., tebeşiri bırakırken, "paket bir hiledir. Fakat bir an için Raskolnikov'un yalancı bir paket yerine, gerçekten bir şey getirmiş olduğunu varsayalım. Bu iş için nasıl bir şey seçerdiniz?.. Böyle bir durum için en uygun ne

olabilirdi?.. Düşünün! Çünkü o nesnenin özelliklerine, biçimine ve kişinin davranışlarına bağlı olarak yakın çekimin yerleştirilmesi, çerçevenin içindeki yüzün ve ellerin bulunduğu yer gibi sorunlar gündeme gelecektir."

"Yuvarlak bir şey getirmiş olsun," diye hemen öneride bulunur Gr-ko.

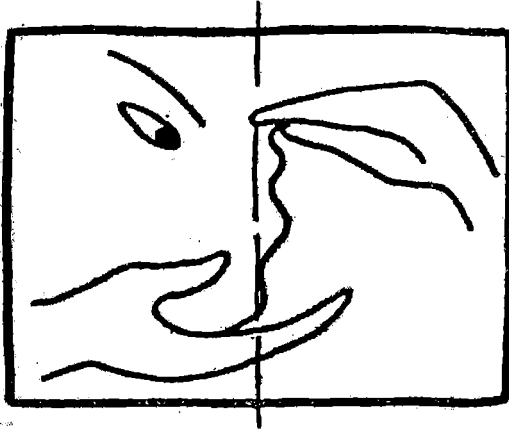
"Niye öyle?" diye sorar S.M., şaşırılmış bir durumda.

"Raskolnikov onun başına vuracak, yuvarlak bir şey de başın şekline uygun düşer," diye açıklar Gr-ko kendinden emin.

S.M.'nin yaptığı hareketi anlatmak olası değil. Çok derin bir umutsuzluğu yansıtırken, aynı zamanda da klasik geleneğe göre oynamaya çalışan bir tragedya oyuncusuyla dalga geçen bir poz içine girer. Daumier'nin tiyatro için yaptığı resimlerden biri canlanmış gibidir. Bir duraklamadan sonra sınıf kahkaha-dan kırılır. Bütün gülmeler durduktan sonra, S.M. öğrencilere der ki:

"Eğer gerçekten yarının tragedyasıyla bir bağlantı yaratmak istiyorsanız yuvarlak bir şey değil ama kırılmış, parçalanmış bir şey almamız gerekir. Fakat bu bütünüyle dış görünüşle ilgili bir bağlantıdır. Kanıma göre Gr-ko kötü bir simgecilğin kurbanı olmaktadır. Düşüncesini, ki bu onun hakkıdır, dış görünüşle vermeye çalışıyor. Bu tamamen biçimsel bir yaklaşımdır. Çerçevenin iç yerleşimini tasarlarken burada pek yakında olacak olan başın yarılması olayını çerçevenin yapısı içinde şimdiden belli edebiliriz. Sallanan bir şeyle, örneğin köstekli bir saat ile nasıl bir etki elde edebileceğimize bir bakalım. Böyle bir nesneyi yaşlı kadın incelerken bu bize onun bir elini yukarıya, diğerini de aşağıya koymamıza olanak verir," diye sürdürür S.M., tahtaya çizerken. "Kadının yüzü böylece çerçevede zincir tarafından hemen hemen ortadan ikiye bölünür ve burada da kadının zinciri inceleyen gözü görünür (resim 60).

60



"Fakat bizim çalışmamızda o nesne yassıdır, sarkmaz" der S.M. "Metinde anlatılan nesne böyle. Bu durumda çerçevemiz nasıl olabilir?"

Öğrenciler susar.

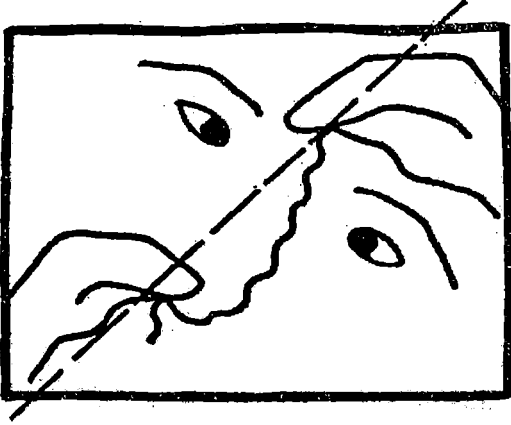
"Davranışını düşünün," diye ipucu verir S.M. "Bu tür yakın çekimlerin düzenlenmesinde en önemli şey en doğru davranış şeklini bulmaktır. Zincir ve saat için bir başka davranıştan yararlanarak şöyle bir çerçeve de yapabiliriz," der S.M. tahtaya çarçabuk bir şeyler çizerek (resim 61).

S.M. yanıt beklemektedir, fakat öğrenciler suskunluklarını sürdürür. O zaman söze girer:

"Çevçevenin içine bağlı kalarak başlamayın yerleştirme işine. Önce insanın doğal davranışlarına bakın, sonra onu nasıl alabileceğinizi düşünün. Davranıştan yola çıkarak gerekli olan çerçeveyi arayın. Kendiniz oynamayı deneyin... Avuçlarınıza konmuş bir nesneyi nasıl incellersiniz?"

Hemen hemen bütün öğrenciler aynı davranışta bulunduktan yani avuçlarını gözlerine yaklaştırdıktan sonra, S.M. tahtaya giderek çerçevenin şeklini çizer (resim 62).

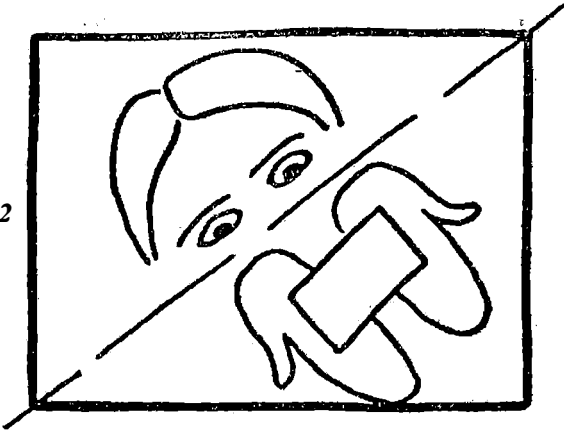
61



"Alena İvanovna kendisine getirilen nesneyi incelerken çerçevemiz yaklaşık olarak böyle olacaktır," der S.M. ve öğrencileri serbest bırakır.

"Geçen sefer yaşlı kadını, arkasında Raskolnikov, paketi açarken bırakmıştık," S.M. bir sonraki dersine böyle başlar.

62



"Kadın paketi inceledikten sonra, açmaya başladığında ve başını öne eğdiğinde, Raskolnikov kadına nacak ile vurabilmek için bulunduğu yerden ya biraz öne gelmeli ya da başka bir şeyler yapmalıdır. Aralarındaki uzaklığın yarısı kadar yaklaşması iyi olur mu sizce!.."

"Fakat öyle yaparsak çerçevenin solu boş kalmaz mı?" der bir öğrenci.

"Doğru," diye onaylar S.M., "çerçevenin solu hareketsiz kalır. Fakat böyle bir geçişte başka ne gibi kusurlar var... Grafik açıdan da?.."

"Raskolnikov, Alena İvanovna'nın peşi sıra giderse bu, sahnelemenin netliğini bozar," der P-ko çekingen bir şekilde.

"Oleg Zadaroviç'in hakkı var," der S.M., öğrencinin gözlemine katılarak. "Denebilir ki ikisi de aynı çizgi üstünde gidiyorlar. Öyleyse bu durumda ne yapabiliriz?.. Raskolnikov'un baş sorunu yaşlı kadına ulaşmak ama onu kadının hemen arkasından hareket ettiremeyiz."

Öğrenci P-şvili Raskolnikov'un "*yılanvari*" diye nitelediği şekilde zikzak yaparak ilerlemesini önerir. S.M.'nin isteği üzerine P-şvili tahtaya Raskolnikov için önerdiği yürüme doğrultusunu çizer (resim 63).

S.M. böyle bir yürümenin, ancak Raskolnikov'un iç kararsızlığı nedeniyle kadını öldürememesini göstermek gerektiğinde doğru olabileceğini açıklar.

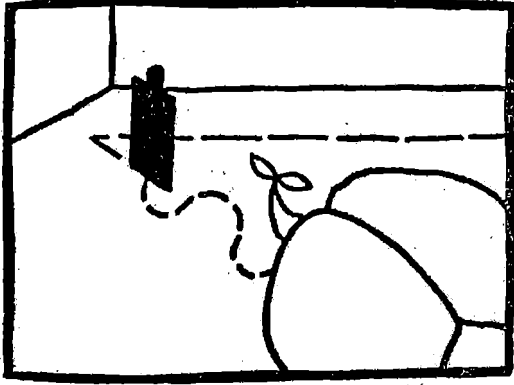
Öğrenciler çeşitli önerilerde bulunur.

"Onu arkasından götürelim!.."

"Başka bir yol izletelim!.."

"Arkasından götürmek bir çözüm değil," diye karşılar S.M., "Fakat Liub-c başka bir yol izletelim derken elleriyle gösterdiğine ne isim verebiliriz?"

63



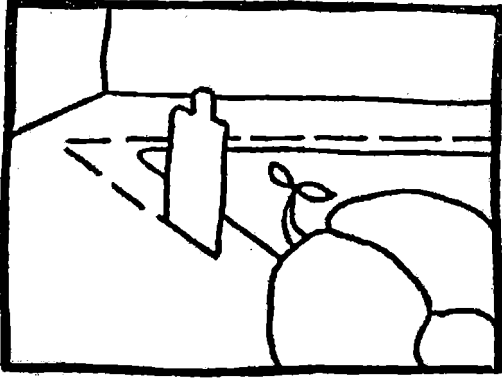
"Koşut bir hareket," diye karşılık verir öğrenciler hep bir ağızdan.

"Koşut bir hareket çizgisi," der S.M., "Raskolnikov'a yaşlı kadının ayak izlerini izlemeden, onunla aynı yöne gitmesi sağlar."

Raskolnikov'un nasıl ilerleyeceğine karar verdikten sonra, S.M. ta en baştan, yani çerçeveye girmesinden başlayarak sahnelemeyi irdeler. Bu irdeleme sırasında ikisinin peş peşe *"aynı çizgi üstünde"* girebilecekleri görülür, çünkü birinin bir diğerini yönlendirdiği bir durumda böyle bir sahneleme olasıdır. Bu bölümde Raskolnikov ileri atılır ve Alena İvanovna'yı odanın köşesine sürükler. Kadın yakın çekime gelecek şekilde yer değiştirdikten sonra Raskolnikov koşut bir çizgide hareket eder (resim 64).

"Evet ama eğer başta Raskolnikov paldır küldür içeri giriyorsa, yaşlı kadın onu kararsız bir şekilde izler, çünkü ondan biraz korkmaktadır," diyerek görüş bildirir V-skij. "Onları burada da aynı çizgi üstünde yürütmeyebiliriz."

64



"Eğer kadını Raskolnikov'un peşinden kararsız bir şekilde götürmeye karar verirsiniz," der S.M., "o zaman izlediği yol düz bir çizgi olmamalıdır."

"O zaman '*yılanvari*' bir yol izleyebilir," diye önerir V-skij.

"Belki de," diye S.M. paylaşır gibidir. "Ama dikkat edin," diye sürdürür, "kadın bu '*yılanvari*' yürüyüşü çeşitli biçimlerde yapabilir. Grafik olarak da gerçekleştirebilir, fakat bunu oyuncunun hızına ve yorumuna da bırakabiliriz. Eğer bir insan kararlı bir şekilde dümdüz gidiyorsa, zaman bakımından da düz gidiyordur, fakat eğer, diyelim ki, duraksayarak hareket ediyorsa, o zaman davranışı kararsız bir özellik kazanır. Yılanvari bir gidiş mekânsal bir özellik iken zamansal bir özelliğe dönüşür."

"Unutmayın ki," diye sürdürür S.M., "aynı özellik çeşitli anlatım alanları içinde de geliştirilebilir. Kimi durumlarda sahnelemenin mekânsal görünümü olarak ortaya çıkar, bir diğerinde davranışlar olarak, bir üçüncüde konuşma biçimi olarak, birisi sürekli noktalama işaretleri kullanarak konuşuyor gibi olduğunda örneğin... İsterseniz aynı anda birçok yansımasını birden de verebilirsiniz. Aslında bana göre, bizim durumumuzda Alena

İvanovna'nın kararsızlıkları, korkusu, yürüyüşünün hızı ile verilirken, hareketin kendisi *'peşi sıra gitmek'* şeklinde gösterilebilir."

Öğrenciler sahnenin başlangıcını defterlerine geçirirler. Alena İvanovna'nın başını öne eğmesi ve Raskolnikov'un nacağı çıkarması noktasında kalırlar. O zaman S.M. bir soru sorar: Seyircinin dikkatini kendiliğinden Raskolnikov üzerine yöneltebileceğini umabilir miyiz? Oyuncunun bir şeyler yapmasının gerekebileceğine karar verilir, bu şekilde seyircinin dikkati onun üzerine çekilecektir. Ancak ondan sonra ona nacağı çıkarttıracğıız.

"Paltosunun önünü açtıralım," diye önerir biri.

S.M. paltonun önünü açmanın, nacağı çıkarmayla aynı anlama geldiğine dikkati çeker. Önce seyircinin dikkatinin çekilmesi gerekmektedir, ancak ondan sonra paltosunun önünü açtırabiliriz. "Düğmeletelim öyleyse" diye önerir bir diğeri.

S.M. paltoyu düğmeletmenin, açmaktan daha da kötü olduğunu açıklar. Paltosunun önünü açmak hiç olmazsa seyircinin dikkatini Raskolnikov'un üzerine çekebilecektir ama düğmeletmek bu sonucu dahi vermeyecektir.

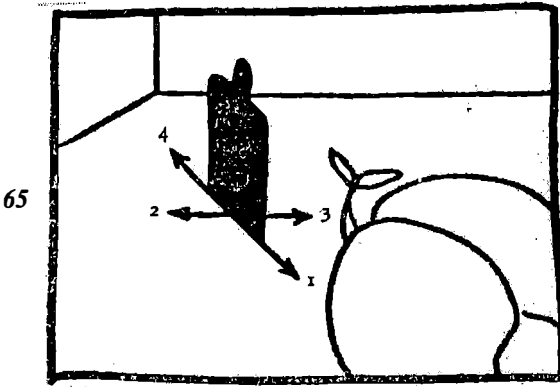
"Raskolnikov'u kımıldatma yollarını bulalım, davranışlar burada yeterli olmaz," der öğrenci Ur-gov.

"Doğru," diye onaylar S.M. "Burada bir hareket yaptırmak en doğrusu. İşte bakın, Raskolnikov bir adım atar, sonra paltosunun düğmelerini çözmeğe başlar..."

Şimdi bu bir adımın hangi yöne doğru yapılması gerektiği incelenmeye başlanır. Öğrenciler, Raskolnikov'un bu hareketi ne zaman yapacağını daha saptanmadığı üzerinde dururlar. S.M., Raskolnikov'un hareketinin, yaşlı kadının hareketinden hemen sonra gelmesi durumunda zaman içinde bir koşutluk ortaya çıkacağını, bunun sahnelemenin koşut hareketiyle birleşti-

ğinde doğal olarak şematik olacağını bildirir. Bu koşutluk duygusunu bozmak için, S.M. böyle bir kesişme önerir. Saptadığımız sahnelemede onları mekân içinde kesiştiremeyeceğimize göre geriye zaman olarak bir kesişme kalıyordu.

"Bu noktayı kabaca işleyecek olursak," diye sürdürür S.M., "şöyle yapabiliriz: Alena İvanovna rehin bırakılacak şeyi alır, yana çekilir, başını eğder... Sonra Raskolnikov bir adım atar. Kadın ancak bundan sonra paketi incelemeyi bitirir. O sıra Raskolnikov'u kadına yaklaştırmak mıdır? Yaklaştığında paltosunun önünü ne şekilde açtırırız?.. Paltosunu açarak ilerlemesinin ancak, *'iyi niyetle geliyorsa'* bir anlamı olabilir. Raskolnikov'un yer değiştirmesiyle ilgili çeşitli olasılıklar üzerine yapılan araştırmalar ve tartışmalar sonunda çerçevenin kenarlarına doğru yapılacak koşut hareketler, aksiyonun belirginliğini bozacağı için, vazgeçmemize yol açar (resim 65, 2. ve 3. yönler)."



"Alena İvanovna başını eğder. Gerileyen Raskolnikov küçük olur, sonra yeniden büyür. Raskolnikov orta boy çekimden geriye çekildiğinde küçülür, böyle küçükken, yaklaşp vurduğunda, öne gelir ve kocaman olur," der 4 no'lu yöne taraftar olanlardan biri.

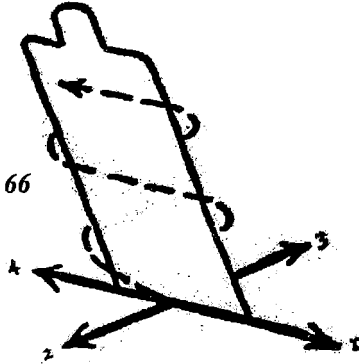
Öğrencilerin büyük çoğunluğu bu görüşe ve dayandığı gerçeklere katılırlar. Fakat işte gene S.M. araya girer.

"4. yön konusunun lehine," der "birçok haklı nedenler var gibi. Fakat eğer Raskolnikov geriye giderse, nacak ile neler yaptığı çok zor görülecektir."

"Öyleyse onu olduğu yerde bırakalım ve bir şey yapmasını sağlayalım," diye önerir bir öğrenci.

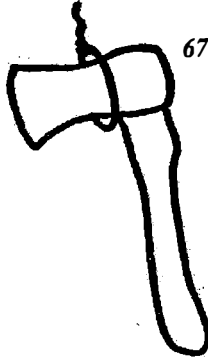
"Ne yaptıralım?" diye karşılar S.M. "Dikkatleri onun üzerine çekmek için yüz hareketlerinin yeterli olmadığına, dolayısıyla bütün vücuduna bir hareket vermek gerektiğine daha önce karar vermiştik zaten."

"Öyleyse ne yapalım?" der bir ses. "Hiçbiri de uygun düşmüyor." Karşılık vermek yerine S.M. tahtaya gider ve bir çizimle Raskolnikov'un hareketlerini gösterir (resim 66).



"Eğer dönerse, onun bu hareketi," diye açıklar S.M., "hem dört şikkın hepsini en iyi şekilde kapsayabilir, hem de içerik bakımından en uygun çözüm olur. Doğal olarak Raskolnikov Alena İvanovna'nın nacağı görmesini istememektedir. Romana göre, Raskolnikov eski bir gömlekten paltonun içine bir düğme

yapmıştır ve büyük bir olasılıkla nacak oraya şöyle asılmıştır" ve S.M. ve tahtaya bunu çizer (resim 67).

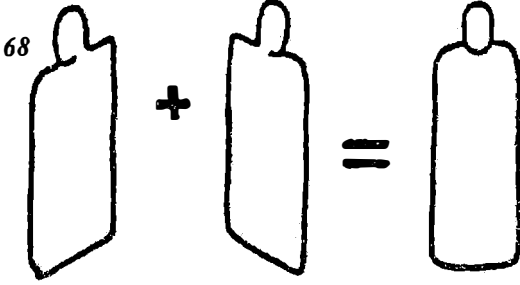


Şimdi şu soru karşımıza çıkar: Raskolnikov paltonun hangi yanına nacağı saklamıştır. Sola mı? Sağa mı? Burada da, hep olduğu gibi, görüşler çeşitlidir. Bir kısmı nacağın sol tarafa saklanmasını önerir ve buna birtakım haklı nedenler bulurken, diğerleri sağ yanı savunurlar.

"Burada hepsini kapsayan, yeni bir çözüm bulmamız gerekir," der öğrenci Ç-va, "tıpkı Raskolnikov'u döndürdüğümüzde yaptığımız gibi."

"Sözde hepsini kapsayan kimi kolay çözümlerin," der S.M. "çok olumsuz bir özelliği vardır: İstenen duruma somut olarak hiçbir zaman tam karşılık vermezler. Diyelim ki bir kişi için iki duruş söz konusudur," der tahtaya çizerken. "Her iki durum da olabiliyorsa, bunları kapsayan, özümleyen bir çözümü aritmetik kurallarına göre bulabiliriz demek doğru olmaz (resim 68).

"Unutmayın ki Raskolnikov'u döndürme düşüncesi," diye sürdürür öğrencilere dönerek, "bir ara çözüm değildir, öyle çıkmadı, saklamak gibi somut bir durumu karşılayacak yeni bir çözüm olarak geldi... Böyle doğdu. Fakat her iyi buluş aynı za-



manda hepsini özümseyen buluştur da. Aritmetik bir çözüm olarak ortaya çıkmaz. Raskolnikov'un dönüşüyle sağlanan dört değişik yöne doğru hareketin çözülmesi bir reçete ya da bir tarz değil, somut bir durumdur. Şunu unutmayın, kendi deneylerinizden bir tarz olarak yararlanmaya başladığınızda, sanattan hiçbir şey kalmayacaktır. Bunu Hegel '*Estetik Dersleri*'nde sanatçının gerçek özgünlüğünden söz ederken çok iyi açıklar. Homer'in, Sofokles'in, Raffaello'nun, Shakespeare'in yaratıcı çalışmalarına gönderme yaparak der ki, '*tarzı olmamak, hep tek büyük tarz olmuştur.*' Siz de yaratıcı çalışmalarınızda, her seferinde konudan, çevreden, siyasal görüşten ve dünyayı kavrama biçiminden yola çıkmalısınız. Eğer bu yöneme sahip olursanız, yapılacak işi açık olarak kavrarsanız ve somut, kesin bir çözüm ararsanız o zaman istediğiniz yaratıcı sonuçları elde edersiniz..."

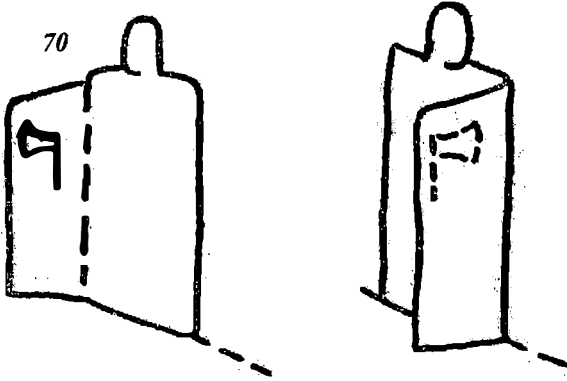
"Öyleyse, nacağı ne tarafa koyarsak daha iyi olur?" der S.M., çalışmaya dönerek.

"Ben I no'lu konum tarafıyım," der öğrenci Gr-ko.

"Neresi orası? Biraz karıştırdım da. Çizer misin lütfen," der S.M.

"Ben çizmesini bilmem ki," diye karşılık verir Gr-ko. S.M. yönetmenin, bulduğu görüntüsel çözümleri çizebilecek durumda olması gerektiğini söyler. Bu demek değildir ki bir ressam gibi

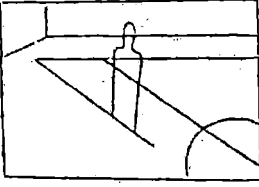
çizebilmelidir. Fakat gereken hareketi yakaladığında ve mekân-sal ilişkileri tasarladığında, gördüklerini ve duyduklarını kâğıt üzerine olduğu gibi geçirmesini bilmelidir.*



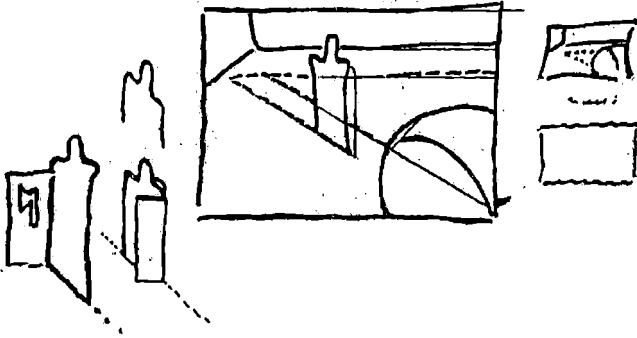
S.M. kaba bir çizimde düşüncelerin yeterince açık ve belirgin olarak nasıl belirtilebileceğini gösterir (resim 69).

Öğrenci Gr-ko "a" konumunu öne sürer ve seçiminin gerekçelerini anlatır, fakat diğer öğrenciler onunla aynı düşüncede değildirler. Paltonun etek hareketinin Raskolnikov'un dönüş yönüne doğru olmasının simgesel bir etki yapacağını söylerler. Öğrencilerin büyük çoğunluğu "b" konumunu savunurlar ve Raskolnikov'un hareketleri için şu sırayı önerirler: Döner, paltonun önünü ters yönde açar...

* Bugün bile kimi sinemacılar çerçevelerin taslak çizimlerinde bütün ayrıntıların, tonlarına varıncaya dek, büyük ölçüde geliştirilmesini isterler. 1930'ların başlarında birçok yönetmen, özel olarak çağırılmış sanatçılara ısmarlıyorlardı çerçevelerin çizimlerini, S.M. steno notlarını da nasıl resimlemek gerektiğini kendine göre anlatır, aynı zamanda da bir yönetmenin çerçeveyi nasıl çizebileceğini gösterir. Ekteki tabloda (resim 70) kendi çizimlerinden bir tanesi verilmektedir. İsteyerek kaba olarak çizilmesi sözü edilen yapılabirliği göstermek içindir (V.N.'nin notu).



69



"... sağ eliyle," diye belirtir tahtaya çağrılan öğrenci M-kin, "nacağı alır..."

"... Gösterir misin?" diye aniden sorar S.M. "Birkaç öğrenci destekler: *'Evet, göster'*. M-kin biraz düşünür ve kararını verir:

"Hayır, S.M., böyle olamaz. Nacağı göstermemek gerekir."

"Tabii ki göstermemek gerekir," diye onaylar S.M. "Çok saçma olur yoksa. Konunun içeriğine göre..."

"... nacağı göstermemeli, saklamalı onu," diye atılır C-kin.

"Bu konuda aynı düşüncede misiniz hepiniz?" diye sorar S.M. öğrencilere.

"Bu ana kadar nacak görülmemeli," der N-zin'in sesi.

"Bana göre," der S.M. eliyle M-kin'e yerine geçmesini işaret ederek, "Raskolnikov nacağı olabildiğince uzun süre gizli tutmaya çalışır. Fakat, o onu bir yandan saklarken, yönetmen de onu belli edecek bir şeyler yapmalıdır. Onu anlık bir ışık çakması olarak gösterebiliriz. Hiç göstermezsek, Raskolnikov saklamak için dönerken, paltonun içinde neler çevirdiğini anlayamayız. Ayrıca, vuracağı zaman, seyirci Raskolnikov'un nasıl bir silahtan yararlanacağını da bilemeyecektir, bu nedenle, vuruştan önce elinde nacak olduğunu göstermek gereklidir."

"Ben seyircinin nacağı henüz görmemesini yeğlerim," der öğrenci K-cov, "Raskolnikov onu çıkardığında, parlamasını gösterebiliriz."

"Ama kimse ne olduğunu anlayamaz ki. Şimdiden çeliğin parlamasının görünmesi daha iyi olur," diyerek öğrenciyi yanıtlar S.M. "Seyirci hızlı hareketlerde nacağı tanır, halbuki yavaş hareketlerde parlayan bir şey görür..."

"Nacağı çıkarır, sonra telaşa kapılır ve yeniden saklar," diye önerir öğrenci S-ko.

"İçerik açısından S-ko'nun söylediği doğru," diye onaylar S.M. "Fakat bunu nasıl yapacağız? Nacağı mı yukarı kaldıracğıız, yoksa paltonun eteğini mi açacağız?"

Şuna karar verilir: Raskolnikov nacağı tuttuğunda onu paltodan kurtarmak için yukarı kaldırmayı başaramaz. Paltonun yanı açılır ve Raskoldinov nacağın görünmesinden korkarak, onu aşağı çeker ve arkaya saklar (resim 71).

Öğrencinin biri elini kaldırır. S.M. konuşması için işaret eder.

"Eğer Raskolnikov nacağı bu şekilde kurtarıyorsa," der öğrenci, "daha sonra kaldırıp vurmak için daha büyük ve daha güç gerektiren bir hareket yapmak zorundadır ki bu metne bütünüyle ters düşer. Raskolnikov '*sanki bütün gücü tükenmiş*' gibi davranmalıdır."



"Bu hareketi irdelemeye çalışalım bakalım," der S.M. "Nacığı saklamak istemesi Raskolnikov'un kişiliğine uygundur. Vurması gerekmektedir ama nedense nacığı saklar."

"Ben bundan söz etmiyorum," diye atılır öğrenci. "Hareket doğru, ondan kuşku yok, fakat hemen sonra nacığı kaldırması gerekir!"

"Acele etmemeli ve hareketi sıkıştırmamalısınız," diye yanıtlar S.M. "Vuruş ile saklama arasında Raskolnikov'un kendi kararsızlığına karşı verdiği savaşı göstermek gerekir. İşte size oyuncular için iyi bir oyun çıkarmaya elverişli bir durum. Kuşkusuz Alena dönecek ve Raskolnikov'a bakacaktır. Aralarında bir şey geçecektir. Burada kişilerin arasında olanlarla seyirci için gerilim dolu anlar verilebilir. Fakat sırayla gidelim. Saklanmış olan nacığın demirinin pırıltısı..."

"... Yaşlı kadın ona doğru döndüğü sırada görünmelidir," diye görüş bildirir biri.

"Döndüğü demek biraz çok," diye konuşur S.M. "Başını biraz oynatması yeterlidir. Böylece nacığın saklanması Raskolnikov'un kararsızlığını çok belirgin olarak ortaya koyar. Daha

sonraki bölümde Raskolniköv vurmaya hazırlanır, karar verir ve... tam o sıra yaşlı kadın döner. Ancak bundan sonra nacağı vurmak üzere kaldırır Raskolnikov."

"Kurallarımızdan birine göre sorular yalnızca ders sırasında sorulabilir," der S.M. bir sonraki derse başlarken, "buna karşın koridorda, soru sormak için yanıma arkadaşınız Liub-c yaklaştı. Barok mimariye ilgi duyması nedeniyle, o tarzın dekoratif tekniği ile yapmakta olduğumuz şey arasında bir ilinti kurmaya çalışıyordu."

Öğrencilerin büyük çoğunluğu için bu soru yapay ve gereksiz gibi görünüyordu ama S.M. üzerinde durur. Böylece kendiliğinden tiyatronun gelişmesi ve sinemayla olan ilişkileri üzerine ya da S.M.'nin deyişiyle "*sinema ve tiyatro arasındaki dönemsel karşılaşma*" üzerine küçük bir ders oluşuverir.

Günümüz tiyatrosunda sahne mekânı sabittir. Fakat oyun oynanacak ortam her bölümün yeni aksiyon alanıyla değişik bir biçim alır. Birinci bölümde bir dekor vardır, ikincisinde başka bir dekor, vb... Ayrıca her bölümün içinde bir sahne kutusu bulunur, S.M. bunu daha sonra oyun oynanacak sahne mekânı olarak tanımlamıştır, bu da sürekli değişim içindedir. Eğer bir sahne üzerinde üç kişi yerlerini tek kişiye bırakırsa ve daha sonra orada kalabalık bir sahne oluşursa, sahenin boyutları her seferinde değişiyor demektir.

Dünün tiyatrosuna bakacak olursak, bir dönemde sahne mekânı bütün gösteri için bir kez düzenlenir ve oyun tek bir dekor önünde oynanırdı. Bunun nedeni dramaturjinin üç kuralından biri olan yerbirliğine uymaktı.

Daha da önce, gösteriler tümü için aynı olan tek bir yerde düzenlenirdi. Böylece Hristiyan tiyatrosu değişik metinlere dayanan oyunları hep aynı sunak önünde aynı kapı girişinde, aynı kilise önünde oynardı.

"İstiyorum ki," diye sürdürür S.M., "ortaçağ tiyatrosunun oynandığı sahne ile sinemadaki çerçevenin kendine özgü 'kutusu' arasında var olan süreklilik ve ilişki konusunda sarsılmaz bir inancınız olsun. Liub-c'in barok çağın sahneye koyma tekniği konusundaki sorusunu bu amaçla değerlendirmeye çalışalım."

S.M., sanat tarihi üzerine olan engin bilgisiyle, barok çağda tiyatronun özelliklerini tutkuyla anlatmaya başlar. Zaman zaman tahtaya tebeşirle dekor planları ve taslakları çizer.

Der ki, barok çağ tiyatrosunda dekorlar, kural olarak, bir gösteri boyunca hiç değişmezdi. Genellikle bütün bir oyun için tek bir dekor hazırlanırdı. Sonraları tiyatro sanatının tarihsel gelişmesiyle birlikte aksiyonu tek bir yer yerine çeşitli yerlerde geliştirme eğilimi ortaya çıktı. Fakat daha bu gerçekleşmeden önce, bu arada, bir geçiş dönemi olur, burada sahne kutusu oyun boyunca aynı kalmakla birlikte, değişik yerleri çağrıştıracak şekilde boyanırdı. Böylece, bölümlere göre dekoru değiştirmeden tiyatrocular, özellikle de sanatçılar dekorun içinde çeşitli sınırlı bölgeler yaratarak oyunun bir tek olan dekorunu geliştirmeye çabaladılar. Bu eğilim, gelişim çizgisini barok tarz içinde de sürdürdü.

Söz konusu tiyatro tarzının en büyük sanatçısı olan *Giusejya Bibiena* kendi dekorlarını simetrik olarak düzenlerdi. *Piranesi* bir adım daha öteye gitti ve dekorun asimetrik düzenlemesini getirdi.

Bibiena tarzında bir dekor taslağının yanına *Piranesi*'nin bir sahne düzenlemesini çizdikten sonra S.M. sözlerini sürdürür.

"*Piranesi*'nin ünlü tutukevleri dekoru o zamana kadarki sahnelerin sınırlarını çoktan aşıyordu. Asimetrik bir düzenlemenin simetrik olana göre daha dinamik olduğunu sizin de anlamanız gerekir. Rus sahnelerinde, bu tür dekorlar, Petersburg'un aleksandır* bölümü inşa edilirken, XIX. yy. başlarında çok moday-

* Yani Çar I. Aleksandr'ın yönetiminde olduğu dönem: 1801-1825. (Ç.N.)

dı. Rusya'da *Piranesi* tarzını sürdüren minar *Quarenghi* çalışıyordu..."

"İstiyorum ki bu tür sapmalarda," diye tamamlar S.M., "bir durumdan diğerine geçen bir çizginin, yönelişin varlığını anlayın ve anımsayın. İçinizden benim yazılarımı okumuş olanlarınız anımsarlar, kurgu çerçevenin patlama evresidir. Bir çerçevenin içindeki gerilim doruğuna ulaştığında ve o sınırlar içinde daha fazla büyüyemez olunca, o zaman çerçeve patlar, iki kurgu parçasına bölünür. Sizin için nasıldır bilmem ama benim için tiyatro oyununda aksiyon yerinin gelişmesi ile çerçeveden kurguya geçme arasındaki benzerlik tartışma götürmez. Çerçeve ile kurgu birbirlerine yabancı dünyalar gibi karşı karşıya getirilemezler, nitelikten niteliğe diyalektik bir sıçrama yapan tek bir ve aynı sürecin evreleri olarak, ele alınmalıdırlar. Kimi durumlar vardır, çerçevenin sınırları içinde bile bir aksiyonu, kurgu ile yaptığımız ölçüde, dinamik bir doygunlukta verebiliriz. Çerçeve ile kurgu arasındaki ilintinin, değişik gelişme evreleri olarak anlaşılması, size sahnelemeden kurguya nasıl her çerçevenin içinin biçimlendirilmesi yoluyla geçebileceğinizi gösterecektir."

"Şimdi de," der S.M., "yeniden çerçevemize dönelim. Daha önceki dersimizde çözümün ana çizgilerini belirlemiştik. Onları geliştirmeye geçebiliriz."

Öğrencilerden biri söz ister.

"Raskolnikov'un nacağı saklamasında bir de hız ögesi var," der. "Hızdan ya da ritmden kaynaklanan güçlü bir kararlılık var. Bu nedenle, nacağı sakladıktan sonra, Raskolnikov'un kararsızlığını yansıtacak, bir başka aksiyon gerekli."

"Aynı görüşte misiniz siz de?" diye sorar S.M. öğrencilere.

"Hayır," diye yanıtlar öğrenci K-cov. "Raskolnikov yalnızca, nacağı paltosunun altından çıkardığı anda, bir ölçüde kararlılık gösterir. Sakladığı zamansa, bütünüyle kararsızdır."

"Raskolnikov'un hareketinin niteliğini irdeleyelim," diye önerir S.M. "Onda bir iki yönlülük var. Çabukluk eylemliliğin, etkinliğin bir niteliği, özelliğidir, fakat nacağı tekrar yerine koyarken yaptığı hareketin temel görüntüsü edilgen olarak nitelendirilebilir. Bu hareketin asıl görünüşü kararsızlıktır, tutukludur. Raskolnikov'un bundan sonra gelen hareketi de ikili anlam taşır. Fakat bu kez etkin olma..."

"... Nacağı kaldırdığında ortaya çıkar," diye atılır öğrencilerden biri.

"Diğer bir deyişle, bu kez etkin olma hareketin yönü doğrultusunda kendini gösterecektir," der S.M. söyleneni onaylayarak. "Ya kararsızlık?.."

"Geri çekilme davranışında!.. kolunun hareketini frenlediği zaman!.. Duraklayınca!.." diye öğrenciler görüşlerini bildirir.

"Hareketin yönü dışında," diye anımsatır S.M., "ritmi de hesap etmek gerekir. İlk yönü edilgen ama ritmi etkin bir hareketimiz vardı. Şimdiyse yönünde etkin ama ritminde edilgen bir hareket var. Raskolnikov nacağı kaldıracaktır ama zorlukla. Onu daha yukarı kaldırdığında, hareket de yavaşlayacaktır. Raskolnikov planının uygulamasına yaklaştıkça dağınıklığı ve şaşkınlığı artar."

S.M. bu hareketi gösterir ve açıklar. Raskolnikov kolunu kaldırır, fakat kolunun hepsini değil, yalnız dirsekten aşağısını kaldırır. Eli yukarı kalktıkça dirseği de vücuduna yapışır. Sanki Raskolnikov nacağı kucaklamak istemektedir. Bu, vurmak isteyen ama aynı zamanda da bunu yapmaktan korkan birinin en belirgin davranışdır.

"Nacağın saklanması sırasındaki parlaması ile onun kaldırılması arasına ne gibi bir şey 'yerleştirmemiz' gerekir?" diye sorar S.M.

"Yaşlı kadının hareketini," diye önerir sınıftan biri.

"O daha önce oldu," diye yanıtlar S.M. "Buna karşılık Raskolnikov da nacağı saklamıştı."

"Ruhsal durumunu göstermemiz gerekir!" diye önerir öğrenci Kad-kov.

"Hangisini?" diye sorar S.M. kesin olunmasını isteyerek.

"Raskolnikov'un kendisi için tehlikeli bir durumun ortaya çıkmadığını anlaması gerekir," diye yanıtlar Kad-kov.

"Diğer bir deyişle, korkusu gerçekleşmemiştir, yaşlı kadının döneceğini sanmıştır," der S.M., öğrencinin yanıtını tamamlayarak. "Metne göre bu doğru ama bunu nasıl göstereceğiz? Buradaki hareketimiz ne?"

"Soğuk bir ter Raskolnikov'un bütün alnını kaplar, Raskolnikov onu siler," diye önerir V-ko.

"Fena değil!" der S.M., memnun.

"Fakat böyle bir hareket gerilimi düşürür," diye karşı çıkar öğrenci Ç-kov.

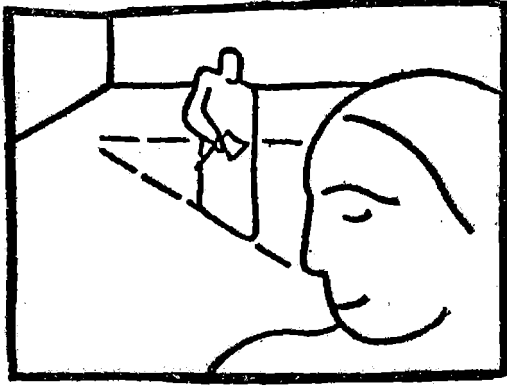
S.M. buradaki gibi yüksek bir gerilim elde edildikten sonra, yeniden gerilimin artmasından önce, geçici bir rahatlamanın rahatsız etmeyeceğini anlatır. Fakat teri silme hareketi yalnızca bir jest olarak gösterilmemeli, aynı zamanda görüntüsel olarak, birisinin korkunç, sanrılı bir şeyi kendisinden kovmaya çalışması gibi de olmalı. Böyle bir hareket Raskolnikov'un ruhsal durumuna bütünüyle uymaktadır.

"Ancak o zaman, Alena İvanova başını kaldırır ve ona doğru döner," diye sürdürür S.M., (Resim 72) tahtaya çizerek ve sorar: Ama Raskolnikov'un hareketinin hangi noktasında dönmelidir?..

"Nacağı omuz yüksekliğine kadar kaldırdığında," diye önerir Kad-kov.

S.M. yanıtı onaylar.

72



"Yaşlı kadın döndüğünde, Raskolnikov geri geri çekilir," diye sürdürür Kad-kov.

"Ve yeniden nacağı saklar," diye tavsiyede bulunur S.M. "Yeniden, daha önceden göstermiş olduğumuz parlamayı gösteririz ama bu kez daha da parlak olarak."

"S.M.," der birdenbire öğrenci Ur-gov, şaşırmış bir durumdadır, "bizim işimiz Raskolnikov'un içindeki kızgınlığı güçlendirmektir... Halbuki nacağı yeniden aşağı indirtiyoruz!.."

"Sana bir şey sormama izin ver, sevgili Chazbi, hangi '*iç kızgınlık*' sözünü ettiğin," diye sorar nazikçe S.M. Ur-gov'a. Sonra daha yüksek bir tonda sürdürür: "Raskolnikov örneğin yaşlı kadına kişisel bir kin duyuyor ve bu kin onda sürekli artıyor olsaydı böyle bir kızgınlıktan söz edilebilirdi... Oysa onun, şaşkın dağınık durumunun artması söz konusu. Görsel olarak konuşursak, senaryo bize yoğunlaşma vermiyor, kişinin dağılmasını, planının '*çökmesini*' veriyor. Nasıl daha sonra nacak yaşlı kadının başına inecekse, öyle, şimdi de içindeki istek ve onunla birlikte kendi '*üstün insan*' felsefesi düşmektedir.

"Rehinci kadının öldürülmesi, sahnenin dış konusudur. Gerçek tematiği, iç konusu Raskolnikov'un '*düşüşü*' ve tahtından indirilmesidir. Özgürlük ve güçlülük ama her şeyden önce güçlülük! Bütün korkak yaratıkların üstünde, bütün karınca yuvalarının üstünde olmak... Onun sloganı buydu. Ve işte şimdi kendisi '*korkak bir yaratığa*' dönüşmektedir..."

Öyküyü anlatırken S.M. bir yandan da Raskolnikov'un hareketlerini gösterir. Nacağı indirirken, öğrencilerin dikkatini onun sol elinin hareketi üzerine çeker.

"Raskolnikov, nacağı geri çekerken," der, "rahatsızlığından sol eliyle ona çarpar. Bu hareket de amaçladığımız Raskolnikov'un '*düşüşünün*' ortaya çıkmasına katkıda bulunur."

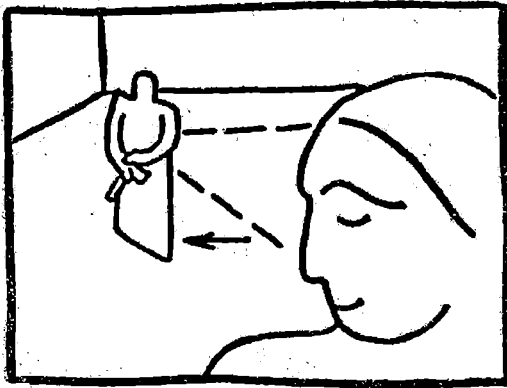
Kız öğrenci P-skaja o sıra Raskolnikov'un yalnızca nacağı indirmesiyle yetinmeyip, geri geri çekilmesini de önerir.

S.M. öneriyi düzeltir.

"Başını kaldırdığında, Alena İvanovna, Raskolnikov'un görüntüsünü perdeleyebilir. Bu nedenle onu geriye değil biraz yana kaydırmakta yarar var..."

Çerçeveyi çizerek (resim 73), S.M. bu adımın tamamen yer-

73



leşmeyle, düzenlemeyle, mekânla ilgili bir düzeltme olduğunu anlatır.

"Şimdi Alena İvanova'nın hareketlerini belirlemeye geçelim," diye sürdürür. "Yaşlı kadın elinde rehin bırakılacak şeyi tutarak döner. Dönerken de, Raskolnikov'a bakmadan, mırıldanır: '*Bunun içine ne koydun böyle...*' Raskolnikov kadının bu hareketinden telaşa düşer ve nacağı yeniden saklar. Böyle yaparken de biraz yana döner. O zaman Alena İvanovna başını kaldırır..."

"Döner, Raskolnikov nacağı saklar," diye anlatmasını ve açıklamasını sürdürür, S.M. tarafından sorgulanan öğrenci Kad-kov. "O sıra nacak Raskolnikov'un elinden sapın ucuna kadar kayar... Raskolnikov onu kaldırır ama öne doğru değil omuzlarının üstüne kaldırır..."

"Demek siz nacağın Raskolnikov'un elinden sapın ucuna kadar kaymasını öneriyorsunuz?" diye kesinleştirmek ister S.M. "Gerçekten de Raskolnikov nacağı sapının en ucundan tutmaktadır."

"Bu önemsiz bir ayrıntı," der öğrencilerden biri. "Böylesine gerilim dolu bir anda seyirci bunun ayırdına varmaz bile."

"Önce bu ayrıntının gerekip gerekmediğine karar verin," diye kuru bir şekilde araya girer S.M., "daha sonra onun seyirci tarafından görülmesini düşünün. Size birçok kez söyledim ve yinelemekten de hiç usanmayacağım, görülmeyen ayrıntılar hiç olmamalı..."

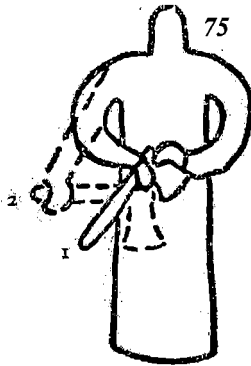
"Vuruşu düzgün bir şekilde yapmak için Raskolnikov'un elinin sapın ucuna kayması gerekli midir?" diye sorar S.M. tekrar çalışmaya dönerek. "Gereklidir tabii. Yaşlı kadına vurabilmek için Raskolnikov nacağı belli bir hareket vermek zorundadır ve bunu da ancak sapın ucundan tutarak yapabilir. Bu durumu göz önünde tutarsak, Kad-kov'un önerisi doğrudur. Fakat ağır bir nacağı, sapın ucundan tutacak şekilde kaydırmak, fazla akrobatik bir iş! Yapmayı bir deneyin!.. Nacak elinizden kaçıp, düşe-

cektir... Yalın ve kolay bir çözüm nasıl bulabiliriz?.. Daha önceden sol eli aksiyonun içine sokmuştuk, şimdi gene onu yardıma çağırabiliriz."

S.M. hareketi gösterir ve bunun yalnızca bir elden diğerine bir değiş tokuş gibi değil, nacağın bir "kından" çıkarılışı gibi olması gerektiğini anlatır (resim 74). Belirli bir yavaşlıkta yapılan bu hareket hem görülebilecek, hem de seyirci üzerinde büyük etki bırakacaktır.



Hareket geliştirilirken, sol elin nacağı, yukarıya doğru değil, yana doğru yatay bir çizgi izleyecek şekilde çekeceğine karar verilir. Sağ el ise sapın ucundan tutar, dirsek önce kıvrıktır, sonra düzelir (resim 75) ve bu konumda Raskolnikov kımıldamadan durur. Başka bir şey yapacak gücü yoktur.



"Nacak şimdi açıktadır. Daha önce hiç böyle olmamıştır," diye bitirir S.M. "Artık Alena İvanovna gözlerini Raskolnikov üzerine kaldırabilir ve..."

"Raskolnikov nacağı ne zaman kaldıracak?" diye sorar adeta bağırarak öğrencinin biri.

"Alena İvanovna'nın gözlerini kaldırmış olması onu vurma-ya zorlayacaktır," diye ekler bir diğeri.

"Hiç de öyle değil. Çok erken daha..." diye yavaş konuşarak yanıtlar S.M. "Aksiyonu geliştirip gerilimin en üst noktasına çıkarmayı öğrenin... Nacağı kaldırmak ve kadın onu görünce, indirmek en kolay ve en ilkel bir çözümdür. Yaşlı kadının kendisi, yaptığı bir şeyle, *'bardağı taşıran'* olmalı ve ancak o zaman cinayet işlenmelidir. Bardağı taşıran damla ne olabilir?.."

S.M. öğrencilere Dovzenko'nun *"Arsenal"* filminin bir bölümünü anımsatır. Menşevik gözlerinin içine korkusuzca bakan komünist işçinin üzerine ateş edemez. Raskolnikov da öylesine kararsızdır ki, kadının bakışı onu adeta dondurur. Bu bakıştan yararlanmayı bilmek gerekir. Kadın nacağı görür... Burada gerilim dolu bir bekleme yaşanır. Raskolnikov bu bakışın altında ezilir gibidir ve her şeyi bırakıp, kaçmak üzeredir. Fakat tam o anda korkmuş olan kadın ellerini açar ve ünlü rehin eşyası düşer. Döşemeye düşmesi duyulur... Bu gürültü Raskolnikov üzerinde silah sesi etkisi ya da daha doğrusu kırbaç etkisi yapar. Nacak o anda olabildiğince yukarı kalkar!.. Alena İvanovna gözlerini kaldırır ve...

"... Bağırır!.. Kendini korumaya çalışır!.." diye atılırlar öğrenciler.

Eisenstein: Kendini korumak için ne yapar?

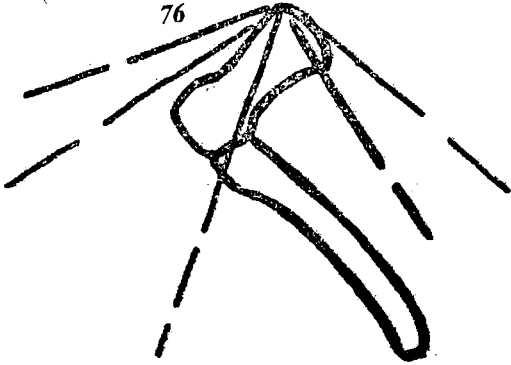
Öğrenciler: Metne göre her iki elini de başına götürür.

Eisenstein: Ya başı nereye gider?

"Aşağı iner!.. Metin şöyle diyor: *'Döşemenin üzerine çöker'*" diye bağırılır her yerden.

"Bu bizim için demektir ki Alena İvanovna çerçeveden dışarı çıkar," diye belirtir S.M. "O zaman Raskolnikov nacağı çerçevenin dışına doğru savurarak bütün gücüyle vurma olanağına kavuşur. Bütün bu bölümü metne bağlamak istersek, Alena İvanovna önce rehin eşyasının değeri konusundaki kuşkularını mırıldanır ve 'eşyayı' Raskolnikov'a bakmadan uzatır. Sonra, yanıtı duymadığı için, gözlerini kaldırır ve nacağı görür. Korku içinde ellerini açar, 'rehin eşyası' yere düşer, sesi duyulur... Raskolnikov nacağı kaldırır, kadının gözleri de yukarı, nacağa doğru kalkar. Çığlık duymak isteyenler için buraya çok yüksek olmayan, inleme gibi bir çığlık koyabiliriz. Bu çığlıkla kadın başını elleriyle saklar ve eğilir, çerçeveden çıkar, bu arada Raskolnikov elinde nacak adeta üzerine yıkılır... Düzenleme oldukça açık bir şekilde belirlenmiştir. Şimdi yönetmen için yeni bir sorun doğmaktadır. Nacağın vuruşunu öne çıkarmamız gerekiyor. Ama nasıl?.."

Öğrenciler susarlar, kuşkusuz soruyu tam olarak anlayamamışlardır. O zaman S.M. tahtaya yaklaşır ve nacağın hareketini, çizgi filmmiş gibi, çizer (resim 76).



"Böyle bir şeyi nasıl ve neyle elde edebiliriz?" diye sorar.

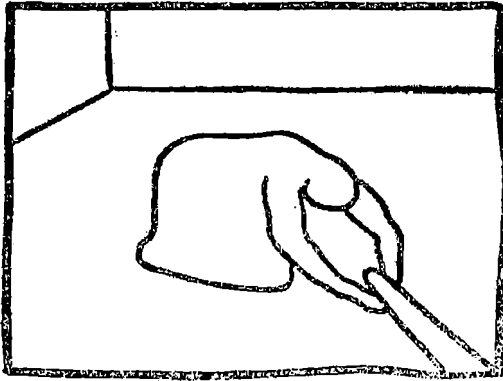
"Nacak parlak ve ışıklı bir yol çizer," diye önerir bir öğrenci.

"Dış görünüşe kapılmayın," diye atılır S.M. "İlkelere bağlı kalın!.. Bir parlamayla nacak çerçeveden çıkar. Buradan parlamaların gelmesi için ne yapmak gerekir?.. Oraya kadar ne çıkabilir?"

"Eller!" der biri.

"Tabii eller. Kadın çerçeveden aşağı çöktükten sonra, vuruş gelir; Raskolnikov da yıkılmış gibidir," diye belirtir S.M., tah-taya çizerek (resim 77).

77



"Sonra" diye sürdürür "çapraz bir şekilde çerçevede bir el görünür ve Raskolnikov'u adeta örter (resim 78). Parmakların oyunu başlar. Sonra ne olur?"

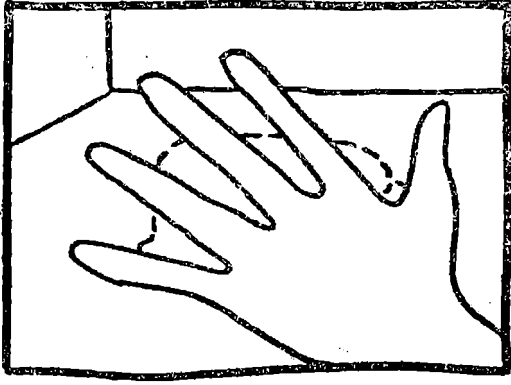
"İkinci vuruş!" diye önerir öğrenciler.

"Güzel, bu ikinci vuruştan yararlanalım," der S.M. ve sorar: "Öyküde ikinci vuruştan sonra ne geliyor?"

"Raskolnikov anahtarları arar," diye yanıtlarlar sınıftan.

"Ama Raskolnikov'un anahtarları çıkarabilmesi için kadının görünüyor olması gerekir," diye anımsatır S.M. "Alıcıyı yerin-

78

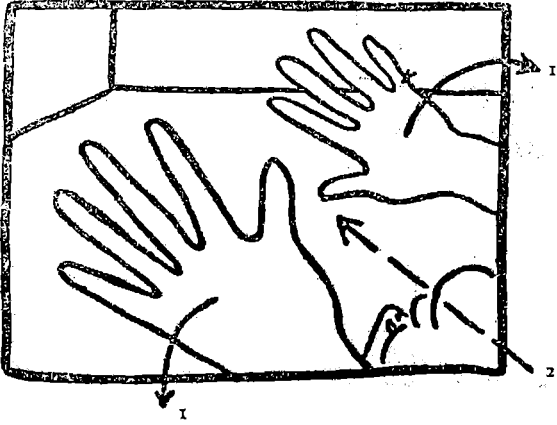


den oynatamayacağımıza ve yeni çekimler yapamayacağımıza göre aksiyonu öyle ayarlayalım ki kadın yeniden çerçeveye girsin. Bunun için ikinci vuruştan yararlanacağız. Kadın eli ya da elleriyle '*rolünü oynadıktan*' sonra, Raskolnikov ona ikinci kez vurur.

"Eğer," diye sürdürür S.M., "hemen yakın çekimlerden yararlanmak istiyorsanız, bütün perdeyi dolduracak şekilde tek bir eli gösterin. Fakat her iki eli de kullanmak daha iyi olur. Önce çerçeveye bir el girer, sonra ötekisi... Daha sonra her iki el de yana doğru açılırlar ve onların yerinde çapraz olarak kadının yüzü girer, hemen hemen bütün çerçeveyi kaplar; sonra kadın yere düşer, çerçeve de düşerken küçücük olur. Bu şekilde daha çarpıcı bir çerçeve düzenlemesi elde ederiz. İki unsur, -eller- çerçeveden çıkarken başka bir unsur -baş- girer (resim 79). Ellerin büyüklüğü azaldıkça, Alena İvanovna'nın yakın çekim yüzü çerçeveye girer ve daha iyi görünür.

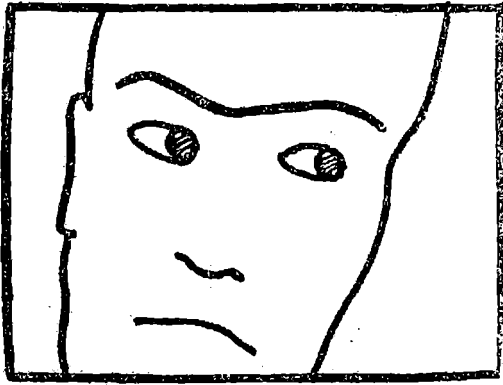
"Demek ki kadının çerçevede belirmesi ikinci vuruşla ilintili. İkinci vuruştan önce Raskolnikov arkada Alena İvanovna'nın

79



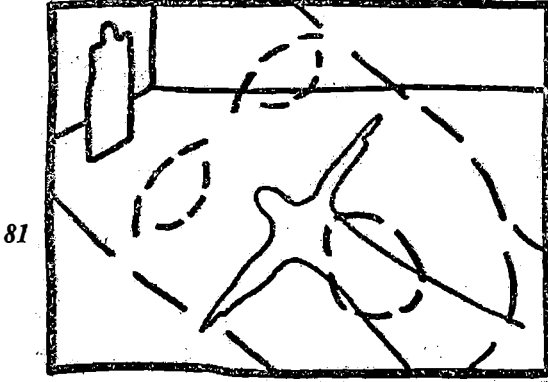
yakın çekim ellerinin arasından görülmektedir. İkinci vuruşu yaptıktan sonra, kendi yüzü yakın çekimde görünür (resim 80).

80



"Oyuncunun yüzüyle oynaması için bu çok önemli bir andır. Bu büyüme Raskolnikov'un çakmak çakmak gözlerini ve üzerine çökmekte olan sıkıntılı umutsuzluğu göstermemizi sağlar. Sonra

geri geri arkaya doğru uzaklaşır. Bir anlık bir duruş... Hemen hemen boşalmış gibi olan çerçeveye can çekişen kadının çok büyük yüzü girer ve vücudu yere düşer (resim 81)."



"Şimdi artık Raskolnikov anahtarları arayabilir," der öğrencilerden biri.

"Anahtarlar cebinde duruyor, aramasına gerek yok," der kız öğrenci An-kova.

"Elbette," diye onaylar S.M. "Raskolnikov kadına yaklaşır ve daha önceden tanıdığı anahtarları cebinden çekip çıkarır."

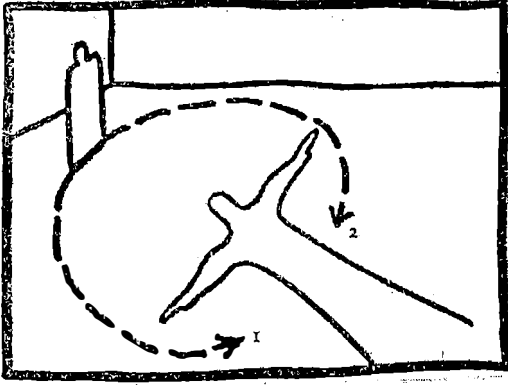
Raskolnikov'un yaklaşması üzerine iki görüş ileri sürülür (resim 82).

Bu bölümün çözümü için, S.M. iki öğrenci çağırır ve onlarla birlikte Raskolnikov'un yaklaşmasını, anahtarları almasını ve uzaklaşmasını oynar...

Dersin sonuna doğru herkes, S.M. bile yorulmuştur ama o, inatla denemelerini sürdürmektedir. Onu tanımayan biri çalışmaya yeni başladığını sanabilirdi.

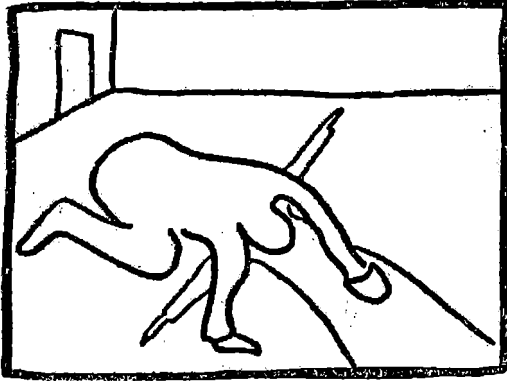
Raskolnikov'un doğrudan, hiç dolaşmadan, yaklaşmasına karar verilir. Diz çöker (başka türlü cebe ulaşamamaktadır) ve

82



bir yerine kan bulaşmasın diye elinin birini yere dayar, diğer eliyle önlükten anahtarları çıkarır (resim 83).

83

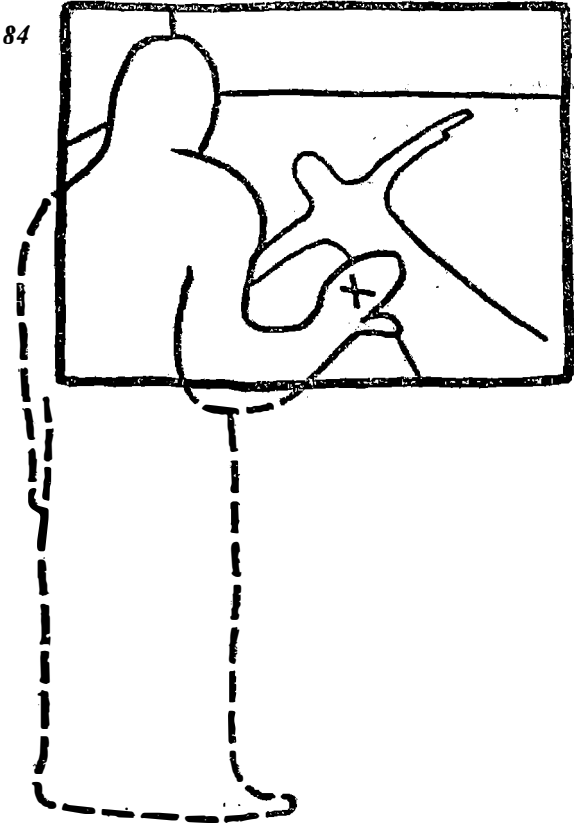


Sonra ayağa kalkar, bir adım atar ve 28 mm.lik objektifin özelliği nedeniyle yakın çekimde görünür (resim 84).

"Şimdi Raskolnikov telaşlıdır, karmakarışık duygular içindedir," der S.M. "Bu nedenle, yakın olan odaya, kapısını gördü-

ğümüz yatak odasına doğru gitmez (resim 83), tam ters yönde giriş kapısına yönelir. Çerçeveden çıkar, sonra yeniden girer, odanın kapısına, arkaya doğru gider. Bu şekilde çerçeveden dışarı çıkış, telaşının, arayışlarının bir göstergesidir. Ayrıca bizim tek çerçevemize bir (nature morte) havası da verir.

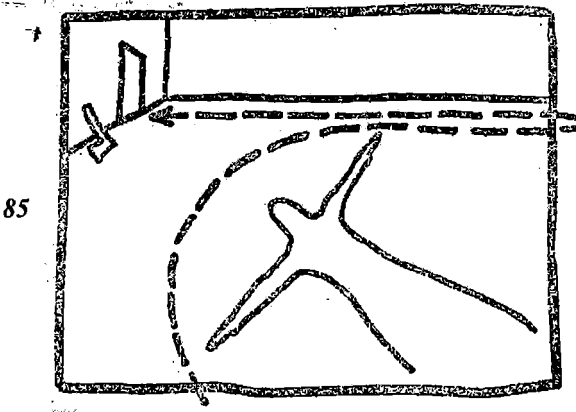
"İki bakımdan..."



"Raskolnikov'un elinde nacak vardı," der bir öğrenci. "Onu bırakıyor mu yoksa elinde mi tutuyor?"

"Nacak için şöyle yapabiliriz," diye açıklar S.M. "Anımsamaya çalışın belirli bir anda, ikinci vuruştan sonra, Raskolnikov geri geri gider. Yatak odasının kapısının olduğu yan duvara kadar varır, dayanır ve düşen kadına bakar. Burada nacağı elinden kaydırır ve çerçevenin kenarı ile kapı arasına bırakır."

Böyle diyerek S.M. daha önce yaptığı çizimin üzerine nacağı da yerleştirir (resim 85).



"Bir dahaki derse," der, "herkesin Raskolnikov'un nacağı kaldırmasından başlayarak sahnenin nasıl geliştiğini gösteren çizimler yaparak gelmesini istiyorum. Öyle sanatsal resimler olsun demiyorum. Fakat bu çizimlerde, taslaklarda, örneğin Alena İvanovna döndüğünde, Raskolnikov'un eli nerededir, ya da önde kadının omuzlarını ve başını görürken arkada Raskolnikov ne şekilde durmaktadır, gibi durumlar açık olarak gösterilmelidir. Bunlar saptanması gereken önemlidir ve eğer kafanızda kurabilirsiniz, çizmeyi de becerebilirsiniz."

"İşin özüne gelince," diye sözlerini tamamlar S.M., "sanıyorum ki ta başta birçoğunuzda tek bir çerçevenin içinde sahneleme yapmanın tekdüze olacağı ve pek ilginç gelmeyeceği gibi beliren korkular doğru çıkmadı. Ayrıca sinemasal düzenlemede, kişilerin yakın çekimden geriye, ya da tam tersi uzak çekimden yakın çekime getirilip götürülmeleriyle bir bakıma kurgu yaptığımızı da anladınız. Bunu gizli kurgu diye tanımlayabiliriz. Örneğin, Alena İvanovna düşmeden önce filmi kesip oraya biraz değişik açıdan ayrıca çekilmiş yüz çekimini yerleştirin, tam bir kurgu düzenlemesi elde edersiniz. Biz, çalışmamızda en temel ve duyarlı durumları alıcının yerini hiç değiştirmeden yakın çekimde büyüterek işaretledik. Önemli anları daha belirgin kılmak için, Alena İvanovna'nın yüzünü bile düşmeden önce çok yakından çerçeve tarafından sınırlanmış olarak verdik. Ve bunu orta genel çekimde çok kalmayalım korkusuyla da yapmadık. Çalışmamız içinde kurguyla parçalamamızı gerektirecek kimi ayrıntıların bulunduğu da doğrudur. Örneğin, nacağın bir elden diğerine geçirilmesi tipik bir yakın çekimdir. Bunu yapmadık, çünkü ödevimizin sınırları içinde kalmak zorundaydık. Umarım ki bu ödev sayesinde hepiniz tiyatro sahnesi üzerinde düzenlenen sahnelemeden, perdenin dikey durumunu hesaba katarak çerçeve içindeki sahnelemeye nasıl geçildiğini anlamışsınızdır. Ve de sahnelemenin içinde, kurguyla biçimlendirilen, filmsel çerçevelere ayırmanın bütün öğelerinin var olduğunu görmüşsünüzdür. Aksiyonun akışı içinde öyle bir noktaya gelinir ki sahneleme yüzle ve gövdeyle oynamaya dönüşür, aynı şekilde bazen aksiyonun akışı öyle gelişir ki sahneleme yakın ve orta çekimlere gerek duyar. Bu arada tek bir çerçeve ile çerçevelerin kurgusu arasındaki sınırların da göreceliği üzerinde ve nasıl belirli bir anda çerçevenin parçalara ayrıldığı, *'patlayarak'* bir dizi kurgu çerçevelerine bölüldüğü konusunda azıcık görüş sahibi oldunuz.

"Sinemasal sahnelemenin özelliklerini tanımlamak için," diye sözünü tamamlar S.M., "bugüne kadar sinema dilinde var olmayan ama ona uyan bir deyim getirmek istiyorum. Eğer sahneye koyma sahne üzerindeki aksiyonların düzenlenmesi anlamına geliyorsa, çerçeve içindeki aksiyonların düzenlenmesine de bundan sonra '*çerçeveye koyma*' diyebiliriz."

Böylece, S.M.'nin yeri geldiğinde daha başka anlamlar da yükleyeceği bir deyim doğar. Örneğin, aksiyonun birçok çerçeveye ayrılmasını da çerçeveye koyma olarak tanımlar. Çerçeveye koyma kavramı içine böylece çerçevelere bölme ve kurgu parçalarına ayırma işlemleri de girer. Fakat 1947 yılında, sinemasal düzenleme derslerinde ve programında, S.M. "*çerçeveye koyma*" deyimini kesin olarak yalnızca aksiyonun çerçeve içinde düzenlenmesi anlamında kullanmaya karar verir.

DÜZENLEME* SORUNLARI

Çoğunlukla S.M. Eisenstein öğrencilerle olan uygulamalı derslerine, çok geliştirilmiş dış aksiyonu olan durumlar üzerinde çalışarak başlardı. Örnek olarak "*Dessalines*" çalışmasını gösterebiliriz. Sonra eğitsel alıştırmalar için konular dünya ve Rus klasik yazınının en yetkin örnekleri arasından seçilirdi. Her yeni öğrenci grubu, Shakespeare'in, Balzac'ın, Puşkin'in ve Tolstoy'un yapıtları üzerinde çalışmalar yapmak zorundaydı. Mezun oluncaya kadar, öğrenciler özellikle çağdaş Sovyet konuları üzerinde çalışırlardı.

1946-47 ders yılında işlenen konulardan biri V. Nekrasov'un *Vokopach Stalingrada* (Stalingrad Siperlerinde) adını taşıyan kısa romanından alınmış bir parçanın sahneleme çalışmasıydı. Bu konu üzerinde Eisenstein'in öğrencileriyle yaptığı çalışmanın notları daha önce "*Voprosy Kinodramaturgi*"nin (Sinema

* Düzenleme sözcüğü kompozisyon karşılığı kullanılmıştır. (Ç.N.)

Dramaturjisinin Sorunları) birinci fasikülünde yayınlanmıştır. Gene de birçok nedenden dolayı bu kitapta yeniden yayınlanmasının doğru olacağını sanıyorum. Burada, bir yönetmenin dramatik bir malzeme üzerindeki çalışmalarının çeşitli aşamaları üzerine, ustamızın yaptığı dersler derlenmiştir. Bu son dersler olmadan kitap tamamlanmış olmayacaktı.

Eisenstein öğrencileriyle birlikte VGİK'de yıllarca yaptığı derslerin, alıştırma ve sistemli steno kayıtları gibi çok önemli bir malzemenin toplanmasını sağlamıştır. Fakat ne yazık ki bunlar o durumlarıyla yayınlanamıyorlar, çünkü S.M. tarafından gözden geçirilemediler, birçok kez steno notlarını düzeltmeye, düzenlemeye niyet etmesine karşın, yeni sorunlar ve yaratıcı çalışmaların sıkıştırılmasıyla her seferinde "*daha sonraya*" ertelenmek zorunda kaldı.

Kendisi tarafından gözden geçirilen ve yeniden işlenen çok az malzeme içinde 25 Aralık 1946'da yaptığı dersin steno notları da var, bunlar "*Düzenleme Sorunları*" başlığıyla küçük bir kitapçık olarak yayınlanmıştır.

Bitirme sınavlarından kısa bir süre önce reji fakültesinin beşinci sınıf öğrencilerinin son dersi olarak yapılmıştır. Burada S.M., Nekrasov'un romanından bir bölümün sahnelemesini geliştirecek olan öğrencilere düzenlemenin ne olduğunu anlatmaktadır. S.M. sahnelemeyle ilgili hiçbir çözüm getirmez ama romanı anlamak ve sanatsal bir yapı kurmak için gereken bir dizi önemli önermelerde bulunur. Sahnelemeyi öğrencilerin sınav için kendilerinin hazırlaması gerekmektedir.

Derslerin steno ile not alınmasına karşın ki bu görev derslere katılan öğrencilere verilmişti, sunulan çalışmaların üzerine S.M.'nin kendi düştüğü notlar ve bu malzemeler korunamamıştır. Ustamızın 1947 ocağında sağlık durumunun daha da bozulmasıyla, öğrenciler sınavlarını vermek için onun evine gitmişlerdir ve orada da bir stenocu bulunamamıştır.

Eksikleri olsa da, yazı çok ilginçtir, çünkü büyük ustanın, kendisinin sevdiği bir deyimle, "*katı düzenlemeci*" bir yönetmenin yaratıcılık yöntemlerinin değişik bir yönüne ışık tutmaktadır. Eldeki metnin somut içeriğinden hareket ederek ve yapıtın düşüncesinden dünyanın Marxist kavranışı içinde esinlenerek yönetmenin sinemasal biçim bulma arayışlarının nasıl bir yol izlediğini göstermektedir.

"Bölümün malzemesi içinde, Puşkin'in sahne yapıtında belirtilen ünlü '*Halk Susar*'* gibisinden '*ayrıntılar*' benzeri içindeki düşünceler bakımından onunla koşut ayrıntıların bulunması olası mı..." diye S.M. söze başlar ve "*Halk susmaktadır*" cümlesinin salt bir deyiş ya da tanımlama olması kadar anlamının derinliği nedeniyle de güzel ve önemli olduğunu anlatır.

"... Düzenleme olayına başlarken," der "hemen '*etkili malzeme*' avına da çıkılmaması gerekir, onun yerine sizi derinden heyecanlandıran ve sizi '*yüreğinizden yakalayan*' şeyler aramalısınız."

Stalingrad'a Alman uçaklarının ilk saldırısının anlatıldığı Nekrasov'un öyküsünün bize sağladığı olasılıkları irdelerken, S.M., sıradan bir parçadaki günlük yaşantı ayrıntılarının ayrıştırılmasıyla ilerde kenti savunacak olanların kararlılığının doğması tematiğinin nasıl çıkarılıp geliştirilebileceğini gösterir.

S.M.'nin, Nekrasov'un romanının bölümlerinin işlenmesi sırasında üzerinde durduğu temel konu şuydu: "... Stalingrad savunmasını, ölümü yenmiş bir yaşamın durgun görüntüsü kadar, hatta daha çok Sovyetlerin bilinçli inancının zaferi olarak vermek" ve bunu sanat değeri olan mükemmel bir biçim içinde anlatmak.

S.M. derslerinde, kendi estetik anlayışını ve tarzını anlatır biraz aslında ve daha önce de gördüğümüz gibi, Balzac'ın "*Go-*

* Boris Godunov'nu sonu. (Ç.N.)

riot Baba"sı üzerine yapılan çalışmada, Haiti Adasındaki sömürgecilere karşı gerçekleştirilen ayaklanma öyküsünde ve Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanında, hep böyle olmuştur.

Bu onun her zamanki çalışma tarzıydı.

V.N.

"Bu yarıyıl boyunca düzenleme sorunlarına çok çeşitli açılardan yaklaştık; genel olarak öneminden, görüntünün buradaki işlevinden söz ettik ve Puşkin'in yapıtlarında bunu irdeleyerek öğrendik, kurgu kartları sistemi getirmeye ya da aksiyonun ayrıntılı bir yapısını çıkarmaya çalıştık.

"Şimdi ne yapmamız gerekiyor? Yönetmenlere verilen senaryosu hazırlanacak malzeme genellikle belli bir düzenleme zayıflığı ve buna bağlı olarak da yetersiz bir anlatım özelliği taşıyor.

"Düzenleme bakımından zayıf bir malzemeden yola çıkarak sağlam bir düzenleme biçimi nasıl kurulabilir?

"Bunu size V. Nekrasov'un* Stalingrad romanından bir bölümde göstereceğim.

"Ama daha önce, metindeki sıraya göre düzenleme sorunlarını inceleyebilmemiz için bakış açımız üzerinde anlaşmaya varalım.

"Düzenleme sorununa en dar anlamında eğileceğiz. Yani her şeyden önce malzemeye nasıl yaklaşacağımızı, onu nasıl yerleştireceğimizi ve tek tek öğeleri kendi aralarında nasıl karşılaştıracacağımızı göreceğiz.

"Unutmayalım ki '*düzenleme*' deyiminin sözcük anlamı, her şeyden önce '*karşılaştırma*'dır. Yapıtın tek tek parçaları, tek tek

* "*Znamja*" dergisinin 8-9. sayılarında ilk yayınlanışında Nekrasov'un romanının ismi "Stalingrad"dı (V.N.'nin notu).

bölümleri ve tek tek her bölümünün içindeki öğeler arasındaki ilintileri ve organik bağlantıları nasıl saptayacağımızı görmek için, işte bu dar açıdan inceleyeceğiz malzememizi.

"Bir yapıta belli bir sağlamlık ve yapısal bütünlük vermek için çeşitli yöntemler ve yollar vardır.

"Tek tek parçaların kendi aralarında kaynaşmalarını sağlamanın en basit yollarından biri yineleme'dir, Puşkin'in yapıtından aldığımız örneklerde bunun uygulamasını birçok kez incelemiştik.

"Yinelemenin müzikte çok önemli bir işlevi vardır. Bir müzik parçasında bir tema belli zaman aralıklarında parçanın içine girer ve çeşitli şekillerde işlenir.

"Şiirde de yinelemeler olur, bir görüntü, bir ritim, anlatımsal ya da ezgisel bir öğe az çok değişikliklere uğrayarak yinelenir.

"Bu yinelemeler her şeyden önce yapıttaki bütünlük duygusunu yaratmada bize yardımcı olurlar.

"Aynı yineleme uygulaması, dıştan pek belli olmasa da, bir operanın temelinde de, örneğin tek tek vurguların aralarındaki uzaklık ve yoğunluk kesin matematik ölçülerde belirlenmiş (ritim) olarak bulunur.

"Açıktır ki, düzenlemenin içindeki bu bağlantı öğeleri bir yapıtın bütünlüğünü ve parçaların aralarındaki organik ilişkileri belirlemede uygulanan en basit yollardan biridir.

"Şimdi de düzenlemenin en basit görünüşlerinden söz edelim ve bunun, eldeki malzemenin işlenmesi sırasında nasıl gerçekleştiğini göstereyim.

"Yapılar çeşit çeşit olabilirler. Bir durumda böyle bir yapı, yaşamın gerçek kurallarına bağlı olmadan var olabilir.

"Bu şekilde kurulmuş bir yapıtta hangi öğeler bulunmalıdır?

"Böyle bir yapıt, kendinde belli bir düzen taşıyorsa, bir ölçüde seyirci üzerinde etkili olabilir. Fakat, üzerinde kurulduğu

'yasalar' bütünüyle rastlantısal olduğu için yapıtı derinliğine etkilemez, gerçeklik duygusu yaratmaya yaramaz, temanın gelişmesine katkıda bulunmaz.

"Kaçınılmaz olarak bunlar biçimsel kalan yapıtlardır, çünkü çıkış noktaları gerçek yaşamda olup bitenleri ve bunların yasalarını bütünlükleri içinde yansıtmak değildir.

"Sonuçta yapanın haklı görülemeyecek keyfiliği ortaya çıkar.

"Her ne kadar garip gibi gelse de, benzer keyfilik sanıldığından daha da yaygındır.

"Kimisi, konunun içindeki gelişmeyi yansıtan ritim düzenini yakalamaktan yoksun olduğu için, diyelim bir kurgucuysa eğer, şöyle der: *'Bu bölümü vals ritmiyle kurgulayalım'*, ya da üç zamanlı ritmik bir sıralama yapalım.

"Niçin? Hangi nedenle? Hangi amaç için?

"Tamı tamına aynı şey resim-heykelde de karşımıza çıkar, örneğin, genç bir ressamın kafasına, niçin olduğu bilinmez, resmini, diyelim ki, üçgenler üzerine kurmak gelebilir.

"Çok iyi biliyoruz ki birçok klasik olmuş yapıtın düzenlenmesinde bu tür uygulamalar hep olmuştur. Ama gene biliyoruz ki gerçekten klasik olmuş yapıtların sanatçıları bu noktaya, konularının görsel gereksinmesinden yola çıkarak *'varmışlardır'*.

"Bu iç gereksinme eksikse eğer, yapıt, oranların birbirleriyle uyumlu olduğu izlenimini verir ama seyirci, en iyi durumda bile, biçimsel soyut oyunlara kurban gider.

"Oysa yapısal düzen, yapıtın görüntüsünden ve içeriğinden yola çıktığı zaman durum tamamen farklı olmaktadır.

"Müzik, tiyatro, sinema ya da resim alanlarındaki klasik olmuş yapıtların yapısal düzenleri hemen her zaman karşıtların birliği ilkesine bağlı olarak, karşıt öğelerin çatışması üzerine oturmuştur.

"Bir oyunda genellikle çarpışan iki ilke bulunur. Uzun soluklu, sanat değeri kalıcı oyunlarda üstelik ilerici ilkelerle, gerici ve aşılmış ilkeler arasındaki bir çatışma söz konusu olur.

"Müzikte, genellikle iki tema bulunur ya da tek bir tema ikiye ayrılır. Sonra bu iki tema düz gidişlerini değiştirirler, karşı karşıya gelirler, kesişirler, birbiri içine girerler.

"Genel düzenlemeyle ilgili bu temel koşulu hesaba katmamış, gerçekten geçerli olan tiyatro yapıtlarına örnekler bulmak zordur.

"Düzenlemenin bu iç yasalarının, içeriğe ve yapıtın ereğine sıkı sıkıya bağımlı olması gerektiğini anlamanız çok önemlidir.

"Eğer yapıt, içeriği belirleyen düzenlemeyle ilgili gerçeğin genel yasaları dışındaki yasaları izliyorsa, yapay ve biçimci olur.

"Altını çizmek istiyorum ki temanın yineleme öğeleri, düzenlemeyle ilgili yapılanlar ve diğerleri hiç de öyle '*kafadan atma, uydurma*' şeyler değildir, çünkü düzenlemenin gelişmesindeki en ufak ayrıntılar bile biçimci bir istekten yola çıkmaz ama temayı açımlayan bir anlayıştan ve sanatçının buna yönelik arayışlardan kaynaklanır.

"İzin verirseniz, bu amaçla, size klasiklerden alınmış bir örnek vereyim.

"Puşkin'in *Boris Godunov* tragedyasından söz ederken, onun ünlü finalini anımsamadan edemeyiz: '*Halk susar*'. Yazın tarihinden biliyoruz ki bu final yalnızca 1831 baskısında vardır, oysa biri Lenin kitaplığında, diğeri Leningrad'daki Halk kitaplığında bulunan Puşkin'in diğeri iki özgün elyazmasında* oyun halkın şu bağırışıyla son bulmaktadır: '*Yaşasın Çar Dimitrij*'

* Şimdi Puşkin'in bütün elyazmaları Leningrad'daki Puskinskijdom'da bulunmaktadır.

İvanoviç! Bu iki finalden hangisi Puşkin'in niyetlerine daha çok uymaktadır?

"Konuyla ilgili olarak eleştiri dünyasında çeşitli varsayımlar öne sürülmüştür.

"*Halk Susar*' şeklindeki finalin metne sansürün baskısıyla konduğu kanıtlanmış gibidir; sansür halkın, *Tanrının Temsilcisi*' olan yasal varis yerine Zorba'nın yanında olmasına katlanamazdı. Sansüre göre, halkın susmasının dışında herhangi bir başka final çarlık iktidarının otoritesini sarsardı.

"Gene biliyoruz ki finalin bu şekilde değiştirilmesine karşı Puşkin hiçbir memnuniyetsizlik belirtmemiştir. Bunun böyle olmasına, tragedyanın basılmış kopyasındaki finalin, halkın *'Yaşasın Çar Dimitrij İvanoviç'* diye bağırmasına göre çok daha korkunç bir anlam kazanmasına bağlayabiliriz.

"Bu, *'Halk Susar'* cümlesinde, olaylar üzerine, halkın gizli bir tehdidi kadar, hatta daha çok, tarihsel olarak tayin edici olacak halkın, zamanı gelince söyleyeceği sözlerin korkunç bekleyişini ve gerilimini bulabiliriz.

"Bu finalden söz ederek, aslında çok dışsal gibi görünen bir değişiklik, bir düzenlemeden diğerine geçmenin gerçekte yaptırın anlamını nasıl değiştirebileceğini göstermek istiyorum.

"Tragedyanın tek tek sahnelerindeki davranışlarını gözleyerek, halkın kendiliğinden bir şey yapmasa da, nasıl çeşitli yollarla olaylar karşısındaki tavrını belli ettiğini göreceğiz.

"Başlangıçta halk göze batır bir kayıtsızlıkla Boris'e gider ve ona çarlık esasını alması için yalvarır; kayıtsızlığın altı ayrıca şununla da çizilir, gözlerinden yaş getirmek için soğan doğrarlar ve niçin özellikle Boris'i çar olarak istedikleri sorulduğunda da *'nedenini boyarların bildiği'* yanıtını verirler.

"Puşkin böylece, Boris'in tahta geçmeye çağırılması olayını, Karamzin'de* karşılaştığımız o kuşku çeken övgülü anlatım-

* N.M. Karamzin (1766-1826), ünlü Rus yazarı ve tarihçisi. (Ç.N.)

dan kurtarır. Karamzin'in betimlemeleriyle Puşkin'in metni arasında bir karşılaştırma, sanatçı ile kaynak bilgi arasındaki ideolojik anlayış farkı nedeniyle, malzeme üzerinde yeniden düşünmek için çok güzel bir örnektir.

"Daha ilerde, Zorba'nın çağrısına uyarak halk onun tarafına geçer, ona kentin kapılarını açar ve Voyvodaları bağlar (bunu Boris'e haber veren Şujskij'dir).

"Daha da ilerde, darağacının yanındaki sahnede Grigori Puşkin belirir ve halka Zorba'nın selamlarını ve çağrısını iletir. Karşılık olarak halk Dimitrij'yi alkışlar. (Yaşasın Dimitrij, babamız) ve kürsüden müziğin kışkırtmalarıyla (*'Boris'in köpeğini bağlayalım'*) Godunov'un odalarına saldırır.

"Sonunda, tragedyanın finalinde, Mosalskij halka *'Marija Godunova ve oğlu Fedor'un zehirle yaşamlarına son verdiği'* haberini iletir ve sorar: *'Niçin susuyorsunuz?'* ve onları kışkırtır *'Bağırın: Yaşasın Çar Dimitrij İvanoviç!'*

"Ve finalin daha önce sözünü ettiğimiz iki değişik şekli gelir: Basılan kopyaya göre: *"Halk susar"*, el yazmasına göre: *"Halk: Yaşasın Çar Dimitrij İvanoviç"* diye bağırır.

"Bu sahneleri tragedyanın el yazmasındaki final ile karşılaştıracak olursak durumu şöyle yorumlayabiliriz: Halk kayıtsızdır: Halk Boris Godunov'u istememektedir, fakat yönetmesi için ona yalvarır; halk Zorba'nın kışkırtmalarıyla, ona kapıları açar; halk *'Boris'in köpeğini bağlamaya'* koşar; Mosalskij'in sözlerinden Fedor'un öldüğünü öğrenince, aynı halk, Puşkin'in bildirdiğine göre, *'şaşkın susar'* ve sonra, uysal, bağırır *'Yaşasın Çar Dimitrij İvanoviç!'*

"Bu finalde, gördüğümüz gibi, halkın bütün yaptıkları Susjskij'in şu sözlerini onaylar gibidir: *'Plebler içinde oldukları anın esintilerine boyun eğerler.'*

"Tamamen değişik bir durum vardır ikinci finaldeki sahnenin belirlenişinde: *'Halk susar.'*

"Bütün tragedya boyunca her kışkırtmaya uysal bir biçimde boyun eğen halk, en son anda kendisine yapması söylenen şeyi yapmaz.

"Acaba finaldeki bu '*tersten yineleme*', tamamen biçimsel bir düzenleme midir? Tabii ki hayır, çünkü halkın davranışlarını yeni finalin ışığında yeniden gözden geçirirsek, bu, halkın tragedyadaki rolünü tamamen değişik bir şekilde yorumlamamızı ve anlamamızı sağlayabilir.

"Bütün tragedya boyunca halk Godunov ile Zorba arasındaki savaşımın, bir çeşit, tanığıdır ve bu savaşım konusunda kendi görüşü bile vardır, hatta duruma göre desteklenmesi gerektiğini sandığı taraftan da olmaktadır, fakat -ve işte burası çok önemli- tragedya süresince, gözlerinin önünde olan bitenleri göre göre halk büyür ve korkunç bir güç olur. Büyür ve son anda, suskunluğuyla olaylar konusunda kendi etkin yargısını açığa vurur.

"Gördüğümüz gibi, bir öğenin düzenlemede yerinin biraz değişmesi tragedya içindeki bütün bir aksiyon çizgisinin yeni baştan düşünülmesine zorluyor bizi.

"Başka bir çözümün bir tarihçi dışında ne Puşkin'in, ne tragedyayı sahneye koymuş olan yönetmenlerin, aklına gelmemiş olmasını görmek çok ilginç. Boris Godunov'un baskılarından birine yazılan bir değerlendirmede sahne yorumu için ne birinci ne de ikinci şıkkın ele alınmasının doğru olmadığı öne sürülmekte, bunların yerine kalabalığı '*bireyleşmiş*' bir biçimde, daha doğrusu kitlenin bazılarının '*yaşasın*', bazılarının '*kahrolsun*', diye bağırıldığı diğerlerinin de sustuğu tek tek bireylere bölünmüş olarak gösterilmesinin uygun olacağı söylenmektedir.

"Yazarına göre bu, tragedyanın finali için en doğru ve gerçeğe en uygun çözümdür.

"Fakat bu durumda ne olmaktadır?

"Tarih profesörü kalabalığı *'bireyleştirme'* niyetiyle aslında halkı bir birey kişi olmaktan çıkarmaktadır. Gerçekten de böyle bir yorumlamayla halkın gerçek ve etkin işlevi tamamen yok olmaktadır. Gogol'un çok sevdiği deyişiyle, ne şu ne bu, olmaktadır. Bu şekilde, tragedyanın ana kahramanlarından biri olarak halkın rolü sifıra indirilmektedir.

"Halkı, *'içinde olduğu anın esintilerine boyun eğer'* diye ele almak bizim için kabul edilemez bir şeydir. Bu nedenle halkın Dimitrij'yi alkışladığı final, bizi biraz kuşku içinde bırakıyor.

"Öteki şekilde ele alış, *'Halk susar'* biçimindedir. Burada gelişme gösteren, görevinin, tarihsel işlevinin bilincine varmaya başlayan bir halk verilmektedir.

"Yukarıda sözü edilen yorumla varılan *'ele alış'* bize hiçbir şey söylememektedir ve halkın davranışını da yalnızca *'böyle olmaktadır'* diyerek karşılamaktadır.

"*'Böyle olmaktadır'* ve daha genel deyişle *'her şey olabilir'* şeklinde bir *'nedene bağlamak'*, eğer ideal bir hedef yoksa ya da ideal hedef bütünleyici temel bir düşünceyi anlatan sağlam bir düzenlemeyle anlatılmamışsa, bizi anlamsızlığın korkunç batağına saplayabilir.

"Düzenlemeyle ilgili uygulama, ne kadar soyut bile görünse, düzenlemenin nesnesi karşısında ideolojik ve siyasal bir hedef güdüyordur.

"Bir yapıtın düzenlenmesi sırasında ideal bir hedef yaratılması ve bunun biçimlendirilmesi için çeşitli yollar vardır. Kimi durumlarda, bir yapıtın konusunu baştan belirledikten sonra, mekanik olarak bir dizi temalarla içi örülür ve bu temalar temelinde yapıt *'işlenmeye'* başlanır. Masa başında geliştirilen bu yol, hemen her seferinde bizi soyut bir çözüme götürür.

"Geçerli olan yol ise, düşüncenin, yapıtın işlenmesi sırasında yavaş yavaş malzemenin kendi kendisinden, uyumlu bir dü-

zenleme kurarak ortaya çıkması ve o şekilde algılanması, anlaşılmasıdır. Böylece sözünü ettiğimiz yapıtın düzenlenmesi, bağlantılarının ve iç yasalarının saptanması ideal doluluktan doğal olarak kendiliğinden çıkacaktır ve bununla siz herhangi bir temanın, herhangi bir malzemenin kolayca üstesinden gelebilirsiniz.

"Belli bir işe başlamadan önce, düzenlemeyle ilgili öncelikle ele alacağınız bu saptamaları aklımızdan hiç çıkarmayalım.

"V. Nekrasov'un Stalingrad romanı eleştirmenler tarafından çok olumlu karşılandı. Fakat bu arada romanın bir kusurundan söz edildi, o da, yazarın doğrudan katıldığı Stalingrad savunmasını olayların ortasında kalmış, üstüne çıkamamış bir insanın bakış açısından vermesiydi; yazar kendi görüş alanına giren olaylardan her zaman bir genellemeye varamadığından Stalingrad'ın kahramanlık destanı üzerine kapsamlı, tam bir yaklaşım getirememektedir.

"Yazar, çok doğal olarak kitabına Stalingrad ismini ve roman nitelemesini *'Znamja'* dergisinin yazı işlerinin verdiğini öne sürebilir ve kendisinin bunu *'Stalingrad Siperlerinde'* adıyla yazdığı yazıların toplamı olarak yayınlamış olduğunu söyleyebilir. Olabilir. Ama eleştirmenlerin ve bizim elimizde Stalingrad isimli kitap var ve roman olarak sunuluyor. Bu durumda romana yöneltilecek eleştiriler bütünü düzenlemesi üzerine olduğu kadar, çeşitli bölümleri üzerine de aynı gerekçelerle yöneltilebilir.

"Roman tarihsel açıdan ve tema bakımından olayları tek tek anlar olarak incelemekle yetinmekte ve bütünü kucaklamamaktadır, aynı özellik onun yapısal düzenlemesini de belirlemektedir.

"Belki de yazar katıldığı ve tanık olduğu olayları anlatmaktan başka bir amaç gütmemiştir. Bu durumda, izlenimci bir tarzda anlatılmış bu malzemelerden, belirli bir amaca yönelmiş ve iyi

çatılmış bir sanat yapıtı için gerekli olan malzemeleri bizim bularak çıkarmamız gerekiyor.

"Romanın konusu, Stalingrad savaşı sırasında genç bir teğmenin, yazarın kendisinin yaptıkları, daha doğrusu bu teğmenin nasıl Stalingrad'a geldiği kentin savunmasına katıldığı ve Almanların bozguna uğratıldığıdır.

"Romanda, Alman uçaklarının Stalingrad'a yaptıkları ilk saldırıların anlatıldığı bölümü işleyeceğiz. Burada ben genel olarak bir düzenlemenin nasıl gerçekleştirileceğini göstermekle yetinmeyip, bir senaryoyu teknik olarak işlerken hep yapmamız gereken bir işle de ilgileneceğim, çünkü böyle bir senaryoda birçok şeyin yanı sıra filmin düzenlemesi de bir ölçüde bulunmak zorundadır.

"Kimileri teknik bir senaryoyu, yazınsal senaryonun tek tek satırlara bölünmüşü olarak düşünürler. Sola çerçevelerin numaraları sırayla yazılır, sağa ise çokluk metrajla ilgili fantastik işaretler konur. Bu demek değil ki filmin metrajı hafife alınsın. Tam tersi insan kendinde, her yola başvurarak parçaların zaman içindeki birbirini izlemeleri ve süreleri konusunda iyi bir sezgi geliştirmelidir, bu şekilde ilerde yapacağımız filmlerin çerçevelerinin zaman ve metraj olarak ayarlanmalarını daha açık bir şekilde tasarlayabiliriz.

"Fakat teknik senaryonun asıl görevi düzenlemenin çatısını kurmaktır, ancak buna göre aksiyonların gelişmesi, bölümlerin birbirleriyle ilişkileri ve öğelerin dağılımı yapılabilir. Boris Godunov örneğinde göstermeye çalıştım ki, düzenlemenin bu çatısı aynı zamanda olaylar karşısında alınacak tavrın ve yapının yorumu olarak tanımlanan şeyin kendini en iyi gösterdiği yerdir.

"Ele aldığımız bölümden önce romanda sıkıntılı bekleyiş günleri anlatılmaktadır, kent kendini savunmak için hazırlan-

mıştır, tedirgin bir hareketsizlik ve bekleyiş içindedir ve olayların daha sonraki gelişmelerine gebedir.

"İki genç teğmen, yazarın kendisi ve arkadaşı İgor, bu kentte ve o atmosfer içinde bulunmaktadır; onlarla birlikte yazarın emireri (romanın en iyi anlatılmış kişilerinden biridir) Valega ile diğer subayın emireri Sedych vardır.

"Her iki genç teğmen de her yolla zamanı öldürmektedir. Biri oradaki kitaplıkta 'Apollon' dergisinin eski sayılarını karıştır-maktadır, diğeri ise *Peru öyküleri kitabına* gömülmüştür.

"İkisi de kent kitaplığında kapanıncaya kadar kalmaktadır. Ancak kitaplık fazla açık kalamamaktadır, çünkü memur eksiktir. Çıkarlarken kitaplık görevlisi 'Apollon'un 1912 ve 1917 yıllarının sayılarının da olduğunu, yarın yeniden gelmelerini söyler.

"Daha sonra, inceleyeceğimiz parça gelmektedir:

... Selamlaşıp ayrıldık. Valega daha şimdiden öğle yemeğine gecikdik diye homurdanmaya başlamıştır bile.

"İstasyonun girişinde dört köşe kara bir hoparlör cızırtılı bir sesle hırıldamaktadır:

"'Vatandaşlar, kentimize hava alarmı verilmiştir. Dikkat dikkat, vatandaşlar, kentimize hava alarmı...'

"Son zamanlarda günde 3-4 kez alarm veriliyordu. Kimsenin umurunda değil. Sürekli ateş ediyorlar, fakat uçağı bir türlü göremiyorlardı, sonra da alarmın bittiğini bildiriyorlardı.

"Valega bizi kızgın ve asık bir yüzle karşıladı.

"'Fırınımız olmadığını biliyorsunuz. Yemeğinizi ikinci kez ısıtıyorum. Patatesler dağıldı, borç çorbası ise...'

"Eliyle umutsuz bir işaret yaptıktan sonra bir paltoya sarılı tuttuğı borç çorbasını çıkarır. İstasyonun arkasında bir yerde uçaksavarlar ateş etmeye başlarlar.

"Borç gerçekten çok güzeldi. Etliydi ve ekşi bir sosu vardı. Pembe çiçekli, güzel tabakları kim bilir nereden bulmuştu.

"Tıpkı lokantada gibi' diye güler İgor, 'yalnızca servis masası ile bardakların içinde üçgen yapılmış peçeteler eksik.'

"Ve bir anda her şey havaya uçar... Tabaklar, kaşıklar, camlar, duvara asılı hoparlör.

"Allah kahretsin!

"İstasyonun arkasında, bir tören geçidindeymiş gibi yavaş, uçaklar geçiyordu. Bu kadar çok, daha önce hiç görmemiştim. Öyle çoklar ki nereden geldiklerini anlamak oldukça zordu. Bütün gökyüzü patlayan uçaksavar mermileriyle yıldız yıldızdı.

"Balkonda kımıldamadan gökyüzüne bakıyorduk. Ben, İgor, Valego, Sedych. Ayrılmak olası değildi.

"Almanlar doğrudan üstümüze geliyorlardı. Yaban kazları gibiydiler. Alçaktan uçuyorlardı: Beyaz haçlı kanatların sarı uçları, açılmış pençeler gibi olan tekerlekleri görülüyor... On... on iki... on beş... on sekiz. Tam karşımızda, ip gibi sıraya giriyorlar... En öndeki tekerlekler havaya gelecek şekilde dönüp pike yapıyor... Gözlerimi ondan ayıramıyorum. Tekerlekleri ve motor kapağı kırmızı renkte. Alarm sesi duyuluyor. Kanatların altından siyah noktalar düşüyor. Bir... iki... dört... on... on iki... En sonuncusu beyaz ve büyük. Gözlerimi kapıyorum... Balkonun korkuluklarına tutunuyorum... İçgüdüsel bir şey bu. Toprak yok ki içine gömülesin. Ama gene de bir şeyler yapmak gerek... 'Şamatacı'nın pikeyi bitirip geçtiği anlaşılıyor. Sonra ne olup bittiği belli değil.

"Sürekli bir patırtı. İğrenç bir şekilde, alttan alta her şey titremekte. Bir an gözlerimi açıyorum. Her yer toz duman içinde.

"Toz mu, duman mı anlaşılıyor. Her şey birbirine karışmış... Bombalar yeniden ısıkl çalmaya başlıyor, yeniden büyük bir gümbürtü. Korkuluğu sımsıkı tutuyorum. Biri ısırır gibi dir-

seğimin üstüne koluma yapışıyor... Valega'nın yüzü, donmuş kalmış, şimşek çakmış gibi... Bembeyaz, gözleri dışarıya uğramış, ağzı bir karış açık... kayboluyor...

"Ne kadar sürdü? Bir saat, iki saat ya da on beş dakika mı? Artık ne zaman ne de mekân belli. Var olan yalnızca bu boğucu hava ve soğuk, paslı korkuluk. Gerisi yok... Bir anda korkuluk yok oldu. Kendimi rahatsız edici, ılık, yumuşak bir şeyin üzerinde buldum. Altımda kımıldıyordu. Ona tutundum, sürünüyorum.

"Düşünmüyorum. Beynim durmuş. Bir tek içgüdüler, hayvansal bir yaşama isteği ve bekleme kalmış. Hayır, bekleme de değil, fakat *'daha çabuk, daha çabuk, herhangi bir şey ama çok çabuk...'*

"Sonra, yatağın üzerine oturmuş, sigara içiyoruz. Nasıl olduğunu anımsamıyorum. Her taraf toz toprak içinde, göz gözü görmüyor. Trinitrotoluen kokuyor. Dışlerimizde, kulaklarımızda, ensemizde hep kum var. Yerde tabak kırıkları, borç bulaşıkları, salata yaprakları, et parçaları. Odanın ortasında bir asfalt parçası. Bütün camlar kırılmış. Sanki birisi sopayla vurmuş gibi boynum ağrıyor.

"Oturuyoruz ve sigara içiyoruz. Valega'nın titreyen parmaklarını görüyorum. Büyük bir olasılıkla benimkiler de titriyor. Sedych bir ayağını ovuşturuyor. Igor'un alnında büyük bir morluk var. Gülümsemeye çalışıyor.

"Balkona çıkıyorum. İstasyon yanıyor. İstasyonun sağındaki ev yanıyor. Orada bir yazı işleri ya da partinin bir bölümü vardı, anımsamıyorum. Solda, vinçin olduğu yanda alevler yükseliyor. Meydan bomboş. Asfaltta yer yer çukurlar açılmış. Çeşmenin arkasında yerde bir adam yatıyor. Terk edilmiş bir araba, yana yatmış, arkası çökmüş. At can çekişerek debeleniyor. Karnı parçalanmış, bağırsakları kırmızımtırak pelte gibi asfalta ya-

yılmış. Duman daha yoğunlaşmakta, daha kapkara olmakta ve meydanı baştan başa bir örtü gibi kaplamakta.

"Yemek ister misiniz?" diye soruyor Valega; kendi sesi değil gibi, kısık, kesik.

"Canım yemek istiyor mu bilmiyorum ama '*Yerim*' diyorum. Soğumuş patatesleri doğrudan tavanın içinden yiyoruz. İgor karşımda oturmuş. Yüzü tozdan heykel gibi. Morluk bütün alnını kaplamış.

"Şeytan götürsün,' diyor eliyle bir hareket yaparak, 'boğazımdan geçmiyor.' Ve balkona çıkıyor...

"Gördüğünüz gibi, tam bir savaş havası. Birçoğunuz, büyük bir olasılıkla, benzer bir durum içinde bulunmuştur ve kendi deneyleriyle anımsamaktadır, gene de parça vermesi gereken etkiyi veremiyor. Bunun nedeni belki de düzenleme konusuna hiç dikkat edilmemiş olmasıdır.

"Önümüzde en ince ayrıntılarına kadar iyi gözlenmiş, her an anlatılan bir hava saldırısının oldukça tarafsız bir betimlemesi var. Fakat olaylar, yazın dünyasının elinde bulunan '*etkili*' birtakım olanaklardan yararlanılmadan yansıtılmış.

"Betimlemenin dramatik bir gerilimi yok, düz bir anlatım tutturmuş. Bu gibi durumlara yazınsal metinlerde olsun, senaryolarda olsun sık sık rastlanmaktadır.

"Örneğin, eğer bu olay ile Puşkin'in anlattığı Poltava Savaşını karşılaştıracak olursak, görürüz ki Poltava Savaşında dinamik, ritmik ve yapısal öğelere çok daha fazla ağırlık verilmiştir, bu şekilde sağlam bir düzenleme elde edilmiştir. (Bu deyimine dikkat edin: Düzenleme hep sağlam olmalıdır!) Puşkin'de bu, yazarın yapmak istediklerine tam olarak karşılık verir, malzemelerin sergilenmesiyle elde edilen boyutları ve bunlar karşısında yazarın tavrını tam olarak yansıtır.

"Bizim açımızdan, irdelediğimiz parçanın hatası özellikle şurada, malzemenin içine gerekli vurgulamalar konmamış, ge-

rilimin en yüksek noktaları için uygun anlatım şekilleri de kullanılmamış.

"Eğer Puşkin'in Poltava Savaşı betimlemesini inceleyecek olursak, nasıl bir ustalıkla beklenmedik olayları yineleyerek ritmik gidişi ve düzenlemeyi değiştirdiğini görürüz. Başlangıçta ağır aksak bir ritim vardır, ara sahnelerde ritim değişir, savaşın dönüm noktalarında kesik dizelere geçer: *'İsveçli, Rus geliyor, kesiyor, boğazlıyor.'*

"Dahası yapılanları anlatan bu dizeler seslerle ilgili görüntülere geçerek etkinliği artırır: *'Trampetin sesi, çığlıklar, bağırmalar.'*

"Yalnızca savaşın en belirgin olaylarını ve seslerini seçmek değildir söz konusu olan; burada alçak düzeyde diyemeyeceğimiz bir ritmin tane tane öne çıkışı ve seslerle görüntülerin birbirlerine koşut hale getirilmesi vardır.

"Romanın yazarından Puşkin'deki ustalığı beklemiyoruz kuşkusuz. Yalnızca anlatım araçlarının bilinçli olarak seçilmesi ve kullanılması gerektiğini vurguluyoruz ve uçak saldırılarının olsun, saldırı sonrası kişilerin ruhsal durumlarının, alevler içindeki kentin görünümünün olsun, hemen hemen aynı tonda betimlenmesinden kaynaklanan bir belirsizliği saptıyoruz.

"Hiçbir değişiklik yok, ne düzenleme tutumunda, ne de anlatılan tek tek bölümlerin iç ritimlerinin geliştirilmesinde (saldırıdan önce, saldırı, bombardıman, saldırı sonrası, yanan kent, olayların sonu). Gerçekte çok çarpıcı olayların anlatıldığı böyle bir parçanın bu şekilde etkisi azaltılıyor.

"Eğer betimlemeyi basit bir olaylar sıralaması olarak ele alırsak, bir çeşit bilgilenme açısından hoşnut olabiliriz; ama heyecan konusuna gelirsek, olayların işlenişinin bizim isteklerimiz düzeyinde olmadığını görürüz.

"Bizim görevimiz, bu malzemeyi seyircileri etkileyecek şekilde sinemaya uyarlamak ve düzenleme olarak da nasıl yerleştirebileceğimizi incelemektir.

"Parça seçimiyle ilgili bir iki söz daha var.

"Eğer çalışmamız için parça seçimini serbestçe yapmış olsaydınız, büyük bir olasılıkla bu parça üstünde durmazdınız. Bu da anlaşılabilir bir şey, çünkü yazarın işlediği şekilde parça pek dikkati çekmiyor, yeterince dramatik değil, düş gücünü etkileyip, harekete geçirmiyor.

"Fakat, romanın içindeki yeri bakımından, çok önemli, çünkü bu andan sonra Stalingrad Destanı da başlamaktadır: Bu ilk uçak saldırısıdır, ilk bombardımandır, romanın ana temasının başlama noktasıdır.

"Parçadaki malzemeye, gerçekten uygun bir biçim vermek için ne yapmak gerekmektedir?

"Şimdi işte bununla ilgileneceğiz.

"Sizce nasıl başlamanız gerekiyor?"

Sıralardan sesler: 'Parçayı kurgu bölümlerine ayıralım.'

'Parçalamak zor bir şey değil. Fakat bunu yapmak için neden esinleneceğiz? Kurgu planımızı yaparken nereden yola çıkacağız?'

SIRALARDAN: 'Kurgu parçaları olayların betimlemesinde açıkça görülebiliyor.'

"Size bütünüyle katılıyorum: Gerçekten de ayrıntılar oldukça ince ince betimlenmiş, nasıl denir, '*iyi yakalanmış*.' Gene de bunların iyi yakalanmış olmakla kalmayıp, aynı zamanda düşüncelerimizi ve duygularımızı etkileyecek şekilde '*işlenmiş*' de olmaları gerekirdi.

"Bu açıdan bakıldığında olayların gelişmesinde eksik olan nedir? Söz konusu malzemede eksik olan, tek tek öğeleri birleş-

tirmeye yarayacak belirgin bir aksiyon yörüngesinin olmamasıdır. Malzeme... dağılmaktadır. Peki, kendi başlarına bir derinliği, bir anlamı olan bölümler var mı burada, ki kendi anlamıyla sahneye uyumlu bir anlam kazandırmak bakımından toparlayıcı bir işlev görebilsin?"

SIRALARDAN "Tabii ki var."

"Uçaklar uçarken: 'On... on iki... on beş... on sekiz...'"

"Size etki bakımından en güçlü yer burası mı geliyor? Gerçek öyle mi acaba? Bütün parçanın yorumu için yola çıkabileceğimiz bir şey bulmanızı istiyorum sizden ama bunu bir ayrıntılar yığını olarak anlamayın, aradığımız, parçanın içine yayılmış düşüncelerin bir karşılığı olmalı.

"Uçak saldırısının tamamen betimleyici çerçevesi, bu durumda, bütün sahnenin yorumu için bir çıkış noktası olabilir mi?

"Tabii ki hayır.

Etkileyici bir sahne olabilir ama orada olayların düzenlemesinin anahtarını aramamamız gerekiyor.

Önermeye devam edin."

SIRALARDAN : "Yatağa oturmuş sigara içiyoruz..."

"Bana göre saldırının başlangıcı: 'Gözlerimi kapıyorum...'"

"Toprak yok ki içine gömülesin. Ama gene de bir şeyler yapmak gerek..."

"Niçin? Niçin? Bir kez daha: Niçin?"

"Acaba bu parçada da içinde taşıdığı düşünce bakımından dersin başında üzerinde durduğumuz ünlü 'Halk susar' cümlesindekiyle karşılaştırabileceğimiz bir 'ayrıntıya' rastlayabilir miyiz?

"'Halk susar' cümlesinin değeri salt bir deyiş ya da olaylarla ilgili bir belirleme olmasında değil, her şeyden önce içinde taşıdığı derin anlam nedeniyledir.

"Bu bakımdan düzenleme işine kalkarken '*etkili malzeme*' arayışına çıkmak yerine, insanı derinden etkileyen, '*yüreğine işleyen*' bir şey bulmak gereklidir.

"Durumu anladınız mı?

"Malzememiz içinde hiç olmazsa bir değinme olarak kendinde olayların anlamını ortaya çıkaracak bir şey yok mu?"

SIRALARDAN: "Bana kalırsa en anlamlı an '*hoparlör*'ün devreye girmesidir, burası doruk noktası..."

"Hoparlöre karşı değilim ama bütün sahneyi aydınlatmaya yaradığı konusunda kuşkularım var."

SIRALARDAN: "Bana göre, katkısı var, çünkü patlamayı başlatan hoparlördür."

"Parçanın anlamını yakalamak için '*sarılacağımız*' daha sağlam bir '*patlama*' yok mu orada?"

SIRALARDAN: "'*Biri mengene gibi koluma yapışıyor...*' '*İstasyonun arkasında, tören geçidindeymiş gibi yavaş uçaklar geçiyor.*'"

"Bütün bunlar tamamen görsel ve hareketle ilgili izlenimler. Bu şekilde biz istersek etkisi daha az ya da çok olabilecek şeylerle geri kalan bölümleri hep doldurabiliriz ama parçanın bel kemiğini oluşturamayız. Nereye varmak istediğim yeterince açık değil mi? Daha iyi anlatmaya çalışayım.

"Sanatçının yaratma gücünü '*ateşleyebilecek*' bölümler dış görünüşler değildir, yapının genel anlamını içinde barındıranlardır.

"Size verilen malzeme içinden bu türden ayrıntılar bulmanızı istiyorum işte.

"Siz diyorsunuz ki: '*Uçaklar geçiyordu...*' Ama nereye doğru uçuyorlardı? Stalingrad üzerinde uçtuklarını biliyoruz. Peki onların bu uçuşunun bizim çalışmamız içinde anlamı nedir? Onlar

hakkında herhangi bir açıklama var mı? Ne yaptıklarını biliyor muyuz? Salt bir kentin üzerinde uçuyor olmalarından dolayı bunların parça içinde nasıl gösterileceklerini anlamak olası mı?"

SIRALARDAN: "Uçaklar gamalı haçlarıyla kentimizin üzerinde uçuyorlar. Kent onlara karşı, onlar da kente karşı; böyle bir karşıtlık ve karşıtların çatışması var."

"Peki kent onlara karşı nasıl harekete geçiyor?"

SIRALARDAN: "Uçaksavarlarla."

"Öyle mi? Üstelik bu, Stalingrad savunmasının en anlamlı ve en kendine özgü niteliği değil mi? Stalingrad savunması öyle uçakların saldırısına ve onlara ateş eden uçaksavarlara indirgenebilir mi? Bu savunma, coşkulu bir savaşımdan, önemli bile olsa neredeyse teknik ve belgesel diyebileceğimiz tek tek olayların bir betimlemesine indirgenebilir mi? Bana kalırsa olan bu.

"Sizi daha fazla sıkıntıya sokmadan, beni en çok etkileyen ve özellikle bu parçayı sizin çalışmalarınız için seçmeye iten noktayı göstereceğim. Belki katılmayacaksınız; ama bana göre şurası: *'Duman daha da yoğunlaşmakta, daha kapkara olmakta ve meydana baştan başa bir örtü gibi kaplamakta.'*

"'Yemek ister misiniz?' diye soruyor Valega; kendi sesi değil gibi, kısık, kesik...

"Bütün parçanın içinden benim dikkatimi işte bu cümle çekti.

"Beni niye etkiledi? Böyle bir cümleden yola çıkmak doğru mudur?"

SIRALARDAN: "Bana göre doğrudur, çünkü karşımızda böylesine gerilimli bir ortamda, kendini kaybetmemiş ilk insan durmaktadır."

"Bu parçada çalışmalarımız için bazı olanaklar belirlediğini görebiliyor musunuz?"

SIRALARDAN: "Tabii, çünkü insanın hep insan kaldığını kanıtlıyor."

"Bu parçanın lehine daha başka söz söyleyecek yok mu?"

SIRALARDAN: "Bu bölüm çok iyi: O korkunç patlamadan sonra, her şey havaya uçmuş, her şey paramparça olmuş, her şey yıkılmışken, o soruyu duyuyoruz: '*Yemek ister misiniz?*' Burada yalnızca soruyu soran insanı görmüyorum ben. Çünkü, gerçekte, bu soru Almanların bütün çabalarını boşa çıkarmaktadır: Almanlar her şeyi yıkmışlardır, hatta yolların asfaltlarını bile altüst etmişlerdir ama bu soruyla şu düşünce doğmaktadır: Almanlar ne kadar bastırırlarsa bastırsınlar bizi yenemeyeceklerdir."

"Doğru. Bu parça özellikle o çok güzel karşıtlığıyla dikkati çekmektedir: Yıkılmış kentteki yangın genişlemektedir, bütün çevresi cehenneme dönmüştür ve işte bir anda, her şeye karşın, sıradan bir emireri alçak sesle sormaktadır: '*Yemek ister misiniz?*'"

"Bu soruyla, düşmanın çabaları nerdeyse '*kozmetik*' olarak aşılmaktadır. Bu aşma henüz, bilinçli bir şey değil, henüz derinliği yok ama sizin de çok doğru saptadığınız gibi buradan edinilen duygu, saldırıya uğrayanların doğal yenilmezliğidir. Uçaklara ateş eden yalnızca uçaksavarlar değildir artık. Çok daha başka boyutlarda ve etkinlikte bir çatışmayla karşı karşıyayız."

"Top atışlarıyla, uçaklarla, kurşun yağmuru ve bombalarla devinen bir düşmanın, karşısına Altaylardan gelme emirerinin soran sesi çıkıyor: '*Yemek ister misiniz?*' Olup bitenlerin korkunçluğunu '*sıfıra indirmek*' için bu soru yeterlidir."

"Fakat bizim asıl istediğimiz bu mu? Düşmana karşı böyle kendini kararlı ve bilinçli bir şekilde koyuşta olayları düşünce düzeyinde de aşma söz konusu mudur?"

"Tabii ki hayır. Şimdilik söz konusu olan yalnızca içgüdüsel, 'insani', durağan bir güçtür: Ne kadar düşerlerse, ne kadar ölürlerse ölsünler yaşamak hep üstün gelecektir.

"Peki bu bize yeterli midir? Stalingrad savunmasını böyle mi görmeliyiz? Hayır tabii.

"Öyleyse, Stalingrad savunmasını yalnızca ölümü alt etmiş, durağan bir gücün görüntüsü olarak değil, her şeyden önce Sovyetlerin bilinçli çabalarının bir utkusu olarak gösteren malzemelerin, ele aldığımız bölümde bulunup bulunmadığını kendimize sormaya hakkımız vardır.

"Bunun için, dikkatlerimizi başka yana yöneltmemiz gerekecek... *'Canım yemek istiyor mu bilmiyorum ama (yerim) diyorum.'*

"Bu cümleden ne anlaşıyor?

"Burada daha şimdiden yeni bir öge dikkati çekiyor: Bir an için bile karşı koyma isteğini yitirmemiş Leningrad ile kuşatılmış diğer bütün kentlerin savunmasına damgasını vuran o inanılmaz kararlılık ve direnme duygusu.

"Bu cümleyi biz aynı derin anlamı verebilecek bir başka cümleyle rahatça değiştirebiliriz: *'Kenti nasıl savunacağımızı daha bilmiyorum ama savunacağız, bunu biliyorum.'*

"Valega'nın sözlerinin hemen yanına, emirlerinin sorusuna kumandanın verdiği bu yanıtı koyarsanız, o zaman yalnız yıkılmaz bir canlılığa değil baş eğdirilemez bir kararlılığa da sahip olan halkımızın yenilmez özelliğinin tam bir görüntüsünü elde edersiniz.

"Emireri'nin konuşmasının içtenliği, doğallığı, kumandanın bilinçli inatçılığıyla gerçek anlamını kazanmaktadır. Karşılıklı bu iki söz birlikte ele alındığında bölümün çelişkili gelişmesi doruğa çıkartılır.

"Yazarın hatası nerede? Bu iki can alıcı konuşmayı öykünün içinde öne çıkarmayı bilememiş olmasıdır. Ve bunu düzenleme açısından öyle belirsiz vermiştir ki sınıfı dolduran öğrencilerin hiçbirisi burasının en can alıcı nokta olduğunun farkına varamamış ve bölümün anlamını '*yakalayamamıştır*.'

"Tabii ki hata dinleyicilerde de olmuş olabilir ama ben öyle sanıyorum ki hata asıl yazarın bunu veriş biçimindedir ve eğer bu konuşmalar filmde de Nekrasov'un romanında olduğu gibi yansıtılırsa seyircilerin dikkatinden kaçabilecektir.

"Önümüzde, düzenleme içinde en önemli öğenin yetersiz olarak verilisinin tipik bir örneği var.

SIRALARDAN: "Konuşmanın alçak sesle, yavaşça sıradan bir şey gibi söylenmesi benim hoşuma gitti."

"Bir konuşmayı öne çıkarmak için ille gösterişli mi söylemek gerekir? Hiç de değil. Ayrıca burada tonlama üzerinde de durmuyoruz, yaptığımız, bölümün en önemli öğesinin olayların akışı içine gömülmüş olduğunu, yani yazarın en anlamlı, en önemli anı düzenleme yoluyla öne çıkarmayı becerememiş olduğunu belirtmek.'

"Bu, öğenin kendisini '*şişirerek*' elde edilmez, heyecan verecek şeyleri seyirciye ulaştırmak için uygun araçları kullanarak yapılır. Aynı konuşma bağırımadan da, oldukça etkileyicidir ve yarı yıkılmış, yanmakta olan kent görüntüsü üzerinde çok da etkileyici olabilir.

"Fakat böylesine önemli bir malzemeyi ikinci derecedeki ayrıntılar karmaşasının içine '*gömen*' nedir?

"Her şeyden önce şu, çevredeki ayrıntıların betimlemeleriyle aynı düzeyde sunuluyor bu konuşma da.

"Yazarın daha sonra ne yaptığına bakalım bir de. Şöyle yazıyor:

Soğumuş patatesleri doğrudan tavanın içinden yiyoruz. İgor karşıma oturmuş. Yüzü tozdan heykel gibi. Morluk bütün alnını kaplamış.

'Şeytan götürsün,' diyor eliyle bir hareket yaparak, 'boğazımdan geçmiyor. Ve balkona çıkıyor...'

"Bütün bu ayrıntılar gerekli midir?

"Bana göre hayır. Salt betimleyici ayrıntılar olarak sunulmuş bu malzemelerin eklenmesi, bölümü, heyecan bakımından en yüksek noktaya ulaştığı bir anda bitirmeyi bilmemektir.

"Tam yerinde bitirebilme sanatı işin temelidir.

"Doğaldır ki kişilerin yaşantıları o noktada son bulmamaktadır, bazıları yemeklerini sürdürmekte, kimisi kalkmakta, balkona çıkmakta ve önemsiz işler yapmaktadır. Fakat bizim için önemli olan nedir? Aklıma bir eleştirmenin önerisi geliyor, Boris Godunov'un sonunu değerlendirirken kitleyi, yığınları *'bi-reyselleştirmeyi'* salık veriyordu.

"Aynı şey burada da olmakta, yemek üzerine olan konuşma aydınlatıcı işlevini yerine getirdikten sonra, yeniden bir yığın ayrıntının içinde boğulmaktadır; birinin boğazından lokma geçmemektedir, biriye rahatlıkla yiyebilmektedir, bir başkası ise hiç bunları düşünmemektedir, vb...

"Sergilenen bölümde, anlatımı elverdiğince bulandırmadan Stalingrad'ın yarınki savunucularının kararlılığını ortaya çıkarmak zorundayız. Betimleyici ayrıntılardan sonsuz sayıda konabilir. Valega'nın masanın yanında ayakta durduğu, Sedych'in ayağını ovuşturması ve İgor'un alnındaki morluk üzerine birçok şeyler söylenebilir, her şey olasıdır. Fakat böyle gelişigüzel, pek gerekli olmayan ayrıntılarla asıl önemli olan şeyin *'perdelenmesi'*, düşüncenin belirginliğini yok ediyor ve parça kendi gücünden epey yitiriyor, sonuçta düzenlemeyle ilgili bir çalışma yapmak için bütün ilginçliği de kayboluyor. Böylece, zor da olsa

malzemeyi, belirli bir bakış açısından doğru olarak düzenlememizi sağlayacak bir çıkış noktasını belirleyebildik. Bu çalışma bize, *'parçalara ayırma'* ve *'oyunla ilgili görev dağılımı'* dediğimiz şeylerin parçanın hemen başından saptanamayacağını, onun yerine en anlamlı noktasından yola çıkarak ancak yapılabileceğini aydınlatıcı bir örnek olarak göstermektedir.

"Bir sahnenin düzenlemesi, her zaman, içerik ve özgünlük yönünden en çarpıcı olan noktadan yola çıkılarak yapılmalıdır. Fakat unutmamamız gerekir ki, salt etkilemekle kalmayıp, içinde temayı tümüyle ve bütün güçlüğüyle barındıran parçalar daha çarpıcı olabilmektedir.

"Valega ile olan sahne ilk bakışta bizi etkiliyor. Oradaki iki ilkel gücün, iki ritmin çatışması gerçekten çarpıcı. Ama bu izlenimlerin ne anlama geldiği üzerinde düşünmeye başladığımız zaman, söz konusu bu iki gücün çatışmasının rastlantısal olmadığını da anlıyoruz; içinde, çok derin bir anlam taşıyor, ya da bu anlamı ortaya çıkarabiliyoruz. Bu çatışmada gerilimin bütün öğelerini her şeyiyle bulabiliyoruz, parçanın bütün dramatik gelişmesinin artık diğer yerlerde de buna göre işlenmesi gerekiyor.

"Şimdi burada bizim için en önemli olan şeye, düzenlemenin ikinci ve asıl yöntemine geliyoruz? (İlki, daha önce gördüğümüz gibi, bizim için anlamlı olan yeri önemsiz ve ikinci dereceden olanlardan ayırmaktı).

"Sözünü ettiğim yöntem önemli, asıl olanın değerlendirilmesinin zamanında hazırlanmasıdır. En geçerli yol, doruk noktasını, belirli bir çizgi içine yerleştirmektir, bu şekilde başlangıcını herhangi bir yerde keşfettiğimizde onu bir dizi daha kolay akılda kalacak noktalarla izleyerek ileriye götürebiliriz. Daha önce de dediğimiz gibi bizim seçtiğimiz sahne Nekrasov'un kitabının bütünü içinde çok önemlidir. Dikkatle incelediğimizde bu konuda daha iyi bir kanıya varabileceğiz. Üstelik burada salt yıkıl-

mazlık, karşı koyma, tehlikeyi hiçe sayma, dayanıklılık temaları başlamıyor, aynı zamanda bu bölümde, yapıtın genel tematiği içindeki en önemli gelişmelerden biri somut olarak sezdiriliyor.

"İncelediğimiz bölümde değindiğimiz tema daha sonra Georgij Akimovic tarafından yinelenmektedir:

'... Az önce, geceleyin, askerler geçtiler. Telefon nöbetindeydim ve sigara için dışarı çıkmıştım. Alçak sesle şarkı söyleyerek geçiyorlardı. Onları görmüyordum bile, yalnızca asfaltta adımlarını ve leyleklerden, Dnipro'dan söz eden, biraz hüznü şarkılarını duyuyordum. Yaklaştım. Askerler yolun kenarında, otların üzerinde, akasyaların altında dinleniyorlardı. Sigaralarının ölgün ateşleri parıldıyordu. Kısık genç bir ses, ağaçların altından bana kadar ulaştı:

Hayır, Vas!.. Böyle konuşma. Bizimkinden daha iyi bir toprağı başka hiçbir yerde bulamazsın. Ciddi söylüyorum... Tereyağı gibidir, yaşlı, esaslı bir topraktır. -Burada ağzını şapırdattı.- Ve buğdaylar boy atacak... boyumuzu gececek...'

Ve kent yanıyordu, kızıl aydınlığı fabrikanın duvarlarında oynayıyordu ve çok yakın bir yerde mitralyozler çatırdıyordu, bazen daha seyrek, bazen daha sık olarak ve aydınlatma fişekleri göğe yükseliyordu, önümüzde ilerde bilinmezlik ve nerdeyse kaçınılmaz bir ölüm vardı...

Kimin konuştuğunu göremedim. Birisi bağırdı: Yürüyüş için hazır ol! Hepsi şakırtılar içinde kımıldadılar. Ve yola koyuldular, ağır asker adımlarıyla...'

"Aynı tema ve gene aynı tür bir anlatım: Kent yanmakta ve yeşerecek olan buğdaylar üzerine konuşmalar.

"Valega'nın konuşmalar sürerken ya da sigaraların ateşi parlarken yaptığı tonlamalarına bakalım:

'... Alçak sesle şarkı söyleyerek geçiyorlardı...'

'... Sigaralarının ölgün ateşleri parıldıyordu...'

'... Kısık, genç bir ses, ...'

"Bizim için önemli olan '*Canım yemek istiyor mu bilmiyorum ama 'yerim' dedim,*' şeklinde kendini gösteren inanmış kararlılık temasının sürdürülmekte oluşudur.

"Giorgij Akimovic'in sözlerine yanıt olarak İgor şunları söyler:

'Daha ileriye gidemeyecekler. Gidemeyeceklerini biliyorum...' ve uzaklaşır.

'Hayır olamaz... Şimdilik söyleyebileceklerimiz bunlardı.'

"Bu tema bizim bölümden yirmi sayfa kadar önce de kendini duyurmuştur:

'... Allahaismarladık, ninecik, tekrar görüşeceğiz daha, allah için, tekrar görüşeceğiz...'

'Buna ben de inanıyorum... Bugün elimizde tek bir şey var: İnanç...'

"Böylece, bir sahneden diğerine sürekli karşımıza çıkan değişik temalar ve motifler birbirleriyle kesişerek, çakışarak her biri kendi başına kitabın genel havasının yaratılmasına gelişmelerıyla katılıyorlar.

"'Klasik' olmak için eksik olan nedir burada?

"Olan şu, bütün bu öğeler, evet, varlar ama malzemenin içinde ve malzeme olarak varlar, aralarında belli bir karşılaştırma yapılmıyor; yapıyla kaynaşmıyorlar, belirli bir eylemin oluşması için düzenleme içinde yer almıyorlar.

"Tek tek halkalar karşılıklı birbirlerini çağrıştırmazlar ve aynı bütünün içindeymiş duygusunu uyandırmazlar.

"Aynı şey tek tek çizgilerin bir araya getirilmeleri durumu için de geçerlidir.

"Aslında bu çizgiler oluşmamıştır bile, çünkü yazar buna izin vermemiştir.

"Onların yerine bir noktalar yığını vardır, parlaktırlar ama bir çizgiye dönüşmezler.

"Kimi zaman birbirleri arasında uzaklık vardır.

"Kimi zamansa kümelenmiş bu malzemeler çok 'bölük pörçüktür.'

"Gene bazen birbirlerine göre yerleşmeleri tam bir kargaşa içindedir.

"Romanda kahramanımız ile Georgij Akimovic fabrikayı havaya uçuracak olan dinamit lokumlarını birbirine bağlayan fi-tilleri elden geçirmektedir. Oysa yazar romandaki tematik çizgi-ler için aynı şeyi yapmamaktadır!

"Çizgiler kopmaktadır. Dolayısıyla, bir bomba etkisi de elde edilememektedir. Dinamitler iyi hazırlanmışsa benziyorlar, fakat gerektiği gibi yerleştirilmemişler. Çizgiler kesik kesik, parça parça.

"Ancak biz bu parçaları anlatımın kendiliğinden akışı içinden çekip çıkardığımızda ve bunları kendi aralarında bir sıraya soktuğumuzda, tekrarlanan temalarla bir çizgi oluşturmaya ve kesin biçimler almaya başlıyorlar.

"Oysa romanda bunlar öyle yerleştirilmişler ki ne birlik oldukları, ne de halkalar arasında bir bağ bulunduğu anlaşılıyor. Betimlenen ayrıntı yığınları içinde motifler kayboluyorlar, yapıtın parçalarını, kahramanların kararlılığını belli edecek şekilde, sağlamca bağlamıyorlar.

"Romanın bir yerinde yazarın kendisi, aslında pek yeni olmayan bir düşünceyi sergilerken şöyle yazıyor:

'...Kimi ayrıntılar vardır ki bütün yaşam boyunca anımsanırlar. Üstelik yalnız anımsanmakla kalmazlar. Küçücükler, neredeyse hiçbir anlam taşımazlar ama insanın içine işlerler, büyümeye başlarlar, kocaman bir şey olurlar, anlam kazanırlar,

olmuş olan her şeyin içeriğini üstlenirler, giderek bir simge olurlar.'

"Ne ki yazara göre ayrıntılar yalnızca anımsanan ayrıntılar olarak kalırlar, yeşermeyen tohum gibidirler. Bir bütünlük oluşturacak özümlemeden yoksundurlar.

"Fakat yapıta birlik oluşturacağım derken, bunun kurallarını da öyle kör kör parmağını gözüne, apaçık gösterip tarn karşısı bir aşırılığa düşmemek gerekir. Ölçünün soğuk yapısı içinde ritmi canlı olarak akıtmak yerine ölçüyü '*duyurmak*' dizeleri tane tane okumak kadar nefret edilecek bir şeydir bu. Sonuçta yaşayan bir vücut yerine bir iskelet çıkar ortaya.

"Eğer yapıttaki en iyi öğeler ve yapı malzemeleri mimari bir bütünlük oluşturacak şekilde kendi aralarında ölçülü bir kaynaşma sağlayamamışlarsa, heyecan duygusunun '*kendiliğinden kaçınılmaz bir şekilde*' ortaya çıkabileceğini bekleyemeyiz.

"Hatta bir birlik içinde kaynaşmamış dahi olsalar, bu '*tuğlalar*' kimi zaman gerçekten çok güzeldirler, çok belirgin mimari biçimler alacak şekilde bir araya da gelebilirlerdi, ki biz bu gibi durumları '*bizim*' bölümün dışından örnekler vererek de göstermeye çalışmıştık daha önce.

"Öyleyse, elimizde olmadan şunu kendimize sorabiliriz; bu ayrıntıların, çok önceden kararlaştırılmış şematik çizgi modellerine uygun olarak ve bilinçli bir şekilde biçimlendiklerini söylemek olası mıdır?

"Hangi noktaya kadar, ayrıntılarda sezgisel olarak yansımış olan bu tematik, yapıtta elle tutulur bir biçimde ve açıkça ortaya çıkmaktadır?

"Derisinin altında kanlı canlı, diri, adalelerinin oynadığı duyulan bir sporcunun vücudu, idmansız bir vücudun dolgun ve sarkık yapısından ya da çoğu zaman bir jimnastikçiyi anatomik tiyatro oyuncusuna döndüren aşırı gelişmiş bir adale sistemin-den nasıl da farklıdır?

"Nekrasov'un yapıtı, kendi içyapısının açıklığının gerektirdiği düzeye ulaşamamaktadır. İyi '*yapı malzemeleri*' daha mimari bütünlük oluşturacak şekilde inandırıcı bir birliktelik içinde değildir. Sürekli birbiri üstüne yığılmış gibidirler. Bu nedenle yapı içinde birbirini tamamlayan öğelerin aralarını dolduran pislikleri temizleyip atmamız gerekiyor.

"Nekrasov'un kitabından yapılacak filmin kurgu kartları ya da teknik senaryosu, örneğin Anna Karanina'nın sahne uyarlaması için yaptığımızın tam tersi olmalıdır.

"Tolstoy'un romanında, Anna'yı sonunda kendini tren altına atmaya kadar götüren, yüksek tabakanın giderek artan acımasız baskısı olağanüstü mükemmellikte verilirken, sahne uyarlamasında bu trajik harekete yol açan acımasızlık eksik kalmıştır.

"Karenina'nın günlük yaşamından ayrı ayrı bölümler vardır karşımızda, bunlar, onu kendini öldürmeye itecek olaylara konu ve tematik olarak bağlıdır ama romanda var olan ve çok güçlü bir şekilde fıskıran o çıkışı olmayan durumun genel anlamı burada yoktur.

"Yalnız bizim bölüm değil, Nekrasov'un romanının bütünü, sanki yazarın hep aynı '*ruh hali*'nin savaşı ve yaşamla ilgili tek tek bölümlerinden oluşmuş gibidir, gene de bu ruh hali hiçbir zaman tek tek öğeleri birbiri içinde eritmeye yetmiyor. Birbiriyle kenetlenmiş, sağlam bir organizma içinde aynı amaca yönelmiş ve ona uyan bir bütünlük kuramıyor yazar, oysa biz bunu daha önce incelediğimiz bölümde tamamen müzikal bir yapı bütünlüğüne vardırıp anlatmaya çalışmıştık.

"Müzik üzerinde özellikle duruyorum. Ama müzisyen olmadığımı da hemen açıklamalıyım.

"Bestecinin yaratıcı çalışması benim ilgimi hep çekmiştir. Ama konservatuvvarlarda öğretilenlere değil benim ilgim, yani müzikal düşüncenin '*geliştirilmesi*'ndeki inceliklere değil, hatta

müzikal yapının genel kuralları ve müzikal biçimlerin doğası üzerine birtakım yaklaşımlara da değil.

"Birbirleriyle ilişkileri olmayan seslerin ve zaman sürelerinin karmaşasından çıkan o göz kamaştırıcı düzenin, melodinin, müzikal görüntünün doğuşundaki '*gizdi*' beni hep ilgilendiren.

"Örneğin, birlikte çalıştığımız Sergej Prokofiev'in kurgusu yapılmış filmi iki, bilemediniz üç kez şöyle bir seyretmeyle (dakika ve saniye olarak verilen uzunluk verileriyle) harika bir şekilde, hem de ertesi güne, nasıl beste yapabildiği beni hep şaşırtmıştır, öyle ki bu müzik bütün her şeyiyle hem her bölümdeki aksiyonların genel ritmiyle, hem de kurgunun bütün ince-likleriyle tam bir uyum içinde olmuştu ve bunu da görüntü ile müzik arasındaki '*denkliği*' yakalamak için en ilkel yol olan vurguları '*koşutlayarak*' yapmamıştı, tam tersi kontrpuan yoluyla müziği harika bir şekilde görüntüyle organik olarak bütünleştirerek gerçekleştirmişti.

"Böyle bir beceri, Prokofiev ölçüsünde olmasa bile, film için beste yapacak bütün müzikçiler için mutlak gereklidir, aynı şekilde sesli sinemada, dahası renkli-sesli (yani aynı anda hem müzikal hem de renkli) sinemada çalışmak isteyen yönetmenler için de böyle bir beceri gereklidir.

"Şimdi burada Prokofiev'in, kendisine gösterilen kurgulanmış bir filmin bir bölümüne uygun gelecek ritmi ve müzikal yapıyı nasıl oluşturduğuna bir bakalım.

"Oda karanlık.

"Perdede görüntüler geçmekte.

"Ve koltuğun kol dayanacak yerine, Prokofiev'in uzun parmakları, mors alfabesiyle telgraf çeker gibi, son derece doğru bir şekilde, sinirli sinirli vurmaktadır.

"Tempo mu '*tutuyor*'?"

"Hayır, çok başka şeyleri daha '*düşünüyor*.'

"Yapısal esasları yakalamaya, perdede, kurgulanmış parçaların uzunluklarını ve ritmini, bunların kişilerin hareketleriyle ve tavırlarıyla olan ilişkilerini anlamaya çalışıyor.

"Bir gün sonra benim kurguyla oluşturduğum yapının içine tam oturan bir müzik yollayacaktır bana, kurgunun yaslandığı kurallar ise parmaklarıyla '*tuttuğu*' ritmin içine yerleşmiştir...

"Besteciye kurgusu yapılmamış bir bölüm gösterildiğinde durum oldukça farklıdır, orada saklı olan yapıyla ilgili olasılıkları '*bulup çıkarmak*' durumundadır.

"Belirli bir sahne için alınmış tek tek parçaların '*yapıları*'nın, aslında hiç de rastlantısal şeyler olmadığını unutmamak gerekir.

"Eğer gerçekten '*kurgulanacak*' bir parçaysa söz konusu olan, yani bağımsız bir parça değil de, başka parçalarla bir araya gelerek belirli bir izlenim uyandırmak için tasarlanmışsa, o zaman daha çekim sırasında, kendi içeriğinin öğeleriyle birlikte ilerde içinde olacağı yapının öğelerini de içinde bulundurmaya çalışacaktır, çünkü içeriği tam olarak, bitmiş düzenlemesiyle yansıtabilecek olan yalnızca bu yapıdır.

"Eğer müzikçi bu '*yapısal potansiyel*'i taşıyan parçaları henüz kurgulanmadan görürse, o zaman yapacağı, karşısında duran çekimleri kendisi için kullanmaya kalkmadan, buralardaki tek tek öğelerden yola çıkarak ilerde nasıl bir yapının oluşabileceğini çözmeye çalışmak ve bu yapı temelinde tek tek parçaların organik olarak yer alacakları düzenlemeyi önceden görmek olmalıdır.

"Prokofiev'in nasıl çalıştığı üzerine yaptığımız duraklama aslında Stalingrad romanından aldığınız parça üzerinde yaptıklarınızla doğrudan ilgilidir.

"Gerçekte, Puşkin üzerine yaptığımız çalışmada, ritim ve görüntü olarak onun şiirindeki dizelere uyan film öğelerini ya-

kalamaya çabaladık, bunu yaparken dizelerin kuruluşlarını belirleyen kuralları bulmaya uğraşıyorduk, sonradan bu kuralları biz ses ve görüntülerimizin temeli yapacaktık.

"V: Nekrasov'un malzemesi ise, az önce sözünü ettiğimiz ikinci tip yazarın çalışmasına uyan bir örnekti ve kurguyla düzenlenerek belirli bir uyuma ulaşmamış bir parçalar topluluğuydu.

"Bu malzemeyle çalışırken, bize düşen, tek tek parçaların içinde bulunan yapı özelliklerini ayrı ayrı '*duymak*' ve bunları ortaya çıkararak yapıyı belirlemek ve düzenlemenin isteklerine uyarak tek tek ayrıntılarla parçaları anlamak, yorumlamak, bir araya getirmek ve kümelemektir.

"Nekrasov'un da hakkını yememek gerekiyor. Öğelerin kurguyla gerçek bir duygu, heyecan gücüne ulaştırılmadan zayıf bir şekilde bir araya getirilmelerine karşın, ayrıntıların her biri çok iyi ve doğru bir şekilde saptanmışlardır. Şu anlamda ki hepsi de yazarın birleştirici kavrayışına uyacak şekilde, birleştirici bir duyguya bağlıdırlar ve yazarın tam olarak ilettiğini sandığı vurgulamayı karşılarlar.

"İlginçtir, yazarın sergilediği malzemenin kahramanlık coşkusu karşı sergilemenin tonlaması beklenmedik şekilde '*düşüktür*.'

'*Müzik*' olarak, yazarın düşüncelerinin tam karşıtıdır, romanın bütününe fazladan bir '*entelektüellik*' katmakta ve gerek düzenlemenin anlamını gerek temanın ritmik dönüşlerini '*hafifletmektedir*'. Bizim yazardan sürekli sızlanmamız da bundan zaten.

"Siz şimdi, bu düzenlemeyi bütün iyi ve kötü yanlarıyla ele alarak, bunun etkileyici ve daha iyi olması için her şeyi yeniden kendinize göre yapacaksınız.

"Büyük Fransız ressamı Honoré Daumier'nin dediği gibi: '*Her şey kendi zamanının içinde olmalıdır*.'

"Biz soruna daha derinlemesine ve sorumluluk içinde yaklaşıyoruz ve diyoruz ki yalnızca çağımıza ait olmakla yetinmeyip, her şeyden önce halkımızın eyleme dönüştürdüğü büyük düşünceye de bağlı kalmalıyız. Bu nedenle planlarımız, yaratıcı isteklerimiz, tasarımlarımız hep varmak istediğimiz bu ülküden esinlenmelidir.

"Biz her şeyden önce düşüncelerimizi görüntülerle organik olarak anlatmaya, üstün bir teknik ustalığa ulaşmaya, düşünceleri yaşayan malzeme içinde yansıtmaya çalışmalıyız.

"Bu, düzenlemeye yaklaşmanın en doğru yoludur. *'Yaratıcılığı'* biçimci keyfilikten, önyargılı soyutlamadan korur, yapıtın yaşayan malzemesine her seferinde yeni bir biçimde yaklaşmasını sağlar, onu günlük olandan, basitlikten, genel-geçerlikten kurtarır."

FİLMOGRAFI

Eisenstein'in çalışmaları konusunda tam bir bilgi edinebilmek için onun tiyatro dekorları yapmaya başladığı sıralara kadar gitmek gerekir. Dizinimizde Eisenstein'in çevirdiği 6 filmin dışında, tasarılarına, gerçekleşmemiş düşlerine de yer vereceğiz, bunlarsız hiçbir sanatçının çalışma dünyasını tam olarak anlayamayız. Başında yıldız olan filmler bitirmiş olduğu 6 filmidir.

S.M. Eisenstein 10 (23) Ocak 1898'de Riga'da doğdu, öğrenimini St. Petersburg'da sürdürdü. Mühendislik ve mimarlık öğrencisi oldu, tiyatroya olan ilgisi ancak Devrim sırasında gerçekleşme olanağına kavuştu, o sıralar Kızıl Ordunun bir askeri birliğinde mühendis olarak tahkimat işleriyle görevlidir, amatör bir tiyatro hareketi örgütler. Terhisinden sonra Moskova'da kimi tiyatrolarda dekoratör olarak işler bulur.

Meksikanec (Meksikalı, 1920-21)

Jack London'un bir öyküsünün B. Arvatov tarafından, Proletkult'un örgütlediği Birinci İşçi Tiyatrosu için uyarlanması. Valerij Smysljaev ve Eisenstein'in yönetmenliğinde, Eisenste-

in'in dekorlarıyla Moskova'da Proletkult'un Merkez Arenası'nda sahnelenmiştir.

Car Golod (Kral Açlık, 1921)

Leonid Andreev'in bir oyunu. Yönetmen: V. Tichonovic. Dekor: Eisenstein. Moskova'da Proletkult'un Merkez Arena'sında sahnelendi.

Macbeth (1921)

William Shakespeare'in tragedyası. Yönetmen: V. Tichonovic. Dekor: Eisenstein. Moskova'da Polonov Tiyatrosu'nda sahnelendi.

Üç Vaudevilles (1921-22)

Atlara iyi bakınız (V. Mass), Çocuk Hırsızı (Denner) ve Fedra'nın olay olan tragedyası (Tairov'un sahneye koyduğu Racine'in Fedra tragedyasının Foregger tarafından gerçekleştirilen parodisi). N. Foregger Moskova'daki kendi Özgür Stüdyosu'nda sahneye koymuştur. Dekor: Eisenstein.

Kalpkıran Ev (1922)

G.B. Shaw'un bir oyunu. Yönetmen: Vsevolod Mejerchold. Dekor: Eisenstein. Hazırlanmasına karşın bu güldürü hiçbir zaman oynanmamıştır.

***Nad Obryvom (Uçurum Kenarında, 1922)**

Valerij Pletnev'in bir oyunu. Yönetmen: M. Altman. Dekor: Eisenstein. Moskova'da Proletkult Tiyatrosunda oynanmıştır.

Na Vsjakogo Mudreca Dovolno Prostoty (En İyiiler de Yanılabilir, 1923)

Bu oyunun ilk gösterilişi 1923 Martında gerçekleşmiştir. Ostrovskij'nin aynı adlı oyunundan Eisenstein tarafından kısaltılmış ve gene kendisi tarafından dekorları da hazırlanarak Proletkult Tiyatrosu'nda sahneye konmuştur.

Oyuncular: Grigorij Aleksandrov (Glumov), Maksim Strauch

(Mamaev), Vera Janukova (Mamaeva).

Bu fırsattan yararlanılarak kısa bir güldürü filmi çekilmiştir: Dnevnik Glumova (Glumov'un Günlüğü), 1. kısım, 120 m. Yönetim: Eisenstein. Kamera: B. Francisson. Oyuncular: G. Aleksandrov, M. Strauch, A. Antonov, İ. Pyrev, V. Janukova.

Eisenstein'in ilk bağımsız tiyatro çalışması olan bu oyunun içinde kullanıldı, ayrıca D. Vertov'un Vesennjaja Kinopravda (İlkbahar Film Günlüğü, 1923) içinde Vesennie Ulybki Proletkulta (Proletkult'un ilkbahar gülücükleri) adıyla gösterildi.

Slysis, Moskova? (Dinliyor musun, Moskova, 1923)

Bu oyunun ilk gösterilişi 1923 yazında yapıldı. Sergej Tretjakov tarafınan Proletkult Tiyatrosu için yazılan bir "agit-Guignol. Eisenstein dekorlarını da yaparak yönetmiştir.

Protivogazy (Gaz Maskeleri, 1923-24)

Sergej Tretjakov'un bir oyunu. Dekor ve Yönetim: Eisenstein. Moskova'da Gaz Fâbricasında oynanmıştır.

Doktor Mabuse, der Spieler.

1924 yılında, Fritz Lang'ın Dr. Mabuse'sinin Rusça versiyonunun kurgusunda Esther Sub ile beraber Goskino Stüdyolarında çalışır.

***Stacka (Grev, 1924)**

"K diktature" ("Diktatorya'ya Doğru") dizisinden. Yapım: Gosniko. İlk kez 28 Nisan 1925'de gösterildi. 6 kısım, 1969 metre. Senaryo: Proletkult ortak grubu (V. Pletnev, S.M. Eisenstein, İ. Kravcunovskij, G. Mormorenko -yani Aleksandrov-). Yönetmen: Eisenstein. Kamera: E. Tissé. Yönetmen Yardımcıları: G. Aleksandrov, İ. Kravcunovskij, A. Levsin. Kamera Yardımcıları: V. Polov, V. Chvatov. Dekor: Vasilij Rachals.

Oyuncular: A. Antonov (Organizatör), Michail Gonorov (işçi), İ. Kljukvin, İ. İvanov, İu. Glizer, A. Kuznecov, V. Janukova, B. Uralskij, M. Mamin.

İşçi sınıfının devrim öncesi savaşimleri üzerine düşünülen

bir dizi filmin birincisi. İlk olarak salt eğitici bir amaçla düşünülen film, daha sonra Eisenstein'in elinde, beklenebileceği gibi, güçlü bir anlatım ve deneysellik kazandı. Film Paris'te Exposition International des Arts Decoratifs'te birincilik alan Sovyet filmlerinden biriydi. Filmin Almanya'da ticari dağıtımı yapıldı ama ne Amerika'da ne de Avrupa'nın diğer yerlerinde hiçbir zaman gösterilmedi.

Konarmija (Atlı Ordu)

Ekim Devrimi sırasında Buddennyj'nin süvari birliğinin başarılarını kutlamak için yapımı tasarlanmıştır. Film ayrıca Isaak Babel'in aynı adla yayınlanan öykülerinden de yararlanacaktı.

1905 God (Yıl 1905, 1925)

Yapım: Goskino (I. Stüdyo), Moskova. Senaryo: Nina Agadzanova-Sutko. Yönetmen: Eisenstein. Kamera: Eduard Tissé. 1905 Devriminin yıldönümü için tasarlanan filmin çalışmaları'nın yarısında Eisenstein, olayların yalnız biri üzerinde durup, onu daha da geliştirmeye karar verir: Potemkin Zırhlısı'ndaki denizcilerin başkaldırısı. Diğer bölümler hiçbir zaman ne kurgulandı, ne de bir yerde gösterildi.

***Bronenosec Potemkin (Potemkin Zırhlısı, 1925)**

Yapım: Goskino (I. Stüdyo), Moskova. Filmin ilk gösterilişi 21 Ocak 1925 yılında Moskova'da Bolsoy Tiyatrosunda yapıldı: 5 kısım, 1740 m. Senaryo: Nina Agadzanova'nın bir taslağı üzerine Eisenstein. Yönetim ve kurgu: Eisenstein. Asistan: Grigorij Aleksandrov. Kamera: Eduard Tissé. Yönetmen Yardımcıları: A. Antonov, Michail Gómorov, A. Levsin, Maksim Strauchs. Kamera Yardımcıları: V. Popov. Dekor: V. Rachals, Prodüksiyon Amiri: Jakov Blicch. Ara yazılar: Nikolaj Aseev. Müzik (Almanya'da dağıtılan sessiz kopya için): Edmund Meisel; sesli kopyanın müziği (1950): Krjukov.

Oyuncular: Sovyet Deniz Kuvvetlerinin bir bölümü olan Kara

Deniz Filosu denizcileri, Odesa halkı, Proletkult Tiyatrosu oyuncularını ve A. Antonov (Vakulincuk), Grigorij Aleksandrov (kumandan Giljarovskij), Vladimir Barskij (Kaptan Golikov), A. Levsin (Deniz nöbetçisi), Michail Gomarov (bir denizci), Marusov (subay), Rpnikova (merdivenlerdeki kadın), İ. Bobrov, A. Fajt. Odessa kentinde ve limanında ve Sivastopol'da çekilmiştir.

Çin üzerine bir film

Çin tarihini ve devrimini anlatacak olan üç bölümlük büyük bir film tasarısı. Teknik ve parasal nedenler kadar Çan Kay Şek'in tutumu nedeniyle yapılamadı.

Generalnaja Liniya (Genel Çizgi)

Yapım: Sovkino (Moskova). Senaryo ve Yönetim: Eisenstein ve Grigorij Aleksandrov. Kamera: Eduard Tissé.

Kolektifleştirme siyasetinin Sovyetler'de tarım alanında yaptığı yenilikler üzerine ayrıntılı bir film. Ekim Devrimi yıldönümü için yapılması istenen filmlerden en önemlilerinden birini yönetmesi Eisenstein'den istendiği için "Genel Çizgi"nin çekimleri durdurulmuştur. Bir yıl sonra konu yeniden ele alınmış, yeni baştan çekilmiş ve "Eski ve Yeni" adıyla tamamlanmıştır.

October (Ekim ya da dünyayı saran 10 gün, 1927)

Yapım: Sovkino (Moskova). 20 Ocak 1928 tarihinde ilk gösterimi yapıldı. 7 kısım, 2220 m. Senaryo ve Yönetim: Eisenstein ve G. Aleksandrov. Kamera: E. Tissé. Yönetmen Yard.: Maksim Strauch, Michail Gonorov, İlya Trauberg. Kamera Yard.: Vladimir Popov. Dekor: V. Kovrogin.

Oyuncuların büyük bölümü Leningrad halkından oluşuyor. Nikandrov (Lenin), N. Popov (Kreneskij), Boris Livanov (Bakan Teresenko).

Film, geçici hükümetin düşürülmesiyle noktalanın 1917 Şu-

batı ile Ekim ayı arasındaki dönemi üzerinedir. Bütünüyle Leningrad'da çekilmiştir.

***Staroe i novoe (Eski ve Yeni, 1926-29)**

Yapım: Sovkino, Moskova. İlk kez 1929 Eylülünde gösterildi. 6 kısım, 2469 m. Senaryo ve Yönetim: Eisenstein, G. Aleksandrov, Kamera: E. Tissé. Yönetmen Yard.: M. Strauch, M. Gomorov. Kamera Yard.: V. Nilsen, V. Popov. Dekor: V. Kovrigin, V. Rachals. Mimar: Andrej Burov.

Oyuncular: Marfa Lapkina (kadın), N. İvanin (oğul), Vaşa Buzenkov (kooperatif sekreteri, komsomolek), Neznikov (öğretmen Mitroskin), Cukmarev (kulak), Matvej (papaz), Churtin (köylü), Kostja Vasilev (traktörcü), İ. Judin (komsomolek), Suchareva (büyücü).

Tamamlanmadan kalan "Genel Çizgi"den tamamen farklı olan film ilk düşünülene göre daha sınırlı bir konuyu işlemektedir.

Kapital

Karl Marx'ın Kapital'inin ele alınıp sinemaya aktarılması projesi.

The Storming of La Sarraz (La Sarraz Baskını)

Bitirilememiş olan bu film Eisenstein, Tissé ve Aleksandrov'un İsviçre'de eski La Sarraz Şatosunda 1929 Eylülünde yapılan Congr s International du Cinema Ind pendant'a katılmaları sırasında çekilmiştir. Katılımcılardan bir bayan (Jeannine Boussinousse, beyazlar giyinmiş ve iki boş bobini de zırh niyetine göğsüne yerleştirmiş olarak) iplerle bağlanarak şatonun en yüksek kulesinden ayağı sarkıtılmıştır ve bu konumda, "Sinema Sanatının" simgesi olarak, kendisi için dövüşen iki ordunun silahlı çarpışmasını izlemektedir. Ordulardan biri ticarettir, kumandanı Bela Balazs, tam teçhizat silahlanmıştır, diğer ordu ise "Bağımsızlık"tır, kumandanı Eisenstein bir projektör ayağına at

olarak binmiştir ve sayısız mızrak ve bir göstericiyle silahlanmış. Diğer savaşçılar içinde anımsananlar, General Wallenstein rolünde Léon Moussinac ve Saint George rolünde Walter Ruttmann'dır. Bu düellonun filme alınması Eisenstein, Richter ve Montagu yönetiminde gerçekleşmektedir, fakat ayaküstü yazılan senaryonun büyük bölümünün Richter'in elinden çıktığı sanılmaktadır. Eduard Tissé bütününü simgesel güldürüyü bir gün içinde çekme durumundaydı, çünkü kafası kızan şato sahibi kongreye katılanların bu tür gariplikleri hemen kesmelerini istemiştir. Kurgusu bile tamamlanmamış bu kısa film Berlin'in belirlenemeyen bir sinema arşivinde kaybolup gitmiştir.

The Road to Buenos Aires (Buenos Aires'e Giden Yol)

Albert Londres'un "Reportage"i Eisenstein tarafından bir Fransız yapımevine önerilmiştir ve Eisenstein konu üzerinde bir süre Montagu ile çalışmıştır, fakat tasarı bir sonuca bağlanamamıştır. Eisenstein daha sonra dostlarına bu konuyu seçmesinin nedenlerini anlatırken filmlerde oyuncuların tiplerine çok önem verdiğini, böyle bir filmi Fransa'da çekemeyeceğini çünkü yapımcıların kız arkadaşlarına rol vermek istediklerini söylemiştir.

Zaharoff

Sir Basil Zaharoff üzerine o sıralar yayınlanmış olan bir biyografi Eisenstein'in çok ilgisini çekmiş ve bundan bir film yapma tasarısını önce Fransız ve İngiliz yapımcılara daha sonra da Paramount'a ve diğer Amerikan yapımevlerine açmıştır.

***Romance Sentimentale**

Aleksandrov ve Tissé tarafından Paris'te çekilmiş kısa müzikal bir film. Filmin yapımcısı para vermeyi Eisenstein'in ortak yönetmen olarak filmde adının geçmesi koşuluyla kabul etmiştir. Eisenstein, film daha çekilmeden bunu kabul etmiş ve filmi sonra eleştirmenlere karşı sanki gerçekten kendi filmiymişçe-

sine savunan yazılar yazmıştır, oysa kendi katılımı bir iki rastlantısal danışmanlığın ötesine geçmemiştir.

Arms and the man (Silahlar ve Adam)

Georgi Bernand Shaw Eisenstein'e eğer Amerikalı bir yapımcı bulabilirse güldürüsünü film yapabileceğini söyler. Tasarı daha sonra Paramount'a önerilir ama kimse ilgilenmez.

Ulysses

Eisenstein Paris'te kaldığı sıralar James Joyce ile de tanışır, bir süre Ulysses'ten bir film çıkarma üzerinde düşünür ama bu tasarı da hiçbir zaman somutlaşmaz.

The War of the Worlds (Dünyalar Savaşı)

Eisenstein Paris'te Paramount ile sözleşme imzaladığı sıralarda, Jesse Lasky, H.G. Welles'in romanını sinemaya aktarmayı önerir, fakat sonradan çok masraflı olacağı anlaşılınca projeden vazgeçilir.

Glass House (Cam Ev)

Büyük olasılıkla Yevgeni Zamyatin'in Biz romanından esinlenerek Eisenstein Lasky'ye düşüncelerini kaba çizgileriyle açar, Lasky konuyla ilgilenir ama Eisenstein'in, Aleksandrov'un ve Montagu'nun ortak çabalarına ve Paramount'tan kimi senaryocuların (örneğin Oliver Garrett) konuya uygun bir öykü bulma uğraşlarına karşın bir sonuç alınamaz.

Sutter's Gold (Sutter'in Altınları)

Bu, Paramount'a daha sonra yapılan bir öneridir. Eisenstein, Aleksandrov ve Montagu, Blaise Cendrars'ın romanından hazırladıkları bir bölüm ile birlikte Lasky'ye bir de ayrıntılı bir çalışma planı sunarak filmin nasıl bir ekonomi planı üzerinde gerçekleştirileceğini anlatmaya çalışırlar. (Bu şimdi New York Modern Sanat Müzesindeki Eisenstein koleksiyonundadır).

An American Tragedy (Bir Amerikan Tragedyası)

Paramount'a sunduğu çeşitli öneriler içinde en geliştirilmiş olanı. Theodore Dreiser'in romanının uyarlanması ve ön çalışmanın kendisi Dreiser'ce de onaylanmış olmasına karşın Paramount tarafından reddedilmiş ve filmin çekimi Joseph Von Sternberg'e verilmiştir. İvor Montagu bu ön çalışma ile daha önceki Sutter's Gold'daki çalışmalarını şöyle anlatır: "Her iki ön çalışma da Eisenstein, Aleksandrov ve benim tarafından yazılmışlardır. Büyük çoğunluğuyla Eisenstein tarafından yürütülen uzun ve özenli araştırmalar yapılyordu. Aleksandrov'la birlikte Eisenstein ilk öykünün taslağını çıkardılar, sonra onu İngilizceye çevirdik, ikincinin taslağını ise ben ve Eisenstein birlikte yaptık, benim işim daha çok yapının grafiğiyle sınırlıydı (ilk çalışmada ise bu işi Aleksandrov yapmıştır) ama asıl her iki konunun genelinde ve ayrıntılarında düşünülmesi, tasarlanması Eisenstein'in işiydi." Bu reddedilen sayısı belirsiz önerilerden sonra, Paramount, o sıralarda Hollywood'u sarmış olan Sovyet yönetmeni aleyhindeki şiddetli kampanyaların da etkisinde kalarak Eisenstein'le olan sözleşmeyi 23 Ekim 1930 tarihinde bozdu.

Once in a lifetime (Bir Zamanlar Yaşamın İçinde)

Eisenstein dönüşünde Moskova'da sahneye koymak düşüncesiyle Moss Hart ve George S. Kaufman'ın aynı adlı oyununun haklarını Sovyetler Birliği için Sam H. Harris'ten alır.

Japonya'da bir film

SSCB'ye dönüş yolu Japonya'dan geçeceği için mektuplaşarak burada bir film yapma olanaklarını araştırır. Ama daha sonra bu iş bırakılır, çünkü bir yandan Eisenstein dönüş yolunu değiştirir, diğer yandan ise Meksika'da bir film çekme fırsatı belirir.

İ Que Viva Mexico!

Upton Sinclair'in örgütlediği bağımsız bir yapımdır. Senaryo ve Yönetim: Eisenstein ve Grigorij Aleksandrov. Kamera: Eduard Tissé.

Bu iş için çekilen 70.000 m. dolayındaki film 1933 yılında Sol Lesser tarafından, düşünülen filmin içinden yalnız bir bölümün anlatılmaya çalışıldığı Thunder Over Mexico (Meksika Üzerinde Şimşekler) ile ayrıca iki de kısa film yapıldı: Death Day ve Eisenstein in Mexico. 1939 yılında Marie Seton kalan malzemeleri kullanarak Time in the Sun filmini yaptı (İ Que Viva Mexico! için çekilen çok uzun parçalardan ve kaba kurgudan yararlanarak Roger Burnford tarafından kurgulanmıştır).

Eisenstein çekilen malzeme üzerinde çalışma olanağı hiçbir zaman bulamamıştır. "Thunder over Mexico" ile "Time in the Sun" filmlerini ancak 1946 yılında görmüş ve üzülmüştür. Bununla ilgili olarak Sadoul'a şunları yazmıştır: "Ce qu'ils en ont fait comme montage c'est plutôt navrant" (kurgu olarak yaptıkları her şeyden önce acı verdi). 1955'te Amerikalı Jay Leyda (Eisenstein'in hem öğrencisi, hem de çevirmeni olmuştur) orijinal negatiflerin bir bölümünü eline geçirir, yeni bir kurgu yapmak yerine kimi bölümleri Tissé'nin kamerasından çıktığı gibi, bütün provalarla ve yinelenen sahnelerle, peşi peşine ekleyerek bütünlüştür. Ortaya 4 saat uzunluğunda ve "Eisenstein'in Meksika filmi için çalışmaları" diye adlandırılan bir film çıkmıştır, burada yönetmenin Meksika'da nasıl bir çalışma yapmış olduğu konusunda bir düşünceye sahip olmak mümkün olmaktadır.

Sovyetler üzerine bir film-reportage

Eisenstein'in Moskova'da dönerken yapacağı yolculuk sırasında çekilmesi düşünülmüştür.

A Modern "Götterdämmerung" (Modern bir "Tanrılar Alacakaranlığı")

Almanya'da bulunduğu sıralarda inceleme olanağı bulduğu milyarderler İvan Greuger ile Lowenstein'in öyküleri üzerine bir film tasarısı.

MMM

Eisenstein tarafından düşünülen ve Moskova'ya dönünce gerçekleştirmek istediği bir güldürü. Oyuncu olarak M. Strauch ve Judif Gliser çağırılmış olmalarına karşın, film senaryo aşamasının ötesine geçemedi.

Black Majesty (Kara Majeste)

Haiti Devrimini konu alan film, Eisenstein daha Paris'teyken Paramount ile sözleşme imzaladığı günlerden beri birçok kez tasarlanmıştır. Aynı adlı John Vandercook'un romanının yanı sıra Percy Waxman'ın The Black Napoleon, Antolij Vinogradov'un Cernyj konsul (Kara Konsolos) ve Otten'in Der Schwarze Napoleon adlı kitaplarından da yararlanılacaktı. Başrol için düşünülen Paul Robeson Moskova'ya iki kez gitmiş, fakat çalışmalar senaryo aşamasında kalmıştır.

Moskva (Moskova)

Rusya'nın en önemli kentlerinden biri oluşuyla birlikte Moskova'nın 4 yy.lık yaşamını konu alan iddialı tarihsel bir film. Aynı anda senaryocusu Natan Zarchi'nin yazacağı Moskova II oyununu da sahneye koyarak tiyatroya dönecek olan Eisenstein'in bu tasarılarının ikisi de Zarchi'nin 1934'te ölümüyle gerçekleşemez.

La Condition Humaine (İnsanın Durumu)

Bu film Malraux'un aynı adlı romanının Malraux tarafından sinemaya uyarlanması olacaktı.

Bezin Lug (Bezin Çayırı 1937).

Yapım: Mosfilm, Moskova. Turgenyev'in aynı adlı öyküsüne ve Pavel Morozov'un yaşamına dayanarak Aleksander Rzevskij'nin yazdığı özgün senaryo, daha sonra Eisenstein ve Isaak Babel tarafından elden geçirilmiştir. Yönetmen: Eisenstein. Kamera: E. Tissé. Oyuncular: Vitja Kartasev (Stepok), Boris Zachava (baba), Elena Teleseva (anne).

Film birçok duraklamalara uğramıştır, bunlardan en uzununu da Eisenstein kalp rahatsızlığı geçirdiğinde olmuştur. En sonunda da 17 Mart 1937'de filmin ideolojik ve biçimsel tavrını onaylamayan Sovyet Sineması Genel Müdürü Boris Sumjatskij tarafından çalışmalar sona erdirilmiştir.

İspanya iç savaşı üzerine bir film

Visnevskij'nin Eisenstein üzerine yazdığı kitapçıkta bu çalışmadan söz edilmektedir.

1917'de Kızıl Ordu'nun örgütlenmesi üzerine bir film

Visnevskij'nin senaryosunu yazacağı ve adı "Biz, Rus Halkı" (My-russkij narod) olarak tasarlanan bir film.

***Aleksandr Nevskij (1938)**

Yapım: Mosfilm, Moskova. İlk gösterim: 23 Kasım 1938, 12 kısım, 3044 m. Yönetim: S.M. Eisenstein ve D. Vasilev, Senaryo: Eisenstein ve Petr Pavlenko. Kamera: E Tissé. Kamera Yard.: S. Uralov. Yönetim Yrd.: B. İvanov, Nikolaj Maslov. Müzik: Sergej Prokofiev. Şarkıların Metni: Vladimir Lugovskoj. Ses: V. Bogdankevic ve B. Voliskij, V. Popov. Dekor: İsaak Spinel. Giysi: K. Eliseev, Giysi Modelleri: İ. Lamanova, İ. Makarova. Tarih Danışmanı: Prof. A. Arcichovskij. Askeri Danışman: K. Kalmykov. Oyuncu Yönetme Danışmanı: Elena Teleseva. Kurgu Yrd.: E. Tobak.

Oyuncular: Nikolaj Cerkasov (Prens Aleksandr Nevskij), Nikolaj Göhlopkov (Vasilij Buslaj), Aleksandr Abrikosov (Gavrilo Oleksio), Dimitrij Orlov (İgnat, silah öğretmeni), Varra İvaseva (Olga, Novgorod'lu kız), Anna Danilova (Vasilisa, Pskov'lu kız), Vasilij Novikov (Pavsa, Pskov valisi, Vasilisa'nın babası), Nikolaj Arskij (Domas Tverdislavic, Novgorod boyarı), Sergej Blinnikov (Tverdilo, Pskov Belediye Başkanı hain), İvan Lagutin (Papaz Ananij, yardımcısı), Vladimir Ersov (Von Balk, Töton'ların başı), N. Nitovtov ve A. Gulkovskij (Şövalyeler, Lev

Fenin (Piskopos), Naum Rogozin (siyah papaz), Ljankun (Kubila), İ. Kljukvin (Pskov'lu savaşçı), P. Paskov (Mikula), L. Judov (Savka), N. Aparin (Michalka).

1937 yılı sonbaharında başlayan senaryo çalışmaları 1938 yazında tamamlanmıştır. Prokofev filme yaptığı müziği, sonradan yeniden Kantat olarak yazmış ve Aleksandr Nevskij adıyla yayınlanmıştır. Bu film için Eisenstein'e 1939 Şubatında Lenin Nişanı verilmiştir.

Perekop

Film 1920 yılında Frunze'nin Baron Wrangel'in Kırım Yarımadasına çekilen Beyaz Ordusunun peşine düşmesi olaylarını anlatacaktır.

Balsoj Ferganskij Kanal (Fergana Kanalı, 1939)

Film Orta Asya'nın tarihöncesinden günümüze kadarki tarihini işleyecekti. Bunun için konunun geçeceği başlıca yerlere bir inceleme gezisi ve bir miktar da çekim yapılmış olmasına karşın projeden kısa sürede vazgeçilmiştir. Çekilen filmler kurgulanarak kısa bir belgesel oluşturulmuş ve Kanal'ın açıldığı gün gösterilmiştir. Senaryonun tümü Pavlenko ile Eisenstein'e aittir. Kameraman: Eduard Tissé. Müzik: Sergej Prakofev.

Puşkin üzerine bir film

Eisenstein'in arşivi karıştırılırken, yönetmenin 1940 Martında Puşkin üzerine bir film için çalışmalar yaptığı anlaşılmıştır. Burada renkler üzerinde denemeler yapmayı, bütün renkleri kullanmak yerine anlatım için en uygun renkleri seçmeyi tasarlamaktadır.

Delo Bejlisa (Bejlis Olayı)

Eisenstein Rusya'daki ünlü Yahudi karşıtı duruşmaları konu alan L.S. Sejnin'in aynı adlı tiyatro oyunundan yola çıkarak bir film senaryosu üzerinde çalışmalar yapmıştır.

Die Walküre (1940)

Richard Wagner'in "Nibelungen'in Yüzüğü" operasının ikincisi. Moskova'da, Bolşoy Tiyatrosunda sahnelenmiştir. Yönetmen: Eisenstein. Dekor ve Giysiler: Eisenstein'in eskizlerine göre Peter Williams. Orkestra Şefi: Vasilij Nebolsin. İlk Gösterisi: 2 kasım 1940.

Kişiler ve oyuncular: H.D. Spiller (Siglinda), Margarita Butenina (Brunilde), Elena Slivinskaja (Frika), Aleksandr Kanaev (Sigmondo), Vasilij Lubencov (Hundig), İnnokentij Redikulcev (Wotan).

Moskova Direniyor

"Korkunç İvan" filminin çalışmaları başlamışken durdurularak Quentin Reynolds'un da katılımıyla uzun bir belgesel film çalışmalarına geçilmiştir. Film için şu isimler düşünülmüştü: "Nazilere Karşı Savaş"; "Faşizmin Gerçek Yüzü". 1941 yılının sonunda birçok yabancı gazeteci gibi Reynolds da Moskova'dan Kujbysev'e gönderilince film işi suya düşmüştür.

***İvan Grozni: I-ja seriya i 2-ja Seriya (Korkunç İvan: Birinci bölüm, 1944, ikinci bölüm, 1946)**

Yapım: Merkez Sinema Stüdyosu, Alma Ata. İlk gösterisi: 30 Aralık 1944 (İlk Bölüm), Ağustos 1958 (İkinci Bölüm), 12 kısım, 2745 m. 9 kısım. 2373,7 m. Senaryo ve Yönetim: S.M. Eisenstein. Kamera: E. Tissé (dış çekimler için) ve Andrej Moskvın (iç çekimler için). Müzik: Sergej Prokof'ev. Şarkı Metinleri: Vladimir Lugovskoj. Dekor: İsaak Spinel. Giysi: L. Naumova ve yardımcısı. N. Buzina. Makyaj: V. Gorjunov ve yardımcısı E. Sakon. Ses: V. Bogdankevic, B. Volskij. Yönetmen Yardımcıları: B. Svesnikov, L. İndenbom. Yönetmen Asistanları: V. Kuznecova, İ. Bir, B. Buneev. Kurgu Asistanı: E. Tobak. Danışman: Başrahip P. Cvetkov. Kamera Yardımcısı: V. Dombrovskij.

Oyuncular: Nikolaj Cerkasov (IV. İvan), Ludmila Celichovskaja (Anastasiya karısı), Serafima Birman (Starickaja), Petr Kodocnikov (Vladimir Andreevic, oğlu), M. Nazvanov (Prens Andrej Kurbskij), Aleksandr Abrikosov (Prens Fedor Kolyeev), A. Mgebrov (Başpiskopos Pimen), Vsevolod Pudovkin (Nikolai fanatik biri), Michail Zarov (Maljuta Skuratov), Aleksej Buchma (Aleksej Basmanov), Michail Kuznecov (Fedor, oğlu), M. Michajlov, S. Timosenko (Livonia Tarikatı Elçisi), A. Rumney (Yabancı), P. Massalskij (Polonya kralı Sigismondo), Erik Pyr'ev (İvan'ın çocukluğu).

Eisenstein'in bu filminin öyküsü de oldukça karışıktır. İlk çalışmalar yapılırken Almanlar Haziran 1941'de Sovyetler Birliği'ne saldırıya geçerler. Mosfilm'in Alma Ata'ya taşınmasından sonra çekimler yeniden ancak 1943 Şubatında başlayabilir. İki bölüm olarak düşünülen filmin senaryosu 1944 yılında yayınlanır. İlk bölüm 1944 Kasım'ında bitirilir ve aynı yılın sonlarında gösterilmeye başlanır. Bu film nedeniyle Eisenstein 1946 yılında Stalin Ödülü almıştır. Bu arada ikinci bölümü de bitirir ve bunu bölerek üç bölüm yapmayı düşünmektedir. İkinci bölümün kimi çekimleri 1944-45 kışında tamamlanır, diğerleri ilk bölümünkilerle birlikte daha önce çekilmişlerdir. En son yapılan çekimler renkli olanlardır. İkinci bölümün kurgusu 1946 Şubatında biter. Aynı gece Eisenstein bir kalp krizi geçirir ve aylarca hastanede yatar, uzun bir süre de dinlenir. İvan'ın ikinci bölümü SSCB Komünist Partisi Merkez Komitesi'nin bir kararıyla mahkûm edilir. Eisenstein'in bundan ancak hastaneden çıktıktan sonra haberdar olur. Bir yazısında hatalarını kabul eder ve iyileşir iyileşmez üçüncü bölümü çekmeyi ve ikinci bölümü de elden geçirmeyi önerir. Gerçekte taslağı işe yeniden başlamasına engel olur ve ellinci yaşgününden kısa bir süre sonra 11 Şubat 1948'de ölüme yenilir. 1946'da mahkûm edilen film daha sonra özgün biçimiyle 1958 yılında önce Moskova'da olmak üzere, dünyanın diğer ülkelerinde de gösterilmeye başlanır.

Samuel Beckett'in Başvurusu:

6 Claire Street
Dublin
Irish Free State
2/3/36

Monsieur

Size, Londralı Bay Jack Isaacs'in tavsiyesiyle, Moskova Devlet Sinema Okuluna (VGİK) kabulüm konusunda düşüncenizi sormak için yazıyorum.

1906'da Dublin'de doğdum ve orda eğitim gördüm. 1928-30 yılları arası Paris Ecole Normale'de İngilizce okutmanı olarak çalıştım. Joyce'la *Work in Progress*'inin (*N.F.R.*, Mayıs 1931) Fransızca çevirisinin bir kısmında ve aynı konu üzerine eleştirel bir sempozyumda birlikte çalıştım. (*Our Exagmination*, etc). Proust (yazılar, Chatto&Windus, London 1931), *More Pricks Than Kicks* (kısa hikayeler, do., 1931) ve *Echo's Bones*'u (şirler, Europa Press, Paris 1935) yayınladım.

Sinemanın stüdyo aşaması, yani senaryo ve kurgu konusunda hiç deneyimim yok ama öğrenmek için büyük bir arzum var. Senaryonun kendi gerçekleşme yollarının işlevi olduğunu farkettiğim için sizin bu yollar konusundaki ustalığınızla temasa geçebilmek için sabırsızlanıyorum ve beni okulunuza kabul edilmeye layık bir sinemacı addetmenizi rica ediyorum. En az bir yıl süreyle orada kalabilirim.

Veillez agréer mes meilleurs hommages.*

* İyi Dileklerle...

Samuel Beckett

Bu Neden Gerçekleşmedi

Kuşkusuz Beckett'in mektubu Eisenstein'in dikkatini çekti –ve onu harekete geçirdi– eğer 1936 yılının ikinci yarısında eline ulaşmış olmasaydı.

Eisenstein için işlerin kötüye gitmeye başladığı yıldır bu. *Bejin Çayırı*'nın büyük bir kısmı çekilmişti ama o sırada hem kendisi hem de üretimi yakalandığı suççeği tarafından durdurulmuştu.

Bu zorunlu duraklama uzadıkça mesele daha da ağırlaştı. Hastalığından önce de bazı resmi kuşklar vardı –'hayalgücü çok fazla İncilvari olmuyor muydu?' 'Neden Baba bir Pan'a benziyordu?' Daha karantina hücresindeyken Eisenstein filmi yapısında ve 'hikayesinde' değişiklikler yapmaya başlamıştı ve tekrar çalışma olanağına kavuştuğunda, hem kendisinin hem de tepedekilerin kuşklarını giderebilecek hatırı sayılır ölçüde gözden geçirilmiş bir senaryo üzerinde kendisiyle işbirliği yapmak üzere Babel'i davet etti.

Beckett'in başvurusu arada kaynamıştı.

("Eisenstein 2: A Premature Celebration of Eisenstein's Centenary" Der.: Jay Leyda, A Methuen Paperback 1985.)

Sinema dersleri Sergey M. Eisenstein'in öğrencileriyle dersleri sırasında tutulan notlardan oluşuyor. Notları tutan Vladimir Nizhny kitabın oluşmasını şöyle anlatıyor:

"....Şimdi önüme derslerin steno notları, planlar ve yılların çalışma notları duruyor. Bunlar Eisenstein'in reji öğretmeni olarak verdiklerini yansıtıyorlar. Tümünü aktarabilmek için ciltler gerekli.... Öyleyse içlerinden bir kısmını, en ilginçlerini, en anlamlılarını seçmeli.

Elime ilk gelen dosyayı alıyorum. İçlerinde otuzlu yılların ortalarına doğru derslerde tutulmuş notlar var. Bunların Eisenstein'in asistanı olarak tuttum.

Dosyayı açıyorum..."

Ve Beckett'ten hedefine varmayan bir mektup...

ISBN 975-584-142-3



9 789755 841427