

SERGEY AYZENŞTAYN (*)

Çeviren :

Ok. A. Fikret IŞIKYAKAR

Potemkin'den söz edildiğinde, genellikle iki değere önem verilir: bütün olarak kompozisyonun organik uyumluluğuna ve hüzüne.

Potemkin'in en çok dikkati çeken bu iki değerini ele alalım ve her şeyin üstünde kompozisyon açısından hangi değerleri kapsadığını göstermeye çalışalım. Bir bütün olarak filmin kompozisyonunun organik bütünlüğünü inceleyeceğiz. "Odesa Merdivenleri"nin sonunda, eserin geriye kalan kısmı ile ilgili, benzer sonuçlar çıkarmak için en yüksek trajedik yoğunluğa ulaştığı bu hikayedeki hüznünlülüğü inceleyeceğiz.

Çalışmamızı, aynı zamanda, kompozisyonun seyir biçiminin, temanın hüznünlülüğüne ve organik bütünlüğüne nasıl katkıda bulunmuş olduğunu belirlemeye hasredeceğiz. Aynı zamanda bu unsurların nasıl anlaşıldığını, kalabalık sahneler açısından, süsleme açısından, ışık ve renk cümbüşü içinde, konunun gelişimi

(*) Andrew Sarris, (ed.) *Interviews With Film Directors*, Avon Discus Edition, July, 1969, New York, USA. (First Printing).

çinde, aktörlerin oyun biçimleri yönünden, bölüm bölüm inceleyeceğiz. Aynı zamandan **eserin yapısının** sadece özel biçimde tanımlanmış sorununa değineceğiz, bu nedenle de aşağıda filmin ayrıntılı bir analizini vermeye çalışacağız.

Ama bu, her detaya inerek bütünü kuvvetlendiren unsurlar ile ortaya konmuş organik bir çalışma. Aynı yöntem ile tüm unsurları ve birliği değil, aynı zamanda tümün ortaya çıkarılması amacı ile her çalışma biçimine baş vuruldu. Aynı temel yöntemler filmin kalitesini oluşturan her parçasına renk katar ve hareketlere canlılık verir. Engels'in "Doğanın Diyalektiği"nde **üstün birlik** olarak tanımladığı gibi, burada yapı anlaşılmıştır, ve her hangi bir kimse eserin organik bütünlüğünden sadece bu açıdan söz edebilir.

Bu düşünceler bizi, başlangıçta, çalışmamızın ilk temasına: **Potemkin**'de yapının organik bütünlüğü sorununa yöneltti. Eserde verilen organik bütünlüğün heyecanı gibi, soruya eserin organik bütünlüğünden, organik olayların yapısal kurallarının eserin kompozisyon kurallarına nerede uygun düştüğü anlaşılır olmalı varsayımından başlayarak yaklaşılmaya çalışalım. Lenin, bu konuda şöyle der: "**Özel sadece genelin bir işlevi olarak vardır. Özelin içinde ve özel olmadıkça genel var olamaz.**"

İlk örneği statik, ikinci örneği dinamik görüş açısından ele alacağız. İlk örnekte filmin tertip edilmiş sırasının **oranlarından** ve terimlerden, ikinci örnekte ise filmin yapısal **gelişmesinden** söz edeceğiz.

Potemkin olayların oluş sırasına göre verilmiş ve dram olarak ortaya konmuştur.

Bunun sırrı, beş perdelik trajedide, ve olayların oluş sırasındaki gelişmenin trajik kompozisyonun çok katı biçimde belirlenmiş kuralları ile sınırlanmış olmasındandır.

Yalın gerçekler olarak ele alındığında, olaylar trajedinin beş perdesi içinde gelişmektedir. Bu gerçekler 3. Perdenin 2. Perdeden, 5. Perdenin 1. Perdeden farklı olduğu klasik trajedinin gereksinmelerine uygun düşecek biçimde seçilmiş ve mantıksal olarak derlenmişlerdir.

Asırlardan beri denenmiş olan kompozisyonun bu formu, perdelerin her birinin ayrı açıklamasının bulunduğu dramımızda tekrar belirlenmiş olarak bulunuyor.

Şimdi bu beş perdeyi kısaca anımsayalım.

I. PERDE: İnsanlar ve Kurtlar

Açıklama. Zirhli savaş gemisindeki durum. Kokuşmuş et. Tayfaların galeyana gelmesi.

II. PERDE: Kıç Güvertesindeki Facia.

“Herkes güverteye!” Denizciler çorbayı içmeyi reddediyorlar. Muşamba örtü sahnesi. “Kardeşler!” Ateş etmeyi red. Ayaklanma. Denize atılan subaylar.

III. PERDE: Kan “İntikam” diye bağırıyor.

Sis. Odesa limanında Vakulinçuk’un cesedi. Cenaze alayı ve ağlamalar. Karşılaşma. Kırmızı bayrak çekilmesi.

IV. PERDE: Odesa Merdivenleri.

Halkın gemidekilerden yana oluşu. Gemilere erzak doldurulması. Odesa merdivenlerine yayılım ateşi.

V. PERDE: Filonun Arasından Geçiş.

Bekleyiş gecesini. Filo görünüyör. Makina dairesinde. “Kardeşler.” Filonun ateş etmeyi reddedişi.

Hareket açısından, dramın her bölümündeki olaylar birbirinden tümüyle ayrılır ama bu perdelerin arasında öyle kuvvetli bir sanat vardır ki tüm perdeleri birbirine bağlar.

“Kıç güvertesindeki facia”da küçük bir isyancı grubu idam mangasının silahları karşısında “Kardeşler” diye bağırırlar. Bu bağırmadan sonra silahlar indirilir. Organik olarak tüm gemi onlardan yana, isyancı denizcilerden yanadır.

“Filonun Geçişini”nde, isyancı gemiye karşı gönderilmiş filonun topları ile karşı karşıya kaldıklarında tüm isyancı gemi, ki filonun çok önemsiz bir bölümünü oluşturur, hep bir ağızdan aynı şeyi haykırır, “Kardeşler!”. Topları namluları indirilir. Organik olarak tüm filo **Potemkin**’den yanadır. Zirhlının en küçük organik bölümünden organik bütünlüğüne: böylece devrimci kardeşlik duygusu temanın bu “kreşendosu” içinde giderek artan bir biçimde geliştirilmektedir. Ve biz bunu tekrar işçilerin kardeşliği ve devrimi tema olarak almış eserin düzenleniş biçiminde buluyoruz.

Tıpkı, filmin içeriğinde, kardeşlik duygusunun gemiden sahile taşındığı gibi, aynı biçimde eser, burjuva sansürünün üstünde, işçilerin kardeşliği ve kardeşlik için “Hurrah!” diye bağırımlarının temasını taşır.

Temanın ahengine ve heyecanına gelince, bu organik bütünlüğü göstermeye yeterlidir. Ama Potemkin’in kompozisyonunu daha şekilsel titizlikle göstermeye çalışacağız.

Beş perde dış görünüşüyle birbirine hiç benzemiyor ama belki bir ilişki içinde bakıldığında, tümüyle özdeş oldukları görülür. Her perdenin hemen hemen iki bölümle açık seçik birleştiği görülüyor. Her şeyden çok ikinci perdeden başlayarak:

Muşamba örtü sahnesi	—	İsyan
Vakulinçuk’un cenaze töreni	—	Karşılama
Kardeşlik duygusu	—	Yaylım ateşi
Heyecanlı bekleyiş	—	Zafer

hatta iki bölüm arasındaki bağın daima bir işaret, bir duraklama ile belirlenmiş olduğunu görüyoruz.

3. Perdedeki cenaze töreni ile şiddet teması arasındaki geçişi bazen sıkılmış birkaç yumruk darbesi sağlar.

Bazen, 4. Perdedeki yaylım ateşi sahnesine geçmek için kardeşlik sahnesini kesen ikinci derecede bir açıklamadır.

Ya da yine kardeşlik anlayışında patlak veren durumu dengelemek için 2. Perdenin hareketsiz silahları, 5. Perdede topların koca ağızları ve “Kardeşler” ibaresidir.

Buradaki bağın sadece başka bir ruhsal duruma, **başka bir** ritime, **başka bir** olaya değil, ama her seferinde oldukça ters bir duruma geçişi simgelediğini belirtmek gerek. Zıt değil ama gerçekten ters düşen bir durum çünkü her seferinde **ters görüş açısından aynı temanın görüntüsünü** verir, aynı zamanda ters durumun yine **bu temadan doğduğunu** gösterir.

Üzerlerine çevrilmiş silahların karşısında korku dolu bekle-yişten sonra isyan patlak verir (2. perde).

Vakulinçuk’un halkçı cenaze merasimi temasından organik olarak fıskıran öfkenin patlama noktasına ulaşması (3. perde).

Odesa halkının ve **Potemkin** asilerinin kardeşçe kucaklaşmasından doğan tepkinin belirginleştiği organik 'sonuç', selamlama için merdivenlerde silah patlatılması (4. perde).

Hareketlerin gelişimi kuralının bu değişmezliği, dramın her perdesinde tekrarlanan bu kural, zaten kendi içinde anlamlıdır.

Böylece bu değişmez kural Potemkin'in bir bütün olarak kompozisyonunun belirgin karakterini oluşturur.

Aynı zamanda tüm film, aslında, ortalarına doğru, bir nokta ile tekrar başlayacak olan yeni bir şevk ile başlamak için tüm başlangıcı üslenen hareketler bir durak işareti ile durur.

Vakulinçuk'un cenaze töreni, suikast olayı ve Odesa sis altında sahneleri, bütün olarak filme kıyasla, bu durak işaretleri rolünü oynarlar.

Bundan sonra isyan teması, isyan eden zırhlının sınırlarını aşarak tüm şehre yayılır. Coğrafya olarak gemiye zıt düşer bu şehir ama duygu yönünden gemi ile aynı paraleldedir. Mamafih, tema geniş anlamda bir kez daha drama geçerken şehir, gemi ile olan bu ilişkisini askerler tarafından kesilmiş bulur (Odesa Merdivenleri öyküsünde).

Temanın gelişmesini bir noktaya kadar organik buluyoruz. Aynı zamanda, tümüyle temanın bu gelişmesinden ortaya çıkan **Potemkin'in yapısı** her ne kadar tüm olarak değilse de **bütünü oluşturan parçalardan biri, ya da aynı şekilde temel unsurlardan biridir.**

Organik bütünlük kuralının sonuna dek incelenmesi gereği böylece ortaya çıkmıştır.

Oranlar konusunda organik birlik, estetikte "altın bölüm" diye bilinen ilişkidir.

Altın bölüm üstüne kurulan sanat eserleri tümüyle eşsiz bir güce sahiptirler.

Konu, başta plastik sanatlar olmak üzere, derinliğine araştırılmıştır.

Geniş ölçüde hareket ortamına sahip olmasına karşın, altın bölüm, ölçü olarak zamanı alan sanatlara daha az uygulanır.

Sinemada “Altın bölüm ile kanıtlanma” şimdiye dek belkide hiç uygulanmadı. Kompozisyonun organik bütünlüğü bakımından bir deneme film olarak bilinen **Potemkin**, tümüyle altın bölüm kurallarına göre ortaya konmuştur.

Filmin bir bütün olarak iki bölümden oluştuğunu ve filmin her bölümdeki olayların **aşağı yukarı** o bölümün ortasında ağırlık kazandığını söylemiştik.

Aslında bu oran, altın bölümün şematik tahminine en yakın düşen 2:3 oranına yaklaşıır.

Harekette duraklama ile birlikte sifıra düşen belirgin durak, ikinci perdenin sonu ile üçüncü perdenin başında, 2:3 bölümündedir.

Biraz daha dikkatle bakalım: Vakulinçuk’un cenaze töreni teması, oyunda üçüncü perdenin başında değil, **ikinci perdenin sonunda** ortaya çıkmaktadır. Böylelikle filmin geriye kalan altı bölümüne 0.18 lik bir eklenti yapıldığı gözden kaçmamaktadır. (Altın bölüme göre filmin on yarı-perdesini hesaplarsanız, 1 ve 1.618, ondalık sisteme göre, birinci bölüm için 3.82, ikinci bölüm için 6.18 sayılarını bulursunuz.) Durakların, her bölümde, bu kurala göre yerleştirildiği görülmektedir.

Ama, kuşkusuz, **Potemkin**’de titizlikle en çok üstünde durulan şey altın bölümdür. Altın bölüm, sadece hareketin sıfır noktasına ulaştığında değil, aynı zamanda hareketin en düşük noktaya ulaştığında da incelenmiştir. Ama bunu, yine, en yüksek noktada da buluyoruz. Bu en yüksek nokta gemide kırmızı bayrak çekildiği andır. Ve bayrak, altın bölümce belirlenmiş olan kesin ve gerçek yerine konmuştur. Ama, bu kez, **sondan başlayarak**. 3:2 oranını kullanıp, **üçüncü perdenin sonunda**, ilk üç bölümü son iki bölümden ayıran durak girişimine doğru hesaplarsanız kırmızı bayrak sahnesinin dördüncü bölümün başlarına rastladığını görürsünüz.

Demekki, her bölüm kendi başına düşünülmez, ama film bir bütün olarak, en yüksek dereceye ulaştığı iki noktası, hareketin durulması, yeniden kanatlanması ile harfiyen uygunluk kuralını, altın bölüm kuralını izler.

Şimdi **Potemkin**’in ikinci ana ögesini inceliyelim: hüznün ve temanın hüznünü filmin hüznü şekline dönüştüren kompozisyon ile

İlgili gelişmeler. “Bu sıfatla” hüznü oluşturan öge üzerinde duracak değiliz. Kendimizi biraz kısıtlayarak eserin hüznünü seyircinin açısından, seyircinin üstünde bıraktığı etki açısından düşünerek ele alacağız.

Hüzün, seyircide önüne geçilmez merak duygusunu en geniş ölçüde uyandıran bir etkendir.

Hüzün konusu, düzenlendiği biçim içersinde, hareketin sert biçimde patlaması durumunda ve yeni değerlere giden sürekli akış içinde incelenmelidir.

Bir sanat eserinde, aynı gerçeğin değişik şekillerde: resmi bir rapor biçiminden heyecanlı bir hüznün ilahisine kadar ele alınabileceği aşıkardır. Bizi burada ilgilendiren, bir olayın hüznün düzeyine dek yükseltilmesine olanak tanıyan gelişmelerin bölümleridir.

Bu, ele alınacak materyal konusunda itiraza mahal vermeyecek biçimde, **sanatçının** davranışı ile kararlaştırılmıştır.

Ama kompozisyon, bizim anladığımız anlamda, eserin seyirci üzerinde etkisinin derecesine ve ele alınan materyal konusunda sanatçının davranışını eşit biçimde belirleyen bir mimaridir.

Ve yine, bu yazımızda, kendimizi bu yada şu olaydaki hüznün “niteliğine” bağlamıyacağız, çünkü bu niteliğin insanın toplumsal görüşüyle daima bir ilişkisi vardır. Bundan böyle **sanatçının davranışındaki** hüznün niteliğini araştırmak için durmayacağız, çünkü bu da her hangi bir olayın niteliğinde daha az toplumsal değildir. Burada bizi ilgilendiren çok sınırlı bir sorundur: “olayın niteliği” ile ilgili olarak bu “davranış”, hüznün mimari koşulları içinde kompozisyon bakımından nasıl anlaşılır.

Sanatçı seyirciden maksimum duygusal atılım elde etmek, onu “kendisinin dışında” adım attırmak isteğinde, seyircinin istenilen düzeye gelmesi için, ona sadece izlemesi gereken bir “klavuz” sunması gerekir eserinde.

Bu öykünlük tepkiyi elde edecek en basit “prototip” sahne- de, kuşkusuz, sevinç içinde davranacak bir karakter, başka bir deyişle, bir başkasının durumunda, “kendisinin dışında adım atmış” biri olacaktır.

Daha karmaşık, ama daha etkili olan, eserde hüznün için temel oluşturan durumlar-**etkiyi kuvvetlendiren** yeni bir değere yönelik sürekli geçiş-kişinin arkadaşlarını ve çevresini genişletmek için onun “sınırlarının ötesine” geçer. Bunlar “coşku” diyebileceğimiz kavram içinde, çevrenin kendisine sunulduğu durumlardır. Buna klasik örnek: baş rolü oynayan kişinin coşkununun giderek doğanın coşkuluğuna dönüştüğü **King Lear** dır.

Şimdi geriye, bizim örneğimiz olan “**Odesa Merdivenleri**” nin sonucuna dönelim.

Bu sahnede olaylar nasıl sunuldu ve gruplandırıldı?

Filmde tanıtılan kişilerin ve toplumun heyecanını bir yana bırakarak, belli bir evrede hüsnün gelişmesini, kompozisyonun yapısını: **hareketin** eğrisini inceliyeceğiz.

Önce ((göğüs çekimi) öne doğru atılan kişilerin karışıklığı, sonra halâ karışıklık içinde öne atılan kişilerin **genel** bir çekimi var. Daha sonra bu karışıklığın, merdivenlerden inerken asker postallarının **ritmik** seslerine dönüşmesi.

Hareket hızlanır. Tempo yükselir.

En üst noktada, **inen** hareket ansızın değişir ve **çıkan** bir hareket olur: Kalabalığın çılginca (aşağıya doğru) koşuşu ölmüş öğlunu taşıyan ananın **tek başına ağır ağır** (yukarıya doğru) hareketi ile karşılaşır.

Kalabalık. Baş dördüncü hız. **Aşağıya doğru.**

Yalnız bir insan. Ağır bir yavaşlama. **Yukarıya doğru çıkış.** Bu sadece bir saniye sürer, ve tekrar, ansızın, **aşağıya doğru hızlı bir iniş.**

Hareket hızlanır. Tempo hızlanır.

Kalabalığın kaçışı ansızın yerini düşen çocuk arabasına bırakır. Bu yalnızca temponun bir değişmesi değildir. Mecazi yuvarlanmadan fiziki yuvarlanmaya geçştir bu.

Aynı zamanda göğüs çekimlerinden genel çekimlere geçilir. (kalabalığın) karmaşık hareketinden (askerlerin) **ritmik** hareketlerine geçiş. (Koşan, düşen, atlayan insan) hareketinden aynı hareketin (yuvarlanan bebek arabası) aşamasına geçiş. **Aşağıya doğru**

hareketten yukarıya doğru harekete. **Bir çok tufeğin bir çok atışın-**dan zırlının **bir tek topunun bir tek atışına.**

Bir boyuttan başka bir boyuta, bir değerden başka bir değere sürekli sıçrayış. Böylelikle, sonunda yalnız bir tek bölümü (bebek arabasını) değil fakat **tüm** anlatım **töntemini** etkiler: öyküsel anlatım çeşidinden mermer aslanların kükreyişiyle çağrışımsal bir kompozisyon çeşidine sıçranır.

Boyutta olduğu kadar yoğunlukta da kendini gösteren bir değerden öbür değere başarılı geçişler, hareketin aşağıya doğru cereyan ettiği merdivenleri izlemekte.

Merdivenler üstünde gelişen hüznün teması yayılım ateşi teması üzerinde hızla gelişir, aynı zamanda bir uçtan bir uca kadar plastik kompozisyonun ve hareketlerin düzenlenişindeki temel yapıyı da verir.

“Odesa Merdivenleri” bölümü bu bakımdan organikmidir? Mimarının genel çeşidinden ayrılmıyor mu? Hayır, hiç bir şekilde ayrılmıyor. Burada yöntemin dikkati çekici özellikleri, adı geçen bölümde olduğu gibi, en yüksek düzeydedir. Bir bütün olarak trajik yönüyle filmin kaynama noktasını oluşturur.

Burada, **Potemkin**'in beş perdesinin altın sayıya uygun olarak bölündükleri iki bölümün nitelikleri konusunda söylediklerimizi anımsayalım. Eserin akışı içinde bir durak geçilince yeni bir değere geçtiğimiz bir çeşit sıçramanın olduğunu belirtmiştik. Bu yeni değere yönelik değişme her seferinde **mümkün olan değişikliğin** en yüksek noktasına, her seferinde ters yöne bir sıçrama idi.

Böylelikle, kompozisyonun tüm ana unsurlarında, sürekli olarak kendinden geçme biçimindeki temel unsurlara rastladığımız açıkça kendini gösterir: sıçrama hareketi “kendi dışında” bir değer değişimi, çoğu kez, ters yönde bir sıçramadır.

Burada bile-oranların yerleşimi, altın bölüm konusunda yaptığımız bu tartışma ile-eserin kendi **hareketi** içinde organik birliğinin “sırrı” ortaya çıkarılmıştır. Bir değerden başka bir değere başarılı geçiş sadece büyüme formülü değil aynı zamanda gelişme formülüdür: bizi yalnızca evrimin doğal yasalarına bağlı, tek tek “bitkisel” birimler olarak değil, bir topluluğun, bir toplumun bunların gelişmesine katkıda bulunan bireyleri olarak sürükler. Çünkü

bu tür sıçramaların toplumsal olayların yorumunda da geçerli olduğunu biliyoruz. Toplumsal gelişmeyi sağlayan **devrimdir**.

Burada **Potemkin**'in organik bütünlüğünün üçüncü kez belirtilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü filmin bir bütün olarak kompozisyonunu ve kompozisyon bölümünün yapısını belirleyen sıçrama, temanın ana ögesi olarak, devrimci patlama olarak gösterilir. Bu sıçrama toplumsal gelişmenin sürdürüldüğü sürekli bağlardan biridir.

Analizini yapmakta olduğumuz eserin kuruluşu kadar her hangi bir hüznün temalı eserin kuruluşu şu şekilde tanımlanabilir: hüznü bir kuruluş, diyalektik kurallara uygun olarak, **yücelme ve tözleşme** anlarını yeniden yaşamamızı sağlayan kuruluştur.

Biz, dünyanın bütün canlıları arasında yalnız biz, dünyanın toplumsal gelişmesi alanında en büyük başarılarının önüne geçilmez oluşunun her anını, tüm gerçeği ile, adım adım yaşamak mutluluğunu elde etmişizdir. Daha da ötesinde, yeni bir insanlık tarihinin yaratılmasında, el ele çalışmaktan kendi payımıza düşeni almış bulunuyoruz.

Bu savaşıma toplu olarak katılımımızın ve bir bütün olarak ilerleyişimizin, bu olguya kaynaşmış oluşumuzun duygusu içinde tarihin bir anını yaşamak en yüce duygudur.

Yaşamımızdaki hüznünlüğün yeri ve hüznün temalı eserlerdeki yankısı da böyledir. Temadaki hüznün doğuşu, kompozisyonun düzenlenişi, burada tek ve temel bir kuralı, tüm diğer organik, toplumsal gelişmelerin elde edildiği evrensel oluşum içinde yansıtıyor. Bilincimizin yankısı olan bu yasaya uyararak en büyük heyecanı duyarız: en yüksek hüznün duygusunu tadarız.

Yine bir soru kalıyor: sanatçı, bu kompozisyon formüllerini hangi pratik yollarla elde ediyor?

Hüznü başarı ile işlemiş her eserde, bu formüller bulunur. Ama formüllere **ön** düzenleme hesabı ile ulaşılamaz. Bilgi ve kolaylık tek başına yeterli değildir.

Teması, materyali ve fikri organik olarak ve ayrılmaz biçimde **sanatçının** kendisine, yaşantısına ve fikirlerine kaynaştığı zaman eser organik biçimde ve hüznüne doyurulmuş olacaktır.

O zaman, ancak o zaman eserle aralarında gerçek bir birlik ortaya çıkacaktır. Bu değerleriyle kıyaslanabilir bir bağ olarak, bağımsız bir olay olarak, doğal ve toplumsal olaylar halkası içinde yerini alacaktır.

Sergey Ayzenştayn (1898-1948).

Filmography:

1924- Strike (Grev). 1925- Potemkin (Potemkin Zırhlısı).

1927- October (Ekim). 1929- The General Line (Eski ve Yeni).

1931- que Viva Mexico. 1938- Alexander Nevsky. 1941-1946- Ivan the Terrible, Parts I and II. (Korkunç Ivan).