

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

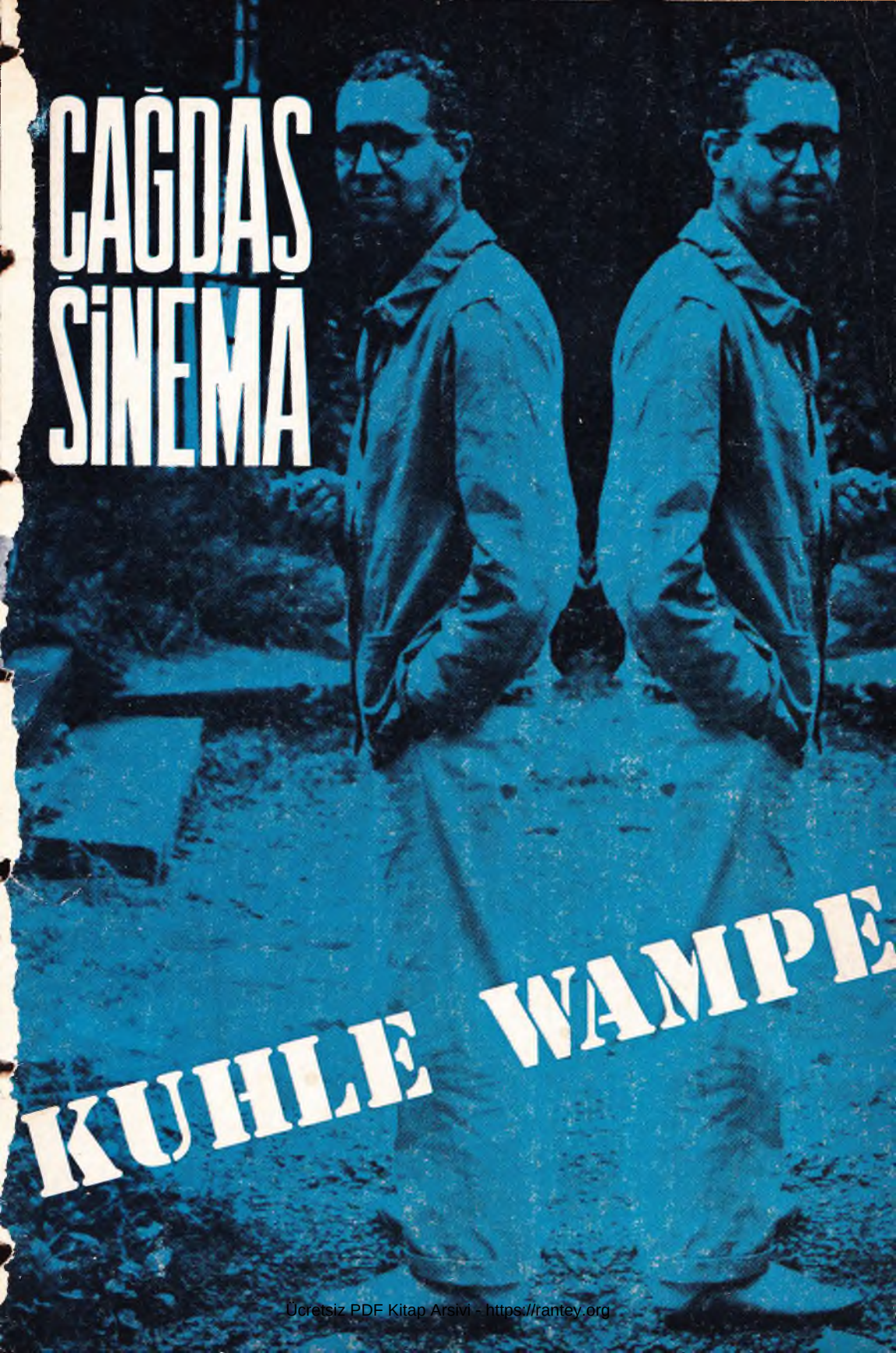
RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



ÇAĞDAS SİNEMA

KUHLE WAMPE



MAYIS / AĞUSTOS 1975

YIL 2, SAYI : 8

İ Ç İ N D E K İ L E R

çağdaş sinema'dan	2
kuhle wampe filminin senaryosu ve brecht	3
kuhle wampe üstüne / b. brecht	43
film müziği üzerine / b. brecht	47
ön yargılar ve kötü alışkanlıklar/h. eisler	55
sesli film, opera filmi, film operası/k. weill	60
görüntü müziği ve	
karşı sürüm kurgusunun geleceği/s.m. ayzenştayn	64
ilk sesli filmi inceleyelim: «coşku»/d. vertof	87
sesli sinemanın geleceği (bildiri)	92
sinema tekniği / ü. barışta	94

ÇAĞDAŞ SİNEMA DERGİSİ / Sahibi ve yazı işleri sorumlusu: M. O. Yurdatapan
/ Yazışma ve yönetim yeri adresi: Kurabiye Sokak 1/7, Taksim, İstanbul / Yıllık
abone: 50 TL. / Dizgi, düzenleme: Kardeş Matbaası Hasan ve Mefail Bitiş, Himaye-i
Etfal Sok. Mirat Han, Cağaloğlu / Baskı: Birlik Matbaası / Kapak baskı: Kelebek
Matbaası / Klişe: Güven Klişe / Son baskı tarihi: 21.7.1975 Kapak resmi Bertolt
Brecht.

Çağdaş sinema'dan

Çağdaş Sinema, amaçladığı «yeni» sinemanın ideolojisini oluşturmak yolunda önemli bir -doğrusu iki- adım daha atıyor:

İlk nce: **Brecht.**

«Kuhle Wampe» filminin senaryosu,

film ile ilgili inceleme,

film müziği konusundaki görüş ve düşünceleri,

materyalist sinamanın emekçilerine yepyeni ve aydınlık ufuklar açmaktadır.

Brecht'in yanısıra, «film müziği ve sesli sinema»nın sorunlarına aşağıda adları sıralı sinema işçileri'de ışık tutmaktadırlar.

H. Eisler, K. Weill, S. M. Ayzenştayn,

V. Pudovkin, G. Aleksandrof, D. Vertof.

kuhle wampe

alman yayımcıların notları

«Kuhle Wampe» Brecht'in film çekimine katıldığı tek sinema çalışmasıdır. Kısıtlı olanaklar ve türlü engellemeler içinde gerçekleştirilen film, dramatik sinemanın birçok kural ve kalıplarını yıkmış, epik tiyatro sisteminin genel ilkelerine uygun, diyalektik ve materyalist bir sinema anlayışının somut bir örneği olmuştur. Söylemeye gerek yok, «Kuhle Wampe» söz konusu özelliklerinden dolayı, «sanat sineması»na tutkun sinema eleştirisince yok sayılmıştır.

Ç. S.

«Kuhle Wampe», Brecht'in hem senaryosunda hem de filme uygulanmasında çalıştığı tek filmidir. Ne yazık ki senaryo bugüne dek bulunamamıştır. Filmin öneminden ötürü, yayımcılar filmin bir protokolünü çıkarmayı gerekli gördüler. Bu protokol, Alman Demokratik Cumhuriyeti Devlet Film Arşivindeki bir kopyaya dayanılarak hazırlandı. Tek tek çekimlerle ilgili veriler kurgu masasında elde edilip, nesnel olarak betimlendi. Zayıf ses kalitesinden ötürü bazı kelimeler anlaşılmamaktadır.

Çekim uzunlukları (metre olarak) film protokolünde çekim numaralarından sonra belirtilmiştir. Sayılar, aralarındaki ilişki gözetilince, filmin ritmi üzerine bir fikir vermektedir. Beş metre film 11 saniye tutmaktadır (geçme hızı 0,456 m/san.) Ayırımlar sekiz film rulosuna göre yapılmıştır. Protokolü daha açık seçik hale getirmek için, yayımcılar köşeli parantezler içinde ara başlıklar koydular. Konuşmalarda geçen lehçe nüansları, konuşmaların yazılış biçiminde dikkate alındı. Konuşma tavrıyla ilgili bazı verileri açıklamak için, belli başlı yerlerde figürlerin davranışlarındaki karakteristikler belirtildi.

Brecht'in filmde geçen türküleri, daha sonra yayımlanan versiyonların ön evreleri olarak görülmelidir (Bak. Toplu Yapıtlar, Şiirler, s. 367-370). Filmde «Dayanışma Türküsü» ilk versiyon olan «Özgür Gençliğin Pazar Türküsü»ne bağlı kalır; Brecht 503. çekim için bu metnin 3. ve 6. kıtalarını kullandı. «İlkbahar Türküsü» Hanns Eisler tarafından, besteleme için biraz değiştirildi. Protokoldeki beyit düzeninde, Brecht'in daktiloyla yazılmış bir metnine bağlı kalındı. Brecht'in film için öngördüğü başka şiirler («Evsiz Barksızların Türküsü», «Kızgın Taşa Düşen Damlanın Baladı», «Weimar Anayasasının Üç Paragrafı», bak. Toplu Yapıtlar, Şiirler, s. 366 v.d., 378-381) filme girmedi. «Kızıl Megafon»un türkü metni (çekim 400-412.), »Kızıl Birleşik Cephe Türküsü»nün bir parçasıdır. Türkü 4 kıtalık 5 bölümden oluşur. Filmde söylenen kısım, basılı bir metinde («Kızıl Megafon», Berlin, Nisan 1932, özel sayı 2, s. 3 v.d.) şöyledir: (Almanca basılı metinde ufak lehçe düzeltmeleri ve harf kısaltmaları var- Ç.).

Kuhle Wampe'de şu kişiler oynuyordu: Hertha Thiele (Anni), Martha Wolter (Gerda), Lilli Schönborn (anne Bönike), Ernst Busch (Fritz), Adolf Fischer (Kurt), Max Sablotzki (baba Bönike), Gerhard Bienert (sakallı adam) v.d. Türküleri He-

lena Weigel ve Ernst Busch söylüyordu. Ayrıca: 400 proleter sporcu, proleter oyun grubu «Kızıl Megafon» ve birçok koro vardı.

Film 1932 Mayısının ortasında, Moskova'nın en büyük sinema salonlarından birinde Brecht ve Dudov'un eşliğinde gösterildi. Almanya'daki ilk gösterisi 30 Mayıs 1932'de Berlin'deki Atrium sinemasında yapıldı. Filmi bir hafta içinde 14.000 kişi gördü ve film 10 Haziran 1932'den sonra Berlin'de 15 sinemada daha ve başkent dışında da oynamaya başladı.

Filmin ilk gösterisinden önce, kamu oyununda önemle üzerinde durduğu bir tarihçesi vardı. Slatan Dudov bu dönemdeki otantik malzemelere dayanarak bir film tasarısı hazırladı ve Brecht ve Ottwald'la birlikte bir senaryo taslağı yazdı. 30 Eylül 1931'de «Film-Kurier» dergisi, «yönetimin çok büyük bir kısmını da» bizzat Brecht'in yürüttüğünü yazdı. Filmin yapımı, dünya ekonomi krizi sırasında olağanüstü ölçüde zorlaşmıştı. Yapım için gerekli paranın ancak yarısı kadarının olması, öncelikle «tekleyen, hergün yeni güçlüklerle çarpışan yapımı» etkiliyordu (Jhering). Prometheus Film Ortaklığının dağılmasından sonra Praesens -Film, Tobis'e karşı bir kredi yükümlülüğüne girerek yapımı üstlendi. Teknik olanaklarını ve atölyelerini filmin kullanımına veren bu ortaklığın filmin bitiminden kısa bir süre önce giriştiği baltalamalar üzerine Brecht birçok kereler yazdı (bak. Toplu Yapıtlar, Yazılar 1, s. 210-216 (1), Brecht'in sözünü ettiği filmin yapımı sırasındaki «elverişli koşullar», oyuncuların çoğunun ve proleter sporcuların hiçbir ücret istememesiyle gerçekleşmişti.

Sansürün oluşmasıyla ilgili belgeler filmin ilk biçimi üzerine aydınlatıcı bilgi verdiği için, burada alıntılarla değinilecektir (2), «Kuhle Wampe» için, İmparatorluk Film Yasası gereğince 1931 Martında Berlin Film Sansür Kuruluna, gösteri izni almak amacıyla dilekçe verildi. 17 Mart'ta sansür görevlisi İçişleri Bakanlığı Başmüsteşarı Erbe, doğrudan doğruya İçişleri Bakanlığına haber verdi. Filmin içeriğini anlatarak şöyle saptadı: «Görüldüğü gibi film öteki komünist filmlerin çoğu gibi kaba bir biçimde abartılmış bir eğilimden doğal olarak çok uzaksa da, kuşkusuz bunların düşüncesine eğilimlidir. Özellikle bundan ötürü söz konusu film belli bir tehlike taşımaktadır.» Ayrıca sanatsal açıdan da film ortalamanın üstündeymiş. Parti toplantıları için değil, kamuya gösterilmek için öngörülüyormuş. Bundan ötürü kamu oyu bu filmle, bu alandaki bu türden diğer yapımlara kıyasla, çok daha canlı bir biçimde ilgilenecektir.» Bunun üzerine film için bakanlık içi gösteriler düzenlendi.

Alt büro politik görevler yöneticisi olan müsteşar Häntzschel, yazdığı bir birliktirki raporunda filmin yasaklanmasını istedi.

31 Mart'ta Film Sansür Kurulu, filmin Alman İmparatorluğu içinde kamuya gösterilmesini yasakladı.

Kurul üyelerinden ikisi bu karara itiraz ettiler. Geniş kapsamlı yasaklama kararında şöyle deniliyordu: «Kurulun kararında belirleyici olan soru şuydu: Böhnice (aşlı gibi!) ailesinin filmin ilk bölümünde betimlenen yazgılarına tek bir yazgının sanatsal biçimlendirmesi olarak mı, yoksa tüm güncel durumun özgün bir örneği olarak mı bakılmalıydı? Bir yandan filmdeki belirli ayrıntılar, öte yandan filmin son bölümünde vurgulanan propagandacı kızışma ve keskinleşmeden ötürü, kurul şu izlenimi edinmek zorunda kaldı: Bu kişisel yazgıların tipikleştirilmesi filmin amacıdır ve sıradan seyirci üzerinde tipikmiş gibi bir etki yapması kaçınılmazdır. «Kurul, evden atma sahnelerinde (yargıcın duygusuz, mekanik bir biçimde ve hızlı bir tempoyla üç evden atma kararı okuması» nedeniyle) aynı görüşe vardı. Doğrudan doğruya olmasa da film, çok etkileyici bir biçimde 218 sayılı paragrafa karşı çıkıyormuş ve haksız yere, bu yasadaki sakınmanın yalnızca bir para sorunu olduğunu ve bu yüzden tek yanlı olarak mülksüzlere karşı işlediğini savlıyormuş. Oyun grubunun türküsü, dayanışmayı, devlet gücüne kar-

şı direnmeye geçince de yüceltiyormuş.- «Son olarak tren konuşmasında açıkça dile getirilen görüş ...bugünkü devletten ve onun temsilcilerinden darlık ve yoksulluğa karşı etkin hiçbir yardım beklenemeyeceği, yardımın ancak dünya, bu dünya 'hoşlarına gitmeyenler' tarafından değiştirildiği takdirde beklenebileceğidir. İfade biçimindeki tüm ölçülülüğe rağmen, böylelikle öykünün anlamı ve filmin dili olarak seyredenlerin üzerinde kesinlikle uyanan izlenim, bugünkü biçimiyle devletin, halkın büyük kitlelerinin darlık ve yoksulluğuna çare bulmada isteksiz ve yeteneksiz olduğu ve bir düzelmeyen ancak halkın kendi kendine yardımından ve şimdiki devletin dünya devrimiyle tasfiye edilmesinden beklenebileceğidir.» Bilirkişi Erbe etkileme biçimiyle ilgili olarak şöyle diyordu: «Filmin neyi amaçladığının ancak birkaç kez kafa yorduktan sonra fark edildiğini kabul ediyorum.» Ayrıca Hüntzschel'in iç raporuna değinerek, «halktan kimselerin yiyecek ve içkiyle... nasıl iğrenç bir biçimde eğlendiğini» betimleyen nişan törenine ve çıplak yıkanma sahnesine karşı çıkıyordu. «Genç kız ve erkeklerin çıplak yıkandığı sahnede, geride kilise çanları duyulur ve kilise kulesi görülür. Bu amaçlı olarak yapılmıştır. Böylelikle komünist çıplaklık kültürüyle, Alman devletinin dayandığı hristiyan kültürü arasındaki keskin zıtlığın gösterildiği açıktır. İki kurul üyesinin itirazı ve Praesens-Film'in bunu izleyen itirazı üzerine, 9 Nisan'da Film Yüksek Sansür Kurulunda temyiz duruşması yapıldı. Brecht, Ottwald ve Dudov'da bu duruşmada bulundular. (Bununla ilgili olarak kıyaslayınız: Brecht «Gerçekçilik Temasına Kısa Bir Katkı», Toplu Yapıtlar I, s. 214-216). (3) Yüksek Sansür Kurulu o ana dek söz konusu olan tavin edici karşı-kanıtları kabul etti: Kamu düzeni ve güvenliğini tehlikeye sokma (oyun grubu, çocuk aldırma bölümü), devletin dirimlik (hayati) çıkarlarını tehlikeye sokma (intiharın kamu için zararlı tipikleştirilmesi, sıkı yönetime değinme, evden atma kararlarının okunması), baştan çıkarıcı etki (evliliğin aşağılanması, çıplak yıkanma sahnesi). Filmin bütünü «devletin temellerini sallamaya, başka türlü yorumlanamaz bir biçimde yıkmaya ve şiddetle çağırarak, devletin varlığını sarsmaya» uygun olduğu için, Film Sansür Kurulu'nun 31 Mart tarihli genel yasağı onaylandı. Bu kararlar komünist ve ilerici burjuva basınında yoğun protestolar doğurdu. Film Yüksek Sansür Kurulundan, «yüz karası kararını» geri alması istendi. «Alman İnsan Hakları Birliği» de büyük bir gösteri düzenleyerek yasağın kaldırılmasını istedi. Benzer protesto gösterileri «Yeni Film Grubu», «Berlin Genç Halk Sahnesi» ve «Bağımsız Film Birliği» tarafından da düzenlendi. Praesens-Film, itiraz konusu yerlerin büyük ölçüde kısaltıldığı bir versiyon sununca, Berlin Film Sansür Kurulu 21 Nisandaki üçüncü sansür incelemesinde filme izin vermek zorunda kaldı, ancak gençlere gösterilmesi yasaklandı ve de yeni kesmeler öngörüldü (bak. «Kuhle Wampe'ye Ek»).

(Türkçesi Ali Sait)

- (1) Bu yazılar Ç. S., sayı 3, s. 48-53 te yayımlandı.
- (2) Kaynak: Deutsches Zentralarchiv Potsdam. Ayrıca bak. «Filmwissenschaftliche Mitteilungen», Berlin, sayı 4/1962, s. 771-820, yine «Kuhle Wampe, Filmin Protokolü ve Malzemeler», Edition Suhrkamp, sayı 362, Frankfurt/Main 1969.
- (3) Bak. Ç. S., s. 3, s. 48-53.

kuhle wampe ya da dünya kimindir?

filmin protokolü

[AYRIM I]

[Tanıtma yazıları]

KUHLE WAMPE YA DA DÜNYA KİMİNDİR?

Senaryo: Bertolt Brecht, Ernst Ottwald

Müzik: Hanns Eisler

Yönetmen: Slatan Th. Dudov

Yapım yönetmenleri: Georg M. Höllering, Robert Scharfenberg

Alıcı: Günther Krampf

Ses stüdyosu: Tobis Melofilm Sistem Tobis-Klangfilm

Ses yönetmeni: Kroschke Michelis

Ses kurgusu: Peter Meyrowitz

Dekor: Robert Scharfenberg, C. P. Haacker

Müzik yönetimi: Josef Schmid

Orkestra: Lewis Rith

Baş oyuncular: Hertha Thiele, Martha Volter, Lilli Schönborn, Ernst Busch, Adolf Fischer, Max Sablotzki, Alfred Schaefer

Türküler: Helena Weigel, Ernst Busch

Dünya dağıtımı ve hakları: Praesens Film GmbH Berlin SW

1. (1,6 m) Arabaşlık (kara fon üzerinde beyaz yazıyla)

1. BİR İŞSİZ DAHA EKSİLDİ

Tanıtma yazılarıyla başlayan «hızlı, keskin bir müzik, marcato tarzında, çoksesli bir prelüd» (Eisler) 30. çekime dek görüntüleri yorumlar 56. çekime dek özgün (orijinal) ses kullanılmaz.

[Berlin 1931]

2. (2 m) Açılma. Brandenburg kapısının üst kesimi.

3. (1,7 m) Zincirleme. Ön düzeyde dört bacası görülen bir fabrika.

4. (1,6 m) Toplu çekim. (TÇ). Bir sokağın sağ ve solundaki fabrika binaları ve iki binayı birbirine bağlayan kapalı bir geçit .Geride Spree nehri.

5. (4,5 m) Çerçevenin soluna, alıcıya doğru yaklaşan bir tren. Lokomotifin dumanı, tren yolu üzerindeki bir evin pencerelerini kaplar, alıcı sağa çevrinmeyle bu görüntüyü izler.

6.—13. (6,5 m) Birbirini izleyen kısa çekimlerle, Berlin'in ev blokları ve izbe kira evlerin arka avluları verilir.

14.—50. (13,7 m) Çeşitli gazete başlıkları:

«26 hafta yerine 20 hafta» (Vossische Zeitung, 2 Ekim 1931)

«Güney-Westfalen ayrılmayı gerçekleştirdi» (Deutsche Allgemeine Zeitung, 5 Mart)

«Eiserne Front (Demir Cephe) ajanları... memurlara savaş açtı» (Völkisch-er Beobachter)

«Bözt'ün emeklilik tasarısına karşı!» (Lokal Anzeiger, 24 Ekim 1930)

«Japonya 'evet' diyor» (Germania, 1 Mart)

«Londra-Paris birleşiyor» (Vorwaerts, Berliner Volksblatt, 24 Ocak 1931)

«Bir milyar 800 milyon» (Rote Fahne, 24 Ocak 1931)

«...urtius dış politikası üzerine konuşuyor» (Berliner Tageblatt ve Handels-zeitung, 11 Şubat 1931)

Gazeteler tam sayfa halinde hızla aşağıdan yukarıya geçerler. Büyük puntolarla yazılmış ş. başlıklar okunur:

«Bay Schacht'ın politikasının sonucu: İki buçuk milyon işsiz!»

«750 bin işsiz!»

«Dört milyon! Young baskısı altında gelirsizlerin sayısı artıyor»

«İşsizlik artıyor! Haziran içinde iş arayanlar 2 700 000»

«4,1 milyon gelirsiz. Ağustos'ta işsizlik hızla arttı»

«Yaklaşık olarak 4 1/2 milyon işsiz / Aralık'ın ikinci yarısında 180 000 kişilik bir artış daha»

«5 milyona yakın işsiz / 15 Kasım'da işsiz sayısı 4 844 000 / 1 Kasım'dan bu yana 220 000'lik bir artış»

«Gelirsizlerin ve kısa mesaili işlerde çalışanların sayısı 5 milyonun üstünde / İşsizlik artmağa devam ediyor»

«Berlin'de 315 000 kişi gelirsiz 100 000 gelirsiz devlet desteğinden yoksun»

Müzik son bulur.

[İş Kovalama.]

31. (33,9 m) Açılma. Gazete başlığı: «İş pazarı ücretsiz iş ilânları, Berlin Lokal-Anzeiger gazetesinde». Kararma.

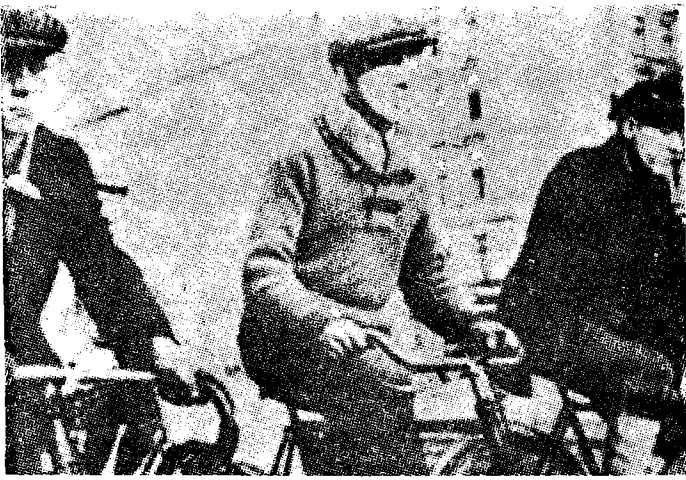
32. (33,9 m) Açılma. TC. Müzik başlar. İlan kulesi bulunan bir cadde, geride yol işçileri. Caddenin iki yanından yayalar ve bisikletliler gelir. Bisikletlerini bir korkuluğa dayarlar, birkaçı selamlaşır, bekler ya da çerçevenin solundan çıkarlar. Üçüncü gelen genç Bönike'dir; ilan kulesinin sağında bisikletinin yanında durur. Çekim süresince soldan sağa bisikletliler ve bir araba geçer.

33. (6,5 m) Yarı yakın çekim (YYÇ). Bisikletleriyle bekleyen işsizler. Bunlara yayalar da katılır. Bir topluluk oluşur.

34. (2,5 m) 32 gibi. Artık tüm cadde, bekleyen işsizlerle doludur.

35. (8 m) YYÇ. Sağdan bir bisikletli gazetelerle gelir. İner, çerçevenin solundan çıkar, gazeteleri dağıtarak tekrar girer. İşsizler itişip kakışarak ona yaklaşır, elinden gazeteleri kaparlar ve sürekli olarak sıkışan insan çemberinden sıyrılmayı denerler.

36. (4,9 m) Yakin çekim (YÇ). Gazete kapmak için didişen işsizler gazete dağıtıcısını çevreler.
37. (3,6 m) YÇ. Genç Bönike gazetede iş ilanlarını aceleyle fakat dikkatle okur. Geriye kalanları okuyan başka işsizler.
38. (4,9 m) YÇ Gazete dağıtıcısı son gazeteyi de verir ve gazete isteyen diğer işsizleri geri çevirir. Aralarında çaresiz şişman bir kadının da bulunduğu işsizler uzaklaşırlar.
39. (3,6 m) YYÇ. Bisikletlerine binmiş işsizler «iş pazarı» ilanlarını okumaya devam ederler. Genç Bönike gazeteyi cebine sokar ve bisikletiyle yola koyulur.
40. (3,1 m) Yarı toplu çekim (YTÇ). Bönike'nin ardından topluluktan birkaç erkek de hareket ederler.
41. (2,6 m) YTÇ. İşsizler, evlerin, otomobil ve tramvayların önünden, sağdan sola geçerler.
42. (3,9 m) YYÇ. Sağdan sola giden bisikletler. Çerçeve sadece güçlü bir biçimde pedalları çeviren bacaklar görülür. Alıcı topluluğun önündedir.
43. (2,2 m) YYÇ. Bisikletliler evlerin önünden geçerler. Ortalarında genç Bönike olan ilk üç bisikletli alıcının yanından geçerler. Hala yanyanadırlar.
44. (2 m) 42 gibi. Hafif yokuş aşağı inerler, pedallar az çevrilir.
45. (1,6 m) YTÇ. Bisikletliler sağ arkadan gelirler, önden bir at arabası geçer. Alıcı, yaklaşan işsizlerle birlikte sola çevrinme yaparak, yaya yolundan geçip, bir binanın avlusuna girişlerini izler.
46. (6,4 m) YTÇ. Arka avluda, küçük bir pencerenin yanında «kapıcı» yazılı bir tabela. Bisikletini eline almış genç Bönike pencereye doğru yürür. Kapıcının yalnız yüzü görülür. Kapıcının olumsuz bir karşılık verdiği belli olur. Bunun üzerine genç Bönike çerçevenin solundan çıkar. İkinci bir işsiz gelir, bisikletinden iner, o da aynı karşılığı alınca, hemen yola koyulur. Kapıcı, pencereye yazılı bir tabela koyar. Üçüncü bir bisikletli, tabelanın önünde sadece kısa bir an duraklar, dördüncü biri tabelanın önünden bir kavis çizerekten geçer.
47. (2,1 m) YÇ. Tabelanın üzerinde tebeşirle yazılmış şu almanca cümle okunur: «İşçi alınmaz.»
48. (1,8 m) 46 gibi. Hareket eden bir bisikletli; bir başkası tabelalı pencerenin önünden geçer.
49. (2,9 m) YÇ. Alıcı, soldan sağa geçen tekerlekleri izler.
50. (1,9 m) YYÇ. Alıcı, genç Bönike'nin önünde geriye doğru kayar. Geride evler ve trafik.
51. (2,4 m) YÇ. 49'daki gibi dönen tekerlekler. Alıcı tekerleklerin yanından geçer ve yakın çekimde, bir bisikletin ön bölümüyle sürücüsünü gösterir.
52. (9,4 m) YTÇ. Bir fabrika binası. Büyük bir hızla soldan öne doğru gelen, başlarında genç Bönike'nin bulunduğu altı işsiz, görüntünün derin-



liğindeki bir geçite girerler. Alıcı, yukarıya doğru yavaş bir hareketle altı katlı binanın pencerelerini sırayla görür, sonunda durur ve hızla aşağıya geçite iner. Erkekler büyük bir aceleyle ve dağınık olarak geçitten geri çıkarlar. Genç Bönike şimdi üçüncü sıradadır.

53. (2,2 m) YÇ. Alıcı, hızla dönen tekerlekleri önden görür. Pedallara şiddetle basma, iş bulma uğrunda bir yarışın başlangıcına işaretler.

54. (1,8 m) Çok yakın çekim (ÇYÇ). Bönike'nin baş hareketleriyle, hızlı gidiş ritmi verilir. Bönike kısa bir an döner, «peşinden gelenlere» bakar.

55. (2 m) 53 gibi.

56. (16,5 m) TÇ. Görüntünün derinliğinden öne doğru gelen bir cadde görülür. Sağdan kesilmiş bir ev duvarı. Yarısı görünmeyen «Cam...» yazısı okunabilen bir tabela. Altı işsiz, alıcıya doğru hareket ederler. Alıcı, önünden geçip sağdaki küçük bir fabrika avlusuna kıvrılan grupla birlikte çevrinme yapar. Avluda bir kamyon ve bir römork, geride bir dış asansör görülür. Sağdan, fabrika avlusundan çıkıp, kolunun altındaki bir camla ters yönden gelen bir bisikletli, işsizlerle karşılaşır. Kısa bir süre sonra işsizler, bisikletlerini elleriyle iterek, gerisingeri caddeye çıkarlar. Genç Bönike gazeteyi buruşturur ve atar. Görüntünün gerisinde, üzerinde sandıklar bulunan iki tekerlekli bir arabayı iten insanlarla karşılaşılır.

Müzik biter.

[AYRIM II]

[Bönike ailesi]

57. (5,5 m) YTÇ. Grup, bir cadde boyunca bisikletlerini iterek sağdan gelir. Genç Bönike, bisikletini kaldırıma sürer, yaşlı bir işsizi başıyla selamlar ve bir evin avlusuna girer. Hafiften, kıvrak, melodik bir sokak şarkısı duyulur (Polka potpüri ve «Riksdorf'ta müzik var»).

58. (3,1 m) Alıcı, köşedeki bir evin arka cephesini aşağıdan yukarıya doğru görür.

Müzik güçlenir.

59. (13,3 m) YTC. Küçük bir arka avluda, sırtları alıcıya dönük iki sokak şarkıcısı oturur. Biri org, öbürü testere çalar. Geride bir zemin kat ve sıvası kısmen dökülmüş bir ev duvarı görülür. Sağdan bisikletini iterek genç Bönike gelir, şarkıcıların yakınında durur, bakar ve dinler, sonunda soldan çıkar.

60. (18,9 m) YYÇ. Bönike ailesinin oturma odası. Baba, üstü oyali örtülü bir koltuğa uzanmıştır. Gazete okur; belli bir yazı ilgisini çeker, uzandığı yerden doğrulur, gazeteyi masanın üzerine bırakır, yelek cebinden kısa bir kurşun kalem çıkarır, bir kağıt parçası üzerine not alır. Masaya bir tabak konur.

BABA BÖNİKE: Devlet, oğlana artık hiçbir yardımda bulunmayacak.

Masayı hazırlamakta olan anneye bakar, yanıt alamaz, kalemi tekrar cebine sokar, gazete okumaya devam eder.

BABA BÖNİKE: (sağa dönük) Senin için artık hepsi bir değil mi?

61. (2,7 m) YYÇ. Önde tavana asılı bir bisiklet. Genç Bönike, bisikletini astığı ipi kapıya bağlar. Avludaki müzik kesilir. Kasketini çıkarır ve sağdan çıkar.

62. (9,5 m) YYÇ. Genç Bönike oturma odasına girer. Bu arada hazırlanmış masaya giderek, babasının karşısına oturur, alıcı onu çevrinmeyle izler. Babaya bakar, sonra bakışlarını boşluğa çevirir. Baba onu bir süre daha inceler, sonra o da döner ve çatal kaşıkla oynar. Masaya bir çorba kâsesi konur, kapağı alınır. Babanın tabağına kepçeyle çorba konur.

63. (5,8 m) YYÇ. Sağda yarısı görülen anne çorbayı paylaştırır. Mutfağa açılan gerideki kapıdan Anni girer.

ANNİ: İyi günler!

Kepini çıkarır, çantasından tıraşını alır, saçlarını tarar.

ANNİ: Yandaki Şulzen'lerin kira borcunu Yoksullara Yardım Kurumu ödeyecekti.

64. (9,4 m) YTC. Solda duran anne, önde masadaki boş yere bir tabak daha koyarken, baba ve oğul yerler.

ANNE BÖNİKE: (Anni'ye) Bize birşey ödemeyecekleri kesin.

Çorba kâsesinin kapağını örter ve oturur. Anni soldan gelir, sırtı alıcıya dönük olarak masaya oturur.

BABA BÖNİKE: Bilinmez ki. Kurum'da istedikleri gibi davranıyorlar

65. (5 m) YÇ.

ANNE BÖNİKE: (önden, yemek yerken konuşur) İş bileninin sırtı yere gelmez.

(Sağa dönük) İnsan hiç çaba göstermezse, işlerin ters gitmesine de şaşmamak gerek.

66. (2,1 m) TÇ. Alıcının peşinden, işsizler bisikletleriyle hızla bir cadde de ilerlerler.

67. (1,4 m) YYÇ. Oğulun üstünden baba görülür.

BABA BÖNİKE: Ve oğlan ev sahibini selamlama zahmetine bile katlanmı-

- yor.
68. (4,4 m) YYÇ. Annenin üstünden Anni ve baba görülür.
ANNİ: Altı aylık kirayı ödemezseniz, selamlamakta meseleyi çözümülemmez.
(Yemeğe devam eder).
- BABA BÖNİKE: (Kızgın) Selam verebilir. Hem işsiz hem saygısız, olmaz bu!
69. (1,4 m) YYÇ. Oğulun üstünden anne görülür.
ANNE BÖNİKE: (Oğluna sertçe söylenir) Böyle iş bulunmaz.
70. (3,1 m) 68 gibi.
BABA BÖNİKE: (Sağa oğluna dönük olarak) Böyle bulunmaz, saygısızlıkla bulunmaz.
- ANNİ: Saygıyla da bulunmaz!
71. (0,9 m) YYÇ. Annenin üstünden Anni görünür.
ANNİ: İş yok ki!
72. (2,3 m) 42 gibi. Güçlü bir biçimde pedalları çeviren işsizlerin bisikletlerinin tekerlekleri.
73. (4,6 m) YYÇ. Anne ile oğulun arasından Anni ve baba görünür.
BABA BÖNİKE: Evet, bunu demek istiyorum.
şanssız olabilir, ama yedi ay arka arkaya şanssız olmayan insanlar olduğunu da unutmamak gerekir.
- ANNİ: Çocuğun özellikle beceriksiz olduğunu mu söylemek istiyorsun?
- BABA BÖNİKE: Evet, bunu demek istiyorum.
74. (6,8 m) YTÇ. Solda oğul, sağda Anni, anne arkadan, baba önden görünür.
ANNİ: (kışkırtıcı bir biçimde) Ya sen? Sen ne elde ettin şimdiye dek? Senininde cebinde işsizlik belgenden başka birşey yok.
- BABA BÖNİKE: (Ayağa fırlar, ellerini masaya dayar, bağırarak Anni'ye) Bütün gün İş Bulma Kurumunda dalga geçtikten sonra, bir de evde küstahlaşmanın alemi yok. İşini bilenler beceriyor işte. (Sağdan çıkar).
- ANNE BÖNİKE: (Ayağa kalkarak seslenir) Aman yarabbi, komşular ne düşünecek!
75. (1 m) YYÇ. Baba Bönike mutfak kapısı önünde sinirli bir biçimde ceketini giyer, kızgınlıkla ailesine bakar.
76. (1,4 m) YYÇ. Oğul, yemek takımı duran masada bakışları öne eğik oturur.
77. (1 m) 75. gibi. Baba mutfağa gider ve soldan çıkar
78. (5,3 m) YÇ. Anne tabaklardaki yemek artıklarını sıyrır. Alıcı annenin yüzünü görecektir biçimde yukarıya kalkar.
- ANNE BÖNİKE: Hergün aynı dırıldır.
79. (5,2 m) YTÇ. Baba merdivenlerden aşağıya iner. Duyulan ayak sesleri.
80. (8,9 m) YTÇ. Anni ve başı hâlâ öne eğik kardeşi konuşmadan otururlar. Anne sofrayı kaldırır, masa örtüsünü katlar ve masanın üzerine hasır bir kâse koyar.
81. (1,6 m) YÇ. Anni başını kaldırır, kardeşine gülümser.

82. (3,7 m) YÇ. Anni'nin üstünden genç Bönike görünür. Anlaşılmaz bir ifadeyle önüne bakmaktadır.

83. (2,9 m) YÇ. Anni gülümser, sonra ciddileşir.

84. (9 m) YTC. Anne mutfakta uğraşır, önlüğünü çıkarır, soldan çıkar.

85. (10,1 m) YTC. Genç Bönike önde masada oturur. Geride Anni aynanın önünde boyanır. Birisi ısıklık çalar. Anni döner, sola (alıcı birlikte çevrilir) açık duran pencereye gider ve dışarı eğilir.

ANNİ: Geliyorum!

Tekrar aynaya gider (alıcı sağa çevrinir), boyanmasını bitirir, rujunu çantasına koyar, koltuğunun altına aldığı çantasıyla birlikte sağdan çıkar.

86. (3,3 m) YTC. Yemek masasının üstünde asılı bir tabelada, nakışla işlenmiş çiçek motifleriyle çevrili şu vecize okunur: «Çaba ve emekle geçen günden şikâyetçi olma. Düşün güzelliğini, sevdiklerin için didinmenin.»

[İşsiz intiharı]

87. (27,7 m) YYÇ. Masada oturan genç Bönike, uzaklaşmakta olan kız-kardeşinin ayak seslerini dinler. Sesler kaybolduğunda kalkar, pencereye gider. Alıcı çevrinmeyle onu izler. Sırtı alıcıya dönük olarak ani bir hareketle pencerenin sağdaki iki kanadını sonuna dek açar. Elleri pencere kanatlarında, sola kol saatine bakar. Alıcı, sol omuzu üzerinden saati yakından görececek bir biçimde yaklaşır. Genç Bönike soluna döner, saatini yavaşça çıkarıp özenle komodinin üzerine koyar. Sonra tekrar pencereye döner, bir çiçek saksısını kenara yerleştirir ve pencerenin eşiğine çıkar.

88. (6,5 m) 79. gibi. Ağır bir çanta taşıyan anne, yavaş yavaş merdivenleri çıkar.

89. (3 m) YÇ. Genç Bönike sol eliyle pencerenin pervazına tutunur. Baş ve sol omuzu, atladığı anda kısaca çerçeveye girer. El çözülür. Aşağıdan korkunç bir çığlık duyulur.

90. (3,1 m) YÇ. Yana çekilmiş çiçek saksısının durduğu pencere eşiği.

91. (3,1 m) ÇYÇ. Kol saati saat altıyı gösterir.

92. (2,1 m) 42 gibi. Güçlü bir biçimde pedalları çeviren işsizlerin bisikletlerinin tekerlekleri.

93. (3,1 m) YYÇ. Karyolanın üstünde asılı duran bisiklet.

94. (4,3 m) TC. Pencereden aşağısı görünür. Heyecanlı bir insan gurubu, üzeri bir branda bezi ile örtülü Bönike'nin cesedi çevresinde toplanırlar.

95. (3,7 m) YTC. Gurubun bir kesimi, bir kadın, bir işçi, çocuklar ve bir polis memuru görülür. Geride tel kafesli bir pencereden bir kadın ve iki çocuk bakarlar. Anni ve erkek arkadaşı Fritz soldan insanları yararak girerler. Fritz üstü örtülü ölüye sonra polise bakar. Uzakta oynayan çocukların sesleri duyulur (96. çekime dek).

96. (5,3 m) YYÇ.

FRİTZ: (Polis memuruna) Yine ne işler karıştırıyorsunuz?

POLİSİN YANINDA DURAN KADIN: Pencereden atladi.

Fritz ve Anni yere, birbirlerinin yüzüne sonra tekrar üstü örtülü ölüye bakarlar.

97. (4,8 m) Aşağıdan YTC. Bir merdiven sahanlığında duran iki kadın görülür. Üçüncü bir kadın onlara doğru merdivenleri çıkar.

BİRİNCİ KADIN: Düşünün bir kere kol saatini de önceden masaya bırakmış!

İKİNCİ KADIN: Elbette, dördüncü kattan atlanırsa saat mı kalır?

98. (4 m) YYÇ. Göğe karşı olan görüntüleri siluet etkisi bırakan üç çocuk. (Alıcı onları alttan görür). Sağda bir evin üst kesimi görülür. Çocuklar yukarı bakarlar. Uzakta oynayan çocukların sesleri duyulur.

SOLDAKİ ÇOCUK: Hangi pencere acaba?

SAĞDAKİ ÇOCUK: (Koluyla göstererek) Şu!

ORTADAKİ ÇOCUK: (Düzelterek ve eliyle göstererek) Yo, o değil, şu! Her üçüde işaret edilen yöne bakarlar.

99. (1 m) YÇ.

MERDİVEN SAHANLIĞINDAKİ KADIN: Bir işsiz daha eksildi.

100. (2,6 m) Aşağıya YTC. Merdiven sahanlığında duran beş kadın görülür.

BİRİNCİ KADIN: Böylesine genç bir insan!

İKİNCİ KADIN: Babasının da henüz hiçbir şeyden haberi yok.

101. (16,6 m) YYÇ. Bir meyhane. İhtiyar Bönike ve bir başka adam, önlerinde yarı dolu iki bira bardağı, bir içki tezgâhında durur, içki ve sigara içerler.

BABA BÖNİKE: Amerikada da yedi milyon işsiz varmış şimdi.

ADAM: Eh! Eskiden işe arabayla giderlerdi, şimdi ise işsizlik yüzünden gösteri yapıyorlar (sağ elinin baş parmağıyla omuzunun üstünden gösterek).

BABA BÖNİKE: Ama yürüyerek!

ADAM: Başıyla onaylar.

102. (1,5 m) YÇ. Bir polis komiserinin üstünden polis memuru ve arkasında duranların başları.

KOMİSER: Olayın nedeni?

POLİS MEMURU: Bilinmiyor!

103. (1,7 m) YÇ. Merdiven sahanlığı görülür.

YAŞLI KADIN: Yazık, bu kadar genç bir insan. Hayatın en güzel yılları onu bekliyordu.

104. (4,3 m) YTC. Caddede bir polis ambulansı görülür. Bir memur gürültüyle arka kapıyı kapatır. Memur, sol öne gidip ambulansa binerken, alıcı da onu izler. Araba hareket eder ve sağ köşeyi döner. Uzaklaşan arabanın gürültüsü duyulur.

[AYRIM III]

105. (2,6 m) Ara başlık (siyah fon üzerinde beyaz yazıyla).

[II.] BİR GENCİN EN GÜZEL YILLARI

106.—121. (50,2 m) Birbirini izleyen çeşitli doğa görüntülerinin kısa zincirlemelerle geçişi: Orman yolları, ormanda güneş ışınları, esinti altında oynayan otlar ve ağaç dalları. Güçlenen esinti sazlığı sallar, gölün sularını sert dalgalar halinde kıyıya sürer. Bu bölüme eşlik eden müzik, sessizliğe geçişi, gittikçe hareketlenen dramatik bir çıkışla (kreşendo) izler.

[Ailenin evden atılması]

122. (6,3 m) YYÇ. Bir yargıç, üzerinde evraklar duran bir kürsünün arkasında oturur. Eline aldığı bir dosyayı karıştırır ve kararı okur:

YARGIÇ: (yavaş) Ev sahibi (hızlı, tekdüze) Gustav Stephan, davacı ve 1. Franz Bönike 2. karısı Greta, kızlık adı Mohr, davalılar arasındaki kira mukavelesinin feshi konusunda mahkeme şu kararı almıştır:...

123. (6,4 m) YTÇ. Boşaltılmış oturma odasındaki bir merdivene çıkmış anne Bönike bir lambanın abajurunu söker. İner, abajurla birlikte çerçevenin solundan çıkar. Gerideki pencereden güneş ışığı girer.

YARGICIN SESİ: Davalılar oturdukları daireyi davacıya teslim edeceklerdir. Davalı uzun süredir gelersiz yaşadığı halde, karı koca Bönike'ler biraz iyi niyet gösterdikleri takdirde kira borcunu ödeyebilirlerdi. O halde şu andaki muhtaç duruma kendi kabahatleri yüzünden düştüklerine inanmak zorundayız.

124. (1,3 m) 122 gibi.

YARGIÇ: (eline yeni bir dosya alarak) Halkın adına...

125. (2 m) YÇ. Bir kapıda asılı beyaz bir tabela üzerine siyah yazıyla: «234. Sulh Ceza Mahkemesi, kira davaları kısmı», 234 rakkamı yapıştırılmıştır.

126. (3,6 m) YYÇ. Anni'nin üstünden, soldaki bir yazı masasında oturan bir memur görülür. Arkasında büyük bir evrak dolabı durmaktadır. Memur okur, sonra Anni'ye bakar ve çaresiz bir jest yapar.

127. (2,3 m) TÇ. Mahkemenin koridorunda, Anni, üzerinde 125. çekimdeki tabelanın görüldüğü kapıyı kapar ve sağdan çıkar.

128. (5,6 m) YTÇ. Birlikte kayan alıcının eğik olarak gördüğü Anni, bir kaldırımda hızla yürümektedir. Bu arada Anni birkaç kez, park etmiş otoların arkasında kaybolur. Geride yayalar, sokak gürültüleri.

129. (2 m) YÇ. Bir tabela: «Yoksullara Yardım Kurumu Büro 15».

130. (2,1 m) YYÇ. Anni bir sırada bekler. Solda bir kapı açılır, gözlüklü bir memur kapıdan yarı dışarı çıkar ve ayağa kalkan Anni'ye, çaresiz bir jestle bir kağıt uzatır.

131. (4,3 m) 128 gibi. Bir başka cadde.

132. (3,4 m) YYÇ. Anni'nin üstünden, açık bir kapıdan itici bir ifadeyle bakan, şişman ve yelekli ev sahibi görülür. Kapıyı kapadığında, «Ev sahibi» yazılı tabela okunur.

133. (3,2 m) YÇ. Mağazaların bulunduğu bir caddede ilerleyen Anni. Alı-

cı onu yandan görür ve birlikte kayar.

134. (1,4 m) YÇ. Bir kapı tabelası: «Zabit memuru Braun Konuşma saatleri 5-7 arası».

135. (2,7 m) YÇ. Açık bir kapıdan çaresiz bir ifadeyle bakan yaşlı bir adamın başı görülür.

136. (3,5 m) 133 gibi, geride yayalar görülür.

137 (2,1 m) YYÇ. Bir oto tamir atölyesi. Radyatörü görünen bir otonun altındaki çukurda duran Fritz, otonun motorunu yıkamaktadır. İşyerinin güçlü gürültüleri duyulur.

SES: (bağırarak) Fritz, telefon!

Fritz sesin geldiği yöne bakar, hortumu bırakır ve çerçeveden çıkar.

139. (2,3 m) YTC. Atölyenin tank bölümü. Duvarda Shell yağlarının reklamları asılıdır. İş elbiseli Fritz, sırtı alıcıya dönük, görüntünün derinliğindeki telefon tezgahına doğru yürür. Kasketini çıkarır ve kulaklığı eline alır.

140. (1,8 m) YÇ. Telefon kulübesinin camından, elinde kulaklık bulunan Anni'nin başı görülür.

141. (13,1 m) YYÇ. Fritz konuşma sırasında sol dirseğine yaslanır.

ANNİ'NİN SESİ: Evden atılıyoruz. Zabit memuru biraz önce buradaydı. Mobilyalar sokakta.

FRITZ: (kısaca) Ya şimdi ne olacak?

ANNİ'NİN SESİ: Öyle, şimdi ne olacak?

FRITZ: Öyleyse beni moraya, Kuhle Wampe'ye gelirsiniz.

ANNİ'NİN SESİ: İyi ama, mümkün mü bu?

FRITZ: (gülümseyerek) Tabii canım. Mobilyalar için bir araba getiririm. Kararma.

[Kuhle Wampe'ye sığınış]

142.—148.

YORUMCU'NUN SESİ: Büyük Berlin'deki otobüsle bir saat çeken, Müggel gölünün çekici kıyılarında, Müggel tepelerinin yakınında, sazlıkla orman arasında kurulu, Almanya'nın en eski hafta sonu tatil sitesi, çadır kolonisi Kuhle Wampe'dir. Koloni 1913'de 10 ile 20 çadırdan kuruldu. Savaştan sonra, bugün içinde 300 kişiyi barındıran 93 çadıra kadar çıktı. Koloni ve çevresinin göze çarpan özelliği, titizlikle temiz tutulmasıdır. Koloni, «Kuhle Wampe Birliği» adı altında Büyük Berlin Açık Plaj Dernekleri Federasyonu'na bağlıdır. Derneğin resmî makamlarla ilişkisi şimdilik iyidir.

142. (3,4 m) Açılma. Alıcıdan uzaklaşan üstü açık bir otomobilin arkasındaki yedek lastiği ÇYÇ. görülür. Bönike'lerin oturduğu cadde (104'deki gibi). Alıcının hafif bir çevrinmesi, mobilya ve ev eşyalarıyla tıkabasa dolu otomobilin sağdaki köşeyi dönüşünü gösterir. Zincirleme.

143. (1,1 m) YÇ. Açık otonun direksiyonunda Fritz, yanında elinde bir kahve değirmeniyle Anni oturur. Trafik. Fritz'in üstünde siyah bir takım elbise, beyaz gömlek ve kravat, başında bir kasket vardır. Zincirleme.

144. (2,2 m) YTC. Kentin merkezinde canlı bir cadde. Alıcının önünde kaydığı üstü açık otonun arka koltukları, bir eskiçi arabası gibi çeşitli ev

eşyaları ve araçlarla tıkabasa doludur. Aradan fırlamış masa ve iskemle bacakları görülür. Zincirleme:

145. (1,6 m) YYÇ. Radyatörün üzerinden, ön camın arkasında sağda Fritz solda Anni görülür. Arkalarında kovalar, tencereler v.b. Zincirleme.

146. (3,9 m) Alıcı, sağa bir virajı dönen otonun önünde kayar. Geçen otolar ve bisikletler. Zincirleme.

147. (4,8 m) YYÇ. Otomobil orman içindeki bir şoseden geçer. Zincirleme.

148. (4,4 m) TÇ. Görüntünün derinliğindeki otomobil, kumlu bir orman yoluna sapar ve alıcıya doğru gelir.

149. (2,5 m) Alıcı, «Kuhle Wampe Birliği» yazılı, iki ağaç arasına gerilmiş bir tabelaya doğru kayar. Bir marş müziği başlar (Schwarzenberg marşı).

150. (6 m) YTC. Yukardaki dallar arasından meyilli bir orman yolu görülür. Fritz, Anni ve anne Bönike, sağ yukarıdan sol aşağıya mobilya ve ev eşyaları taşıyarak gelirler.

151. (5,5 m) YYÇ. Anne Bönike, sol kolu altındaki bir iskemleyle alıcıya doğru gelir Çevrinme. Şimdi sağ elinde bir sehpa ve bir tabure taşıyan anne Bönike arkadan görülür.

152. (3,6 m) YÇ. Bir masa. Üzerinde iki fincan, çiçekler ve midye biçiminde hoparlörü olan bir radyo vardır. Sağda bir kadın oturur. Marş müziğinin sonu.

RADYO'DAN GELEN SES: Eski ve yeni çağdan askerî marşlar programımızda, 1814'de yazılmış «Schwarzenberg» marşını dinlediniz.

153. (9 m) YTC. Sağda bir dizi büyük ve bakımlı çadırlar, sol önde kısmen görülen bir çadır silueti. Çadırların pencerelerinde güneşlik ve tel örgüyle kaplı çiçeklikler vardır. Sağdan Bönike ailesiyle Fritz gelir. Mobilyaları bir çadırın yanına bırakırlar Fritz, baba Bönike'ye bir komodini yere indirmesine yardım eder. Anne Bönike kalır, ötekiler geldikleri yoldan geri dönerler.

RADYO'DAN GELEN SES: Şimdi de «Deutsche Kaiserklänge» marşı. (Müzik başlar).

154. (2,8 m) TÇ. Ormanda çadırlar. Sırt çantalı bir adam bisikletini iter, arkasında pantolonlu bir kadın.

155. (2,8 m) YTC. Çadır kenti Kuhle Wampe'nin bir başka kesimi. Çadırlarıyla uğraşan, oturan, geçen insanlar.

156. (2,8 m) YYÇ. İki erkek ve bir kadın bir sandalı taşırlar.

157. (2,8 m) YTC. Şezlonglarda oturan, plaj giysileriyle geçen insanlar.

158. (3,3 m) 153 gibi. Fritz ve baba bir şezlongla gelirler. Anne Bönike ve Anni komodini çadıra taşırlar.

159. (1,5 m) YTC. Çadırlar arasından bir yol levhası görülür.

160. (2,7 m) YYÇ. Kumda bir mezar taşı; üzerinde şu yazı okunur: «Burada son iş umudumuz yatmaktadır 'Kuhle Wampe'», taşın önünde kurdelalı bir çelenk.

161. (1,4 m) YTÇ. Açık bir çadırdaki bir bisiklet, portatif bir masa ve mut-fak eşyaları görülür.

162. (1,3 m) YYÇ. Şezlonga uzanmış, belden yukarısı çıplak, yaprak si-gara içen bir adam görülür.

163. (1,4 m) YÇ. Gazete okuyan genç bir adamın başı.

164. (1,4 m) YYÇ. İskambil oynayan bir grup.

165. (1,4 m) YYÇ. Satranç oynayan iki kişi. Üçüncü bir kişi seyrederek.

166. (1,3 m) YYÇ. Bir çadırın yanında örgü ören bir kadın oturur. Marş sona erer.

RADYO'DAN GELEN SES: Dikkat burası Berlin! Bir marş dinlediniz: «Deu-tsche...

167. (1,4 m) YYÇ. Çadırdaki oturan ve mantar ayıklayan bir adam.

RADYO'DAN GELEN SES: ...Kaiserklaenge. Böylece Berlin radyosu...

168. (1,3 m) YTÇ. Bir çadırın önünde oturmuş patates soyan bir adam yandan görülür.

RADYO'DAN GELEN SES:... sabah programı sona ermiştir.

169. (1,4 m) YYÇ. Bir çadırın girişinden, tencere başında bir kadın gö-rülür.

170. (1,4 m) YÇ. İçinde tencereler bulunan üç raf.

171. (1,6 m) YÇ. Bir adamın sıcak yemeği kaşıkla ağzına götürüşü, sol omuzu üzerinden görülür. Kafasını sallayarak üfler. Kararma.

[Bahar geliyor]

172. (10,6 m) Açılma. YTÇ. Fritz'in çadırı önüne bir başka çadır kurul-muştur. Fritz, çadır girişinin bir takozunu toprağa çakar. Çadır ipine bağlı bir başka takozu alır ve onu da çakar. Yanında duran Anni, üçüncü bir ipi uzatır. Fritz arkadaşına bakar, çalışmaya devam eder, sonra tekrar bak-mak üzere duraklar.

173. (7,7 m) YYÇ. Aynanın önünde iç gömleğiyle duran Anni saçlarını tarar. Yana dönüp, çantasından bir kalem çıkarır, aynaya eğilerek kaşlarını boyar. «Bahar» şarkısının müziği başlar.

174 (7,1 m) YTÇ. Fritz, çadırının önünde ileri geri yürür. Bir süre sonra başında şapka, kolunun altında çanta, açık renkli bir giysi giymiş Anni ge-lir Fritz Anni'nin kolunu tutar. Çerçevenin sağından çıkarlar.

175.—176. Orkestra eşliğinde «Bahar» şarkısını söyleyen Helena Weigel'in sesi duyulur (kreşendo).

ŞARKI:

[1]

Kadın erkek arasında her bahar

Tekrarlanan bir oyundur bu.

Sevenler bulur birbirini.

Aşkın hafifçe değen eli yeter

Genç kızın yüreğini titretmeye.

Kaçamak bir bakış

Baştan çıkarır erkeği.

[2]

Baharda dünya bir başka görünür
Sevenlere.
Hava sıcaktır
Günler uzun ve çayırlar
Uzun süre aydınlık kalır.

[3]

Ağaçlar ve otlar
Sınırsızca boy atar baharda.
Aralıksız üretir
Orman, çayır ve tarlalar.
Ve toprak yeniyi doğurur
Sereserpe.

175. (9,6 m) TÇ. Güneş içinde orman. Anni ve Fritz soldaki bir yoldan gelirler ve saparlar. Fritz'in elleri önce pantolon cebindedir, sonra kolunu Anni'nin kalçasına uzatır. Ağaçların ardında kaybolurlar.

176.—186. (43,1 m) Doğa görüntülerinin arka arkaya sıralanışı: Esintiyle oynayan yaprak ve otlar, orman, bir çayır, yüksek bir huş ağacı, göğe karşı görülen bir ağacın tepesi.

[AYRIM IV]

[Dansöz Mata Hari'nin öyküsü]

188. (10,3 m) Açılma. YYÇ. Baba ve anne Bönike çadırın içinde, üzerinde petrol lambası yanan bir masanın çevresinde otururlar. Gömlekli ve pantolon askılı baba, sağ elinde bir yaprak sigara, sol elindeki gazeteyi yüksek sesle okur. Onun sağ karşısındaki anne Bönike, elinde bir kurşun kalem, masanın yanındaki demir karyolada oturur. Baba, elinde bir kurşun kalem, masanın yanındaki demir karyolada oturur. Baba, anneye aldırma-
dan, yavaşça ve arada bir heceleyerek okur.

BABA BÖNİKE: «Ben, sevgisini pahalı ödeten bir metresdim, bir casus değil. Sevgimin karşılığında bazen onbeş, hatta otuz bin Mark isteyen ve alan bir metresdim.» Mata Hari'nin savunması sırasında tekrarlayıp durduğu sözlerdi bunlar...

Yaprak sigarasından bir nefes alır.

189. (1,2 m) ÇYÇ. Annenin dertli yüzü.

BABA BÖNİKE'NİN SESİ... Göz ağrıları arasında...

190 (1,7 m) YÇ. Anne bir not defterinde ev masraflarını hesaplar. Bir sayfada altalta şunlar yazılıdır: Ekmek 45, patates 15, yağ 38, peynir 15, ciğer sosisi 20, soğan 15, lahana 38, ringa balığı 25, yaprak sigara 39, tuz 15, arap sabunu 45. Anne Bönike bunların altına bir çizgi çeker.

- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: söylenildiğine göre sabık...
191. (1,2 m) YÇ. Ciğer sosisleri. Üzerindeki fiyat kartında şunlar okunur: «250 gr. 20 Fenik».
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: Berlin polis şefi Jagov...
192. (1,4 m) YYÇ. Patatesler ve fiyat kartı: «2,5 kilo 20 Fenik».
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: Braunschweig prensi...
193. (1,4 m) YÇ. Yazmakta olan annenin eli.
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: bay Jagow Mata Hari'yi...
194. (4,7 m) YYÇ. Dikilmiş oturan baba, gazeteyi göz hizasında tutmaktadır.
- BABA BÖNİKE: ...Kış Bahçesinde temsil verirken tanır. Mata Hari ve çıplak dans... ve herşeyin yolunda olup...
195. (2 m) ÇYÇ. Annenin başı.
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: olmadığını anlamak üzere kuliste ziyaret eder. Ona dansın kraliçesi...
196. (1,3 m) YÇ. Yağ paketi ve fiyat kartı: «Kendi mamulatımız harika kuyruk yağı: Yarım kilo 45».
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: ...aşk sanatının kraliçesi deniliyordu...
197. (2,6 m) YÇ. Ringa balıkları ve fiyat kartı: «Ucuzluk! Kaliteli ve yağlı Alman ringaları, 12 tanesi 50 Fenik, 1 kilo kadar».
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: Ağızlarının tadını bilen zenginler, onu az bulunur bir lokma olarak övüyorlardı...
198. (7,7 m) YYÇ. Baba, gazeteyi tekrar gevşek bir biçimde tutar. Anne, hesap defterine yazmağa devam eder. Geride eski evlerinden getirdikleri bir duvar örtüsü (86. çekim) görülür.
- BABA BÖNİKE: ...Danslarının etkisi, atılan tüllerden ve çıplaklığından, yılankâvi ve şehvet dolu hareketlerinden, kısaca...
199. (1,9 m) ÇYÇ. Yazan annenin eli.
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: ...en ilkel ve oryental halkların danslarında...
200. (1,2 m) YÇ. Soğanlar ve fiyat kartı: «Soğan, yarım kilosu 15».
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: ...gerçekten görülen aşk alemlerinin sem... sembolizminden doğuyordu.
201. (15,4 m) YYÇ. Babanın üstünden, düşünceli bir ifadeyle yazmakta olan anne görülür.
- BABA BÖNİKE: Yalnız ufak memeleri, oymalı iki bağır göğüslükle örtülüydü. Kolu ve ayak bileği, pırıltılı kıymetli taşlarla bezenmiş bileziklerle donanmıştı. Bunların dışında, saç telinden parmak ucuna dek çıplaktı. Yaprak sigarasını aralıksız içer.
202. (1,1 m) YÇ. Ekmekler ve fiyat kartı: «Ekmek 45».
- BABA BÖNİKE'NİN SESİ: ...Dansı sırasındaki dişi ve erkeksi kıvraklığı, vücudunun her biçime giren, yine de kütür kütür kalan yapısını ortaya çıkarıyordu. Yukarı kalkık kolların...
203. (1 m) YÇ. Yemek yağı ve fiyat kartı: «Yemek yağı 250 gramı 30 Fenik».

BABA BÖNİKE'NİN SESİ: açık koltuk altlarından..

204. (1,1 m) YÇ. Peynir ve fiyat kartı: «Köy peyniri, birinci kalite, 250 gramı 30 Fenik».

BABA BÖNİKE'NİN SESİ: ...kalçaların çukuruna inen mütenasip çizgiler...

205. (21 m) YYÇ. Babanın üstünden, yazmakta olan anne görülür.

BABA BÖNİKE: ...Bacaklar ideal bir biçimde olup, bir mabedin ince yapılı iki sütunu gibi yükseliyordu. Dizkapakları iki zambak tomurcuğu gibi yuvarlaklaşıyordu. Herşey zarif bir amb... amber rengindeydi. Her tarafta altını ve pembe renkler oynasıyordu. Uzun ve yumuşak bir biçimde yuvarlaklaşan baldırların tabanında yükselen fildişi rengi dar popo...

Alıcı sağa çevrinme yapar. İçeri giren Anni görülür.

ANNİ: İyi akşamlar!

Şapkasını çıkarır ve umutsuz bir halde annenin yanına çöker (çevrinme), anne kızına bakar, sonra başını çevirir. Kararma.

[İstenmeyen bir gebelik]

206. (7,7 m) Açılma. YTÇ. Çadırın önündeki bir masaya dayanmış Fritz ve Anni yanyana dururlar. Anne Bönike çadırdan çıkar ve ikisinin çevresinde bir kavis çizerekten (bu arada geçici olarak çerçevenin dışına çıkar) çadırın arkasına geçer. Anneyi izleyen Fritz ve Anni başlarını tekrar eğeler. Fritz, anlaşılmayan bir küfür sallar.

207. (7 m) ÇYÇ. Fritz ve Anni'nin kaygılı yüzleri.

FRİTZ: Gittin mi oraya?

ANNİ: Hayır, bu çok iğrenç birşey. (Kısa bir aradan sonra) hayatımı mahvetmek istemiyorum.

Kararma.

206. (11,1 m) Açılma. YTÇ. Anni ve baba çadırın içinde, pencerenin önündeki masada oturmuş yemek yerler.

BABA BÖNİKE: (Anni'yi tehdit ederek) Eğer birşey olursa (çok yüksek sesle) seni gebertirim.

Anni ayağa fırlar, yere birşey düşürür, şapkasını ve çantasını alarak çerçevenin sağından çıkar. Baba Bönike arkasından bakar, kalkar ve iskemlesini kızgınlıkla yana iter. Kararma.

209.—211. (15,9 m) Açılma. YTÇ. Yürüyen bir bantın önünde sık bir sıra oluşturan kadın işçiler. Banttan parçalar alıp, işlerini çabucak bitirip, parçaları tekrar banda bırakırlar. Araya giren bir çekimde, bantın önündeki bir elektrik aygıtıyla uğraşan tek bir kadın işçi görülür. Bunun ardından tekrar bant YYÇ. kadın işçilerin hızla işleyen elleri görülür. Fabrika gürültüsü (218'e dek).

212. (2,9 m) Kadınların ve genç kızların çalıştığı elektrik kontrol tezgâhlarına çevrinme. Alıcı, iş önlüğü giymiş Anni'yi YYÇ. iş arkadaşı Gerda ile sırt sırta bir korunma kafesinin arkasında gösterir. Kontrol tezgâhına giriş zincirle kapatılmıştır; zincire asılı bir tabelada şunlar okunur: «Dikkat yüksek voltaj, ölüm tehlikesi».

213. (5,2 m) YÇ. Anni, iki kordon ucuyla bir parçanın değişik kontak yerlerini gözden geçirir. Geride başka kadın işçiler görülür.

214. (5,2 m) 212 gibi.

GERDA: (Anni'ye dönük olarak) Numara yapma, sende birşey var.

ANNİ: (Gerda'ya) Burada gevezelik etme, yoksa yarın İş Bulma Kurumunda tekrar sıraya girmem gerekir.

Her ikisi de kontrol tezgâhlarındaki işlerini sürdürürler.

215. (3,5 m) YÇ. Alıcının önden, eğik olarak gördüğü Gerda, kontrol cihazındaki değerleri okuyarak bir parçayı gözden geçirir. Geride Anni görülür.

216. (3 m) 212 gibi.

ANNİ: (Gerda'ya) Buna artık katlanamam. Böyle giderse Kuhle Wampe'den ayrılırim.

217. (5 m) 209 gibi.

218. (4 m) 210 gibi.

219. (7,5 m) YYÇ. Bir çukurun üstündeki otomobilin radyatörü görülür. Alıcı aşağıya çevrinir. Fritz şasiyi yıkamakta, bir başka işçi yağlamaktadır.

220. (1,9 m) ÇYÇ. Otomobilin radyatörü.

221. (6,1 m) YYÇ. 219'un devamı.

İŞÇİ: (Fritz'e dönük) Nafaka ve bekârlık vergisi ödeyeceğine, evlensen daha iyi olur.

FRITZ: (Ona kısaca bakarak) Lâf! (çalışmasını sürdürür, bir süre sonra) Bağımsız kalmak istiyorum ben.

222. (3,9 m) YYÇ. Fritz konuşmadan çalışır. Kararma.

223. (9,5 m) Açılma. Fritz'in çadırında Anni kahve masasında oturur, yanında ayakta duran Fritz ceketine el atar.

ANNİ: Nereye gidiyorsun?

FRITZ: Bu akşam bir araba daha yıkamam gerekiyor. Kahvesini içip bitirir.

ANNİ (Kalkar, suçlayan bir sesle) Hani bu akşam babamla konuşacaktın!

FRITZ: Bunun yarında zamanı var. (Anni'nin peşinden geldiği Fritz, hızla çerçâvenin solundan çıkar).

224. (6,1 m) YYÇ. Anni ve Fritz yolda yürürler (Alıcı onları arkadan kayarak izler). Karşılarından bir grup çocuk gelir.

225. (6,9 m) ÇYÇ. Anni aşağıya, çocuklara bakar.

226. (1,1 m) YTC. Geçen çocuklar.

227. (1,1 m) ÇYÇ. Anni'nin yüzü. Geçme.

228.—256. (34,9 m) Anni'nin düşleri: Çevresinde daire olan çocuk yüzleri. Anni'nin başı yavaş yavaş kaybolur. Aşağıdaki süjelerden oluşan bir kurgu başlar (buna hızla başlayan ve kısmen filmin motifleriyle çocuk şarkılarından derlenmiş bir müzik eşlik eder):

Tabela: «Kadın doktoru Dohmeyer, 4-6 arası».

Çocuk yüzleri.

Bir bebek.

Çocuk yüzleri.

Emziren bir anne afişi: «Nestle'nin şekerli sütleri ve çocuk unları».

Karşıdan gelen çocuklar.

Tabela: «Gebe kadınlar için parasız danışma ve yardım bürosu, konuşma saatleri Pazartesi, Salı, Perşembe 9-10 arası.»

Sırtında balık taşıyan bir adamın görüldüğü balık yağı reklamı: «Çocuklarınız için Scott balık yağı».

Basılı bir işten çıkarma kâğıdı; üzerinde iş anlaşmasının bozulması nereni olarak el yazısıyla «iş azlığı» yazılıdır.

Çocuk yüzleri.

Gerdekli bir çocuk beşiği.

Nivea çocuk sabunu reklamı.

Bebek patikleri sergilenmiş bir vitrin.

Çocuk arabasından el sallayan emzikli bir bebek.

Tabela: «Ebe Strieber».

Nestle çocuk unu reklamı.

Tabela: «Beklemeğe gerek yok! Doktor kontrolüne gerek yok! Devlet nezaretinde SORGLOS (Dertsiz) ölü gömme sigorta birliği anonim şirketi, krematoryum (cesedin yakılıp kül edildiği özel fırın) mevcuttur».

Bir mağazadaki süslenmiş ve üstü açık tabutlar.

İş Bulma Kurumu kimli kartı: Adı: Anni Bönike, Doğum tarihi: 28.6.11, Doğum yeri: Berlin, Adresi: Berlin N, Triftstr. 27, bekâr, Mesleği: İşçi, meslek grubu: 52.

Bu kayıt 11 Ocak 1932 tarihinde yapılmıştır. İş Bulma Kurumu (damga). İşsizlik Sigortası Müdürlüğü. Dilekçe no 4879. Ödeme günü: Çarşamba. Yardım biçimi: Okunmaz. Ev cephesi (58. çekimdeki gibi).

Bir branda beziyle örtülü Anni'nin kardeşinin çevresinde toplanmış insanlar, yanlarında duran polis ambulansı.

Memur ambulansın kapısını kapatır (104. çekimin başı).

Vitrinde duran tabutlar, yanlarında bir tabela: «Gömme işlemi herşey dahil 99,50 Mark'tır».

Tabut mağazasının pencerelerinden cadde görülür.

Oyuncak bebekler.

Taş bebekler.

Oyuncak bebekler.

Çocuk oyuncakları.

257. (1,1 m) ÇYÇ. Kaygılı bir yüzle yolda yürüyen Anni önden görülür.

258. (3,8 m) YYÇ. Orman yolunda yanyana yürüyen Anni ve Fritz. Yanlarında kayan alıcı onları biraz önden görür.

259. (4,3 m) YTÇ. Ormanı yakından. Önde, son durakta duran bir tramvay. Binen iki erkek. Basamakta duran Fritz, Anni'nin elini sıkarak ayrılır. Tramvayın çanı duyulur. Hareket eden tramvaya bir erkek daha atlar.

Anni çerçevenin solundan çıkar. Gerideki ikinci bir tramvay öne hareket eder.

260. (6,6 m) TÇ. Bir orman yolu. Alıcının yanından Anni girer. Yoldan yürüyerek uzaklaşır.

261. (3,9 m) YTÇ. Sinema reklamları asılı bir afiş duvarı. Lilian Harvey'in oynadığı «Nie wieder Liebe»(1) (Aşka tövbe) filminin afişleri en göz alıcı yerdedir. Genç bir erkek geçer. Fritz ve arkadaşı Kurt gelirler (çevrinme), afişlere bakarlar. Bir hoparlörden «Leben ohne Liebe» (Aşksız hayat) şarkısını söyleyen bir kadın sesi duyulur. Sokağın sesleri (263'e dek).

262. (5,1 m) YYÇ. İki erkek film fotoğrafları asılı bir vitrinin önünde dururlar. Fritz resimlere bakar.

KURT: Anni meselesini nasıl çözmeyi düşünüyorsun?

FRITZ: Evlenmek söz konusu olamaz. Hayatımı mahvedemem.

KURT: Peki kız ne olacak?

FRITZ: (giderayak) Kusuruma bakmasın.

263. (2,8 m) YTÇ Sinemanın önü. Fritz gişeye gider, bilet alır. Soldan çıkarlar. Kararma.

264. (17,7 m) Açılma YTÇ Akşam. Çadırın içinde Fritz ve baba Bönike masada oturmaktadırlar. Her ikiside fosur fosur sigara içerler. Göz göze gelmekten kaçınırlar.

BABA BÖNİKE: Halt ettiniz!

FRITZ: O niye? Böyle şeyler en iyi ailelerde oluyor.

BABA BÖNİKE: (Kısa bir aradan sonra) Kızı alacak mısın?

FRITZ: Yapacak başka birşey kalmıyor.

BABA BÖNİKE: (Kısa bir aradan sonra) Nişanı ne zaman yapmayı düşünüyorsunuz?

FRITZ: Yakında yapabiliriz.

[AYRIM V]

[Nişan]

265. (6,5 m) Açılma. YÇ. «Kalpten tebrikler» yazılı, kısmen çam dallarıyla örtülü oval bir kart. Alıcı aşağıya, üzeri çiçeklerle bezenmiş masaya çevrinir. Siyah takım elbiseli, beyaz papyonlu baba Bönike. Sağında kel Otto amca, karısı ve başka davetliler oturur. Çadırdaki geçen bütün çekimlerde, konuşmalardan parçalar ve karışık sesler duyulur.

266. (2,1 m) YYÇ. Masanın yanında duran Anni yere bakarak gülümser. Geride beyaz porselen bir saat ve mobilyalar görülür. Anni elleriyle oynar.

267. (1,4 m) YÇ. Solunda koyu renk papyonlu bir adam bulunan baba Bönike, sigara içerek masanın üzerinden bakar.

268. (1,8 m) 266 gibi. Anni babanın bakışını karşılar. Sıkıntıyla kuşağındaki kumaş çiçekle oynayan Anni, Utangaç gülümser ve başını yana çevirir.

(1) Ufa-Film, ilk vizyona giriş 27 Temmuz 1931.

269. (1,4 m) YÇ. Genç iki erkeğin arasında oturan inci kolyeli bir kız, Anni'ye gülümser.
270. (1,6 m) 266 gibi. Anni masadan birşey alır ve inceler.
271. (1,1 m) YYÇ. Konuşmaya dalmış Otto amca, karısı, genç bir erkek ve inci kolyeli kız.
272. (1,9 m) YYÇ. Anni, yanyana oturan Kurt ve Gerda'ya gülümser. Önlerinde bir çiçek buketi duran Kurt ve Gerda da gülümserler, sonra döner, konuşmalarını sürdürürler.
273. (2,3 m) Konukların oturduğu uzun masa YTÇ. görülür. Geride baba Bönike, solda ötekilerin arasında, masadan aldığı bir parça yiyeceği Gerda'nın ağzına uzatan Kurt görülür.
274. (1,7 m) YYÇ. Anne, ayrılmış bir bölmede durur ve bir deste tabağı içeri uzatır.
275. (2,2 m) YTÇ. Babanın üzerinden masa. Gerideki Anni, anneden tabakları alır ve masaya koyar.
276. (2,5 m) 274 gibi. Anne içeriye bir pasta uzatır.
277. (5,1 m) YÇ. Dilimlenmiş pastaya her yandan uzanan eller, tabağı boşaltırlar (yalnız eller görülür).
278. (2 m) 275 gibi. Konuklar kahve içerler. Anne Bönike de oturmaktadır. Geride tek başına ayakta duran Anni görülür.
279. (1,5 m) YYÇ. Kurt'un yanında, elinde pasta ve fincanla duran Anni. Her ikisi de yerler.
280. (2,4 m) YYÇ. Çiçekli bir kahvedenliğin üzerinden Kurt ve Gerda görülür. Kahve içer, pasta yer, arada birbirlerine gülümserler.
281. (1,2 m) 274 gibi. Anne içeriye bir kahvedenlik daha uzatır.
282. (4 m) Kaş açılması. YYÇ. Anne Bönike, Anni ve Kurt, elden ele geçirerek içeriye bira şişelerini uzatırlar.
283. (6,6 m) YTÇ. Çadırdan, karanlık kapı önüne ışık düşer. Konukları eğlendiği masanın, çadırın girişine dek uzandığı görülür. Fritz omuzunda taşıdığı bira şişeleri dolu kasayı, çadırın yanında önceden kümelenmiş kasaların üzerine koyar. Arkasından siyah takım elbisesini silkeler, boş şişeler dolu bir kasayı omuzlar, sol eli pantolon cebinde, geldiği yöne geri gider.
284. (5,7 m) YYÇ. Anni saatin altındaki köşede gramofonu kurar, gramofon kolunu plağın üzerine koyar sonra sola döner. Müzik «Einzug der Gladiatoren» (Gladyatörlerin gelişi) başlar.
285. (2,6 m) 274 gibi. Anne içeriye yemek dolu bir kabı uzatır.
286. (6,5 m) 283 gibi.
287. (5,5 m) 282 gibi.
288. (3 m) YÇ. Yemek yiyen bıyıklı bir konuk.
289. (4 m) 275 gibi. Masaya eğilmiş Anni ayakta yemek yer.
290. (3,2 m) YÇ. Koyu renk papyonlu adam, çatalını tabağındaki kemikli ete batırır. Hırsıyla sıyırdığı kemiği tabağa bırakır.
291. (5,8 m) YÇ. Nerdeyse boşalmış sahana konulan domuz paçalarına



uzanan el ve çatallar, tabağı anında boşaltırlar.

292. (4,7 m) YYÇ. Otto amca, elindeki koca bir kemiği kemirir. Karısı çatal bıçakla yer. Otto'nun önünde boş iki bira şişesi durur. Gramofonda çalınan marş müziği biter.

293. (5,7 m) Kaş açılması. YYÇ. Artık çeketsiz ve papyonsuz, yakası açık oturan Otto amcanın önünde dokuz boş bira şişesi durur. Solundaki baba Bönike'ye kaldırdığı yarım litrelik bardağı bir dikişte boşaltır. Baba Bönike, daha küçük bir bira bardağını masaya bırakır.

294. (3,6 m) YYÇ. İnci kolyeli kız bardaktan, sağında oturan dağınık saçlı genç adam şişeden bira içerler. Arkasından kızı arkaya yatırarak öper. İkinci genç adam eşiyle bardak tokuşturur, sonra öpüşen komşularına bakar.

295. (8,9 m) YYÇ. Fritz bir kasa bira daha getirir. Yere bırakır, ceketini temizler. Çadırdan Anni çıkar.

ANNİ: Sana yardım edebilirmiyim?

FRİTZ: (Kısaca dönerek) Gereği yok.

ANNİ: İçeri gelmiyormusun?

FRİTZ: (Pantolonunu silkeleyerek) Niye?

296. (2,1 m) YÇ.

ANNİ: Baksana (kısa bir aradan sonra). Bu nişan senin işine gelmiyor galiba!

297. (1,3 m) YÇ.

FRİTZ: Elbette gelmiyor.

298. (5,4 m) 296 gibi.

ANNİ: (Hafif dönük) Hmm (kısa bir duraklamadan sonra) öyleyse niye yapıyorsun?

299. (4 m) 297 gibi.

FRITZ: Oyuna geldiğim için. (Bir mendili ceketine, sonra ellerini pantolon ceplerine sokar.

300. (1,8 m) YTÇ. Fritz eğilir, bir bira şişesi alır ve açar. Anni çerçevenin solundan çıkar. Geride, konukların bulunduğu çadır girişi görülür.

301. (1,8 m) Fritz şişeden içerek Anni'nin ardından bakar. Çadırdan, haykırarak söylenen şarkı duyulur: «Şerefe, hoşluğun şerefine...»

302. (10,5 m) YTÇ. Masada ayakta duran konuklar sailanarak şarkı söylerler. Özellikle Otto'nun şişman karısı coşmuştur. Alıcı sağa, sonra geri-singeri çevrinir. Çiftlerin bir kesimi yer değiştirmiştir. Konukların arasında çocuklar da görülür.

303. (1,6 m) ÇYÇ. Gramofona yeni plak konulur. Müzik başlar.

304. (9,6 m) YTÇ. Konuklar tekrar masada otururlar, çerçevenin ortasında Otto'nun karısı, genç erkeklerden birisi ve ona yaslanmış inci kolyeli kız görülür. Kız kendinden geçmiş bir halde gramofon müziğine eşlik ederek, «Güzel jigolo, zavallı jigolo...» şarkısını söyler. Otto'nun karısı ve birkaç kişi daha şarkıya katılırlar. Geride Bönikelerin duvar örtüsü görülür.

305. (2,5 m) 293 gibi. Baba Bönike bir şişe bira alır, Otto'nun bardağını doldurur.

306. (4,6 m) YYÇ. Şişeden içen, yüzü ıslak, papyonlu adam görülür. Sağında oturan baba Bönike de alttan aldığı bir bira şişesini ağzına dayar.

307. (3 m) Şarkı söyleyen, içen konuklara (15 kişi kadar) çevrinme.

308. (1,3 m) TC. Fritz sigara içerek, içerden hâlâ «zavallı jigolo» şarkısının duyulduğu kapısı açık çadırın sağında oturur. Çadırdan Kurt çıkar.

309. (2,3 m) YYÇ. Otto'nun karısı, başından tuttuğu genç adamı öper, sonra tokatlar. İkinci genç adam inci kolyeli kıza sarılmıştır. Öteki kııda başını onun omuzuna yaslamıştır.

310. (2 m) 308 gibi. Kurt Fritz'e yönelir.

311. (1,6 m) 309 gibi, biraz sola kayık. Bu çekimde kesilen şarkıya, herkes sallanarak katılır.

312. (5,2 m) YYÇ. Kurt ve Fritz çadırdan çıkıp arkalarından geçen bir konyuğa bakarlar.

FRITZ: Yiyecek lokması yok ama rügan çizmesiz de yapamıyor.

313. (1,6 m) YTÇ. Karanlık kamp yeri. Adam bir ağaca yönelir.

314. (3,4 m) 312 gibi.

FRITZ: Görülecek gibi değil.

KURT: Eee, böyle nişan yapınca, milletin kafayı çekmesine de şaşmama-lısın.

315. (11 m) YTÇ. Zilzurna sarhoş olmuş Otto amca, ağzında yaprak sigarasıyla ayağa kalkar, ayakları birbirine dolaşarak, tabak ve bardakları devirerek masa boyunca ilerler. Onu tehdit eden karısı da kalkar ve yol

açarak arkasından gider. Otto amca bazen masaya bazen de oturan konukların üzerine yıkılır. Karısı onu yandan itekler. Alıcı sağa çevrinir. Geride genç adam ve inci kolyeli kız sevişirler.

316. (25,8 m) YTÇ. Otto amca ancak çadır girişindeki bir konuğun başına tutunarak ayakta durabilir.

OTTO'NUN KARISI: Otto! Otto! (kararlı) Hemen buraya gel!

Daha beter sallanan Otto, bir direğe tutunur, sonunda bir tabure ve leğeni de devirerek çadırın önüne yıkılır.

OTTO'NUN KARISI: (eliyle ağzını kapayarak) Aaahh!

KURT'UN SESİ: Bırak kendi haline. Banyo yapmak istiyorsa, sağlıklı birşey bu!

Otto kalkmayı dener, karısı yardım eder.

OTTO'NUN KARISI: Otto, beni öldüreceksin.

Otto amca anlaşılmaz bir küfür sallar. Alıcı, Fritz ve Kurt'u görececek biçimde hafif sağa çevrinir. Kadın, kocasını pantolon askısından tutarak durdurmağa çalışır. Otto, sallanarak ilerlemeye çalışır.

OTTO'NUN KARISI: Otto, yeter artık, yerinden kırırdamak yok. (Kızgın). Bira dolu mideyle, gece gölde yıkanmaya kalkışılır mı?

OTTO AMCA: Can benim değil mi?

Karısının elinden silkinerek öne atılır, (Fritz ve Kurt tarafından kısmen örtülerek) bir masanın üstündeki yemek takımlarını da alaşağı ederek, bira kasalarının üzerine yıkılır. Karısı, kolları yukarıda, ihtar ve küfürler savurarak arkasından gelir. Çevrinmeyle, otların üzerine yuvarlanması görülür. Kurt onları izler, Fritz ise bütün bu olay boyunca önüne bakar.

317. (3,4 m) YTÇ. İki çadırın önünde duran Anni ve Gerda, ağzına kadar dolu el arabasının üstüne bir örtü gererler. Geride oynayan gölgeler.

318. (7,6 m) YYÇ. Baba Bönike sallanarak, hâlâ çadırın önünde duran Fritz ve Kurt'a yaklaşır.

BABA BÖNİKE: Biradan ne haber Fritz?

FRITZ: Derhal, bir ısıklık çalın yeter!

(Arkalarından geçip giden ihtiyar Bönike'nin ardından bağırarak) Çalsana! (keskin bir sesle) Çal hadi!

319. (10,6 m) 317 gibi. Bönike sağdan gelir.

BABA BÖNİKE: Ne oluyor burada?

ANNİ: Git anneyi ve eşyalarını al! Buradan gidiyoruz.

GERDA arabanın okuna doğru yürür.

BABA BÖNİKE: Sana bu fikri Gerda verdi galiba?

Kızlar el arabasını çekerek çıkarlar. İhtiyar, eli çenesinde kalakalır.

320. (3,5 m) 318 gibi. Kurt, Fritz'in üstünden çadıra bakar.

321. (6 m) YYÇ. Çadırların önünde Anni, Gerda, anne ve baba Bönike el arabasının çevresinde dururlar.

BABA BÖNİKE: Nereye gidebiliriz?

ANNE BÖNİKE: Biz çingene değiliz ki gece yarısı sokaklara düşelim. Sen aklını kaçırdın galiba!

Anne ve baba Bönike, el arabasını çekerek sağdan çıkarlar. Anni ve Gerda da sertçe döner ve aksi yönden çıkarlar.

322. (5,7 m) YTC. Baba Bönike çekerek, anne iterek, el arabasıyla birlikte kavis çizerek soldan çadıra doğru gelirler. Çadırın önünde nişan töreninin konukları ve Fritz vardır. Bönikeler Fritz'in önünde dururlar.

323. (10,1 m) YYÇ. Arabanın üstünden Fritz ve Kurt, sağda anne, solda baba ve iki konuk görülür.

ANNE BÖNİKE: Ne utanılacak bir durum bu.

BABA BÖNİKE: (kolunu Fritz'in omuzuna atarak) Kaçırmış bu kız. Çekip gidiyor.

ANNE BÖNİKE: Boş ver Fritz, biz seninle kalıyoruz.

Baba, arabanın kalkık okunu aşağıya indirir. Arabayı çekerek soldan çıkarlar.

FRITZ: (alaylı) İşte buna gülerim. Kararma.

324. (4,2 m) Açılma. YTC. Gerda ve Anni bir dairenin kapısı önünde, sahanelikte dururlar.

GERDA: Tamam, artık bende kalırsın. Gelecek Pazartesi birlikte spor bayramına gideriz, Fritz de ne hali varsa görsün.

ANNİ başıyla onaylar.

[AYRIM VI]

[Ara başlık:]

[III. DÜNYA KİMİNDİR?]¹

[Spor bayramına hazırlık]

325.—340. (45,2 m) Açılma. Aşağıdaki süjelerden oluşan bir kurgu başlar: Vinçler, kömür yığınları, silolar, grayderler, demir köprülerden geçen yük vagonları, duman tüten bacalar, geniş fabrika alanları. Bu kurguya «Dayanışma türküsü»nün motiflerinden oluşan ritmik bir müzik eşlik eder. Kararma.

341. (30,3 m) Açılma. YTC. Bir barakanın büyük toplanma salonu. Gerideki duvarda şu şiar asılıdır: «Proleter sporcular, rekor kırma çılgınlığına karşı mücadele edin». Bunun altında ikinci bir şiar: «Proleter sporcu olun!» Kismen Fichte sporcularının üniformasını giymiş gençler ve çocuklar, masalarda spor bayramının hazırlıklarıyla ilgili çeşitli işlerle uğraşırlar, solda tahta bir bölmenin arkasında bekleyenler görülür. Sağ önde bir genç basılı kâğıtlar dağıtır. Yüksek sesle bölge adlarını söyler, dağıtım yapılan yerleri elindeki listede karalar, sonra bildirilerle soldaki bölmeye gider (çevrinme), kâğıtları bölgelerin temsilcilerine uzatır. Bu olay tekrarlanır.

DAĞITIMCI: (bağırır) Wedding!

BİR GENCİN SESİ: Burada!

(1) Bu protokolün hazırlanmasında kullanılan kopyada başlık yoktu.

DAĞITIMCI: (bildirileri uzatarak) İki yüz.

Sağdan çıkar.

DAĞITIMCI'NIN SESİ: Reinickendorf!

İKİNCİ GENCİN SESİ: Burada!

Dağıtımçı tekrar çerçeveye girerek, ikinci gence de bölmenin üstünden bir deste bildiri verir.

DAĞITIMCI: Seksen.

Alıcı, çoğaltma makinesini işleten bir gruba doğru kayarken, dağıtımçı-
nın sesi duyulur.

DAĞITIMCININ SESİ: Charlottenburg!

ÜÇÜNCÜ GENCİN SESİ: Burada.

DAĞITIMCININ SESİ: Yüz yirmi... Friedrichshain!

DÖRDÜNCÜ GENCİN SESİ: Burada.

DAĞITIMCININ SESİ: ...burada değil... (anlaşılmaz)... Mitte!

BEŞİNCİ GENCİN SESİ: Burada!

DAĞITIMCININ SESİ: Schöneberg!

ALTINCI GENCİN SESİ (GENÇ KIZ) Burada!

DAĞITIMCININ SESİ: Yüz... Tempelhof!

YEDİNCİ GENCİN SESİ: Burada!

DAĞITIMCININ SESİ: Seksen... Wilmersdorf!

SEKİZİNCİ GENCİN SESİ: Burada.

DAĞITIMCININ SESİ: Seksen... Prenzlauer Berg!

DOKUZUNCU GENCİN SESİ: Burada!

Bir delikanlı ve bir genç kız çoğaltma makinesini çalıştırır, bir başka kız basılan kâğıtları dizer. Alıcı çevrinmeye devam eder ve Gerda ile bir başka genç kızın boya karıştırdığı masaya doğru kayar. Sağdan gelen Kurt boya kutusunu alır, spatulayı Gerda'nın burnuna tutarak şakalaşır. Gerda güler. Kurt tekrar sağa gider (çevrinme), diz çöker, boya kutusu-
nu bir kâğıt parçasının üzerine koyarak, yere serili büyük bir beyaz taba-
kayı boyamağa başlar. Alıcı, sağa çevrinmeyle, masada penkartlarla uğ-
raşan bir grubu görür. Gerideki bir genç, duvarda asılı kent planına işa-
retler ilâştirir.

342. (6,3 m) YTÇ. Önde masada boya karıştıran Gerda görülür, sağ arka-
sında diz çökmüş Kurt, boyayla büyük bir harf yazar.

KURT: Anni'nin bugün nesi var?

GERDA: Gelecek, matbaaya kadar gitti.

KURT: Nesi var ama?

GERDA: Nesi olsun canım? Bende kalacak.

343 (3,5 m) YÇ.

KURT: (başını kaldırırken, alıcı da baş hareketini izler) Tam şu sıra Fritz'le
bozuşması kız için çok kötü oldu.

344. (10,1 m) YTÇ: Gençlerin ve çocukların çalıştığı uzun bir masa. Geride
«Spor araçları dağıtımı» yazılı bir tabela okunur. Alıcı sağa çevrinmeyle,
masada oturan grubun bir kesimini YYÇ görür. Bir genç yapıştırır. Ünifor-

malı bir kız bir top kumaş getirir ve onun yanına masaya bırakır.

GENÇ: (dargın) Dün eve gidemedim, benim de arada bir uyumam gerek. Yarın yüzme yarışlarına katılacağım.

KIZ: (yumruğunu masaya vurarak, ödü vermemek için) Hayır, pankartı birtirmen gerek, kısa sürede bitecek bir iş bu. Sağdan çıkar.

GENÇ: (kızın ardından bağırarak) Öyle mi, peki ne zaman uyuyacağım? Kumaşı yana fırlatarak tekrar işine eğilir.

345. (23,5 m) YYÇ. İki afiş asılı bir kapı. Soldaki, güreşlere katılmak isteyenlere yapılan bir çağrıdır. Sağdakindeyse şunlar okunur: «Tüm işçi Spor Birlikleri'nin büyük spor karşılaşması, 12 Haziran Pazar günü, yüzme, kürek, motosiklet, bisiklet yarışları saat 9'da başlayacaktır». Afişin üst kısmında üç bayrak görülür. İçeri Fritz girer. Önünde kayan alıcı, masada çalışan Gerda'yı da görecektir biçimde çevrinir. Fritz Gerda'ya yönelir. Geride afişler asılı bir duvar gazetesi görülür.

FRITZ: Gerda, Anni burada oturuyor değil mi?

GERDA: (ellerini temizleyerek ve elbisesini düzelterek) Evet, elbette.

FRITZ: Bir haftadır onu arıyorum, gece yarısına kadar nerelerde sürüyor?

KURT: (sağdan gelip, boya kutusunu masaya bırakarak) Hiçbir yerde sürtmüyor. Bizimle birlikte çalışıyor.

GERDA: Sen onu bizim elimizden almadan önce de burada çalışırdı.

FRITZ: Sizin sporunuza uygun olmadığı konusunda onu aydınlattım.

KURT Gerda'ya, Fritz'in görüşünü eleştiren bir bakış atar.

FRITZ: Öyle, bazı kadınların uygun olmadığına inanıyorum ben. (Çok keskin bir sesle) Bazıları uygun, bazıları da değildir.

GERDA: Bizimle çok hoşnut olduğumu sanıyorum.

346. (7 m) YYÇ. Bir grup genç.

BİRİNCİ GENÇ: Yarın katılamam, beş parasızım.

İKİNCİ GENÇ: Bende de yalnız yirmi Fenik kaldı. Biraz ekleyemezsiniz?

ÜÇÜNCÜ GENÇ: (gülerek) Elbette. (Gence para verirler).

347. (10,6 m) YYÇ. Solda bluzunu düzelten Gerda, yanında bir rafın önünde duran Kurt ve Fritz görülür.

FRITZ: Ayrıca dün işten atıldım.

KURT: Kötü. (Kasketini giyer).

GERDA: (Afişi göstererek). Şuna bir göz at! Anni ile mutlaka görüşmek istiyorsan, sen de yarın bizimle gel.

Kurt Fritz'i, spor karşılaşmasıyla ilgili afişin de asılı olduğu duvar gazetesinin önüne çeker (çevrinme).

KURT: Yarışmalar öğleden sonra başlıyor. Orada mutlaka sana zararı dokunmayacak bir takım şeyler duyacaksınız.

[Proleter spor karşılaşmaları]

348. (1,8 m) Zincirleme. YTÇ. Bir cadde: Makinelerini işleten motosiklet sürücülerinin toplanma yeri.

349. (1,9 m) ÇYÇ. Deri giysili Kurt motosikletini çalıştırır.

350. (2 m) 348 gibi. Başka motosikletliler de Kurt'u izler.

351. (1,9 m) Motosikletliler, sıralanmış üniformalı çocuk ve gençlerin önünden geçerler.

352. (2,3 m) YTÇ. Seleli ve selesiz motosikletler bir köşeyi dönerler.

353.—358. (17,2 m) «Dayanışma Türküsü» koro halinde söylenir ve ıslıkla çalınır.



TÜRKÜ :

İleri ve unutma
Gücümüzün nerde yattığını
Açlıkta ve toklukta
İleri ve unutma
Dayanışmayı
İleri ve unutma
Sokağımızı, tarlamızı
İleri ve unutma
Sokak kimindir
Dünya kimindir?

353.—357. «Dayanışma Türküsü»nü söyleyen proleter sporcular, marşla sokaklardan geçerler. Onları geçen bisiklet ve motosikletler. Ormanlıkta yürüyen bir grup sporcu kadın ve aralarında Anni. Çadırdaki oturanlar arkalarından bakarlar.

359.—392. (64,7 m) Ernst Busch'un orkestra eşliğinde söylediği «Spor şarkısı» duyulur.

ŞARKI :

Taşan kiralık izbelerden gelerek
Birlikte mücadele için
Toplanıyorsunuz.
Öğrenin kavgada zaferi!

Öğrenin kavgada zaferi!

Yoksunluğun fenikleriyle

Yarış botlarınızı aldınız.

Yol paranızı boğazınızdan kestiniz.

Öğrenin kavgada zaferi!

Öğrenin kavgada zaferi!

Günlük yaşamın yorucu kavgasını

Bir iki saatliğine bıraktınız

Birlikte mücadele için

Toplandınız tekrar.

Öğrenin kavgada zaferi!

359.—392. Kurgu. Bir yarış pistindeki motosikletlere başlama işareti verilir. Geride «Buckow üç köşe yarışları» ve «DEROP — Benzin» ilanları görülür. Sağdaki meydanda birçok bisiklet durur. Motosiklet yarışı. Kadınlar arası yelken ve yüzme yarışlarının başlangıcı. Kısa çekimlerle motosiklet, kadınlararası kürek ve yüzme yarışmaları izlenir. Gerda bir yarış pistinde görülür (YÇ). Motosikletliler arasındaki 48 numaralı Kurt, hemen hemen sürekli olarak öndedir. Bitiş pankartı. Bitişe yaklaşan motosikletleri bekleyen seyirciler. Kulaç atan yüzücüler. Bitişten geçen botlar.

393. (1,6 m) YTC. Motosikletler bitişe varmışlardır. 48 numaralı bisikletiyle birinci gelen Kurt, seyirciler tarafından halkaya alınır. Seyirciler alkış tutarlar. Alkışlar bundan sonra gelen çekimlerde de duyulur.

394. (1,1 m) YYÇ. Gülerek botta oturan Gerda.

395. (0,5 m) YTC. 393 gibi.

[AYRIM VII]

[Dayanışma]

396. (2,7 m) YYÇ. Dalgalanan bir bayrak. Galipler için tutulan alkış, ajitprop (ajitasyon-propaganda) sahnesinin başlangıcına dek duyulur.

397. (11,7 m) YTC. Boydan boya DAYANIŞMA yazılı pankartın asılı bulunduğu şeref tribününün önünde sık sıralar halinde duran seyirciler. Kazanan sporcular soldan tribüne çıkarlar ve sağda sıralanırlar. Alıcı tüm sporculara çevrinir, sonra tekrar sola döner.

398. (1,1 m) YYÇ. Kurt.

399. (2,3 m) YYÇ. Gerda ve bir kadın sporcu. Keskin bir düdüğün ardından «Hey!» diye bir çağrı duyulur.

400.—412. (43 m) Ajitprop trubu «Kızıl Megafon» ve «Birleşik Cephe» tür-küsünü söyler ve gösteri yapar.

TÜRKÜ:

«Kızıl Megafon»uz biz

Kitlelerin megafonu.



Sizi ezen şeyleri dile getiriyoruz.

Sizi ezen şeyleri dile getiriyoruz.

«Kızıl Megafon»uz biz

Kitlelerin megafonu.

Wedding'te Köslin sokağı, köhne bir evde

Ev sahibi yaşlı kiracıyı sokağa atar.

Hamalları da birlikte getirir:

«Hadi yükleyin harabeleri!»

«Yoo, yanlış kapı çaldınız sayın mal sahibi»,

Bizim son mobilyamızda rehinde!»

«Altı aylık kira borcunuz var,

Allah şahit yeteri kadar sabır gösterdim.»

Sabır, sabır dediğin komik bir nesne

Proleterler ,komşular çember olurlar.

Hamal sorar, tartışır

Sonuncu da... arka çıkana dek.

Trup, kendini «Kitlelerin Megafonu» diye tanıtır. Arkasından müzikli bir oyun başlar: Oyuncular, ufak gösteri için yarım ay biçiminde durana dek, ıslık çalarak ve belli bir hareket düzenine göre çeşitli yönlerle doğru yerlerini değiştirirler. Evden atma oyunu sırasında rolleri tek tek oyuncular üstlenmesine rağmen, türkü kısmen koro tarafından da —büyük ve kesin tavırlarla— söylenerek oynanır. Evden atma çok kaba bir biçimde oynana-

rak, atılan kiracıyı oynayan oyuncu seyircilerin arasına fırlatılır. Tüm oyun, çok ritmik, disiplinli ve artistik yanı vurgulanarak temsil edilir. Sonunda Ajiþprop trubunun üyeleri, söyledikleri türkünün müziğine uyarak dans ederler. Ön sırada Fritz ve Anni'nin de bulunduğu seyirciler alkışlarlar. 413.—435. (52,9 m) «Dayanışma Türküsü» toplu olarak söylenir.

TÜRKÜ:

İleri ve unutma
Gücümüzün nerede yattığını.
Açlıkta ve toklukta
İleri ve unutma
Dayanışmayı!

Birincisi: Hepimiz burada değiliz.
İkincisi: Bayram bir tek gün.
Bir haftalık işin yorgunluğu
Kemiklerimizde yatıyor hâlâ.

İleri ve unutma
Gücümüzün nerede yattığını
Açlıkta ve toklukta
İleri ve unutma
Dayanışmayı!

Birincisi: Hepimiz yokuz
İkincisi: Bayram bir tek gün.
Sokakta yatarken genellikle
Çayırdayız yalnız bugün.

İleri ve unutma
Sokağımızı tarlamızı.
İleri ve unutma
Sokak kimindir
Dünya kimindir?

413.—435. Ajiþprop trubu «Kızıl Megafon» sahnede tek sıra olur ve «Dayanışma Türküsü»ne başlar .Binlerce kişilik topluluk birlikte söyler. Bir kurguda şunlar görülür: Seyirciler ve tribündeki kazanan sporcular, sahne çevresindeki kitle, genç sporcular, yaşlı işçiler, flamalı seyirciler ve bayrak (396. çekimden).

436. (4,9 m) YYÇ. Gösteri dağılmaya başlar (bitimine dek karışık sesler duyulur). Kazanan sporcular tribünden inerler. Alıcı sola çevrinmeyle, dağılan kitleyi gösterir.

437. (11,3 m) YTÇ. Aralarında deri giysili Kurt'la, spor kostümleri olan Gerda'nın da bulunduğu topluluk, ormanlıktaki çadır kampına doğru ilerler. Gerda'nın kolu Kurt'un omuzundadır.

438. (2,7 m) YYÇ. Sahnede Ajiþprop oyuncularını müzik araçlarını toplarlar.

439. (6,4 m) YYÇ. Kurt ve Gerda bir dergi satıcısının önünde dururlar. Kurt (Gebelikten Korunma) başlıklı bir broşürü karıştırır.

KURT: (broşürü geri vererek) Bu bende de var.

«İşyeri ve Sendika» başlıklı dergiyi satın alır. Yollarına devam ederler.

440. (3 m) YTC. Büyük bir sporcu grubu çayırda oturur. Çevrelerindeki topluluk, elleri üzerinde durmağa çalışan bir kıza gülerek bakar.

441. (1,7 m) YYÇ. Çayırda oturan ve gülen kadın sporcular. Biri elma yer. Bir başkası elmayı elinden alarak kendisi yemeğe başlar.

442. (2,5 m) YYÇ. Yüzücüler çayıra uzanmıştır, aralarından ikisi gazete okur.

443. (1,7 m) YTC. Ağaçlara yaslı bir çok bisiklet.

444. (1,6 m) YÇ. Yarış bisikletlerinin ön kısmı.

445. (2,1 m) YYÇ. Suda duran boş yarış botları.

446. (1,1 m) YYÇ. Üç pedallı botun arka kısımları.

447. (9 m) YYÇ. Üstten eğik olarak görülen üç genç, çayıra uzanmış, baş-baş bir kitaba eğilmişlerdir. Birisi yüksek sesle okur.

GENÇ: Dikkatli dinleyin, bir kere daha okuyorum; Hegel diyor ki: «Gerçek bir devlet, gerçek bir hükümet, ancak bir sınıf farkı doğduğu zaman, zenginlik ve yoksulluk çok ilerlediği ve büyük bir kitle gereklerini alışageldiği biçimde tatmin edemediği zaman ortaya çıkar.»

448. (2,9 m) YTC. Bir çadırın önündeki Anni ve Fritz, dirseklerine dayalı otlara uzanmışlardır. Önlerine bakarlar, Fritz bir kez başını kaldırır Anni'ye bakar. Arkalarında benzer konumda uzanmış genç bir adam gazete okur, bir başka erkek de eğilmiş gazeteye bakar. Sağ geride aralarında iki has-tabakıcının da bulunduğu proleter sporcular, ayakta ya da yere uzanmış sohbet ederler. Önde kısmen iki bisiklet tekerleği görülür.

449. (15,4 m) YYÇ. Çadırlar boyunca gezinen Gerda ve Kurt'un yanından, kaz adımlarıyla yürüyen bir grup genç geçer. Alıcı, ikisinin önünde geriye doğru kayar. Her yanda oturan, yatan, oynayan, şarkı söyleyen, gülen genç proleter sporcular görülür.

ÇADIRDAN BİR SES: Hey sus biraz!

GERDA: Fritz hep bağımsız kalmak istiyordu.

KURT: Haftada 13 Mark 20 Fenik'le bağımsızlık bir işe yaramaz.

GERDA: İyi ya, o zaman Anni ile evlensin.

KURT Evlenecek te:

GERDA: Anni'nin hiç olmazsa geliri var.

450. (8,3 m) 448 gibi.

FRITZ: (Anni'ye) Haklı olabilirsin. (Uzun bir süre gözgöze kalırlar).

451.—457. (37,8 m) Geriden koronun söylediği «Dayanışma Türküsü» duyulur (Dışardan (off), metin 413.—435. gibi). Evlerine dönen sporcuların ve spor bayramı ziyaretçilerinin gürültüsü türküyü bastırır. Sporcular botlarını suya indirir ve binerler. Orman yolundan geçen seveli motosikletler.

Değişik bisikietli gruplar onları izler, bazıları flama taşır. Sık bir insan kitlesi, genç sporcular, işçiler —bazıları sırt çantalı—, alıcıdan uzaklaşır bir tren istasyonunun tünele giren merdivenlerinden inerler.

458. (7,6 m) YTÇ. Merdivenlerden inen insanlar. Tüneldeki gürültü gittikçe artar

[AYRIM VIII]

[Trende politik konuşma]

459. (12,5 m) YTÇ. Spor bayramına katılanlar bir kompartımana girer ve çantalarını yere bırakıp otururlar. Kompartıman dolunca, bir kısmı koridorda kalır. 459.—502. çekim arasında çeşitli yükseliklerde, yolcuların sesleri, giden trenin gürültüsü duyulur. Tren arada bir evlerin arasındaki boşluktan geçerken yolcuların üstüne güneş vurur.

460. (7,4 m) YYÇ. Sakallı bir adam gazete okur, giren kalabalıktan sıkılır, şapkasını düzeltir ve gazetesini okumaya devam eder. Oturan ve ayakta duran yolcular.

KONDÜKTÖR'ÜN SESİ: Geri çekilelim. Hareket ediyoruz!

Hareket eden trenin gürültüsü.

461. (3,8 m) YYÇ. Koridorda duran yolcular.

461. (4,8 m) Solda Gerda ve ona dönük Kurt koridorda dururlar.

463. (4,9 m) YÇ. Fritz ve Anni oturacak bir yer bulmuşlardır. Fritz kolunu Anni'nin omuzuna atmış, şefkatle saçlarını okşamaktadır.

464. (8,7 m) YTÇ. Bir bagaj filesinin arasından ayakta duran ve oturan yolcular.

SAKALLI ADAM: (önemsemeden) Brezilya'da 24 milyon Pfund (1) kahveyi yakmışlar.

SOLDAKİ ADAM: Yakmışlar, yakmışlar efendim.

DİK YAKALI ADAM: 24 milyon Pfund kahveyi yakmışlar?

465. (1,4 m) YÇ.

DİK YAKALI ADAM: Bence bu açık bir tahriktir.

466. (1,5 m) YYÇ. Bir kadının yanında oturan yaşlı bir adam, onun üstünde koltuğun arkasına dayanmış, kolları sıvalı bir işçi görülür.

GÖZLÜKLÜ YAŞLI ADAM: Ben de okudum ama inanamıyorum.

467. (2,6 m) YÇ. Ayakta duran yolcuların arasında beyaz şapkalı, bakımlı sakallı, siyah benekli papyonlu bir adam.

BEYAZ ŞAPKALI ADAM: (bilgiç, öğretmek istercesine) Akıllı başında herkes böyle bir şeyin mümkün olamayacağını bilir.

468. (10,6 m) YYÇ. Oturan ve ayakta duran yolcular.

SAKALLI ADAM: (gazeteden okuyarak savını kanıtlar) «Yakılan kahve, çılgın dünya iktisadı,» İşte buyrun: «Dünyanın en büyük kahve limanı Santos'ta tüm dünyanın... hm... satın alabileceğinden fazla kahve yatıyor... Toplam 12 ile 15 milyon çuval..., Brezilya'nın bir yıllık üretiminin de üs-

(1) Pfund: Alman ağırlık birimi: 1 pfund = 1/2 kg. (Ç.N.)

- tünde, ...ve buna sürekli olarak yeni kahve eklendiği için...»
469. (8,1 m) Yukarıdan, okuyan adamın çevresindeki yolcular YYÇ görülür.
SAKALLI ADAM: «...hükümet üretim fazlasını yaktırtmaktadır.»
DİK YAKALI ADAM: Okumanıza gerek yok! Bu palavraları biliyoruz.
SAKALLI ADAM: (okumaya devam eder) «Bizde pahalı buğday ve işsiz sanayi işçileri var, Arjantin'de ise pahalı sanayi malları ve işsiz tarım işçileri var. Bütün buna dünya iktisadı diyorlar, çok utanılacak bir durum bu.»
470. (2,2 m) Kompartımanda ayakta duran yolcular YYÇ görülür.
KOLLARI SİÖVALI İŞÇİ: 24 milyon Pfund kahveyi yakmak, gerçekten alçaklık bu!
471. (9,8 m) YÇ.
KAZAKLI İŞÇİ: Elbette, bize yapabilirler bu alçaklığı.
472. (0,7 m) YÇ.
BEYAZ ŞAPKALI ADAM: (işaret parmağını kaldırarak) Çok doğru!
473. (3,8 m) YYÇ. 466. gibi.
GÖZLÜKLÜ YAŞLI ADAM: Bütün bunları anlamıyorum, kahve yakmak! Ne amaçla yapıyorlar bunu?
474. (4,1 m) YÇ. Fritz ve Anni.
ANNİ: Sırf kötülük olsun diye yapıyorlar.
FRİTZ: Kötülük mü? onlar bunun dışında (işaret ve baş parmağıyla para saymayı göstererek) kötülük bilmezler.
SİYAH SAÇLI GENÇ ERKEĞİN SESİ: Bu herifleri bir de korumak istiyorsunuz galiba?
475. (1,4 m) Yolcunun başı aradaki kaplamanın üzerinden YYÇ görülür.
SİYAH SAÇLI GENÇ ERKEK: ...Güzelim kahveyi yakmalarını doğru buluyorsunuz öyle mi?
476. (4 m) YÇ. 472. gibi.
BEYAZ ŞAPKALI ADAM: (başını salayarak ve parmağını kaldırarak) İzin verin ama bey böyle söylemedi. Açıkca dedi ki... (yana döner, kısaca) Demin ne dediniz komşu bey?
477. (7,3 m) Yolcuların üstünden, yüksek şapkalarını alınlarına kadar indirmiş orta yaşlı iki kadın YÇ görülür. Kareli elbiseli kadın sağda oturur.
KARELİ GIYSİLİ KADIN: (karşısında oturan bayana) Biliyorsunuz kahveyi kaynatmamak gerek.
(Soldaki mercan kolyeli kadına) Kahveyi kaynatmamak gerek. Kahve bir kaynadı mı (yorgun bir tavırla köşesine geri yaslanarak) hiçbir işe yaramaz.
MERCAN KOLYELİ KADIN: (kareli giysili kadına) Ve kahveyi asla teneke kahvedenliğe dökmemek gerek, o zaman bütün rayiha kayboluyor.
478. (4 m) YYÇ.
SAKALLI ADAM: (gazetesini göstererek) Herşeyi yazıyor burada. Niye yapmışlar bunu? Kahve fiyatlarını yüksek tutmak için.
DİK YAKALI ADAM: Baksanıza!
SAKALLI ADAM: «Baksanıyaymış!» Bu yüksek fiyatları biz ödüyoruz.

479. (8,3 m) Ayakta duran yolcular YYÇ görülür.

DİK YAKALI ADAM: Peki niçin yüksek fiyat ödüyoruz? Elimiz kolumuz bağlı olduğundan. Dünya politikası yüzünden!

BEYAZ ŞAPKALI ADAM: (dik yakalı adamın arkasından) Çok doğru!

DİK YAKALI ADAM: (elindeki şapkasıyla oynayarak, çevresindekilere ders verircesine konuşur) Bir donanmamız olsaydı, sömürgelerimiz de olurdu. Sömürgelerimiz olsaydı, kahvemiz de olurdu. Ve kahvemiz olsaydı...

SAKALLI ADAMIN SESİ: Yaa, saygıdeğer düşüncenize göre o zaman ne olurdu?...

480. (2,7 m) YYÇ.

SAKALLI ADAM: ...Açıkca söyleyin. O zaman fiyatlar düşerdi değil mi?

DİK YAKALI ADAM: Gerek yok. Ama o zaman...

481. (10,1 m) Ters açıdan, önde dik yakalı adam, geride öteki yolcuların arasında Kurt YYÇ görülür.

DİK YAKALI ADAM: (sakallı adama eğilerek) ...vurgunu vururduk!

KURT: (omuzunun üstünden dik yakalı adama bakarak) Hep «biz, biz» sözünü duyuyorum. Kim bu «biz»? Siz ve ben mi? (Başka yöne bakarak) Şuradaki bey mi? (Bir başka yöne bakarak) Buradaki ihtiyar mı? Öyleyse «biz» vurgunu vuruyoruz. (Dik yakalı adama) Buna kendiniz de inanmıyorsunuz!

482. (11,5 m) Sağında beyaz bluzlu bir kadın oturan gri şapkalı bir adam elinde kağıt kalem hesaplarken YYÇ görülür.

GRİ ŞAPKALI ADAM: 24 milyon Pfund, 36 kere 24 bir sıfır..., bir sıfır daha. 86 milyonu sokağa atıyorlar! Bu mu vurgun?

KARŞISINDA OTURAN BİR KADININ SESİ: Vurgun değil bu!

GRİ ŞAPKALI ADAM: 1 Pfund 3 Mark 60 Fenik olsa...

BEYAZ BLUZLU KADIN: (heyecanlı) Ne? 3.60 mı? Siz galiba lüks bir markaya alışkınsınız bayım.

483. (8,4 m) Kurt ve öbür yolcuların üstünden dik yakalı adam YYÇ görülür.

DİK YAKALI ADAM: (çeşitli yönlerde doğru konuşarak) Baylar, hep söylüyorum. Halkımız tekrar Feniğin hesabını yapmadan, o zamana dek adam olmamız imkansız.

BEYAZ ŞAPKALI ADAM: (geriden başıyla onaylayarak) Çok doğru!

DİK YAKALI ADAM da beyaz şapkalı adamı onaylar.

KURT: (alaylı) Hm, siz hesabınızı hep Fenik'le yaparak benziyorsunuz.

484. (12,3 m) YYÇ. 482 gibi, hesapla yan adamın bulunduğu grup.

GRİ ŞAPKALI ADAM: (elinde kalemlle) Demek ki bir Pfund 3.60...

BEYAZ BLUZLU KADIN: Ama niye 3.60? 2.40 Feniğe de iyi kalite kahve alabilirsiniz.

KARŞISINDA OTURAN KADININ SESİ: İki Marka da buldum ben.

GRİ ŞAPKALI ADAM: (karşısında oturan kadına) Peki, üç Mark diyelim, birşeyi değiştirmez.

BEYAZ BULUZLU KADIN: Duyun, duyun! Ben iki elli diyorum, o üç Mark diyor. Aynı şey mi bunlar?

GRİ ŞAPKALI ADAM: (bakışlarıyla protesto ederek) 24 milyon kere 300... 485. (4,5 m) YYÇ. 463. gibi.

FRİTZ: (Anni'ye) Yaptığı hesapların hepsi saçma. (Tartışanlara doğru sola, sertçe) Onlar attıklarından değil, saklayıp bize pahalıya sattıklarından kazanıyorlar.

486. (5,0 m) Gerda ve birkaç yolcu YÇ görülür.

KAZAKLI İŞÇİ: (sağa) Gereğinden az mal olmalı ki vurgun yapsınlar!

GERDA: (işçinin yanından) Ancak ihtiyaçları olup da alamayanlar olduğu sürece iş çevirebileceklerdir.

KAZAKLI İŞÇİ: başıyla Onaylar.

487. (5,7 m) YYÇ. 477. gibi, biraz daha soldan.

MERCAN KOLYELİ KADIN: Kriz yardımı alırlar ama litre litre içtikleri kahvenin kokusu dünyayı tutar. Bir diyeceğim yok ama kocama hep söylemişimdir: «Biliyorsun Wilhelm, burda bir takım dolaplar dönüyor» diye.

488. (3,4 m) Gerda ve Kurt'un bulunduğu grup biraz üstten YÇ görülür.

BEYAZ ŞAPKALI ADAM: Kahve zaten lüktür Eskiden insanlar kahve mi içiyorlardı!

KURT: (omuzunun üstünden bakarak) Eskiden insanlar kağı arabasına da biniyorlardı.

BİR YOLCU güler.

489. (19,1 m) Koridorda duran yolcular üstten dik olarak YYÇ görülür. Alıcı birkaç kere her iki yanada çevrinir.

DİK YAKALI ADAM: (sertçe) Parti tahrikçiliği yapmayın burada!

KURT: (yanındadır) «Tahrikçilik ne demek? Asıl sizin yaptığınız tahrik! (Adama sırtını çevirir).

DİK YAKALI ADAM: (ani bir hareketle Kurt'a dönerek, heyecanlı). Lütfen kendinize gelin delikanlı!

KURT: (hızla döner, çarpıştığı dik yakalı adamı ileri itekler). Ben sizin delikanlınız değilim!

DİK YAKALI ADAM: (şimdi Kurt'la burun buruna) Uzun süredir talim görmediğiniz belli.

FRİTZ itişip kakışma sırasında ayağa kalkmıştır, dik yakalı adamın ardında durur, parmağıyla şakağını gösterir.

KURT: Ya siz? Siz de garanti assubaydınız!

KAZAKLI İŞÇİ: (dostça) Kurt yapıştır bir tane!

KURT'UN ARDINDAKİ İŞÇİ: (kışkırtarak) Moruğa bir portakal verip yetim evine gönder!

DİK YAKALI ADAM: (eliyle tehdit ederek) Bana bakın!

KURT: Çenenizi kapayın, yoksa kafanızdaki samanlar dökülecek! (Yolcular gülerler).

DİK YAKALI ADAM: (Kurt'la burun buruna) Sizi uyarıyorum. Bu hakaretin cezası kırk Mark'tır.

KURT: Hadi bayım, burda kasılma!

DİK YAKALI ADAM: (bağırarak) Ne zamandır senli benliyiz? Aynı gübre yağınında mı yattık?

BEYAZ ŞAPKALI ADAM: (yayvan) Çok doğru!

DİK YAKALI ADAM. ona dönüp, tokalaşarak teşekkür eder.

KURT'UN ARDINDAKİ İŞÇİ: Kılıç bacaklı ama doğrama izni yok.

BİR BAŞKA İŞÇİ: Kaz kafalı moruk!

KURT'UN ARDINDAKİ İŞÇİ: Başkalarında kafa, sizde nokta! (Kahkahay-la gülmeler).

DİK YAKALI ADAM kızgınlıkla konuşana döner.

490. (6,2 m) Gözlüklü yaşlı adamın bulunduğu grup YYÇ görülür.

GÖZLÜKLÜ YAŞLI ADAM: (ayağa kalkar) Baylar lütfen sakın olalım biraz, kompartımanda yalnız değilsiniz. Sabahtan beri Brezilya'daki kahve üzerine konuşuyorsunuz.

Fakat baylar sorarım size: Brezilya'daki kahveden size ne?

491. (8,4 m) Kurt ve Gerda'nın bulunduğu grup YYÇ görülür.

BEYAZ ŞAPKALI ADAM: Çok doğru! Üstelik bugün pazar.

KURT: Eğer kahve sizi ilgilendirmiyorsa, o zaman size başka birşey sorayım: Ekmek yiyorsunuz, değil mi sayın komşu? Amerika'da buhar ocağı altında yakılan buğdaylara ne dersiniz?

GERDA: Ya pamuklar?

492. (17,6 m) Solda oturmuş uyuklayan çok şişman, kel kafalı bir yolcu, yanında duran paltolu bir adam YYÇ görülürler.

PALTOLU ADAM: (şişman adamı dürterek ve ötekileri inandırmaya çalışarak)

Görüyorsunuz ya bizim kahveye o kadar ihtiyacımız yok. Biz Almanlar tutumlu bir halkız. Esas mesele dış ülkelerden bağımsız olmaktır. Almanya'da kahve yetiştirmemiz gerekirdi, anlıyorsunuz? Ren bölgesinde, şarap yapmak için o kadar üzüm yetiştiriyorlar, bunun yerine kahve yetiştirmeliydik. Anlıyorsunuz? Şarap Fransa'dan da alabiliriz. O zaman Avrupa'da barış da sağlanmış olurdu, anlıyorsunuz?

ŞİŞMAN YOLCU: (ilgisiz, bıkkın) Evet, biz ikimiz, biz de dünyayı değiştirmeyeceğiz!

KURT'UN SESİ: Doğru!...

493.—494. (2,2 m) Sesin geldiği yöne bakan şişman adamın kafası YÇ görülür.

Paltolu adam omuzunun üstünden sola bakar.

KURT'UN SESİ:... Siz dünyayı değiştirmeyeceksiniz.

495. (1,6 m) YÇ.

KURT: Ve şurdaki bayan...

496. (0,9 m) Mercan kolyeli kadın YÇ görülür.

KURT'UN SESİ: ...da dünyayı değiştirmeyecek. Ve şu bay...

497. (1 m) Uyuyan gözlüklü adam YÇ görülür.

KURT'UN SESİ: ...da değiştirmeyecek...

498. (1 m) YÇ.

KURT: (sola dönük): ...ve sizin gibi tarafsız biri...

499. (0,8 m) Beyaz şapkalı adam YÇ görülür.

KURT'UN SESİ: ...hiç değiştirmeyecek...

500. (1,7 m) YÇ.

KURT: (başını öne çevirerek, küçümseyerek)

Ve buradaki bay...

501. (4,6 m) Dik yakalı adamın başı biraz alttan ÇYÇ görülür.

KURT'UN SESİ: ...da dünyayı değiştirmeyecek. O halinden hoşnut.

DİK YAKALI ADAM: (kışkırtarak, her kelimenin üstüne basarak)

Ya kim değiştirecek?

502. (4,4 m) YÇ.

GERDA: (ajite edercesine) Dünyanın böyle kalmasını istemeyenler!

503. (32,8 m) İstasyon yeraltı geçidi YTC görülür. Sırt çantalı, bisikletli ekmek torbalı yolcular alıcıdan uzaklaşarak istasyonun çıkışına doğru yürürler. Buna nakaratları koro, dörtlükleriyse Ernst Burch tarafından söylenen, orkestranın çaldığı «Dayanışma Türküsü» eşlik eder.

TÜRKÜ

İleri ve unutma

Gücümüzün nerde yattığını

Açlıkta ve toklukta

İleri ve unutma

Dayanışmayı!

Güneş ısıdığında

Sokağa tarlaya

Asla dilimiz varmazdı

Bizim gerçek dünyamız bu demeye.

İleri ve unutma

Gücümüzün nerde yattığını

Açlıkta ve toklukta

İleri ve unutma

Dayanışmayı!

Biliyoruz, bu yalnız

Bir damladır kızgın taş üzerine düşen

Ama bununla bitmiş sayılmaz

Davamız.

İleri ve unutma

Sokağımızı tarlamızı

İleri ve unutma

Sokak kimindir

Dünya kimindir?

(Türkçesi : Ali Sait/Emine Sevgi)

«kuhle wampe»ye ek

«Kuhle Wampe» nin geçtiği üç sansür incelemesiyle ilgili resmi kayıtlar sayesinde (1), sansürden ötürü çıkartılmak zorunda kalınan kısımlar üzerine elimizde kesin bilgiler var. Daha iyi anlaşılması için, yayımcılar, bu kısımların içinde ya da arasında bulunduğu çekimleri belirtirler ve konuşmalarda kişilerin adlarını verdiler.

I. Yapımcıların kesmeleri

Bu kesmeler, film iki kez yasaklandıktan sonra, yeni bir sansür incelemesinden önce yapıldı.

(60. da) Annenin cümlesi: «Ona yine hemen sıkı yönetim kararnamesini hatırlatma.»

(121. ile 122. arasında) Davalı Dickmann ve Linde'ye karşı evden atma kararlarının okunması.

(205. de, Anni'nin girişinde) Başlık: «Ceza kanunu, par. 218, kısım I» ve konuşmacının metni (görülmez): «Meyvesini rahminde öldüren ya da başkaları tarafından öldürülmesine izin veren anne, hapiste cezalandırılır.»

(VI. Ayrımında) Metinler: «Kuhle Wampe'nin yaşamında küçük burjuva sorunları hâla büyük rol oynuyorlar» ve: «Proleter sporcular hafta sonunda bambaşka sorunlarla ilgileniyorlar.»

(343. de) Gerda'nın cümlesi: «Ona biraz ödünç para verdik ve şimdi herşey yolunda.»

(412. de) «Kızıl Birleşik Cephe Türküsü»nün bitiş bölümü:

«Komşular tek vücut olurlar,

Bu yüzden baylar takılırlar... hiçbiri yanaşamaz.

Ev sahibi, zabıt memuru, polis

Baskıyı görünce evi boşaltırlar!»

(439. da) Gazete satıcısının gazete manşetlerini bağırması.

2. Sansürün kesmeleri

(64. de) Babanın cümlesi: «Belki bir kez İşsiz Yardımı'nın azaltılmasıyla ilgili yeni sıkı yönetim kararnamesine göz atsan iyi olur, ayda otuz Mark daha az.»

2,9 m

(207. de) Bölüm:

ANNİ: Evet, her iki adresde de, ama bu iş olmayacak.

FRİTZ: Niçin?

ANNİ: Doksan Mark'

FRİTZ: Peki daha ucuz olanı?

6,2 m

(218. ile 256. çekimler arasındaki kurguda) «Fromm's Act» yazılı bir otomobilin görüldüğü çekimde. 6 m.

(347. ve 348. arasında) Çıplak yıkanma sahnesinin tüm bölümleri. («Göl kıyısında bir çadır kampı gösterilir. İki genç insan mayoları olmaksızın suya girerler. Onları giysisiz birkaç genç kız izler. Grubun suya girişi, suda kalışı ve sudan çıkışı görülür.» İlk sansür incelemesinin protokolü.) 36,5 m.

(Türkçesi Ali Sait)

(1) Bak: Alman yayımcıların notları (Ç.N.)

Kuhle Wampe üstüne

Teori ile pratiği yanyana ve içiçe geliştiren Brecht, «Kuhle Wampe» filmini de büyük bir açıksözlülükle eleştirmekte ve değerlendirmektedir.

(Aşağıdaki yazı Çağdaş Sinema'nın üçüncü sayısında yayımlanmıştı (s. 48/53), ancak, bu sayı tükendiğinden yazıyı yeniden yayımlıyoruz. -Ç.S.)

1. «Kuhle Wampe» ya da «Dünyanın Kimin Malı Olduğunu Göreceğiz!» Adlı Sesli Film

1931 yazında, özellikle elverişli birtakım durum ve koşulları kullanarak (bir sinema derneğinin dağılması, bir filme hem elindeki üç beş kuruşu, hem de oyuncu yeteneklerini yatırmaya hazır birinin bulunuşu bunlar arasıydaydı), bir film çevirme fırsatını bulduk. **Üç Kuruşluk Opera** dâvasının verdiği derslerle, söylenelere göre, sinema tarihinde ilk kez bizi, tüzel (adli) anlamda hem yapımcı hem oyuncu kılan bir sözleşme yaptık. Bu sözleşme bizleri peşin para isteme hakkından yoksun bıraktı, ama çalışma yönünden de başka türlü elde edilemeyecek özgürlükler sağladı. Küçük ortaklığımız iki film öykücüsünden, bir yönetmenden, bir müzikçiden, bir yapım yönetmeninden ve, **son ve hepsinden daha önemli olarak**, bir avukattan oluşuyordu. İşin örgütlenmesi bize sanat çalışmasının kendisinden daha fazla dert açtı tabii, sizin anlayacağımız, gittikçe örgütün kendisini sanatsal çalışmanın temel bölümlerinden biri saymaya başladık. Bütün bunlar, ancak, çalışma bütünselliği içersinde siyasal bir çalışma olduğu için gerçekleşebiliyordu. Her an batma tehlikesi geçiren bu girişimin son anlarında, filmin yirmide on dokuzu çevrilmiş, hatırı sayılır paralar harcanmış, alınan ödünç paralar tükenmişken, bize gerekli aygıtların tekeline elinde bulunduran alacaklı kurumlardan biri filmin ortaya çıkmasının kendilerine hiç bir çıkar sağlayamayacağını, çalışmaya devam etmemize izin vermektense bacaklarının üstüne sünger çekmeye razı olduğunu, üstün nitelikli filmlerin basının sinemadan beklediklerini (ki bunlar halkın bekledikleriyle çakışmıyordu) artırdığını, ortaklaşmacılık (komünizm) Almanya için bir tehlike olmaktan çıktığına göre, filmin tecimsel yönden ilgi çekmeyeceğini bildirdi. Beri yandan, daha başka ortaklıklar filmin Devlet tarafından değilse bile, sinema salonu sahiplerince sıkıdenetime sokulacağından korktukları için ödünç para vermekten kaçındılar: oysa devlet sinema salonu sahiplerinin isteklerini dile getirir, çünkü hayhuyun üstüne yerleşmiş yan tutmayan bir gözlemci değil, iktisadi yaşamın büyük uygulayıcısı, yani yanlardan biridir.

2. Filmin açıklanması

«Kuhle Wampe» adlı sesli film, birbirlerinden özerk müzik parçaları eşliğinde gösterilen konut, fabrika ve görünümle ayrılmış dört bağımsız bölümden kuruludur. Yaşanmış bir öyküye dayanan birinci bölüm, gençlere verilen işsizlik yardımını kaldıran bir kararnamenin halkın kesimlerindeki insanların yoksulluğu-

nu daha da artırdığı yaz aylarında kendi eliyle canına kıyan bir işsiz genç göstermektedir. Delikanlı, kendini pencereden atmazdan önce, kırılmasın diye saatını çıkarıyordu. Bu bölümün başı, iş aramayı başlı başına bir iş olarak gösterir. İkinci bölüm (kirasını ödeyemeyen bu ailenin başına çöken yıkımın «kendi kusu-ru (1)» olduğunu belirten) bir yargıç kararıyla evinden atılan bir aileyi gösterir. Aile, kentin çıkışındaki, «Kuhle Wampe» adlı kampta kızın erkek arkadaşlarından birinin çadırına sığınır (bir ara filme «kapılara karşı» adını vermeyi düşün-müştük). Genç kız orda gebe kalır ve küçük kentsoylu törenlerin (partallar içersin-deki küçük kentsoyluların) baskısı, kampta (bir çeşit toprak «mülkiyeti» ile alı-nan ufak kira kendine özgü toplumsal biçimler yaratmıştır) gençlerin nişanlan-masına yol açar. Genç kızın kararıyla nişan bozulur. Üçüncü bölümde, emekçiler arasındaki spor yarışmaları gösterilmektedir. Yarışmalar kitle çapında düzenlen-miştir ve tam bir yetkinlik içinde geçmektedir. Tepeden tırna siyasaldırlar; kit-lelerin eğlencesinde bir kavga niteliği vardır! «Fichtewandrer Sparte» kulübü-nün üç bin işçi üyesi katıldı bu bölümün çekimine. Spor yarışmalarının ortasin-da bir an, ikinci bölümdeki iki genç gösterilir. Genç kız, arkadaşlarının yardım-ıyla çocuk aldırma için gerekli parayı bulabilmiş, genç çift evlenme düşüncesinden vazgeçmiştir. Dördüncü bölüm evlerine dönen ve trende, işçilere verilecek dersle-ri destekleyecek olan Brezilya kahvesinin yakılışını tartışan insanları göstermekte-dir.

3. Şiirler

«Evsiz Barksızların Türküsü» film tümünden yasaklanır korkusuyla çıkarıldı; «Çağrı» da öyle ama salt uygulamısal nedenlerle. «Dayanışma Türküsü» aşağı yu-karı üç bin sporcu işçi tarafından söyleniyordu. «Spor Karşılaşmaları Türküsü», kayak ve otomobil yarışlarından alınmış görüntüler eşliğinde, tek ses tarafından söylenmektedir.

Tek ses tarafından okunan «İlkbahar Türküsü», genç sevdalıların üç gezin-tisini birbirine bağlamaktadır. Emekçiler spor karşılaşmalarına çalışırken göste-rilen bu bölüm, bezeksizliğinden ötürü eleştirildi.

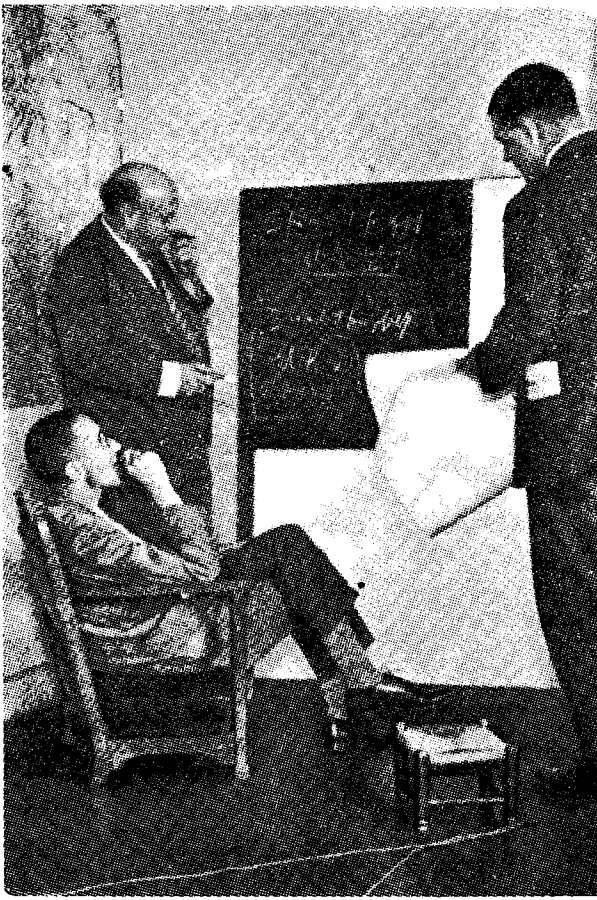
Brecht, Dudow, Höllering, Kaspar, Ottwald, Scharfenberg.

(Kuhle Wampe adlı sesli film)

Kuhle Wampe genç yönetmen Slatan Th. Dudow tarafından, çok büyük özdek-sel güçlükler içersinde gerçekleştirildi. Görüntülerin çoğu aşırı hızlı çekilmek zo-runda kaldı: örneğin, filmin dörtte biri iki günde bitirildi. Aldığımız tek yardım, sporcu işçilerin devinimlerini yöneten ortaklaşmacı spor derneklerinden geldi (ki-mi zaman günde dört bine yakın işçi gönderdiler). Sürekli olarak para bulabil-mekte çektiğimiz güçlükler filmin gerçekleştirilmesini tam bir yıl uzattı, oysa bu arada Almanya'daki durum ve koşullar hızla gelişmekteydi (tek parti yönetimine doğru kayış, işsizliğin artışı, vb.). Film, daha biter bitmez denetleme kurulunca yasaklandı. Denetleme kurulunun filmi yasaklayış nedenleri, içeriğini ve niyetle-rini daha iyi göstermektedir.

Filmde, bazı emekçi kesimlerinin yorgunluk ve edilginlikten «ayak takımı» arasına düşmesi gösteriliyordu. İçişleri Bakanlığı bunun toplumsal demokrasiye

(1) Bu («Kendi kusurundan ötürü») lafı, yıkılabiliş epey olmuş, eski bir parlaklığı hüznüyle anımsatan orta direklerden biridir. Bu yüz karası deyimi kullananlar, kendilerini «kusursuz», damsız bıraktıklarınıysa «kusurlu» saymakla «kusur» kav-ramını silip attıklarını görmüyorlar mı? Ve gerçekte olan da bu değil midir?



**B. BRECHT,
HANNS EISLER,
SLATAN DUDOV
«KUHLE WAMPE»
FİLMİNİN SENARYO
ÇALIŞMALARI
SIRASINDA.**

yöneltilmiş bir saldırı olduğunu söyledi. Oysa, tıpkı Kilise gibi, Devlet'i ayakta tutan bütün kurumlar gibi, toplumsal demokrasiye saldırmak da yasaktır.

Filmde kavga veren emekçilere katılamayan, Brüning kararnamesinin gençlere verilen işsizlik yardımını yürürlükten kaldırmakla ölüme itelediği genç bir işsiz yazgısı gösteriliyordu. İçişleri Bakanlığı bunun söz konusu kararnameyi imzalayan ve gerçekte topu topu yoksulluk çeken bir gence yardım etmemekle suçlanan yargıçlar kurulu başkanına saldırı olduğunu söyledi.

Filmde ortaklaşmacı emekçilerin kurduğu büyük spor derneklerinin etkinlikleri gösteriliyordu, bu dernekler, Almanya'da aşağı yukarı iki yüz bin emekçiyi bağrında toplar ve işçi sporunu sınıf çatışmasının hizmetine verir. (...)

Bitmemiştir

Gerçekçilik temasına kısa bir katkı

Sanat yöntemlerinin etkililiği pek ender olarak sınavdan geçirilmektedir. Çoğu kez, olsa olsa bir onaylama elde edilmekte («evet, iyi betimlemişsin, tıpkı böyle oluyor bu işler»), ya da, şu ya da bu yönde bir «itiş» yaratıldığından söz açılmaktadır. İşte size iyi bir sınama örneği.

Slatan Dudow ve Hanns Eisler'le, Berlin'deki işsizlerin umutsuz durumlarını anlatan, *Kuhle Wampe* adında bir film çevirdim. Bu, oldukça bağımsız bölümlerin yan yana getirilmesinden oluşmuş bir film. Birinci bölüm bir genç işsiz canına

kıymasını gösteriyordu. Sansür Kurulu bize büyük güçlükler çıkardı, Kurul temsilcisiyle sinema ortaklığı avukatlarının katıldığı bir gösteri düzenlendi.

Sansür Kurulu temsilcisi çok akıllı davrandı:

«Hiç kimse, kendi eliyle canına kıymaları, anlatma hakkınızı yadsımaz. Kendi eliyle canına kıymalar var. Ayrıca, bir işsiz kendini öldürmesini de anlatabilirsiniz. Kendini öldüren işsizler de var. Bütün bunları es geçmeyi gerektiren bir neden görmüyorum. Beyler. Ancak, işsiz kendini öldürüşünü anlatış biçiminize karşı çıkıyorum. Korumak zorunda olduğum toplum çıkarlarıyla bağdaşmıyor: burada sizlere sanatsal bir suçlama yapmak zorunda kaldığım için üzgünüm.»

Bizler (sıkın) ?

Adam devam ediyor: «Evet, betimlemenizin (description) yeterince insani olmadığını söyleyince şaşacaksınız. Bize gösterdiğiniz kişi bir insan değil, izin verin de adıyla söyleyelim, düpedüz uydurma bir tip. Sizin işsiz gerçek bir birey, özel kaygıları, özel sevinçleri, sözün kısası, özel bir yazgısı olan, etten kemikten yapılmış bir insan değil. Sanatçı olarak kullanacağım şu kaba deyimi bağışlayın, çok yüzeysel anlatılmış sizin işsiz, hakkında pek az şey öğreniyoruz; ama sonuçlar siyasal, dolayısıyla beni filminizin piyasaya sürülmesine karşı çıkmaya zorluyor. Bu film kendini öldürmeyi, şu ya da bu (hasta) bireyin işi, çok özel bir olay olmaktan çıkarıyor, koskoca bir sınıfın yazgısı haline getiriyor. Toplumun, gençlere iş bulma olanağı sağlamamakla onları canlarına kıymaya ittiği görüşüdesiniz. Ayrıca, işsize bu alanda herhangi bir değişikliğin olabilmesi için, yapması gereken şeyi dolaylı yoldan anlatmaktan da sıkılmıyorsunuz. Sarsıcı, özel bir yazgıya biçim vermeyi aklınızın köşesinden geçirmemişsiniz, oysa kimse önleyemezdi böyle bir şey yapmanızı.»

İskelelerimiz bir yerlerimize batmaya başlamıştı. Karşımızdaki beynimizin içini okumuş gibiydi. Allak bullak olan Eisler gözlüklerini siliyordu; Dudow acıyla kıvranıyordu sanki. Kalktım ve söylevlerden tiksindiğim halde, bir söylev çektim. Kıyasıya yalan attım: bizim genç işsize verdiğimiz özel niteliklere değindim. Örneğin, kendini pencereden atmazdan önce, saatını çıkarıyordu. Bütün o sahneyi çekme arzusunu bize işte bu davranışın verdiğini öne sürdüm; ayrıca, canlarına kıymayan başka işsizler de gösteriyorduk, çünkü büyük bir işçi spor kulübünde çekim yapmıştık. Sanatçı gibi davrandığımız suçlamasına şiddetle karşı çıktım, böyle bir suçlama karşısında bütün basın ayaga kalkabileceğinden dem vurdum. Sanat konusundaki kuramsal düşüncemin söz konusu olduğunu söylemekten hiç mi hiç utanmadım.

Sansür Kurulu temsilcisi en küçük ayrıntıya girmekten çekinmedi. Bizim avukatlar, tüzel kurallar içersinde, sanatsal bir tartışma açıldığını gördüler şaşkınlıkla. Sansür Kurulu temsilcisi, işsiz genci canına kıymaya götüren sürece bile bile, açıkça kanıtlayıcı bir nitelik verdiğimizizi ısrarla belirtiyordu. «Hattâ makinam-sı bir şey» katmışsınız deyimini kullandı. Dudov ayağa fırladı, bağıra çağıra, bir hekimler kuruluna danışılmasını istedi. Hekimler, bu gibi edimlerde hep makinam-sı bir yan bulunduğuna tanıklık edeceklerdi. Sansür Kurulu temsilcisi başını salladı: «Olabilir dedi, ısrarla, ama şunu da kabul etmelisiniz ki, sizin anlattığınız kendini öldürme, bu gibi edimlerdeki içtepisel yanı tümüyle bir yana bırakıyor. Seyircinin içinden bunu engelleme arzusu gelmiyor, oysa sanatsal, insan sıcaklığı taşıyan bir betimlemede böyle olması gerekirdi. Hey ulu Tanrım, oyuncu, hıyar soyar gibi kıyıyor canına!»

Filmi Kurul'dan bin güçlkle geçirdik, ve salondan çıkarken, bu açık görüşlü temsilciye hayrandık, bunu da saklamıyorduk. Adam, niyetlerimizin özünü, bize en iyilikçi gözle bakan eleştirilenlerden çok daha derinlemesine yakalamıştı. Küçük bir söylev çekmiş, ufak bir ders vermişti bize gerçekçilik konusunda. Polis açısından.

film müziği üzerine

Film müziği konusuna yeni ve aydınlık perspektifler getiren B. Brecht'in 17 kısa ve öz notunu aşağıda yayımlıyoruz.

Ç. S.

1. Tiyatronun deneyimleri film için kullanılabilir mi?

Hitler öncesi dönemin Alman tiyatrosunun ortaya koyduğu denemelerin özel yapısı, bu deneyimlerden bazılarının film için de değerlendirilmesini olanaklı kılmaktadır yeter ki çok dikkatli yapılsın. Bu tiyatro, filme az şey borçlu değildi. Filmlerde görülen epik, jest ve kurgu öğelerinden yararlanmıştı. Hatta, belgesel malzemeyi değerlendirerek filmin kendisinden yararlanmıştı. Film malzemesinin tiyatrodaki kullanılmasına bazı «güzelbilimciler» karşı çıktılar; bana kalırsa haksızdılar. Tiyatronun tiyatro olarak kalabilmesi için, filmi kovalamak gerekmez; onu teatral olarak kullanmak yeter.

Film de tiyatrodan öğrenebilir ve teatral öğeleri değerlendirebilir. Bu hemen tiyatroyu görüntülemek anlamına gelmemeli. Aslında film, sürekli biçimde teatral öğelerden yararlanmaktadır. Bunu ne denli az bilecek yapıyorsa, o denli kötü yararlanmaktadır onlardan. Filmin bu denli çok kötü tiyatro üretmesi gerçekten üzücüdür! Sessiz filmde konuşma filmine geçişte ortaya çıkan «abartılmış, yükseltilmiş ifadeden vazgeçme, ölçülülüğe dönüş, varolan tiplerin değerlendirilmesi,» filmi tiyatronun pençesinden kurtarmadı ama, ifade gücünden çok şey yitirmesine yol açtı.

(Salonun -ç) koridorlarından bu abartılmış ifadeden kaçınan konuşma tarzına - bir kulak vermeniz yeter, ne denli operamsı, doğal dışı konuşuklarını hemen anlarsınız.

2. Filmde müzik enflasyonu.

Filmlerimizin müzik baskınına uğraması kolayca anlaşılır bir şeydir. Müziğin, uzun süre pantomimde oynayageldiği rolü sürdürdüğü sessiz film dönemlerinden artagelen akla uygun bir pratik, pantomimle sahne dramından daha yakın bir ilişkisi bulunmayan konuşma filminde, kaygılandırıcı bir alışkanlığa dönüştü. Söyleşileri (dialogları), müzik içinde boğuyorlar. Müzik açısından bizim oyuncular dilsiz opera şarkıcılarına dönüştürüyorlar. Filmde bu denli yoğun müziğin süregitmesini savunmak için ileri sürülecek tek şey, aslında nasıl olsa işitilmediğidir. Çünkü, sıradan bir filmde olduğu gibi, oyun süresinin yüzde yetmişi müziğin egemen-

liği altında kalınca, ortaya bir müzik enflasyonu, tümüyle bir çeşer me çıkar.

3. Sanat beğenisinin müzikle artırılması.

Bizim konser izleyicisinin tamamen «etkinlikten (aktiviteden) uzaklaştırılması» orkestra şefinin göklere çıkartılmasında kendini belli eder.

Halk burada üstelik müziğin meydana getiriliş tarz ve biçimini de tüketmektedir. Üretim faaliyeti tüketilebilir olmaktadır.

Üstelik bu büyücü, (orkestra şefi) hangi etkiyi sağlamak istediğini de oyunuyla önceden göstermektedir; sarsılmış, coşmuş, içli, ince duygulu, umut dolu, şen, kuşkulara kapılmış, ruhu arınmış, ve daha bilmem ne havalara girer çıkar. Müzik te filme, benzer katkılarda bulunur. Orkestra şefi denen o bale fareler kralı, partiyonun çalınmasıyla elde edileceğini inandığı tatlı hüznü, hareketleriyle dışa vururken, kendi kederini, çalgıcılara aşılamaktan başka birşeyle uğraşmıyor görünür. Gerçekte ise, bu hüznü halka aşılamağa çalışmaktadır, araçsız, müziği işe katıştırmandan. Film müziği de, beyaz perdedeki olayların doğurması gereken şeyi (duyguları -ç) önceden körükler. Duyguları önceden tattırır. Film olaylarının doğurması gereken ve belki de hiç doğurmadıkları duygular fırtınasını kendisi ifade etmeyi dener.

4. Bir görünüm olarak sanat.

Hiç değilse hipnotizma deneyinin başlamasından sonra, hipnotizma için gerekli olan hareket tarzlarını olanaklar ölçüsünde dikkati çekmeden yapmak, hipnotizma deneyinin özelliklerindendir. Böylece hipnotizmacı dikkati kendi üstünde yoğunlaştıracak her şeyden kurtulur.

Stanislawski yöntemi, «belli bir hava» yaratma denemelerinde, oyuncular «söz küpüne», sanatın göze çarpmayan hizmetkârlarına» vb. çevirir. Işık ve ses kaynakları gizlenir, tiyatro tiyatro olduğunun anlaşılmasını istemez, ortaya adsız (anonim) olarak çıkar. Bu koşullar altında dekor, dekor olarak görünmeye hiç niyetli değildir, kendini doğa, bazen abartılmış doğa olarak tanıtır. En iyi film müziği olarak işitilmeyen müziğin neden övüldüğü belli oluyor.

5. Hız, Saat olarak müzik.

Müzik çok çeşitli biçimlerde hızın sağlanmasında kullanılabilir. (Anlatımdaki belli başlı zorunlu genişlikleri izleyiciye kabul ettirmek için, onu çeşitli biçimlerde bölümlerin havasına sokabilmesi gibi) Bir kovalamacaya genellikle hızlı bir müzik yazılır. Ancak belli düşüncelerle, müziğin hareketten çok engellemelerin yerini alması da mümkündür. Bir müzik saati, yalıtılmış onar saniye aralıkla (değişebilir de) dizilmiş ses çubukları hızın yükselmesine büyük katkıda bulunurlar. Elbette müzik, duruma gö-



Brecht, Karl Valentin'in varyetesinde klarnet çaldığı yıllarda.

re, oyuncu kişilerin eylem biçiminin, çok yavaş, gösterilmesi gereken hızla ters düşen biçimde algılanmasına yol açabilecek bir etki yapabilir. O takdirde müzik hız duygusunu geliştirmek zorunda kalacaktır.

6. İşlevlerin karışımı.

Dieterle'nin «Syncopation» adlı, caz tarihini gösteren filminde bir şarkıcı olan kadın kahramanın, New Orleans'tan Chicago'ya yaptığı geziyi gösteren bölüm, öngördüğü etkiyi vermekten uzak kalıyordu. Çeşitli kentlerden geçgelirken, bu kentlere bağlı belli karakteristik song'lar işitiyor. Ancak dinleyici çeşitli caz biçimleri arasında yapılan bir gezi fikrini kavrayamıyor. Bunun nedeni, filmin başında, sahneler müzikle süslenirken, ağırlık müzikte değil, görüntüde olacak biçimde düzenlenmiş olmasıdır. Dinleyici gerekli sıçramayı, yani sahnenin (kızın gezisinin) aniden müzikten daha az önemli duruma geçişini kavrayamıyor. Dinleyici eşlik eden müziği yarım kulak dinlemeye ve onu önemsememeye daha baştan alıştırılmıştır.

7. Yenileştirmelerin işlevi.

Alman tiyatrosunun ortaya koyduğu deneylerin büyük bir bölümü-

le, sanatın uyuşturucu işlevine karşı yönelmiş olduklarını kabul etmek gerekir. Bu tiyatronun amacı, hiç bir zaman sırf «kuvvetli», «yaşama yakın», «sürükleyici» tiyatro yapmak olmamış, daha çok gerçeğin bir kopyasını vermek, kopya edilen gerçeğe «egemen olmak» olmuştur. Bugün onsuz tiyatronun düşünülemediği heyecan, burada da ortaya çıkmaktaydı, ne var ki, atlı karınca üstünde giden çocuklardan çok, petrol (ya da gerçekten yararlı bir insan) bulan insanların heyecanına benzemekteydi bu heyecan.

Ve müzik, izleyici «esirmeye» (trans'a) geçmekten alakoyarak yü-kümlüydü. Var olan, ya da hazırlayıcı etkilerin yoğunlaştırılması görevini yüklenmiyor, tersine bu türden etkileri kırıyor, ya da denetliyordu. Örneğin bir parçada 'song' lar ortaya çıkınca, parçanın eylemi song'lara geçip orada devam etmiyordu. Parçadaki kişiler song'lar söylemeye koyulmuyorlar, tersine, eylemin akışını belirgin biçimde kesiyor, song söylemeye hazırlanıyor ve duruma tamamen uymayan bir tazda song'ları söylüyorlardı. Ayrıca bu müzikal söylevin içine, temsil ettikleri karakterin seçkin özelliklerinden çok azını karıştırıyorlardı. Melodramatik bölümlerde müzik, oyuncular tarafından sarsılmaz bir ciddiyetle oynanan belli olayların, başıboşluğunu, alışlagelmişliğini izleyicinin bulabilmesine yardımcı olurdu. Müzik ayrıca, tutarlı bir gerçekçilikle oynanan sahnelerin belli yerlerini genelleştirebilir, tipik ya da tarihsel yönden önemli olarak gösterebilirdi. Bu örnekleri saymakta yarar vardır, çünkü işlevleri yönünden yenileştirmeler, esirmenin (trans'ın) izleyiciye satılmasına destek olmamışlardır.

8. Mantiğin duygusu.

Müzik, yukarıda da belirtildiği gibi, filmde çoğun eylemin başına buyrukluklarını, sıçramalarını ve uyumsuzluklarını «sesle örtbas etmek» için kullanılır.

Müzikçi için, belirli bir yapay mantığı müzikle vermek, yani yazgisallık, kaçınılmazlık, v.b. duyguları üretmek kolaydır. Müzikçinin burada ortaya koyduğu mantık, bazı ahçıların yemeklerinin yanında vitamin tabletleri vermelerine benzer. Gerçekten de, kendi müzik parçalarının içinde yatan bir malzemenin kuruluş mantığını, bir iki elçabukluğu ile ortaya çıkartabilen ve böylelikle kendilerine özgü bir mantık eğlencesi üreten müzikçiler, yeteneklerini doğru kullanınca, filme anlam kazandırabilirler. Böylece, görünürde ilintisiz olaylar, müzikle birbirine bağlanabilir, çelişik olaylar, belli bir yöne yöneltilebilir. Tersinden ifade edersek: Film yazarı için şayet müzik, izleyicisini «ayrıntılar toplayan», kurgucu, birleştirici bir tavra itiyorsa, yazar, olayların gidişini çok daha diyalektik, yani gerçek çelişki ve sıçramaları içinde anlatabilir. Örneğin adamın birinin a- babasının ölümünden, b- Borsada kurların yükselmesinden, c- savaşın patlamasından etkilendiği gösterilecek. Müzik bu olayları birleştirmeyi ve özetleme-

yi garanti ederse, kurgu daha zengin, daha karmaşık, daha da uzun olabilir. Eisler ve İvens, belgesel bir filmde iki büyük süreci birbirine bağlarken müziği böyle kullanmışlardır, Zuidersee bendinin yapımıyla ekin arazisinin kazanılması ve fiyat dondurulması amacıyla Kanada buğdayının yakılmasında olduğu gibi.

9. Şans.

Öte yandan, toplum sürekli bir gelişme içindedir, ve bu kendi ürettiği çelişkiler sayesinde olur. Toplumun yasa koyucularının herbiri öteki yasa koyucularından bağımsız değilse, her birinin de tüm ötekileri etkileme şansı vardır. Durumun tümünü göz önüne aldığı ölçüde de bu etkileme şansını çoğaltır. Kuşkucular, bunu ya unutuyor, ya da sırtıp geçiyorlar bu gerçeğe. Burada bir bağımlılığı kabullenmek, mücadeleyi bırakmak değil, tersine ona girmek anlamına gelir.

10. Az bir hareket özgürlüğü bile hareket özgürlüğüdür.

(...) Eğlence, geçimin parçalarından olabilir, bununla birlikte özgülcü biçimiyle geçimi aynı zamanda tehdit de edebilir. Yaşayabilmek için uyuşturucu madde gereksinebilirim ve aynı zamanda uyuşturucu madde ile yaşamımı tehlikeye atabilirim. Genel koşullar, beni, sanattan «durumlara uyuşturucu karakter vermesini istemeye zorlayabilirler, ama aynı zamanda, sanattan bu durumların düzeltilmesini istemek zorunda da kalabilirim. Sanatkârlara böylelikle çelişkili bir görev yükümlenmiş oluyorlar, ve onlar da bunun az çok farkına varıyorlar. Sadece onlar değil, endüstri de bu çelişkili görevin farkında, çünkü bu görevi veren kurbanlar aynı zamanda müşterileri oluyor. Burada filmle uğraşan sanatçıların bir şansı, küçük bir şansı var, ama tek bir şans bu. Halkın sanata ne denli yatkın, açık olduğuna değgin hesapları bir yana bırakmalı, halkın eğlencesinde ne denli az bir uyuşturulma ile yetinebileceğini arayıp bulmalıdırlar. Bu minimum aynı zamanda öteki maksimum olacaktır.

11. İşbirliği?

Bizim endüstride işbölümü öyle kurulmuştur ki, sadece üretimin teknik bakımdan oluşumunu değil, üretimin değerlendirilmesini ayarlayan sistemi de güvenceye alır. Bir filmi üreten her takımın yararlanmak zorunda bulunduğu bu iki işlev, belli anlamda birbirleri ile çelişirler. Müzikerler, yönetmenler ve yazarlar, ikinci işlevi gözden uzak tutarlarsa, birincisini daha iyi başarırlar. Salt tecimsel hesaplar, endüstriyi, yenilikleri organize etmeye, ama aynı zamanda, herşeyin eskisi gibi kalmasına dikkat etmeye zorlar; ilerleme satın almak, ama aynı zamanda, ilerlemeyi tasfiye edici yöntemler satın almak, takımlar bunun acısını çekmekte ve bundan kazanç sağlayabilmektedirler.

12. Eşit olmayan taban üstünde işbirliğinin ön koşulu

İlerici bir film yapan bir takım içinde, özellikle müzikçi, «endüstrinin olanın endüstriye verilmesi» için kolayca kullanılabileceğinden, oldukça zayıf bir yer tutar.

Müzikçi, anlatı filmine (Erzähler Film) ayak uydurmak zorundadır, salt teknik nedenlerle değil, aynı zamanda, filmin bugün halkın zevk aracı olarak müziğe çok sınırlı bir nicelikte ek ya da yardımcı araç olarak yer vermesinden ileri gelir bu. Ne var ki, umutsuzlanma, karamsarlık için bir neden sayılmaz bu olgu. Burada da değişiklikler mümkündür. Eşit güçte olmayan tarafların işbirliği, temelde kuvvetlinin zayıfı, en azından bağımsız üretici olarak kabul etmesine bağlıdır. Müziğin uzlaşma bilmeyen ters tavrı olanaksız görünüyorsa, film, müziği tamamen egemenlik altına almakla da, elde edebileceğini edemez. Müziğin tamamen harakiri yapması, tümüyle parçalanması ona bir yarar sağlamaz.

13. Durum Müziği.

Amerikan filmi, durum komedisi ve durum trajedisi evresini henüz aşamamıştır. Sıradan aşık, sıradan serseri, sıradan yiğit, sıradan dâhi belli durum alanları üstünde devinip dururlar. Demek ki, eşlik eden müzik, bir durum müziğidir (Situationmusik). Bu müzik, filmin dramaturgunun duygularını dile getirir. Onun «Ah ne acıklı», «Ah ne heyecanlı» ları, müziğe dönüştürülür. Karakterler olmadığı için, bu dramatik müzik için, korkunç bir boşa gitme söz konusudur. Bireycilikten gurur duyan, ancak filmlerinde kişilikler bulunmayan Amerikalıların (hasara uğramış kişiliklerin görüldüğü Orson Welles belki bir ayrıcalıktır) tersine, Ruslar, kolektif taban üstünde bir ölçüde gerçek bireyleri olan filmler ortaya koymuşlardır. (Ana, Maxim'in gençliği, Baltık filosu Elçisi v.b.), Onlarda da dramatik karakteri olan refakat müziğinin işi daha kolay gibi geliyor bana.

14. Öğelerin ayrılması.

Belkide burada en başta, film alanında şimdiye değin belgesel filmde, yani oldukça sınırlı bir çerçeve içinde kullanılagelen, ama tiyatro alanında hatırı sayılır bir önem kazanan belli ve çok yaygın, gözüpek deneyleri ele almakta yarar vardır. Sözkonusu, özellikle Hitler öncesi Almanya'da denenilen «teatral sanat yapıtı öğelerinin ayrılmasıdır». Müzik ve eylem, sanat yapıtının tamamen bağımsız iki parçası olarak ele alınıyorlardı. Müzik parçaları eylemin içine tanınabilir biçimde yerleştiriliyorlar, sıra söylenecek parçalara gelince, ya da diyalogların altı müzikle süslenecekse, oyuncuların oyun stili değişiyordu. Genellikle orkestra görülebilirdi ve oyun sırasında özel aydınlatma ile sahnedeki görüntünün içine katıştırılırdı. Sahne görüntüsü, üçüncü bağımsız öğeyi oluşturuyordu, böylece, müzik ile sahne görüntüsünün eylemsiz, birlikte çalıştıkları parçaları

(oyun içine) yerleştirmek mümkündür. Örneğin «adam adamdır» da «küçük bir gece müziği» nin çalışı sırasında projeksiyonların gösterilmesi gibi. «Mahagony kentinin yükselişi ve düşüşü» operasında bu ilke başka biçimde uygulandı: üç öge, eylem, müzik görüntü öğeleri, birlikte, ama gene de ayrı ayrı ortaya çıktılar. Şöyle sağlandı bu: Bir adamın tıkmaktan geberdiğini gösteren bir sahnede, üzerinde doğaldan büyük bir obur resminin görüldüğü büyük bir panonun önünde (obura benzemeyen) oyuncu, kendini ölüme götüren oburluğu oynarken, bir koro şarkı söyleyerek olayı anlatıyordu. Müzik, görüntü ve aktör aynı olayı, bağımsız olarak temsil ediyorlardı. Bu örnekler oldukça aşırı örneklerdir, ve benzeri çalışmaların bugünkü konulu filmde uygulanma olanağı bulunduğunu sanmıyorum, bunlar daha çok öğelerin ayrılmasından neyi kastettiğimi göstermek için kullanılmıştır. Bu ilke, hiç değilse, müziğin kendi sahip olduğu değer ile toplam etkinin artırılması yolunda kullanılmasına olanak sağlamıştır.

15. Konulu filmde öğelerin ayrılması.

Dikkatle uygulandığında, müzik ve eylem öğelerinin ayrılması ilkesi, konulu filmde de bazı yeni etkiler sağlayabilir. Yeter ki, genellikle şimdiye değin alışlagelindiği gibi, müzikçi, (filmin) tüm işi bittikten sonra davet edilmesin. Müzikçi işe en baştan, film etkisinin tasarlanmasından itibaren koyulmalıdır. Belli işlevleri daha başlangıçtan itibaren müzik yükümlenebilir, çünkü, müziğe bırakılması gereken işlevlerdir bunlar. Örneğin, müziği insanların içindeki ruhsal olayları anlatmak için kullanmak istiyorsak ve kullanabilirsek, söz konusu ruhsal olayları açıklamak amacıyla başvurulmuş eyleme hiç gerek kalmaz. Diyelim ki birisinin bir kararının olgunlaşarak eyleme dönüşmesi pantomim yoluyla gösterilebilir, o zaman, adam sağa sola gezinirken verilir, müzik te ruhsal gelişim eğrisini gösterme görevini yüklenir.

Burada oyuncu ne denli az mimiğe baş vurursa, herhalde etki o denli yoğun olacaktır. Böyle bir sahnede müzik, tamamen bağımsız olarak ortaya çıkmakta ve gerçek dramatik katkıda bulunmaktadır. Baka bir örneği ele alalım: Genç bir adam, sevgilisini kayıkla gezdirmek için göle açılıyor, sandalı devirip kızı boğuyor. Müzikçi iki şey yapabilir. Eşlik müziğinde izleyicinin duygularını (olaydan) önceden ele alıp, heyecana sürüklemeye çalışır, eylemin bulanık, meşum yanını betimler filan. Ama müziği ile, göl manzarasının canlılığını, coşkunluğunu, doğanın kayıtsızlığını, sadece bir gezi olduğu ölçüde, olayın sıradanlığını deyimleyebilir. Bu olanağı seçerse, müziğe çok daha bağımsız bir görev vermiş olur.

16. Nicelik sorunu.

Müzik böylece çok şey söyleyebiliyorsa, işitilebilmesi için olanaklar ölçüsünde az konuşmasına izin verilmelidir. Ne denli az kullanılırsa, o denli önemli olabilecektir, ve işlevleri azaldıkça daha iyi hizmet edebile-

cektir işlevlerine. En başta bu işlevlerin birbirinden özenle ayırddilmesi gerekir. Örneğin 5. inci bölümde sözünü ettiğimiz iki sahne üstüste geliyorsa, orada müziği anlatılan biçimde kullanmak yanlış olur. Müziğin işlevleri öylesine farklı olur ki, dinleyici sıçramayı yapamaz, ayrıca zayıf bir konuşma sahnesinin müzikle doldurulmasında ortaya çıkan müzik yararının, müziğin bir sonraki bölümde başarısızlığa uğraması olasılığı ile zarara yol açacağını unutmamalıdır. Müzik bu özelliği başka uyuşturucu maddelerle paylaşır.

17 — Doğa atmosferi.

Natüralist betimlemeler doğa atmosferi yaratmak için her zaman en etkiil araç değildir.

(Türkçesi : **Veysel Atayman**)

önyargılar ve kötü alışkanlıklar

Brecht'in yakın çalışma arkadaşı Hanns Eisler, film müziği konusunda geniş çaplı kuramsal çalışmalar yapmıştır. Bu konuda en tanınmış yapıtı: «Composing for the films» (Londra, 1947) adlı kitabıdır.

Eisler ve Th. W. Adorno 1947'de birlikte yazdıkları aşağıdaki yazıda, «Sinema-Müzik» konusunda bazı «önyargıları ve kötü alışkanlıkları» açıklıkla ortaya koyarlar.

Ç. S.

Film müziğinin gelişimi, günlük zorba pratiğin egemenliği altındaydı: Bu gelişim, yer yer film üretiminin en dolaysız gereksinimlerine, yer yer müzikte ve müziksel imgelerde en çok kullanılabilecek yöneldi. Bu arada, filmle uğraşan insanların kendi dönemlerinde sağduyu dediklerine uyan bir dizi deneyimle elde edilen kurallar ortaya atılmıştı. Ancak bu kurallar, zamanla hem filmin hem de film dışı müziğin tekniği ile aşıldılar. Bununla birlikte sanki kötü alışkanlıklar değil de, babadan oğula geçme bilgelikmiş gibi hâlâ dimdik ayakta duruyorlar. Bunlar aşağı düzeydeki eğlence müziği düşüncesinin çerçevesi içinde türemişler, ancak maddi ve personel nedenlerden ötürü öylesine cilâlanmışlardır ki, film müziğinin kendine özgü bir gelişim göstermesini herşeyden çok engellemişlerdir. Mantıklı görünümünü, birleşmiş (standartlaşmış) müziğe yol açan birleşmiş filme borçludurlar. Bundan da öteye, deneyimlerden çıkan bu kurallar, yüksek düzeyde endüstrileşmiş işletmelere karşı hâlâ «Medicine show and Planwagen» günlerinden kalma sahte geleneğin temsilciliğini sürdürmektedirler. Bütün sistemi işte bu tür kalıntılarla, «bilimsel» üretim yöntemleri arasındaki orantısızlık belirlemektedir. Her iki öge de aynı ölçüde eleştiriye açıktır ve en derin iç ilkelerine göre, birlikte ele alınmalıdır. Bu bayatlamış deneyin kurallarının hegemonyasını yıkmak için, onları tanımak yeter.

Önce, bu türden bazı karakteristik alışkanlıkları burada sıralayalım (eksiksiz bir sıralama değil elbette). Bu alışkanlıklar, bugün film müziği sorunun ele alındığı, ve kendisine kurumlu kuramsal düşüncelerle yaklaşmaya kalkarsak hedefi şaşıracağımız alan üzerine somut bir fikir verirler. (...)

FİLM MÜZİĞİ İŞİTİLMEMELİ

Film endüstri içindeki en yaygın önyargılardan biri, film müziğinin işitilmemesi gerektiği biçimindedir. Bu ön yargının ideolojisi, örgütlenmiş bir

birliği olan filmin, müziğe değişik bir işlevi, yani yalnızca hizmet etme işlevini verdiği biçimindeki oldukça belirsiz görüşe dayanmaktadır. Film genellikle bir konuşma eylemidir, maddesel ve bundan türetilmiş teknik ilgi, oyuncu üstünde yoğunlaştırılmıştır ve onu gölgede bırakacak herşey rahatsız edici bir unsur kabul edilir. Bundan ötürü de senaryolarda müziğe değgin çok belirsiz ve bölük pörçük notlara rastlanıyor. Müzik, salt sesli filmin teknik araçlarının gelişimi sonucu, sinematografik kayıt yönteminin çerçevesi içine girmiştir Gerçek özü, içeriği yönünden hiç bir şekilde ele alınıp işlenmiş değildir. Müziğe, kendisinden bir türlü vazgeçilemeyen üvey evlat gözüyle bakılmaktadır. Yer yer gerçekten ona gereksinime duyulduğu olur, yer yer varolan teknik kapasitelerin(*) hepsinden yararlanılması gerektiği biçimindeki fetişist inançtır müziğu kullandıran. Filmi yapan kişinin sık sık sözü geçen tecrübelerine dayanılarak öne sürülen ve bazı bestecilerin de katıldıkları «müziğin işitilmemesi gerektiği» tezi, karşı konulması gereken bir tezdır. Fiimde özellikle konuşmanın ön plana geçtiği durumlar olduğundan ve bu durumda önplanda yaygın müzikal öğeler kullanmanın rahatsız edici olacağından kuşumuz olamaz. Bununla birlikte bu türden durumların, zaman zaman radyo oyunu tekniğinde «kulis» denen akustik (sessel) bir tamlamaya gerek duyulduğu kabul edilmelidir. Ama işte, özellikle bu istek ciddiye alındığında, sözde göze çarpmayan, işitilmemesi gereken müzik parçalarını, böyle yerlerde kullanmak özellikle çetrefil olmaktadır. Böyle işitme kulislere anlam yönünden gürültü alanına, uyumlu müziğe olduğundan daha yakın düşmektedir ve bunlar müziksel bir ilintiye sokulmak isteniyorsa, o zaman bu aşağı yukarı bestelenmiş gürültüye benzer birşeyler olmalıdır. Müziğin böylesine bir gürültü karakteri taşıması, filmin o «gerçekliğine» daha yakın düşer. Ancak, hem müzik kullanılsın, hem de işitilmeyecek bir yere yerleştirilsin denince, akla şu tekerleme geliyor:

Cok güzel bir oyun biliyorum
Suratıma bir sakal çiziceğim
Ve önüme bir yelpaze tutup
Onu kimseye göstermeyeceğim.

(*) : Film alanında teknik sözcüğünün belirgin kargaşalara kolayca yol açacak çifte bir anlamı vardır. Filmde teknik, bir yanda mal üretimindeki endüstriyel teknik yöntem anlamına gelir. Görüntü ve sesi aynı duyarkat üstüne kayıt edebilmeye ilişkin buluş, ilkesel yönden, hava freninin bulunuşu ile aynı düzeye girerler. Öteki teknik kavramı ise, güzel-bilim alanından çıkagelmiştir. Bu kavram, sanatın bir amacın uygun biçimde gösterilmesini sağlayan yöntem biçimidir. Sesli filmde müziğin teknik kullanımı, büyük ölçüde birinci kavram, endüstriyel kavram tarafından belirlenirken, filmde müziğin kullanılmasına duyulan gereksinim, film biçiminin geçmişinin kendisinden ve belli estetik istemlerden çıkartılmalıdır. Öte yandan bu her iki uğrak arasında açık seçik bir ilişki kurmak henüz olanaklı olmamıştır.



Hanns Eisler, İspanya'da Cumhuriyetçilerin arasında.

Müziğin farkına varılmaması isteği, pratikte gürültüye böyle bir yaklaşımdan çok, beylik birşey anlamına gelmektedir. Buna göre müzik, kahvelerde çalınan bohem potpurileri gibi farkedilmez olmalıdır.

Ama bunları bir yana bırakırsak, üretimin ileri sürdüğü önkoşul olan müziğin işitilmemesi isteği, birçok olanaklar içinden sadece biri ve en ast olanıdır. Müziğin planlı kullanımı daha senaryoda başlamalıdır, ve müziğin bilinç alanına çıkıp çıkmaması, senaryonun somut dramaturjik gereksinimlerine göre saptanmalıdır. Eylemi kesip müziği başlatmak en önemli sanat araçlarından biri olabilir. Örneğin Fritz Lang'ın «Cellatlar da ölür» (Hangmen Also Die 1942), filminde, (*) eylem özel ruhbilimsel tek tek bölümlere ayrılmıştır. Bu anti-nazi filmde, eylem, yer yer çok ciddi bir müzik tarafından kesilir. Müziğin bu jestleri, izleyicinin (dinleyicinin) olayın özünü, genel durumu düşünmesini sağlar. Kuşkusuz müzik bu durumda alışagelmışin (konvansiyonun) kabul ettiğinin tam tersine, özel duyguların ifadesi olmaktan çıkıp, aslında özel olanla kendi arasına açıklık koyan bir öge olur. «Dramatik psikolojinin» yerinde yeller esen, eğlencenin en aşağılık biçimi olan müzikallerde ve revü filmlerinde, müzik, böyle bir süreklilik kesme tekniğinin aracı olarak kullanılmakta, ayrıca songlarda, dans ve finallerde kendi anlamına uygun, bağımsız bir uygulama kazanmaktadır. (...)

GÖRÜNTÜLEMEK (ILLUSTRATION)

Sevilen bir Hollywood şakası şöyle der: Birdie sings, music sings. (kuş öter, müzik çınlar). Müzik, optik olayları izlemeli, onları görüntülemedir (illustration), ister onları doğrudan taklit ederek, isterse görüntülerin yarattıkları atmosferle, ya da fikir içeriği ile birleşen klişeler vererek. Bu arada tercih edilen doğadır. Doğa burada, en beylik düşünce alışkanlıkları

(*) Müzik; Hanns Eisler.

anlamında, bitkilerin ve hayvanların yaşamalarına bakarak canlanan insanların sözde soluk alabildikleri, kentin tam karşıt anlamında bir yerdir. İşte bu 19. yüzyıl liriğinden artakalma, çaptan düşmüş, ve ne zamandan beri kalıplaşmış doğa kavramıdır, ve satıla satıla tükenmiş liriğe denk düşen nâmeler sürüşdürülür. Böylece, eylemsiz gösterilen doğa, müziği de kendi başına bırakmak için iyi bir olanak sağlar, müzik te programlanmış müziğin çoktan batmış şemasına ayak uydurmaya çalışır. Dağlar mı gösteriliyor: Av borusu motifi ile seslenmiş trampet tremolesi, Deli-kanlı toplumsal yaşama alışmış kızı, çiftliğe mi kaldırıyor: Orman havası veren fülüt melodisi. Söğütlerin sardığı bir nehirde ay ışığında sandal mı: İngiliz vals.

Müzikal görüntüleme sorunu burada ilke olarak tartışılmamaktadır. Elbette görüntüleme öteki dramaturjik olanaklardan sadece biridir, ve bu öylesine olağanüstü kullanılıyor ki, kullanımı yasaklanarak ara sıra dindendirilmeli, ya da kullanımına büyük özen ve dikkat harcanmalıdır. Oysa tam bu noktada, egemen gelenekler bunu sağlamaktan uzaktır. Müzik, «doğa» parolasının dümen suyuna girince, en ucuz atmosfer sağlayıcı olup çıkıyor, ve çağrışım şemaları öylesine bilinen şeyler ki, uzun zamandan beri müziğin gösterdiği birşey yok, tersine (belli bir müziği duyunca) ha işte doğa! fikri kendiliğinden ortaya çıkıyor. Bugün müziğin görüntüleyici kullanımında zararlı «defalamalar» ortaya çıkıyor. Çok özgü etkilerin, perdede gösterilen olayın en küçük yorumunun yapıldığı yerlerin dışında, müziğin hiç te ekonomik olmayan bir kullanımı var. Eski opera, sahne olaylarında sesle, müzikle doldurulan belirsiz bir oynama payı bırakırdı her zaman, Müzik, özellikle Wagner devrinin müziği, öteki etkilerinden başka belirgenleştirme de sağlıyordu. Ama resim ve diyalog, filmde haddinden fazla belirgin ve anlaşılırdır, alışılmış müzik bunlara birşey katmayacağı gibi, o kalıplaşmış efektler, en kötü filmde bile, sahnesele durumun gerisinde kalacağı için, filmde birşeyler götürür hatta. Ama müzik bir kez «belirginleştirme» işlevini lüzumsuz diye bir yana itince o zaman, kesin, anlaşılır olayları anlaşılmaslaştırmayı mutlaka bir yana bırakıp, kendi görevini — ve isterse atmosfer yaratma gibi tartışma götürür bir görev olsun bu — zaten görülebilir herşeyi defalamaktan vazgeçerek yerine getirebilir. Şimdilik şu istek geçerli olabilir: «Müziksel görüntülemeler ya çok anlaşılır, belirgin aynı zamanda abartılmış, böylece de yorumlayıcı olmalı ya da bir yana bırakılmalıdır. Bir kuş sesini sırf dokuzlu akkordların şema alanı içinde sokuşturuveren fülüt melodilerine hiç bir şekilde yer yoktur.

COĞRAFYA VE TARİH

Bir sahne, kanallarıyla, rüzgâr değirmenleriyle, tahta ayakkabılarıyla bir Hollanda kentini mi gösteriyor, müzikçiden, müzikal bir tema olarak işlemesi için kütüphaneden bir Hollanda halk şarkısı bulması istenir. Bir Hollanda halk şarkısını HALK ŞARKISI olarak tanımak, hele hele bu şarkı bir kez aranışman usulüne boyun eğmişse, mümkün olmayacağı için, böy-

İle bir çalışmanın ne yarar sağlayacağını anlamak pek kolay değildir. Müzik burada kostüm ya da set gibi, hatta onlar denli tayin edici karakteristik bir önem taşımadan kullanılır. Besteci, orjinal yapıta bağlı kalmaz ve küçük Hollandalı kızların köy dansları teması üzerine bir Hollanda halk melodisini kendisi bestelerse, daha plastik birşeyler ortaya koyabilir. İlike olarak Avrupa müzik bölgesinin dışında kalan halk müziği tiplerini bir yana bırakırsak, tüm ülkelerde kullanılan halk müziği, belli bir benzerlik eğilimi göstermektedir. Bu benzerlik, sanat dilindeki farklılaşmaya karşın, dengeleyici bir karşıt olarak, basit ritmik formüllerin sınırlılığı içinde, bayramların, toplum danslarının ve b. çağrışım alanında temellenmiştir.

Polonya ve İspanya halk danslarının «ateşliliği» özellikle 19. yüzyılda büründüğü alışılmış biçimiyle, tıpkı yukarı Bavyera'nın köylü şarkılarının «Hillbily'lerden» ayırt edilememesi gibi bir birinden ayırt edilemezler. Alışılmış film müziği, gene de halk müziği şemasına göre hareket etmekte kararlı görünüyor. Özgün milli karakterlerin müzikle tutarlı bir biçimde yansıtılabilmesi için, sergide bayrak donanımı yapar gibi, müzikte ulusal müzik donanımını bir yana bırakmak gerek. Kostüm filmlerini geçtikleri dönemin müzikleriyle donatmak zorunluluğuna dayanan tarihselleştirici pratik, az önce sözü geçen tavrıla aynıdır. İhtiyar bayan piyanistlerin altın sırmalı şaşalı kostümleri içinde can sıkıcı Bach öncesi parçaları, mum ışığında cembalo'lar üstünde çaldıkları eski barok şatolarda düzenlenen konserlerin havasıdır bu. Modern film tekniğine ulaşma gerekliliğinin çelişkisi, böylesine sanatımsı gösterilerin anlamsızlığını ortaya seriyor. İlde de kostüm filmi olması gerekiyorsa, en yüksek düzeye yükseltilmiş müzikal araçların sakınmasız kullanımı ile bu iş çözümlenebilir.

STOK MÜZİK

En rezil alışkanlıklardan biri gerçek ya da geleneksel adlarıyla, filmde eşlik ettikleri durumla bir ilinti içine itilen az sayıda, damgalanmış birkaç yapıtın usanmadan kullanılıp durmasıdır. Örneğin: Mehtaplı gece: Ay Işığı sonatının ilk bölümü, bestecinin şöyle bir değindiği melodinin altı usandırıcı ve kalın kalın çizilerek, anlamına tamamen ters düşecek biçimde çalınması. Fırtınada «Tell» uvertürü, düğünlerde Lohengrin'in Gelin Marşı ya da Mendelssohn'un Düğün Marşı. Öte yandan gittikçe azalan sadece ucuz, kötü filmlerde egemen olan bu pratik, kendine uygun karşılığı, sanat müziğindeki trade-mark parçalarında bulmaktadırlar. Örneğin Beethoven'ın İmparator sahte adıyla meşum bir üne kavuşan Es - Dur konçertosu, ya da bestecisinin ölümünden yıllarca önce tamamladığı, çağımızdaki ününü, bestecisinin yapıtını «bitirmeden öldüğü» biçimindeki yamuk sanıyla elde eden Schubert'in tamamlanmamış 8. senfonisi bunlardandır. Bunların adlarının meta biçiminde elden ele gezmesi, barbarca bir kepa-zelikse de, Düğün korosunun ve Ölüm marşının ebedi görüntüleme gücüne olan güvenimizin, sipariş üzerine düzenleniveren özgün partisonlar karşısında bazen yatıştırıcı bir yanı olduğunu kabul etmek gerekir. (...)

(Türkçesi **Veyssel Atayman**)

sesli film, opera filmi, film operası

«Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Yıkılışı» ile «Üç Kuruşluk Opera» oyunlarını besteleyen ve Brecht'in müzik ve epik tiyatro ile ilgili kuramsal çalışmalarına büyük katkıları bulunan Kurt Weill (1900-1950), sesli sinemanın ilk yıllarında 1930'da yazdığı aşağıdaki yazısında sesli sinema ve müzik konularında ilginç öneriler getirmektedir.

Ç. S.

Sanatın herhangi bir alanında «üretim» sözcüğünü kullanınca, yaratıcı sanatçının çalışmasının kapsamı ve değeridir söylenmek istenen. Oysa üretim sözcüğü, şimdiye dek, sadece filmde yoğun tecimsel bir yankı taşıdı. Film üretimi yapımı karşılamak, sermaye sağlamak, dağıtım olanakları demektir. Başka yasalara göre, başka koşullar altında «üretim yapan» yaratıcı sanatçının katkısı bile bile kulak arkası edildi. Ozan'ın yerini, «karama uzmanı» (senaryo uzmanı), ressamın yerini dekor ve taslak uzmanı aldı. Filmin tamamlanmasından sonraki birkaç gün içinde müziğin derlenip toparlanması gerekiyordu ve sessiz filmin son yıllarında sık sık propagandası yapılan bestelenmesi gereken film müziği, öylesine aceleye getiriliyor ve üretici ortak çalışma öylesine sınırlandırılıyordu ki, tanınmış bir müzikçiyi böyle bir işi yapmaya ikna etmek olanaksızdı. Sessiz film alanında en tayin edici olayları borçlu olduğumuz en elverişli durumlar, bazı çok üstün oyuncuların kendi filmlerinin yapımcıları olduğu durumlarıdır. Sesli film, burada yepyeni bir durum yarattı. Eskiden filmde bizleri çeken yan, doğal (natüralist) tavrın ötesinde, onu aşan bir jestik ifadenin yoğunlaştırılmasını sağlayan sessiz oyundu. Bu sessiz oyun, çekiciliği ve kendine özgülüğü, özellikle figürlerin sessizliğine dayanan ve bu nedenle, sesli filmin doğuşunda, bugünkü biçimiyle sesli filmle birçok ortak yanı olan tiyatronun etkilenmesinden daha az etkilenen, kendine özgü bir biçimi olan, bağımsız bir sanat türü ortaya koymuştu.

Figürlerin beyaz perdede konuşmaya ve şarkı söylemeye başladıkları andan itibaren, tayin edici üretici emek, yazar ve müzikçilerin elindedir; çünkü beyaz perdede dil ve müzik, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi kullanılmalıdır: fikirlerin taşıyıcısı olarak, ya da çoğunlukla estetik, biçimsel öğe olarak. Ve işte burada film uzmanı yetersiz kalacaktır.

Hayal gücümüzün, bu yeni tekniğin ortaya çıkıp gelişmesinde bulduğu olanaklara kıyasla, sesli filmin henüz çok gerilerde olduğu yadsınmaz. Sesli filmin de çocukluk hastalıklarını atlatması zorunluluğunu önceden kestirmek mümkündü, ne yazık ki, bu güçlüklerin, zamanında sessiz filmin katlanmak zorunda kaldığı çocukluk hastalıklarının aynısı olması

üzücüdür. Bu günlerde Berlin'de, sessiz filmin çocuksu deneylerinden hemen hemen hiçbir ayırımı bulunmayan «Paris» adlı, sesli bir amerikan filmi gördüm. Sessiz filmde de (şimdi sesli filmde olduğu gibi) tiyatroyu öylece görüntülemenin olanaklı olduğu sanılmıştı, ve neden sonra yeni tekniğin, kendine özgü yeni bir sanat biçimi doğurması gerektiği farkedildi. Sesli filmin bugüne değin süre gelen gelişiminden şu kadarını öğrendik: EĞER YAŞAMA HAKKI İSTİYORSA - KENDİNE ÖZGÜ BAĞIMSIZ İFADE BİÇİMLERİNİ BULMALIDIR. Geniş kitlelere yönelen sesli filmin, ilkin eğlence gereksinimlerinin doyumuyla yetinen türdeki tiyatro üretiminin yerine geçmesi olasıdır. Ve bugün tiyatronun üretici güçleri, eğlence tiyatrosunun her türlü biçiminden uzaklaşan bir tiyatro biçiminin peşine düştüklerinden, burada daha şimdiden belirgin bir sınır ortaya çıkıyor.

Sesli filmde dil ve müziğin kullanılması, şu dönemlerde henüz büyük sorunlarla bezenmiştir. Yüzde yüz konuşmalı filmlerin denemesi yapılıyor ya, bunlar salt tiyatro gösterilerinin görüntülenmesi olmaktan hemen hemen hiç öteye gidemiyorlar. Böyle bir girişimin amaçsızlığı bir yana, burada büyük bir güçlük te kendini gösteriyor. İyi tiyatro parçalarının çok sınırlı sayıda olması nedeniyle, bunların sesli filmi de beslemesi olanaksızdır. Şimdiye dek yapılan sesli film denemelerinde, müziğin kullanılması için çoğunlukla dış nedenler arandı. Bu türden filmlerin odak noktasındaki figürler, uğraşılarının o olması nedeniyle, film boyunca bol bol öttürülen revü yıldızları, kabare ve opera şarkıcılarından oluşmakta. Ya da sevilmiş, tutulan herhangi bir parçayı ele alıp ona uygun bir konu döşeniyorlar, dramatik olayın en yoğun noktasında kadın ya da erkek, hatta her ikisi birden söylüyorlar o parçayı. Tüm bu işler, müzikle ilgisi olmayan kişinin, müziğin görevleri üstüne yürüttüğü edebî tasarımların başı altından çıkıyor. MÜZİĞİN SESLİ FİLMDEKİ ROLÜ sorunu, ancak müzikçiler tarafından çözülebilir, ve bu sorun, bundan böyle tüm sesli filmin gelişimi açısından büyük önem taşır. Müzikçi, SESLİ BİR FİLMDE BAŞINDAN İTİBAREN İŞE EL ATARSA, malzeme seçiminde, metin seçiminde tayin edici etkiye sahip olursa, bu sorun çözülebilir. Sesli filmin biçim sorununu müzik tarafından çözme deneyi için, şimdiye değin yapılagelenlerin dikkatli bir gözleminden elde edilen bazı tecrübeler, çoğunlukla olumsuz nitelikte oldukları halde, gene de aşağı yukarı bir yol göstermektedirler. İlkin, şarkı söyleyen insanı sesli filmde göstermek için var olan olanaklar araştırılmalıdır. Sesli filmde, insanın operadaki gibi, ortaya dikilip şarkı söylemesi hemen hemen olanaksızdır. (Yetkin bir amerikan sesli filminde «Martha» operasının tenor aryası'nın ses kaydı halkı bayağı coşturdu.) Filmde özellikle eylem ve hareket öğelerini içeren düet etkilerinden yararlanabileceği düşünülebilir. Ancak bu arada bir şarkıyı hareket içinde vermenin (Örneğin Aşk vals'i'nde araba kullanan şöförün şarkısı) ya da şarkı söylenirken, aynı anda izleyiciler üzerindeki etkiyi de gösterip şarkıyı alıcı tarafından çözümlemek (Mavi Melek'te Marlene Dietrich'in şarkısı) gibi yeni olanaklara tanık oluyoruz. Ne var ki, GENELLİKLE SESLİ

MÜZİKAL FILMDE şarkı söyleyen kişinin opera sahnesinde olduğu gibi öne çıkmasının kesinlikle olanaksız olduğuna inanıyorum. Opera tiyatrosunda bugün baş vurduğumuz, kapalı müziksel biçimleri diyalog sahneleri ile ayırmak ilkesi, sesli müzikal filmde de yön gösterici bir ilke olacaktır. Ancak bundan da öteye, sesli filmde müzik aleti «eylem momenti (anı, uğrağı)» olarak görünecektir. Müzikal «exzentrik» (komik varyete artisti) tarafından tayin edici ölçüde belirlenen müzikal bir sesli film türü düşünebiliriz, öte yandan Grock'la (ünlü bir palyaço) bir sesli film yapma düşüncesi, sesli filmin gelişmesi için bugüne değin yapılagelen hertürlü denemeden daha önemli görünüyor bana. Sesli filmdeki müzikal ifade araçlarından birinin altını burada çizmek gerekir. Sesli müzikal filmde yalnız insanın kendisi değil, onun çevresi de birlikte şarkı söyler: Odasının eşyası, evi, kenti, hayvanlar. Bu konuda, sesli film endüstrisinin şimdiye değin ortaya koyduğu ürünler içinde, sesli film türünün gelecekteki olanaklarını en çok belli eden Mickey Mouse'tan tayin edici itilimler gelmektedir. Salt müzik yasalarına göre çizilmiş, film alfabesinin yepyeni, özgün bir biçimini temellendiren, ritm yönünden sabitleştirilmiş bu filmler, bir ölçüde tüm görünümünün göreceliğini dile getirmektedirler. Canlı organizma, ölü bir eşyadan daha dayanıklı değildir.

Hareketin içinde herşey bölünüp parçalanır, ama ritm içinde yeniden birleşir. Bir iskelet, komşu iskeletin kaburga kemikleri üstünde baldır kemikleriyle Xylophon çalıyor, bir lokomotif, yorucu beden hareketleriyle dağa tırmanıyor ve yırtıcı bir hayvanın dişleri bir anda en sevimli çan seslerini veren alet olup çıkıyor. Burada beliren olanak, hiçbir biçimde fantazi ya da grotesks sanatın yeni bir biçimine yol açmamalıdır. Ancak, sesli film sayesinde insanları canlı ve cansız çevresi ile olan ilişkileri içinde gösteren bir sanat biçimine ulaşma olasılığı, sesli filmin biçimsel ve teknik sorunlarıyla uğraşmayı, müzikçiler için de uğraşmaya değer gösterecek denli çekicidir.

Müzikal bir sesli film yaratmak için girilen bu ilk çabalar, «Terra'nın» yeniden kuruluşu ile birlikte ortaya atılan, sesli opera filmi sorunundan başkadır. Birkaç ay önce «Tobis'in» yöneticisi Dr. Bagier ortaya bir tasarı attı. Buna göre, haftanın belli günlerinde, repertuarı hafifletmek için oynatılması öngörülen sesli bir müzikal filmin yapılması söz konusuydu. Ne varki, burada sevilen opera repertuarlarının sesli filmleştirilmesini hemen hemen kimse aklına getirmiyordu elbette. Dıştan bakıldığında çok çekici görünen bu fikir, uygulanmada, önceden kestirilmesi olanaksız güçlüklerle karşılaşacaktır. Plak ve sesli filmin bugün olanaklı kıldığı «konserveleştirilmiş müzik» müzikçinin çalışmasında ve pedagojik amaçlarda olağanüstü önem taşır, ancak konservelenmiş operanın, geniş halk kitleleri için canlı opera gösterisinin yerini tutacak bir yedek olabileceği, oldukça su götürür bir konudur. BUGÜNKÜ OPERANIN MÜZİKAL, SAHNESEL VE OYUNSAK ARAÇLARINI ALIP ÖYLECE SESLİ FİLM AKTARMAK BANA TAMAMEN OLANAKSIZ GÖRÜNÜYOR. Bugün

klasik operaların şu alışılmış gösterileri (sağda solda ortaya çıkan birkaç modernleştirme denemesini işin içine katsak bile) daha modern tiyatro açısından bile kesinlikle olanaksızdır, kaldı ki sesli film. Etkisi özellikle, şarkıcının dinleyiciyle dolaysız ilişkisine bağılı olan opera, varolagelen gösteri türleri içinde, görüntülemeye en az yatkın gösteri türüdür. Gene de «Büyülü kaval» partiyonuna ve kitabına, ya da bir Wagner operasına el atılarak, bir sesli film yapılabileceğı düşünölebilir. Oysa böyle bir deneme, özgün aslına öylesine uzak düşer ki, yeni bir yaratmayla eşdeğerli olur. Bu işi yapma sorumluluğunu ancak üstad'ın yapıtı karşısında duyduğu çocuksu, sofuca duyguları bir yana bırakabilecek, o yapıtı yorumlamaya, değıştirip işlemeye, yürekliliğı ile çalışmaları ile hak kazanmış görünen kişiler taşıyabilir. Bence bu tür deneylerden daha önemlisi, düzenlenmesinin tümü, gelecekteki bir «film operanın» ilk, başlangıç biçimi sayılabilecek biçimde müzik tarafından belirlenmiş filmlerin yapılmasıdır. Ancak bu şekilde, sesli filmin müzikal olanaklarının ve biçimsel temel yasalalarının açıklığa kavuşmasından sonra, klasik operayı bir «opera filme» dönüştürmeyi düşünebiliriz.

(Türkçesi **Veysel Atayman**)

görüntü müziği ve karşı-sürüm kurgusunun geleceği

S.M. Ayzenştayn, 1945/47 yıllarında «Kayıtsız (İlgisiz) Olmayan Doğa» yazı dizisini kaleme almıştır. Dizinin ilk bölümünde yer alan «Şeylerin Yapısı Üzerine» yazısı Ç.S.'nin 4. sayısında yayımlanmıştır (s. 29/35). «Görüntü Müziği ve Karşı-sürüm Kurgusu» konularını inceleyen aşağıdaki iki bölümlü yazı da, aynı dizide yer almaktadır.

Dipnotları -S.M.A. işaretler dışında- fransız çevirmenlere aittir.

Ç. S.

Bir önceki makalede,(1) «Potemkin»in dokunaklı (pathetique) kompozisyonunun öğelerinin «kendi dışlarında çıkarıldığı»(2) durumların çoğunu ayrıntılı olarak inceledik.

«Potemkin» atılımı üzerine, bir yöntemden çok, bir tarz olan bir «kendi dışında çıkarılma» alanı daha vardır.

Bu da, müzik düzeyine ulaşan resimdir.

Sessiz sinema çağında filmin plastik, kompozisyonunun, kendi içinde özümlediği iç «plastik müzik» budur. Bu görev çoğu kez görüntüye düşüyordu. Filmde bir müzikal bileşim olarak etkide bulunan bu duygusal görüntüdür «**kayıtsız olmayan doğa**» adını verdiğim şey. Bundan sonraki sayfalar bu olgunun ve evriminin değişik aşamalarının incelenmesine ayrılmıştır. Çok doğal olarak bu tema, plastik çınlamaların genel sorunlarına, bu ilkelerin sesin ve görsel-işitsel sinemanın ortaya çıkışıyla gösterdikleri gelişmenin sorunlarına kadar uzanacaktır ve dolayısıyla da, bu yeni aşamada kurgunun kuramı ve pratiğinde ortaya çıkan genel düzeydeki değişimleri değerlendirecektir — «Potemkin» tarafından saptanmalarının üzerinden yirmi yıl geçtikten sonra.

Böyleyken, sessiz sinema kendi öz müziğini yazıyordu.

Plastik.

Ve bu da bir «kendi dışına çıkma», bir başka boyuta geçme biçimiydi. Sessiz sinemanın **plastığı**, üstelik **yankı vermek** zorundaydı.

Bu arada, sahnenin müzikal gelişimi resimlerin yapısı ve kurgusu tarafından gerçekleştiriliyordu. Kurgunun parçaları yalnızca sahnenin geçişini değil, aynı zamanda müziğini de oluşturuyorlardı. Aynı zamanda sessiz bir yüz perdede «konuşuyor», resim de aynı zamanda orada «yankı veriyordu».

Çoğu kez, «sesli» rol görüntünün hakkına düşüyordu. Çünkü görüntü, filmin en özgür, anlatı görevleriyle en az yüklü ve duyguları, heye-

canları, ruh durumlarını aktarmak söz konusu olduğunda da en uysal unsurudur (3). Tek sözcükle, akıcı figürasyonu içinde, karmaşık olarak kavranabilir olan **her şey** ancak müzik tarafından yeniden ve tam olarak kazandırılabilir.

Burada ortaya bir soru çıkabilir:

«Gerçekten niçin mutlaka gereklidir müzik? Burada, niçin müzikten, **a priori** mutlaka gerekli, kendiliğinden filme katılan bir şey olarak söz ediliyor?» (4).

Bunun karşılığı bana çok açık gibi geliyor. Etkinliği artırmak bu kadar söz konusu değil (gerçekte ve önemli ölçüde bu da söz konusudur): **başka olanaklarla ifade edilemeyecek olan her şeyi duygusal bir bağlamla eklemek.**

Şimdiki durumda, resimle müzik arasındaki ilişkiler, Wagner'in **konuşulan** dille **tonal** dilin farklılığını anlatmak için bulduğu sözcüklerle belirlenebilir:

«Duygunun en arı organı olan tonal dil özellikle ve sadece konuşulan dilin ifade edemediğini ifade eder, yani tam anlamıyla ifade edilmez olanı...» (Wagner, «Opera ve dram», IV).

Bir başka kompozitör, Arnold Schoenberg (5), «Der blaue Reiter» (6) adlı derlemesinde Schubert'in liedleri hakkında aşağı yukarı aynı şeyi yazar:

«Bana öyle geliyordu ki, şiirin metnini bilmeden, bu yolla gerçek anlamını kavırıyordum ve belki de, düşüncenin tamamen sözsiz ifadesinin yüzeyinde kaldığımda kavrayacağımdan daha da derinden kavırıyordum.» Saint-Saëns da benzer terimlerle konuşur («Portreler ve anılar»da) (7): «... Sözün bittiği yerde müzik başlar, sözle anlatılmaz olanı anlatır, o ana dek kuşkulamadığımız derinlikleri kendi içimizde bulmaya zorlar bizi; hiç bir sözcüğün aktaramayacağı duygulanımları ve «ruh durumlarını» aktarır. Ve geçerken şunu da belirtelim ki, dramatik müziğin, kötü olmasa bile mütevazî metinlerden daha sık yararlanmasının nedeni budur; bazı anlarda sözü yapan müziktir, odur her şeyi anlatan; metin ikincil ve hatıta gereksiz kalır...»

Yukarda **saf duygusala** yaklaşım yolu hakkında söylediğimiz gibi, **müziğe en yakın olan şey görüntüdür.** Ve sessiz bir filmde, yalnızca müziğin tamamen ifade edebileceğini duygusal olarak tamamlamak ona düşüyordu.

Bu da, filmin genel entrikası içine, sözde yakın çekimden kımıldayan dudaklar tarafından söylenmiş bir metni ekleyen basılmış arabaşlıkların daha özlü bir biçimde yarattıkları etkiyi aynen yaratan «görüntü ayrımlarının» katılmasıyla gerçekleştiriliyordu. Burada, senkron **biraradallığın** bu tür müzikal geçişlerinin **devamlılığını** —sessiz sinemada kaçınılmaz devamlılık— filmin diğer bölümleriyle yaklaştırma girişimi vardır.

Bu, çoğu kez, ritmik unsurları istenen atmosferi ve duygusal durumu yarattıktan sonra konuyla aynı yankılama tonalitesine sahip olan sah-

nenin daha sonraki gelişimine doğru kayan görüntü-müziklerin «prelüdleri» yoluyla elde ediliyordu: giriş, saf durumunda bu tonaliteyi açığa çıkarıyor ve sahne boyunca, aynı ritmik ve görsel melodik yapıya uygun olarak inşa edilmiş olan bu iç müzik seyircinin duygularında yankılanmaya devam ediyordu.

Bu alanda ve müzikal sorunları plastik açıdan çözümleyecek ilk filmlerden biri olmasına rağmen «Potemkin» müzikal görüntünün en iyi hazırlanmış ve en tamamlanmış örneklerinden birini sunmuştu. Daha sonra çok sayıda kötüye kullanma gördük bu alanda. Yalnız fransız «avangardı»nın ustalarında, görüntüsel senfonilerde duygunun **somut yönlendirilmesini** kaldırmış olan Man Ray ya da Cavalcanti, eserlerinde bunu, **nesnesiz belirsiz duygulanımların** izlenimci **oyunu** içine sokarak çok belirli olan etkinliğini kaçınılmaz olarak azalttılar (8).

Görüntünün Sovyet sinemasındaki yazgısı ise bambaşka oldu. Eğer «Potemkin» duygusal görüntünün organik katılması yöntemine ilişkin olarak diğer filmlerden biraz ileri gittiyse de bu, 1925'e doğru bizim sinemamızın bütün itici güçlerini belirleyen genel bir eğilimin ifadesi değildi.

Operatör Golovnia (9) makalelerinden birinde bunu çok doğru olarak belirtiyor («Sovétskoïé İskousstvo» No: 6, 12 aralık 1944):

«... 1925—1926 yıllarında üç film yaklaşık aynı zamanda çıktı: «Potemkin zırhlısı», «Ana» ve «Palto» (10).

«Bu filmlerde görüntü tamamen yeni bir nitelik içinde ortaya çıkmaktaydı. Filmin dramatürjisi içine anlatımcı bir unsur olarak katılmıştı ve görüntünün resme değgin biçimi bambaşkalaşmış, sinematografik olmuştu.

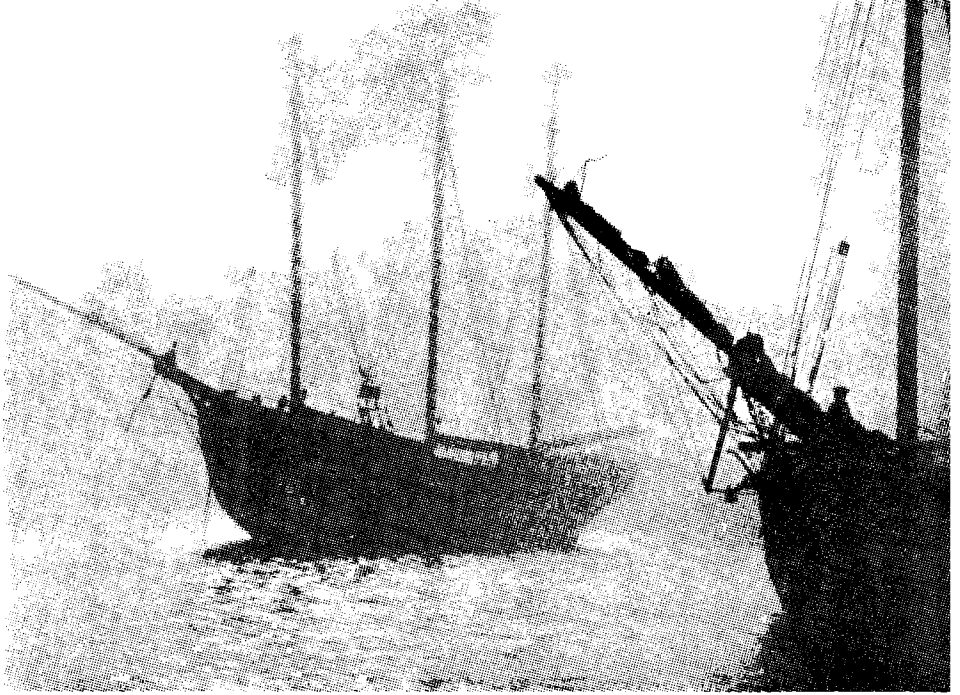
«Potemkin zırhlısı»nda en yüksek sahneden önce, «Vakulinçuk'un gövdesi üzerindeki yakınmalar» ünlü «sisler»in arasına geçirilerek yükselmişti —bir dizi görüntüde, suyun üzerine çöken ağır sisin yavaş hareketi içinde, sisin içinde beliren gemilerin kara silüetleri içinde sessizliğin ve kuşkunun algılanması doğuyordu oysa güneş ışınlarının sisi delmeye başladıkları görüntülerde bir bekleyiş ve urnut duygusu doğuyordu.

«Ana»da, handa cinayet bölümü, belli belirsiz kımıldayan salkım söğütlerin gümüş rengi yapraklarının tatlı bir sabah güneşiyle aydınlandığı ayrımla bitiyordu. Böylelikle, görü çevresi trajik bir sahnenin sonuna duygusal bir «gevşeme» ekliyordu. «Hapisane sahnesi de «ilkbahar çerçeveleri»yle kesiliyordu. İlkbaharda ırmakların güneşli parıltısı ve gökyüzündeki hafif bulutlar hapisanenin ağır gölgesi ile bir uyumsuzluk oluştuyordu ve bu kontrast kahramanın durumunu daha iyi ifade etmeyi sağlıyordu. «Palto»da gözlerimizin önüne dikilen Gogol'ün Petersburg'uydu. Bu filmin devinimi görü çevresi üzerinde geçiyordu. Ama bu aktif bir fon perdesiydi, dönemi bütün şiddetiyle belirliyor ve bütün filmin üslubunu etkiliyordu...»

Şu kendiliğinden çıkmaktadır ki, heyecan yalnızca müzikal olarak inşa edilmiş bir görü çevresiyle yaratılmaz, ama aynı zamanda ve çoğu kez

bizzat bu görü çevresinin kendisi tarafından yaratılır. Yıkılmış evlerden yanan yıkıntılardan söz etmiyorum bile, Daumier'nin litografilerinde (taş basmalarında) olduğu kadar sinematografik aktüalitelerin ayrımlarında da etkileyicidir bunlar (özellikle Fransa-Prusya savaşına ilişkin dizide) —amc cıplak toprak ve yalnız ve cılız bir ağaçtan oluşan herhangi bir «hüzünlü» görüntünün üzgün bir ruh durumu ve karanlık heyecanlar uyandırma şans her zaman fazladır —kendinden, **kendini oluşturan nesneler tarafından..**

Ama bizim incelememiz her şeyden önce görüntü müziğine ilişkindir. Bu nedenle de çözümleme konusu olarak, **Odessa limanında günün doğuşu sahnesini** seçiyoruz... (11)



«Sislerin **süiti**»... (11 b) belli bir ön-müzik»e doğru ilerleyen bir tü «son-resimleme»dir. «Gözlerin müziği», bütünlüğü içinde Uzak Doğu sanatında, Çin'de ve Japonya'da gelişmektedir(12).

Ve görü çevrelerinin resimlenmesinde özel bir zenginlik içinde. Tabi ki, görüntü müziğinin esas çizgilerini türün kaynaklarında ve aynı zaman da ulaşmış olduğu en yüksek yetkinlik doruklarında izlemek ilginçtir. Çün kü özellikle burada, **ilk gençliğinin çizgilerinde ilk aşama**, benzer bir olgunun **doğuşu** yankı olarak belirmektedir —bağımsız bir sanat olarak sinematografinin inşa edilmesinin ilk adımları.

Bu arada: Çinlilerin işlemlerine yardımcı olan «görüntü devamları» yöntemleri dolayısıyla, kendi «müziğini» yarattığı sırada sessiz sinemayı kullandığı bütün bir dizi **görü çevresi görüntülerinin devamlılığı** biçiminde

inşa edilmiş senfoniye çok yakındırlar. Şunu unutmamak gerek ki, yalıtlanmış, bir pul gibi eyleme «yapıştırılmış» bir görü çevresi görüntüsü hiç bir zaman böyle bir etki elde etmiyor ve yalnızca coğrafi bilgilenmenin sınırları içinde etkili oluyordu. (Bu tür bir «bilgilenme» hemen her zaman yalıtlanmış bir çerçevenin ikramiyesidir, ama aynı zamanda ve de sık sık ardarda gelen alışlar dizisinin ilk görüntüsünün sonucudur. «Potemkin»in başındaki «dalga'nın şoku» türünde bir görüntü söz konusu olmadığı zaman olabilir).

«Odessa'nın sisleri»nde bulunmuş olan her şeyin daha sonraki gelişimine gelince, bu, sessiz sinemanın **sınırlarının çok ötesinde** yer almaktadır.

Gelenek, «Aleksandr Nevski»nin görsel-işitsel çözümleri (buz üzerindeki dövüşten önce şafak) ve büyük ölçüde de «Korkunç İvan»daki yalıtlanmış sahneler tarafından —aynı yönde— uzatılmış oldu.

Özellikle bu yöntemde doğrudan dönüşüm ve filmin evriminin ileri aşamalarındaki müzikal çalışma çıkmakta ve biricik gelenek ve çalışma metodolojisi **korunmuş** olmaktadır —sessiz sinemadan yola çıkarak, **ses**liden geçerek ve **görsel-işitsele** doğru giderek.

Sinematografinin böyle üç aşamaya bölünmesi bana doğrulanmış gibi geliyor.

Sesli sinemadan, sesin ve görüntünün organik olmayan birlikte var olmasının sinemasını anlıyorum:

Kuramda, sesli sinema başlangıcında böyle oldu, ama pratikte, ne yazık ki, çok sayıda çağdaş film hâlâ böyle. Bu filmler, sesin, **esas olarak da sözün** ağır basan rolüyle belirleniyorlar.

Görsel-işitsel sinemanın sonraki aşamasına ilişkin olarak, filmi bütünüyle inşa etmeye yönelik olan aynı ölçü ile ölçülebilir ve eşit unsurlar olarak görülen **sesin ve görüntünün kaynaşmasının** sinematografisi olacaktır. Bu arada, «Odessa'nın sisleri»nin **resme değgin geçmişine ve görsel-işitsel geleceğine** değinmeden önce, anı uyandırıcı öz oyunlarının neyin üzerine ve nasıl yaslandığını kısaca açığa çıkaralım.

Kompozisyon esas olarak üç unsur üzerine kurulmuştur:

- 1) Sisler.
- 2) Su.
- 3) Nesnelerin silüetleri (rıhtımdaki vinçler, zincirlemiş gemiler vb.).

Şunu belirtmek ilginç olacak ki, bütün bu bileştirenler, imgelerin yapısı için kullanılmaları Elizabeth çağı şiiri ve Shakespeare tiyatrosu tarafından övülen doğal «dört unsur» sistemine aittirler: hava, su, toprak, ateş.

Yas sahnesine bu girişte, dördüncü unsur —ateş unsuru— henüz yoktur.

Ama bu tamamen mantıksaldır: burada, beklerken, ölüm, yas, edilgin ilke vardır.

Ateş unsuru daha sonra katılacaktır, —Vakulınçuk'un baş ucunda gece bekleyişi toplantısının dönüşeceği protesto toplantısının alevi olarak.

Görüntüden görüntüye, üç unsurun her bir —her biri farklı olarak ve kendi biçiminde— diğer ikisiyle birleşecektir.

İşte tamamen sisin gri örtüsü tarafından kaplanan bir görüntü. Direklerin belirsiz silüetleri ancak, seziliyor, sanki saydam yas tülleri tarafından örtülmüşler (13).

İşte suların birleşmiş yüzeyinin gümüş gibi, saf görüntüsü. Ve çok uzakta değil, ufukta, gemilerin ufacık teması belirliyor. İşte, «toprak» uyumu ağırlığıyla su unsuruna katılan ve gümüş denizin üzerinde ritmik olarak sallanan şamandıranın kara kütlesi. İşte, gelip perdenin yüzeyini kaplayan ve ağır ağır alıcının önünden geçen gemi gövdelerinin kara kütleleri.

Melodik motiflerin bütünsel uyumu sislerin tartılmazlığından, nesnelerin belirsiz çerçevelerinden —suların kurşun grisi yüzeyinden ve gri yelkenlerden geçerek— kadifemsi siyahlıktaki gemilerin gövdelerine, rıhtımın «toprağı»na doğru evrilmektedir. Bu unsurlarının belirli çizgilerinin dinamik olarak üstüste bindirilmesi (imbrication) (14) son bir statik uyuma ulaşmaktadır.

Bunlar hareketsiz bir görüntüde birbirlerine karışmaktadırlar: gri yelken bir çadır olmuştur, gemilerin kara pruvaları bir yas kordelasının krepisi, su başları eğik kadınların gözyaşları, sis düzenlenmemiş bir alıcı açısının çerçevelerinin yumuşaklığı ve toprak üzerinde cesedin yattığı rıhtım taşları olmuştur.

Ve işte o zaman —henüz ancak duyulabilen— ateş teması katılır. Vakulınçuk'un elleri arasındaki ince mumun titreyen ışığı olarak girer, sonra toplantının öfkesinin alevi olarak büyür ve isyancı zırhlının direğine çekilen kızıl bayrak olarak alev alev yanmaya başlar.

Bir dalgadan, hemen hemen ölçülmez bir hüznün duygusu ve genel bir yastan yola çıkarak, hareket, özgürlük için ölmüş olan gerçek kurbanı doğru ilerlemektedir; denizin yüzeyinin melankolikliğinden insan acısının okyanusuna doğru; öldürülmüş savaşçının elleri arasındaki mumun titreyen alevinden —acının altında ezilen kitlelerin yasından geçerek— bütün kenti kucaklayan ayaklanmaya doğru.

Böylece sahnenin başlangıç bölümünde «dört unsurun» yalıtlanmış çizgileri birbirine geçerek devinmektedirler —kâh öne çıkarak, kâh yerini başkalarına bırakarak ve fonun derinliklerinde silinerek, birbirlerini silecek, karşılıklı vurgulanarak ya da çelişerek.

Aynı zamanda her çizgi kendi öz yolunca evrilmekte, kendi öz hareketini izlemektedir.

Görüntüden görüntüye sisler dağılır:
maddilikleri gitgide havasal, saydam olur.

Ve bunun tam tersine, gözlerimizin önünde toprak kalınlaşır ve ağırlaşır:

ilkın yalnız hafif kara dumanlar sisle karışırılar, sonra direklerin ve donatının iskeletleri ya da dev böcekleri andıran vinç siluettleri.

Ve sonra sisin içinden çıkan bu pruvalar ve direkler gözlerimizin önünde büyüyerek şalupalara ve küçük gemilere dönüşürler.

Kara şamandıranın «vorschlag» (15) darbesi —ve işte büyük gemilerin gövde kütleleri belirir. Burada yalnızca **maddi** ilkelerin yani su, hava, toprak «öğelerinin» karşılıklı oyunlarını belirttim.

Ama burada aynı zamanda, şiddetle, **maddenin saf tonalitesinin** karşılıklı oyunu koro yapmaktadır: suyun süngerimsi, dalgalı gri ortamı, oynayan suyun gümüş grisi çekimi, maddi ayrıntıların kara kütlelerinin kadifemsi kıylıları.

Ve bütün bunlar ritmik olarak, hem **ayrımların hesaplanmış uzunluğuna** hem de **filme alınmış nesnelerin**, ancak sezilebilir «**melodik**» sallantısına karşılık vermektedir. Özgöl ses titremesi olarak burada martıların uçuşu kaydedilmektedir.

Havadaki martı, sisin ve gökyüzünün bir parçasıdır.

Kara bir siluet olarak şamandıranın üstüne konmuş olan martı, «toprak» unsurudur.

Ve ortada, ölçülemeyecek kadar büyümüş bir martı kanadı gibi, suyun üstünde uyuklayan yatın yelkeninin beyazlığı... (16). Ve öyle geliyor ki, çeşitli unsurların fatura farklılıkları gibi, bu unsurlar da kendi aralarında, eylemin **devamlılığı** ve **biraradallığı** içinde rüzgârlı araçları ve halatlı araçları, odunu ve bakırı birleştiren bir orkestra olan o bütününü oluşturmaktadırlar. Gerçekte, görüntü unsurları aracılığıyla insandan söz etmenin alegorik biçimi olan doğanın «insanileştirilmesi» bütün halkların şii-rine özgüdür...

Bunun karşılığı «Potemkin»in kompozisyonu içinde de bulunabilir mi? Evet, bulunabilir! Ve en garibi de, bunun, lirik bir görüntüyle örtülü insana ve duygularına pek o kadar ilişkin olmaması.

İlginc olan şu ki, bu film — film, bütün soluğuyula bireyselleştirilmiş baş oyuncu - kahramanlar sisteminin yıkılmasını ve kilise yasalarındaki betimlenemez «üçgen»in engellerinden kurtulmayı söylüyordu— bu film, belli ölçüde, bütün olarak dev bir alegori, bu tür bir üçgenin anıtsal istiaresidir.

Zamanında tek bir eleştirmen, dinamik yapısının iskeleti dolayısıyla «Potemkin»in beşinci perdesinin, değiştirilmiş bir biçimde, doğrudan doğruya geleneksel sahneden kaynaklandığını farkettil: kadın kişinin hainin pençelerinden kurtulması — izleme öykülerinin klasik geleneğinin en di-binden (17).

Tamamen aynı biçimde — yalnız bir «söz» söylemek için ve iyi oturan bir istiaarenin neşesi içinde, bir başka eleştirmen (kim olduğunu ve nerede yazdığını hiç hatırlamıyorum) geçerken öylesine, «Odessa merdiveninin» gerçekte kitle sahnesi olarak kurulmuş geleneksel üçgen olduğu uyarısında bulundu.

«Merdiven» «Zırhlı»ya ulaşmak istemektedir. Ve bir hain yolunu keser: «Çarın askerlerinin ayakları».

Eğlenceli olan, tamamen önceden tasarlanmış ve bilinçli olarak kurmuş bir tavrın öyle geçerken not edilmesi.

Eski yazılar arasında, bir raslantı sonucu, «Grev» ile «Potemkin» arasında gerçekleştirmeyi düşündüğüm bir çalışmaya ilişkin bir not buldum.

O zamanlar İlk Süvari Ordusunun destanını gerçekleştirmek istiyordum (18).

Ve bu tasarlanmış filmin dramatürji yapısına ilişkin notların içinde şu düşünceyi buldum: «Ortaklaşmaların ve toplumsal grupların yazgılarını ve titreşimlerini, bir üçgenin içindeki olguların tipine göre inşa etmek!»

«Konarmia» gerçekleşmedi.

Ama yöntem «Potemkin»e girdi.

Ve büyük olasılıkla, baş oyuncu-insanlardan yoksun olan bu filmin «insancılığı» büyük ölçüde, kolektif imgenin altında, bütün canalcı olgularında canlı insan prototipleri yaşamasındadır.

Aynı biçimde ve hemen her yerde, «Potemkin»in makinelerinin gürültüsü, canlı bir denizciler ortaklaşması olarak ele alınan zırhlının ortak yüreğinin duyulanmış çarpması olarak çözülüyordu. «Kişilerden yalıtılmış» filmlerimin tümünün aynı izi taşımaları ilginçtir.

Bu aynı ilişkiler «Ekim»de, yönetici merkezle işçi semtleri arasında vardır. Temmuz günleri bölümünde, «hain» —Geçici hükümet— onları birbirinden ayırmayı başarır: filmde bu maddi olarak gösterilmiştir: sarayın dev köprüsünün açılması. 25 ekimin aşamaları, Kış sarayına başarılı bir saldırıda bulunmak üzere kapanmış köprü boyunca akan kitlelerle başlar.

(Hatta bir de parodik parça var, Bankanın (!) küçük köprüsü «Kış sarayının yardımıyla» ilerlerken, başlarında kentin belediye başkanı Chreider bulunan ihtiyarların gülünç âyini.)

Aynı «Eski ve Yeni» ilkesine göre «açılırsa» (19), burada yapının, «üçgen»i «lirik» bir biçimde ele almanın sınırlarını geniş ölçüde geçtiği görülecektir — genelleştirilmiş imgelerde çoğu kez, «kişisel düzeyde» Zola'nın «Toprak»ı, hatta «Tehlikeli İlişkiler»e lâayık çıplak bir erotizme ulaşmaktadır!

Bugün beni coşturan, **anlatım olanaklarının uyumu ve birliği** aşamasının gözlerimizin önünde nasıl biçim aldığını görmektir. Diğer sanat alanlarında nasıldır bilmiyorum ama, kurgunun estetiğine ilişkin olarak, anlaşılan şu ya da bu biçimde, gelişim tarihinin **üçüncü aşamasının** eşiğindeyiz.

Bu gelişimin **ilk** aşaması, «tarih-öncesi» kurgunun, farklılaşmamış, şekilsiz dönemi oldu: bir tek bakış açısı noktasından sinematografi. (Halen günümüzde de ve bütün «görkemi» içinde sesli sinemanın ilk döneminin tekrarladığı ve tekrarlamakta olduğu aşama!)

Sonra gelen aşama, kurgu ile cepheden şiddetle birbirine vurulan **yalıtılmış unsurların ayrılması** biçimindeki, sürekli olarak büyüyen eğilimdi (Hemen hemen Anatole France'ın koruyuculuğu altında: «Sıfatları cephe- den birbirine vurun!»)

Sesli sinemanın gelişmesinin yakınlarında bu, yansımaları yine bizim 1928'deki «Bildiri»mizde buldu(20); burada -gelecekteki karşı-sürüm gö- türen yol olarak- **sesin ve görüntünün şiddetli farklılığı ve karşıtlığını** söy- lüyorduk.

Sessiz sinemanın, sesin ortaya çıkışından hemen önce gelen bu aş- masında, «bireyselleştirme» ilkesinden doğan uygulama, kurgu yazısında gerçek abartmalara götürüyordu: **birbirleriyle ilintisiz parçaların karşılaş- tırılması**, bunlar da devamlılıklarıyla, ardarda gelen bir eylem ya da hare- ketin yansımaları yaratıyordu. Bu tür örnekler «Ekim»de (1927) çok bol- dur, ama bu türün ilk deneyi yine «Potemkin»e aittir (1925). Aloupka'daki Volontzov sarayının merdivenindeki kükreyen aslanlar söz konusudur (21). Burada, biraraya getirilmiş üç mermer aslan heykelinin temsil ettikleri ha- reketin üç ayrı aşaması, ayağa dikilen tek bir aslan yansımaları yarat- maktadır.

Aynı döneme doğru, birkaç yıl önce, **yüz bir levhanın yüz bir pozuyla** Robert Macaire'in serüvenlerini kurmayı düşünüyordum ölümsüz fransız oyunlarıydı bunlar. Ünlü «L'auberge des Adrets» (22) oyununda Macaire'i oynuyordu ve oyununun taklit edilmez karakterize edici nitelikleri Honoré Daumier'in yüz bir litografi üzerine geçmişti: «Yüz bir Robert Macaire» dizisi. (23).

KARŞI-SÜRÜM KURGUSUNUN YENİ AŞAMASI

Kurgunun, biçiminin, eğilimlerinin ve araştırmalarının yakın geçmişi böyle.

Görsel-işitsel kurgunun yeni aşaması bundan, bence şununla ayırt edi- liyor: kurgunun çok sesli uyumunun büyüyen homojenliğinin işareti altın- da doğuyor (24).

Bu yeni tür «uyumsal» karşı-sürüm (contrepoint) —paradoksların ve abartmaların dışında— bana, bir ortaklaşmacılığın bağrındaki bir bireyin faaliyetinin en sadık yansıması olarak geliyor.

Bir ortak toplumsal görev, bu toplumu oluşturan birbirinden ayrı bir- çok ünite tarafından ele alındığında,

bu ünitelerden her biri, bir ortak sorunun ortak çözümü içinde kendi kişisel yolunun bilincindeyse,

bütün bu yollar kesişiyor, birbirine karışıyor ve iç içe geçiyorlarsa, bu arada her şey, bütünü içinde ilerlemekte ve belli bir amacın gerçekleştirilmesine doğru gitmektedir.

Böyle bir tablonun canlı, elle tutulabilir izlenimleri nereden geliyor ba- na? Devrim içindeki böyle bir tabloyu ne zaman ve nerede gözlemledim?

Karşı-sürüm'e merakımı ve Bach'a olan tutkumu bütün yaşamın boyunca sürdürecektim bu ilk sarhoşluk her zaman ve nerede doğdu bende? Futbol değildi bu. Bu oyun çok çekicidir, çünkü, tamamen ve güçlü bir biçimde ortak mücadeleye katılmanın, ortak esere katılanların kişisel girişimi birbirlerine aktarmalarını -topla- zorunlu kılan bir işbirliğinin simgesidir.

Buna rağmen karşı-sürüm'e merak sarmam, futbolun canlı izlenimlerinden doğmadı bende. Ve bunu kanıtlayan da, filmlerimde hiç bir zaman **eşit silâhlarla mücadele eden bir ikili gücün** karşılaşması biçiminde bir iz bulunmaması.

Hemen her zaman asıl söz konusu olan, dış bir saldırının darbeleri altında güçlenen birliktir. Odessa merdivenindeki askerlerin adımları ya da Töton şövalyelerinin «domuz»ca ilerlemeleri ya da Korkunç İvan'ın eserine karşı mücadeleye atılan Boyarların sıkışan safları. Dolayısıyla da -iki gücün mücadelesinden çok, tek bir temanın içindeki çelişkilerin aktif çatışması.

Dolayısıyla Beethoven'den çok Bach.

Ne olursa olsun, şurası açık olarak ortaya çıkıyor ki, benim ilk coşkumu uyandıran saldırganca karşı karşıya gelen iki uyumlu ortaklaşmanın arasındaki şoku görmek değil, herhangi bir ortak yapıcı görevin gerçekleşmesi için birleşmiş tek bir ortaklaşmanın bütünlüğüdür.

Ve gerçekten öyle oldu.

Sanki bugünmüş gibi anımsıyorum izlenimini.

İjora istasyonu...

Neva ırmağı...

On yedi yılı...

İstihkâm okulunun askeri öğrencileri.

Kamp.

Talim.

Dubalar!

Bugün gibi anımsıyorum sıcağı.

Temiz hava.

İrmağın kumlu kıyısı.

Yeni askere alınmış gençler kalabalığı!

Belli yollarda hareket ediyorlar.

İncelenmiş hareketlerle, hesaplanmış davranışlarla düzenli olarak büyüyen, ırmağı aşmaya çalışan bir köprü yapıyorlar. Kalabalığın ortasında bir yerdeyim ben de.

Omuzlarda dörtköşe küçük deri yastıklar.

Ve gidip gelen bu silüetlerin fonunda kurulmuş makina, getirilen dubaların,

dubadan dubaya geçirilen kalın kerestelerin,

ya da kablolardan doğan bu hafif korkuluğun

«perpetuum mobile» (sürekli devinim) gibi koşmak çok iyi ve hoş gitgide uzaklaşan köprünün ucunda gerileyen kıyı!

Köprünün yapımı için özenle ölçülmüş zaman, yalıtlanmış işlemlerin saniyelerine bölünüyor,

yavaş ya da hızlı, iç içe geçerek ve çözülerek,

ve sanki bu işlemlere bağlı parkurlar tarafından çizilen hatlar boşlukta, zaman içindeki ritmik yarışlarının izini oluşturunlar. Yalıtlanmış işlemler tek bir ortak eserde eriyorlar ve her şey bütünü içinde, ortak yapım ve yaratma sürecinin şaşırtıcı bir karşı-sürümsel-orkestral duygusunu vermektedir.

Ve bu arada köprü büyüyor, büyüyor.

Hırsla adımlıyor ırmağı.

Karşı kıyıya doğru uzanıyor.

Adamlar gidip geliyor.

Dubalar gidip geliyor.

Buyruklar cınlıyor.

Saniye iğnesi koşup duruyor.

Vay canına, ne kadar da iyiyiz!

Hayır klasik mizansen örnekleri önünde değil, dikkate değer seyirlerin haşiyeleri (dipnot açıklamaları) önünde değil, ne orkestral partisonların karmaşıklıkları önünde, ne balenin gövdesinin karmaşık evrimi, ne de bir futbol alanında ilk kez duydum bu sarhoşluğu: değişik ritimlerle parçalanmış bir uzayın grafiğinde izler bırakan, hareket eden gövdelerin güzelliği, birbirini kesen bu yörüngelerin oyunu, bu kıvrımların kompozisyonunun sürekli değişen dinamik biçimi sonra yeniden parçalanmış ve birbirinden ayrı sıralar halinde dağılmak üzere ani kaprisli amaçlarla ortak noktaya yöneliyorlar.

Kumlu kıyılardan Neva ırmağının dev yüzeyine doğru uzanan, dubalardan bir köprü, bir daha beni terketmeyecek bir merakın büyüsünü bana ilk kez tanıtan şey oldu!

Mizansene olan tutkumun doğmasını sağlayacak şeyin en eski biçimleri bana orada göründü.

Tiyatroda mizansen bugüne dek yeğ tuttuğum anlatım olanağı oldu ve olmakta devam ediyor.

Ama mizansen, aynı zamanda, uzaysal zamansal karşı sürüm'ün elle tutulur ilk örneğidir.

Mizansenden yola çıkarak, zaman, uzay ve ses oyunlarının bu ilk biçiminden yola çıkarak, ve giderek karmaşılaşarak, görsel-işitsel kurgunun bütün ilkeleri gelişir.

Hareket çekime, ses perdesi ise ses ve müziğe geçer. Genellikle karşı-sürüm kuramına uygun yazının büyüsü, yapısının biçiminin düşüncenin gelişiminin en harika aşamasını yansıtmaları ve bize yeniden yaşatmasıdır.

Bilincin, ilkel farklılaşmama evresinin uzakta olduğu aşamadır bu. Kelsen farklılaşmanın üst evresinin edinildiği aşama, kendince özel her olguyu yalıtılma yeteneği.

Biçim olarak, karşı-sürüm, kurgusu bilincin geleceğinin bu büyüleyici evresine yankı verir gibidir, oysa ki önceki iki aşama muzaffer biçimde aşılmış olduğundan, çözümlemeyle parçalanmış evren yeniden bir her şey olarak erimekte, yalıtlanmış özgürlüklerin karşılıklı bütün ilişki ve bağlantılarıyla canlanmakta ve hayran kalmış bilince, sentetik olarak algılanan bir dünyanın bütünlüğünü sunmaktadır.

Aynı biçimde yetişkin insanda, özel bir sıcak ve heyecanla, biyografik yolunu süsleyen ilk «açığa çıkma»lar canlı olarak kalırlar: basılı metin üzerinde ilk zafer (okuyabiliyorum!), duyguların ilk uyanışı (sevebiliyorum!), dünyalar sistemini kavramasına yardımcı olan ilk felsefe bilgileri (öğrenebiliyorum!) — sanatta da, tamamen aynı biçimde, belirleyici işaretlerinin, bilincimizin gelişiminin çeşitli aşamalarının çizgilerini anımsattığı yapılar tarafından kaçınılmaz olarak heyecanlanırsınız.

Karşı-sürüm kuralı ilkesinin elle dokunulabilir sistemi içinde, şu ya da bu biçimde, bilincin -bir gelişim düzeyine yönelen halkların ya da gelişimi hemen hemen aynı evrenlerden geçen bir çocuğun bilinci, bunun önemi yok- gerçekliği bir yandan tek, büyük bir her şey olarak duyarken, gerçek dünyanın yalıtlanmış olguları arasında ilk kez bağlantılar kurduğu aşamadan canlı duyumu (heyecanı) korunur.

Hiç kuşkusuz, çok seslilik ve karşı-sürümün, ve onların gençlik dönemindeki kaçınılmaz yoğunluklarının ve çekiciliklerinin nedeni buradadır.

Bütün gençliklerin.

Toplumsal ya da sınıfsal oluşumun gençliği -ve o zaman çok seslilik ve karşı-sürüm belli bir çağın üslûbunun temelini oluştururlar.

Bizzat sanatın türünün gençliği - o zaman onların işareti altında sanat, gelecek zamanlar için metodolojisinin temel tezlerini formüle eder.

Yazarın gençliği - o zaman bu, yazısının üslûbunu ve tarzı içinde biçimlenir ve bütün yapıtına egemen olur.

«Potemkin»in yaratıldığı çağda, üç gençlik de birbiriyle uyuyuyordu. Genç Sovyet hükûmeti (sekiz yaşında).

Kendi öz tanımının ilkelerini ortaya çıkarmak için hararetle çalışan genç sinematografi sanatı (otuz yaşlarında).

Beş yıllık kısa bir atılımın ardından ilk kez büyük bir temayı kavrayan genç yazar (yirmi yedi yaşında).

Ve bu üçlü bağlaşma, her şeyden önce karşı-sürüm kuralına uygun olmak zorunda olan «Potemkin»in yapısını belirlememezlik edemezdi. Ama söz konusu olan sinema ise (hele sessiz sinema), çok sesliliği ve karşı-sürümü gerçekleştirmenin tek yolu kurgudur.

Ve işte böylelikle «Potemkin» sinematografi sanatında karşı-sürüm kurgusu ilkesinin bayrağını taşımamazlık edemezdi.

Sanatın bağrındaki kurgunun biçiminin canlı itkisi, hayati enerjisinin işaretidir. 1942'de Amerika'da yayımlandıktan sonra 1943'te İngiltere'de ba-

sılan kitabım «Film sense» in İngiliz basımının önsözünde bundan söz ettim.

Abluka nedeniyle önsöz İngiltere'ye ulaşamadı, kitaba giremedi ve işte bu nedenle bir parçasını buraya alıyorum:

«... Bu yılların ölümü ve çirkefliliğinden yeniden canlı çıkacak ve faşizmin karanlıklarına karşı savaşan en iyi oğullarının solmaz yiğitlikleri tarafından saflaştırılacak insanlığın sanatta hangi yollara gireceğini ne öngörebilir, ne de tahmin edebiliriz. Birinci Dünya savaşının sonu yeni bir toplumsal çağ, kültürün yeni bir çiçeklenme ve görülmemiş gelişmesini getirdi.

Ve de sanatların en ilerici kültürünü -sinematografi. Dünya sanat tarihinde, iki dünya savaşı arasındaki dönem yadsınmaz biçimde sinemanın zafer çağı olmuştur.

Aynı dönem süresince diğer sanatlar hararetle, bütünlüklerini yitirmeye ve dağılmaya doğru gidiyorlar.

Ekspresyonizm. Süprematizm (25). Dadaizm. Sürrealizm.

Biçimin, imgenin, düşüncenin parçalanması.

Çılgınca geriye, ilkele dönüş.

Sanki en yüce gerçekleştirmeler, sanatın ve kültürün ilk adımlarına giderek düğümü bağlamak, ölü daireyi kapatmaya geliyorlar.

Bilinen amblemdaki yılan kuyruğunu dişlerinin arasına kısıtıyor.

Hareketsiz kalakalıyor...

Sanat tarihinde hiç bir dönem böylesine bir çıkmaz yaşamadı...

Gelişiminin en yüce noktalarına kadar ulaşan sanat birden dağılıp gidiyordu -sıfır noktasına kadar.

Bu dağılma fırtınasına yalnızca sinematografi, en iyi örnekleriyle direnmesini bildi.

Çünkü, bütün sanatların en genci olan sinema, diğer sanatların parçalanmaları içinde yuvarlandıkları noktadan işe başlamakta. Sanat, sis-mografların en duyarlısıdır.

Son yıllarda bulunduğu trajik çıkmaz, çelişkileri tarafından yırtılan bir dünyanın gerilim derecesinin yansımından başka bir şey değildi. Bu çelişkiler, şimdiye dek görülmemiş boyutlarda, dünya ölçüsünde bir kasaplık biçiminde patlak verdiler.

Hiç bir bilinç tam olarak ne olan bitenin bütün paradoksal niteliğini, ne olmuş bitmiş olanların doğru boyutlarını, ne de dünyanın daha katlanmak zorunda kalacağı şeyin perspektiflerini gerçekleştirebilir. Sağlam olarak bildiğimiz şey, karanlıklar karşısında zaferin bizim olacağı.

Işık, bizim önümüzde.

Ama henüz onun ışınlarıyla içli dışlı olmadık, bu ışınların içinden yeni yaşamımızı göremiyoruz, bu ışınların aydınlattığı yeni yollarda yürümeye koyulamıyoruz.

Tahmin ediyoruz, hissediyoruz, olmadan biliyoruz ışığı.

Ama bu ışık, evreni kavuran gerçekten cehennemi çılgınlığın bağrında henüz doğmakta.

Bu, geleceğin yeni, bilinmez ışığına yöneliyor insanlık...

Bu geleceğin yüzünü çok aceleci sanılarla bayağılaştırmayacağız, milyonlarca insanın kanından doğan yüceliğini azaltmayacağız, geleceğin yüz çizgilerini taklit etmeye çalışarak yüzümüzü buruşturmayacağız.

Tek bir şey anımsayacağız: şimdiye dek görülmemiş yeni sanatın, ikinci dünya savaşı sonrası sanatın türküleri şimdiye dek görülmemiş yeni yüzün yansıması olacak, faşizm canavarını yenerek zafer içinde ayaklanan insanlığın yansıması olacak.

Nasıl geleceğin yüzü bizim sanılarımızın dışında kalıyorsa, aynı biçimde, gelecekteki sanatların her türlü görüntüsü her biçimde hesaplamanın, öngörünün dışında kalıyor.

Kendi payımıza bize üç şey kalıyor:

beklemek, gelmesini çabuklaştırmak, hazır olmak.

Yeni çağı beklemek.

Gelişini hızlandırmak için bütün fedakârlıkları kabullenerek, gelişini çabuklaştırmak için bütün gücümüzü, bütün yaşamımızı vererek.

Ve geçmişin deneyiyle silâhlı hazır olmak, bu harika geleceğin getireceği her şeyi karşılamaya daha ötelere götürmeğe lâyık olduğumuzu göstermeye hazır olmak.

Yaşamın yeni bir sayfasının sanatı yakında döllemesini bekleyište sarhoş edici bir şey var.

Geleceği ana kadar kaskatı duran kendi öz hareketsizliğinin bilinci içinde.

Böylece, kaskatı kesilmiş genç nişanlı kızlar bilinmeyen nişanlı ile aşka başlayacakları anı bekliyorlar; böylece kaskatı kesilmiş toprak, ilkyaz tohum döllemelerinin titreyen bekleyişi içinde uzanıyor. Yalnızca düşünce özgürlüğü bilinci içinde değil sarhoş edici olan şey, aynı zamanda da yaşamın belli bir evresinin tarihsel bakımdan algılanmasında, sanatın sıçrayışının yeni bir aşaması için yeni bir ülküsel atılışın gelip size sövmesinden önce. Böylesine anlarda, evrenin tarihsel hareketinin yürüyüşü bile hissedilir. Gece lambaları saf ve açık olsunlar ellerimizin arasında, ışık bekleyen bizler için, sanat için yeniden yaşamın yeni sözünü anlatma gerekliliğinin doğacağı an için hazır olsunlar.

Gelmekte olanın çıkarına geçmişin muhasebesini yapmak -işte sinema sanatı cephesindeki görevlerimizden biri...

Sanatlar tarihi boyunca kurgu yöntemlerinin yoğunluğunun iniş ve çıkışlar grafiğini incelerken şu kaniya ulaşılır: toplumsal duraganlık dönemlerinde, sanat her şeyden önce gerçekliği yansıtmaya özen gösterirken yönünün röliyesi ve kurgunun yazısı kaçınılmaz olarak silinir.

Ve buna karşılık gerçekliğin parçalanması, inşası ve yeniden yapılaştırılmasına faal katılma dönemlerinde, yaşamın yeniden faal olarak kurul-

ması dönemlerinde, sanat yöntemleri içinde kurgu sürekli büyüyen bir önem kazanır...»

Uzak Alma-Ata'da, 1942 ekiminde yazıldı bunlar.

Bugün bunu tekrar yazarken, pencereimin ardında son zaferle aydınlanan neşe içindeki 1945 mayısı zaferini kutluyor.

Yeni kurgu biçimlerinin, bu ilkelerin gelişimi içindeki yeni aşamaların ön-görüsü somut bir gerçeklik oluyor.

Ve, organik görsel-işitsel kurgunun yeni aşamasının doğduğunu ve bize doğru yaklaştığını görüyoruz.

Yeni kurgu biçiminin ilerleyişini, itişlerini duyuyoruz.

Savaş yıllarında doğan birkaç örnek üzerinde parmağımızla dokunuyoruz ona.

Yeni çizgiler algılıyorz onda.

Ve bu, yeni, kurgunun güçsüzleşmiş bir biçiminin savaş öncesindeki çıkmazı değil.

Ve bu, sessiz sinemanın «rastgele» ve «çıplak» kurgusunun aşılmış geleneklerinin sesli sinema içine yapay olarak aktarılmasının geçiciliği değil.

Savaş sırasında girilen bu tür iki-üç geriye dönüş denemesi de, korkunç bir yıpranmışlık ve modası geçmişlik kokusu taşımaktadır. Rahatsız edici bir duygudur bu: «çıplak» kurgu evresi uzaklaşmakta, tarihe bırakılmaktadır.

Ama bu hiç bir zaman yöntemin bırakılması, aşağılanması, kurgu-öncesi çağın sinematografisinin ıskallığına dönüş anlamına gelmemektedir. Ve sinematografinin üslûba ilişkin en belirleyici işaretini **-kurguyu** göz önüne alırsak, en az bir filmde, savaş sırasında bizde gerçekleştirilmiş bir filmde kurgunun karşı-sürümünde daha sıkı bir yapı içinde kaynama eğilimi çok açık olarak fark edilmektedir.

Kurgu estetiğinin evrim çizgisinde ileriye doğru çok açık bir adımdır bu ve eğer kimileri kaba bir gerileme ile, tam gelişme içindeki gösterilerin genellikle yeni gelişim evrelerine doğru evrildiklerini biçim olan bu ünlü «sözde geri dönüşler»den biri arasındaki farkı gerçekleştiriyorlarsa (26) - o zaman size yemin ederim ki suç «gözlemcilerin» talihsizliğindedir, filmlerin değil! Burada kastettiğim film tabii ki «Korkunç İvan». Kurgusunun karşı-sürüm kuralına uygun yazım yönteminin «Potemkin»in geleneklerini izlediği «Korkunç İvan» yine de ondan ayrılmaktadır ve görsel-işitsel yapısı ile «Aleksandr Nevski»ye göre bile ileri bir adımdır. «Nevski»de şövalyelerin saldırısındaki nal sesleri doğrudan doğruya Odessa merdivenindeki askerlerin trampetinden kaynaklanıyordu, ama «Korkunç İvan»da «görsel-işitsel» metodolojiye uygun olarak gerçekleştirilmiş olanların çok önemli bir bölümü «Nevski»nin gerçekleştirdiklerinden çok, geçerken öylesine, bir zamanlar «Potemkin»de taslağı çıkarılmış olan şeyleri izlemekte ve sesi de kullanarak ilkeyi son noktasına götürmektedir.

Ve özellikle, sinemaya sesin gelişinden önce «gizli ses» ile çalışan «Potemkin»in bu bölümü söz konusudur **-görüntü müziği ile**, başka bir deyişle bu makalede incelemiş olduğumuz sahne. Özellikle de sisler sahnesinde «bağlı» ve çıplaklaştırılmamış, karşı-sürüm kuralına uygun yapının örneğini buluyoruz, filmin diğer «şok-sahne»lerindeki kurgunun «çıplak sinirinin» tam karşıtı olarak. Bu «şok-sahne»lerin -doğrudan ve açık seçik- kurgu yapısı, bugün «russian cutting» ya da «russischer Schnitt» adını taşıyan modayı yarattı bir anda (27). E.V. ve M.M. Robson'un «The Film answers back» (28) (Londra, 1939) adlı kitaplarında söylediklerine inanılırsa, bu şu demek: «Tarih boyunca hiç bir film sinematografi üzerinde 'Potemkin Zirhlisi'nin etkisine ulaşamadı... bu etki özellikle «şok-sahne»lerin kurgusuyla kendini duyuruyordu (örneğin Odessa merdiveni)». Ve bu gayet anlaşılır bir şey: her şeyden önce, askerlerin ayaklarının kurgu yapısı, kendi içinde, **sessiz sinema** kurgusunun **yöntemleri** için verimli unsurlar taşıyordu.

Oysa, «Vakulinçuk için yas» ve «Odessa sisleri» sahneleri sessiz kurgu metodolojisini belirlemekten çok, **görsel-işitsel kurgu** içinde tamamen gelişmek durumundaydılar.

İşte bu yüzden, müzikal görüntü ve plastik karşı-sürüm sorunlarının incelemesini kısa bir tanımlama ile bitirmek doğal: nasıl yirmi yıl sonra, sesin ve müziğin bütün olanaklarıyla zenginleşmiş olarak aynı ilkeler yeni nitelikleri içinde, «Potemkin Zirhlisi'nin çok sesli kurgu geleneğini «Korkunç İvan»da da sürdürüyorlar.

Bu ilişki altında, «Korkunç İvan»ın **kurgusunun kompozisyonu**, tiyatroda, Çehov'un oyunlarında kişilerini psikolojilerini yazım tarzına garip biçimde yankı yapmaktadır.

Çehov'un oyunlarındaki **eylemin duygusal nüansların müzikal** ve ince kuruluşu, sahnede verilmekte olanda **tiyatro ilkesinin yok olduğu** izlenimini veriyordu.

Nüansların çizgileri öylesine homojen yapı içinde örülüyordu ki bunun ötesinde, **tiyatronun elle sezilir etkinliğinin** yok olduğu sanılıyordu.

Ve, karşı tavır alma çerçevesi içinde, Çehov'un tiyatrosunun karşısına çok doğal olarak, **tiyatroya yakışırılığın** altının özel bir vurguyla çizildiği bir tiyatro çıkarılıyordu.

Maskeler komedisinin (29) tekniği ve geleneğine dönüş geriye doğru bir sıçrama, yalıtlanmış kişilerin eylem ip'lerinin ve dramaturjik çizgilerinin «şişirilmiş» oyunu içinde hissedilen «çıplak» ve elle dokunulabilir karşı-sürüm'e doğru bir sıçrama gibiydi Çehov kişilerinin nüanslarının **homojen çok sesliğin** farkıyla.

«Korkunç İvan»daki kurgu yazımının beklenmeyen üslûbu çevresinde de halen benzer bir şeyin ortaya çıkmakta olduğunu gözlememek çok eğlenceli.

Burada, «sıçrayan kurgu» aşamasından sonra, **çıplak** biçiminden sonra kurgu, anlatım olanaklarının homojen çok sesliliğinin biçimlerini almak-tadır.

Ve işte şaşırtıcı olan şey: ve nasıl ki zamanında Çehov'un tiyatrosu-nun tiyatro olmadığı çığlıkları atılmışsa, bugün de «Korkunç İvan»ın kur-gusunun kurgu olmadığını (!) ve de filmin kendisinin de ...sinema olmadı-ğını haykıran sesler var.

Pek iyi anımsıyoruz ki, eninde sonunda Çehov'un tiyatrosu yine de ti-yatro olduğunu ortaya koydu -ve de öyle kaldı.

Bize gelince, biz de aynı kesinlikle «Korkunç İvan»ın kurgusunun **yi-ne de** kurgu olduğunu tekrarlıyoruz -gelişiminin belli bir döneminde bu doğru; bu yüzden de «Korkunç İvan»da gerçekleştirilmiş olanın bir çö-zümlemesi mutlaka gerekli- ve özellikle de, zamanında, «Potemkin Zirhlı-sı»nda gerçekleştirilmiş olanın **ışığında**.

Tabii ki, «sol» tiyatro-ötesi tiyatrodan, onun uç sirk kanadından (30) gelen benim için Çehov'un tiyatrosuna yöneltilen «tiyatroya yaraşırılık» yokluğu suçlamalarının aynılarını «Korkunç İvanın kurgusu için de duy-mak son derece eğlenceli! Hatta şunu bile duydum: «İvan»ın kurgusu, ge-nel olarak kurgu yönteminin onaylanması alanında bütün yapmış olduk-larımı alaşağı ediyorum (!), oysa ki «İvan»da gerçekleştirilmiş olan her şey, doğrudan doğruya «Potemkin»den gelmektedir.

Ne olursa olsun, açıklamaların mutlaka gerekli olduğu ortada!

Biz de şimdi bununla ilgileneceğiz.

Bunun için de, her şeyden önce -tamamen akademik düzeyde- gör-sel-işitsel unsurları -görsel-işitsel çok seslilik unsurlarını- eşit haklarla toplama olanağının hangi psikolojik olgu üzerinde temellendiğini anımsa-yalım.

Tabii ki **sinesteziye** dayanıyor yani, **farklı duyu organları tarafından farklı kürelerden getirilen çeşitli duyumları bir bütün halinde birleştirme** yeteneği... (31)

Gitgide homojenleşen bir yazının görsel-işitsel çok sesliliği, yalnızca sessel ve görsel anlatım alanlarının en katı «sinestetizasyonu» sayesinde mümkün olabilir.

Burada bizi ilgilendiren, «Korkunç İvan»da bu düzeyde gerçekleştiril-miş olanı incelemek değil yalnızca, ama «İvan»da gerçekleştirilmiş olanın, nasıl «**Potemkin**»de yapılmış olan **yönteme göre geliştiğini** karşılıklı ola-rak görmek.

Bu nedenle de, çözümlemenin çıkarı gereği, **her iki filmde de** derinle-mesine benzer olan sahneleri seçmek olağan.

Burada da orada da bir cesedin çevresinde bir sahne var.

Burada da orada da bir fikir için savaşırken ölen kurban için ağlanı-yor.

Burada da orada da -yas.



POTEMKİN ZIRHLISI.

KORKUÇ İVAN.

Burada da orada da yas bir öfkeyle patlıyor.

Ve böylece gidiyor bu...

Orada bir ölü:

denizci.

Burada - zehirlenmiş bir kadın:

çarıçe.

Orada ortak amaç için ölmüş savaşıya ağlayan topluluk.

Burada mücadelesinde kendisine destek olan kadının gövdesi üzerinde işkence çeken bir insan.

Birinci durumda yas teması, kalabalığın, kitlenin içinden alınmış **yalıtlanmış kişilerin farklılaşmış davranışlarından** çıkararak gelişiyor.

Ortak acının çok sesliliğine şunlar katılıyor:

kör şarkıcılar, ağlayan kadınlar ve iki, üç, dört ya da beş yüzlü topluluklar: hüznü, öfkeli ya da kayıtsız (diğer yüzlerdeki bütün acı nüanslarını vurgulamak için) genç ve yaşlı, işçi ve aydın, kadın ve erkek, çocuk ve yetişkin yüzleri.

İkinci durumda, «İvan»da, yas teması tek bir insanda toplanmıştır (büyük bir kalabalığın oturduğu bütün bir dev ülkenin egemenliğini kişileştirmesi boşuna değildir bu adamın.).

Ama burada da aynı biçimde, burada da acının çok sesliliği «birçok sesle» oynanır: kâh çarın iniltisi, kâh bir mırıltı ya da çarla birlikte şamdanların dibine düşen hacin gürültüsü; ya da gölgenin yarı yarıya yuttuğu yüzündeki beyaz leke; ya da geriye ve yukarıya doğru devrilmiş başı; ya da bir ağaç gövdesine kazılmış tabutun ardından beliren yüzü, delirmiş gibi gözleri olan bir yüz, ancak işitilen bir mırıltı: «**Hakkı mıyım?!**»

Bu belirli durumda seslerin bütün çok-biçimliliği **tek ve aynı yüz** tarafından, tek ve aynı bir baş oyuncu-kışı tarafından oynanmaktadır: ya diz çökmüş, ya yüzünü yere yapıştırmış, ya tabutun çevresinde ağır ağır dönerek, ya da öfkeyle ağır mumları devirerek ve katedralin görkemli suskunluğunu hinc dolu bir çığlıkla bozarak: «**Yalan söylüyorsun! Moskova çarı hâlâ yok olmadı!**»

Burada belirleyici olan, tek ve aynı çarın, tabuta göre farklı açılardan ve farklı durumlarda görülen çarın farklı pozisyonları, **bir pozisyondan diğerine geçiş olmaksızın** verilmekte, yani, alıcı tarafından uzaysal ve fizik bir birlikte var olma işareti göre seçilen değil de, **büyüyen bir heyecanın yalnız ilerleme derecesine** göre seçilmiş, yalıtlanmış ve bağımsız bir dizi kışı nasıl betimlenebilirse aynı o biçimde.

İşte böylelikle, Vakulinçuk'un gövdesinin yanından geçen farklı kişilerin yakın çekimlerinin ardarda gelmesiyle kurulmaktadır büyüyen üzüntü.

Ve yine aynı biçimde, tek ve aynı İvan'ın tavrındaki büyüyen patetizmin ritminde de çekimler ve kısa geçişler ardarda gelmektedir. İvan'ın si-lueti davranışlarının mantıksal devamlılığını izlemektedir: tabutun yanına diz çökmüş durumdan başlar (bölümün başında, yukardan aşağıya doğru

alınan bir hareketin sonunda ortaya çıktığı zaman), -yere kapanmış, yüzü yerde, şu sözcüklerden sonraki pozisyonundan geçer: «**Kutsal ceza değil mi bu?**» -Başın mümkün olduğu kadar arkaya devrildiği, yukarıya doğru uzanmış siluete kadar gider (Kurbski'nin ihanetini bildirmesi üzerine Pimen'e söylediği sözlerle: «**İhanetlerle tükendi yüreğim, son gücümü de yitirdim**»). Görüldüğü gibi burada çok seslilik, tek ve aynı kişinin çeşitli davranışlarındaki değişimler ve gelişmelerle kurulmaktadır. Ama yalnızca da bununla değil. Bu çok sesliliğe, siluetin kendine özgü çeşitli unsurlar da gelir katılırlar; bu unsurlar özerk ve bağımsız gibi görünürler ve bunlar kendi girişimleriyle, ardarda gelen eylemlerden geçerek yeni bir birlik içinde erirler -tamamen fizik düzeyde ait oldukları şekilsiz birlikten çok farklı ve tamamen duygusal bir birlik.

Bütünlüğü içinde, onu oluşturan bağımsız bölümlerin bir tür orkestrası olarak görülen bir figürün algılanması, bizim imgeleşmiş düzenimize yabancı değildir; bu, plastik ve dramatik düzeyde biraz beklenmedik bir biçimde ortaya çıksa da, bizler hepimiz, sözsel imge düzeyinde şu anlatımlara alıştık: «sol el sağ elin ne yaptığını bilmez», «bir göz diğerine...», ya da «adam öyle hızlı koşuyor ki, gölgesi onu zar zor izliyor» (Doğuda söylendiği gibi).

Yine de böyle bir plastik ve oynanmış yapının olanağı, o denli karmaşık bir çok sesliliği oluşturan özel bütün unsurların yapılarından geçen tek bir kompozisyon ilkesinin buyruğu altındadır.

Eylem ve onu kavrayacak olan **çekim** birlikte «söyleyebilsinler» diye eylemin uzaysal oluşumu, çerçevenin dörtgeni tarafından bu eylemin «kesintisizliğinin» yapılaştırıldığı aynı unsurlarla kurulmalıdır; davranış ve söylenen sözlerin birlikte-seslenmesini elde etmek için, mizansenin unsurları, aynı uzaysal «beyaz dizeler»in markasını taşımalıdır -eğer metin beyaz dizelerle yazılmışsa; (32) hem müziğin (ya da koroların), hem de ortamın birlikte seslenebilmeleri için, ışık oyunları ve gölgelerin tonalitesi, perde boşluğu boyunca yayılacak olan sesli unsurun çınlayışına, melodisine ve ritmine karşılık vermelidir.

Ve özellikle, bütün bu unsurlar, aktörün oyunundan giysisinin kıvrımlarının oyununa kadar, tek bir heyecanın yankısı içine aynı biçimde gömülmüş olmak zorundadırlar; bütün geri kalanı belirleyen ve çok-düzeyle bir kompozisyonun çok sesliliğinin de temelini oluşturan heyecan da budur.

(Türkçesi: **AZİZ OKAY**)

notlar

- (1) 1945 ilkbahar-yaz döneminde yazılmış, önemli parçaları 1962 yılında «İskoustvo Kino» dergisinin 11. sayısında yayımlanmıştır. Kitabın bu bölümünün başına Puşkin'in ünlü dörtlüğü alınmıştır, şair bu dörtlükte mezarının kapısı önünde «genç yaşamın neşeyle oynaması»nı ve «kayıtsız doğanın sonsuz güzelliikle ışıldaması»nı istemektedir.
- (2) «Şeylerin yapısı üstüne» ve «Bir kez daha şeylerin yapısı üstüne», («Şeylerin yapısı üstüne» Ç.S. nın 4. sayısında yayımlanmıştır - ç.n.).
- (3) Bkz. Amiel: «Herhangi bir görüş çevresi bir ruh durumudur».
- (4) Metinde fransızca.
- (5) Arnold Schoenberg (1874-1951), Avusturyalı kompozitör, kuramcı ve pedagog, atonal müziğin yaratıcısı.
- (6) «Mavi süvari». Metinde almanca.
- (7) Metinde fransızca.
- (8) S.M.A., Man Ray'ın «Deniz Yıldızı» (1927) ve, büyük olasılıkla, Cavalcanti'nin «Yalnızca Saatler» (1926) filmlerini kastetmektedir.
- (9) Anatoli Golovnia /doğumu 1900/, Sovyet operatörler okulunun kurucularından, Vsevolod Pudovkin'le birlikte «Ana», «St-Petersburg'un sonu», «Cengiz hanın torunu» /«Asya'da fırtına»/, «Asker kaçağı» vb. filmler çekti. Bugün V.G.I.K.'da öğretmen.
- (10) Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg'in operatör A. Moskvine ile birlikte Gogol'e dayanarak çektikleri film.
- (11) Başka yerde Çin resmi hakkında S.M.A. şöyle diyor «Şunu not etmek ilginç ki, en çok «çınlayan» görüntüler, sislerin katıldıkları».
- (11/b) Süit: müzik terimi. Metinde fransızca.
- (12) «Gözlerin müziği» büyük dekorcu Pietro Gonzago tarafından kullanılan terim (S.M.A.'nin notu).
Pietro Gonzago (1751-1831), ünlü İtalyan mimar ve tiyatro dekorcusu, Rusya'da uzun süre çalıştı.
- (13) S.M.A. ilerde bunu belirliyor: «/Bu sahnede/ bütün teknik olanak araçları operatör Tissé'nin usta elleri arasındadır: gerçek sisin doğal tülüne, fondaki flu-luğu ede etmek için objektifin önüne yerleştirilen tüller ve saç fileleri eklenmektedir ve bütün bunlara, bir özel mercekler sistemiyle elde edilmiş olan görüntünün kıyısındaki optik flu uygun düşmektedir (soft-focus)».
- (14) S.M.A. bu fransızca terimi, rusça «spléténie» (iç içe geçme) ve «sotchétanie» (birleşme, bağdaşım) sözcüklerini çevirmek için benimsiyordu.
- (15) Müzik terimi. Metinde almanca.

- (16) «İlkel insanın kuşu, gökyüzünün bir parçası olarak algılaması ilginçtir. «Daha da iyisi N. Marr, antik dil köklerinin ilk anlamlamalarına göre kuşların adlarının ...«nébéssiata», «gökyüzünün küçükleri» olduğunu kanıtlamıştır. «Görüldüğü gibi plastik «şiir» bile, insanlığın, evriminin şafağında algıladığı biçimde dünyanın ilkel kavramlarını yankılamaktadır!» (S.M.A.'nin notu). Nikolay Marr (1864-1934) ünlü Sovyet bilgini, dilbilimci. Dillerin kökeni hakkındaki kuramı, Stalin tarafından «Marksizm ve dilbilim sorunları» adlı eserinde şiddetle eleştirilmiştir.
- (17) «Sanırım, «Film classic» dergisinde genç Asquith idi». (S.M.A.'nin notu İngiliz yapımcı Antonhy Asquith).
- (18) 1924'te S.M.A. İsaak Babel'in (1894-1941) «Konarmia»sını filme almayı düşünüyordu. Bu ünlü anlatılar derlemesi «İlk bindirilmiş ordunun» destanından söz eder iç savaşta olağanüstü işler başaran Boudenny'nin süvari birliği. S.M.A. Babel'de sinemanın yeni imgesel düzeninin yeri doldurulmaz antolojisi»ni görüyordu.
- (19) «Genel hat».
- (20) «Benimle birlikte Pudovkin ve Aleksandrof tarafından imzalandı» (S.M.A.'nin notu). Söz konusu olan bildiri, ünlü «Manifesto»dur («Sesli filmin geleceği»).
- (21) Kırım'ın güney ucundaki bu kasaba, sözde aslanların kükrediği Odessa'dan kuş uçuşuyla 350 km. uzaktadır.
- (22) Metinde fransızca.
- (23) Metinde fransızca.
- (24) «Belki de söz konusu olan, müzik tarihinde de, uyumsal yazım gelip çok sesli yazımın ilkelerinin yerini aldığı anda ortaya çıkan evrimsel kaymanın aynısıdır?» (S.M.A.'nin notu).
- (25) Süprematizm 20 yıllarında Kazimir Maleviç (1878-1935) in çevresinde toplanmış olan rus ressamların hareketine verilen fransızca ad.
- (26) Görünüşteki dönüş noktasının aynı planda, ama daha yüksek bir düzeyde bulunduğu, «yükselen spiral» biçimindeki evrimsel harekete değinme.
- (27) Metinde ingilizce ve almanca.
- (28) Metinde ingilizce.
- (29) Sahneye koyucu Vsevolod Meyerhold'un desteğiyle commedia dell'arte'den çıkan masklar rus sahnelerini doldurmuştu. Başlangıçta S.M.A. de, genç Sergey Yutkeviç ile bir dizi modern mask yarattı, özellikle de Foregger'in «Atlara iyi davranın» (1921-1922) adlı tiyatro atölyesi için.
- (30) S.M.A., Ostrovski'nin «Bilge olmak için biraz sadelik yeter» adlı oyununun sahneye koyulmasına değiniyor; bu oyun akrobat oyuncularla bir sirk gibi ku-

rulmuş ve arasına, S.M.A. tarafından gerçekleştirilen ilk film olan «Glumov'un günlüğü»nden 120 metrelik sinematografik bir parça eklenmişti.

- (31) «Kokular, renkler ve sesler birbirlerine karşılık veriyor...» Başka yerde de Baudelaire'den alıntı yapan S.M.A. burada Eugène Sue'nin «Gastronomiye uygulanan müziğinden» uzun ve nefis bir parça veriyor («Bir apartmanın fizyolojisi» 1834) ve bu «yırtıcı ve sağlıklı sinestezi»yi, yalnızca havyarın, mantarın, mumların ve zenci hizmetçinin benzerliğine dayanan «kara yemekleri» için tipik biçimci-likle suçladığı Esseintes'in düşkünlüğüyle kıyaslıyor (Huysmans'ın «tersine»).
- (32) «Korkunç İvan»ın senaryosunun durumu budur. Bundan sonraki makalede, S.M.A. uzun uzun ve ayrıntılı olarak bu temaya dönüyor, filminin özel yapısını açıklıyor.

ilk sesli filmi inceliyelim: « coşku »

«Sinema-göz» yanısıra «Radyo-göz» kuramını da ortaya atan ve geliştiren Dziga Vertof, ilk sesli filmini 1930'da gerçekleştirdi: «Donbass Senfonisi (Coşku)». Vertof 1931 de kaleme aldığı aşağıdaki iki yazısında ilk sesli film yapımında karşılaştıkları sorunları, uyguladıkları yöntem ve çözümleri, uyandırdıkları tepkileri vb. ayrıntılarıyla anlatmaktadır. («Coşku» filminin tasarısı ve «Sesli Marş» bölümü için ayrıca bkz: D. Vertof, «Film tasarıları», Ç.S., sayı: 4, s. 59/62).

Ç. S.

1. VERTOF FİLMİNDEN SÖZ EDİYOR

İşte **Donbass Senfonisi (Coşku)** nun, bu sesli ve görsel belge filmi-nin özel önemi ve yapım sırasında karşılaştığımız özel nitelikteki engeller üstüne birkaç düşünce.

Bu özel nitelikteki engellerin ilk bölümüne yerli ya da yabancı - ses uzmanlarının ve yapımcıların şu kesin görüşlerini yerleştirmek gerekir:

Banda ses kaydı ancak sessizleştirilmiş ve tecrit edilmiş bir atölyenin özel şartlarında yapılabilir ve yapılmalıdır;

banda ancak yapay olarak yeniden-üretilmiş sesler kaydedilebilir ve kaydedilmelidir;

belgesel ses kaydı (özellikle dış çekimlerde) yapmak imkânsızdır.

Yapımcıların ve ses uzmanlarının bu görüşleri geçen yılın mart ayın-da çürütüldü, hem de **kelimelerle değil, olgularla**.

Bir dizi deneyle engellerin bu bölümünü aştık.

Coşku, dış çekimlerde belgesel ses kaydının imkânları ve imkânsızlıklarıyla ilgili tartışmalı sorunun kesin çözümü açısından birinci derecede önem taşır.

İkinci engeller bölümüne (buna «hareketsizlikler bölümü» deyelim) şunları sokmak gerekir:

ses alma aygıtının mutlak hareketsizliği (sanki atölyenin duvarına çivilenmiş gibi);

ses alma tesisatına «çok kısa bir zincirle» bağlı olan alıcının hareketsizliği;

atölyenin dört duvarı arasında bile olsa kımıldamaya hakkı olmayan mikrofonun çekim sırasındaki hareketsizliği.

Yalnız bu engeller topluluğunu aşmakla kalmadık, yalnız bu «hareketsizlikler bölümü»nü sarımsakla, alıcıyla birlikte sokağa inip onu, mikrofonu olduğu gibi, «yürümeye» ve «koşmaya» zorlamakla kalmadık, ama, bir dizi sesli çekim ve görsel ve sesli çekim deneyinden sonra, görsel ve sesli bir radyo-kayıt istasyonu sorununu ortadan kaldırılmaya iyice yaklaştık.

Üçüncü engeller bölümü, ses kayıt istasyonunun «sınır»larını geride bırakıp Donbass'a gitmeye kesin karar verdikten sonra karşımıza çıktı. Hareketli bir ses alma tesisinin hemen yapılması gerekiyordu. Profesör Şorin'in laboratuvarından olan Timartsyef, Çibisof, Haritonof ve Molçanof yoldaşlar tesisi kurmak için geceli gündüzlü çalıştılar. Nisan ayı içinde, ilk çekim denemelerimize başladık. Ardından, Bir Mayıs'ı, sonra da Leningrad limanını çektik, aygıt üzerinde biraz daha çalışıp Ukrayna Partisi'nin on birinci Kongre'sini çekmeye Harkov'a gittik. Kongrenin filme alınmasından sonra, aygıt üzerinde yeniden çalışıldı ve Donbass'a doğru yola koyulduk.

Bu üçüncü engeller bölümünü aştıktan sonra (hareketli bir tesisle yapılan deney), mart ayında, sesli aktüalite ve belge filmleri alanında araladığımız kapıları ardına kadar açmış bulunuyorduk. Sesli aktüalite filmlerinin başında bir **buzkıran** gibi ilerleyen **coşku** filminin özel önemi bundan ötürüdür.

Donbass yolculuğu dördüncü engeller bölümünü ortaya çıkardı. Donbass'ın sesleriyle cenge tutuştığımızda, bu işi alımızın ağıyla tamamlamak için bir ayımız vardı. Taşıma imkânları sıfırdı. Kulaklarımız tıkalı, dört ayak üstünde, bir tondan fazla yükü sürünerek ilerliyorduk. Laboratuvar ve röprodüksiyon tesislerinden bütünüyle yoksunduk. Kayıtları dinlemek ve kendi çalışmamızla aygıtların işleyişini denetim altında tutmak imkânımız yoktu. Yalnız kafalarıyla değil, kollarıyla da çalışmak zorunda kalan topluluk üyelerinin bu durumuna bir de görülmedik bir sinir gerginliği ekleyen bu şartlar altında, durmadan, bir çekim yerinden öbürüne araç ve malzeme taşıyorduk.

Bu belirleyici ses çekim ayını, kulakları sağır eder gürültüleriyle atölyelerde, demir ve ateş içinde, takırtılar ve homurtularla dolu bir ortamda geçirdik. Madenlere, **toprağın ta dibine** inerken, son hızla ilerleyen trenler üstünde çekim yaptık ve böylece sesli alıcının hareketsizliğine kesinlikle son vermiş olduk. Ve, **dünyada ilk defa**, bir sanayi bölgesinin gürültülerini (madenlerin, fabrikaların, trenlerin, vs...), belgesel olarak tespit

ettik. Görsel ve işitsel belge filmi **Coşku**'nun özel değerinin dördüncü yüzü budur.

Kurguya geçmeden önce, çekim çalışmasının bir muhassebesini yapmak gerekiyordu. Burada da yeni bir zorluklar topluluğuyla karşılaştık. Çekilen malzemenin yıkanması ve pozitif kopyasının elde edilmesi için hazırlık çalışmasını Kiev laboratuvarı yapacaktı. İşleri öyle düzenlemeliydi ki, kopya hataları laboratuvara, laboratuvar hataları da kopyaya yüklenmeliydi. Bunların tersi de olmamalıydı.

Sonunda bu zorluklar topluluğunun da üstesinden geldik ve muhassebeyi yaptık. İşte o zaman, Donbass'da kaydettiğimiz malzemenin bir bölümünün (toplumsal çalışma ve işçi kültür servisi bölümü, hızlı işçilere ödül verilmesi, vb.) teknik nedenlerle (aşırı ses titremesi) kullanılamaz olduğunu gördük. Bunlar kurgu tasarımızı bir ölçüde değiştirmemizi zorunlu kıldı. Yolda tasarımı bir daha elden geçirdik, kaydettiğimiz görsel ve işitsel belgeleri düzenlemeye koyulduk.

Elimizde, ne sesli kurgu masası ne de görsel ve işitsel film malzeme'mizi düzenlemeye yarayacak en küçük bir araç yoktu. İhtiyatla, inatla, yavaş yavaş çalıştık. Yüksek gerilimli elli gün ve elli gece. Gene de kolay yolu seçmedik, Donbass'da taşınabilir bir tesisimizin olması nedeniyle seslerin çoğunluğunun görüntüyle aynı şeride kaydedilmiş bulunmasından yararlanmadık. Yalnızca görüntüyle sesi çıkartmakla yetinmedik, bizim durumumuzda en zor olan yolu, **sesle görüntünün karşılıklı etkileşimleri** yolunu seçtik.

Coşku'nun beşinci olağanüstü yüzü de budur.

Şimdi işin en önemli yerine geldik.

Coşku filminde Sovyetler Birliği Büyük Fırını'nın gürültüleri alana vardığında, sokağı kaplayıp o mekanik müzikleriyle bayram dolayısıyla düzenlenen büyük gösterilere eşlik etmeye başladığında;

öte yandan askerî marşların, gösterilerin sesleri, bayraklar, kızıl yıldızlar, alkışlar, savaş sloganları, konuşmacıların söylevleri, vb. makinaların, atölyelerin gürültüsüne karıştığında;

Donbass'daki açığı kapatmak için gerçekleştirilen çalışma aralıksız «gönüllü çalışma cumartesi» gibi, «sanayileşme günleri» gibi, kızıl yıldızın altında, bir haclı seferi gibi sürüp giderken;

bunu bir kusur olarak değil, **ama ciddi ve geleceğe ait bir deney** olarak görmeliyiz.

Sözümü kronolojik nitelikte bazı bilgilerle bitirmek istiyorum.

Coşku tamamlanmalı altı ayı geçiyor. Fabrika tarafından 1930'da Ekim bayramı için çıkarıldı, yayınlanmayı (perdeye çıkmayı) bekliyor. Olumlu ve olumsuz niteliklerinin ciddi bir tahlilini bekliyor. Kesin, güçlü, ama mutlak olmayan bir değerlendirme, genel (zamanın ve mekânın dışında) değil, ama sesli sinemanın gelişmesinin belli bir aşamasına göre bir değerlendirme bekliyor.

«Sovyet Sanatı» adlı gazetede 17 şubat 1931'de yayınlanmıştır).

2. İLK ADIM

Sovyet sesli sinema üretiminin ilk yılında, aktüalite ses bantlarının egemen olduğu görülür. Bu olguyu açıklamak için, eskiye doğru kısaca bir bakalım.

Aktüalite filmi çeken sinemacılar, uzun zamandır, radyoyla yayınlamanın ötesinde, uzaktan görsel ve işitsel belgesel radyo-sine-film'ler kaydetmenin ve fotoğraflamanın imkânından, bütün ulusların ve bütün ülkelerin emekçilerinin karşılıklı olarak birbirlerini görmelerinin, işitmelerinin ve anlamalarının imkânından söz ederler. Aktüalite filmi çekenlerin —hazırlıksız yakalanan, gafil avlanan oyunculuk sinemasının tersine— hemen ve hiç tereddüt etmeden 1930'da ilk aktüalite ses bantlarının yapımına atılmalarına izin veren de bu hazırlık çalışmaları olmuştur.

Coşku adlı filmimizden önce, Hipolit Sokolof'un (1) «miyavlamalar konseri teorisi» ve yerli ve yabancı otoritelerin belgesel seslerin kaydının bile imkânını **reddetmeleri** vardı. Oyuncusuz aktüalite ses bantları yapmanın imkânının reddi vardı. **Coşku**'nun gerçekleştirilmesi ve sonuçları bir bakıma **bu inkârın inkârını** oluşturdu. **Coşku** yalnız «miyavlamalar konseri teorisi»ni ve öteki aktüaliteye-karşı «teori»leri kesinlikle çürütmekle kalmadı, aynı zamanda sesli aktüalite filmleri yapımına, oyuncusuz aktüalite ses bantları gerçekleştirilmesine kapıyı ardına kadar açtı; aynı zamanda ileride yapılacak görsel ve işitsel uzaktan çekilmiş belgesel filmlere de yolu açmış oldu.

Coşku filminde yanlışlar vardır. Bunları nasıl açıklamalı? Bunlar, geniş ölçüde, filmin yapımı sırasında, tasarılarımızla, filmi çekip kurgusunu yapma isteğimizle 1930 başlarındaki sesli sinemanın teknik durumu arasında açılan uçurumla açıklanabilir. Tasarılarımızda, teknik imkânlarımızı ve örgütleme imkânlarımızı fazla **geride bırakmıştık**. Bu filmin yapımının karşısına dikilen bütün engelleri hesaba katmamıştık. Karşılaştığımız engellerin her birinin, kendi başına, çalışmamızı yıkıntıya uğratmaya, yarıda kesmeye yettiğini belirtmek gerekir.

Bu engeller karşısında gerilemedik: aştık onları. Ne çekimde ne de kurguda en kolay yolu seçmedik. Tabii, büyük zararlara uğradık bu yüzden.

Kanımca, bu yanlışlardan, savaşta sakatlanmış bir filmin yanlışları gibi söz etmek gerekir. Orası burası parçalanmış. Sesi kısılmış. Yaralar içinde. Ama hiçbir güçlük karşısında gerilememiş.

Eleştirmenlerimizin bir bölümünün bu konudaki tutumu ne oldu?

Ya **ulema**'ca bir tutum: «diyez» olmayan, «bemol» olmayan, tek kelimeyle «doremifasol'cu» olmayan ne varsa «kakofoni» olarak nitelendi tartışmasız. Ya **duvar gibi** bir eleştiri: filmin yalnız görsel yanı eleştirildi, işitsel içeriği divana kaldı. Ya «oyuncu» bir eleştiriyle, biçimciliğe karşı bir tavır takınıp, filmdeki biçimsel başarıları uğraşa didine bulan ve ayıplayan bir biçimci-eleştiriyle karşılaştık. Ya da **aktüaliteye-karşı, oynanma-**

yan filme-karşı bir eleştiri, «miyavlamalar konseri teorisi»nin yaratıcılarının, kendi kendini savunma adına, ağız köpükler içinde, **Coşku**'nun bir «miyavlamalar konseri» olduğunu ve bunun sonucu olarak söz konusu teorinin doğrulandığını ve fasafisolandığını ispatlayıveren eleştirisini bulduk karşıımızda.

Coşku filminin ekibi için ve, sanıyorum, bütün aktüallite filmi çekenler için, bu filmin çok-yanlı (tek-yanlı değil) bir tahlili son derece önemlidir. Hem de bir «kendinde eser» olarak yalnız **Coşku**'nun değil, bu filmin yapımına bağlı bütün çalışmanın, aktüallite filmleri, belgesel filmler ya da oynanmayan-filmler dediğimiz sosyalist sinema endüstrimizde sinemayı sessiz filmin raylarından sesli filmin raylarına geçirmek için yaptığımız bütün çalışmanın bir tahlili.

Demek ki, belgesel ve oynanmayan film üretimimiz hızlı bir **artış** göstermektedir, yalnız niceliksel değil (**Coşku**, **Sanat Olimpiyadı**, **Sanayi Partisi Davası**, **Köy**, vb...), bazı kusurlara rağmen, aynı zamanda niteliksel bir artış da. Ama sesli filmin bu kusurlarının nedeni bu dalın sinemacılarının, hazırlık çalışmalarında, teknik ve örgütsel imkânlarını **geride bırakmış** olmalarıysa, oynanan-sinemanın, oyunculu sinemanın çalışanları, tersine, hazırlık çalışmalarında, ellerindeki teknik imkânların **gerisinde kalmışlardır**. Sesli sinema onları gafil avlamıştır. Bunun için, diyalektik maddeci yönetime sahip olmanın yanında (oyuncular için olduğu kadar karşı-oyuncular için de vaz geçilmez şarttır bu),

birincilerin (oyuncu'ların) daha bir kararlılıkla sessiz filmleri pısıırıkça seslendirmekten sesli film yapımına geçmekte acele etmeleri;

ikincilerin (karşı-oyuncu'ların) tekniğin üzerine yürümeleri, onu daha fazla egemen olup tespit edilen çekimleri **yüzde yüz** çekebilmek için kulanmaları gerekmektedir. Buna yalnız daha ustaca bir mikrofon kullanımı, hareketli ses alma tesislerinin geliştirilmesi değil, ses üzerine birinci genel Konferans'da yaptığım teklifin: bir **sesli üretim ve kayıt radyo-sine-istasyonu**'nun kurulması da yardımcı olmalıdır (sesli imgelerin uzaktan kaydedilmesi ve uzağa gönderilmesi için). Beş yıllık planın sonunda, elimizde yalnız hareketli ses alma tesisleri değil, güçlü bir görsel ve işitsel uzak-tan-kayıt ve uzağa-yayın istasyonumuz olursa ,o zaman, amacımız: «kapitalist ülkeleri teknik ve ekonomik düzeyde yetişip geride bırakmak» sinema ve radyo düzeyinde büyük ölçüde gerçekleşmiş olacaktır.

(16 nisan 1931 tarihli «Kino» gazetesinde yayınlanmıştır).

(Türkçesi: İZZET YASAR)

(1) «Sesli filmin imkânları» adlı bir makalesinde (Kino gazetesi, 1929, no. 45), sinema eleştirmeni Hipolit Sokolof, doğanın ve hayatın «sonojenik» olmadığını, «sesli ajitasyon ya da bilim filmlerinin ne doğanın kucagında ne de sokakların gürültüsü içinde değil, çifte olarak sessizleştirilmiş ve bir hava tabakasıyla tecrit edilmiş bir atölyenin duvarları ardında gerçekleştirilebileceğini» yazıyordu. Ve doğal sesler kaydetmenin bir kakofoni, bir «miyavlamalar konseri» olacağını ekliyordu.

SESLİ SİNEMANIN GELECEĞİ BİLDİRİ

Uzun süredir özlenen sesli sinema ideali sonunda gerçek oldu. Amerikalılar konuşmalı film tekniğini buldular ve onu pratik kullanıma elverişli bir düzeye erdirdiler. Almanyada da aynı yönde güçlü bir çalışma sürdürülmekte, ve dünyanın her yerinde, sonunda sesini bulmuş olan bu sessiz sanat üstüne tartışılmaktadır. Biz, SSCB'de çalışanlar, teknik yetersizliklerimizin bütünüyle bilincindeyiz: Elimizdeki imkânlar, henüz, bu yeni alanda pratik ve hızlı başarılar elde etmemize yeterli değildir. Her ne olursa olsun, bu konuda herhangi bir teorik görüşün formülasyonu ilginç olabilir, çünkü özellikle böyle bir teknik ilerleme bize göre hatalı olarak kullanılagelmıştır. Bu yeni buluşun imkanları üstüne böyle yanlış bir anlayış yalnız sinemasanat'ın gelişmesini engellemekle kalmaz, aynı zamanda onun bugünkü ifade gücünü de sıfıra indirir. Görsel imgelerle gerçekleştirilen bugünün sineması, seyirciler üzerinde muazzam bir telkin gücüne sahiptir ve diğer sanatlar içinde birinci derecede önemli bir yeri vardır. Bilindiği gibi, sinemanın böyle bir anlatım gücüne erişmesinin tek ve başlıca aracı kurgudur. Anlatım aracı olarak kurgunun gelişimi, sinema sanatının mümkün olan her türlü gelişiminin üstünde temellendiği aksiyondur (Sovyet filmleri evrensel başarılarını büyük ölçüde kurgu ilkelerini iyi formüle edip, iyi uygulamalarına borçludurlar). Oysa :

1) Sinemanın gelecekte göstereceği gelişme için önemli olan etkenler yalnızca ifadeci kurguyu ve yeni olabilirlik kiplerini geliştiren ve güçlendiren etkenlerdir. Kendimizi bu görüş açısına yerleştirdiğimiz zaman sesin o yüce anlamıyla karşılaştırıldığında, rengin ve stereoskopinin ne kadar önemsiz kaldığını ispatlamak kolaydır.

2) Bununla birlikte sesli sinema iki tarafı da keskin bir silahtır. Sesli sinemanın seyircinin merakını tatmin için uygulanması ihtimali büyüktür: O zaman, çok daha kolay imal edilebilir ve satılabilir duruma getirilebilecek olan bu metanın sömürülmesine tanık olacağız demektir. Ses kaydının, dudak hareketleriyle en doğru ve en gerçekçi biçimde rastlaştığı «konuşmalı film» de seyirci bir oyuncuyu dinlemenin tadına gerçekten varabilir. «Atraksiyon-Sineması»nın bu ilk evresinin ardından, bir ikincisi, ilkinin sinai çöküşünün neden olduğu korkunç bir

evre gelecektir. O zaman, tiyatronun istilasına uğramış ve sahte-edebi bir yenileştirme yapımına teşebbüs edilecektir. Böyle kullanıldıkta, sesli sinema kurgu sanatını yok edecektir; çerçevelere eklenecek her eklem, bu çerçevelerin anlamını ancak tek tek parçalar halinde zenginleştirebilir ve güçlendirebilir, öyleki bu, etkisi yalnızca ayrı ve değişik parçaların birliğinden kaynaklanan kurgunun aleyhine bir durum yaratır.

3) Kurgunun daha yeni ve daha mükemmel biçimlerine, yalnızca görüntüye saygılı olarak ve sesin karşı-sürümlülüğünü kullanarak varılabilir. Oysa, fono film'in ilk deneyleri, görsel ve işitsel imgelerin raslaşmamasına yönelik deneyler olmalıdır. Bu sistem yeni bir orkestral karşı-sürümü getirecektir.

4) Teknik buluş, sinema tarihinde raslantısal bir etken değildir. Sinematografik öncülüğün (avanguardia — Ç.N.) doğal olarak vardığı yerdir ve bu sayede, başka türlü aşılması imkânsız bir dizi engelin üstesinden gelmek mümkün olacaktır. Birinci engel, filmi, başka bir durumda yararsız olmaları gereken ve bizzat filmin ritmini yavaşlatan sahnelerle dolduran açıklama karmaşıklığıdır. Konuların temaları, günden güne daha da karmaşıqlaşmaktadır, ve bunları yalnızca biçimsel (figüratif) yollarla çözme girişimleri ya başarısız kalmış ya da fazla fantazili bir sembolizme varmıştır. Gerçek işlevi içinde ele alındığında, yani kurgunun görsel imgelerden bağımsız yeni ögesi olarak ses ise, tersine, yalnızca görsel yollardan bir çözüm bulmanın imkânsızlığı yüzünden yapımın karşılaştığı karmaşık sorunların ifadesi ve çözümünü için son derece etkili bir yol olarak yerini almıştır.

SERGEY AYZENŞTAYN
GRİGORİ ALEKSANDROF
VSEVOLOD PUDOVKİN

1929

(Türkçesi: İZZET YASAR)

VIII — ÖZEL ÇEKİMLER

Film çalışmalarında, görsel özel etkiler elde etmek için uygulanan çeşitli niteliklerde çekimler gerçekleştirilir. Bu tür çalışmaların teknik özellikleri ve amaçları da farklıdır. (Gerçekte, özel etkilerin teknik amaçlar dışında, belirli bir sinema görüşünün ve anlatımının içinde yerleri ve işlevleri vardır ve belirlenmeleri de —teknik açıdan da olsa— ona göre olur: Hollywood sineması, Vertof'un çalışmaları, reklam filmciliği vb...

Özel çekimlerin, teknik amaçlar yanı sıra başka nedenleri de olabilir: ulaşılması olanaksız hedefler, yapım giderlerinden tasarruf vb... Ayrıca, seyirciyi kolaylıkla etkileyebilecek «hileler ve görsel oyunlar» ile çizgi filmler'le ilgili özel çekimlerde uygulanır.

Özel etkiler elde etmek amacıyla gerçekleştirilen özel çekimlerin pek çoğunu çekim/laboratuvar birliği içinde ele almak gerekir. (Laboratuvar işlemleri konusuna dergimizin ilerdeki sayılarında geniş yer verilecektir).

Özel çekimler için yapılagelen klasik sınıflandırmadan (trükajlı çekimler, suni dekorlar ve çizgi filmler) kaçınarak, yalnızca teknik bir yaklaşım içinde, özel etkiler elde etmenin çok temel bir işlemi olan «film-kaşı»ndan yola çıkmanın daha daha doğru olacağı inancındayız.

1) FİLM KAŞI

Film kaşını gerçekleştirmede uygulanan işlemlerdeki temel amaç süje(ler) ile genel görüntünün (dekorun) ayrı çekimleri ve sonradan bu çekimlerin laboratuvar çalışmalarında birleştirilmesidir.

Ünlü bir örnekle açıklama yapalım: görünmez adam bir ceket giymiş ve bir oda da dolaşmaktadır. Bu durumda son görüntü, odanın içinde dolaşan çeşitli hareketler yapan bir ceket olacaktır.

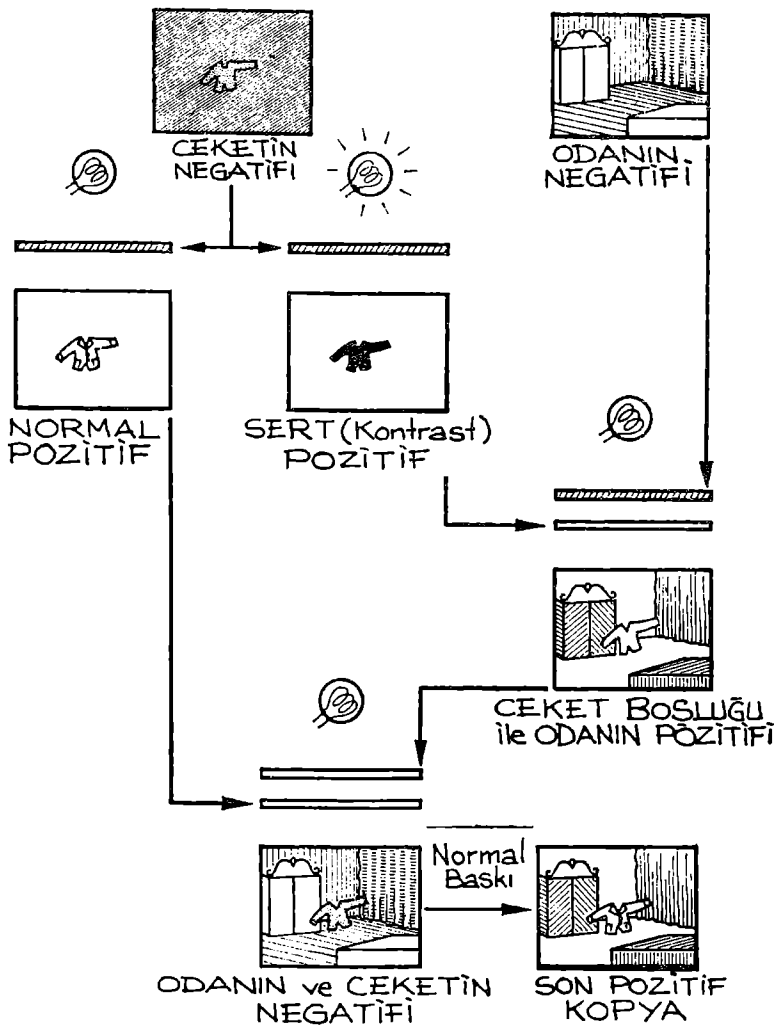
Bu özel etkiyi elde etmek için:

a — odanın çekimi

b — ceketin çekimi

ayrı ayrı ve değişik yerlerde çekilecektir. Odanın çekimi istenen bir odada, ceketin çekimi ise siyah bir fon önünde gerçekleştirilecektir. Ceket, her tarafı siyahla boyanmış ya da siyah bir tulum giydirilmiş bir kişiye giydirilir. Bu kişinin yüzüde aynı şekilde siyah olacaktır. Siyah fon önünde oyuncuya istenilen hareket yaptırılır ve negatif filme çekilir. Negatif film siyah bölümler tarafından etkilenmez, yalnızca ceketin bulunduğu yerler duyarkatta etkilenirler. Elde edilen bu ceket negatifinden iki ayrı pozitif film basılır. Pozitiflerden biri normal, yani saydam bir fon içinde ceketin ayrıntılarıyla görüntüler, ikincisi ise çok kontrast (ara tonlar yok edilmek) basılmış bir pozitifdir. Bu ikinci pozitifte ceketin ayrıntıları hiç görünmez, yani, saydam bir fon önünde siyah bir ceket silüeti elde edilmiş olur.

İşte, bu ikinci pozitifteki siyah ceket lekesi (silüeti) ilerdeki işlemlerde «kaş» (örtü) görevi görecektir.

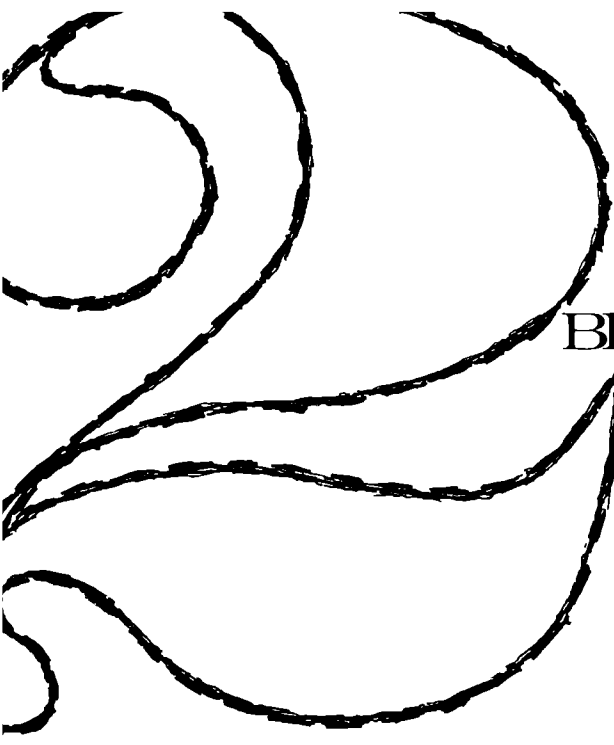


FİLM KAŞI.

Dekorun (odanın) negatifi ile, elde edilmiş olan bu son «sert pozitif» laboratuvarında basıldıklarında elde edilen yeni pozitifteki görüntü şöyledir: opek (saydam olmayan) ceket kaşı tarafından elde edilmiş olan «kaş»ın bulunduğu yer(ler)in ışıktan etkilenmediği bir oda görüntüsü.

Bu kez ceketin bulunduğu saydam alan ilerdeki işlemler için bir «yedek» alan olacaktır.

İkinci önemli işlem, elde edilmiş olan bu son pozitifle, ceketin normal olarak basılmış pozitifinin üstüste basımıdır. Bundan yeni bir negatif elde edilir ve bunun üzerinde, ceket tamıtamına, oda içinde gezinen ceket kaşında yerini alır. Elde edilen bu negatiften de, normal yolla yeni bir pozitif basıldığında, sonuç, oda içinde gezinen normal (ayrıntılarıyla birlikte) bir ceket görüntüsüdür.



BEKLENEN
● KİTAP

stefanos
yerasimos
**AZGELİŞMİŞLİK
SÜRECİNDE TÜRKİYE**

2-TANZİMATTAN I.DÜNYA SAVAŞINA

40 lira

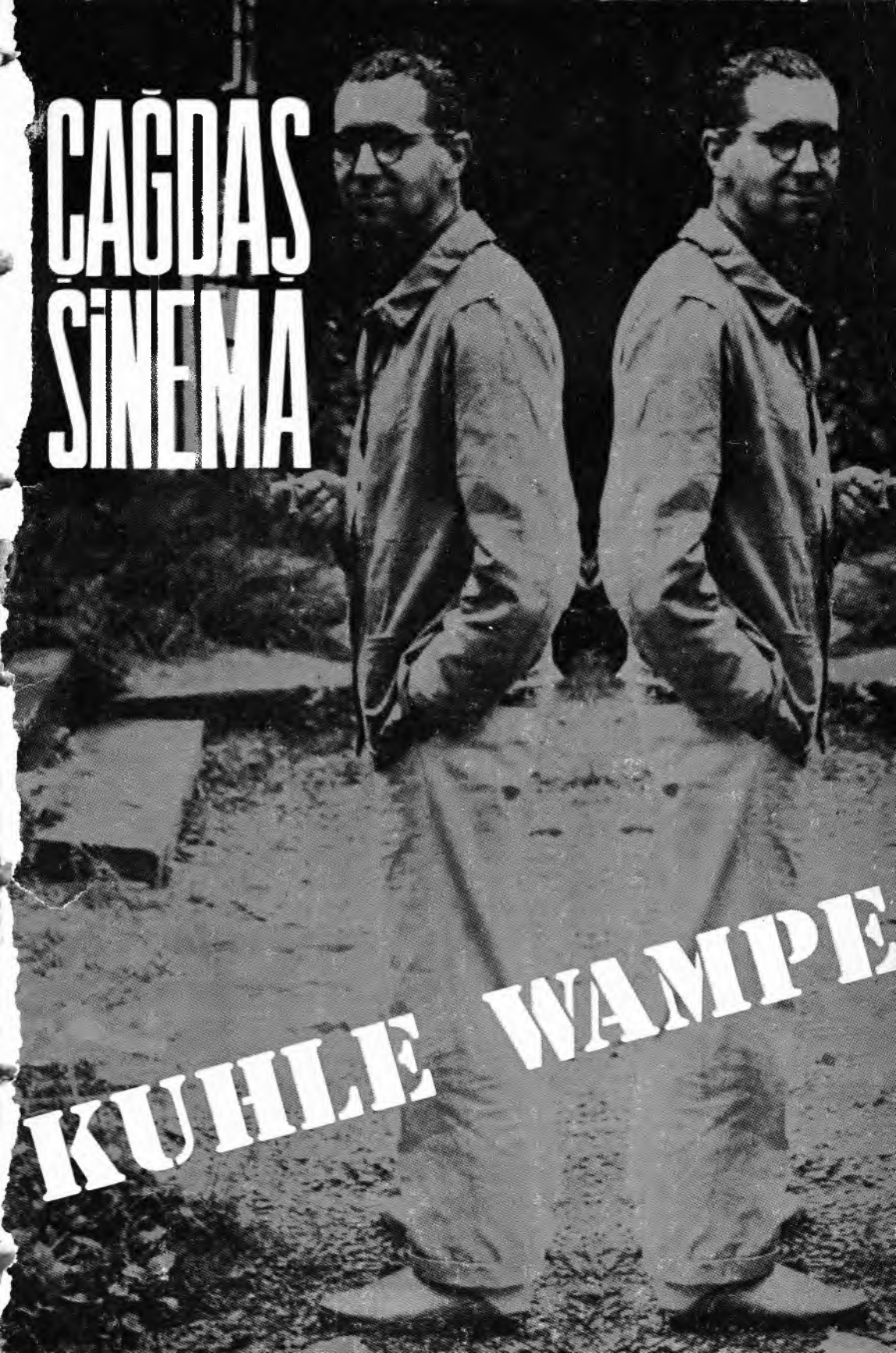
1-BİZANSTAN TANZİMATI

35 lira

BİLİM ARASTIRMA
DİZİSİ



GÖZLEM YAYINLARI

A black and white photograph of two men standing back-to-back in a field. They are both wearing glasses and light-colored trench coats. The man on the left is looking slightly to his left, and the man on the right is looking slightly to his right. The background is a dark, textured field.

**CAGDAS
SINEMA**

KUHLE WAMPE