bertolt brecht



GÖRSEL YAYINLAR

SİNEMA YAZILARI

Görsel Yayınlar : 1

Hilâl Matbaacılık Koll. Şti., Tel.: 22 91 78 — İstanbul, 1977

BERTOLT BRECHT

SİNEMA YAZILARI

ve

BRECHT, SİNEMA, SANAT İLİŞKİLERİ ÜSTÜNE YAZILAR

Çeviri :
BERTAN ONARAN
YURDANUR SALMAN



P. K. 654 - Beyoğlu / İstanbul

Birinci Baskı : Mart 1977

GÖRSEL YAYINLAR NİYE ÇIKIYOR?

Görsel Yayınlar, *Türkiye'de boşluğunun duyulduğuna inandığımız bir alanı, sinema ve televizyon yayınları alanını doldurmak üzere çıkıyor. Türkiye'de sanat alanında, kültür alanındaki tartışmaların son yıllarda yaygınlık kazanması olgusuna karşılık, bu konulardaki temel kitapların birçoğunun henüz dilimize kazandırılmamış olduğu, özgün araştırmaların, incelemelerin de pek az yapıldığı gerçeği, görülmeyecek gibi değil. Sinema alanında hiç bir zaman bir kuramsal tartışma alanı açılmadı Türkiye'de.. 20 küsur milyon seyircisi bulunan ve toplumumuzda, özellikle TV'nin gelişi öncesi dönemlerinde çok büyük bir etki gücüne sahip olan sinema, başından beri bir bilgisizlik, bir göz boyamaca, bir kördöğüşü alanı olarak sunuldu ve görüldü. Oysa bu çağdaş sanatın gerçek sanat boyutlarına ulaşabilmesi, yarının demokratik Türkiye'sinde halk yararına işlev görebilmesi için, sinema üstüne kuramsal tartışmaların, sinemamız üstüne özgün incelemelerin yapılması, diğer bir deyişle sinema konusuna çok daha ciddi ve geniş biçimde eğilinmesi zorunluğuna inanıyoruz.* Görsel Yayınlar, *işte bu boşluğu gidermeye, temel/kaynak kitapların çeviri-*

sini verirken, özgün araştırmaların yapılmasını da yüreklendirmeye çalışacak.

TV konusunda da aynı şeyler söylenebilir. Türkiye'ye kısa sürede gelip yerleşen TV, hiç bir alt-yapı çalışması yapılmadan gerçekleşen bu olgu nedeniyle niteliği çok tartışma götürür bir işlevin içine itiliverdi. Ne Türkiye'nin karmaşık yapısı içinde TV'nin oynayabileceği kültürel işlev, ne de kalkınan bir ülkede TV'nin bu kalkınmaya koşut biçimde kullanılma olanakları düşünüldü. Bu konuda da, gerek yabancı dilden temel kitapların çevirisine, gerekse toplumumuza özgü durumların saptanmasına yönelik özgün araştırma/incelemelere gereksinme olduğu kanısındayız. İşte Görsel Yayınlar, *şimdilik yalnızca bu alanlarda çaba göstermek için kuruldu.*

İlk kitabımızın Bertolt Brecht'in sinema yazılarının çevirisi ve bunlar üstüne bir dizi inceleme/tartışma yazısından oluşması, kuşkusuz bir rastlantı değil. Bu, yalnızca marksist düşüncenin yüzyılımızdaki en önemli yazar ve kuramcılarından birinin sinema yazılarını vermek isteğini değil, aynı zamanda, yayınevimizin çabasında hangi yolu tutacağını da belirliyor. Yayınlarımız, gerek kendi yazarlarımızdan bazı derlemeler, gerekse yine temel bazı kitapların çevirisi ile sürecek. Türkiye'de bomboş duran bu alanda yapacaklarımızın geçerliliğini ise, kuşkusuz okuyucunun gösterdiği ilgi, ölçüye vurabilecek.

Görsel Yayınlar

BU KİTABI SUNARKEN...

Bertolt Brecht'in sinemayla ilişkisi, aralıklarla, kopmalarla da olsa yaşamı boyunca sürdü. Brecht, bu yeni sanat dalının gücünü, yığınlar üstündeki etkisinin boyutların kavramıştı: Brecht'in *kuramın* (estetik alanda kuramın) *etkili olmasın özellikle istediği iki alan, otuzların başında Lukacs'ın tutumunun ağırlık kazandığı gerçekçilik tartışmasıyla, oldukça yeni bir kültür alanı olan sinemaydı*» (Colin MacCabe'in, bu kitapta yer alan '*Gerçekçilik ve Sinema: Brecht'in Bazı Tezleri Üstüne Notlar*' adlı yazısından). 1930'ların başında, sinemayla ilişkiler, '*Üç Kuruşluk Opera*' ve '*Kuhle Wampe*' gibi çok değişik iki serüvenle sonuçlandı. Her iki girişimden de somut birer sonuç, yani iki film çıkmıştı ortaya.. Ancak ilki, Brecht'in istediği gibi bir film olmaktan çok uzaktı. Brecht, bu girişimi bir dâva konusu haline getirdi. Bu dâvayı yitirdi gerçi.. Ama amacı zaten kazanmak değildi. Brecht, bu dâva vesilesiyle, kapitalist toplumda sanatın ve sanatçının durumunu, bir sinema yapıtının da, herhangi bir sanat eseri gibi bir 'tecimsel mal' olma işlevi gördüğünü ortaya sermek, burjuva ideolojisinin çeşitli kavramlarını, '*sunum*'larını (representation) alt-

üst etmek istiyordu. Brecht, *'Üç Kuruşluk Opera'* dâvasını, ünlü deyimiyle bir *'toplumbilimsel deney'* haline getirdi, bu deneyden çıkardığı çok ilginç sonuçları da, bu kitapta bulacağınız paha biçilmez yazılar haline dönüştürdü. Brecht'in sinema üstüne yazılarının önemli bir bölümünü, bu davayla ilgili yazı oluşturmaktadır. Brecht, bu uzun yazıda, kendine özgü akılcılığı ve yöntemiyle ayrıntılardan bütüne, *tikel*'den *tümel*'e (kısmi'den külli'ye) gitmekte, çok sayıda alanda önemli sonuçlara varmaktadır. Brecht'in bu bölümde ulaştığı, sinemanın sanat olarak, endüstri olarak, üretim olarak kapitalist toplumdaki konumu; bu üretimin, düşünsel yaratıcılıktan dağıtıma dek her alandaki sorunları; 'fikir işçisi'nin burjuva yasaları karşısındaki hakları; film endüstrisi alanında yapımcı (sermaye) ile sanatçı (emekçi) ilişkileri, vs. üzerine sonuçlar, kolayca kabul edilecceği gibi, bugün için de tüm geçerliğini korumaktadır. Çünkü, değişen bir şey yoktur. Sinemanın (ve genel olarak Sanat'ın) kapitalist toplumdaki kullanılışı, konumu değişmiş değildir.

Kuhle Wampe deneyi ve Amerika

Brecht'in *'Kuhle Wampe'* deneyi de, olumlu sonuçlanmış olmasına karşın, aynı toplumbilimsel deney özelliklerini taşır. Brecht, bu filmde, özlediği ortak-çalışmanın uygulamasını yapma fırsatını bulmuştu: *«Kuhle Wampe, aynı zamanda, belirli bir ortam (konjonktür) içinde siyasal bir amacı olan sanatsal bir çalışmanın örgütlenmesine bir örnektir»* (C. MacCabe, aynı yazı). Bu 'kusursuz miltan işçi sineması örneği'nden sonra, Almanya'daki 'cadı kazanı'ndan kaçan Brecht, çeşitli Avrupa ülkelerinde kaldıktan sonra 1941'de Amerika'ya Hollywood'a yerleşecek, sinema çalışmalarını burada sürdü-

recektir. 6 yıllık bu serüven, pek verimli olmaz. Brecht'in birçok filme (bilinmeyen) katkısı olur gerçi.. Ancak ne bunlar, ne de 'bilinen' katkıları (ki bunlar, kitabın başındaki film-dizininde de görüleceği üzere yalnızca ikidir), ne Brecht açısından, ne de nesnel bakış açısından önemli ve olumlu olur. Brecht, Amerika'daki yaşamının son günlerinde başka bir 'cadı kazanı'nın içinde bulur kendisini... Mac Carthy'nin başlattığı 'komünist avı'nın içinde bulur ve ünlü 'Amerika'ya karşı çalışmaları araştırma komitesi'ne ifade verir: «*Avrupa'da bir şair ve oyun yazarı olarak iki dönemi de yaşamış biri olarak söylüyorum: Amerikan halkı kültür alanındaki düşünce alışverişinin kısıtlanmasına, ya da özgür olması gereken sanata karışılmasına izin verirse çok şey yitirir.*»[1] Brecht bu olaydan bir süre sonra Amerika'yı terkeder, Berlin'e döner. 1950'de yazdığı bir yazıda şöyle der bu olay için: «*Amerika'ya karşı çalışmalarda bulunduğum kanıtlanamadı, ama bu yüzden kurtulmadım ben (tutuklananların da böyle çalışmalarda bulunduğu kanıtlanamamıştı), Amerikalı olmadığım için kurtuldum. (...) Bir çeşit soğuk cezaydı verdikleri - sinema endüstrisinin verdiği bir ceza. Suçlu görülen kimse hayatından olmuyordu, hayatını sürdürebilme olanaklarından yoksun kalıyordu. Adı ölüm ilanlarında değil, kara listelerde yer alıyordu. Doların egemen olduğu bir ülkede, cezaevine tıkılmak, yoksulluk çekmekten çok daha iyidir.*»[2] Brecht'in bu ilginç Amerikan dönemine değgin anılar, kuşkusuz, o yıllar süresince aralıksız tuttuğu Günlük *('Arbeits Journal')*'de yer alıyor. (Bu notların bir bölümü, geçtiğimiz günlerde Fransa'da yayımlandı.)

(1) Eric Bentley'in Ülkü Tamer çevirisiyle yayımlanan 'İhanet Yılları' kitabından.
(2) Aynı kitaptan.

Brecht-sonrası

Brecht, bundan sonra Berliner Ensemble'ın başında, kuramcısı olduğu tiyatroyu en iyi biçimde gerçekleştirme çabalarını yürütürken, 'Denemeler'ini tamamlar, eski oyunlarını elden geçirir, yeni bazı oyunlar yazar. Sinema ile ilişkileri ise, artık bir dinginlik dönemine girmiştir. Joris İvens'in bir filmine katkıda bulunur, *'Puntila Ağa'yla Uşağı Matti'*nin sinemalaştırılmasını onaylar, senaryoya katılır, *'Cesaret Ana'*nın sinemalaştırılması girişimine karşı çıkar, vs... 1956'da ölümünden sonra ise, tiyatroya getirdiği yenilikler, duyguları gıdıklama yerine aklı harekete getirme, dramatik yerine epik, 'arınma' *(catharsis)* yerine uzaklaştırma *(distanciation)* veya yabancılaştırma, sinemada da tartışılır, uygulanabilme olanakları araştırılır. Brecht'in ölümünden 20 küsur yıl sonra görülen, Brecht'in epik tiyatrosunun da, bu anlayışı örnekleyen oyunlarının da, sanat ve gerçekçilik konusundaki görüşlerinin ve giderek tüm Brecht'çi kuramın da aynı güçle gündemde olduğu ve sanatın, halk için ve halka dönük uygulamasında, Brecht ilkelerinin öneminden, geçerliliğinden hiç bir şey yitirmemiş olduğudur.

Sinema yazıları

Brecht'in sinema yazılarını bu kitapta sunarken, bu geçerliliği, bu güncelliği de ortaya koymak, vurgulamak istedik. Onun için bu kitapta Brecht'in sinema yazıları olarak bilinen yazılarla yetinilmedi, bu yazıları bütünleyen, bu yazılardaki görüşlerden yola çıkarak açılımlar getiren, Brecht kuramının ve Brecht'çi tiyatro/sinema ilkelerinin günümüzdeki uygulamasını örnekleyen yazılara da yer verilmek istendi. Böylece Brecht'in kuramı-

nın ve düşüncelerinin sürekliliği, canlılığı, günümüzde de somut biçimde uygulanabilirliği kuşkusuz daha iyi ortaya konulabilecekti.

Brecht'in 1922 - 1933 arasında kaleme aldığı sinemaya değgin yazıları, Günlüğünün 1940'lar sonrası bölümlerinden derlenen bir. Film Müziği Üzerine Notlar'la bütünleniyor. Yazıların tümünde olduğu gibi, bu notlarda da, film müziğinin filmin bütünü içinde kullanılışı üzerine düşünceleri hiç bir biçimde eskimemiştir, şaşılacak denli çağcıl kalmıştır. Müziğin görsel sanat sinemanın mantığı içindeki yeri, 'anlatı filmi'nde ve Amerikan filmindeki kullanılış biçimi, tiyatroda (sinemada da), eylem (görüntü), oyun (aktör) ve müziğin değişik ögeler olarak ele alınması, bazı deneysel çabalarda bağımsız olarak işlev yüklenmeleri.. Ve sonunda varılan *'Müzik böylece çok şey söyleyebiliyorsa, (.) olanaklar ölçüsünde az konuşmasına izin verilmelidir. Ne denli az kullanılırsa, o denli önemli olabilecektir»* gibi, günümüz sinemasına son denli uygun düşen bir yargı...

Brecht ve Radyo

Kitabın ikinci bölümünde, Brecht'in radyo kuramı yer alıyor. Radyonun önemli bir buluş olarak birdenbire dünyayı sardığı yıllarda yazılan notların oluşturduğu bu bölüm, kuşkusuz günün bir diğer önemli teknik buluşunu, televizyonu akla getiriyor. Bu bölümde Brecht'in bir kez daha şaşılacak denli güncel ve çağdaş kaldığını görüyoruz: *'Birdenbire herkese her şeyi söyleme fırsatı ele geçiyordu, ancak biraz düşününce, söylenecek hiç bir şeyin bulunmadığı ortaya çıktı'*. Radyo üstüne bu sözler, birdenbire TV denen bir dev oyuncağa sahip olan, ancak bununla kitlelere verilecek hiç bir mesajları, söyleyecek hiç bir sözleri bulunmadığını farkeden egemen sınıfla-

rın günümüzün birçok ülkesindeki serüvenine nasıl da uyuyor...

Militan sinema örneği

Kitabın üçüncü bölümü, Brecht/sinema ilişkilerinin araştırılmasına ve Brecht'in tümüyle kabul ettiği tek sinema serüveni olan '*Kuhle Wampe*'nin eleştirisine ayrıldı. Bu bölümde Marcel Martin Brecht düşüncesini açtıktan sonra şöyle diyor: «*Sansürün sizi siyasetten değil de müstehcenlikten korumayı hedef aldığına inanıyorsanız (.) Hollywood sinemasını hakların asıl afyonu olup olmadığından hâlâ kuşkuluysanız, öyleyse Brecht okuyun.. Gözlerinizi açmanız için bu son fırsat.*» B. Amengual ise, Brecht'in kuramsal ürününün kendi deyimiyle '*en beklenmedik bölümlerinden parçalar*' verdikten sonra, sanatsal gerçekçilik sorununun hâlâ aşılmamış olduğunu vurguluyor. '*Kuhle Wampe*' üstüne notlar ve bu film üstüne Fransız kökenli iki eleştiri, militan sinemanın bu önemli tarihsel örneğinden alınabilecek dersleri söz konusu ediyorlar.

Amerika döneminin anlamı

Dördüncü bölümde, '*Screen*' adlı üç ayda bir çıkan bir İngiliz sinema dergisinin Brecht özel sayısından alınmış dört yazı bulunuyor. Bu marksist derginin, belli bir düzeyi koruyarak ve çok önemli siyasal/sanatsal tartışma alanları açarak büyük bir saygınlık sağladığını belirtelim. Derginin yaz 1974 sayısından alınmış olan yazıların ilkinde, derginin yayımcıları olan Ben Brewster ve Colin MacCabe, bu Brecht özel sayısının anlamını vurgulayan ve Brecht'in sinema serüvenini özetleyen bir

metin sunuyorlar. Bu kısa yazının özelliği, Brecht'in sinema deneyiminin, yalnız somut sonuçları (filmler) yönünden değil, tüm bir yöntem (strateji) olarak önemini vurgulaması, bu açıdan da, genellikle 'verimsiz' bir dönem diye bakılan Amerika döneminin, sonuç olarak anlamını ortaya koymasıdır: «*Bir sanat yapıtı ve hele hele devrimci bir sanat yapıtı, estetik ve siyasal ortama bir müdahaledir. (.) Eğer örnek kavramı örnek çalışmadan örnek müdahale kavramına doğru genişletilirse o zaman Brecht'in Amerika'daki sinema çalışmasını ele almak önem kazanmaktadır.*»

Yapısalcı 2 yaklaşım

Bu bölümün bir diğer yazısı olan *'Gerçekçilik ve Sinema: Brecht'in bazı Tezleri Üstüne Notlar'*da Colin MacCabe, Brecht'in «*Gerçekçilik Üstüne*» ve «*Sinema Üstüne*» notlarından yola çıkarak *'Brecht'çi bir çıkış noktası alarak, bir tartışmalar dizisi oluşturmayı»* amaçlıyor. MacCabe'in yazısı, yapısalcı (structuraliste) bir yazı. 'Klasik Gerçekçi Metin'den yola çıkarak, bunun bir tanımını getirmeyi ve klasik gerçekçi anlatımı sinema açısından yorumlamayı deniyor MacCabe. Klasik gerçekçi metin'in 2 temel özelliğini ve içerdiği bir *öte-dil*'i irdeliyor. Buradan sinemaya ve sinema dilinin özünü oluşturan kurgu'ya geçişi, Eisenstein kurgusunu örnekleyişi, *'devrimci metin'*le *'gerici sanat'* karşıtlığını belirlemesi, sanırız içerdiği yoğun düşünce malzemesi ve Descartes'dan Freud'e, Marx'dan Althusser'e kurduğu bağıntılarla heyecan verici bir yazı. Roland Barthes'ın «*Diderot, Brecht ve Eisenstein*» yazısı, bu yapısalcı yaklaşımı bütünlüyor. Eisenstein ve Brecht gibi devrimci sanatçıların *'sunum dünyası'* içinde kalmaları gerekliliğini belirtiyor Barthes.. Diderot'dan Brecht'e uzanan bir çizgide sa-

natın yerini, sunumun önemini araştıran, sanatın toplum içinde doğa-ötesi, anlamlı, anlaşılabilir, *sunumsal* ve fetişist olma özelliklerini söz konusu eden ilginç bir yazı bu...

Biçimciler ve Brecht

Screen'den alınma son yazıda Stanley Mitchell, yüzyıl başı Rus biçimcileri (Formalist'leri) ile Brecht arasında bir ilişki arıyor. Rus biçimciliğinin öncüsü ve sözcüsü olan Shklovsky'nin *ostranenie* (yabancılaştırma) kavramını, Brecht'in aynı anlama gelen *Verfremdung* kavramı ile karşılaştıran Mitchell'in yazısında, genellikle *'sanatın, sosyal düşüncelerden, hayati ihtiyaçlardan uzak, dolayısıyle tamamen 'şekil oyunu'ndan ibaret olduğunu ileri süren, idealist estetik haz anlayışından gelir'*[1] biçiminde tanımlanan Formalisme'le, *'insan pratiğinin bütün düzeylerinin bütün anlarına müdahale eden bütünsel gerçekçi (diyalektik maddeci) tavır'*ın[2] sahibi Brecht arasında kurulmak istenen köprü, şaşırtıcı gözüküyor ilk başta.. Ancak, Brecht'in 'sanatta yeni biçimlerin (tekniklerin) bir ideolojinin dolaysız dışavurumu olarak ele alınamayacağı, tam tersine, bir tekniğin, bir somut âlet gibi bir üretim aracı olduğu' tarzındaki görüşlerinin Biçimciler'in bir kalıtımı olduğu yolundaki sonuç, inandırıcı sayılabilir. Herhalde, Mitchell'in yazısı, sorunlara bağnaz bir marksist açı yerine kavrayıcı ve bileştirici bir marksist açıyla bakmayı deneyen, kitabın bu bölümündeki tüm yazılar gibi, ilgiye ve tartışmaya değer nitelikte bir yazı...

---

(1) Formalisme'in **'Materyalist Felsefe Sözlüğü'**ndeki tanımı (M. Rosenthal, P. Yudin/A. Çalışlar).

(2) İ. Yaşar, 'Brecht'in Türkiye'deki sunuluşu üzerine', Birikim, S. 21.

Brecht'in günümüzde sinemaya uygulanması

Kitabın beşinci ve son bölümünde ise, Brecht'in kuramlarıyla bugünün sineması arasında bir köprü kurulmaya çalışılıyor. Brecht'in epik anlayışını, yabancılaştırma öğesiyle birlikte sinemaya getirmeyi deneyen ve bunda belli başarılara ulaşan günümüz yönetmenlerinin en ilginç üç tanesi ve filmleri ele alınıyor. Böylece Jean-Marie Straub'un (zaten bir Brecht metninden yola çıkarak yaptığı) *'Tarih Dersleri'*, Jean-Luc Godard'ın *'İki Numara'* ve Théo Angélopoulos'un *'Oyuncuların Yolculuğu'* filmleri eleştiriliyor, Brecht ve sinema ilişkilerine değinen bir diğer yazıyla bu bölüm son buluyor. Görülmeyen filmler üstüne yazılmış yazılar okumanın ilginç olmayabileceğini bilmiyor değiliz; ancak bu eleştirilerden, Brecht'in genellikle çok saygın bir yere yerleştirilmekle birlikte sinemanın tecimsel ve işleyimsel zorluklarının uygulanmasına pek olanak vermediği ilkelerinin, sinemada nasıl uygulanabileceği konusunda ilginç ve yararlı dersler çıkacağı kanısındayız.

Dil konusunda zorluklar

Elinizdeki kitabın çevirisi, görüldüğü üzere değişik kökenli (ve değişik dillerde) yazılardan yapıldı. Bu nedenle, değişik kişilerin çeviri çabasına katkıda bulunduklarını söylemek gerekir .(Çeviri işbölümünün tam bir listesini kitabın sonunda bulacaksınız.) Her tür çeviride rastlanan güçlükler, bir Brecht çevirisinde haydi haydi insanın karşısına dikiliyor. Bazı sözcükler için özellikle uğraşmak durumunda kaldık. Örneğin gerek Brecht'in kendi metinlerinde, gerekse Colin MacCabe ve Roland Barthes'ın yazılarında önemli bir kavram olarak işlenen 'representation' (Almanca'sı: Vorstellung) sözcüğünün

Türkçe karşılığını kesinleştirmede çok duraksadık. Bu sözcük için *'temsil'* vardı elimizin altında, *'sergileme'* vardı, *'görüntü'*, *'imge'*, 'tasavvur' anlamında kullanıldığı zaman ise *'tasarım'* sözcüğü vardı. Ancak hiç biri doyurucu gelmiyordu bize. Sonunda sayın Afşar Timuçin'in, sayın Prof. Macit Gökberk'in de onayını alarak kullandığı *'sunum'* sözcüğünü seçtik. Bu, hem Türkçe'ye uygunluk, hem türetilişindeki doğruluk, hem de anlamı karşılama açısından en uygunu gözüktü bize. Aynı biçimde, *'discours'* sözcüğüne de, çevirmeni Yurdanur Salman'ın önerdiği biçimiyle *'söylem'* sözcüğünü uygun gördük, vs.

Tamamlayıcı bilgiler

Kitabın sonunda ise metinlerde geçen ve * işaretiyle belirtilmiş olan birçok ismin açıklamasının yapıldığı bir isimler sözlüğü, bir de kısa kavramlar sözcüğü bulacaksınız. Gerek bu sözlükçelerin, gerek sonda yer alan ve Brecht'e göre üretimi sökme yoluyla açımlayan şemanın, gerekse baştaki Brecht film-dizininin, kitabın tümünün kolayca izlenebilmesi için küçük, ama yararlı işlevleri doldurdukları kanısındayız.

BERTOLT BRECHT'İN FİLM-DİZİNİ

1931. **Die Dreigroschenoper** (Üç Kuruşluk Opera), yön: G. W. Pabst. Konu ve filmöyküsü —başlangıçta adı **Kambur**'dur— Neher, Düdow, Lania ve Vayda'nın işbirliğiyle. Néro-Film'in mahkemeye verilmesine yolaçmıştır.

1932. **Kuhle Wampe** (Buzlu İşkembeler), yön: Slatan Düdow. Filmöyküsü ortak.

1935. Amerika Birleşik Devletleri'ne ilk yolculuk

1941. Hollywood'a varış, filmöykücüsü olarak çalışma.

1943. **Hangmen Also Die** (Cellatlar da Ölür), yön: Fritz Lang. Öykü. Dâvayla sonuçlanmıştır. Adını filmin tanıtma yazılarından sildirir, yalnız: «Brecht'in bir düşüncesi üzerine» yazısını bırakır.

1948. **The Arch or Triumph** (Zafer Takı), yön: Lewis Milestone. Öykü, E. B. Remarque'ın romanından, ortaklaşa.

1954. **Le Chant des Fleuves** (Irmakların Şarkısı), yön: Joris Ivens. Şarkı ve açıklamalar ortaklaşa.

1955. **Maître Puntila et son valet Matti** (Puntila Ağa'yla Uşağı Matti), yön: A. Cavalcanti. Konu ve öykü, ortaklaşa.

1956. Brecht, Wolfgang Staudte'nin, Simone Signoret ve Bernard Blier'ye oynatacağı **Cesaret Ana**'nın çevrilmesine hayır der.

1959. **La Mère** (Ana), yön: Manfred Wekwert ile Peter Palitzsch, ikisi de Berliner Ensemble'dendir.
Brecht'in sinemayla ilgili yazıları Arche Yayınları'nda, **Sur le Cinéma** adı altında toplanmıştır, Paris, 1970.
Üç Kuruşluk Opera, Kambur'un özgün filmöyküsü Cahiers du Cinéma'nın 1960 Aralık'ında çıkan 114. Brecht Özel Sayısı'nda yayınlanmıştır.

Birinci Bölüm

BERTOLT BRECHT

SİNEMA YAZILARI

SİNEMA ÜSTÜNE

Bence, bir filmin öyküsüne başkalarının katılmasını engelleyen şeyler şunlardır:

1. Film öyküsü taslağı, bir bakıma, doğaçtan yazılır. Yazar işin dışındadır, değişik işliklerin (atölyelerin) gereksinimlerini de, olanaklarını da tanımaz. Bir mühendis, günün birinde buna ivedilikle gereksinim duyacak diye, karışık bir su döşemi (tesisatı) kurmaz.

2. Kaynak başında oturanlar, gelip oraya oturmak isteyenlere kötü gözle bakarlar. Aynı düşmanlık, birincilere yakın oturanlar tarafından da paylaşılır.

3. Filmler arasındaki yarış, dikkatin özellikle lâl renkli eyer örtüleriyle koşumların alaca bulacasına yöneltildiği araba yarışlarına benzer... Ozanlar bu yarışa dayanamaz.

4. Sinema işleyimi (sanayisi) *şişirme*'nin, ucuz işin (kitsch) iyi işe yeğleneceği görüşündeyse, bu bağışlanabilir bir yanılgıdır ve insanların *şişirme* iş yutmaktaki sonsuz yetenekleriyle (hele şeytan, çekirgeye bayılır), yüksek düzeyle sıkıcılığı birbirine karıştıran yazarlara, dizelerini kapalı kapılar ardında okuyan «anlaşılmamış

ozanlar»a bağlıdır. Buna karşılık, sinemanın bir *şişirmece* olduğunu sanarak film öyküsü yazan ozanlara gelince, işte bunların kusuru bağışlanamaz. Onlara *şişirmece* gözüyle bakanları bile etkileyen filmler vardır, ama yapıtlarını *şişirmece* sayan kişilerden etkili film çıkmaz.

5. Hiç değilse sinema için yazılmış ve sanat yönünden kabul edilebilecek öykülerin dağıtımı örgütlenebilir.

5 Eylül 1922

BİRAZ DAHA AZ GÜVEN!

Filmin gösterildiği salonda çalınan müzikten öylesine nefret ediyor, bunu sanattan öylesine uzak buluyorum ki, Chaplin'in* *Altına Hücum*'unu pek geç görebildim. Tiyatroda çalışan tanıdığım kişilerin üstüne çöken köklü umut kırıklığından öylesine etkilendim ki, sonunda gidip görmeye karar verdim. Bence, söz konusu umut kırıklığı haklıdır.

Tiyatro bugün böyle bir şeyi başaramayacağı için, filmde yapılanın sahnede gerçekleştirilemeyeceği görüşüne katılmıyorum. Bu işin, Charlie Chaplin olmadan, ne tiyatroda, ne bir eğlence gösterisinde, ne de başka bir filmde gerçekleştirilebileceği kanısındayım. Bu sanatçı, daha şimdiden, tarihsel olayların gücüyle, eylemde bulunan bir belge haline gelmiştir. Ancak, içerik yönünden, *Altına Hücum*, hangi sahnede, hangi seyirci karşısında olursa olsun, yetersiz kalır. Sinema gibi ağzı süt kokan sanatlarda, kimi kişisel deneylerin, yaşlı bir yosmanın görgüsüne sahip dram sanatı tarafından aşılamamış bulunduğunu saptamak insana belli bir sevinç veriyor elbet. Big Jim, belleğini yitirdiğinden, altın made-

ninin yerini bulamadığı, bunun yerini bilen Şarlo'yla karşılaştığı ve birbirlerini görmeden geçip gittikleri zaman, karşımızda, tiyatroda yazarın eylemi eksiksiz yürütebilmesi, öyküye belli bir son verebilmesi konusunda seyircinin güvenini kökünden yokedecek bir sahne var demektir.

Filmin sorumluluğu yoktur; kılı kırk yarması gereksizdir. Dram sanatı yönünden böylesine zayıf kalışı, bir teneke kutu içinde saklanan birkaç kilometrelik seluloit yumağı oluşundandır. Adamın biri dizleri arasında bir testereyi büktüğü zaman, kimse ondan bir 'füg' çalmasını beklemez.

Sinema bugün artık insanın karşısına uygulayımsal (teknik) bir sorun getirmiyor elbet. Bunun farkına varılmamasına yetecek kadar ustalaşmıştır uygulayımda. Bugün bizlere uygulayımsal sorun çıkaran, tam tersine tiyatrodur. Sinemanın olanakları, birtakım belgeleri bir araya getirme, kapısını bütün felsefelere açık tutma, yaşamdan birtakım görüntüler aktarma yeteneğinden gelir; bu kesit verme işiniyse, hayal dünyasının bir zamanlar ilgi çekmiş olan bir temsilcisinin, (ki o hayal dünyası, bir orta okul öğrencisinin Julius Cesar'ı Tiber nehrini yüzerek geçerken düşlemek için kullandığı aksoylu (aristokratik) ölçüye yenik düşmüştür), ya da oyunuyla, size, kendisini sahnede dinleme arzusu veren tanınmış bir şarkıcının karanlık yazgısı aracılığıyla yapar..

Yaklaşık tarih: 1926

SAKATLANAN FİLMLER

Geçen gün, Unter den Linden caddesindeki «Die Kamera» sinemasında Lotte Reiniger'in* *Şeyh Ahmed'in Serüvenleri* gösteriliyordu. Film kıyasıya makaslanmış ve bu kesip biçmeler onu anlaşılmaz hale getirmiş. Büyük bir yetenekle, sinema işleyiminde adlarının saygıyla anılmasına yetecek kişilerin hemen hemen Asyalılara özgü denecek özeniyle gerçekleştirilmiş bu film bir U.F.A. salonundaki ilk gösterisi sırasında öylesine sakatlanmıştı ki, insan elinde olmadan, filmin sırf bir daha gösterilmemek için mi gösterildiğini düşünüyordu.

Söz konusu sinema salonunun bu filmi verimli kılamaması mı, yoksa verimsiz bir film haline getirmeyi başarmış olması mı doğru bilemeyiz, ancak şurası bir gerçek ki, ya sersemce, ya da —ve bu çok daha ilginç olur rezillik biçimine girmiş. Bu gibi olaylar hakkında küçük tabiî— son derece ustalıklı kesip biçmelerle film tam bir bir araştırmaya girmekle kendimizi gülünç düşürürüz elbet: gerçekten de bu, ancak sanat çevrelerini ilgilendiren, çok az görülen, alışılmamış, hiç kimseyi de ilgilendirmeyen bir iştir.

ÜÇ KURUŞLUK OPERA DÂVASI

Toplumbilimsel Deney

Umutlarımız çelişkilerdedir

Üç Kuruşluk Opera adlı oyunun sinemaya uygulanması, bu kış, burjuva öğretinin (ideolojinin) günümüzdeki durumu konusunda birtakım ilginç *sunumlar* (représentation) getirdi önümüze. Resmî kurumların (Basın'ın, Sinema İşleyiminin, Yargı Kurullarının) tutumlarından soyutlandıkları zaman, bu sunumlar kültür dediğimiz kocaman, karmaşık kuramsal yapının küçük bir parçası olmaktan öteye geçmezler, ve kültür, ancak söz konusu karmaşık kuramsal yapı, uygulamada, işbaşında, etkinlik içersinde, gerçeklik tarafından sürekli üretilir ve onu üretirken gözlemlenmiş ve gözlemlenebilir kılınmışsa, yargılanabilir. Ancak bu sözünü ettiğimiz sunumlar —gerçeklik üzerinde etkili olanlar da olmayanlar da— bütünüyle gözden geçirildiği zaman, kültürün ne olduğu konusunda bir fikir edinilir. Kültür konusunda, uygulamaya bakmaksızın, daha uzak ve genel bir görüş açısıyla söylenen her şey yeni bir sunum olmaktan

öteye gidemez, bunun ilkin uygulamada sınanması gerekir.

Adalet ya da Kişilik gibi kocaman, soyut şeyleri bulundukları yerde —kimi sıradan beyin ya da ağızlarda— aramaktan titizlikle kaçınmak, bunları sıradan gerçeklik içinde izlemek, sinemayla uğraşan insanların yaptıkları işlerde, Hukuk'a göz kulak olarak ekmek paralarını çıkaran kişilerin eylemlerinde izlerini sürmek gerekir. Birtakım yüce düşüncelere sahip olmak, ille de eğitilmiş bir kafa taşımak anlamına gelmez. (Bu ikisi tıpatıp birbirini örtmediği ölçüde) kalkıp bize Adalet mi vardır, yoksa birtakım yargılama kurulları mı diye sorsalar, ancak: yargılama kurulları, diye karşılık verebiliriz; yargılama kurullarıyla Hukuk arasında seçme yapmamız gerekse (bize ikisi birden sağlanamayacağı ölçüde), yargılama kurullarını seçmek zorunda kalırdık. Şöyle ya da böyle, Adalet'ten, yalnız yargılama kurullarında varolduğu ölçüde söz edebilirdik. Oysa gerçeklik sürekli işleyiş halinde bulunduğundan, Adalet durmadan Hukuk konusunda yargılar verdiğinden, Basın yorulmak bilmeksizin kamuoyunun arzularını dile getirdiği ya da ona biçim verdiğinden, İşleyim (sanayi) habire sanat ürettiğinden ve hiç bir şey onu durduramadığından, saydığımız alanlardaki sunumlar öyle hemencecik yakalanmaz: bunları yakalayabilmek için, edilgin (pasif), «nesnel ve çıkar gözetmeyen» bir hayranlık dolu bakışı bir yana bırakıp, başka yöntemler kullanmak gerekir. Biz de ileriki sayfalarda işte bu «nesnel» falan filân olmayan, «toplumbilimsel deney» adını vereceğimiz yöntemi gözler önüne seriyoruz. Pek az hazırlıkla ve pek az kişiyle (ki bunlar da yeterince uzman değillerdi) yapıldığından kendi başına çok yetersiz kalan bu deneyi bütünüyle kullanmaya girişmeyeceğiz. Basın, Yargılama Kurulları vb. önemli kurumların ele alındığı bu gibi deneylerde, yöntemli bir tasarıya göre çalışan, herkesin görmesi gere-

ken şeyi daha iyi göstermek üzere işi bölüştüren bir dernek gereklidir. Ayrıca, bireysel çalışma yapan yazarların durumu da günden güne daha büyük bir sorun halinc gelmektedir.

I

Dâva

Geçen yaz, yayıncımızla, *Üç Kuruşluk Opera*'nın sinemaya uygulanması konusunda bir sözleşme imzalarken, bunu hem bir para kazanma, hem de bir film çevirme fırsatı diye gördük: sinema ortaklığı filmi bizim tasarılarımıza göre çevirmeyi ve öykünün alacağı son biçim üzerinde çalışmamızı kabul ediyordu. Yalnız, kısa bir süre sonra ortaya çıktığı üzere, ortaklık sözleşmenin bu maddesindeki genişliği ve gerçek derinliği bütünüyle değerlendirememişti: film öyküsü taslağının bizim tarafımızdan hazırlandığını öğrenince, müthiş bir düş kırıklığına uğradı. Böylece, gittikçe artan bir üzüntüyle, bizi bu işten vazgeçirmek için yeniden kasaya el atmak zorunda kaldığını gördü. Ama biz, bütün tahminlerin tersine, para önerilerine direndik ve dört elle işimize sarıldık. Ortaklık bunun üzerine öfkelendi; incir çekirdeğini doldurmaz nedenlerle, sözleşmenin hiç değilse canını sıkan maddelerini geçersiz saydı ve filmi bizsiz çekmeye, üstelik de elden geldiğince tecimsel (ticarî) kılmaya hazırlandı. Dolayısıyle, bu dâvayı yargılama kurullarına götürmek zorunda kaldık.

Yazarın niyet ve deyişini korumak üzere, sözleşmeye şöyle bir madde eklenmişti:

«Yapımcılar, yazarların film öyküsüne son biçimin verilmesinde de, filmin çekimi sırasında da hazır bulunmalarını kabul etmişlerdir.»

«Yeni bir müziğin bestelenmesi ve eldekilerin uyarlanması işini ancak besteci Kurt Weill* üzerine alabilir, yapımcılar bunun için kendisine ayrıca para vereceklerdir. Aynı biçimde, gerek yeni şarkıların metinleri, gerekse eski şarkılarda yapılacak değişiklikler ancak, film öyküsünün alacağı son duruma da katılacak Bert Brecht tarafından yazılabilir. Yapımcılar yazar Brecht'e bu iş için ayrı bir ücret ödeyeceklerdir.»

Bu maddeler, özel sözleşmelerle tamamlanmıştı:

«a) Bay Brecht film öyküsüne temel olacak metni verecektir. Nero-Film A.O. bu iş için kendisine iki yardımcı verecektir, Bay Neher ile Bay Dudow. Filmin içerik ve deyiş yönünden **Üç Kuruşluk Opera**'ya uygunluğunu, Bay Brecht'in de onayını alarak, Bay Lania denetleyecek ve sağlayacak, ayrıca Bay Vayda'nın yardımıyla film öyküsünün son biçimini kaleme alacaktır.

«b) Konuşmaları Bay Brecht yazacaktır.

«c) Bay Brecht, eğer bunlar öykünün özünü değiştirmeyecek ve uygulanabilecek nitelikte olacaksa, son taslakta değişiklik yaptırabilecektir.

«d) Bay Brecht bugünden Bay Lania'ya film öyküsünün aşağı yukarı üçte birini verecektir. Bu ayın 12'sinden önce ikinci, 15'inden önce de üçüncü bölümü teslim etmeye söz vermiştir. Kendi evinde, ama Alman sınırları içinde çalışacaktır.»

Bu programın uygulanabilmesi için, Lania'nın temel metnin ana çizgilerini ağızdan alması, sonra gidip Brecht'in evinde taslağı görmesi kararlaştırıldı. Görüldüğü gibi, yazar öyle bir çalışma düzenlemişti ki, film öyküsü son biçimini aldıktan sonra ortaklık herhangi bir değişiklik yapma arzusu duyamayacaktı. Oysa, Brecht temel metni Lania'ya verdiği ve beriki bunu götürüp ortaklığa sunduğu, bundan böyle öyküyü ancak sözleşmede öngörüldüğü gibi, yani Brecht'in onayıyla kaleme alabileceğini söylediği zaman, ortaklık Brecht'i

sözleşmeye uymamakla suçladı, temel metni Lania'ya sonradan bir kez daha üzerinde çalışmak (yani onunla son bir kez tartışmak) üzere teslim etmesi gerektiğini öne sürdü. Yargılama kurulu da bu görüşü benimsedi ve şu yargıya vardı:

«Davacı, temel metin konusunda bir fikir vererek, davalıya temsilcileri aracılığıyla işine yaramayacak bölümleri film öyküsünden çıkarabilme olanağını bırakmalıdır. Ortak çalışma konusundaki istekleri belli bir sınırı aştığı, özellikle de aşırı harcama ya da sıkıdenetim (sansür) korkusu gibi nesnel nedenlere dayanmadığı zaman davalı sözleşmeyi çiğnemiş olur.»

Ortaklık, sözleşmede temel metin üzerinde hiç bir ortakgüdüm hakkı istememişti, ama yargılama kurulu bu hakkı ona verdi. Yargılama kurulu, sözleşmede saptananları bir kalemde çizip atarak «dâvacının iyiniyetle onaylamaktan başka bir şey yapamayacağı değişiklikleri kabul edilebilir» sayıverdi.

«Bir tiyatro oyununun sinemaya uygulanması, özgün yapıta oranla birtakım önemli değişikliklerin yapılmasını gerektirir.»

«Ayrıca, tiyatro yapıtının yazarının değiştirme hakkı da, herkesçe bilinen bir kural uyarınca, sinema uyarlaması derin değişiklikleri gerektirdiği için, sınırlıdır. Bu yüzden 9. paragrafın yasal temeli —ki bu paragraf yapıtın özüne dokunan ve niyetini değiştiren değişiklikleri geçerli saymamaktadır—, bir tiyatro oyununun sinemaya uyarlanmasında değer taşımaz, çünkü gerçekte, filmin kusurlarından oyun yazarı değil, film öyküsünü yazan kişi sorumlu tutulmaktadır. Yine bu nedenle oyun yazarının, uyarlama hakkını verdikten sonra, tam bir iyiniyetle, yapıtında elle tutulur değişikliklerin yapılmasına razı olması gerekir.»

Yargılama kurulu Brecht'in açtığı dâvayı reddetti.

Kurul, başlıca red nedeni olarak, Brecht'in yargıçlar önünde, kendisine danışılmadan yapılan değişiklikleri kabul etme önerisine hayır demesini gösterdi.

«Her ne olursa olsun, davalı artık bu sözleşmeyle bağlı değildir, çünkü davacı yargılama kuruluna davalıya herhangi bir yasal bağlanma tanımaksızın temel metni teslim etmiştir, beri yandansa ortakgüdüm hakkını gerçekten kullanmaya yanaşmamaktadır.»

«Yargılama kurulunun kendisine, film öyküsüne yönelttiği suçlamaları ayrıntılarıyla açıklaması, ya da, öne sürdüğü gibi bu öyküyü tanımaması doğru olsa bile, kurulca düzenlenen bir yerde, yönelttiği eleştirileri göstermesi için yaptığı sayısız çağrılara, davacı, kendisinin uygulamadığı bir film öyküsünden yola çıkarak davalının hiç bir çalışmasının kefilliğini yüklenmeyeceğini bildirmiştir».

«Yargılama kurulu, son taslakla temel metnin karşılaştırılmasından sonra, davacı tarafından kabul edilen Lania'nın hazırladığı taslakla daha sonraki bir sürü sahnenin, yalnız sinema sanatının gerektirdiği değişiklikler yapılarak, oyunun kendisinden alındığı kanısına vardığından, davacının özellikle olumsuz görüş açısını iki yanı da bağlayan sözleşmenin maddelerine uygun bulmamıştır. Davalı, davacının ortakyönetim hakkını gerçekten kullanmamaya devam etmesi karşısında, filmi onsuz gerçekleştirme hakkına sahip olmaktadır».

«Bundan ötürü, davalının sözleşmeden vazgeçtiğini söylemesinden sonra bile, davacının ortak çalışmaya devam etmek niyetinde olduğunu söylemesi yeterli değildir, davacının temel metni vermeye yanaşmaması kesin bir biçimde saptanmadığından, söz konusu sözleşmeden vazgeçme o aşamada henüz doğrulanmamıştır.»

Bununla birlikte, böylesine eksiksiz bir yengiden ürken ortaklık, anlaşma uyarınca yazara uyarlama haklarını verdiği gibi, dâva harcamalarını da ödemiştir; yargıçların görüşüne duyulan güvensizliği dile getiren, bir celsede verilen yargıyı doğrular nitelikte gözükmeyen korkunç bir davranıştı bu!

Basının tutumu aşağıdaki alıntılardan çıkmaktadır.

Hukuktur söz konusu olan.

Filmin yazarı araç-gereç sağlayan biri midir, yoksa eşit haklara sahip bir danışman mı? **(Magdeburgische Zeitung).**

Şimdiye dek sözleşme yoluyla bir sinema ortaklığından böyle güvenceler elde etmiş bir tek yazar görülmemiştir. **(Berliner Zeitung am Mittag).**

Verilen yargı ne olursa olsun bugün artık şurası açıkça ortaya çıkmıştır ki, aydınların çalışmasını değiştirmeye, sağa sola çekiştirmeye ya da tersine çevirmeye, hangi nedenle olursa olsun ve dünyanın altınını verse de, kimsenin hakkı yoktur. Yazılı hukukun eski bir kuralıdır bu: insanın üretici çalışması, yaratıcı işi olduğu gibi kalmalıdır. **(Neue Berliner 12 Uhr Zeitung).**

Yargılama kurulları aracılığıyla, —üçkâğıtçıların dışında— yönetmenlerle film yapımcılarının düzelteyim derken bir oyunu bozmaya hakları olmadığının saptanmasına sevinmek gerekir. Çünkü, her şeye karşın (...) şiirin önceliğini (...) korumak gerekir. **(Deutsche Algemeine Zeitung).**

Şimdi artık ne sanat yapıtlarında ne de bunların alınıp satılmasında utanma sıkılma, ilke diye bir şey kaldı. Kimse yapıta güvenmiyor, en küçük bir titizlik göstermiyor. Ya yönetmen kendini göstermeye can atıyor, ya da karşılıklı bir hoşnutsuzluk doğuyor. (...) Bu anlamda, Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera** işinde araya girişi, çok yerinde olduğunu kabul etmemiz gereken bir uyarmadır. **(Kölnische Zeitung).**

Kaça patladı bu iş?

Uyuşmazlığın fiyatıyla ilgili tartışmalar sırasında şöyle bir konuşma geçti: B. Frankfurter: «Bütün haklarınızı bize bırakmanız için yirmi beş bin mark veriyorum size, kabul ediyor musunuz, etmiyorsanız herkesi bir dertten kurtarmak için ne istiyorsunuz?» —Bert Brecht: «İşin özdeksel (maddî) yanı değil ki önemli olan!» **(Berliner Börsen-Courier).**

Ozanın hakları.

Duruşma boyunca uzlaşmak üzere karşı tarafın kendisine önerdiği yirmi beş bin markı reddettiği için Bert Brecht'e hepimiz teşekkür borluçuyuz. Brecht, bu davada kendisi için en önemli şeyin hakkının saptanması olduğunu belirtmiştir. **(Neue Berliner 12 Uhr Zeitung).**

Satın alamıyorlar: peki ne çaldı bu adam?

Yargılama kurulu başkanının önerisiyle, önce, bir kez daha, Brecht'e yöneltilen aşırma suçlamasına değinildi (...)

Savcı B. Fischer, **Üç Kuruşluk Opera**'nın özgün bir yapıt olmadığını açıkladı. Dediğine göre, Brecht, Villon'un* Ammer tarafından çevrilmiş şiirlerini, deyişini bile bozmadan kullanmıştı oyununda.

Bu konuda fikri sorulan Brecht, bütün o yazarlık hakkı öykülerinin Orta Çağ'dan kalma, modası geçmiş şeyler olduklarını söyledi (...)

Brecht, yapıtın mülkiyetini ve mülkiyet haklarını tartışmaktan kaçındı. O, bu yapıt üstündeki mülkiyet hakkını, bir davacı olarak, salt hukuk açısından savunmaktaydı; ayrıca yapıtı, aktardığı halkın malı saymaktaydı; ona göre, bu davada ortaya çıkan soru şuydu: «İşleyim (sanayi), sanat yapıtlarını dilediği gibi kullanabilir mi, kullanamaz mı?» **(Neue Zeit des Westens).**

Gerçeklikler dünyası.

B. Frankfurter'in sözleri özellikle hukuk açısından ilginç oldu. Ona göre, bu davada karşımızda, gerçeklikler dünyasına küt diye çarpan bir sanatçı vardı; Brecht para karşılığı **Üç Kuruşluk Opera**'nın sinemaya uyarlanmasını Nero-Film'e bıraktığından, sonradan ortaklığı bu hakları şöyle ya da böyle kullanması kendisini hiç mi hiç ilgilendirmiyordu. Filmi ister şimdi, ister yirmi yıl sonra çekerdi. Gönlüne göre yeni bir film öyküsü yazdırabilir, Brecht de ağzını açıp tek laf edemezdi.

Pek çok konuşma ve savunma geçti bu davada, bir sürü yazar hukukçuların sözlerini büyük bir dikkatle izlemekteydi **(Berliner Tageblatt).**

Bir yalanlama.

Üç Kuruşluk Opera'dan yapılan bu sesli filmle ilgili dava boyunca güçler arasındaki ilinti şöyleydi: Bir yanda filme yatırılan sekiz yüz bin mark, öte yandaysa seyircinin yasal hakları. İlk bakışta davranışları ne denli çocukça gözükürse gözüksün, yazarlar dava açmakla topluluk karşısında bir bağlanmaya girmektedirler, çünkü halkın ve sanatın yasal haklarını

bir tek onlar kurtarabilir. Yargılama kurulu söz konusu sekiz yüz bin markın üstüne sünger çekemez elbet; ama beri yanda da, ilk bakışta alışılmamış gibi dursalar bile, yapılan sözleşmelere saygı gösterileceğine değgin güvenin, parayla ölçülemeyecek değeri var. **(Berliner Zeitung am Mittag).**

Aklın da söyleyecek iki çift lâfı vardır.

Şöyle ya da böyle, özdeksel (maddî) harcamalar şimdiden sekiz yüz bin marka ulaşmıştır, dolayısıyla filmin yasaklanması önemli sonuçlar doğurabilir. Öte yandan, bugün **Üç Kuruşluk Opera**'yı, yaratıcısının kesin niyetlerine uygun olarak, şimdiki halinde değiştirebilmek için —savunma avukatının da belirttiği gibi— bu sekiz yüz bin markın gözden çıkarılması gerekir. Bir yanda sekiz yüz bin mark var, öte yandaysa sırf yapıtının taşıdığı anlam için savaşan bir sanatçı; bu dava sonunda varılacak yargı, belki de günün birinde tarihsel belge olacaktır **(Der-Film).**

Çok ince, ama önemli ayrılıklar.

Filmi çeviren ortaklık, Brecht'in bu filmde bir siyasal kavga vermek istediğini öne sürmekte.

Yazarın takındığı tavırlar göz önünde bulundurulursa, gerçekten de doğrudur bu söz.

Tiyatroda, bu, bir yazarın en doğal hakkıdır. Ama sinemada, ciddî bir tecimsel tehlikeyi göze almadan, böylesine özel bir dünya görüşüne yer vermeyi kabul edemeyiz.

Sinemaya yabancı yazarlar bu konuda hiç değilse birtakım karışıklıklar yaratmaktan kaçınmalıdırlar, çünkü böyle karmaşık durumlarda % 90 edebiyatçılar haksız çıkmaktadır.

Sinemayla uğraşsal ya da tecimsel ilişki kuranlar, bir işleyim koluna seslendiklerini, bir karta para yatıran kişilerle ilişki kurduklarını gözden ırak tutmamalıdırlar; söz konusu kişiler, daha sonra, yatırdıkları parayı yitirmemek istiyorlarsa, bir sürü sinema salonunda başarıya ulaşmak zorundadırlar.

Sinema, derin felsefî düşünceleri anlamayan ve anlamaya da niyeti olmayan geniş bir seyirci kitlesine seslenmektedir.

Durum bu olduğuna göre, yargılama kurulunun kuşkuya yer bırakmayacak biçimde sinema işleyiminin yanında yer alacağını ummak gerekir.

Kimi kötü diller, bunun bir yazın değil, para sorunu olduğunu söylemekteler.

Şöyle ya da böyle, kendi alanlarında son derece yetenekli bu beylere iyice anlatmak gerekir ki, «Romancılar Kahvesi» çevresinde kullanılan deyimle, bu işten de «parsayı» vurarak çıkamayacaklardır **(Kinematograph).**

Burada birtakım dünya görüşleri değil, çıkarlar çatışmaktadır.

Ayrıca şurası çok açık ki, alabildiğine ünlenmiş bir Ben uğruna, deyişsel çıkarlar adına girişilmiş bir kavga bu, yoksa düşünce kavgası değil. Ancak, söz konusu Ben ululaması, çok kolay anlaşılan bir tecimsel çıkarla çelişmektedir.

Güzelduyusal (estetik) hiçlikçilik (nihilizm) uluslararası büyük sermayeye karşı Don Kişot'ça bir savaş vermektedir. Bencillik bencillikle çatışmaktadır. Bize ne bundan? **(Täglische Rundschau).**

Şurası kesinlikle ortaya çıkmış durumda: Yapıtına duyduğu saygıdeğer saygıyla, onun sinemaya uyarlanmasını yasaklamak şöyle dursun, tam tersine bile bile izin veren, Bay Brecht'in kendisidir. Çocuklarını, Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera**'yı sevdiği gibi seven kişilerin, belki de onları sinemaya uyarlama tehlikesine atmamaları gerekirdi **(Vossische Zeitung).**

Yapıtlarının ilke olarak beyaz perdeye aktarılmasına karşı çıkan yazarı saygıyla selâmlarız (Nero-Film ortaklığının avukatı Bay Frankfurter'in **Frankfurter Zeitung**'da çıkan yazısından).

Sözün kısası...

Sözün kısası, ara sıra birtakım gürültüler koparsa da, Alman sinemasının evrim içinde olduğu görülüyor... **(Berliner Tageblatt).**

Bütün bunların dışında, bizi desteklemeyen, ama aslında daha başından bu dâvayı açmak için benimsememiz gereken aşağılık özdeksel nedenlerden ötürü, böylesine bir ülkücü (idealist) dâvadan vazgeçmemizi onaylamayan birtakım gazetecilerin sesleri işitildi. Dolayısıyle, giriştiğimiz deneyin niteliği konusunda kimse yanılgıya düşmesin diye, bu sorunu ele almayı doğru bulduk.

Üç Kuruşluk Opera dâvasının «parasal» yanı.

Üç Kuruşluk Opera'yı sinemaya uyarlayan ortaklık, kendisiyle iş ilişkisinde bulunan birtakım muhabirler aracılığıyla, bizim davanın parasal yanını ön plana çıkarmayı başardı. Bu ülkede, şu büyük sermaye çağında, özellikle ülkücülerin benimsediği bir alışkı, parayla ilgili sorunlardan küçümseyerek söz edilmesini istiyor. Şunu belirteyim ki, (para için açmadığım) davanın başından beri, avukatlarıma tek kuruşumu bile sektirmemeleri gerektiğini söyledim. Pek çok param yok ve dileyen herkese kanıtlayabileceğim üzere, büyük ölçüde hemen hiç bir şey getirmeyen çalışmamı **(Evet Diyen Kişi, Karar, Aynı Görüşte Olmanın Önemi, Baden-Baden Üstüne Öğretici Oyun, Kentte Oturanlar İçin Elkitabı, Bay Keuner'in Başına Gelenler,** vb.) büyük yatırım ortaklıklarına karşı koruyabilmek için, elimde başka bir araç yoktur. Ayrıca, bütün direnmelerine karşın, elimdekini belli bir ülküye yatırmamı isteyen ülkücülük hastalığına yakalanmış gazetecileri yıldırmama izin veriyor bu para.

Geçen yaz, Nero-Film ortaklığı, ödediği ücrete bakarak **Üç Kuruşluk Opera'yı** dilediği gibi kullanabileceği sonucuna vardığı ve sözleşmenin bütün olanaklarını ortadan kaldırdığı zaman, bazı iktisadî sakıncalara karşın, bu davayı yargılama kurulları önüne çıkararak yapılan işi onaylamadığımı göstermek istedim. Bu davanın amacı, elde birtakım güvenceler taşıyan bir sözleşme bulunsa da, sinema işleyimiyle işbirliği yapılamayacağını kanıtlamaktı. Bu amaca ulaşıldı— ben davayı yitirince. Bu dava, görmesini bilenlere, sinema işleyiminin kusurlarını ve adaletin eksikliklerini açıkça gösterdi. Öyle bir girişim filmin piyasaya çıkarılmasını önleyebilseydi, daha başka yargı kurullarına baş vurmak bir anlam taşırdı. Avukatlarım bunun olanaksızlığını, ya da «kendi başına hakkı»mızın değil, «para»mızın bulunması gerektiğini anlattılar. Örneğin, Yargıtay'ın vereceği —aslında elde edilmesi olanaksız— olumlu yargı, zaten piyasaya sürülmüş bulunan filmi etkilemeyecekti; bu durumda bir yazarın hakkının, yargılama kurulu tarafından sözleşme maddelerine uymadığı saptanmış bir filmin piyasaya sürülmesini önlemeye yetmediği kanıtlanacaktı, o kadar. İşte bu yüzden, söz konusu davayı, tüzel (adlî) durumu (bu durum gerçekliği yansıttığı oranda) açıklığa kavuşturarak görevini yerine getirdiği an kestim...

Genel çıkarı doğrudan doğruya ilgilendirdiği halde, herkesin sırt çevirdiği bu tehlikeli davayı bin bir güçlükle onurlu bir sonuca ulaştırdığım zaman, o ana dek çatışmaya karışmayan, ama birdenbire işi «nesnel açıdan» görmeye başlayan bir sürü insanın görüşünü açıkladığı görüldü. Bunun için, tam film piyasaya sürülürken, gidip yalnız sekiz yüz bin marklık filmin avukatından bilgi aldılar ve «halkın yararına», büyük uzman Karl Kraus'un* «büyük yaygara» adını verdiği gürültüyü kopardılar. Yöntemleri, davayı kazandıktan sonra parayla ağzımı kapatmış olsaydım yapabilecekleri yorumları, **yitirilmiş** bir davanın pratik gerçekliğine, böyle bir uzlaşmanın **yokluğu**'na ve verilmiş **herhangi bir ağzını kapama sözünün yokluğu**'na bağlamaktı. Gerçekten de, sinema ortaklığı açık ya da gizli para önerileriyle beni susturmayı başaramadığı gibi, filmin bence acınası bir üçkâğıtçılık örneği, **Üç Kuruşluk Opera**'nın utanç verici bir bozulması olduğunu söylememi de engelleyemedi. Ortaklık, benden yönerge almadan, filmi oyunun yarısı kadar bile değerli kılamadı. Giderek —parasal yönden biz de kârlı çıktık— beni haklarımdan yoksun bırakmayı da, dava harcamaları uçurumuna yuvarlamayı da beceremedi. Daha önce kendimi satmadığım gibi, bundan sonra da parayla elde edilebileceğime kimseyi inandıramayacaktır; para aldıysam, bunun karşı yanı sağladığı yarar nerde? Ortaklık, ancak, bugünkü tüzel (adlî) durumu aydınlatmama yardım edecek bir yargıyla söz konusu filmi piyasaya sürmeyi başardı... (Brecht, **Der Schweinwerfer).**

II

Kurgul (nazari) girişimden deneysel girişime

Bu dâvada, bizim durumumuzda, daha başından birtakım çelişkiler vardı: ancak özel mülkiyet hakkı olarak sahip bulunduğumuz haklarımızı, başvururken, Hukuk'un dağıtıldığı yer olarak tanımaya yanaşmadığımız bir yargılama kurulu önünde savunmak zorundaydık.

Ayrıca, kısa bir süre sonra, bu yolla bile hakkımızı alamayacağımızı anladık.

Kamuoyu, haklarımızı korumamızı isteyebilirdi. Kamuoyu karşısında, çalışmalarımızın aydınsal konumlarını, bu çalışmaların her biçiminde takındığımız eleştirel tutumu korumaya söz vermiştik. Gerçekte, kamuoyu nicedir böyle bir istekte bulunmaz olmuştu. Tam tersine, yazarlara, para karşılığında, yapıtlarının bütün kötü kopyalarını kabul etme hakkını seve seve veriyordu. Ama bizler, kral düşmanları, kraldan çok kralcı olmak zorundaydık. Kamuoyuna, nicedir kendi başına istemez olduğu, ama dile getirmekle yükümlü bulunduğu bir gerekliliği, sunmak ödevimizdi. Dâvamızın kurgul (nazari) niteliği, toplumun konumlarının (basını, sinemanın, yargı kurullarının bulundukları yerin) tablosunu çizme olanakları karşısında tezelden silindi, başka durum ve koşullarda bir araya getirilmesi son derece güç olan güçlerin de katılmasıyla bir deneye girişme olanağı belirdi. Kısa sürede aşılan ilk tasarımız, hakkımızı kullanarak, filmin üretiminde yararlanılan araçlara el koymaktı. Gerçekten de, sözleşmeye dayanarak buna hakkımız vardı. Ama sözleşmeler dönemi çok gerilerde kalmıştı. Sözleşmeler, barbarlık çağında kutsallaştırılmıştı. Bu çağın gerilerde kaldığını bilmemek için yüzyıllarca uyumuş olmak gerekirdi. Şimdi artık toplumsal makine, ayarlamaları kendi başına yapacak kadar deneyden geçmişti. Doğada sözleşme var mı? Doğanın sözleşmeye gereksinimi var mı? Büyük iktisadî çıkarlar doğal olayların şiddetiyle ortaya çıkar ve hâlâ sözleşme diye bir şey varsa —yani elde edilen kârlar paylaşılacaksa—, bunların geçerliliği ancak iktisadî ölçülerle değerlendirilmelidir. Karşımızdaki güçlerin denge oyununu gözlemek ve göstermek, bir film çevirmekten çok daha ilginçti. Bu oyunda görülecek ve gösterilecek bir sürü şey vardı. Bu dâvaya karışan kurumların tutumlarında belli bir kararsızlık göze çarpı-

yordu, özellikle basının ve adalet çarkının tutumlarında; bu iki kurum çocukluklarında aldıkları eğitimin etkisindeydiler ve gerçekliklerin mantığına boyuneğerken çok sevimli bir utanç duyuyorlardı. Efendiler, aynı zamanda öğrenciydiler. Burada, eski bir hukuk duygusu çizgisinde, en yararlı türden, hâlâ vazgeçemeyeceğimiz birtakım toplumsal önyargıların bağlı bulunduğu bir tasarım dizisi vardır. Sinema gibi en çağcıl (modern) kurumlar, kendilerine önemsiz gibi gözüken yan alanlarda bazı sorumluluklar yüklenmeye can atmakta, kendilerinin de, başka alanlarda olsa bile, ahlâka benzer bir şeye uymak zorunda kaldıklarını unutup, karman çorman yollara başvurmaktadırlar. Söz konusu ahlâkı zedelemeden kendilerine bir yer yapmaları gerek. Çetin iş doğrusu!

Adaletin aklın sesini dinleyebilmek için yapmak zorunda kalacağı girişimleri hiçe indirgemek bize düşmemeliydi. Düşeni düşmeye bırakmak gerekliydi, ama yeterince hızlı ve halka açık bir biçimde geçmesini sağlayarak, bu sürecin açık seçik yakalanmasına olanak hazırlanmalıydı. Söz konusu dâvada, adaleti sağlama arzusundan yüzde yüz ayrılan haklı çıkma arzusundan kesinlikle sıyrılmamız gerekliydi. Bu hakkı olduğu gibi almak (satın almak) ve doğrulanıncaya ya da suya düşene dek kovuşturmak zorundaydık. Dâvanın gerçek yaşamın bir kopyası olması, bu gerçekliği insanlara yeniden öğretmesi gerekliydi. Dâva içinde gerçekliği yeniden kurmak gerekliydi.

Bunun için elimizde son derece uygun araçlar vardı, ama onları ancak belli bir ölçüde ve belli bir süre kullanabilirdik. Avukatlarımıza olabildiğince tutumlu davranmalarını salık verdik, çünkü para bizim için şunun ya da bunun koruyucu kanatları altına girmeden çalışabilme olanağı demekti ve yargılama kurullarına işleyimcilerden daha çok güvenmiyorduk. Kaybımız on beş bin

marka çıkabilirdi. Gerçekliklerin mantığının yengiye ulaşması zaman alırdı. Üçüncü değil de birinci dâvayı yitirmek çok daha iyiydi, birinciyi yitirdikten sonra vardığımız yargıyı işte bu etkiledi. İlk celsede kazansak son derece kötü bir duruma düşerdik (nitekim Weill öyle oldu), çünkü o zaman onulmaz parasızlığımız, üçüncü celsede nasıl olsa yitireceğimiz bu dâvanın gerçek tüzel durumunu açıkça göstermemizi engelleyecekti. Yargılama kurulunun elimizde bulunmayan bir güvence akçasına karşılık piyasaya sürülmesini yasakladığı anda, film piyasaya çıkacaktı. Üçüncü celsede kazanılan bir yengi, sinema işleyiminin yaptığı haksızlık açıkça ortaya konsa bile, hafif bir onarımla işi atlatacağını gösterecekti. Ama hukuk olduğu gibi kalacaktı. Bizim yanılgımızdan. Talih bizi korudu, yoksa sayemizde, sermayeci düzende bile yargıç adına lâyık yargıçlar bulunduğu ortaya çıkacaktı. İlk celsede dâvayı yitirip işten çekilince, giriştiğimiz toplumbilimsel deneyden salt parasal nedenlerle vazgeçmiyorduk (üç celselik bir dâvayla çok daha geniş ve köklü bir sonuç elde edebilirdik), asıl neden, sağlanan sonuçların artık değiştirilemeyeceğiydi. O ana dek ortaya çıkan görüşler, ilerde kendilerine eklenecek daha başka görüşlerle değerini yitirmeyecekti. Şu ya da bu yargıcın daha eski görüşler ortaya atıp atmayacağını bilmenin pek önemi yoktu: böyle bir şeyi ancak, hukuk anlayışının *uygulamada* hiç bir sonuç doğuramayacağının (örnekse filmin yokedilemeyeceğinin) anlaşılması pahasına başarabilirdi. Üçüncü celseyi beklemek zorunda kalmayışımıza, birincinin umduğumuzu verip bizi haklı çıkarmasına (bize düşen görev de bunu gerçekleştirmekti) bakıp sevinmek gerekiyordu. Elimizdeki para, gerçekliklerin ta dibine inecek kadar beklemeye izin vermeyecekti. Dolayısıyle, dâva, daha birinci aşamada tam bir toplumbilimsel deney haline gelmişti. Başlangıçta bizim için salt bir deney değildi, ama son-

radan deney olarak yürüttük, başka türlü de yapamazdık zaten. Eğer bu dâvayı kesin bir şey elde etmek —örneğin filmin yasaklanması— ya da kesin bir şeyin anlaşılmasını sağlamak —örneğin adaletin hapı yuttuğu— üzere yürütmeseydik, bu yönde doyurucu bir şey yaratmayacaktı; böyle bir dâva, başından sonuna, kazanmaya ya da yitirmeye uğraşarak götürülmezdi: o zaman hiç bir sonuç vermezdi. Ona güvenmek ve yalnızca, bugün, tinsel (manevî) şeylerin özdeksel (maddî) nesnelere nasıl dönüştüğünü aydınlığa çıkarmasına yatırım yapmak gerekliydi. Başka bir deyişle, toplumumuzdaki köklü karşıtlıklara güvenmek gerekiyordu. Yargılama kurullarının bizi haksız çıkaracağını mutlak bir kesinlikle önceden kestiremezdik; hiç bir şey bu *öncel* yargıdan daha utanmaz olamazdı. Biz, yalnızca, haklı çıkarılsak bile, bunun ancak yasalarımızın eskimişliğini ortaya koyacağından emindik. Ve bu durumda, yani dâvayı kazansak ve birkaç milyona patlayan film gidip bir mübaşirin sobasında can verse bile (hem de, sırf yazarın biri tinsel mülkiyetine sahip çıktığı için), kamuoyundan müthiş uğultular gelir, tıpkı yargılama kurulları gibi, sanatçıların da yeryüzündeki nesnelere karşı kayıtsız kalmaları gerekliliği kanıtlanırdı; halkın alkışlarından yüreklenen sinema, bundan böyle ırzına geçemeyeceğine göre, filmlerde sanatın şu ya da bu türünü kullanmaktan vazgeçerdi[1]. Gazeteler hep bir ağızdan bize işi *daha ileri* götürmeme, filmin piyasaya sürülmesine izin verme konusunda yalvarmaya girişecekti, çünkü adalet yerini bulmuş olacaktı; giderek istediğimiz zarar ziyan ödentisini karşılama-

(1) Yargılama kurulları, yürürlükteki hukuk uyarınca, özgün fikri veren yazarın filmin yönetiminde söz sahibi olduğunu kabul etseydiler, yazarların kendilerine kötülük etmiş olurlardı: şu anda, sinema için değiştirilip uyarlansa bile, yapımcılar onlara akıl danışmakta, yardım istemektedir; öbür türlü olunca, yapımcılar, sözleşmeye konacak açık bir maddeyle, yazarları her türlü işbirliğinden uzak tutarlardı (B. Frankfurter, **Frankfurter Zeitung**).

ya hazır olduklarını bile söyleyeceklerdi. Yargılama kurulu bizi haksız bulan bir yargıya vardığında, yasaların esnekliğini kanıtladı, gerçekliğe hakkını verdi, yeryüzündeki şeylerle ilgilendiğini, (ancak mal sahipleri için kutsal sayılabilen) mülkiyetle («örgensel» (organik) birliklerinin birer birer yıkılması gereken) sanata ilişkin bütün burjuva sunumların (imgelerin) kaçınılmaz çöküşünü gösterdi.

Bu dâvayı, belli sayıda sunumu işbaşında görme ereğiyle bir toplumbilimsel deney olarak düzenlemek gerekiyordu. Dolayısıyle kamuoyu karşısında, bu durum ve koşullarda adaletin yerini bulup bulmayacağını ortaya çıkarma kaygımızı açığa vurarak, bir milyon markla savaşmakta oluşumuz üzerinde ısrarla durduk. Bunun için, sermaye gücünü açıkça gösterdiği zaman burjuva sınıfının duyduğu o garip utanma kalıntısını deşeleyip kullandık. Sekiz yüz bin mark çok güçlüdür, bundan kimsenin kuşkusu yok, diyorduk; öylesine güçlüdür ki, beceremeyeceği tek bir şey vardır: ortaya çıkıp güçlü olduğunu haykırmamızı önlemek. Yargılama kurullarına başvurmayı yalnızca tinsel (manevî) bir olay gibi görenler (öylesine tinsel ki, işin içinde özdeksel kazanç arzusu yoktur), başlıca sorunu ahlâk olan bir dâvanın deneysel yanını kavrayamayacaklardır. Aynı biçimde, bir deneyi başından sonuna dek tasarlanmış ve yalnızca deneysel bir doğruyu göstermeye yarayan bir girişim sayanlar, *Üç Kuruşluk Opera* dâvasını anlayamayacaklar (yani ondan hiç bir ders alamayacaklardır). Gerçekten de, söz konusu kişiler için, burada, ahlâksal bir edimin genel olarak ahlâk üzerinde girişilen bir deney haline gelmesine yol açan akılalmaz bir çalkalanma vardır. Bu edime kaynaklık eden dayanılmaz bir haksızlığın yarattığı tepkiden, kurallı ve düzenli bir sürece geçilmekte; bu süreç, daha geniş bir haksızlığı, daha doğrusu ahlâk ve adalet edimlerini hiç hesaba katmayan bir toplumsal durumu

ele almaktadır. Bu evrim sırasında, sanık durumuna düşen yargılama kurulu, kendini savunmak üzere, kendisiyle birlikte sanık sandalyesine oturan toplumsal düzeni suçlamaktadır. Çünkü, başlangıçta adalet dağıtmasına izin verilen yargılama kurulunun, sonunda, adalet konusunda demeçler vermek zorunda kaldığı görülmektedir. Adalet aygıtı önüne çıkarılan dâva önemini yitirmekte, «Adalet» dâvası pekişmektedir. Bütün sunumlar gerek gerçekliğin sürekli gelişmesiyle ortaya çıkanlar (bunlar gerçekliğin özelliklerini taşırlar), gerekse gerçeklik tarafından üstlenilenler (bunlar birer öğreti haline gelmektedir) sere serpe ortaya dökülmektedir. Hukuk gerçeklik tarafından düzeltildiğinden, hukuku düzeltmeye kalktığınız zaman da gerçeklik ortaya çıkar.

III

Sunumların eleştirilmesi

1. «*Sanat sinemasız olabilir.*» .

İlke olarak yapıtlarının beyaz perdeye aktarılmasına karşı çıkan yazarın önünde saygıyla eğiliriz (...). Yapıtı karşısında iki tutum benimseyebilir: Ya onun filme çekilmesine yanaşmaz, ki bu en kesin hakkıdır ve sanat açısından son derece saygıdeğer bir istemin kanıtıdır; ya da elle tutulur bir kâr elde etmek ister, o zamansa yalnız bu doyumla yetinmelidir (B. Frankfurter, sinema ortaklığının avukatı, **Frankfurter Zeitung).**

Pek çok kişi, o arada yargılama kurulu da, yapıtımızı sinema işleyimine satmakla bütün haklarımızı yitirdiğimizi, satın alanlarınsa aldıkları nesneyi yakıp yık-

ma hakkını bile elde ettiklerini söylüyordu. Ödedikleri para onlara bundan sonra her şeyi yapabilme olanağını kazandırmaktaymış. Bu kişilere göre, sinema işleyimiyle ilişki kurmakla, çamaşırını yıkanmak üzere çamur dolu bir çukura atan, sonra da kirlendi diye yakınan adam gibi davranmışız. Bize bu yeni anlatım aygıtlarını kullanmamayı salık verenler, onlara kötü iş yapma hakkını tanımakta ve nesnel olalım derken, seyirciye böyle beş para etmez yapıtlar sunulmasından hoşnut kaldıklarına göre, kendilerini unutmaktadırlar. Sizin anlayacağınız, yapıtımızı film haline getirmek için gerekli bütün aygıtları *daha işin başında* elimizden almaktadırlar; gerçekten de, gün geçtikçe, bu üretim biçimi şimdikinin yerini alacak, gittikçe yoğunlaşan aracılarla konuşmak zorunda kalacağız ve derdimizi dile getirirken gittikçe yetersiz kalan araçlara başvuracağız. Eski anlatım biçimleri, yeniler ortaya çıkınca hiç bir değişikliğe uğramadan kalmaz, öbürlerinin yanında yaşamaya devam etmez. Sinema seyircisi anlatıları başka türlü okuyacak, ayrıca, anlatı yazan kişi de sinema seyircisi olacaktır. Yazınsal (edebî) üretimin uygulayımsal yanının gelişmesi kaçınılmazdır. Kendi kullanmadığı âletleri kullanmak, romancıyı, bu âletlerin yapabildiğini yapmak istemeye, roman dünyasını oluşturan gerçekliğe söz konusu âletlerin gösterdiği ya da gösterebildiği şeyleri sokmaya, yazar olarak tutumuna âletsel bir nitelik katmaya iteler. Bir yazarın nesnelere elinde âlet varmış gibi yaklaşmasıyla onları «kendi içinden çıkarması» arasında büyük bir ayrım vardır. Dolayısıyle, sinemanın yaptığını, yani kendi özelliğini ne ölçüde «sanat»a benimsettiğini bilmek yararlardan uzak değildir. Daha başka yazarların, örneğin oyun yazarlarıyla romancıların, ilk aşamada sinemacılardan daha çok sinemacı gibi çalıştıkları söylenebilir. Üretim araçlarına, bir bakıma, daha az bağlıdırlar. Bununla birlikte sinemaya, onun ilerlemelerine, gerilemelerine

bağlıdırlar ve film öyküsü yazarlarının üretim araçları yüzde yüz sermayenin malı haline gelmiştir. Çağımızın burjuva romanı «bir dünya yaratma»ya devam etmekte ve bunu, «yaratıcı»nın dünya görüşünden yola çıkarak, bütünüyle ülkücü (idealist) olarak yapmaktadır; söz konusu dünya görüşü az çok kişisel, ama mutlaka bireyseldir. Bu dünyanın içersindeki bütün özellikler birbirine uymaktadır elbet, ama bağlamlarından (contexte'lerinden) çıkarıldıkları ve gerçekliğin «ayrıntılarıyla» karşılaştırıldıkları zaman, hiç kimseyi bir an bile kandıramaz ve «üstün nitelikli» gözükemezler. Romanda, gerçek dünya konusunda olduğu gibi, gerçekdışıyı yaratan yazar konusunda da pek bir şey öğrenilmez; bunu da, gerçek dünyadan çok, yazar konusunda bir şeyler öğreniriz dememek için söylüyoruz. Sinemaysa bir dünya yaratamaz (onun ortamı apayrı bir şeydir), bir yapıtta (kendinden başka) kimseye söz hakkı tanımaz, hiç bir yapıtın belli bir kişiliğin yansıması olmasına izin vermez: insan eylemlerinin ayrıntısı konusunda çok işe yarayabilecek aydınlatıcı bilgiler verir (verebilir). Sinemanın en azından olanak kazandırdığı tümevarımsal yöntem, eğer hâlâ bir şeyler söylemek istiyorsa, roman için son derece önemli olabilir. Tiyatro içinse, örneğin sinemanın, eylemin kişileri karşısındaki konumu da ilginçtir. Ancak işlevleri oranında işe karışan kişilerine can verebilmek için, son derece özel durumlarda gözüken ve özel tutumlar takınan hazır tipler kullanmaktadır. Kişilikle ilgili gerekçe göstermeler çıkarılıp atılmıştır, kişilerin iç yaşamı, hiç bir zaman eylemlerinin temel nedeni olarak verilmez, pek ender olarak da bu temel nedenlerin belli başlı sonucudur: kişi, dışardan görülür. Ancak edebiyatın sinemaya dolaylı değil, dolaysız gereksinimi vardır. Toplumsal görevler kesin bir biçimde genişleyince, sanatın işleyişinin değişmesinden öğretici bir sıkıdüzene (disipline) geçilince, gösterme

yöntemlerini değiştirmek ya da hiç durmadan yenilemek gerekir. (Bu, sinema aygıtlarının öğrencilerin eline verilmesini gerektiren, gerçek anlamında öğretici yapıt anlamına gelmez.) Söz konusu aygıtlar kullanılarak, şimdiye dek görülmediği bir biçimde, uygulayıma dayanmayan, uygulayıma karşıt, dine bağlı eski «ışın-saçan» sanat aşılabilir. Bütün bu öretim araçlarının kamulaştırılması, sanat için, bir ölüm-kalım sorunu olacaktır. Kafa işçisine bu yeni çalışma araçlarından vazgeçip geçmemekte özgür olduğunu söylemek, onu üretim sürecinin dışında tutup evine kapatmak anlamına gelir[1]. Üretim araçları sahipleri de kol işçisine aynı biçimde, aldığı ücretle çalışıp çalışmamakta, alıp başını gitmekte «özgür» olduğunu söylemektedir. Bu durumda, ellerinde silâh bulunanlarla bulunmayanların, katillerle kurbanların hakları eşit olmaktadır. Hepsinin çarpışmaya hakkı vardır. Üreticinin elinden kaçan üretim araçlarının göçü, üreticinin de emekçi haline geldiğinin belirtisidir. Kol işçisi gibi, kafa işçisi de artık yalnızca çalışma gücünü yatırabilir. Oysa bu çalışma gücü kendisidir, kendisinin dışında böyle bir güç yoktur ve tıpkı kol işçisi gibi, kendi işgücünü kullanabilmek için her geçen gün biraz daha çok gereksinimi vardır üretim araçlarına (çünkü üretim gittikçe uygulayımsal hale gelmektedir): böylece, sömürünün korkunç kısır döngüsü kafa işçileri arasına da girmiştir.

Bu durumu anlayabilmek için, aygıtlar ve çağcıl yapımlar uğrunda verilen kavgalara sanatın ancak belli bir kesiminin katıldığını kabul eden yaygın anlayıştan kurtulmak gerekir. Bu anlayışa göre, sanatın bir kesimi, iyi kesimi, aktarma alanında beliren yeni olanaklardan (radyodan, sinemadan, kitap kulüplerinden falan) hiç

(1) Üretim süreci dışında herhangi bir hakkın bulunmadığının gösterildiği 12. bölüme bakın.

etkilenmemektedir; eski dağıtım biçimlerini kullanarak (kitap piyasasında sere serpe dolaşan basılı kitap, tiyatro sahnesi vb.), çağdaş işleyimin etki alanı dışında kalmaktadır. Yine bu anlayışa göre, salt uygulayıma dayanan ve sanat yapıtını aygıtların yarattığı öbür kesimdeyse, işler başka türlü olmaktadır. Bu yepyeni bir şeydir, varlığını, ta başından, birtakım parasal hesaplara borçludur, dolayısıyle yakasını hiç bir zaman bu hesaplardan kurtaramaz. Aygıtlara birinci sınıf yapıtlar sundunuz mu, onları hemen *mal*'a dönüştürürler. Tam bir yazgıcılığa (kaderciliğe) varan bu anlayış yanlıştır, çünkü sanatın hiç değilse şu «el sürülmez» bölümünü, çağın bütün görüngülerinden (fenomenlerinden) ve etkilerinden sıyırmakta, iletişim araçlarının ilerlemesine ayak uyduramadığı için el sürülmez saymaktadır onu. Gerçekte, sanat, hiç ayrıksız (istisnasız), tümüyle yepyeni bir duruma girmiştir; bin parçaya ayrılmış olarak değil, bir bütün halinde bu yeni durumla karşı karşıya gelmekte, yine bütün halinde mal olmakta ya da olmamaktadır. Zamanın getirdiği değişimler hiç bir şeyi dışarda bırakmaz: hep bütünü kavrar bu değişimler.

Yukarda yorumladığımız (çok yaygın) sunum demek ki çok zararlı bir sunumdur.

2. «*Sinema sanatsız edemez.*»

«Sesli sinema, gerçekten şiirsel bir metinle canlandırıldığı zaman çok şey kazanacaktır». **(Kölnische Zeitung).**

«Yapımcıların ve yandaşlarının görüşünü son derece üretime aykırı buluyorum. Sanattan anlamalarına hiç mi hiç gerek yok, ama tıpkı birtakım işleri gerçek sanatçılara bırakan uyanık işleyimciler (sanayiciler) gibi, sanattan elde edilecek kârı hesaplayabilmeli ve salt sonuca bakarak iş görebilmelidirler». **(Frankfurter Zeitung).**

Bir filmin sanat değeri taşıması önerisine kimse karşı çıkmadı. Gazete sütunlarında da, sinema işleyiminin çalışma odalarında da aynı güçle boy gösterdi. Filmler pahalı ürün biçiminde satıldıklarından, başlangıçtan beri sanatla aynı piyasayı paylaştılar; pahalı ürünleri güzelleştirmek gerektiği, bunuysa kendisi de pahalı ürünlerin en incesi olan sanatın en iyi yapabileceği görüşü, sinemaya düzenli olarak birtakım sanatçıların bağlanmasını güvenlik altına aldı. Burada, gerçek sanatla gerçek olmayan arasındaki ince ve ünlü ayrımı göstermeye, böylece sinemanın —satılabilmesi için, önce satınalınabilmesi gerekir— içgüdüsel olarak sanat değeri taşımayana ei attığını kanıtlamaya girişmeyeceğiz. Pahalı ürün olarak tanımlamaları, kendi başına, bu iki sanat biçimini ayraç içine almaya yetişir. «Sanat», sizin anlayacağınız, kendini aygıtlara zorla benimsetmiştir. Bugün gördüğümüz hemen her şey «sanat» değeri taşımaktadır. Taşımalıdır. Roman, dram, gezi yazısı, eleştiri yapıtları da başlangıçta, biraz ayrı ve artık yürürlükten çıkmış bir biçimde de olsa, «sanat» olarak benimsetmişlerdir kendilerini, başka bir deyişle ancak öyle pazar bulabilmişlerdir. Sinema sanatı çok daha geniş yayılma olanakları getirmiştir (çünkü aynı zamanda büyük kârlar vaat etmektedir) ve geçmişin çekiciliklerine çağdaş uygulayımı katmıştır. Yönetmen, işte bu açıdan ve satış bölümünün yandaş baskılarıyla «sanat»ını yeni aygıtlara kabul ettirebilir: zorla benimsettiği şey, kendisinin de sıradan bir seyirci olarak «sanat» diye kabul ettiği şeyden yola çıkarak yapabildiğidir. Sanatın gerçek görevini bilmez. Birtakım genel duygular yaratmak, birtakım izlenimleri bir araya toplamak falan gerektiğine inanıyordur herhalde. Sanat alanında, ancak bir istiridye kadar akıllı davranır, uygulayım alanında becerdiği de bundan fazla değildir. Aygıtlardan anlamadığı için, «sanat»ıyla onların ırzına geçer. Gerçekliği bu yeni aygıt-

larla yakalayabilmek için ya gerçek bir sanatçı, ya da bir gerçek-sever olması gerekirdi, ama bir sanat-sever aslâ: sanat-sever, böylesi çok daha kolay olduğundan, «sanat» yapmak, bilineni, güveniliri, iyi malı üretmek için kullanır aygıtları. Kendini, yüksek beğenili bir düzenleyici diye tanıtmıştır: insanın gerçekliği anlamadan sanatı anlaması diye bir şey olabilirmiş gibi, «sanattan anlar». O zaman aygıt, tıpkı konu gibi, gerçekliğin yerini tutar. Bu durum, aygıtlara, başlangıçta önlerine serilen bütün olanakları vermemiştir. Başlıca görevlerinin sanat adı verilen toplumsal görüngüyü üretmek olup olmadığı konusu üzerinde durmadan, şu eski «sanat»a benzer şeyler üretmekten vazgeçebilselerdi, bu aygıtların sanatın üretimine de girişebilecekleri açıktı. Böylece, gözle görülür davranışları saptamak ya da eşzamanlı süreçleri göstermek üzere bilimde, hekimlikte, dirimbilimde (biyolojide), sayılamada (istatistikte) yapıldığı gibi, sinema da, insanların birbirlerine nasıl davrandıklarını saptamayı (şimdi yapabileceğinden çok daha kolayca) öğrenebilirdi. Bu epey güç bir iştir ve toplumun görevlerinin bütünü içersinde sinema sanatına kesin bir yer verilmedikçe, üstesinden gelinemez. Durumu karmaşıklaştıran şey, «gerçekliğin yeniden yaratılması» lâfının, geçmiş çağlara oranla, söz konusu gerçeklik konusunda akla gelen her şeyin söylenmesi anlamına gelmesidir. Krupp ya da A.E.G. fabrikalarını gösteren bir fotoğraf bize bu kurumlar konusunda hiç bir şey öğretmez. Asıl gerçeklik, işlevsel içeriğinden kayıp gitmiştir. Örneğin fabrikada, insan ilişkilerinin nesneleştirilmesi, bu ilişkileri eski haline getirmeye izin vermemektedir. Onun için, gerçekten «bir şey kurmak», «yapay», «belli bir konuma oturtulmuş bir şey kurmak» gereklidir. Demek ki sanat da son derece gereklidir; ama deneyden yola çıkan eski sanat kavramının hükmü kalmamıştır. Çünkü gerçekliğin ancak yaşanabilen yanlarını veren sa-

nat, bu gerçekliği yeniden yaratmamaktadır. İnsanoğlu nicedir gerçekliği bütünüyle yaşayamaz olmuştur. Gerçekliğin ürettiği adsız duyguları, karanlık çağrışımları anlatanlar, onu olduğu gibi gözümüzün önüne sermiyorlar. Artık meyveleri tatlarına bakarak tanıyamazsınız. Ama biz böyle konuşurken, toplumsal yaşamda bambaşka bir işlevi, gerçekliğin yeniden kurulması işlevi olan bir sanattan söz ediyoruz; «sanat»ı, bizde görülen ve sanatın işlevi içersine girmeyen gerekliliklerden kurtarmak için yapıyoruz bunu.

Demek ki, sinemanın sanatsız edemeyeceğini söylemek, sanatın ne olduğunu gösteren yeni bir tanımlama getirmeden, doğru değildir.

3. *«Halkın beğenisi eğitilebilir»*

«Herhangi bir işleyimsel kuruluş bugün çıkardığı malların niteliğinin fazladan kâr sağlayan bir etken olduğunu bilir, dolayısıyla bu niteliği güvence altına alacak uzmanlar çalıştırırken, sinema işleyimi uzmanların yardımını elinden geldiğince küçümsemekte, tüm onurunu beğeni konusunda yargıçlık etmeye yatırmaktadır. İlkin bunu ele alacak olursak, **sinema ürünlerinin dağıtımı,** gerekli niteliklerini taşımadığı işlevlere özenmekte, halkın arzularını tanıdığını öne sürmekte ve bu düzmece bilgiye dayanarak, bütün sinema üretimini etkilemektedir. Eğer büyük başarılar elde etmeseydi, bütün bu kibirli heveslerine kimsenin bir diyeceği olmazdı. Ama deney göstermiştir ki, **Le vrai Jacop** (Gerçek Yakup) ya da **Trois Jours d'arrêt de rigueur** (Üç Günlük Zorunlu Ara) gibi örneklerde saptanacağı üzere, en sapık içgüdülere yaslanan, en aşağılık dünyalarda babalarının evi gibi dolaşan ve başka bir eğlence bulunmadığı için taşranın en uzak kent ve kasabalarına bile kendilerini zorla sokan yönetmenlerin dışında, işin çıkarı bakımından filmlerin biçim ve niteliklerini belirlemeleri gerektiğine inanan dağıtımcılar, gerçekte kendi ticimsel çıkarlarına aykırı davranmakta, bir yanlışlıktan öbürüne yuvarlanmakta-

dırlar. Sinema işleyiminin karşılaştığı güçlüklerin çoğu, yalnızca, sanat ve halkbilim uzmanı olduklarını sanan bu dağıtımcı ve satıcıların kendini beğenmişliklerinden gelmektedir. Halkbilim uzmanı olmamak onurlarını hiç mi hiç lekelemez aslında, ama olmaya kalkışmaları, tecimsel bilgisizliklerinin kanıtıdır. Gerçekte —pek çok film bu savı doğrular— söz konusu kişiler halk beğenisinin en alt basamaklarında yer almaktadırlar, felsefeci Georg Simmel, ortalama beğeni düzeyinin her zaman en altın biraz üstünde olduğunu göstermiştir. Demek ki ve bunu üstüne basa basa söylüyorum, pratik nedenlerden ötürü, felsefecileri küçük görmemek gerekir». **(Frankfurter Zeitung).**

Gazetelerin duyurulara ayrılmamış ender sayfalarında çıkan sinemayla ilgili yorumların doğaötesi yanına doğanın (fiziğin), yani sinemanın asıl çarklarının, neden ve nasıl oluştuğunun irdelenmesinin eklendiğini varsayalım (gerçekten de, sinemanın yalnız, halka uygulayımın son buluşlarıyla ozanların en güzel düşüncelerini tanıtmak isteyen kimi yatırımcıların insan sevgisi yüklü özenlerinin ürünü olması düşünülemez); perdenin önüne boydan boya serilen «perde arkası»na geçelim, ezile büzüle perdenin gerisine saklanan «perdenin önünü» aydınlatalım; sinemayı, biçimsiz, düşgücünde canlandırılamayan, koca bir halk yığınını pompalayarak şişiren, halka düzenli olarak, hiç değişmemecesine aynı eğlenceyi sunan (işleri de kötüye giden) bir kurum sayalım; bu bizi, her türlü gelişmenin karşısına dikilen ve «halkın beğenisi» adı verilen son, mutlak engeli aşmakta, doğaötesinin beylik yöntemlerinden daha güçlü bir araca kavuşturmayacaktır. İnsana hem pahalıya patlayan, hem de kâr getiren şu «halkın beğenisi» denen karmaşık şey, gelişmeyi köstekler. Ürünün biçimlenişi üzerinde alıcıların etkisinin gittikçe arttığına ve gerici nitelikler kazandığına kuşku yoktur. Bu durumda ilericiler, film satın alan kişilerin, taşradaki dağıtımcıların etkisiyle savaşmalıdırlar. Yakından bakıldığında, bu insanların gerçekte basına ve gazeteler-

de yayınlanan günlük romanları kaleme alan doğaötecilere düşen bir görevi üstlendikleri, «tüketiciye iyi bir şey seçme»ye çalıştıkları görülür. Bu adamlarla, gerici oldukları için savaşmak gerekir; beri yandan, bizim doğaötecilcr onları bulmakta hiç zorluk çekmezler: paçavra gazetelerin son sayfalarında, küçük duyurularda bol bol rastlanır böylelerine. Doğaya inananlar işte oralarda toplanıp halkın beğenisi üzerinde konuşurlar. Doğrusunu isterseniz, ön odalara yerleşmiş doğaötecilcrden daha çok şey bilmezler, ama bir nesneyi tecimsel pazarda işletmek için ille de tanımak gerekli değildir. Onların gözünde halkın beğenisi, sinemaya giden yığınların gerçek gereksinimlerini dile getiren, belli bir paraya üretilen ve para getiren nesnedir. Dolayısıyle, görgülere dayanarak saptanır ve *çözümlemelerinin doğruluğuna özdeksel olarak* bağlı keskin içgüdülü kişiler, söz konusu beğeni sinemaya giden yığınların toplumsal ve iktisadî durumlarına kökünden bağlıymış, alıcılar gerçekten bir şey alıyormuş, alınan nesne alıcının durumunca belirleniyormuş gibi davranırlar; halkın beğenisi güzelduyu dersleriyle, Kerr'lerin,* Diebold'ların* şapırtıyla çiğnedikleri sakızlarla değil de, en iyi olasılıkla toplumsal ve iktisadî durumun gerçek ve köklü bir değişimiyle değiştirilebilirmiş gibi düşünürler. Doğaötecilerimizse, tersine, dünyanın örgütlenmesini bir beğeni işi olarak görürler. İşte bu yüzden, örneğin, duygusallığın toplumsal yararı konusunda kafa patlatmayı akıllarına bile getirmezler; ayrıca, böyle bir şeye kalkışsalar da başaramazlar, gerekli bilgilerden ve düşünme yöntemlerinden yoksundurlar. Belli bir acı-gülmece ve onun kendine özgü ağırlığı özdeksel ilintilerin ürünü değil, aynı zamanda bir üretim aracıdır. Jhering,* geçenlerde, *Yüzbaşı Köpernick* dolayısıyle, dışardan gülünç de gözükse, kaz adımı yürüyüşün insanlar üzerinde elektrikli bir etki yaptığını saptıyor ve bunun nedenle-

rini açıklıyordu. Nedenlerini bilmediğimiz sonuçlarla savaştığımız ve birtakım hastalık belirtilerini salt kavramsal bir evrende eleştirdiğimiz sürece, savaştığımız şeyin belirli bir toplumsal işlevinin bulunduğu, alıcılarla satıcıları ilgilendiren gerçek bir tecimsel mal olduğu pratik dünyadaki tüm isteklerimiz, en iyimser deyişle, çocuksu diye nitelendirilebilir. İlerici aydınların satıcılarla kavgası, halk yığınlarının kendi çıkarlarını aydınlardan daha az tanıdıkları savına dayanır. Oysa halk yığınlarının güzelduyusal ilgileri azdır, ama siyasal ilgileri çoktur ve Schiller'in siyasal eğitimi güzelduyuyla yapma tasarısı, hiç bir çağda günümüzdeki kadar büyük bir başarısızlığa uğramamıştır; bu sancak altında toplananlar, filmlere para yatıranlardan, büyük bir incelikle, tüketicileri eğitmelerini rica ediyorlar. Halkın eğiticisi diye sermayecileri seçiyorlar! (Hiç bir şey onları pratik alanda temsilci olmaya zorlamazken) eğitimin büyük sürecini şöyle canlandırıyorlar kafalarında: yapımcılar tarafından film çevirmekle görevlendirilen ve kendileri gibi düşünen, beğenileri kendilerininkine benzeyen aydınlar, yönetmenler, film öykücüleri «emirlerine verilen» sermayeyi tüketicilerin eğitilmesinde kullanmalıdırlar. Böyleleri, gerçekte, baltalamayı körüklemektedirler. Tüketicilerin aydınlardaki bu «boyundan büyük işlere kalkışma» karşısında çoğu kez alabildiğine ahlâksal ve alışılmamış bir irkilme duymaları hiç de şaşırtıcı değildir elbet. *Üç Kuruşluk Opera* filminin yöneticileri *sırf sözleşmeye uyacağız diye* kendilerine «emanet edilen» sermayeyi tehlikeye atmaktan kaçınmışlardır; sözleşmeyi hepten yok saymak ne denli olanaksızsa, eleştirel titizlikten kaçınmak da o denli olanaksızdır. Gözdağı vererek birtakım güzelduyusal ödünler koparılabilir elbet, ama bu mudur aranan? Bu allı pullu ürünlerin güzelleştirilip inceltilmesinden daha fazla bir şey istenmeli midir? Halkın beğenisi, filmlerdeki beğeni kusurları ayıklanarak

yükseltilmez; buna karşılık, filmler zayıf düşürülür. Çünkü beğeni kusurlarını temizleyeceğiz derken çıkarıp attığımız şeyleri bilebilir miyiz acaba? Halkın kötü beğenisi, aydınların ince beğenisinden çok daha köklü biçimde gerçek yaşama bağlıdır. Kimi toplumsal koşullarda, allı pullu bir ürünü inceltmeye kalkışmak, onu iyice zayıflatmaya yol açar. Ayrıca, belki de allı pullu ürün kavramı düşünmeden sinemaya uygulanamayacak kadar şatafatlıdır. Sinema belki çok daha önemli bir rol oynamaktadır; onun için eğlence sözcüğünü kullanmak belki daha yerindedir. Sözün kısası, «halkın beğenisi» denen şeyi doğru çözümlemek ve bu işi, halkın sinemalarda yanıtlamaya çalıştığı toplumsal ilgilerin dile geldiği yerde yapmak gerekir. Bunun içinse tam anlamıyla deneysel bir yol tutmak, küçük burjuva seyircilere, bunların arasından daha özel bir kesime ya da emekçilere seslenen sinemalarla işbirliği yapmak, belli bazı filmleri göstermek, uygun yöntemlerle seyircinin tepkisini saptamak gerekir. Böylece elde edilen yasalar, olasılıklar açısından, sinema işleyiminin isterlerine karşılık verebilir: ille de vermelidir demiyoruz, çünkü sinema işleyimi onları hesaba katmadan da ayakta durabilir.

Demek ki, gazetecilerimizin kafalarında canlandırdıkları şey yetersizdir: seyircilerdeki «halk beğenisi»ni çevrilecek daha iyi filmler değil, ancak yaşama koşullarının değişmesi geliştirebilir.

4. *«Film bir tecimsel maldır.»*

«... bu, bir filmin yönetmenin, bir oyun yazarından daha başka türlü ya da daha kötü davranması için ortada hiç bir neden bulunmadığını öne sürmemize izin vermektedir. Birincisi, çok sayıda üretip bütün dünyaya yaymak gereken bir mal ortaya çıkarır. Bundan ve doğurduğu tecimsel tehlikeden ötü-

rü, büyük bir iktisadî yük vardır sırtında. Yatırım harcamalarına da başka bir değer vermek gerekir (...), ama daha başka yönlerden de, üretimi, piyasaya sürülmesi gereken bir malın yapımına dayalı bir film yapımcısının tecimsel yönetimi değişiktir. Birtakım yedek akçalar ayırması gerekir. O, çağın, seyircinin beğenisinin, konunun güncelliğinin, dünya çapındaki yarışın, kendi kentindeki tiyatroyu yöneten adamdan çok daha fazla tutsağıdır». (Yargıtay kararı. Paragraf 13).

«Sinemayla tecimsel ya da uğraşsal ilişki kuran herkes, bir işleyimle karşı karşıya bulunduğunu, paralarını bir iskambil kâğıdına yatıran ve sonra, bunu yitirmek istemiyorlarsa, binlerce salonda başarıya ulaşmak zorunda olan kişilerle iş yaptığını unutmamalıdır». (Kinematograph).

En fazla sanat değeri taşıyan filmin bile bir tecimsel mal olduğunu herkes kabul ediyor. Ama kimileri bunun ona zarar vermediğini, mallığının ikinci derecede kaldığını, kendi öz biçimiyle değil, piyasaya sürülen biçimiyle mal olduğunu, onu bu yüz karasından kurtarmanın sanata düştüğünü düşünmektedir. Bu düşüncede olanların, tecimsel mallık niteliğinin dokunduğu şeyi ne denli etkilediği konusunda en küçük bir fikirleri yoktur. Kapitalist düzende, dünya, *sömürü* ve *rüşvet*le ürün haline getirilmiştir: ama bu değişimin biçimi, değişimin kendisinden daha az önemlidir. Daha başkaları filmin sanat yapıtından fazlalığıyla, mal oluşuyla, ayrıldığını, mallığının çok temel bir özellik olduğunu öne sürmekte. Bu, hemen herkesin kınadığı bir şey. Açıkça görülüyor ki, böyle piyasaya sürülmenin bir sanat yapıtına yararlı olabileceğini kimse düşleyememektedir. Bununla birlikte, «yiğit bir gerçekçilik»le, (her şeyi olduğu gibi görmek gerekir), bir nesnenin satın alınabilirliği göz göre göre es geçilmektedir - oysa bir işadamı böyle şey yapmaz. Birtakım insanların kafasındaysa mal olmayan, ya da pek küçük oranda mal olan, mal olma özelliğine şöyle bir değip geçmiş sanat yapıtları kalmaktadır. Ama bir de bu devrimci sürecin ürkütücü gücü karşısında gözle-

rini yumanlar var; söz konusu süreç, kimsenin gözünün yaşına bakmadan, hiç duraksamadan, yeryüzündeki bütün nesneleri malların büyük akışına sürüklemektedir; gözlerini yumanlar, hangi türden olursa olsun, sanat yapıtlarının bu süreçten kurtulabileceklerine inanmaktadırlar. Oysa söz konusu sürecin derin anlamı, hiç bir şeyi öbürüyle ilişkisiz bırakmamak, bütün insanları (mal halinde) birbirinin önüne sürmektir: iletişim (communication) sürecinin ta kendisidir bu.

Burada, iki tür yanlış sunumla karşı karşıyayız:

1. Sinema yapıtının («kötü») mal olma niteliği, sanat tarafından aşılmakta, ortadan kaldırılmaktadır.

2. Öbür sanatların sanatsal yanı, sinemayı etkileyen bu («kötü») süreçle zedelenmemektedir.

5. *«Sinema bir eğlencedir.»*

«Yapımcılar başka türlü davranamazlar. Film öyle bir iktisadî girişim, öyle bir gözüpeklik, sermaye ve emek toplamıdır ki, prima donna'ların maymun iştahlarına, sinemanın gereklerini bilmemeye, giderek Brecht davasındaki gibi, yazarın siyasal niyetlerine kurban edilemez». B. Frankfurter, sinema ortaklığının avukatı, **Frankfurter Zeitung).**

Sinemanın toplumsal işlevi eleştirilmediği sürece, her türlü sinema eleştirisi birtakım hastalık belirtilerinin eleştirisi olmaktan öteye gidemez ve kendisi de hastalıklıdır. Beğeni sorunlarına saplanıp kalır, sınıfsal önyargıların tutsaklığından kurtulamaz. Beğeninin bir tecimsel mal ya da belli bir sınıfın silahı olduğunu görmez, beğeni sorununu mutlak biçimde ortaya atar (gerçekte herkes o parayı veremese de, herkesin alabileceği, yanına yaklaşabileceği bir şeydir bu). Oysa, belli bir sınıf içersinde (özellikle de satın alma olanaklarına sa-

hip sınıfta), beğeni, bir «yaşama biçimi» yaratarak son derece üretken olabilirdi. (1918 burjuva devriminden hemen sonra, sinemada bu yönde eğilimler görüldü. Para şişkinliğini (enflasyonu) egemen sınıfa geçme olasılığı diye alan geniş memur kitleleri, ünlü Alman oyuncu Bruno Kastner'den, sonradan bütün kahvelerde gözlemlenebilecek ince davranış dersleri alıyorlardı.) Ama bütün zihinsel etkinlikleri şunlar çalışmaya, bunlar da dinlenmeye yarar diye ayıran, ikincileri işgücünün yeniden üretilmesi biçiminde örgütleyen de işte bu kapitalist üretim biçimine özgü keskin çalışma-dinlenme karşıtlığıdır. Eğlencelerde, çalışmada bulunan şeylerin hiç biri olmamalıdır. Eğlenceler, üretimin çıkarı yönünden, üretimde bulunmamak üzere ayarlanmıştırlar. Çok doğaldır ki, tek ve tutarlı bir bütün oluşturacak yaşama biçimi böyle yaratılamaz. Bunun nedeni, sanatın üretim çevrimine kapılmış olması değil, yeterince kapılmamış olması, bir «üretmeme» adacığı yaratmak zorunda kalmasıdır. Bilet satın alan adam, beyaz perde karşısında bir aylak, bir sömürücü haline gelmektedir; sömürülecek nesne onun içine yerleştirildiğinden, bir «iç-sömürünün» kurbanı olduğu söylenebilir.

6. *«İnsansal yanlar belli bir rol oynamalıdır sinemada.»*

«İnsansal yanları derinleştirmek gerek». **(Yönetmen).**

«Öykü son derece aptalca olabilir, yeter ki, günümüzde sık sık görüldüğü üzere, yön verici şemasının sersemliği ya da duygusallığı sahiden gerçek ve yaşama yakın mimik ve sahne ayrıntılarıyla sarmalanmış olsun; söz konusu ayrıntılar sayesinde, bütünün kaba gerçekdışılığının ortaya çıktığı anlarda insansal yanlar ağır basabilmektedir». **(Thomas Mann).***

Bu anlayış, filmlerin küçük-burjuva olmasını isteyen görüşle bağdaşır. Bu son derece akılcı genel eğilim

(gerçekten de, kim başka filmler çevirebilir, ya da çevrildikten sonra, oturup seyredebilirdi), bizim basındaki doğaötecilerin, «sanat» yanlılarının dile getirdikleri acımasız «derinleştirme» gerekliliği tarafından yaratılmıştır. İnsansal süreçlerdeki «yazgı» kavramının derinleştirilmesini isteyenler de yine onlardır. Bir zamanlar yüce bir kavram olan yazgı, nicedir, kulaktan kapma, sıradan bir fikir haline gelmiştir: insanoğlu, içinde bulunduğu duruma ayak uydurarak, o dört gözle beklenen «biçim değiştirme»ye, «içselleştirme»ye ulaşmaktadır. Bu, ayrıca, düpedüz bir sınıf çatışması kavramıdır: bir sınıf öbürünün yazgısını «belirler». Bizim doğaötecilerin isteklerini yerine getirmek hiç bir zaman çok güç değildir. Ellerinin tersiyle ittikleri her şeyi, sevinçle üstüne atılmalarını sağlayacak biçimde önlerine getirme çaresi bulunabilir. Oynadığınız her şey Shakespeare'e, sevda öyküleri Romeo ve Juliette'e, kanlı oyunlar Macbeth'e, sözün kısası ünlü oyunlara, alışılmış şeylerin dışında hiç bir şey içermeyen (başka insanca davranışlar göstermeyen, dünyanın akışını başka güdülerle açıklamayan) oyunlara bağlandığı zaman, küçük-burjuva niteliklerin içerikte değil, biçimde olduğunu söyleyeceklerdir haykıra haykıra. Evet, ama şu: «her şey biçime bağlıdır» lâfı da alabildiğine küçük-burjuvadır. Pek sevdikleri şu insansal yanlar, (çoğu kez, çıkmayan bir boyayı düşünerek «ölümsüz» diye nitelenen) şu Othello «biçimi» hareket («karım benim malımdır!»), Hamlet «biçimi» konuşma («gece bize öğütler getiriyor»), Macbeth «biçimi» düşünme («çok daha yüce bir şeye çağrılıyorum!»), bugün, kitleler açısından tam küçük-burjuvalara özgü şeyler sayılmaktadır. Ve eğer değer verilirse, ancak bu niteliklerıyle sahip olabiliriz onlara, ama «değer verme» olgusu bile küçük-burjuvadır. Söz konusu tutkuların büyüklüğü, burjuva-olmayan yanı, bir zamanlar toplumda oynadıkları devrimci rolden geliyordu. Potemkin Zırhlısı'nın

bu insanlar üzerinde yaptığı etki de, karıları kendilerine kurtlu et yedirmeye kalksa duyacakları öfkeye dayanmaktadır («Yoo, belli bir sınırı aşmamalı insan!») ve Chaplin, daha başka şeyleri yutturmak istiyorsa, «insansal», yani küçük-burjuva olması gerektiğini bilmektedir: işte bu yüzden, zaman zaman, fazla ince eleyip sık dokumadan deyişini değiştirmektedir (*Kent Işıkları*'nın sonundaki ünlü yakın çekimi, seyirciye bakan köpeği anımsayın).

Gerçekte, sinemanın dış eyleme gereksinimi vardır, içedönük ruhbilime değil. İşte bu anlamda, kapitalizm kimi gereksinimleri kitle çapında kışkırtarak, örgütleyerek, kendiliğindenleştirerek düpedüz devrimci bir eylemde bulunmaktadır. Sinema, özellikle «dış» eylem üzerinde yoğunlaşarak, her şeyi birtakım süreçlere indirgeyerek, kahramanı artık bir aracı, insanı da her şeyin ölçüsü gibi görmeyerek, burjuva romanın içedönük ruhbilimini yıkmaktadır; geniş düşünsel alanları kasıp kavurmaktadır. Bu dışardan bakış sinemaya uygundur ve gerçekte önemli bir şeydir. Sinema Aristocu olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme görüngüsüne, *mimesis*'e, öykünmeye dayanmayan dram sanatının) ilkelerini olduğu gibi kabul edebilir. Nitekim, örneğin, *Yaşam Yolu* adlı Rus filminde, söz konusu Aristocu olmayan etkilerin, filmin konusunun (yüzüstü bırakılmış çocukların kimi yöntemlerle eğitilmesinin) seyirciyi öğretmenin tutumuyla öğrencilerinki arasında bir nedensellik ilişkisi kurmaya ittiği saptanabilir. Önemli (öğretici) sahneler, bu nedenlerin denetlenmesini seyircinin ilgisini çekecek başlıca nokta haline getirmektedir, öyle ki, eski özdeşleştirici dram sanatından ödünç alınmış yalnız bırakılmışlık açıklamasını (evdeki mutsuzlukla ruhun çektiği acı, burada, dünya savaşının ya da iç savaşın yerini almıştır) seyirci, «içgüdüsel olarak», elinin tersiyle itmektedir. Çalışmanın eğitici bir araç olarak kullanılma-

sı bile seyirciyi kuşkuya düşürmektedir, çünkü filmde, Sovyetler Birliği'nde, öbür ülkelerdekinin tersine, çalışmanın gerçekten de ahlâkı belirleyici öge olduğu gösterilmemektedir. İnsan nesne biçiminde ortaya çıkmaya görsün, nedensel ilişkiler son derece kesinleşmektedir. Büyük Amerikan alaycı filmleri de insanı nesne gibi göstermektedir ve bunları, özellikle tepke-bilginlerinden (réflexologue) oluşmuş bir seyirci kitlesi izleyebilirdi. Davranışçılık,* birtakım malların üretimi için, alıcının etkilenmesine izin verecek yöntemleri araştıran bir ruhbilimdir; başka bir deyişle, etkin (faal), tepeden tırnağa ilerici ve devrimci bir ruhbilimdir. Kapitalist işlevinden gelen sınırları vardır (tepkeler ('reflexe'ler') dirimbilimseldir (biyolojik); ancak Chaplin'in filmlerindeki bazı tepkeler toplumsaldır). Burada da biricik yol kapitalizmin cesedini çiğneyip geçendir, ama burada da iyi bir yoldur bu.

7. *«Film ortaklaşa gerçekleştirilen bir yapıt olmalıdır.»*

«İlgili kişiler, gerek sanatçılar, gerek yapımcılar için, **bir ortaklığın kurulması ve çalışma yöntemlerinin saptanması konusunda tartışma** açmanın çok ilginç olabileceğini düşlüyorum». **(Reichsfilmblatt).**

Bu görüş ilericidir. Gerçekten de sinema, bir topluluğun üretebileceğinden başka şey üretmemelidir. Yalnız bu sınırlama bile, sırf «sanat»ı kaldırıp atacağı için, kendi başına verimli bir kural olurdu. Bir topluluk, bir bireyin tersine, kesin tutamak noktaları olmadan çalışamaz ve kabul günü toplantılarındaki dedikodu konuşmaları olamaz bu tutamak noktaları. Söz konusu topluluğun, örneğin öğretici tasarıları varsa, hemen örgensel bir birlik oluşturacaktır. Genel bir yasa uyarınca de-

ğil, kapitalizmin özünden ötürü, «biricik» ve «özel» her şey ancak bireyler tarafından üretilebilir; topluluklarsa, düzineyle çıkarılan, birbirine eş mallar üretir. Bugün sinemada nasıl bir topluluğumuz var? Topluluğumuzda bir yatırımcı var, satıcılar (seyirci uzmanları), yönetmen, uygulayımcılar ve yazarlar var. Yatırımcı sanatla uğraşmak istemediğinden, yönetmen; yönetmeni baştan çıkarmak için satıcılar; aygıtların çalıştırılması karışık olduğu için değil (giderek çocuk oyuncağı kadar basittir), yönetmenin uygulayımsal konularda en küçük bir bilgisi bulunmadığı için uygulayımcılar, ve seyircinin içinde de yazarlık arzusu yanıp tutuştuğundan yazarlar gereklidir. Bu durumda, üretimdeki bireysel katkının kimse tarafından tanınmamasını kim istemez? İlgililer hiç bir zaman, ne *Üç Kuruşluk Opera*'nın çekimi, ne dâva sırasında içerik, filmin ereği, seyirci, kullanılacak aygıtlar falan konusunda aynı görüşü paylaşabilmişlerdir. Gerçekten de, bir topluluk «seyirciyi» de «topluluk» haline getiren yapıtlar yaratabilir ancak.

8. *«Bir film içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici olabilir.»*

«Sinema, sanat yöntemlerinin özdeksel ağırlığının, yaratıcı düşünceye en çok zorunluk yüklediği sanat biçimidir. Akıl, kendisi için çok karmaşık, pek az söz dinleyen, yanına varılmayacak kadar pahalı olan sinema anlatım araçlarına egemen değildir». **(Reichsfilmblatt).**

«Üç Kuruşluk Opera, bir uygulayımsal yetkinlik hazinesidir. Bu uygulayımsal yetkinlik bizi ne denli hayran bırakıyorsa, bunca olanağın beş para etmez bir şey için harekete geçirilmiş olmasını saptayınca da o denli üzülüyoruz». **(Der Jungdeutsche).**

«Geriye, hiç bir birliğe sahip olmayan, ama büyük, özünü hemen hemen ortadan silecek kadar geniş uygulayımsal ve sa-

natsal yetkinliğe ulaşmış bir sinema gösterisi kalıyor». **(8 Uhr Abendblatt).**

«Bu filmle ne anlatılmak istenmiş olursa olsun, büyüleyici bir sinema izlenimi kalıyor üzerimizde». **(Filmkurier).**

Neye yarıyor filme bu türlü bakmak? Sapla samanı ayırmaya mı? Beklenmedik bir rastlantıyla, sap biçim olabilir. Burada «biçim», malın sunuluşudur. Uygulamada, bu formül en yenilip yutulmaz şalgamların pazara sürülmesine izin vermektedir. Hiç kimse, bir filmin yorumunu yaparken, içeriğinin iyi, biçiminin kötü olduğunu söylemez. Gerçekte, biçimsel niteliğin anılması (her türlü anlamdan arınmış, içeriği boş bu nitelik) yalnızca ilerlemeyle savaşmaya yaramaktadır. Gerçekte, özle biçim arasında hiç bir ayrım yoktur ve Marx'ın biçim için söyledikleri burada da geçerlidir: herhangi bir biçim, kendi içeriğine uyduğu zaman değerlidir. Görüntü çerçevelemesi ve yetkinleştirilmesi özellikle hoşa gitmeyi amaçlıyorsa, filmin dramatik yanı da aynı amacı güdüyor demektir. Aydınlarımız, Ernst Lubitsch'in* *Aşk Geçidi*'ni[1] ya da Buchovetzki'nin* *Karamazof Kardeşler*'inin[2] biçimini iyi bulmaktadırlar, çünkü (gerici) içeriklerine uygundur. Wilhelm Meyer-Förster'in* *Yaşlı Heidelberg*'iyle[3] *Karamazof Kardeşler*'in içeriğini oluşturan düşünsel sunumlar arasında en küçük bir ayrım yoktur. Bütün o sunma uygulayımlarının («hizmet»in) ereği de budur zaten. Eleştirmenlerimiz, iyi koruyuculuk nitelikleriyle aygıtların yetkinliğini birbirine karıştırmakta pek aceleci davranmaktalar. Uygulayımsal ilerlemeye

(1) Ernst Lubitsch'ın ilk sesli filmi (1929). Başrollerde: Maurice Chevalier, Janette Mc Donald.

(2) Buchovetzki'nin 1921 yapımı filmi. Emil Jannings, Werner Krauss, Fritz Korner oynanışlardı.

(3) Bu piyesten, biri 1923, diğeri 1927'de 2 sinema uyarlaması yapıldı. Ernst Lubitsch'ın yönettiği ikincisinde Ramon Novarro ve Norma Shearer oynadılar.

örnek diye —oysa bu düzensiz bir ilerleme, bir gelişmeden çok bir sıçramadır— fotoğraf makinelerinin yetkinleşmesi gösterilebilir. Günümüzde, fotoğraf makineleri, bir zamanlar soluk resimler çektiğimiz eski kutulara oranla çok daha fazla duyarlıdırlar ışığa. Aydınlatma koşullarını hiç hesaba katmadan çalışmaya izin vermekte, beri yandan, özellikle yüz resimleri için birtakım üstünlükler taşımaktadırlar, ama çekmemize izin verdikleri portreler eskileri kadar iyi değildir. Eski daha az duyarlıklı aygıtlarda, uzun süre açık kalabilen duyarlı cama birkaç görüntü üst üste konuyordu: sonuç daha evrensel ve canlı bir izlenim, hemen hemen işlevsel bir şey veriyordu. Bununla birlikte, yeni aygıtların eskilerden daha kötü olduklarını söylemek yanlış olur. Belki de, (yarın bulunacak) bir şeyleri eksik; ayrıca söz konusu aygıtlarla ille de yüz resmi değil, başka şeyler çekebiliriz. Giderek yüz resmi bile çekebiliriz. Yüzün değişik anlatımlarının bireşimini yapmıyor artık makineler, peki ama, böyle bir bireşim yapmak gerekli mi? Yeni makineler, belki de, yüzdeki anlatımları çözmeye yarayan bir fotoğraf çekmeye izin vermekte. Ve makinelerin bu yeni kullanılışı, söz konusu fotoğraf için yeni bir işlev bulunmadıkça, kendini gösteremeyecektir. Aydınlar, uygulayım konusunda kararsızlık içindeler. Uygulayımın kaba, ama güçlü bir biçimde düşünsel alanlara el atışı aydınları hem küçümsemeye, hem şaşkınlığa itmekte. Uygulayım onlar için tapılacak bir nesne haline gelmekte. Ve uygulayımla aydınlar arasındaki ilişki şöyle dile gelmektedir: «iyi bir iş» söz konusu ise, her şey bağışlanabilir. Böyle ele alınınca, «uygulayım», itildiği yalnızlığın verdiği parlaklıktan yararlanıyor («uygulayıma daha yüce, daha akıllıca işlevler verebilriz!»). Şimdilik eşeklik ediyor, ama eşeklikten başka şeyler de yapabilir. Ve bu eşeklikler gerçeklikte, yani pazarda baş tacı ediliyor. Sinemanın toplumsal görevi değişse, bütün bu ıvır zıvır

kaldırılıp çöp tenekesine atılırdı elbet. Aygıtların kullanılması üç haftada öğreniliyor: son derece basittir çünkü. Gerçekliği sahnede gördükleri sayan ve buna elden geldiğince bağlı kalmaya çalışmak isteyen sıradan yönetmen, bir sanat yapıtını en akıl karıştırıcı biçimde olduğu gibi aktarma kaygısıyla, elindeki aygıtın kusurlarını gizlemeye uğraşır; onun için kusur, aygıtın, söz konusu kopyayı tıpatıp yaratmayı engelleyen yanlarıdır. Böylesine kusurlu bir aygıttan, bir tiyatro bezeminin (dekorunun) eksiksiz benzerini çıkarmaktaki ustalığı, uzmanlığının kanıtıdır. İyi yönetmen, satış bölümündeki bazı kişilere karşı —bu işten hiç bir şey anlamayan ve (kısacık) bacaklarına çelme takan kişilere karşı— sanat uğrunda çetin bir savaş veren yönetmense, aynı ustalığa sahip olmasa bile, makineye kimseleri yaklaştırmaz. O kendini bütünüyle işine vermiştir, aygıtındaki kusurların kendisine birtakım üstünlükler sağlayacağını düşünmekten son derece uzaktır. Sinema uygulayımı, hiçten yola çıkarak bir şeyler yaratan bir uygulayımdır *(Karamazof* filmi bir nesne'dir, türlü çekiciliklerin bir araya getirilmesidir). Bu nesne hiçten yola çıkılarak yaratılmıştır, bu hiçse beş para etmez, değersiz görüşlerden, doğru olmayan gözlemlerden, yanlış sözlerden, kanıtlanamayacak önermelerden oluşmuş bir yığındır. Bu hiçin kendisi de bir nesne'den, *Karamazof Kardeşler* romanından, yani bir dizi kesin gözlemden, doğru sözden, kanıtlanabilir olumlamadan gelmektedir. Hiçten yola çıkarak bir şey ortaya koymak için gerekli sinema uygulayımı, ilkin, belli bir şeyden bu hiç'i çıkarmak zorunda kalmıştır. Bu ikisi, birbirinden ayrılmaz. Bu yöntemi belli bir şeyden başka bir şey yapmakta kullanamayız. Demek ki bütün bu numaraları yapan işte o uygulayımdır, çünkü sanat değil, sirk gösterisidir, bir tabak pisliken misk kokulu bir tatlı yapmak.

9. *«Siyasal sıkıdenetim (sansür), sanatsal nedenlerden ötürü kaldırılıp atılmalıdır.»*

Kaynaklar: belli.

Aydınların daha iyi bir sinema sanatı uğrunda verdikleri kavga, devlete ve sıkıdenetime yöneldiği zaman, daha başından yenilgiye uğramaya aday demektir. Aydınlar burada seyircinin sinemaya uyguladığı koruyuculuğa karşı değil, denetleme kurulunun seyirciye uyguladığı koruyuculuğa karşı savaşmaktadırlar. Ama işte burada seyirci kitlelerinin gerçek çıkarları, kitlelerin hakkında pek kesin bir şey bilmedikleri çıkarları kendini göstermektedir: bu çıkarların ne olduğunu ise denetleme kurulu bilmektedir. Gerçekten de, bizim ilericilerle daha başka konu dışı lâf edenlerin seve seve üstlenecekleri eğitim, işte bu düzeyde olmaktadır, başka yerde değil. Küçük burjuva sınıfın tüketicileri, sıkı uygulandığı zaman, eğlenme ve *daha başka gereksinimlerini* karşılamayı güvence altına alan bir ahlâk eğitiminden geçirilmişlerdir. Filmlerdeki kışla dersleriyle öğrenci tavernalarının taşıdığı acı alay ve keyiflenme hazinelerine değer veren sınıf, söz konusu çekicilikleri güvence altına alan siyasal ve eğitsel görüş açılarının seçiminde her zaman kendinden emin değildir, kendisine açıklamalarda bulunacak uzmanlara çağrıda bulunmak zorundadır. Belki garip bir şey bu, büyük burjuva sınıfın arzularını tanıyabilmek için sıkıdenetim görüngüsünü anlamak gerekli değildir. Sıkıdenetimi bir zihin karışıklığı (şizofreni) görüngüsü saymak, yapıya dayalı, küçük burjuva sınıfa özgü bir şey gibi görmek elimizdedir: *kendi kendime, kendimi* tutmalıyım diyorum; sıkıdenetim görüngüsünü böyle anlayabiliriz. Küçük burjuva, yutabileceği her şeyi sindiremeyeceğini bilmektir. Çıplak, «düzyazısal» ve karamsar bir fotoğraf; bir öğrenciyi, yani en kısa süre-

de, enerjisinin büyük bir kesimini harcayarak, çok pahalıya alınan ve çok da zor satılan, olabildiğince çok bilgiyi kafasına doldurmak zorunda olan birini; ya da, kendi sınıfından insanlarla savaşmak üzere hazırlanıp yetiştirilmiş bulunan emekçiyi gösteren fotoğraf, sinema bileti satın alan kişilerin hepsinin durumunu etkileyebilir; bu durumu her zaman olduğundan daha karamsar da düşünebilirler: çünkü, o sinema biletini alamayacak insanlar da vardır. Alaylı bir dünyada, insanların acı alaya gereksinimleri kalmaz. Sözünü ettiğimiz insanlar, belli belirsiz bir sezgiyle, çocuk doğurmayı gösteren süssüz fotoğrafın bir siyasal eylem gibi etkili olacağını bilmektedirler. Neden? Bu «neden»e karşılık aramaya kalktık mı, toplumbilimin ABC'siyle yüzyüze geliriz. Gerçekten de, o zaman, görünüşe göre salt dirimbilimsel (biyolojik) nedenlerle belirlenen duygular üzerinde siyasal durumun etkisini gözlemlemiş oluruz. Çocuk doğuran kadının çektiği acıların, doğumla ilgili doğrunun bütünü olmadığını herkes bilir. Burada doğru olan, çok daha bütünsel bir şeydir. Peki ama, dölyatakları, yaratıkları nasıl bir dünyaya fırlatıp atmaktadır? Bütün doğruyu dile getirme yiğitliği olamadıktan sonra, bölümsel (kısmî) bir doğru karşısındaki yiğitlik nedir? Sıkıdenetim konusunda bize karşı çıkanlar, bir doğumu görme hakkı için savaştıkları zaman, neyin kavgasını vermekteler acaba? Böyle bir sahne başlarını öteye çevirttirirdi. Onlar, başlarını öteye çevirme hakkına kavuşmak için savaşıyorlar. Elde edemeyecekler bu hakkı. Gözdağı verseler, bağırıp çağırmalarına göz yumulmayacak. Gerçekten akıl almaz derecede gülünç bir şey bu: çocuk doğurma fotoğrafının gösterilmesini sanatsal nedenlerden ötürü engellemek istiyorlar, denetleme kuruluysa bunu siyasal nedenlerle yasaklıyor. Derken, iki «gücün» çatışması başlıyor! Salt sanatsal nedenlerle sınıf çatışmasını kesmemizi istiyorlar. Beğeni açısından, sinemaya giden kit-

lelerle aralarında gerçek bir uçurum var (çünkü ele aldığımız konuda eğitsel açıdan başka bir şey olmayan beğeni açısından, daha çok, büyük burjuva sınıfının kuramcıları sayılabilirler); siyasal anlayış açısından da, büyük burjuva sınıfıyla aralarında kocaman bir uçurum vardır (ee, verilen değere denk bir bağımlılıktır bu). Çünkü, bir kez daha soralım, hangi yandandır bu beyler? Siyasal çıkarlarını bilmeyen toplum katmanlarından. Peki ne yapmalı bunlara? Eğitmeli. Peki, bir daha soralım, nedir durumlarını savunulmaz kılan? *Sanatsal nedenlerden ötürü değil, siyasal nedenlerden ötürü, siyasal bir sinema istemeleri gerekirdi.* Siyasal sıkıdenetime karşı hiç bir güzelduyusal kanıt işe yaramaz. Bizim beyler, sanat tüketicilerinin düpedüz hastalıklı beğenisini eleştirecek yerde, hiç değilse, bu insanların (aynı zamanda kendilerinin) siyasal ve eğitsel durumunu eleştirel bir gözle ele alabilmeliydiler. Söz konusu filmlerin kendisine yöneltildiği, «insan» kavramının hâlâ ortalığı kasıp kavurduğu *(insan demek, küçük burjuva demektir)*, konumu dolayısıyle, temelinden gerici gibi düşünen biricik sınıf olan şu küçük burjuvalar sınıfının üstüne çıkamazlar bir türlü. Bu düşüncenin kendi kendini sınırlaması gerici değildir. Kitle siyaseti çağına yaklaşıyoruz. Bir bireyde gülünç gözüken şey («Düşünme özgürlüğü tanımıyorum kendime»), kitlelerde aynı etkiyi yapmaz. Kitle, bireyde özgürlük içinde düşünmez. Her şeyden önce, bireyde süreklilik, düşüncenin vazgeçilmez bir koşuludur ve uzun süre, düşünce ancak birey için gerçekleşebilmiştir. Bir kitle değil, oraya buraya savrulmuş bir bireyler topluluğu yaratan aydınlarımızın düşünce dedikleri şey ne öne, ne arkaya, ne de yanlara doğru uzar: bu düşünce, birtakım düzensiz tepkelerden (reflexe'lerden) başka bir şey değildir. Bir kitlenin gerçekten parçası olanlar, kitlenin izin verdiğinden daha öteye gidemeyeceklerini bilirler. Kendi başlarına eylem-

de bulunmak üzere kitleden ayrılan ve çok uzağa gidemeyen aydınlarımız hiç bir ilerleme gösterememekte, ama yaşayabilmek için attıkları küçücük adımı yeterli görmektedirler. Ortak çıkarlarla hareket eden çağımız kitleleri, söz konusu çıkarlara göre sürekli olarak örgütlenmekte, bireysel düşüncenin genellemelerinden ayrılan, çok kesin «düşünce yasaları»na göre evrim geçirmektedirler. Bu yasalar, şimdiye dek, çok yetersiz bir biçimde incelendi. Bu yasaları, belli ölçüde, bireyler birtakım kitle birimlerinin temsilcisi, vekili gibi düşündükleri zaman, bireylerin zihinsel davranışından çıkarabiliriz. Düşünce, rekabet yasasının sermayeye zorla benimsettiği özgürlük biçimine, kapitalizmi geride bırakan önümüzdeki gelişme aşamasında sahip olmayacaktır. Bu aşamadaki özgürlük, daha başka türde bir özgürlük olacaktır.

10. «*Her sanat yapıtı, bir kişiliğin dışavurumudur.*»

«Bir sanat yapıtı canlı bir yaratıktır ve yaratıcısı onun sakatlanmasını kabul etmemekte yerden göğe kadar haklıdır». (B. Frankfurter, sinema ortaklığının avukatı, **Frankfurter Zeitung).**

Sinema aygıtlarının kullanılması konusunda yerleşik düzeni sürdürerek, *Üç Kuruşluk Opera*'yı, filme temel olacak yapıtın toplumsal savlarına sahip çıkmak koşuluyla *Üç Kuruşluk Film* haline getirmek eldeydi. Bunun için, oyundaki gibi, filmde de burjuva öğretisine saldırmak yetişirdi. Olayın düğümü, ortam ve kişiler istendiği gibi işlenebilirdi. Sinema ortaklığı, yapıtın toplumsal görevini koruyup onu yeni bir aygıtta donatacak olan bu yıkma işlemine razı olmadı. Oysa bu, yapıtın yine de yıkılmasını önleyemedi, ama bu seferki yıkım tecimsel buyruklarla oldu. Burjuva öğretide bir kişiliği dile geti-

ren sanat yapıtı, pazara sürülmezden önce, bütün ögelerinin birbirinden ayrıldığı kesin bir işleme sokulmalıdır; böylece, söz konusu ögeler, bir bakıma teker teker sürülürler pazara. Sanat yapıtının, «bir kişiliğin aynası olan yapıtın» pazara sürülmezden önce uğradığı bu süreç, sökme yoluyla üretim taslağımızda gösterilmiştir. (Kitabın sonuna bakın).

Bu, yazınsal üretimin, yazarla yapıtı arasındaki birliğin, öykünün ve anlattığı şeyin yıkılmasının şemasıdır. Özgün yazar yapıtın pazarda işletilmesi gereksinimleriyle bir kenara itilmeksizin, filmin bir ya da birkaç yeni yazarı olabilir (bunların hepsi ayrı bir kişiliktir). Yazarın adı bu değiştirilmiş yapıt için kullanılabilir, yani yapıt bir yana bırakılır, adı kullanılır. Giderek, düşüncesinin meyvesi, yani ne olduğu belli yapıtı bir yana bırakılıp aşırı solcu bir aydın kimliği de kullanılabilir. Gerçekten de, metin anlamsızlaştırıldıktan, yeni bir anlam kazandırıldıktan ya da iyice anlamsız hale getirildikten sonra, yapıt için yepyeni bir kullanma biçimi bulunabilir. Yapıtın ilk savları, toplumun değer verdiği, yerleşik düzene katılabilecek ve piyasaya ünlü birinin adını taşıyarak gelen bir sav biçimine getirilip yozlaştırılabilir. Yazın'ın (edebiyatın) içeriğine yeni bir biçim, ya da biçiminc değişik, ya da belli ölçüde değişik bir içerik verilir. Ayrıca, biçim konusunda, konuşmaların biçimiyle oyun biçimi ayrı ayrı ortaya çıkabilir. Anlatısal içerik başkaları tarafından okunabilir, kişiler başka bir anlatıya aktarılabilir, falan. Sanat yapıtlarının böyle paramparça edilmesi, ilk bakışta, kullanılmaz hale gelmiş, artık yürüyemeyecek arabaların uyduğu piyasa yasalarına uyar gibidir; eskiyen arabalar daha küçük birimlere ayrılır (maden, koltuk, lamba falan gibi...) ve satılır. Böylece, bireysel sanat yapıtının karşı konmaz çöküşüyle karşılaşırız: buna katlanmak gerekir. Tam bir birlik içinde gelemez artık pazara; çelişik birliğindeki gerilim-

leri yoketmek gerekir. Sanat, bir insanca ilişki biçimidir, bundan ötürü, genel olarak insan ilişkilerini belirleyen etkenlere bağlıdır. Bu etkenler, eski sanat yapıtı kavramını değiştirir. İşte size birkaç örnek:

1. Sanat yapıtı bir buluştur. Bulunduktan sona, hemen mal biçimini alır, yani yaratıcısından ayrı olarak ve satış koşullarının belirlediği bir biçim altında pazara sürülür. a.) Bu, yargılama kurulunun yargısıdır; ona göre başka biri, (ele alınan durumda senaryo yazarı) yapıtı imzaladığından, yazar ayrıca, etkililiğini azaltan değişikliklere de izin vermelidir. b.) Heinrich Mann,* Döblin,* Hauptmann* gibi yazarlar, ortak yönetim hakkının verilmesinden yana değildirler.

2. Sanat yapıtını, piyasa koşullarına göre düzenlenmiş bir öykünün uydurulmasına indirgeyebiliriz. İçinde, köklü hiç bir düşünsel sav yoktur. (Yazarlar tarafından hırpalanmayan sinema ortaklıklarının tutumudur bu).

3. Sanat yapıtı birtakım ögelere ayrılabilir, bunların bazıları çekip çıkarılabilir. İktisadî ve tüzel görüngelerle mekanik olarak sökülebilir. (Yargılama kurulunun yargısı: yazar, ortaklığa ilk taslağın ortaklıkça kullanılmaz sayılan bölümlerini açıkça belirttirebilir.)

4. Dil'in hiç önemi yoktur: onu el kol hareketlerinden (jest) ve yüz hareketlerinden (mimik) ayırmak gerekir, çünkü önemli olan budur. (Yargılama kurulu, metnin değiştirildiği konusundaki yakınmamıza karşılık vermeyi gerekli görmedi.)

Oysa, böylesine kesilip biçilen yapıt, piyasaya bir bütün gibi sunuldu. İlerki sayfalarda verdiğimiz şema yalnız yukardan aşağı değil, aşağıdan yukarı da okunmalıdır. O zaman *(Üç Kuruşluk Opera* gibi) belli bir yapıtı tecimsel kılmak değil, tecimsel bir amaçla bir sanat yapıtının nasıl kurulması gerektiği de ortaya çıkmış oluyor. Sökme süreci, tam bir üretim oluyor. «Bütün,

ayrı bölümlerin toplamından başka bir şeydir» önermesi, şemanın yalnız üst kesimi için değil, alt kesimi için de doğrudur.

Sanat yapıtını bir kişiliğin belirtisi sayan görüş, filmler için geçerli değildir.

11. «*Kapitalizmin çelişkileri eski bir masaldır!*»

Basında çıkan yorumlar kabaca tarih sırasına konmuştur, ama bu sıralamanın bütün acı ve gülünç yanı, değişik gazetelerden kesilen bu yorumların gerçekte tek bir gazetede pekâlâ çıkabilecek ve okuyucuyu hiç de şaşırtmayacak nitelikte olmasıdır. Bu varsayım kabul edilirse, sıralama doğrulanmış olur. Gerçekten de, bütün bu görüş yelpazesi tek bir tutumun, burjuva tutumun birkaç perdede gözler önüne serilmesinden başka bir şey değildir. Ancak bir araya getirildikten sonra bir bütün oluştururlar. Bilmem neredeki gazete yazarı, bütün yazarların görüş açılarını kendinde bulundurur ve genel tutumun gelişmesine katkıda bulunur. Burada da karşımızda imeceyle çalışan bir topluluk vardır ve bu topluluk, üretimde bireyin payını tanınmaz hale getirir. Nasıl oluşur bu topluluk? Sınıf çatışmasıyla, ortaklaşa emekçileştirme çalışmasıyla ve emekçileşmiş kişilerin ortak yazgısıyla. Küçük burjuva gazetecinin kafasındaki kuramsal karışıklık, değişik görüş kürelerinin varlığı ve bunların birbirlerini itme eğiliminde oluşlarıyla kendini gösterir. Tek bir şey için, aynı anda, iki görüş belirir kafasında: bunlardan birini, sonunda gerçeklik karşısında Birey'i, Adalet'i ve Özgürlük'ü kabul ettirecek büyük burjuva soylu Ülküsü'nden alır; öbürünüyse, bütün eğilimleri Ülkü'ye karşı çıkan, onu eğip büken, uysallaştıran, ama yaşamaya bırakan gerçekliğin kendisin-

den. Bu çelişki, burjuva dizgenin (sistemin) tümü ortadan kaldırılmadan yokedilemez. Böylece gazete yazarı için, belli bir düşünsel özgürlüğü varsayan gülünç bir yanılsama ortaya çıkar: sözünü ettiğimiz iki görüşten birini benimseyebilir, başka bir deyişle ikisini de kendine mal edebilir, çünkü ikisinin de üstlenilmesi gerekir. Buysa, şöyle br kavga anlatısı doğurur: kimi zaman ben alttaydım, kimi zaman da o üstteydi. Bu durumun gülünçlüğü, ayrıca, dâva kapandığı zaman sersemlerin kopardığı yaygarada kendini göstermektedir: ya hiç dâva açmayacaktınız, ya da kapamayacaktınız, diyorlardı. Gerçekten de, dâva açmış olmayı ülkücülük, kapatmayıysa akıllılık olarak niteliyorlardı; oysa, bizim beylere göre, ülkücü bir düşünceyle gerçekçi, akılcı düşünce arasında dağlar kadar fark vardı. Akılcı olanların ülkücü görünmeye, ülkücülerin de akıllı olmaya hakları yoktu. İki aşırı uç şampiyonları için, dâvayı açarken akılsız, kendi kendimizi yokedecek kertede yitirirkense ülkücüydük. Solcu dostlarımız bile bu dâvayı yararsız buldular. (İşleyime karşı açılmış bir dâvada, kimsesiz bireyin haksız sayıldığını göstermenin ne önemi vardı? Herkes bunu daha başından bilmiyor muydu? Eh, gerçekten biliyordu doğrusu...) Bizim içinse, halkın bütün katlarında adalete karşı gittikçe artan bir güvensizliğin doğduğunu saptamak ilginçti. İşin içyüzünü öğrenmezden, giderek sözleşmelerimizi gördükten sonra konuştuğumuz herkes, hiç ayrıksız (istisnasız) bir milyon marka dâva açmamızı salık verdi. Peki, bütün bu insanların bilgisinin onları nereye götürdüğünü öğrenmek de ilginç değil miydi? İşin doğrusu şu ki, büyük kitleleri belli bir düzen içersinde tutabilse de, sermayeciliğin gün geçtikçe kendi işlerine çekidüzen veremez hale geldiğini bilmek yetmez; bunu dile getirmek de yetmez, çünkü güçsüzlüğünü bilmek ona kaygı değil, dinginlik vermektedir; hiç durmadan ortaya vurmak gerekir bu güçsüzlüğü. Kapita-

lizm kendiliğinden can vermeyecektir: buna ön ayak olmak gerekir. Yeter sayıda sınıf çatışması bilinçlere girdi mi, bu çatışma çoğu kez doğal bir kategori gibi gözükmekte ve gerek bireyler, gerekse daha önemli topluluklar edimlerini daha başından sınıf çatışmasıyla belirlenmiş saymaktadırlar - buysa onları tehlikeli bir edilginliğe itmektedir. O zaman sınıf çatışması insanların işi olmaktan çıkmakta: insanoğlu sınıf çatışmasına konu olmaktadır. İşte bu yüzden, pek çok solcu yazarın evreni perdelerle çevrilidir. Perde çatışılan kişiyi gözden saklamakta ve kendilerinden çok onu korumaktadır. İnsanların çoğu küçük-burjuva'dır, küçük-burjuvaysa küçük-burjuvadan başka bir şey değildir, doğal ve değişmez bir insan kategorisi içindedir. Küçük-burjuvanın belli bir balık yiyişi vardır: toplumsal işlerinin kimisini küçük-burjuvalar görür, bunları görenler küçük-burjuvadır. Küçümseme onları her türlü haklı isteği dile getirmekten alıkoyar. İşleyimciler aydın olmadıkları, ağaçlar yeşil, yargılama kurulları adaletsiz oldukları için, işleyimcilerin aydın olmaması, bizim bundan ötürü onlara saldırmamızdan daha akıllıcadır. Burada «eskiden yağmış kar» deyiminin büyük payı var. Şunun böyle, bunun şöyle olduğunu biliyoruz, ta ne zaman yağmış kar bu. Yalnız, vay geldi bu eskiden yağmış karın üstünde gezinen ve elde kürek, kaldırıp atmaya çalışanın başına! Taze yağmış kar gerekir bize! Bu eski kardan daha iyi korunan şey yoktur yeryüzünde. Yazın, gün geçtikçe bir mal haline gelmekte ve rekabet yasaları yazıncılarımızı hep yeni, bilinmeyen ya da unutulmuş şeyler bulmaya itelemektedir. Böylece, eskiyen bir haksızlık her türlü saldırıdan kurtulmakta, ciddî bir yolsuzluk iki haftada küçük bir düzensizlik haline gelmekte ve yazında kullanılan bir «konu» olmaktan öteye geçmeyen sermayecilik kötü bir konu, eski bir kar biçimine girmektedir.

12. *«Bireyin haklarını korumak gerekir.»*

Kaynak: yurttaşlık yasası.

Yargılama kurulu, bir oyun yazarının değişiklik yapma hakkının, ünü derecesinde sınırlı olduğunu; sinema uyarlamasının yapıtın özüne ilişkin, yapıttaki düşüncelerin etkililiğini tehlikeye düşüren birtakım değişiklikleri gerektirdiğini ve genel olarak, filmin kusurlarından oyun yazarının değil, filmin öyküsünü kaleme alanın sorumlu tutulduğunu bildirdi. Demek ki, yapıtın özüne dokunan ve etkililiğini tehlikeye düşüren bu değişiklikleri kabul etmek gerekirdi. Buna karşılık, sözü edilen değişikliklerin bu sınırı aştığını açıkça ortaya koyacak olanın yakınmasına kulak bile asılmazdı.. Yazar, ortak yönetim hakkını güvence altına alan sözleşmeye dayanarak, sinema ortaklığının güzelduyusal yeterliliğini açıktan açığa yadsıyordu. Sinema ortaklığı tarafından bir köşeye atılınca, artık olsa olsa, yargılama kurulunun nöbeti devralmasını umabilirdi. Bu durumda, yazar, herhangi bir yargıcın güzelduyusal yetkisini tanımak zorundaydı. Béla Balazs ve I. Vayda adlarında sıradan iki yazar, «deyişi bozma»ya çalıştılar ve yargıç, filmi görmeden, içgüdüyle, söz konusu kişilerin yazarın deyiş biçimine öykünmeyi, yani kendi yazış biçimlerini çiğnemeyi başardıklarına karar verdi. Yargıcın kendisi karar verdi bu karşı-deyiş'in başarıya ulaştığına! Bireyin haklarının hiç mi değeri yok? Sorunu şöyle dile getirmek daha iyi: demek ki birey, üretimin dışında haklarını koruyamaz. Üretimin dışında hak diye bir şey yoktur. Hak olarak kendisine, bir görev gibi sırtına yüklenen topluluk karşısındaki sorumluluğu kabul etmesi tanınıyor. (Yazar, yapıtının uğradığı zararların hesabını topluluğa vermelidir.) Başka biri çıkıp da, onayını alarak ya da almayarak, onu bu sorumluluktan kurtardı

mı, hakları da uçup gitmektedir. Üretimde bireyin payını tanınmaz hale getiren üretim biçiminde, bireyin haklarını korumak güçleşir. Bununla birlikte, ürünün getirdiği kârların paylaşılması tartışılırken, söz konusu haklar yeniden ortaya çıkmaktadır.

13. *«Özdeksel-olmayan hakkı korumak gerekir.»*

Özdeksel-olmayan (gayri-maddi) hakkın korunması gerektiği görüşü, sanki bu iktisadî ve toplumsal görüngülerin üstünde, insandaki doğuştan gelen hak duygusunu dile getiren, özdeksel şeylerden bağımsız, bunlara eleştirel, açıkgörüşlü bir gözle bakan bir hakmışçasına yaygınlaşmış, doğrulanmıştır. Bu anlayışa göre hukuk, insanlar arasında kurulan ve —doğal bir görüngü olan— iktisadî gelişmenin körüklediği yeni ilintilerin, işte o sonsuz ve sarsılmaz hak duygusuna göre yönlendirilmesine göz kulak olmalıdır. Oysa bu görüş, hukukbilimin bazı baskın eğilimleriyle çelişmektedir. Şu Yargıtay Kararı'nı ayrıntılarıyla okumak yarardan uzak değildir:

«Bir filmin çekimiyle ilgili sözleşme, yapımcı karşısında, filmin öyküsünü yazana, söz konusu filmin yapım ve işletilmesinde herhangi bir hak tanımakta mıdır? I. Daire. S.D. ve Ort. (Davalı) ile W. (Davacı) davası hakkında 16 haziran 1923'te verdiği karar. I. 185/22. I. Berlin I. Sulh Mahkemesi. - II.

Davacı, **Bir Tek Dansöz**[1] adlı film öyküsünü yazan kişidir. Davalı sözü geçen öyküyü yazardan almış, ama şimdiye dek çekime başlamamıştır. Davacı, davalının filmi çekmeye, çekilen filmin önceden saptanmış koşullara göre dağıtılmasına ve gösterim sırasında adının belirtilmesine mahkûm edilmesini istemektedir. İlk iki mahkeme kararı bu isteği haklı bulmuştur. Davalı, davanın yeniden görülmesini sağlayarak, haklı çıkmıştır.

(1) **Bara en danserska,** Molander'in çektiği bir İsveç filmi (1926). Molander, aslında bir tiyatro yönetmenidir.

Nedenler: Davalının hemen çekime başlaması gerekip gerekmediği konusundaki tartışmalı soruda, mahkeme, davalının böyle bir zorunluğu ivedilikle kabulünü gösteren bir kanıt bulamamıştır; tanık N.'nin sözleri ve doğrulama mektubunun içeriği bu konuda kesin bir şey getirmemektedir. Davalı tarafından verilmiş yazılı bir söz bulunmadığından, özel bir anlaşma yapılmadığı zaman, böyle bir zorunluluğun hukuk açısından var olup olmadığının araştırılması gereklidir. Bu konuda yazılı bir metin yoktur. Davayla ilgili konuda saptanmadıkları için, tecimsel kullanımlar da geçerli olamaz. Ancak, sözleşmenin hukuksal yanının incelenmesi böyle bir çekim zorunluluğunun varlığının saptanmasına izin vermelidir. Söz konusu sözleşme bir basım sözleşmesi değildir elbet; dolayısıyla, yayınlarla ilgili yasanın 1. paragrafı burada uygulanamaz. Bununla birlikte, basın, yayım ve dağıtımla ilgili yürürlükteki yasal olanaklara baş vurarak bir uygulamaya gitmek zorunlu gözükmektedir. **Bu zorunluluk yayıncının yazarlar için, düşünsel ürünlerini kitlelere tanıtan bir araç oluşuna dayalıdır. Demek ki emek ödentisi, ilke olarak, yazarın aradığı başlıca erek değildir; bunun başlıca ereği, yapıtını halka tanıtmaktır. Bir sinema yapımcısını, daha başka düşünsel ürünlerin yaratıcılarının bulunacağından daha kötü bir duruma düşürmek için hiç bir önsel neden yoktur. Bir film yapımcısının yatıracağı paranın yayıncınınkinden çok daha yüksek olması belirleyici bir rol oynayamaz. Dolayısıyla, bu dava karşımıza, bir tiyatro oyununun ilk gösterisinden başka türlü gelmemektedir. Kimi durumlarda, güdülen erek uğrunda harekete geçirilerek özdeksel araçların oransızlığı, gösteri zorunluluğunu reddetmeyi haklı çıkarabilir. Ancak, davalının bu durumda, söz konusu yönde geçerli bir açıklamada bulunmadığı görülmüştür. Bir sinema ortaklığını, tiyatro kurumundan ayıran şey, ikinciyi yöneten kişi oyunun gösterilmesini kendisi düzenlerken, birinciyi yöneten kişinin birtakım filmler üretip piyasaya sürmesidir; ancak, bu küçük ayrım, ele alınan uyuşmazlıktaki hukuksal durumların birbirinden ayrılmasına yol açmaz.**

Bu kanıtlamayı geçerli saymak olanaksızdır; hukuku yaşayan gerçekliğinden çok, hukuksal bir kurgudan kaynaklanmaktadır çünkü.

Birinci yargıç, haklı olarak, çekim sözleşmesinin yayın sözleşmesi olmadığını ve bu konudaki öğretinin (Goldbaum, **Yazarlık Hakları**, s. 93) kimi yerlerinin yanlış olduğunu kabul etti.

Ancak, yayın yasasının 1. paragrafının benzetme yoluyla uygulanması burada geçerli olamazdı. Bir yayın sözleşmesiyle çekim sözleşmesi arasında birtakım benzerlikler, çekim sözleşmesiyle de bir oyunun sözleşmesi arasında benzerlikler vardır elbet (Yargıtay kıyaslarken buna da değinmektedir), ama bunlar öze ilişkin benzerlikler değildir. Ayrıca ,bu iki konu arasındaki ayrılıklar öylesine önemlidir ki, yayın hakkı ilkelerini alıp sinema hukuku alanına uygulamak yerinde olmaz. Yayın konusunda nicedir uygulanan hukuk —son derece önemli Alman kitap işleyiminin töre ve yapılagelişlerinden esinlenerek, hukukbilim ve öğreti çerçevesinde oluşan hukuk— kitap ve müzik tecimi-nin gereksinimlerine uygun, yasa gücünde bir kararnamenin ortaya çıkmasına izin vermiştir. Sinema işleyim ve pazarının gereksinimlerinin, kitap işleyimininkinden apayrı olduğu açıktır; dolayısıyla, söz konusu gereksinimler, nesnelerin gücünden ötürü, yazarla filmin yapımcısı arasındaki hak-hukuk ilintilerine ayrı bir açı getirmektedir. **İşte bu yüzden, konuyu daha ötelere götürmeksizin, değişen iktisadî koşullar hukuksal gerekliliklerin ve az çok benzer alanlardan alınan hukuk ilkelerinin uygulanma olanaklarının çok titiz bir incelemeden geçirilmesini zorunlu kılmaktadır.**

Olgular alanındaki ayrılıklar açısından ele alındığında, şu noktalardan yola çıkılması gerekir:

1. Yayın sözleşmesinin konusu yazılı yapıtlardır, sanatsal yayın sözleşmesi hakkında bir yasa bulunmadığından, benzetme yoluyla —ve bir de yapılagelenlere bakarak— somut sanatlarla fotoğraf sanatındaki bazı ürünleri de içerir. Bir yandan, özgün metnin yeniden kaleme alınması yayıncının bireysel kafa işbirliğiyle değil, mekanik bir biçimde olmuştur. Öte yandan, bu yeniden üretim aynı sanat alanındadır. Başka bir dilden yapılan çevirilerin mekanik değil, düşünsel üretim alanına girdiğini, bakır üstüne resim çizen adamla basımcının bir tutulamayacağını anımsatmak bu durumu değiştirmez (Goldbaum, **Yazarlık Hakları,** s. 93). Çünkü aslolan, her şeyden önce, iki durumda da aynı sanat alanı içersinde (yazın ürünü ya da somut yapıt) kalınması ve belli bir düşünsel etkinliğe karşın, özgün metnin en ince ayrıntısına dek göz önünde bulundurulmasıdır. Buna karşılık, örneğin, bir kitabın tiyatroya uygulanması yayın hukuku alanına girmez. **Ayrıca şurası da ayrı bir özelliktir ki yaratıcı, söz konusu yazarı ve yapıtını halka tanıtmak üzere, yayın sözleşmesinde öngörüldüğü üzere, özgün metnin sadık kop-**

yasını, bir mal halinde, eldengeldiğince çok sayıda, kendisi halka sunmak zorundadır.

2. Tiyatro yapıtlarının oynanmasıyla ilgili sözleşmelerdeyse durum aynı değildir. Burada, yeniden üretim yoktur. Dolayısıyla yayma değişiktir. Yapıt sahneye çıkarıldı mı, yapılan sözleşme uyarınca, yayımı yalnız o sahne için düşünülmüş ve belirlenmiş demektir. Bir yayın sözleşmesindeki anlamıyla, sanat yapıtının mal olarak yayılması söz konusu değildir. Gösteri sayısı, çoğu kez, sözleşmeyle belirlenmiş ve sınırlanmıştır. Tiyatro yapıtlarının, oynanırken, başka bir sanat alanına aktarılmaları söz konusu değildir. Yapıt, yazar tarafından, kullanılmaya hazır olarak teslim edilir. Burada yönetmen yazarın yardımcısı gibidir. Sık sık görüldüğü üzere, yazar araya girip sahneye konuşu yönetebilir.

Belli bir metne değil, sahneye ilişkin işaretler toplamına dayanan bale, sözsüzoyun (pantomim) falan gibi gösterilerle ilgili sözleşmelerdeyse bakış açısı değişiktir. Ancak bu gösterilerde bir «dram sanatından», yani sözlü dilin el kol hareketleri diline aktarılmasından söz edilebilir. Bu durumda, sahneye koyucunun, sahne yönetmeninin ya da bale ustasının, sanatsal ürünü canlandırmak üzere fazladan birşeyler yapmaları gerekir. Ama burada da gösteri için bir sözleşme imzalayan tiyatronun çerçevesinden çıkılmamaktadır. Mal gibi yayma yoktur. Söz konusu sahne işaretlerinin —ki bunlar oyun hakkıyla birlikte satın alınıp sözleşmeye bağlanmaktadır— belirlediği çerçeve içinde bir gösteri zorunluluğu yorum bile istemez. Gerçekten de, gösteri zorunluluğunun (sayıca, günle falan) sınırlandırılması ve bunun sözleşmede açıkça belirtilmesi tiyatro sözleşmelerinin özel niteliğidir.

3. Sinema uyarlaması sözleşmesi çok daha başka türlü tasarlanır. Yayın ve temsil sözleşmelerinin kimi ögelerini taşır, bunlara daha başka ögeler ekler. Çok ayrı bir türesel değerlendirme isteyen, ayrı bir sözleşme biçimidir bu. Yayın sözleşmesi gibi, özgün bir metni konu edinir, ama yeniden üretilip yayılacak olan bu metin değildir, ondan yola çıkarak tasarlanacak bir şeydir. İlkin, bir balenin ya da sözsüzoyunun sahneye uyarlanmasındaki gibi, bir «dramlaştırma» işlemi, yani özgün metinde yazıyla verilen görüngülerin gerçek bir eylem, bir gösteri haline dönüştürülmesi vardır. Anlatım aracı olarak, el kol hareketlerinin dili, sözcüklerin yerini alır. Ama aynı zamanda başka bir sanat türüne geçilir: Önce zihinde tasarlanan söz-

süzoyunun, elle tutulur bir yapıta aktarılması gereklidir. Bunun fotoğrafla, yani son derece mekanik bir yolla yapılması, elimize makinayı alıp bir tiyatro sahnesindeki bale ya da sözsüzoyunun fotoğrafını çekmek değildir. Sinemanın kendine özgü yasaları vardır, bunlar optik yasalar değildir, önümüze getirilen gösterinin özünü ve içeriğini yakalar ve saptarlar. Sinemanın özü, dramatik sürecin bir sürü bireysel görüntüye dönüştürülmesidir; bu da, sözün ortadan kalkmasından ve her şeyin birbirlerinden ayrı çekilmiş kısa sahnelerde toplanmasından gelir. Bu kısa sahnelerin birbiri ardından gelişi, bağlanışı, birbirine uydurulması, onlara inanılması için yapılması gereken şeyler, özgün metinde ancak tohum halinde vardır ve çok özel ilkelere bağlıdır; bu ilkeler, sözlü dramınkinden de, sözsüzoyununkinden de ayrıdır; sahneye koyucunun görevi yalnız biçimsel olarak sahneye koymak değil, bütün o vazgeçilmez şeyleri gerçek yaşama aktarmaktır. Bu dediğimiz, «çekime hazır» film öyküsü (senaryo) için de doğrudur; çünkü iyi bir film için gerekli koşullar, ancak görüntülerin çekimi sırasında gözükebilir, sözün gerçek anlamıyla görüntü yönetmeninin merceğinden görmek zorunda olan kişiye... Yazarla sahneye koyucu (yönetmen) arasındaki bir yığın görüş ayrılığının ve uygulayımsal değişikliğin nedeni budur; söz konusu görüş ayrılıklarında, ille de yönetmenin boyuneğmesi gerekmez. Çünkü bütünüyle değilse bile, ayrı nitelikteki görsel bir yapıt olarak filmin gerçekleştirilmesindeki sorumluluğu paylaşır. Çok sayıda üretilen ve kitle halinde pazara sürülen mal, filmdir; ama genel olarak, bu işi filmin yapımcısı değil, dağıtımcılar üstlenir. Bununla birlikte, bir film makarasının içeriği, bir kitabınki gibi, yalnız özgün metin yazarının düşünsel çalışmasının ürünü değil, yazarla yönetmenin ortak çalışmasıdır. Yönetmen ayrıca halk karşısında da belli bir rol oynar; bu rol, yönetmene belli bir görev veren ve onun düşünsel yeteneklerine güvenen ortaklığın öneminde ve ününde dile gelir. **Bundan ötürü, kınanan yargının yaptığı gibi, filme imzasını atan kişiye bir oyun yazarından daha az ya da onun kadar iyi davranmak için hiç bir neden olmadığı öne sürülemez.** «Çekime hazır» senaryo, tiyatro oyunuyla bir tutulamayacağı gibi, kıyaslanamaz da. Sinema işiyle uğraşan bir kurum da tiyatroyla uğraşan bir kuruma benzemez. Bu sonuncu, daha önce yapılan sözleşme uyarınca, bir oyunu sahnesinde birkaç kez gösterir; **birinciyse, sonradan bütün dünyaya yayılması gereken bir mal üretir. Bun-**

dan ve doğurduğu tecimsel tehlikeden ötürü, ağır bir iktisadi yük vardır sırtında ve yatırım harcamalarına başka bir değer vermek gerekir. Gerçekleştirilen film işe yaramıyorsa ya da kötü yarıyorsa, bu, malın dağıtımcı tarafından piyasaya sürülmesini, kitlelere yayılmasını zorlaştırır. Buna karşılık tiyatro yönetmeni, işinde çok büyük bir zarara girmeksizin, oyunun bir sonraki gösterisini durdurabilir. **Ama başka açılardan da sonradan piyasaya sürülmesi gereken bir tecimsel mal üreten film yapımcısının tecimsel yönetimi apayrıdır. Birtakım kayıtlar, sınırlar öngörmesi gerekir. Çağın, halkın beğenisinin, konunun güncelliğinin ve dünya çapındaki rekabetin kendi kentinde iş yapan bir tiyatro yöneticisine oranla, çok daha fazla tutsağıdır.** Çünkü, işin aslına bakarsanız, avuç dolusu para akıtarak negatifler ve kopyalar üretmek yetmez. Ayrıca, malın pazara sürülmesi gerekir, dağıtım ortaklıklarının araya girişinden ötürü, film yapımcısının bu alanda kesin ve belirleyici bir etkisi yoktur. Dağıtım, özellikle de sinema salonlarındaki gösterimler sırasında (elektrik, aygıtların bozulması falan gibi) birtakım yeni harcamalar girer işin içine; dünya piyasasında, alıcılar bu harcamaları, ancak film başarılıysa göze almaktadır. Görüldüğü gibi bu dağıtım, bir kerede, kesin olarak üretilen ve yayıncının kendisi tarafından dağıtılan kitabınkinden ayrıdır. Ve son olarak bir film öyküsünün değeri, bir tiyatro oyununun gibi, okur okumaz görünmez, çünkü yukarda anlatıldığı üzere, film öyküsü hep yarımdır.

Bundan ötürü yazarla yayıncısı, bir oyun yazarıyla tiyatro yöneticisi arasında yapıldığı gibi, —sağlıklı bir iktisadî yaşamın biricik koşulu uyarınca— yazarla film yapımcısı arasında kârın dostça paylaştırılması yolu tutulamaz. Bir yanda yazarın, karşılığında özel gösterim hakkını bıraktığı yazarlık payını almak istemesi, hem de düşünsel ürünüyle kamuoyunun ve sinema seyircilerinin karşısına çıkma konusundaki haklı arzusu vardır. Beri yandaysa, ilkin yönetmenle birlikte yapıtın yaratılmasına katkıda bulunması ve gerçekleştirdiği filmin ve işletilmesinin getirdiği önemli iktisadî tehlikeyi göğüslemesi gereken yapımcının çıkarları. Ayrıca, yayın hukukunda da, ortak çalışma halinde bir yeniden üretim zorunluluğunun ortaya çıkmayacağını (yayın yasasının 47. maddesi) gösteren yönergeler vardır (U.G.'nin, ortak çalışmalarla ilgili özel hükümlerinden 6'sına bakın).

Bundan dolayı, yayın yasasının 1. maddesinin benzetme

yoluyla kullanılmasının doğrulanmadığı görüşündeyiz. Özel bir sözleşme olan sinema uyarlaması sözleşmesi, henüz, iktisadî gelişmeye uygun ve yayın hukukuna kıyaslanabilecek bir evrim geçirmemiştir; bu evrim tamamlanmış olsaydı, sorun ciddî bir biçimde ele alınabilecek, herkes, sözleşmede belirtilmediği zaman bile dava açma ve uyulmasını bekleme hakkını yazara tanıyacak ve olağan karşılayacaktı.

Film yapımcıları karşısında yazarların hukuksal durumunda bundan böyle meydana gelecek değişimlerin, (örneğin yapıt belli bir zaman dilimi içinde filme çekilmemişse, duruma göre, zarar ziyan ödentisiyle ya da ödentisiz, özgün metnin geri verilmesini sağlatarak yazarın haklarını güvence altına almak) uyarlama zorunluğu getirip getirmeyeceğini incelemek de bu konuda bir yargıya varmak da bize düşmez.

Bundan ötürü, davayı temelsiz buluyor ve reddediyoruz.

Bir filmin gerçekleştirilişindeki özelliği ele alan üçüncü paragraf, görüldüğü gibi, uygulayımın bu kesiminin yüzde yüz diyalektik bir betimlemesini yapmaktadır; söz konusu kesimin sinemadaki önemi gittikçe artmıştır; ve paragraf, bundan «film yazarının bir tiyatro yazarı kadar ya da ondan az hoş tutulması için hiç bir neden bulunmadığının» öne sürülemeyeceği sonucunu çıkarıyor. Yazarı, aygıtların bir parçası saymak gerek. Ama bu aygıtın içinde satışın düzenlenmesi de var. Uygulayımın pazara ait olduğu ortaya konurken —ki bu çok anlamlıdır—, yazar/uygulayım karşıtlığı diyalektik olarak çözülmüştür. Yazar, uygulayım sürecine katılıp sürüklenmiş, bir mal üretimi süreci sayılmıştır. Yazarın özdeksel-olmayan çıkarlarının korunması, «yapımcının sırtına çok ağır bir iktisadî yük bindiği» için, yarıda kesilmektedir. Beş para harcama getirmediği sürece, tinsel (manevi) çıkarlar sonsuza dek korunabilir. Onlara sağlayabileceğimiz adalet bu kadardır işte. Gerçekten de, «değişen iktisadî koşullar (...) hukuksal gerekliliklerin ve hukuk ilkelerinin uygulanışının özel bir titiz-

likle incelenmesi zorunluluğunu doğurmaktadır...» (tıpkı özdeksel-olmayan çıkarların korunması ilkesi gibi). Buna «— sağlıklı bir iktisadî yaşamın temel koşulu olan - yazarla film yapımcısı arasında kârların dostça paylaşılması» adı veriliyor; bu, özdekçiliğin (maddeciliğin) en sarsılmaz belgelerinden biridir. Özdeksel çıkarlarla özdeksel-olmayanlar arasındaki çelişkiye bir çözüm bulunsaydı —gerçekten de, birincilerin çiğnenmesi doyurucu bir çözüm değildir—, böylesine ustalıkla birliği ve akla uygunluğu sağlanan şu aygıtın da tinsel ve özdeksel-olmayan çıkarları olurdu. Sözün kısası, her şey gelip kârın korunmasında düğümlenmeseydi, biz de pek karşı çıkma gereğini duymazdık.

Bununla birlikte, başlangıçta sözünü ettiğimiz eski ülküsel ve mutlak hukuk anlayışlarının, yukarıya aldığımız yargılama kurulu kararlarında ortaya çıkmış yeni görüşlere yerlerini bırakıp yokolmaları söz konusu değildir elbet. Tam tersine, içinde yaşadığımız sermayeci dizgeye müthiş gerekli nedenlerden ötürü bu anlayışlardan vazgeçememekteyiz galiba. Egemen öğretilerde, tıpkı egemen toplum katmanlarındaki gibi, herkes bir köşeye kıstırılmıştır. Her sunum öbürüne dayanışık olmakla kalmaz, yazgısını elinde tuttuğu daha başka bir sürü anlayışa zincirleme bağlıdır. Onları salt dolaysız yararlı oluşlarına bakarak atamaz ya da saklayamayız, çünkü daha önce dediğimiz gibi, yararlılık çoğuldur ve herhangi bir anlayışın atılması kendi başına zararlı olabilir. Bunları hiç durmadan uygulamaya sokmak ve çoğu kez birbirinden ayırmak gerekir; öğretiler yaşlanır ve halkalarının en zayıfı (tek başına kalmış sunum) kadar güçsüz düşer. Oysa, uygulama (pratik) hep gençtir. Zincirleme birbirlerine bağlanan sunumlar kesinlikle lekelendiği zaman, ancak uzun duraksamalarla ve bilmem kaç kez yeniden kutsadıktan sonra bırakırlar içlerinden birini... Ama uygulama, bütün öğretilerin başucunda, beşi-

ğinin ve tabutunun başında nöbet tutar.

Bizim dâvaya yeniden şöyle bir göz atmak ilginçtir. Gerçek ve belirli bir dâvada «haklarımızı» savunmaya çalışarak, çok belirli bir burjuva öğretisini köşeye kıstırdık ve yargılama kurullarının burjuva uygulamasıyla onu suçüstü yakalattık. Bizim olmayan, ama yargılama kurullarına ait olduklarını varsaymak zorunda bulunduğumuz birtakım anlayışları gürültülü bir biçimde överek yürüttük bu dâvayı. Ancak açtığımız dâvayı yitirerek bu yargılama kurullarında, genel burjuva uygulamayla çelişmeyen yeni anlayışlar keşfettik. Bunlar, yalnız, eski anlayışlarla (tümü büyük beylik burjuva öğretiyi oluşturan görüşlerle) çelişmekteydi. Burjuvalar bu eski anlayışları bir yana mı bırakmışlardı acaba? Onlar bu anlayışları öğretide değil, uygulamada bir yana bırakmış durumdalar. Uygulamada öğretilerini yürürlükten kaldırmakta, ama «beri yanda» saklamaktadırlar. Ve işin gülünç yanı, asıl onlar (evet onlar!), öğretilerini bir yana bıraktıklarında da, onu somutlaştırdıkları zaman da, uygulamalarını yürütemeyeceklerdir.

Besteci Weill, aşağı yukarı şuna benzer bir yargı elde etti: bizim sözleşmeye dayanarak o da filme karşı hiç bir istekte bulunamazdı. («Sözleşmedeki katkısıyla ilgili maddeler ona da, bu katkı haksız olarak reddedildiği zaman zarar ziyan ödentisi isteme hakkını veriyordu.») Örneğin, sinema ortaklığı filmin metnini, hem de kabul edilemeyecek derecede değiştirdiği zaman böyle bir şey yapabilirdi. Oysa ortaklık kabul edilebilecek değişiklikler yapmıştı. (Burada Brecht dâvası anılmaktadır.) Aynı biçimde, ortaklık müzikte değişiklik yaparsa, Weill her şeye hak kazanıyordu. Ama ortaklık, daha duruşmaların başında, böyle bir şey yapılmadığına güvence verdi. Weill yine de dâvayı kazanıyordu. Bu durumda herhangi bir istekte bulunabilir miydi? Evet, asıl metin üstündeki değişikliklerin kabul edilebilirlik sınırı içinde kal-

dıkları saptanmadığı sürecc. Oysa, ne yazık ki bu çoktan saptanmıştı (hemen yukarı bakın). Dolayısıyle, ister Weill hakkında, ister Brecht hakkında verilecek yargıya dayanarak filme artık hiç bir şey yapılamazdı. Weill dâva açmakta haklı, Brecht haksızdı. Sapla samanı böylesine titizlikle birbirinden ayıran şu yargı kurulu nasıl da nesnel davranıyormuş gibi gözüküyordu!

Yüksek kurul, ilk kurul başkanı Weigert'in sonuçlarına, vardıkları nokta yönünden hiç bir kusur bulunamayacağını bildirdi (filmin ortaya çıkmasına olanak veriyorlardı). Oysa bu hak, Yüksek Kurul tarafından kabul edilenin aynı değildir. Yüksek Kurul'un harcadığı mantık çabasıyla Bay Weigert'inki arasındaki ayrım kör kör parmağım gözüne ortadadır...

Hâlâ vazgeçilmez bir nitelik taşıyan bir *inancı*, üretim sürecinden ayrı kalabilen ülküsel ve bireysel bir hukuka duyulan inancı ne pahasına olursa olsun koruma isteği (hukukun kendisinin korunamadığı yerde), zaman zaman, bana aktarılan bir dâvanın gösterdiği gibi, alabildiğine gülünç burkulmalara yol açmaktadır. Bir mimar, bir otelcilik kuruluşunu, otelinin ön yüzünü başka bir mimara değiştirtmekle suçluyormuş. Söz konusu ön yüzün tinsel açıdan kendisinin olduğunu öne sürüyormuş. Haklı çıkmış. Oysa, neydi elde ettiği hak? Yeni ön yüzün yıkılması söz konusu olamazdı elbet. Bu durumda, mimara bir zarar ziyan ödentisinin verilmesi gerekiyordu. Söz konusu zararın —soyut zararın— onun tarafından, hem de somut zarar biçiminde gösterilmesi gerekliydi. Bizim mimar bunu yapamadığından, kendisine zarar ziyan ödentisi verilmedi. Oysa haklı çıkmıştır ve herhangi bir kimsenin tinsel mülkiyetine eskiden de el sürülmezdi, şimdi de sürülmez. Yasak, ama her gün çiğnenen bir yasak. Ne denli gülünç gözükürse gözüksün, belki de bu yargıç kararında ilginç bir çıkış kapısı var: özdeksel-olmayan istekler korunmakta ve özdeksel-

olmayan yoldan karşılanmaktadır. Devlet, çiğnenen hakkın aranmasının haklı olduğunu kabul etmektedir.

14. *«Yargılama kurulu filmin yapımına olanak vermelidir.»*

Bütün davranış ve anlayışları değiştirdiği için son derece önemli bir şey var ki, o da üretimin oynadığı rol, daha doğrusu bu rolün gittikçe artan önemidir. Hukuk, Özgürlük, Kişilik gibi şeyler üretimin işlevleri, yani değişik görüntüleri haline gelmiştir. Bilgi edinme edimi bile artık genel üretim süreci dışında gerçekleşemez. Tanıyıp öğrenmek için üretimde bulunmak gerekir ve üretmek, üretim sürecinde yer almak anlamına gelir. Devrimcinin ve devrimin eylem alanı da, üretim sürecidir. Bu konuda çok yalın, ama yeterince düşünülmemiş bir örnek var: işsizlerin devrimde oynadıkları son derece küçük rol. İşsizlik üretimi tehlikeye düşürdüğü gün, bu yardımcı oyunculuk rolü hemen baş oyunculuğa dönüşecektir.

Yargılama makinesi, genel üretim makinesinin küçük bir parçası gibi çalışmaktadır. Dâvanın her anında, yargılama kurulu, davranışıyla filmin pratik olarak yapımını gerçekleştirme isteğini dile getirdi; buradaki sinema üretimi, birtakım gündelik filmlerin gündelik yapımı anlamına geliyordu. İşte bu istekten yola çıktığı için yargıç, dâvacıyla dâvalının üretim sürecindeki rollerini saptamaya çalıştı yalnız. Bu yüzden, yazarın filmin yapımını kolaylaştırıp kolaylaştırmadığının aranmasıyla yetinildi. «Kolaylaştırmak» derken, sinema ortaklığının arzularına uygun, yani daha başından satış olanaklarına göre gerçekleştirilmiş bir filme katkısı anlatılıyordu; «kösteklemek» derkense, başka türlü bir

film yapma isteği. Yazarın başlangıçtaki temel metni belirleme hakkı, sonradan, dâva aracılığıyla (yerine gidilerek) değişik bir metinden yola çıkarak zaten bitmiş olan bir film konusunda önerilerde bulunma görevi haline geldi. Sözleşmeler ancak ikinci derecede rol oynuyordu. Onları da ancak üretim sürecinde oynadıkları role bakarak yargıladılar. Yazarın filmin tasarlanışına katılma konusundaki isteklerini dile getiriyor idiyse —ki getiriyordu—, bu istekleri yazarın ısrarla üretimi baltalama eyleminin bir bölümü saymak gerekiyordu; buysa, asıl önemli şeye, yazarın genel tutumuna gölge düşürüyordu. Yazar, kurumu iyice batırmak için elindeki kâğıda sımsıkı sarılan Shylock'tu.* Bir sanat yapıtının hangi koşullarda gerçekleştirilmesi gerektiğini anlayacak durumda olmayan yargılama kurulu, sinema ortaklığının bir sanat yapıtı ortaya koymasını istemekten vazgeçti. Ama bir filmin —yani malın— hangi koşullarda üretilmesi gerektiğini anlayabildiğinden, ortaklıktan sözleşmeyi uygulamasını istemekten de vazgeçti. Bizim durumumuzun iler tutar yanı yoktu. Uymak zorunda kaldığımız sözleşmelere yaslanıyorduk, yoksa rakipler imzalardı onları bizim yerimize (ve hemen ardından yadsırdı), buysa sinema ortaklığının yıkılmasına yol açardı. Gerçekten de, film, piyasaya çıkarıldığı zaman getireceği gelirlerin bir bölümü önceden verilerek bizden satın alınmıştı. Böylece onu, satın almadan satmak gerekiyordu. Bu sözleşmeler filmin gerçekleştirilmesini engelliyordu: dolayısıyle değiştirilmeliydiler. Ortaklığın, kesin metin oluşturulmadan araya girmemesi kararlaştırılmıştı; B. Weigert bir kalemde sildi attı bu maddeyi. Film öyküsünc temel olacak metnin, öykü yazarı B. Lania'ya ağızdan verilmesi kararlaştırılmıştı. B. Weigert bunların yazılı verilmesini istedi. Filmin ancak Lania tarafından yazılmış, yazarca onaylanmış tek bir taslağa bakarak çevrilmesi karara bağlanmıştı. B. Weigert, sine-

ma ortaklığının kaleme aldığı öyküyü onaylamadığı için, bu taslağı onaylayarak yazarı cezaya çarptırdı... falan.

Sözün kısası, B. Weigert, ortaklığın verdiği sözleri değil, vermesi gereken sözleri tuttu. Böylece yargı organlarının deneyi işleyiminkini bastırıyor, verilen kötü sözler en doyurucu biçimde düzeltiliyordu. Ortaklık, sözleşme yaparken B. Weigert'i tutamamıştı, ama bu sonucu hiç değiştirmemişti. Besteci, yazarınkine koşut bir dâvada haklı çıktı ve film yasaklandı. Ortaklık öfkelenmiş ve besteciye yol vermişti, ama yargılama kurulu, üretime yeterince yardımda bulunduğu için, kendisini haklı gördü. Bestecinin sonuna dek sürdürdüğü müzik önerilerinde, filmin yapımını köstekleyecek hiç bir şey yoktu, müzikle ilgili olmayanlarsa ciddiye alınmamıştı. Yargılama kurulu bu yargısıyla söz konusu bir milyon marka verdiği önemin azlığını dile getirmekteydi. Onu ilgilendiren, yalnızca üretimdi. Hak, üretimden uzaklaştıkça azalıyorsa, bu, yaklaştıkça daha parlak bir rol oynadığı anlamına gelmez. Yatırım tahmin ve hesapları için gerekli basit etken olabilmesi için, hakkın, çok daha ilkelleşmesi gerekir. İktisadî yaşam canlanıp karmaşıklaştıkça, hakkın durağanlaşıp yakınlaşması gerekli olur. Ama bu da onu yeniden hesaplanmaz bir şey haline getirir.

IV

Özet

Bu çalışmada kullanılan ideolojik betimlemeler (sunumlar), Nero'nun *Üç Kuruşluk Opera*'dan esinlenerek yaptığı filmden ileri gelmedikleri gibi, böyle tatsız-tuz-

suz bir nesnenin gerçekleştirilmesi için gerekli olan Sanat, Sinema, İş Dünyası ve benzeri sunumlarla ilgili bir akılyürütmeye de bağlı değildirler. İlke olarak, filmden söz etmedik; bu çalışmanın okuyucusu de içinde olmak üzere, herkesin, söz konusu yönetmenin ölçüsüz çabalarının acıklı sonucunu bilmezlikten gelmesi çok daha iyidir. Yoksa okuyucu, bu sonuca bakarak, söz konusu sunumların pek çoğundaki, bir bakıma ilerici yanı göremeyebilir, oysa bizim küçük araştırmanın amacı bunları göstermektir. Gerçekten de, daha çok birer gerileme sayılacak sonuçlara varan ilerici eğilimler vardır. Bu, bir yandan söz konusu eğilimlerin aynı anda birkaç sonucunun bulunmasındandır (örneğin, bizim incelediğimiz durumda, bunlar filmin kendisinin dışındaki sonuçlardır); öte yandansa, başka eğilimlerin gelip birincileri süpürmesindendir. Uygulamada, son derece karmaşık bir çelişik eğilim ve sunum alanı vardır önümüzde. Sözünü ettiğimiz yönetmenin özellikle akılsız olması hiç hesaba katılmayabilir, çünkü sinema işleyimi (sanayisi) yönetmenlerin aklına bilmem nesiyle güler. Bizim için daha ilginci, bu noktada sinema işleyimiyle görüş birliği yapan sinema eleştirisinin, filmin kurgusundaki basitliği ve filmin tümünün gevşekliğini görmezlikten gelmiş; öteden beri ozanlara, ressamlara, müzikçilere bağışlanan sersemlik hakkını (oysa bu bir hak değil, bir ödevdir) «sanatçı» Pabst'a* vermiş olmasıdır. Bu tür sanatçıların işlevi, zekânın alanına girmez: belli bir akıl kusuru, çocuksuluğa yorulabilir. Oysa bu sersemlik, üretimlerinin motoruna kıyasla çok ikinci derecede bir görüngüdür (fenomendir). İnsan, söyleyecek hiç bir şeyi olmayanın konuşmaya kalkmasına şaşıyor. İşin aslını ancak, konuşan kişinin bunun için para aldığını öğrenince anlıyoruz: konuşmanın bir sürü işlevi olabilir, kimi zaman dikkati belli bir şeye çekmek için konuşursunuz, kimi zamansa o şeyden uzaklaştırmak için. Pek çok kişi, anlamlı söz-

lerin, dikkati müzikten, anlamsız sözlerden daha fazla ayırdığı görüşündedir. Oysa sinema alanındaki üretimden sersemlik hemen silinebilirdi, eğer sinema üretimi ya da sersemlik başka bir görev yüklenseydi. Ama bütün bunlar toplumsal düzene bağlıdır. Ve sunumlara verilen değer (ki bu işin temelidir) özellikle bunların yalnız eldeki toplumsal dizgeler (sistemler) içersinde değil, düşlenebilecek, yani ilerleme yönünde tasarlanabilecek dizgeler içersinde de yüklenecekleri işleve dayalıdır.

Uygulamadan birtakım sunumlar çıkardık, daha doğrusu bunları uygulamaya koyduk. Bu, dolaysız sonucun (filmin) dışında izleyip gözlememiz gereken birtakım eğilimler seriyor gözümüzün önüne. Söz konusu eğilimler, doğrudan doğruya uygulamadan gelmeyen bazı sunumlarla çelişmektedir; sunumların uzağında, önünde, başka bir deyişle altında kalan söz konusu eğilimler idealist kökenlidir; büyük burjuva sınıfının ideolojisine aittir. Bu sunumların pek çoğunun göbeğinde şu el sürülmez görüngü yatar: sanat. O, insanlıktan vazgeçmek gücünden yoksun olmasa da, yine de doğrudan doğruya insanlıktan beslenir; toplumsal, ama bağımsızdır ve kendini topluma zorla benimsettirebilir; her yerde, her durum ve koşulda, dış dünyayı bir bakıma aracı gibi kullanarak kendini gösterebilir, göstermelidir. Sanatı üretenler ölürse, sanat onlarla birlikte ölmez, tüketicisi kalmasa da, o yokolmaz[1]. Yararlılığı büyüktür denir, ama buna bir isim vermekten kaçınılır, çünkü en soylu niteliklerinden biri belli bir yararsızlıktır; bunun yararlılığıysa, sanatta her türlü sıradan yararlanmanın dışında kalan ve çıkar gözetmeksizin sevilen bir şeyin bulunmasıdır. Herhangi bir şeyi çıkar gözetmeksizin sevmek, insan zihninin (ruhunun) çiçeklenmesidir, denir.

(1) «İnsanlar inci takmaktan vazgeçse de, istiridyeler inci üretmekten geri durmayacaktır.» (Hebbel'in bellekten kullanılmış bir sözü).

Sanatsal yaratış, böylece, insanın doğuştan taşıdığı dile getirme gereksinimine indirgenir. Bu gereksinim ilk insanla başlamıştır, denir. Balık suda nasıl yüzerse, insanlar da duygu ve düşüncelerini öyle dile getirirler. Tam anlamıyla bir papaz olumlamasıdır bu ve daha önemli başka dizgelerde uygulanabilmesi için, Aristo mantığına başvurmak gerekir; ancak o bilir böyle olumlamaların nasıl kullanılacağını. Bu tanımlamaların yinelemeye verdiği ağırlık kimsenin canını sıkmaz; sanatın işlevi konusunda tüm görüngemizi (perspektifimizi) kapatmasa, dolayısıyle sanatla uğraşmamızı güçleştirmese, bizimkini de sıkmayacaktı. Oysa biz, bu uğraşmanın yeri olan uygulamada, «sanat»ın bu betimlemesiyle (tasviriyle) kıyasıya ve galiba gün geçtikçe daha çok çelişen eğilimler yakaladık. İşte bundan ötürü, söz konusu sunumu kendi kavramlarıyla yıkmak, içerden eritmek gerekir, çünkü başka alanlarda da ona benzer sunumlar var ve hepsi birden Orta Çağ'dan, Aristo'dan kalma bir evren yaratmaktalar. Bu yıkma işlemini gerçekliğin evrimine bırakmak daha doğru olur, ama yapılacak şey oturup eli kolu bağlı beklemek değil, birtakım deneylerle gerçekliği kışkırtmak, göze görünür hale gelmesi için sürece biçim vermek, hızlandırmak ve yoğunlaştırmaktır. Ayrıca, bol bol yeni kavram aşılamak, eskiden Bacon'ın* da önerdiği gibi (ki bu öneri tinsel bilimlerde pek başarı elde edememiş, ama uygulayımsal bilimlerde daha mutlu sonuçlar doğurmuştur), ideolojik araç ve gereçleri çoğaltmak gerekir, çünkü eski kavram dağarcığının inatla saklanması (söz konusu dağarcık gerçekliği kavramaya yetmediğinden) son derece önemli bir görüngüdür. Sanat yapıtı ne türlü tasarlanmış, neye yönelik olursa olsun, ortaya çıktıktan sonra satılan bir şeydir ve bu satılma insan ilişkilerinin genel dizgesi içinde önemi yeni belirmiş bir rol oynar. Nicelik açısından alabildiğine artan satış, çağa uydurulan alışkanlıklar aracılığıyla eski ilişkileri

düzene sokmakla kalmaz (eski ilişkiler, çağı «izlemiş» olurlar), gerek tüketime, gerek üretime yepyeni erekler getirir. Sanat yapıtı mala dönüşür dönüşmez doğan şeye sanat yapıtı kavramını uygulayamayacağımıza göre, bu kavramı büyük bir sakınım ve kollamayla, ama korkmadan, bir yana bırakmak gerekir; yoksa nesnenin işlevi de gözden çıkarılmış olur, çünkü kavgasız gürültüsüz, eninde sonunda bu evreden geçecektir: doğru yoldan, başka herhangi bir sonuç doğurmayacak, küçük bir sapma değildir bu. Başına gelen onu tepeden tırnağa değiştirecek, bütün geçmişini silecektir, öyle ki günün birinde eski kavramı ele almaya kalksak —ve zaman zaman yapılacaktır bu iş, neden yapılmasın— eskiden anlattığı şeyi kimsecikler anımsamayacaktır. Mallık evresi bugünkü özgüllüğünü yitirecek, ama sanat yapıtına yeni, ayrılmaz bir özgüllük kazandıracaktır. Nitekim: «Sanat yapıtı bir maldır» cümlesi de sanat yapıtının işlevinin, başlıca değerini oluşturan şeyin bir olumlamasını içermeseydi, papaz söylevlerine özgü yinelemelerden biri olup çıkardı.

Bu anlamda, tüm zihinsel değerlerin mal haline dönüştürülmesi (sanat yapıtları, sözleşmeler, açılan dâvalar birer maldır), onu edilgin değil, etkin olarak tasarlamak ve mallık evresinin de günün birinde yerini bir sonraki evreye bırakacağını kabul etmek koşuluyla, ilerici bir süreçtir. Kapitalist üretim biçimi, burjuva öğretiyi (ideolojiyi) tümüyle yıkmaktadır. Herhangi bir filmin üretilmesine, herhangi bir dâvanın gidişine bakarak, kapitalizmin kaçınılmaz yengisini aydınlatmaya yetecek bir sürü küçük eğilim yakalanabilir; kapitalizm nicedir çılgınca, kanlı bir yarış halini almıştır, kendi kuramcıları bile onu izleyememektedir: öğle yemeklerini rüşvet almadan yiyememekte, başlarının üstünde bir çatının bulunması bilinçlerini rahatsız etmektedir. Onlarla birlikte batıp giden, «insanoğlu» adı verilen ideolojik yapı-

nın dolaysız uzantısı olan şu küçük burjuvadır. Burada yengiye ulaşan ve bir avuç dinozorun çıkarını sağlamaya, dolayısıyle barbarlığı sürdürmeye yazgılı gibi gözüken uygulayım, doğruların eline geçince, çok daha başka şeyler gerçekleştirecektir. Onun iyi ellere geçmesine yardım bizim görevimizdir. Adalet, herhangi bir filmin üretimini (yapımını) kılgısal alanda olası kılmaktadır: ee, bu durumda, üretimi tehlikeye düşüren bir öğretiyi nasıl korusun («düşünsel mülkiyet dokunulmazdır»)? Eleştiri, uygulamada, kişiliksiz yapıtları desteklemekte, kuramsal açıdansa kişilikli yapıtlar istemektedir. Günümüzde artık değerlerini belli bir kişiliğin benzersiz anlatımı oluşlarından alan yapıtlar üretilmediğini, böyle şeyler yapılsa bile bunların alıcılara ulaşamayacağını herkes görebildiği halde, bir kişiliğin değerini herhangi bir sanat yapıtında dile gelişine bakarak ölçmeye, sanat yapıtının başarısını da içinde dile getirilmiş kişiliğin derecesine göre değerlendirmeye devam ediliyor. Kapitalizm uygulamada tutarlıdır: kaçınılmaz bir gerekliliktir bu onun için. Ancak, uygulamada tutarlı olmasına karşılık, kuramda tutarsızdır. Yararlıyı yalnız kendisi için yapmakta, ama işte bu yüzden de yararlı ancak onun işine yaramaktadır. O zaman da gerçeklik öyle bir noktaya gelmektedir ki, kapitalist düzenin gelişmesini engelleyen biricik şey kapitalizmin kendisi olmaktadır.

V

Toplumbilimsel deneyler üstüne

Uygun önlemlerle (ve uygun bir tutumla) bir toplumun yapısındaki çelişkiler körüklenip herkesçe yakala-

nır hale getirilirse, bu bir «toplumbiliınsel deney»dir. Böyle bir toplumbilimsel deney, aynı zamanda, kültürün işleyişini anlama girişimidir. Ortak düşünce bağlarından kurtarılır, roller dağıtılarak bu düşünce çalıştırılır. Deyimin en gerçek anlamıyla, bir düşünce yargılamasıdır bu. Burada özdek (madde) canlıdır, salt seyredilecek bir nesne değildir, işler. Ona bakan da, görüngülerin dışında değil, içinde yaşar.

Toplumbilimsel deney, «genel durum»u gelişmesi içinde göstermeye yarayan bir yoldur. Uygulamada ortaya çıkan direngen eğilimler, kuramsal düşüncede birer uyumsuzluk olarak belirir. Nitekim, uygulamada, bir film ortaklaşa gerçekleşir ve sanat kavramı ortak çalışma kavramını kabul etmezden çok önce bir sanat yapıtı olarak duyulur: ya da, sanat kavramı kişiliğe verdiği önemi bir yana bırakmaya yanaşmasa da, bir tür planlı iktisat —isteğin (talebin) sunu (arz) üzerindeki buyurganlığı— gelişir sanatsal üretimde. Bu ideolojik uyumsuzlukların çok iyi anlaşılması gerekir. Burjuva kültürü, burjuva pratiğin düşüncesi değildir. Burada bir ikicilik (dualisme) bulamayız. Bu kültürle uygulaması arasında kıl payı uzaklık yoktur. Burjuva tutum karşısında hep gerçeklik içinde kalmak, son atılan adımın izin verdiği ve ondan sonrakinin zorunlu kıldığı kadarından daha yükseklere çıkmamak gerekir kuramsal soyutlamada... Her tümdengelim girişiminde birtakım büyük tehlikeler yatar. Ayrıca, belli bir direnme olmadıkça, tümevarım da kendini olgulardan kurtaramaz; bu olguların bir etkinlik (faaliyet) içinde olması, kuramı hiç durmadan eleştirebilmesi gereklidir. Her türlü bilgide, kendi davranışımız için yol göstermelerden, karşımızdakine yakıştırdığımız davranış konusundaysa aydınlatıcı bilgiden başkasına gereksinim duymayız.

Böylece, burjuva fotoğrafla bilgi vermenin bilincimizde yarattığı çarpıklıkları çürütmek için en iyi yön-

tem, hiç kuşkusuz, fotoğrafların altındaki yazıları, biricik ereğimiz okuyucuya bu çarpıtmaları öğretmekmiş gibi yazmaktır. Kalpazanın özelliği, ancak çarpıtmanın gerektirdiği çizgileri ortaya koyduğu zaman belirmektedir. Ahlâk kendi haklarına yeniden öyle bir çöreklenmiştir ki, bütünüyle deneyin dışında tutulabilmiştir. Aynı biçimde, ulusçuluk konusundaki bir çalışma, ulusçuluğu yalnızca ulusçuların duygularının belirtisi diye ele alıp çözümlemek ya da ulusçuları incelemekle yetinmeyip, ulusçuluğu gerçek bir öneri sayar, dolayısıyle bu kavramı çözümlerken yalnız geliştirdiği uygulamaya bakarsa, hangi ölçüde «uygulanabileceğini» köklü bir biçimde çözümlerse çok kazançlı çıkar. Bugün ulusçuların istediği gibi bir ulus kurulup kurulmayacağını araştırmaya kalktığımız zaman, bütün iktisadî ve kuramsal ögeler kuşkudan uzak, haklı bir yere kavuşur; buna karşılık kanbağı falan gibi düşünceler ancak propaganda uzmanlarının araç ve gereci biçiminde kendini gösterir. Buysa, yalnız, dış siyasette etkili bir eylemde bulunmaya izin veren ulusal birliğin gerçekleştirilmesi çok güç olduğu için değer taşır.

Kullanılamayacak bir tanımlama, Thomas Mann'ın sinema tanımlaması var elimizde: «Göz için, müzikle süslenen bir gösteri[1].» Mann bu görüngüyü (fenomeni) hiç değişmezmiş gibi anlatıyor. İnsan bu türlü tanımlamaları okuyunca, kendini bildi bileli tanımlamadan başka bir şey okumamış gibi oluyor ve tanımlamaları ancak tepeden tırnağa yanlış olmayan, yani çürütülemeyen şeyler içerdikleri zaman kabul etme alışkanlığına ayak uyduruyor. Buysa son derece tehlikelidir, çünkü tanımlamalar nesneleri alıp birtakım dizgeler içerisine oturtan işlemlerdir. Gerçekte, bu tanımlamalar o dizgeleri bir yana bırakmak ya da önsel olarak (a priori) or-

(1) **Schünemanns, Monatheft,** 1928.

taya koymakla «yokluklarında» (in absentc) güçlendirmektedirler. Böylece (tanımlanması gereken) her yeni şey, eskisinden yola çıkarak tanımlanmakla, eskinin yardımına koşmaktadır. Örneğin, Mann'ın sinema tanımlaması, ödünç alındığı romanın yardımcısı olmaktadır. Oysa sinemanın bir şeyler yapabileceği alanda bu düzmece-tanıma hiç gereksinimi yoktur. Ünlü romanların sinema uyarlamalarının başarısızlığı, sinemanın çok daha başka görevleri yerine getirdiğini göstermektedir. O, romanları yıkmakta, yüzlerindeki maskeyi söküp atmaktadır; bozguna uğramak üzere olan sinema değil, romandır. Eski kavramlarla çalışmak, son derece kullanışsız kavramlarla çalışmak demektir. Örneğin, sanat kavramı elimizdeki aygıtlarla (cihazlarla) çelişen bir nitelik taşımaktadır. Sanat yapıtının salt insansal (sanatsal) yanları aygıtsız, yani aygıtların hiç bir zaman gözükmediği bir biçim içersinde düşünülür. Eğer insanoğlu âlet yapan hayvansa —ki insan tanımları arasında en çürütülmezi bu değildir— o zaman katkısız insansal yanlar aygıtları da kapsayabilir. Aygıtlara duyulan düşmanlığı içeren bütün tanımlar ele aldıkları konuyu pek az işlenebilir kılmakta, ama sanatı elin ermeyeceği yerde tutmakla, kendilerini daha başından başarısızlığa mahkûm etmektedirler. Oysa, önemli olan, ele aldıkları konuyu işlemeye izin veren tanımlar yapmaktır.

Şimdi herhangi bir kişinin bizimki gibi bir deney yaptığını, ya da böyle bir deneyin sağlayacağı bilgileri yalnızca şu beylik filmlerden birini çevirmekte kullandığını varsayalım: yani «eğlendirici» bir film, «sanat»tan yararlanan, mal sayılacak bir film, ya da içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici bir film, «insansal yanlar»ın rol oynadığı bir «sanat yapıtı» çevirsin ve bu toplumbilimsel deneyin bazı bilgilerinin yardımıyla, yargı organının koruyucu kanatları altında, böyle bir üretime katkısı olabilecek bütün uygulamaları harekete geçirmek ve genel öz-

lemlerle tam bir uyum halinde çalışmak istesin; o bu deneyi yapmış olmakla, Alman sinemasının, nicelik açısından, Rus, giderek Amerikan sinemasından geri olduğunu bilmem hangi ölçüye dayanarak göstermeye kalkmaktan, ya da sinemanın iyi ve yararlı aygıtları kötü kullanmasına öfkelenmekten çok daha fazla yarar sağlar. Gerçekten de, insanın düşüncesinde belli bir «kültür» yaratmaya, sonra da herkesi bunun gerçekliğine inandırmaya kalkması, daha başından başarısızlığa aday bir girişimdir. Böyle tümdengelimler olsa olsa gerçekliğin gelişmesini anlamayı ve olup biten şeylerdeki devrimci eğilimlerle gericileri birbirinden ayırmayı engeller. Toplumbilimsel deneyse, tam tersine, nesnelerle olayların içindeki çelişkileri harekete geçirerek olayları deney boyunca devinim (hareket) halinde tutar.

Toplumbilimsel deney, *çözüm getirmeksizin*, toplumsal aykırılıkları gösterir. Dolayısıyle bu deneyi yapanlar, çıkarlar çatışması alanında kendi çıkarlarının yerini belirlemek, mutlaka öznel, yantutan bir görüş benimsemek zorundadırlar. Toplumbilimsel deney, işte bu yanıyla, araştırıcıdan nesnel, çıkar gözetmeyen bir görüş açısı bekleyen öbür bilimsel araştırma yöntemlerinden kesinlikle ayrılır. Söz konusu yöntemlerin daha yakın incelemesine girişmeksizin şunu belirtelim ki, önsel bir tutum benimsememeyi *önsel kural olarak* koydukları ve toplum içersindeki çatışmaların en ateşli döneminde nesnel bir bakış açısı gerektirdikleri için, bu yöntemlerin en küçük bir sonuca ulaşmaları olanaksızdır. Bu alanda ancak yantutan ve eylemde bulunan, «bilgi» elde edebilir. Söz konusu öznellikten yola çıkarak her boyutta toplumsal deneye girişilebilir, giderek kesip biçme hekimliğindeki bazı işlemlerde yapıldığı üzere, o günkü uygulayımın izin vermediği deneyler bile tasarlanabilir. Ama bu türlü girişimlere hazırlık olmak üzere, her şeyden önce, *Üç Kuruşluk Opera* dâvasına benzer işlev de-

ğişiklikleriyle birtakım özel girişkenlikleri geliştirmek gerekir. *Yargı kurullarıyla basını, dizgeli bir biçimde ve geniş çapta, toplumbilimsel deneylerin gerçekleştirilmesine alıştırmak gerekir.* Burjuva devletin savcısı topluluğun çıkarlarını temsil etmediğine ve çiğnenen bireysel çıkarlar aynı zamanda büyük yığınların çıkarları olduğuna göre, Adalet Sarayı'ndaki dâvalar, bu dâvaların altında yatan ve burjuva uygulamanın vazgeçilmez ögeleri olan «göze görünmeyen toplumsal yargılamaları» halkın gözüne sokmakta kullanılabilir. Toplumbilimsel deneyi anlamak, «akım alacak yerler bulmak» demektir. Bu deney bir gönül gözüyle görme çabası olmadığı gibi, boş bir düşüncenin ortaya çıkmasıyla da sonuçlanamaz. Burada, elimizdeki aygıtı nasıl kullanabileceğimizi gösteren ilkeleri somut deney verir. En kalabalık, en önemli halk gösterileri bilimsel bir bilinç oluşturmaktan fersah fersah uzaktırlar. Kıyaslandığı zaman, bilimin daha sürekli ve renkli çalıştığı görülür elbet, ama çok yakından bakınca o da, önceden bölüştürülmüş bir çalışmanın türlü sonuçlarının alınıp verildiği, eski çağlardan kalma uluslararası toplantılar (kongreler) düzenleyerek işin içinden sıyrılamaz. Şimdi artık, ortak düşünce süreçlerine çok daha fazla benzeyen tartışma yöntemleri gereklidir. Bu yöntemleriyse diyalektik özdekçilik (matérialisme) geliştirecektir. Ama her zaman için geçerli bir kural vardır: ele alınan konuların canlı, en yüksek düzeyde işleyiş halinde olmaları, (birtakım düzmece inceleme gereksinimlerinden ötürü) üretim sürecinden çıkarılmamış ya da ölmemiş bulunmaları son derecede önemlidir.

«KUHLE WAMPE»[1] YA DA «DÜNYA KİMİNDİR?» ADLI SESLİ FİLM

1

1931 yazında, özellikle elverişli birtakım durum ve koşulları kullanarak (bir sinema ortaklığının dağılması, bir filme hem elindeki üç beş kuruşu, hem de oyuncu yeteneklerini yatırmaya hazır birinin buluşunu bunlar arasındaydı) bir film çevirme fırsatını bulduk. *Üç Kuruşluk Opera* dâvasının verdiği derslerle, söylenenlere göre, sinema tarihinde ilk kez yönetmenleri hukuksal anlamda filmin sahipleri kılan bir sözleşme imzaladık. Bu sözleşme bizleri peşin para isteme hakkından yoksun bırakıyor, çalışma yönündense başka türlü elde edemeyeceğimiz özgürlükler sağlıyordu. Küçük ortaklığımız iki film öykücüsünden, bir yönetmenden, bir mü-

(1) Kuhle Wampe: Bu ad, aslında «Buzlu İşkembeler» ya da «Donmuş Karınlar» diye çevrilebilir. Ancak, Berlin civarında bir zamanlar işsiz kamplarının toplandığı yerin özel adı olduğundan genellikle olduğu gibi korunmaktadır. (Ç. N.)

zikçiden, bir yapım yönetmeninden ve *hepsinden daha önemlisi*, bir avukattan oluşuyordu. İşin örgütlenmesi başımıza sanat çalışmasından daha büyük dert açtı elbet, sizin anlayacağınız, zamanla örgütün kendisini sanatsal çalışmanın temel bölümlerinden biri saymaya başladık. Bütün bunlar ancak, çalışmamız bütünsel olarak ele alındığında siyasal bir çalışma niteliği taşıdığı için gerçekleşebiliyordu. Her an batma tehlikesi geçiren bu girişimin son anlarında, filmin yirmide ondokuzu çevrilmiş, hatırı sayılır harcamalar yapılmış, ödünç alınan paralar tükenmişken, bize gerekli aygıtları tekelinde bulunduran alacaklı kurumlardan biri filmin ortaya çıkmasının kendilerine hiç bir çıkar sağlamayacağını; çalışmaya devam etmemize izin vermektense alacaklarının üstüne sünger çekmeye razı olduğunu; üstün nitelikli filmlerin, basının sinema sanatından beklediklerini arttırdığını (ki bunlar halkın bekledikleriyle çakışmıyordu); komünizm Almanya için bir tehlike yaratmaktan çıktığına göre, filmin ilgi çekmeyeceğini bildirdi. Öte yandan, daha başka ortaklıklar, filmin Devlet tarafından değilse bile, sinema salonu sahiplerince denetlenmesinden korktukları için, bize borç para vermekten kaçındılar: oysa Devlet, sinema salonu sahiplerinin isteklerini yerine getirir, çünkü bütün hayhuyun üstünde, yantutmayan bir gözlemci değil, iktisadî yaşamın büyük uygulayıcısıdır, yani yanlardan biridir.

2. *Filmin açıklanması*

«*Kuhle Wampe*» adlı sesli film, birbirlerinden bağımsız ezgiler eşliğinde gösterilen konut, fabrika ve doğadan görünümleri içeren dört özerk bölümden oluşmuştur. Yaşanmış bir öyküye dayanan birinci bölümde, gençlere verilen işsizlik yardımının kesilmesine

yolaçan bir kararnamenin halkın çeşitli kesimlerindeki insanların yoksulluğunu iyice arttırdığı yaz aylarında, kendi eliyle canına kıyan bir işsiz genç görülmektedir. Delikanlı, kendini pencereden atmazdan önce, kırılmasın diye saatını çıkarır. Bu bölümün başı, iş aramayı başlı başına bir iş olarak gösterir. İkinci bölümde (kirasını ödeyemeyen bir ailenin başına çöken yıkımın «kendi kusuru»[1] olduğunu söyleyen) bir yargıç kararıyla evden atılan bir aile görürüz. Aile, kentin dışındaki, «Kuhle Wampe» adlı kampta, kızın erkek arkadaşlarından birinin çadırına sığınır (bir ara, filme «kapılara-karşı» adını vermeyi düşünmüştük). Genç kız burada gebe kalır ve küçük burjuva törelerin (partallar içersindeki küçük burjuvaların!) baskısıyla iki genç nişanlanır (bir çeşit toprak «mülkiyeti» ve alınan kira, kendine özgü toplumsal biçimler yaratmıştır). Derken, genç kızın kararıyla nişan bozulur. Üçüncü bölümde emekçiler arasındaki spor yarışmaları gösterilmektedir. Yarışmalar kitle çapında düzenlenmiştir ve tam bir yetkinlik içinde geçmektedir. Tepeden tırnağa siyasaldırlar; kitlelerin eğlencesinde bile kavga niteliği vardır. «Fichtewandrer-Sparte» kulübünün üç bin işçi üyesi katıldı bu bölümün çekimine. Spor yarışmalarının ortasında, bir an, ikinci bölümdeki iki genç gösterilir. Genç kız, arkadaşlarının yardımıyla çocuk aldırma için gerekli parayı bulabilmiş, genç çift evlenme düşüncesinden vazgeçmiştir. Dördüncü bölüm evlerine dönen ve trende, pazar fiyatlarını düşürmemek için eldeki Brezilya kahvesi stoklarının yokedilmesi kararını tartışan insanları gösterir.

---

(1) Şu «kendi kusurundan ötürü» lâfı, çoktan yıkılmış eski bir görkemi anımsatan orta direklerden biridir. Bu yüz karası deyimi kullananlar, kendilerini «kusursuz», evsiz barksız bıraktıklarınıysa «kusurlu» saymakla «kusur» kavramının yokolup gittiğini görmüyorlar mı acaba? Gerçekten de öyle olmıyor mu?

«Evsiz-barksızların Türküsü», film tümden yasaklanır korkusuyla çıkarıldı; «Çağrı» da öyle, ama salt uygulayımsal nedenlerle. «Dayanışma Türküsü» aşağı yukarı üç bin sporcu işçi tarafından söyleniyordu. «Spor Karşılaşmaları Türküsü», kayık ve otomobil yarışlarından alınmış görüntüler eşliğinde, tek ses tarafından söylenmektedir.

Tek ses tarafından okunan «İlkbaharın Niteliği» genç sevdalıların üç gezintisini birbirine bağlamaktadır. Emekçileri spor karşılaşmalarına çalışırken gösteren bu bölüm, yalınlığından ötürü eleştirildi.

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

«KUHLE WAMPE» FİLMİ

Kuhle Wampe, genç yönetmen Slatan Th. Dudow* tarafından, çok büyük özdeksel güçlükler içersinde gerçekleştirildi. Görüntülerin çoğu aşırı hızlı çekilmek zorunda kaldı: örneğin, filmin dörtte biri iki günde bitirildi. Aldığımız tek yardım, sporcu işçilerin çalışmalarını yöneten komünist spor derneklerinden geldi (kimi zaman günde dört bine yakın işçi gönderdiler). Sürekli olarak para bulabilmekte 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 niyetlerini daha iyi göstermektedir.

Filmde, bazı emekçi kesimlerinin yorgunluk ve edilginlikten «ayaktakımı» arasına düşmesi gösteriliyordu. İçişleri Bakanlığı bunun toplumsal-demokrasiye 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 itlediği genç bir işsizin 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 komünist 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

GERÇEKÇİLİK TEMA'SINA KISA BİR KATKI

Sanatsal yöntemlerin 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 durumunu anlatan, Kuhle Wampe adında bir film çevirdim. Bu, oldukça bağımsız bölümlerin yan yana getirilmesinden oluşmuş bir filmdi. Birinci bölüm bir genç işsizin canına kıymasını canlandırıyordu. Denetleme Kurulu büyük güçlükler çıkardı bize, Kurul temsilcisiyle sinema ortaklığı avukatlarının katıldığı bir gösteri düzenlendi.

Denetleme Kurulu temsilcisi çok akıllı davrandı:

«Hiç kimse kendi eliyle canına kıymaları anlatma hakkınızı yadsımaz. Kendi eliyle canına kıyma var. Ayrıca, bir işsizin kendini öldürmesini de anlatabilirsiniz. Kendini öldüren işsizler de var. Bütün bunları es geç-

meyi gerektiren bir neden görmüyorum, beyler. Ancak, işsizin kendini öldürüşünü anlatış biçiminize karşı çıkıyorum. Korumak zorunda olduğum toplum çıkarlarıyla bağdaşmıyor: burada sizlere sanatsal bir suçlama yapmak zorunda kaldığım için üzgünüm».

Bizler (sıkkın): ?

Adam devam ediyor: «Evet, betimlemenizin yeterince *insanca* olmadığını söyleyince şaşacaksınız. Bize gösterdiğiniz kişi bir insan değil, izin verin de adıyla söyleyelim, düpedüz dalgacının biri. 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 olanağını sağlamamakla onları canlarına kıymaya ittiği görüşündesiniz. 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».

İskemlelerimiz 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. 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 davranmadığımız suçlamasına şiddetle karşı çıktım, böyle bir suçlama karşısında bütün basının ayağa kalkabileceğinden dem vurdum. Sanat konusundaki kuramsal düşüncemin söz konusu olduğunu söylemekten hiç mi hiç utanmadım.

Denetleme Kurulu temsilcisi en küçük ayrıntıya dek inmekten çekinmedi. Bizim avukatlar, tüzel kurallar içersinde, sanatsal bir tartışma açıldığını gördüler şaşkınlıkla. Denetleme Kurulu temsilcisi, işsiz genci canına kıymaya götüren sürece bile bile, açıkça kanıtlayıcı bir nitelik verdiğimizi ısrarla belirtiyordu. «Makinamsı bir şey katmışsınız» deyimini bile kullandı. Dudow ayağa fırladı, bağıra çağıra, bir hekimler kuruluna danışılmasını istedi. Hekimler, bu gibi edimlerde hep makinamsı bir yan bulunduğuna tanıklık edeceklerdi. Denetleme 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 soymayı gösterir gibi kıyıyor canına!»

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

FİLM MÜZİĞİ ÜZERİNE NOTLAR

1. Tiyatronun deneyleri film için kullanılabilir mi?

Hitler öncesi dönemin Alman tiyatrosunun ortaya koyduğu denemelerin özel yapısı, bunlardan 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; giderek, belgesel malzemeyi değerlendirerek filmin kendisinden yararlanmıştı. Film malzemesinin tiyatroda kullanılmasına bazı güzelduyucular karşı çıktılar; bana kalırsa haksızdılar. Tiyatronun tiyatro olarak kalabilmesi için, filmi kovalamak gerekmez; onu tiyatro olarak kullanmak yeter.

Film de tiyatrodan öğrenebilir ve tiyatro öğelerini değerlendirebilir. Bu, hemen, tiyatroyu görüntülemek anlamına gelmemeli. Aslında film, sürekli biçimde teatral öğelerden yararlanmaktadır. Bunu ne denli az bilerek yapıyorsa, o denli kötü yararlanmaktadır onlardan.

Filmin bu denli çok kötü tiyatro üretmesi gerçekten üzücüdür! Sessiz filmden konuşma filmine geçişte ortaya çıkan «abartılmış, yükseltilmiş ifadeden vazgeçme, ölçülüğüne dönüş, varolan tiplerin değerlendirilmesi,» filmi tiyatronun pençesinden kurtarmadı ama, ifade gücünden çok şey yitirmesine yol açtı.

Salonun kapısından bu abartılmış ifadeden kaçınan konuşma tarzına bir kulak vermeniz yeter, ne denli operamsı, doğal-dışı konuştuklarını 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. Konuşmaları (dialogları), müzik içinde boğuyorlar. Müzik açısından bizim oyuncuları dilsiz opera şarkıcılarına dönüştürüyorlar. Filmde bu denli yoğun müziğin sürdürülmesini savunmak için ileri sürülecek tek şey, aslında nasıl olsa işitilmediğidir. Çünkü, sıradan bir filmde olduğu gibi, oyun süresinin yüzde yetmişi müziğin egemenliği altında kalınca, ortaya bir müzik enflasyonu, tümüyle bir değer yitirme çıkar.

3. Sanat beğenisinin müzikle arttırılması.

Bizim konser izleyicisinin tamamen «etkinlikten uzaklaştırılması» orkestra şefinin göklere çıkartılmasında kendini belli eder. Halk burada üstelik müziğin mey-

dana getiriliş tarz ve biçimini de tüketmektedir. Üretim etkinliği 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 de filme, benzer katkılarda bulunur. Orkestra şefi denen o bale fareler kralı, partisyonun çalınmasıyla elde edileceğine inandığı tatlı hüzünü, hareketleriyle dışa vururken, kendi kederini, çalgıcılara aşılamaktan başka bir şeyle uğraşmıyor görünür. Gerçekte ise, bu hüznü halka aşılamağa çalışmaktadır, araçsız, müziği işe katıştırmadan. Film müziği de, beyaz perdedeki olayların doğurması gereken şeyi 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.

Stanislavski* yöntemi, «belli bir hava» yaratma denemelerinde, oyuncuları «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 niyet-

li 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 göre, oyuncu kişilerin eylem biçiminin, çok yavaş, gösterilmesi gerekken hıza ters düşen biçimde algılanmasına yol açabilecek bir etki yapabilir. O takdirde müzik hız duygusunu geliştirmek zorunda kalacaktır.

6. İşlevlerin karışımı.

Dieterle'nin* «Syncopation»[1] 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 geçegelirken, bu kentlere bağlı belli karakteristik 'song'lar işitiliyor. Ancak dinleyici çeşitli caz biçimleri arasında yapılan bir gezi fikrini kavrayamıyor. Bunun nedeni, filmin başında, sahneler müzikle süsle-

(1) William Dieterle'nin 1942 yapımı filmi. (Ç. N.)

nirken, 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 bölümüyle, 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 düşünülemeyeceği 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, izleyiciyi 'trans haline' geçmekten alakoymakla yükümlüydü. 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 tarzda 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, alışılagelmişliğini 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, kendinden geçişin (trans'ın) izleyiciye satılmasına destek olmamışlardır.

8. Mantığın duygusu.

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

Müzikçi için, belirli bir yapay mantığı müzikle vermek, yani yazgısallık, kaçınılmazlık, vb. 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 «ayrıntıları 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 özetlemeyi 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 her biri 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 sırıtıp 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 özgül 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. Sanatçıya böylelikle çelişkili bir görev yüklenmiş oluyor 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. Müzikçiler, yönetmenler ve yazarlar, ikinci işlevi gözden uzak tutarlarsa, birincisini daha iyi başarırlar. Salt tecimsel hesaplar, endüstriyi, yenilikleri organize etmeye, ama aynı zamanda, her şeyin 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. Bura-

da da değişiklikler mümkündür. Eşit güçte olmayan tarafların işbirliği, temelde güçlünün güçsüzü, 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 âşık, 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. Karakter olmadığından, bu dramatik müzik için, korkunç bir boşa gitme söz konusudur. Bireycilikten gurur duyan, ancak filmlerinde kişilikler bulunmayan Amerikalıların (hasara uğramış kişiliklerin göründüğü Orson Welles* belki bir ayrıktır) tersine, Ruslar, kollektif taban üstünde bir ölçüde gerçek bireyleri olan filmler ortaya koymuşlardır. (Ana, Gorki'nin gençliği, Baltık Filosu Elçisi vb.), Onlarda da dramatik karakteri olan eşleme müziğinin işi daha kolay gibi geliyor bana.

14. Öğelerin ayrılması.

Belki de 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. Söz konusu, özellikle Hitler öncesi Almanya'da denenen «tcatral 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 mümkündü. Örneğin «Adam Adamdır»da[1] «Küçük Bir Gece Müziği»nin çalışı sırasında projeksiyonların gösterilmesi gibi. «Mahagony kentinin yükselişi ve düşüşü»[2] oyununda bu ilke başka biçimde uygulandı: üç öğe, eylem, müzik görüntü öğeleri, birlikte, ama gene de ayrı ayrı ortaya çıktılar. Şöyle sağlandı bu: Bir adamın tıkınmaktan geberdiğini gösteren bir sahnede, üzerinde doğaldan büyük bir obur resminin göründüğü 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.

(1) Brecht'in 1924 - 26'da yazdığı oyunu.
(2) Brecht'in 1928 - 29'da yazdığı opera metni. (Ç. N.)

15. Konulu filmde öğelerin ayırılması.

Dikkatle uygulandığında, müzik ve eylem öğelerinin ayrılması ilkesi, konulu filmde de bazı yeni etkiler sağlayabilir. Yeter ki, genellikle şimdiye değin alışılagelindiği gibi, müzikçi, (filmin) tüm işi bittikten sonra davet edilmesin. Müzikçi ise 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, sözkonusu ruhsal olayları açıklamak amacıyla baş vurulan eyleme hiç gerek kalmaz. Diyelim ki birisinin bir kararının olgunlaşarak eyleme dönüşmesi pantomim yoluyla gösterilebilir, o zaman, adam sağa sola gezinirken verilir, müzik de ruhsal gelişim eğrisini gösterme görevini yüklenir.

Burada oyuncu ne denli az mimiğe baş vurursa, her halde etki o denli yoğun olacaktır. Böyle bir sahnede müzik, tamamen bağımsız olarak ortaya çıkmakta ve gerçek dramatik katkıda bulunmaktadır. Başka 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 veril-

melidir. Ne denli az kullanılırsa, o denli önemli olabilecektir ve işlevleri azaldıkça daha iyi hizmet edebilecektir işlevlerine. En başta bu işlevlerin birbirinden özenle ayırdedilmesi 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.

Doğalcı (Natüralist) betimlemeler doğa atmosferi yaratmak için her zaman en etkili araç değildir.

İkinci Bölüm

BERTOLT BRECHT

RADYO KURAMI (1927 - 1932)

RADYO, NUH-U NEBİ'DEN KALMA BİR BULUŞ OLMASIN?

İlk kez radyodan sözedildiğini işittiğim günü anımsıyorum. Gerçek bir radyofonik kasırganın Amerika'yı yıkıp geçtiğine değgin gazete yazılarıyla oldu bu.. Bu olayın bir moda değil, gerçek anlamda çağcıl bir buluş olduğu izlenimi uyanıyordu her şeye karşın...

Radyoyu kendi ülkemizde ilk kez dinlediğimizde, bu izlenim geçiverdi. İlk başta, kuşkusuz, bu ses üretiminin nereden çıktığını soruyordu insan kendi-kendine; ancak bu şaşkınlık hemen bir diğerine yerini bırakıyordu: bize havadan gelen bu sesler *neydiler?* Tüm dünyaya bir Viyana valsini veya bir yemek tarifesini ulaştırabilmek, bunu yaparken de, deyim yerindeyse gizli kalabilmek tekniğin dev bir başarısıydı.

Bu, döneme damgasını vuran bir olaydı kuşkusuz, ama neye yarayacaktı? Bir eski Çin öyküsünü anımsıyordum: bir Çinli'ye Batı kültürünün üstünlüğü kanıtlanmak isteniyormuş. 'Sizde ne var?' sorusuna Batılı şöyle yanıt vermiş: 'Demiryolu, otomobil, telefon'. Çinli, saygılı bir tavırla: 'Beni bağışlayın' demiş, 'ama tüm bunlar bizde eskiden vardı, sonradan unuttuk gitti'. Radyo konusunda da bu aracın son derece eski, bir zamanlar tufan tarafından unutulmuşluğa yollanmış olduğuna değgin korkunç bir izlenime kapıldım.

Bizde, her şeyin sonuna dek gitmek gibi eski bir ge-

lenek vardır: başka bir şey bulunmadığında, en sığ birikintiler için bile bu böyledir. Sonuna dek gidebildiğimiz şeyleri görülmemiş biçimde tüketiyoruz. Yine bizde, bu konuda başarılı olmadığında vazgeçmeye hazır çok az insan vardır. Her zaman *olasılıklar* tarafından kandırıldığımız bir gerçektir. Bugün çevremizde yükselen tüm bu kentler, başına gelen iyi ve kötü şeylerce tümüyle eskitilmiş, yıpranmış olan burjuvaziyi kuşkusuz şaşırttılar ve burjuvazi onlara sahip olduğu sürece de, bu kentler oturulmaz halde kalacaklar. Burjuvazi, bu kentleri, ancak kendisine doğal biçimde verdikleri *şans* oranında dikkate alır. Burdan yola çıkarak, 'olasılıklar' saklayan her şeyin ve her dizgenin (sistemin) aşırı biçimde değerlendirilmesine geliriz. Kimse edimsel (fiili) sonuçlara aldırmıyor. Yalnız olasılıklarda takılınıp kalınıyor. Radyonun edimsel sonuçları felâket, ancak sunduğu olasılıklar 'sonsuz'dur: demek ki radyo iyi bir şeydir.

Oysa radyo çok kötü bir şey...

Şu burjuvazinin daha en az yüz yıl yaşayacağını düşünseydim, örneğin radyonun olanakları üstüne daha yüzlerce yıl inciler döktürüp duracağına bahse girebilirdim. Radyoya değer biçen herkes, bunu yalnızca, radyoyu kendisi için 'bir şeyler' icat edilebilecek bir nesne olarak gördükleri için yapıyorlar. Radyonun bulunuşunu doğrulayan 'bir şeyler' bulunduğu anda da (eğer şimdiye dek bulunmadıysa) haklı olurlardı. Hangi türden olursa olsun, her türlü sanatsal üretim, sözünü ettiğimiz kentlerde şöyle başlar: bir adam bir sanatçıya koşar ve ona bir salon sahibi olduğunu söyler. Sanatçı da, kendisine bir megafon sahibi olduğunu söylemiş olan başka birisi için giriştiği çalışmayı yarıda keser. Sanatçılık mesleği, gerçekten de, asıl hedeflerini düşünmeksizin salonu ve megafonu yapmış olmayı *sonradan* bağışlayacak bir şeyler bulmaya dayanır. Zor bir meslek, ve sağlıksız bir üretimdir bu...

Burjuvazinin radyoyu buluşuna, radyo ile iletilebilecek olan her şeyi bir kereliğine saptayacak başka bir buluş eklemesini gönülden dilerim. Böylece gelecek kuşaklar, bir kast'ın, tüm evrene söylemek istediklerini söyleme fırsatını yaratırken, aynı evrenin, kendisinin söyleyecek hiç bir şeyi olmadığını farketmesine nasıl izin verdiğini şaşkınlık içinde göreceklerdir.

Söyleyecek bir şeyi olan, dinleyici bulamamaktan yakınıyor. Ama dinleyiciler için asıl yakınılacak, kendilerine söyleyecek bir şeyleri olan kimseyi bulamamalarıdır.

RADYO YÖNETİCİSİNE ÖNERİLER

1

Bana kalırsa, radyoyu gerçekten demokratik bir şey haline getirmeyi denemelisiniz. Bu yönde, örneğin sahip olduğunuz bu harika yayım organları için programlar üreten tek kaynak olmaktan vazgeçseniz, bu programları güncel olayların kendilerinin üretmesine, özel durumlarda ise zaman kazandıracak olan becerikli bir örgüte başvursanız, bu bile büyük bir sonuç olurdu. Kendilerine birdenbire bu tür aygıtlar emanet edilen kişilerin, bunlara 'hammadde' sağlamak için rasgele şeyler imal etmeleri ve bu yapay malzemeyi kendilerine sağlayacak rasgele yeni sanatsal meslekler bulmaları aslında anlaşılabilir bir şeydir. Sinemada bile, Mısır piramidlerinin

veya maharaca saraylarının, tek bir adamın kolayca bir sırt çantasına gizleyebileceği bir aygıt tarafından filme alınmak üzere Neubabelsberg'e[1] dek yolculuğa çıktığını belli bir kaygıyla izlemişimdir. *Demek ki, sizin ve aygıtlarınızın birlikte gerçek olaylara yaklaşabileceğinizi ve yalnızca yeniden-canlandırmalar, kopyalar ve özetlemelerle yetinmemeniz gerektiğini düşünüyorum.* Reichstag'ın sahici oturumlarına ve özellikle büyük *yargılamalara* yaklaşabilirsiniz. Kuşkusuz, bu davranışın anlamladığı büyük evrim karşısında bir dizi yasa bunu engellemeye çalışacaktır. Bu yasaları ortadan kaldırmak için halka dönmelisiniz. Milletvekillerinin tüm ülkede birden işitilmekten duydukları korkuyu önemsemiyor değiliz (bu, temeli olan bir korkudur), ancak bu korkunun üstesinden gelmek gerekir: tıpkı, birçok mahkemenin, kararlarını halkın önünde vermekten doğacağını sandığım korkularının üstesinden gelmeleri gereği gibi... Ayrıca, mikrofon önünde, o yaşamayan özetlemeler yerine, gerçek röportajlar yapabilirsiniz: öylesine gerçek ki, konuşulan kişiler, kendilerine gazetelerde olduğu gibi özenli yalanlar imal etmek fırsatını bulamasınlar... Uzmanlar arasında çatışmalı açık oturumlar yapılması ilginç olurdu. Küçük veya büyük salonlarda, tartışmayla süren konferanslar düzenleyebilirdiniz. Ancak, tüm bu tür programları önceden duyurarak, aile için müzik veya dil dersleri gibi günlük programların gri tekdüzeliğinden ayırmak gerekirdi.

2

Radyo için özel olarak gerçekleştirilmiş programlara gelince, bunlar söylemiş olduğum gibi, ikinci sırada

(1) Alman sinema merkezi.

gelmelidirler; buna karşılık çok daha yüksek bir düzeyde hazırlanmalıdırlar. Gerçekten önemli müzikçiler tarafından eğitilmeniz için gerçekleştirilen çabalardan pek az söz ediliyor. Onların eserlerini konserlerden nakletmenin veya zaman zaman radyofonik oyunların eşlik müziği olarak kullanmanın hiç bir anlamı yoktur. Bu çabalar, *ilkesel* anlamları içinde sunulmalı ve bu besteciler, yalnızca radyo yayımlarına özgülenmiş eserler yazmalıdırlar. Radyofonik oyunlara gelince, Alfred Braun[1], bu konuda ilginç bazı deneylere girişti. Arnolt Bronnen'in yaratmayı denediği radyofonik romanı geliştirmek ve tüm bu çabaları çoğaltmak gerekir. Bunun için de en iyinin iyisini kullanmak gereği vardır. (Büyük anlatı ustası Alfred Döblin, Berlin Frankfurter Alle No 244'de oturuyor). Ancak, kültürel yayımlar için ödenen gülünç ücretler dolayısıyle, tüm bu tür girişimlerin başarısız kalacağını şimdiden söyleyebilirim. Oyuncuların ve konferansçıların değerbilir karşılanmaları yanında, edebiyatla ilgili ücretler öylesine düşük ki, daha uzun zaman için, yalnızca radyo için hazırlanmış edebî çabalar bir düş olarak kalacak. Yine de, zamanla, bir tür repertuar kurabilmeli, belli bazı eserleri belli sürelerle (yılda bir diyelim) yayımlayabilmelisiniz.

3

Bir stüdyo kurmak gereklidir size.. Deney yapamazsanız, aygıtlarınızın tüm olanaklarını da, onlar için hazırlanan programları da tam anlamıyla kullanmayı gerçekleştiremezsiniz.

(1) Alman yönetmeni. **'Streseman'** adlı filmi Avrupa Konseyi ödülü aldı, kendisi de nazizm'den çok önce Berlin radyosunda spiker, muhabir ve sanat yönetmeni olarak çalıştı.

4

Önerilerimin son iki bölümünü noktalamak için şunu söylemeliyim: Radyo tarafından yutulan muazzam giderin de, bu devlet gelirinin son kuruşuna dek kullanılma biçiminin de halk önünde açıklanması gerekir.

25 Aralık 1927

KULLANIM

1

İki soru: sanatı radyo için nasıl kullanmalı ve radyoyu sanat için nasıl kullanmalı? Birbirinden çok ayrı olan bu iki soru da, her türlü koşul altında, genel olarak sanatın ve radyonun kullanımı temel sorununa bağlı olarak sorulmalıdırlar.

2

Bizim hakkımız varsa, veya bize hak verilirse, bu soruya yanıtımız şöyle olacaktır: sanat ve radyo, sonuç olarak öğretici (didaktik) tasarıların hizmetine verilmelidir.

3

Bugün için sanatın böylesine dolaysız biçimde öğretici bir kullanımını gerçekleştirmek olanaklı gözükmüyor, çünkü Devlet gençliği ortaklaşmacılık (collectivisme) görüngesi içinde egitmekte çıkar görmüyor.

4

Sanat, bir şeyin eksik olduğu yerde müdahale etmelidir.

Eğer görüş kapalıysa, bu hiç bir şey görülmüyor demek değildir, tam tersine, sayısız şey görülüyor, 'istendiği kadar şey görülüyor' demektir.

Bitmemiştir

OKYANUSUN ÜSTÜNDE UÇUŞ İÇİN NOTLAR

1. Okyanusun Üstünde Uçuş[1] *lüks bir ürün değil, bir eğitim aracıdır.*

Okyanusun Üstünde Uçuş, eğer bir eğitim fırsatı yaratmazsa, hiç bir değeri yok demektir. Bu eğitime yönelik olmayan bir temsili doğrulayan sanatsal bir değeri yoktur. Bu, 2 bölümden oluşan bir *öğretici (didaktik) nesne*'dir. İlki (ögelerin şarkısı, koro, su ve motor

(1) Brecht'in, Lindberg'in Atlantik Okyanusu'nu ilk kez uçakla geçmesi olayı üstüne yazdığı didaktik oyun. K. Weill seslendirdi. (Ç. N.)

sesleri, vs.) çalışmayı olanaklı kılmak, yani, bir makinenin daha kolayca yapmayı sağlayacağı şeyi sokmak ve durdurmak işlevini taşır. *Pedagojik* olan ikinci bölüm, (havacının rolü) çalışmanın gerçek anlamda metnini oluşturur: öğrenci, metnin bir bölümünü dinler, diğerini ise söyler. Böylece, öğrencilerle aygıt arasında bir işbirliği doğar: bunda da asıl önemli olan, anlatımdan çok kesinliktir. Metin, mekanik biçimde okunmalı ve seslendirilmelidir, her dizenin sonunda durmak ve işitilen metni mekanik biçimde yinlemek gereklidir.

«Devlet'in zengin ve insanın yoksul olmasını gerektiren ilkelerden sonra Devlet, çok şey yapabilmek görevine sahip olmalı, insana ise çok az şey yapabilme izni verilmelidir: böylece Devlet, müzik konusunda, aygıtlar ve uzmanlıklar konusunda gerekli olan her şeyi sağlamalı, birey ise bir çalışma (egzersiz) sunmalıdır. Müziğin doğurduğu nedensiz can sıkıntısı, müzik dinlerken gelen özel düşünceler, yalnızca müzik dinlemek gibi basit bir olayın kolayca yaratabildiği fiziksel bitkinlik, tüm bunlar müzikten uzaklaşmadır, araya mesafe koymadır. Bunları önlemek içindir ki birey, etkin biçimde müziğe katılır, orada da şu ilke geçerli olur: duyumsamaktansa eyleme geçmek daha iyidir. Bu katılma, müziği notalardan okumak ve öngörülmüş aralarda ona uygun sesleri katmak, kendi kendine veya başkalarıyla koro halinde (bütün sınıf) söylemek biçiminde olabilir.»

2. *Radyoyu **beslemek** değil, **değiştirmek** gereklidir.*

Okyanusun Üstünde Uçuş, radyonun kullanımına özgülenmiş bir hammadde değildir, *onu değiştirmesi gereken* bir şeydir. Mekanik araçların artan yoğunlaşması, ve mesleksel oluşumun (formasyonun) çoğalan uzman-

laşması (ki bu, hızlandırılması gerekli bir süreçtir), dinleyicinin bir tür *isyanını*, etkinleşmesini ve yapımcı olarak işe katılmasını önlenemez hale getirmektedir.

3. *Baden-Baden radyofonik deneyi.*

1929 yılında Baden-Baden müzik şenliğinde verilen bir temsil, *Okyanusun Üstünde Uçuş*'u nasıl kullanmak ve radyodan, değişen biçimi içinde nasıl bir şeyler elde etmek gerektiğini gösterdi. Sahnenin sol yanına radyo orkestrası ve tüm şarkıcılar yerleştirilmişti. Sağ yanda ise, elinin altında bir partisyonla, havacı rolünü pedagojik bir rol gibi üslenmiş olan dinleyici duruyordu. Radyonun 'enstrümantal' eşliğiyle metnini seslendiriyordu. Konuşulması gereken bölümleri, kendi duygularını metnin duygusal içeriğiyle karıştırmaksızın, her dizenin sonunda durarak, tıpkı bir 'egzersiz' yapıyormuşçasına okuyordu. Sahnenin dibindeki bir panoda, böylece uygulaması yapılan kuram yazılı duruyordu.

4. *Niçin, ne* Okyanusun Üstünde Uçuş *öğretici olarak kullanılabilir, ne de radyo değiştirilebilir?*

Bu çalışma bir sıkıdüzen (disiplin) elde etmeye yarar, bu da, her türlü özgürlüğün temelidir. Ancak birey, o anlık bir tad duymaya koşuverecektir, kendisine ne çıkar, ne de toplumsal üstünlük sağlayacak olan öğretici bir nesne aramaya gitmeyecektir. Demek ki bu tür çalışmalar, bireye ancak Devlet'e yararlı oldukları ölçüde yararlıdırlar, ve ancak, ayırım yapmaksızın herkese yararlı olmak isteyen bir Devlet'e yararlıdırlar. *Okyanusun Üstünde Uçuş* demek ki, ancak Devlet'çe yapılması olanaklı olan uygulaması dışında, ne estetik bir değer taşır, ne

de devrimci bir değer... Yine de, uygun bir uygulaması, onu, Devlet'in bu tür çalışmalar düzenlemekte hiç bir çıkarı bulunmadığı ölçüde 'devrimci' kılar.

5. *Konserin biçimini yanlış olarak kullanan bir sunum.*

Aşağıdaki örnek, metni hangi ölçüde uygulamanın saptadığını açığa koyar. *Okyanusun Üstünde Uçuş*'taki halk kahramanı, örneğin bir konserin dinleyicilerini duygusal biçimde kendisiyle özdeşleştirerek kitleden koparmak için kullanılabilir. Konser biçimindeki bir sunumda (temsilde) —ki bu yanlış bir sunumdur— bütünün anlamının tümüyle yokolmaması için, hiç olmazsa havacının metninin bir *koro* tarafından söylenmesi gerekir. Ancak bu *birinci tekil şahıstaki (Ben şuyum, Ben gidiyorum, Ben yorgun değilim, vs.) ortak şarkı* aracılığıyladır ki, pedagojik etkinin bir küçük bölümü kurtarılabilir.

Brecht. Suhrkamp,
1930

İLETİŞİM ARACI OLARAK RADYO

Radyonun İşlevi Üstüne Söylem

Toplumsal düzenimiz, aslında anarşik bir düzendir: sayısız karmaşık düzenden oluşmuş bir anarşi, kendileri de karmaşık dizgeler biçiminde örgütlenmiş kamu ya-

şamı ögelerinin mekanik ve dağınık bir karışımı hayal edilebildiği ölçüde. İşte bu anarşik toplumsal düzendir ki, buluşlar yapılmasını ve bunların işletilmesini sağlar: bunlar, pazarı ele geçirmek, varoluş nedenlerini ortaya koymakla işe başlayan *ısmarlanmamış* buluşlardır. Bu sayededir ki, teknik, belli bir dönemde, radyoyu bulmak için yeter derecede ilerlemiş olarak ortaya çıkmıştır, oysa toplum, radyoyu kabul etmeye aynı ölçüde hazır değildi. Halk, radyoyu beklemiyordu, radyo halkı bekliyordu, veya (radyonun bu durumunu daha iyi belirtmek için), halkın gereksinimleri nedeniyle hammadde imalât yöntemlerini beklemiyordu, imalât yöntemleri umutsuzcasına bir hammadde arıyorlardı. *Birdenbire herkese her şeyi söylemek fırsatı ele geçiyordu, ancak düşününce söylenecek hiç bir şeyin bulunmadığı ortaya çıktı.* Ve herkes: kimdi bu herkes? Başlangıçta sorun, üstünde hiç düşünmemek yoluyla çözümlendi. Çevrede, birilerine bir şeyin söylendiği yerler aranıyordu, oraya girilmeye ve önüne gelene aklına gelen söylenmekle, rekabet yapılmaya çabalanıyordu. İşte radyonun ilk aşamasındaki hali buydu: radyonun tiyatronun, operanın, müzikhol'un, basının yerel sayfalarının yerini aldığı ilk aşama.

Baştan beri, radyo, söylenen veya çalınan şeylerin yayılmasıyla ilişkili bulunan varolan her türlü kuruma öykündü. Bunun sonucu olarak, bu Babil kulesinde işitmemeye olanak bulunmayan bir kakafoni başgösterdi. Şu akustik mağazasında, Hacılar Korosu'nun şivesini taşıyan piliçlerin yetiştirilmesi İngilizce olarak öğrenilebilirdi, ve bu, çeşmeden akan su denli ucuza geliyordu. Hastamızın gençliği, altın çağı böyleydi işte.. Bu çağ gerilerde mi kalmıştır, bilmiyorum.. Ama eğer kalmışsa, doğmak için bir uzmanlık belgesine gereksinme duymamış olan bu genç adam, şimdi biraz geç de olsa bir *yaşama nedeni* aramalıdır kendine... İnsan, ancak olgun yaşa gelince, masumluğunu unutunca, sonuç olarak ni-

çin bu dünya üzerinde bulunduğunu kendi kendisine sormaya girişir.

Radyonun yaşama nedeni bence yalnızca kamu yaşamını güzelleştirmek gibi bir amaç olamaz. Bu konuda yalnızca pek az yetenek gösterebilmiş olmasından değil, ancak bizim kamu yaşamımız da ne yazık ki güzelleştirilmeye pek az yetenek taşıyor kendinde... Bugün hapishanelere veya işsizler için ısıtılmış odalara varıncaya dek bu aygıtlardan yerleştirilmesine karşı değilim- (böylece bu kurumların varlığı az masrafla uzatılmaya çalışılıyor anlaşılan), ancak radyonun ana görevi köprülerin altına dek alıcılar yerleştirmek olmamalıdır —orada gecelerini geçirenlere asgari bir hediye, örneğin *Nurnberg'in Usta Şarkıcıları*'nı sunmak ne denli zarif bir jest olsa da— Bu konuda biraz incelik gerekiyor. Aile yuvasını biraz daha neşeli kılmak ve aile yaşamını yeniden olanaklı hale getirmek için bana göre, radyo da yeterli değildir. Bunu becerip beceremmemesi bir yana, bunun istenecek bir şey olup olmadığı da ayrıca tartışılabilir. Ancak bu kuşkulu işlevden de tümüyle bağımsız olarak (çok şey getiren, hiç kimseye bir şey getirmez), radyonun tek bir görünümü var (oysa iki tane olmalıydı): yalnızca bir yayım aygıtı bu, tek işi nakletmek, yaymak.

Olumlu biçimde konuşmak, yani radyodaki olumlu yanı izlemek içinse, işte size onun işlevini değiştirmeye yönelik bir öneri: onu yayım aracından iletişim aracı haline dönüştürmek. Radyo, kamu yaşamı için düşünülebilecek en muazzam iletişim aracı olabilir, büyük bir yönlendirme dizgesi haline gelebilir. Yalnızca yaymayı değil, dinlemeyi de öğrense, dinleyiciyi yalnızca dinlemeye değil, konuşmaya da yöneltse, onu yalnızlığa itecceğine başkalarıyla ilişkiye sokmayı denese... O zaman, radyonun, dağıtıcılık etkinliğini terkederek, dinleyicilerden yararlanma yöntemini örgütlemesi gerekecektir. Bu nedenle, radyonun halk hareketlerine gerçekten halkçı

bir nitelik verme yolundaki her türlü çabası son derece olumludur. Hükümetin, tıpkı adalet gibi, radyonun etkinliğine gereksinimi vardır. Hükümet ve adalet bu tür bir etkinliğe karşı çıkarlarsa, bu ondan korktukları içindir, kendileri eski bir geçmişe, radyonun bulunmasından önceki (belki de barutun bile bulunmasından önceki) bir geçmişe ait oldukları içindir. Örneğin Reich şansölyesinin görevlerini, ben de sizin kadar az biliyorum. Radyo, bu konuda bana bilgi vermelidir - ancak, Devlet'in bu en yüksek memurunun görevleri arasında, etkinliği ve bunun açık-seçik nedenleri üstüne kamuoyunu radyo aracılığıyla aydınlatmak da bulunmaktadır. Aslında, radyonun gerçek görevi, bu tür bilgileri yalnızca nakletmek işlemiyle sınırlanmaz. Bunun dışında, bilgilerin (haberlerin) toplanmasını örgütlemeli, yani, yönetenlerin verdikleri bilgileri, yönetilenlerin sorularına yanıtlar haline dönüştürmelidir. Radyo, fikir alışverişini olanaklı kılmalıdır. Ancak o, ekonominin en önemli kesimleri ve tüketiciler arasında tüketim maddelerinin standartlaştırılması üstüne tartışmalar, ekmeğin fiyatının yükselmesi üstüne açık oturumlar, yerel yönetimler arasında çatışmalı tartışmalar düzenleyebilir. Eğer tüm bunları bir hayal gibi görüyorsanız, niye böyle gördüğünüzü bir kez sorun kendinize..

Ancak radyo ne yaparsa yapsın, kamu kuruluşlarımızın çoğunu öylesine gülünç kılan şu *etkisizlik* illetine karşı durmaya savaşmalıdır. Etkisiz bir yazınımız var bizim: yalnızca kendisi her türlü sonuçtan yoksun kalmaya savaşmıyor, her şeyi, nesneleri ve durumları, sonuçları göstermeden ortaya koyarak okuyucularını da yansızlaştırmaya çabalıyor. Etkisiz öğretim kurumlarımız var: bunlar, yararsız, etkisiz ve kendisi de hiç bir şeyin sonucu olmayan bir öğrenimi kaygılı biçimde sürdürmeye çabalıyorlar. İdeoloji üreten tüm kurumlarımız, kendilerine baş amaç olarak, bu *etki/sonuç yoklu-*

ğunu ideoloji rolünde korumayı seçmişlerdir: bunu da, kültürü, artık gelişim süreci tamamlanmış, sürekli bir yaratıcı çabaya gereksinmesi olmayan bir şey olarak alan bir kültür kavramına uygun biçimde yapıyorlar. Burada işimiz, bu kurumların kimin çıkarlarına uygun olarak *etkisiz* kalmaları gerektiğini bulmak değil; ancak, çok önemli toplumsal işlevlere sahip olmaya böylesine doğal biçimde uygun teknik buluşların, en masum konuşmaların sınırı içinde *etkisiz* tutulmakta neredeyse tutkulu bir özen gösterildiğini görür görmez, hemen şu soru akla geliyor: eleme güçlerine, elenenlerin örgütlenmesini karşı-güç olarak çıkarmak, tümüyle olanaksız bir şey mi? Bu cephede açılacak olan en küçük gedik, kaçınılmaz biçimde doğal ve ani bir başarıya yol açacaktır: mutfak tarifeleri veren tüm programların başarısını aşacak bir başarı olacağı kolayca söylenebilir bunun... Açık sonuçlara, görüngelere ulaşan, yani gerçeğe değinen ve gerçeğin değişmesine yönelik en küçük bir kampanya (bu, kamu ihalelerindeki açık arttırma yöntemleri gibi ikincil önemde bir konu bile olabilir), radyoya çok daha büyük bir etki gücü sağlayacak, şimdiki dekoratif işlevinden çok daha boyutlu bir toplumsal işlev getirecektir. Tüm bu türden girişimler için geliştirilmesi gereken tekniğe gelince, o da temel misyonu yönünde geliştirilmelidir: yalnızca eğitilmekle kalmamalıdır dinleyici (halk), kendisi de eğitici rolü görmelidir.

Radyonun kesin misyonu, tüm bu tür pedagojik girişimlere ilginç bir yan vermek, insanların çıkarları doğrultusunda olan her şeyi ilginç kılmaktır. Bu girişimlerin bazılarına, özellikle gençliğe yönelik olanlarına sanatsal bir biçim de verebilir, ve radyonun, pedagojiye sanatsal bir biçim verme yolundaki bu çabası, çağcıl sanatın sanata pedagojik bir boyut katmak isteyen deneylerine iyice yaklaşır.

Radyonun iletişim aracı olarak kullanıldığı bu tür

çabalara bir örnek olarak, Baden-Baden'deki 1929 yılı konserleri sırasında *Okyanusun Üstünde Uçuş* temsilini söz konusu ettim. Burada aygıtlarınızın yeni bir biçimde kullanılması için bir model var. *Anlaşmanın Önemi, öğretici Baden-Baden oyunu*, bunun bir başka örneği olabilir. Burada, dinleyicinin yüklendiği pedagojik rol, hem icracı, *hem de* kalabalık rolleridir. Radyonun katkıda bulnacağı ezberlenmiş koro rolünc, palyaço rolüne, şarkıcı rolüne bağlı, onlarla ilintili bir roldür bu... İsteyerek, yalnızca *temele değgin* olanın açıklanmasıyla sınırlıyorum kendimi, çünkü, estetik alanın karmaşıklığı, temel işlevin benzersiz karmaşıklığının nedeni değildir: yalnızca sonucudur. Radyonun gerçek işlevi üstünde yapılan bir hatayı —bazıları için çok yararlı bir hata— estetik bir yargıyla düzeltmek olanaksızdır. Örneğin size, çağcıl dramatürjinin (yani epik dram anlayışının) kuramsal çabalarının radyoda uygulanmasının son derece verimli sonuçlar doğuracağını söyleyebilirdim.

Bu konudaki en uygunsuz örneğin yaşlı opera olduğu söylenebilir: opera, bir sarhoşluk hali yaratmaya yöneliktir, çünkü seyircide yalnızca bireye dokunur, ve tüm alkol alışkanlıkları içinde en kötüsü, köşesine çekilip tek başına kafayı çekme alışkanlığıdır. Eski Shaespeare dramının radyo için kullanılmaz olduğu da söylenebilir, çünkü seyircide, birbiriyle temas halinde olan kitleden çok, yalnız, tek başına birey, dolantıya (entrikaya) duygu, sevecenlik ve umut yatırımı yapmaya çağrılıdır: bu dolantıların tek amacı, zaten tiyatro bireyine kendini dışavurma fırsatı yaratmak değil midir?

Epik tiyatro, 'numaraları', sözcük ve imgenin ayrılması, sözcüklerle müziğin ayrılması, ama özellikle öğretici tavrı gibi özellikleriyle, radyoya bir yığın pratik eğitim yöntemi getirebilirdi. Ancak bu yöntemin yalnızca estetik bir uygulaması, yeni bir moda yaratmaktan başka bir sonuca ulaşamaz, ve moda, artık hepinizin sayısız

örneğini görmekten bıktığı bir kavramdır. Eğer tiyatro epik dram anlayışını, öğretici-belgesel sunumu benimserse, radyo, tiyatro için, yepyeni bir tanıtma biçimi sağlayabilir: yani gerçek bilgi, gerçek ve son derece gerekli bir haber verme... Tiyatroya sıkı-sıkıya bağlı, tiyatronun tamamlayıcısı, onun türünde ve değerinde bir yorumlama, yepyeni biçimler geliştirebilir. Tiyatro çabaları ile radyo girişimleri arasında dolaysız bir işbirliği gerçekleştirilmesi de düşünülebilir. Radyo, tiyatrolar için korolar yayımlayabilir, aynı biçimde, öğretici oyunların ortak sunumlarından yola çıkarak, biraz da 'miting'ler örneği, kamuoyunda halkın kararlarını, verimlerini dolaştırabilir, vs.

Bu 'vs.'yi fazla açmıyorum, ve operayı dramdan, bu ikisini de radyofonik oyundan ayırdetmenin getireceği *olanakları* ele almaktan da, bu tür estetik sorunları tartışmaktan da uzak duruyorum. (Sizi belki de düş kırıklığına uğratmak pahasına: niyetiniz aygıtınızın aracılığıyla sanat satmak değil mi?). Ancak, bugün, kendisini satabilmek için, sanatın önce kendisini satın alabilmesi gerekiyor. Kendi payıma, size hiç bir şey satmamayı, yalnızca radyoyu kamu yaşamında bir iletişim aracı haline getirmek ilkesine dayanan önerimi yapmayı yeğlerim. Bu bir yenilik olurdu ve önerim, bu açıdan biraz ütopik gözüküyor. Bunun ütopik olduğunu ben de biliyorum, bu nedenle 'radyo şunu şunu yapabilirdi', 'tiyatro şunu bunu yapabilseydi' diyorum. Büyük kurumların her istediklerini ve her yapabileceklerini yapamadıklarını ben de biliyorum. İstedikleri, bizim onları beslememiz, stoklarını yenilememiz, getirdiğimiz yeniliklerle onları hayatta tutmamızdır.

Ancak, bu ideolojik kurumları varolan toplumsal düzen temeli üstüne yenilemelerle hayatta tutmak, bizim kesinlikle görevimiz değildir. Biz, yenilemelerimizi, tam tersine, onların temellerini sarsmaya yöneltmeliyiz:

yenilemeye evet, ama güçlendirmeye hayır... *Önerilerimizi sürekli olarak ve bıkmaksızın yineleyerek,* bu aygıtların toplumsal temelini çökertmeli, bir azınlığın çıkarları için kullanılmalarına karşı çıkmalıyız.

Bizim toplumumuzda gerçekleştirilemez, ama başka bazı toplumlarda pekâlâ gerçekleştirilebilecek olan ve teknik ilerlemenin doğal bir uzantısı olan bu öneriler, bu *diğer* toplum içindirler ve onun hazırlanmasına katkıda bulunurlar.

1932

Üçüncü Bölüm

BRECHT / SİNEMA İLİŞKİLERİ VE 'KUHLE WAMPE' ÜSTÜNE

«ARKADAŞLAR, MÜLKİYET İLİŞKİLERİNDEN SÖZ EDELİM»

*Marcel Martin**

1935'de Kültürün Savunulması için Birinci Yazarlar Kongresine katılanlara bu çağrıyı yapan adam geçen şubat ayında yetmiş altıncı doğum yıldönümünü kutladığımız Bertolt Brecht (1898 - 1956) di: zamanımızın en parlak zekalarından biri, daha iyisi büyük bir sanatçı ve marksist sanat kuramcısı Doğu Berlin'de törenlerle anıldı. Bir yazarın başka yazarlara mülkiyet ilişkilerinden söz etmeyi önermesini tuhaf bulanlara Brecht'in marksist olarak düşünsel ve sanatsal yaratma sürecini her zaman, onu belirleyen tarihsel, siyasal ve toplumsal çerçeve içine yerleştirmeye çalıştığını hatırlatmak gerekir. Hümanizma ve kültürün genel ve bulanık kurallarıyla hiç bir zaman yetinmediği için kavramların asıl içeriğini, onları mülkiyet ilişkileri ve sınıf mücadelesi terimleriyle tanımlayarak ortaya çıkarmaya önem verirdi.

En ünlü oyun yazarları ve sahneye koyucular arasında sayılan Brecht sinema adamı olarak çok daha az tanınmıştır. Etkinliğinin azımsanamayacak bir bölümünü sinematografik yaratmaya ya da en azından sinemayı ilgilendiren tasarıların işlenmesine adamış olsa da (konu esinleyici ya da senaryocu olarak) adı pek az filmle birlikte anılmaktadır. Sinema ile ilişkileri üstüne sanki bir alınyazısı çökmüş gibidir.

«Yapıtlarımın perdeye her aktarılışında, ayrıksız her keresinde yapımcılara karşı dava açmak zorunda kaldım. Davaların hepsini de kaybettim.» Bu noktayı anılarında aktaran Vladimir Pozner'a* Brecht bir gün böyle der. Bu söz kuşkusuz abartılmış olsa da Brecht düşüncesinin iki ana noktasını öne çıkarır: yapıtının bütünlüğü için sonuna kadar savaşma isteği ve bunu kapitalist toplumda başarmanın olanaksız olduğu gözlemi.

1930 yılında adalet önünde, *Üç Kuruşluk Opera* adlı oyunun sinemacı Pabst tarafından «utanç verici bir biçimde değiştirilmesini» onatmak için verdiği inatçı ve sonuçsuz kavga, çelişkili bir biçimde hem yazar hakkının tanınması isteğini hem de kâr üstüne kurulu bir toplumun bunu kabullenemeyeceğinin kanıtlanması umudunu simgelemektedir. Bu dâva üstüne yazısında «Bir yanda sekiz yüz bin mark (filmin bütçesi) öte yanda yalnızca yapıtının özü için savaşan bir sanatçı duruyor» der.

Böylece dâvasını kaybetti ve bundan memnun oldu, çünkü karşıt bir sonuç «kapitalist düzende hâlâ bu adı hakeden yargıçların bulunduğunu göstermiş olacaktı.» Onun için, manevi bir zafer sağlamaktan çok, burjuva adaletinin maskesini, mülk sahibi sınıfın hizmetinde olduğu için kendi yasallığını çiğnerken düşürebilmek önemliydi. Bu nedenle hemen «Üretim araçlarının top-

lumsallaştırılması sanat için bir ölüm kalım sorunu olacaktır» diye ekliyordu. Ancak üretimin toplumsallaştırılmasının bütün sorunların ortadan kalkması için yeterli olmadığı görüldü: Brecht 1955 yılında Demokratik Alman Cumhuriyeti Devlet Yapım kurumunun Wolfgang Staudte'ye* verdiği *Cesaret Ana*'nın çekimini, bu sinemacının oyunu sinemaya uyarlama konusunda taşıdığı düşüncelerle uyuşamadığı için durdurdu: yine de, böylece yazarın, yapıtının bütünüyle sahibi kalma olanağı vardı. Ertesi yıl bir Viyana şirketi hesabına *Bay Puntila ile Uşağı Matti*'yi perdeye aktarmakta olan Alberto Cavalcanti* ile uyuşmazlığını açıklayacak, ancak bu kez de sonuç elde edemeyecekti.

1943 yılında yapıtına ihanet edildiğine inanarak, hem de Fritz Lang'ın* bir başarısı olduğunu kabulde herkesin birleştiği, Prag'da nazilere direnişi anlatan *Cellatlar da Ölür*'ün yapımcısına dâva açtı. Bu az sayıda birkaç dostunun (Hanns Eisler, Vladimir Pozner) eşliğinde Holywood'da —1941'den 1947'ye kadar orada kaldı— taban tepip, inançsız ve başarısız bir biçimde Holywood yazarlığı dümenini çevirerek senaryolarını satmayı denediği dönemdi, kendisi buna acı ve açıksözlü bir biçimde «yalan satıcıları arasında yerini almak» adını veriyor.

Sinemayla bu fırtınalı ilişkiler ancak bir kez, 1931'de Slatan Dudow'un *Kuhle Wampe*'yi gerçekleştirmesi sırasında duruldu. Filmin ikinci adı «*Dünya Kimin?*» yazarın bütünüyle kendisinin saydığı tek yapıt olan bu *ortaklaşa siyasal* çalışmanın devrimci niyetlerini açıkça anlatıyor. Ama film yasaklandı, böylece nazilerin iktidara geçişlerinden az önce burjuva sansürü, kapitalist sömürüyü açığa vuran, proletaryanın dayanışmasını yücelten bu yapıt önünde, istemeden eğilmiş oluyordu.

Bu tek ayrıklık dışında, Brecht'in sinemayla (sinema endüstrisiyle demek gerekirdi) ilişkileri tuhaf bir büyülenme - iğrenme karmaşası üstüne kurulmuşa ben-

ziyorlar. Vladimir Pozner bu olguyu, kısaca «sinemayı sevmiyordu» diye değerlendirerek açıklıyor: oysa Brecht gençliğinde ateşli bir sinemaseverdi ve bir sürü film taslağı yazmıştı. Ama hemen hemen her kez pazar ekonomisinin aykırı isteklerine, ya da Holywood senaryo yazınının, «yaşlı bir orospunun bütün deneyine sahip bir dramatürji»nin dayanılmaz kalıntılarına takıldı. Bu nedenle, duygusal basitleştirmelerin diyalektik inceliklerinden daha geçerli olduğu bir sanatla bunca güçlükle işbirliği yapabilmiş olmasında, şaşılacak bir şey yoktur.

DİYALEKTİK UNSUR

Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* dâvası yorumu, sınıfsal niteliğini yasallığın yaldızı arkasına gizlemek zorunda kalan burjuva adaletinin çelişkilerini açığa çıkarmaktaki ustalığıyla siyasal çözümlemeye bir örnektir. Ama bunu izleyen «sunumların eleştirisi»ne ayrılmış metin, Brecht ışığının acımasız aydınlığı altında, ustaca bir ideolojik aldatmacanın ürünü oldukları ortaya çıkan bazı edinilmiş düşüncelerin sistemli bir çözümlemesi olduğu ölçüde, bizim için daha yararlı oluyor.

Böylece Brecht «eski sanat anlayışının geçersiz olduğunu», bir filmin «ortaklaşa (collectif) bir ürün olması gerektiğini» çünkü «sanat yapıtının kişiliğin ifadesi olduğunu söyleyen tasarımın, söz konusu film olunca artık para etmediğini» ileri sürüyor. Kapitalist düzende «sanatın bütünü artık bir meta» olmuştur, bu nedenle üretim araçlarının «toplumsallaştırılması» kaçınılmaz bir şeydir. Ama sanatın işlevi gerçekliğin yeniden üretilmesi değil «asıl biçiminin verilmesi» (restitution) dir. Öyleyse «sinemanın toplumsal işlevi eleştirilmediği sürece, hiç bir sinema eleştirisi belirtilerin eleştirisinden öteye gidemez ve kendisi de belirti niteliğindedir. Beğe-

ni sorunları içinde kendisini tüketir ve sınıf ön yargılarının tutsağı kalır.»

Demek Brecht için estetik ve dramatürjik kategoriler siyasal ve toplumsal çerçevelerinin, sınıfsal koşullanmalarının dışında yer almıyorlar. Bunun için *gerçekçi (toplumcu gerçekçi)* sanatçı, «toplumsal ilişkilerin karmaşık nedenselliğini açığa çıkaran, egemen düşüncelerin, egemen sınıfın düşünceleri olduğunu belirten, insanların karşılıklı ilişkilerinde varolan *çelişkilere* işaret edip bunların içinde geliştiği koşulları gösteren, gerçekliği çalışan sınıfın ve onun sosyalizm yanlısı düşünsel bağlaşıklarının bakış açısından ele alan sanatçıdır.»

Brecht'e göre eleştirmen de bundan aşağı kalmamalıdır. «Gazeteci küçük burjuvanın, değişik tasarım halkalarının bir arada bulunması ve bunların gitgide artan birbirlerini itme eğilimleriyle kendini belli eden ideolojik şizofrenliğini» yüzüne vurmak için acımasız sözcükler kullanıyor. İçerik ve biçim arasındaki ilişkiler üstüne sonu gelmez ve çözümlenmez tartışmalar buna örnek, bunlar (içerik ve biçim) arasında gerçekte «hiç bir ayırım yok, (çünkü) Marx'ın biçim için söylediği burada geçerli: onun (biçimin) ancak içeriğinin biçimi olarak değeri vardır.» Bu nedenle bir filmin «içeriğiyle ilerici ve biçimiyle gerici» olabileceği ya da bunun karşıtı düşünülemez, çünkü «bir parça pislikten ağza lâyık bir tatlı yapmak sanat değil de bir sirk numarası olduğuna» göre tek başına tekniğin elinde bir şey yoktur.

Dışavurumculuktan sözederken Brecht acı bir alayla «kısa bir süre sonra kapitalizmden» değil ama dilbilgisinden kurtulmuş bulunulduğu anlaşıldı» diyor. Bunun için bu akımın *biçim* araştırmalarını mahkûm etmeden bir yandan da «gerçekçiliğin bir biçim sorunu olmadığı»nı üstüne basarak belirtiyor. «Biçimlerin geçerliliği konusunda sorguya çekilmesi gereken gerçekçiliktir, estetik değil, giderek gerçekçiliğin estetiği bile değil. Doğ-

ruyu söylemenin ve susmanın bin yolu vardır. Biz estetiğimizi, ahlâkımız gibi mücadelemizin isteklerinden çıkarıyoruz.» Bunun için «eleştirmenlerimiz, biçim sorunlarını ele aldıklarında sosyalizm için mücadelemizin koşullarını göz önünde bulundurmayı reddettikleri sürece *biçimli bir eleştiri* uygulamakta olacaklarını mutlaka anlamak zorundadırlar.»

KUŞKULU BİR AHLÂK ANLAYIŞI

Sanat karşısında sürekli bir siyasal tutumun belirtisi olan bu kesin ve zorlu ilkelere bakınca, egemen ideolojinin, şu uyutucu «yaşlı orospu» Hollywood dramatürjisinin zararsızlaştırma işlemini —üstelik ilerici sinemacılar aracılığıyla— uygulayarak yapıtlarını ve senaryolarını iğdiş etmesi karşısında Brecht'in aşılmaz suskunluğu anlaşılıyor. Brecht, burjuva romanına özgü, kişilerle özdeşleştirme tekniğinin yerini *yabancılaştırmaya* bırakması gerektiğini düşünüyordu: «insanın alınyazısının insanın kendisi olduğu, sınıf mücadelesinin egemen nedensel düğüm olduğu açığa çıktığı ölçüde eski burjuva tekniği özdeşleştirme kullanılamaz oluyor». Bu ise tadalmayı ne engelliyor, ne de yasaklıyor, tam tersine, çünkü «insanların sanattan aldıkları tad yaşamdan aldıkları taddır (...) Zevk, olgulara verilen, bir anlamda yaşama isteğinin güçlenmesinden doğuyor.»

Hiroşima Sevgilim'in[1] kadın kahramanı gibi Brecht de «kuşkulu bir ahlâk anlayışına» sahipti: öylece kabul edilmiş düşünceler sözlüğünü neşeyle çiğnerken «başkasının ahlâkından kuşkulanıyordu.» Egemen ideoloji tarafından şişirilip, efsaneleştirilen ve başlar üstünde gezinen kavramlara, hadi cesaret edip söyleyeyim, ayakları

(1) Fransız yönetmeni Alain Resnais'inin 1961 yapımı filmi (Ç. N.)

üstüne oturtmak için güzel bir çelme takıyor: darbe biraz sert ama kurtarıcı oluyor. Bundan da Me-Ti'nin[1] yıkıcı özdeyişleriyle yapıtlarının diyalektik «sözoyunlarını» öylesine iyi belirten, ayakları üstüne *çevirme* anlayışı çıkıyor: «Gel şu yahniyi yapmama yardım et der tavşana aşçı» diye dalga geçer Cesaret Ana; *Bay Julius Caesar'ın İşleri'nde* Liberalizmin büyük ilkesi üstüne şu yorum bulunur: «Yap ve bırak yapsın: evet ama, *yapan* inek, *yapsın* diye *bırakanlar* da süt içenler!»

Burjuva hümanizmasının bütün gürültülü ve içi boş deyişlerini Brecht eski çoraplar gibi tersine çeviriyor, egemen ideolojinin en iyi oturtulmuş maskelerini söküp atıyor, en hızlı ve eksiksiz zehirden arınma yöntemini elinize veriyor. Öyleyse, siyasetin sizinle uğraştığını farketmeden siyasetle uğraşmak zorunda olduğunuza inanmıyorsanız, egemen düşüncelerin, egemen sınıfın düşünceleri olduğuna inanmıyorsanız, sansürün sizi siyasetten değil de müstehcenlikten korumayı hedef aldığını düşünüyorsanız, Hollywood'un demokratik inançlar adına siyasal filmler ürettiğine inanıyorsanız, «Comacico» ile «Secma»nın Afrikalılar hizmetinde yardım kuruluşları olmadığından emin değilseniz, özgür girişimin, özgür düşüncenin koşulu olduğuna inanmışsanız, Hollywood sinemasının halkların asıl afyonu olup olmadığından hâlâ kuşkuluysanız, öyleyse Brecht okuyun, gözlerinizi açmanız için bu son fırsat...

(1) Me-Ti: M.Ö. 470 - 400'de yaşamış Çinli ahlâkçı. Brecht, bir aralar Çin felsefesi üstünde çalışmıştı. Me-Ti'nin yazılarından yola çıkarak Marx ve Engels'i işlediği bir denemeler toplamına «Me-Ti» adını vermiştir. (Ç. N.)

BRECHT VE GERÇEKÇİLİK

*Barthelemy Améngual**

Bilindiği gibi 1968 Mayıs'ı sinemanın *gerçekçi* estetiklerini yeniden, yaygın bir biçimde tartışma konusu yaptı. Sanatsal gerçekçiliğin böylece yadsınması —başlıcalarını sayarsak— Marcuse,* Barthes,* Blanchot,* Francastel,* «Tel Quel» ve «Change» dergilerinin biçimcileri gibi araştırmacıların çalışmalarını destek alabilmişse de, özellikle Brecht'in kuramlarını ve örneğini çıkış noktası olarak kabul ettiği bir gerçektir. «Edebiyat ve Sanat Üstüne Yazıları»nın geçenlerde yayınlanışı sonuçta bu bakış açısı içinde karşılandı: Brecht her zamankinden daha çok gerçekçiliğe karşı savaşın bayrağı oldu. Oysa bu, sımsıkı benimsenen bazı düşüncelerin yeniden gözden geçirilmesi için iyi bir fırsattı. Brecht'çilik belki genellikle dogmacı ve şematiktir, ama basite indirgemelere olduğu gibi tekparçalığa da karşı çıkar. Brecht, «Açıklığa tutkum düşüncemin karışıklığından ileri geliyor», diye uyarıyor bizi. «İvedilikle eğitilme gereksinmesi duyduğum için biraz doktriner olmuştum. Bir şey bulduğum zaman hemen karşı yanından bakmak için atılı-

yorum ve zorluğa katlanıp her şeyi yeniden tartışma konusu ediyorum.» Gelecek sayfalarda, bütün günahları ve güçsüzlükleri, üstelik aykırı bir biçimde Brecht adına, üstüne yüklemenin günümüzde geçerli olduğu *gerçekçi* bir siyasal sinema için, Brecht'ten kanıtlar bulmayı amaçlıyoruz.

1935 ile 1939 yılları arasında yazılmış «Plâstik sanatlar üstüne gözlemler»de, gerçeğin, tarihsel olarak yerleri belirli olguların gerçekliği içinde toplumsal ve siyasal diyalektiğin somut olarak, etiyle kanıyla katılmasının, gerçekçiliğin bir yüceltilmesi olan «Soyut resim üstüne» başlığını taşıyan (aslında soyut resme *karşı)* bir metin bulunur. Birden kendimizi Lukacs'a* benzer bir Brecht karşısında buluyoruz! Brecht her türden «genel», «biraz bulanık», «belirsiz», bugün denildiği gibi açık, gölgesine bakıp avını kaçıran düşünceyi (ve onun sanatsal ifadesini) şiddetle reddediyor ve buna karşı bizi uyarıyor. Her yerde geçerli, «çalanların da çalınanların da, ezenlerin de, ezilenlerin de ulaşabileceği» soyutlamaya karşı çıkıyor. «Belirli» ve «tanınması olanaklı» somut sunum (temsil) istiyor. «Çünkü şeyler (insanlar da bu şeylerin içinde doğallıkla) *bugünkü oluş biçimleriyle,* olduklarından başka olmaları istenildiği için genellikle eleştirel düşüncelere karışmış derin hoşnutsuzluk duyumları doğuruyorlar, resim de *bunları tanınabilir biçimde yeniden kurmakla* bu düşünce ve duyum akıntısına kapılmış olacaktı.» Brecht ad vermeden ve kimseyi suçlamadan, güçlülere boyun eğen, onlara hizmet kaygısındaki ressamların, soyut resimden daha iyi araç bulamayacaklarını alaylı bir biçimde gösteriyor. Onlar açısından «şeyleri tanınmaz kılmak» ustalıktır. «Güçlülerin ressamı olarak, belirli duygular, belirli bir adaletsizliğe karşı kızgınlık gibi, ya da yoksun olunan belirli nesnelere karşı istek gibi, ya da bir bilgiye bağlı olarak, kendileri de belirli bir biçimde dünyayı değiştiren duygular üreten

duygular gibi belirli duygular umurlarında değildir...» «Öyleyse belirsiz bir şeyin, örneğin kırmızı renkte resmini yapacaklar; bu belirsiz ve kırmızı şeyi görünce, bazıları akıllarına bir gül geldi diye ağlayacak, ötekiler bombalarla parçalanmış ve kanlar içinde bir çocuk düşündükleri için ağlayacaklar.» Böylesine bir sözbirliği kuşku çekmekten kurtulamıyor. Soyut resim zengine olduğu gibi bir mutfak iskemlesinden yoksun olan yoksula da renkler ve biçimler sunuyor, ama zengin, bir oturma aracı olduklarını unutup onlarda bizim ve renkten öte bir şey görmemek için yeter sayıda güzel iskemleye sahiptir!

«Bizler şeyleri, sömürücülerden ve onların hizmetine bağlı kişilerden başka türlü görüyoruz. *Ancak bu başka türlü görüş biçimimiz şeylere ilişkindir.* Önemli olan şeylerdir, onları gören gözler değil. Başkalarına şeyleri başka türlü görmeyi öğretmek istiyorsak, bunu onlara şeylerin üstünde öğretmemiz gerekiyor. Ama elde etmek istediğimiz pek «başka türlü» bakılması değil, iyice belirli bir biçimde bakılması, başka bir biçimde, bütün ötekilerden başka değil ama doğru bir biçimde, yani *şeylere uygun* bir biçimde bakılmasıdır.»

Çizgi ve renklerle, şeyler üstüne yalnızca çizgi ve renk olandan fazlasının söylenebildiği, açıklanabildiği, öğretilebildiği kanıtlanmıştır. Böylece Breughel'in* uyandırdığı duygular onun nesnelerle olan ilişkisinden türemektedir; bu nedenle bunlar belirli, resimlerine bakanlarla yansılanan nesnelerin ilişkilerini değiştiren duygulardır.»

MESEL ve ALEGORİ

Doğallıkla —otuz yıldır yapıldığı gibi— şeylerin orada bulunuşunu, sunumunu (temsilini) —ve şeylerin iliş-

kilerini— şeyler *üstüne düşüncelere, kuramlara,* doktrine, öğretilere indirgemek de mümkündür. Sınıfsal bir bakış, bir görüş ile soyutlamanın üstesinden gelindiğine de inanılabilir. O zaman «sömürücü güldüğünde, sömürülenin ağlamasının» artık mümkün olamayacağı, çünkü sömürücünün ancak ağlayabileceği ya da hem gülmekten hem de ağlamaktan kaçınacağı sanılır. Ama bu o kadar kesin midir? Soyut resmin belirsizlik, genellik, karışıklık niteliğine Brecht'in var gücüyle yaptığı suçlamalar, Godard'dan* Jancso'ya,* Taviani'den* Straub'a,* Lefebvre'den* Soutter'e,* *Teorema*'nın Pasolini'sinden,* *Şahinler*'in Istvan Gaal'ına* kadar çağdaş sinemada geçerli olan siyasal masal, mesel ve alegorilerin belirsizlik ve genelliğine de apaçık dokunmaktadır. Hitler diktatörlüğünü betimlemek kupkuru diktatörlüğü betimlemek değildir; «belirli bir haksızlığa karşı öfke» uyandırmak, genel olarak burjuva devletinin baskıcı özüne, her patronun her işçiyi, her zenginin her yoksulu, her polisin her grevciyi uğrattığı kuramsal haksızlığa sataşmak değildir. Her koşut polis olayı Ben Barka olayı değildir. Bütün bunların tarihsel konumları belirlenmiş, tanımlanmış *gerçek şeylere* değinmesi gereklidir. «Güçlülerin ressamı olarak bütün nesneleri, bütün maddi değerleri, gerekli ve özlünün alanı içinde bulunan her şeyi duyumlar dünyasının dışına atabilirsiniz» diyor yine Brecht. Ama onun görüş biçimi bambaşkadır: *şeylere ilişkindir.*

İçindeki savın (tezin) kişiyi gerçek karşısında körlüğe ittiği savlı yapıtın hırpalanmasını, Brecht çıplak (nü) resimleri ve fotoğrafları konusunda şakacı bir biçimde sürdürüyor. «Öncü resimleri görünce insanın aklına şu safça soru geliyor: bir kadının arkası neye benzer tam biliyor musunuz? Hayır, demek istediğim; gerçekte neye benzer?» Bu arkanın sanatçılar için ancak bir bahane olduğuna inanılsa yine yarım kötülük olur-

du. «Çünkü gerçekten, her şeyden önce, *yaşamın her şeye karşın güzel olduğunu* göstermektir söz konusu.» (Resim bir genelevin siparişi olsa söylenecek bir şey olmazdı, diyor yazar) Daha da hoş biçimde Brecht, sinemanın gerçekçiliğinin birinci basamağını temellendiren ve özdeşleştirme olgusunun çıkış noktasında bulunan fotoğrafın, seyirci-nesne ilişkisini de kanıtlamasına değiniyor; «Profesyonel modeller makine tarafından çok az uyarılıyorlar; kendilerini ona, sonradan fotoğrafa bakacak seyirciye sunacaklarından başka gösteriyorlar; bundan da tatsız bir sonuç doğuyor...»

Aynı kitapta Brecht gerçekçiliğin geçici bir tanımlamasını öneriyor: «*Gerçekçiliğin* bilimsel olarak kurulmuş tanımı elimizde bulunmadığı sürece, gerçekçi yazarlardan ve onların gerçekliğin sadık bir biçimde yeniden üretilmesi yoluyla aynı gerçeklik üstüne etkime yöntemlerinden söz etmek belki daha iyi, yani uygulamayı kolaylaştırıcı, yeni bir gerçekçi edebiyat için daha uyarıcı olurdu. Bu durumda, özellikle bu yöntemlerin sayısını azaltmaya değil, arttırmaya çalışacağız... Hegel'in, marksist klasiklerin büyük önem verdikleri ve başkalarının da ilgisini çektikleri bir sözü vardır; gerçek (vérité) somuttur.» Brecht gerçek olanın yalnızca siyasal görünüşleriyle sınırlandırılmasına karşıdır. Gerçek olana yalnızca olumsuz yanlarından yaklaşmak da ona ihanet etmektir: «Kapitalizm yalnız insansızlaştırmakla kalmıyor, işte tam bu insansızlaştırmaya karşı etkin mücadele içinde insancılık da oluşturuyor... Yine toplumsal açıdan insanı yalnız siyasal unsur olarak betimlemek de onu yetersiz bir biçimde betimlemektir.»

Brecht'in gerçekçiliği, görüldüğü gibi, sık sık onu destek alan ideolojik basitliklerden ve yalnızca *düşünceyle* beslenen şu sinemadan çok uzakta, karmaşık bir kavramdır. Berliner Ensemble'daki yardımcılarından biri şunları aktarıyor: «Epeydir, daha sorular sorulmadan

bunların yanıtlarını veren bağıntılar kurmuştuk kafamızda. Brecht böyle bir davranışı bir incelik yoksunluğu olarak niteliyordu. Bu yalnız onun canını sıkmakla kalmıyor, çok da tersine gidiyordu. Lokmalarının başkası tarafından çiğnenmesini sevmiyor, kendi kendine yemekten zevk alıyordu. (...) Bükülmez karakterler, katı alınyazıları, *yaşayan her şeyi yiyip yutan düşünceler* onun için hep 'tiyatro'ydu. Son zamanlarda Brecht tiyatroda diyalektikten çok söz ediyordu. Artık tiyatrosuna, biraz da gülümseyerek, 'diyalektik tiyatro' adını veriyordu. (...) Onun için diyalektik, bir olayı daha canlı biçimde yansıtma olanağıydı. (...) Bir gün kara olan, ertesi gün beyazdı.»

SUNUM ve GERÇEKÇİLİK

Sunum (temsil) filmlerinin örneği *Hoşgörüsüzlük'e*[1] Brecht gerçekçiliğinin eksiksiz bir örneği olarak bakılabilir. (Evet, Griffith* Amerikan kapitalizminin yabancılaştırdığı, liberal, ırkçı ve sofu, pis bir küçük burjuvadır. Ama sanatta işler bu kadar basit midir? «Geçen yüzyılın soylu ve dekadan bir subayının adını sorsalar kuşkusuz Tolstoy derdim», diyor Brecht. «Ama dekadansa örnek bir yapıt sorsalar 'Savaş ve Barış'ın adını vermek kesinlikle aklıma gelmez... Tarih ürkütücü bir boşvermişlikle davranıyor, her şeyi birbirine karıştırıyor.»).

Günlerden pazar. Fabrika sahibi, sekreterinin ya da bir ortağının eşliğinde işçilerinin mahallesini geziyor. Dans salonunun önünde duruyorlar. Patron saatini çıkarıyor: «Saat on! Bunlar çoktan yatakta olmalıydılar.» Araştırmalarını sürdürerek biraz yürüyorlar. Patron bu

(1) Amerikalı yönetmen Griffith'in 1916 yapımı filmi. (Ç. N.)

kez «Yarın çalışmak için daha iyi durumda olurlardı.» diyor. Burada Brecht'si, iki zamanlı bir yapı ilgiyi çekiyor:

1. Önce evrensel ahlâk, yalancı sağduyu, herkes için iyi ve doğru olan burjuva ahlâkı. Düzensizlik: ahlâksızlığın kaynağı düzensiz yaşantı olmamalı. Ilımlılığın, ileri görüşlülüğün, dengeli oluşun erdemleri. Ağırbaşlılık ve saygınlık. Sağlıklı töreler;

2. Sonra yalnız sömürücüler için iyi olan kapitalist gerçek (aynısı): «Yarın daha dinlenmiş olurlardı. Daha çok üretirlerdi. Daha çok kazanırdım.»

Böyle basit bir art arda geliş - karşıtlık ikilisinde kurgunun payı tartışılabilir. Her şey yazılı metinde bulunmuyor mu zaten? Ama bu ayrım bütün güç ve anlamını, bir o kadar zararsız ve ilginç görünen başka bir ayrımın arkasından gelmiş olmasıyla kazanıyor: dans salonunun girişine yaklaşırken patron eğilir, yerde bir para görmüştür, onu alır ve (Amerikan çekim) mendiliyle uzun uzun, özenle parlatır. Hepsi bu. Ancak bunu tam orada ve söyleyeceği şeyi söylemesinden hemen önce yapması bu davranışa bir çekicilik (attraction) değeri verir. Çünkü Griffith hiç bir açıklama eklemez, hiç bir şeyin altına çizmez, paranın alınmasını, çoğu seyircinin ancak bir merak kaygısı olarak göreceği kaba, dışsal bir olay olarak verir. Ama ona bu çekim işlevini yükleyen, patron - işçi bölümü içindeki yeridir (para, başka yerde de bulunabilirdi). Burada bu ayrımın sezgisel biçimde, sessizce, açıkça söylemeden birlikte getirdiği yan anlamlar iyice görülüyor.

Olumlu nitelikte: İktisat ve tutum duyusu, paraya ve yararlı olana saygı. Servetlerini bir toplu iğne, bir şişe tapası bularak yapan milyarderlerin sayısı az mıdır? Kazancın küçüğü yoktur. Zenginler de paralarını sokağa atmazlar ve bu yüzden zengindirler.

Olumsuz nitelikte: Yoksullar kendi hataları yüzünden yoksuldurlar. Örgütlenmeyi bilmezler. Har vurup harman savururlar. Ücretlerinin arttırılması için grev yaparlar, sonra bunu şimdi burada olduğu gibi aptalca yitirmedikleri zaman gidip ya meyhanede ya dansta harcarlar. (bu ayrımlar 123 ve 140 numaralı çekimlerin arasında bulunuyor.) Görünüşte, burjuva düzenine ilişkin bir zihinsel yapının, *gerçek şeyler üstüne* bu çözümlemesinden daha «dışsal», daha sıradan nesnellikte ne olabilir?

Sunum gerçekçiliği, *dış* gerçeğin gerçekçiliği ile çoğunluk karıştırılmıştır. Sanki *Salvator Giuliano*[1] ya da *Bisiklet Hırsızları*,[2] *Kuru Hayatlar*[3] ya da *Yer Sarsılıyor*[4] kesinlikle dışsal belge filmleri, «belgelerle desteklenmemiş bakış açıları»ymış gibi. Bu edebiyatta göreceli olarak daha kolay olsa da, sinemada hemen hemen olanaksızdır. Hollywood güldürüsünün en uyutucusu da, en zararsızı da «doğruluğunun» değerlendirilmesi uyanık seyirciye kalan bir «iç bakış açısı» getirir. «Dış gerçeğin yalnız aynası olmakla kalmamalıyız. Nesneyi özümlediğimizde, onun dışarda yeniden oluşmasından önce bizlere gelen, nesnenin kabullenmek zorunda olduğu toplumun görüş açısından olumlu ya da olumsuz bir eleştiri gibi bir şeyin eklenmesi gerekir... Öyle ki bizden çıkan şey, pekâlâ kişisel, ama toplumun bakış açısına yerleşmiş olmamızdan dolayı ikili yapıda bir öge içerir.»

Brecht eşi Helena Weigel'i överken ince ve özenli ayrıntılara sahip bir gerçekçiliğin derinliğine iniyor. «Örneğin, iç savaşta oğlunu yitirince generallere karşı

(1) İtalyan yönetmeni Francesco Rosi'nin 1961 yapımı filmi.
(2) İtalyan yönetmeni Vittorio de Sica'nın Yeni-Gerçekçilik (Neo-Realisme) akımının başyapıtlarından sayılan 1948 yapımı filmi.
(3) Brezilyalı yönetmen Pereira Dos Santos'un 1963 yapımı filmi.
(4) İtalyan yönetmeni Luchino Visconti'nin yine Yeni-Gerçekçilik akımından, 1948 yapımı filmi (Ç. N.)

savaşanlara katılan bir balıkçı karısını oynarken, her dakikayı tarihsel bir an, her sözü tarihsel bir kişiliğin ünlü sözü biçimine sokuyordu. Yine de *şeyler doğallıklarından, yalın oynanışlarından bir şey yitirmiyorlardı.* Bu yalınlıkla bu doğallık, yeni tarihsel kişileri eskilerden ayıran şeylerdi. Mücadeleye katılanlara böylesine soylu bir yalınlık verebilmeyi nasıl başardığını soranları «*Eksiksiz bir öykünmeyle*» diyerek yanıtlıyordu. Seyircilerde yalnız duygular değil düşünceler de uyandırmayı çok iyi beceriyordu; harekete geçirdiği bu düşünce onların en büyük zevki oluyor, bazen ateşli, bazen de dingin bir sevince dönüşüyordu. (...) *Onu dinleyen çaresiz insanlar* (sürgün ve korku yıllarıydı o yıllar) *mutsuzluklarını unutsalar da bu mutsuzluğun nedenlerini unutmuyorlardı hiç bir zaman.* Gösterilerden her zaman mücadele için daha güçlenmiş çıkıyorlardı.»

Burada çok özgün bir estetiğin ilkeleri beliriyor: seyirciyi bütün mutsuzluğundan temizlemeyen, onun bütün acısını (kökleri, etkileri, nedenleri ve aralarında mücadele isteği de bulunan törel ahlâksal sonuçlarıyla birlikte) söküp atmayan bir boşalma, çirkinliği, iğrençliği, haksızlığı «kurtarmayan» bir sanat; acısının nedenlerini görmesi, iyileşmeyi düşünmesi, iyileşmeye çalışması için anlık etkilerini uyuşturarak hastasını —seyirciyi— anlık acılarından kurtaran bir sanat üstüne tartışmayı, diyalektiği içinde nasıl yeniden kurduğu hemen görülüyor.

Brecht yazısını şöyle sürdürüyor: «Sonra, proletaryayı göstererek, *ideal görüntüyü gerçekçiliğe, gerçekçiliği de ideal görüntüye feda etmeden* proleter bir kadını oynadı. Yönetilenleri yönetme yeteneğine sahip gösterdi; kendilerinden yanlış yararlanılanları yaratma yeteneğine sahip gösterdi. İnsanların zayıflamış yanları oldukları gibi gösterilmişti, ama böylece, herkes olmuş olanı, solmaması mümkün olanı, ışıldaması mümkün olanı

görüyordu. Sanki önce, koşulların, kuru bir toprağın, komşu duvarların, her türlü kötü davranışın güdük bıraktığı bir ağaç çizilmiş ve aynı zamanda bir de, ayrımı göstermek için, belirgin bir çizgiyle bütün bu zorların etkisinde kalmamış olsaydı ağacın şimdi bulunacağı durum çizilmiş gibiydi. *Yalnız bu görüntü kusurludur,* çünkü proleterin harcadığı çabaları gösterirken, olumsuz koşulları değiştirme biçimini tam veremiyor. Soylu olana ulaşmak için harcanan çabaları gösterirken soyluluk izlenimi yaratıyordu. (...) Ezenlerden, ezilenlere acımalarını istemiyor, ezilenlerden, kendilerine güven duymalarını istiyordu.»

ELEŞTİRİ ve ZEVK

Yalnız bu görüntü kusurludur, diyor Brecht. Bu görüntü iki yönden kusurludur, çünkü Brecht ona iki resim yakıştırıyor, oysa bu her zaman tek olmuştur. Solmaması mümkün olan insanı hem kendinde taşıyan, hem gösteren, hem ondan söz eden aynı insandır. Bu bana Brecht'in de, Eisenstein,* Dovçenko* ve belki Chaplin'le birlikte yetkin bir yandaşı —en yetkini mi?— olduğunu gördüğümüz *toplumcu gerçekçiliğin*, 40 yıllarının sonuna doğru André Wurmser tarafından yapılan bir tanımını anımsatıyor: toplumcu gerçekçilik bir ağacı kış mevsiminde sunduğu zaman onu, doğalcılığın yaptığı gibi ölü, ıssız, kara bir kütük olarak değil, gerçekten, bütünlüğüyle, diyalektik olarak nasılsa öyle, yani geleceğine gebe, uyuşuk ama yaprakları, çiçekleri, kuş seslerini uyandırmak için saatini bekleyen bir özsuyuyla yüklü olarak gösterir.

Brecht gerçekçilikten beklediği geleceğe yönelmiş ilgiyi, doğallıkla geçmişe de yayıyordu. «Tarihsel anlam (...) eleştirel anlamın bir biçimidir, bu açık bir zorunlu-

luktur. *Zamanla yıpranan, artık hiç bir yerde o yetkin durumunda görülmeyen, sözcüğün can alıcı anlamında bugün hoşgörülemez olmuş bir şeyin eski yetkinliğini duyabilmemiz gereklidir.*» İşte, geçmişi güzelleştiren, ya da gerçek bir «özlem» neden sayılarak biraz aceleyle yüklenilen şu yapıtların (örneğin Visconti'ninkiler)* siyasal çözümlemesine açıklık getirecek bir nokta.

Brecht'e göre gerçekçiliğin verdiği pek güncel başka bir ders daha var: eleştiri (siyasal öğretim ve siyasal düşüncenin uygulanması), *zevki*, eleştirme mutluluğu ve sanatsal mutluluk biçiminde, dışarda bırakmaz, tersine onu arar. Çağdaş siyasal sinemanın bütün bir kesimi, özellikle Godard'ın ardından (Francis Reusser'in* *Yaşasın Ölüm*'ü ya da Glauber Rocha'nın* *Yedi Başlı Aslan*'ı) seyirciyi çileden çıkarmadan olumlu hiç bir şey elde edilmediğine iyice inanmış görünüyor. Seyirci irkiltilerek kendini eğitmek, kendine soru sormak zorunda bırakılıyor. Sanatın da egemen ideolojik yabancılaşmanın son sığınağı olduğu tekrarlanmıyor mu? Yine Brecht'i dinleyelim: «*Eleştiriye*, ölü, kısır (ürün vermeyen), 'tozlu' bir şey olarak bakmak kesinlikle yanlıştır. (...) Eleştirel bir tutum olmadan gerçek sanatsal zevk olanaksızdır. (...) Eleştirel zevki tatma yetisi olmayınca proletarya, burjuva kültürünün mirasını toplamaktan yoksun kalacaktır. Uçarı ve zirzop bir yeteneğin yapıtlarından henüz zararsız bir tad almayı sağlayan çok yüksek bir sanatsal kültür düzeyi bulunmaktadır. Giderek biraz zararlı bir zevkin bile değeri olabilir. Yüksek bir siyasal bilinç, toplumdışı sanat yapıtlarından bile tadalmaya izin verir. Her dönem, hiç olmazsa evrimin sürdüğünü göreceğini bilmek ve sanatsal ustalığın yalnızca teknik özelliklerine sahip yapıtları korumak için, yeterince tarih duyusu taşımalıdır.»

Biz, Brecht'in kuramsal ürününün ancak en «beklenmedik» bölümlerinden bazılarını belirtmeyi seçtik.

Daha başkaları da bulunabilir. Bizim için, yalnızca, sanatsal gerçekçilik sorununun henüz açık bulunduğunu, günümüz öncü kesiminin uyumsuz sesleri arasında bazılarının inandırmak için gırtlak patlattıkları gibi pek de kesinlikle aşılmış olmadığını göstermek önemliydi.

«KUHLE WAMPE» ÜSTÜNE ALMAN YAYIMCILARIN NOTLARI

«Kuhle Wampe», Brecht'in hem senaryosunda, hem de filme uygulamasında çalıştığı tek filmdir. Ne yazık ki senaryo bugüne dek ele geçmedi. Öneminden dolayı, yayımcılar filmin bir 'protokolu'nu çıkardılar yalnızca. Bu, Alman Demokratik Cumhuriyeti devlet film arşivindeki bir kopyaya dayanılarak hazırlandı. Zayıf ses düzeyinden dolayı, bazı sözcükler anlaşılamadı.

(...) Film, 1932 Mayıs'ında Moskova'nın en büyük sinema salonlarından birinde, Brecht ve Dudow'un da hazır bulunmasıyla gösterildi. Almanya'da ilk kez 30 Mayıs 1922'de Berlin'de sunuldu. Filmi bir haftada 14 bin kişi izledi. Daha sonra Berlin'de 15 sinemada ve başkent dışında da gösterilmeye başlandı.

İlk gösteriden de önce kamuoyuna malolmuş bir geçmişi vardı filmin... Slatan Dudow, gerçek olaylara dayanarak bir tasarı hazırladı, bunu Brecht ve Ottwald'la birlikte bir senaryo haline dönüştürdü. 30 Eylül 1931'de «Film-Kurier» dergisi, 'yönetimin de büyük ölçüde bizzat Brecht tarafından yürütüldüğünü' yazdı. Filmin yapımı, dünyanın geçirdiği büyük ekonomik bunalıma denk geldiğinden büyük zorluklarla karşılaşıyordu. Gerekli paranın ancak yarısı vardı elde, bu nedenle 'tek-

leyen, her gün yeni bir güçlükle karşılaşan' bir çevirim yürütülmeye çabalanıyordu. Ortaklık dağıldı bu arada, başka bir ortaklık, bir kredi yükümlülüğü altına girerek, yapımı üstlendi. Teknik olanakların, işyerlerini filmin hizmetine veren bu ortaklığın, bitime bir süre kala girişti̇ği baltalama eylemi üzerine, Brecht bazı yazılar yazdı.

Sansürün oluşmasıyla ilgili belgeler filmin ilk biçimi üstüne ayrıntılı bilgi verdiği için, burada bazı alıntılarla yetineceğiz. İmparatorluk Sinema Yasası gereğince Berlin Film Sansür kurulunca, gösterim izni almak için bir dilekçe verildi(Mart 1931). 17 Mart'ta, sansür görevlisi İçişleri Bakanlığı Müsteşarı Erbe, bakana film üstüne bilgi verdi. Şöyle diyordu Erbe: «Görüldüğü üzere film, diğer bazı komünist filmlerin çoğundaki abartılmış bir eğilimden doğal olarak uzaksa da, kuşkusuz bu düşünceye yakındır. Özellikle bundan ötürü de belli bir tehlike içermektedir. Ayrıca sanatsal açıdan da film ortanın üstündedir. Parti toplantıları için değil, kamuya gösterilmek üzere hazırlanmış. Kamuoyu bu filme, bu alandaki diğer yapımlara kıyasla çok daha büyük bir ilgi gösterecektir.» Bunun üzerine, film bakanlık içinde özel bir gösteriyle sunuldu.

Alt büro siyasal görevler yönetici̇si olan müsteşar Hantzschel, yazdığı bilirkişi raporunda, filmin yasaklanmasını istedi. 31 Mart'ta Film Sansür Kurulu, filmin Alman İmparatorluğu içinde kamuya gösterimini yasakladı. Kurul üyelerinden ikisi, bu karara karşı çıktılar. Geniş kapsamlı yasaklama kararında şöyle deniyordu: «Kurulun kararında belirleyici olan soru şuydu: Böhnicke ailesinin filmin ilk bölümünde anlatılan yazgısına, tekil bir yazgının sanatsal biçimlendirilmesi olarak mı bakacağız, yoksa genel güncel durumun özgün bir örneği olarak mı? Bir yandan filmdeki belli ayrıntılar, diğer yandan son bölümde vurgulanan propagandacı kızışma ve keskinleşmeden ötürü, kurul şu izlenime varmış-

tır: bu kişisel yazgıların tipikleştirilmesi filmin amacıdır ve sıradan seyirci üzerinde tipikmiş etkisi yapması, kaçınılmazdır.» Kurul, evden atma sahnelerinde, yargıcın 'duygusuz, mekanik bir biçimde ve hızlı bir tempoyla üç evden atma kararı okuması' nedeniyle, bu sahneler için de aynı görüşe vardı. Film, dolaylı da olsa, çok etkili biçimde bir yasaya karşı çıkıyordu ve bu yasadan sakınmanın yalnızca bir para sorunu olduğunu ve bu yüzden, tek yanlı olarak mülksüzlere karşı işlediğini savlıyordu, kurula göre... Oyun grubunun türküsü, devlete karşı direnmeyi, dayanışmayı yüceltiyordu. «Son olarak tren konuşmasında açıkça dile getirilen görüş, bugünkü devletten ve onun temsilcilerinden darlık ve yoksulluğa karşı hiç bir etkin yardım beklenemeyeceği, yardımın ancak dünya, bu dünya, 'hoşlarına gitmeyenler' tarafından değiştirildiği takdirde beklenebileceğidir. Anlatımdaki tüm ölçülülüğe karşın, böylece öykünün anlamı ve sinemasal dil olarak seyircinin üstünde kesinlikle uyanan izlenim, bugünkü biçimiyle devletin, halkın büyük kitlelerinin darlık ve yoksulluğuna çare bulmada isteksiz ve yeteneksiz olduğu ve bir düzelmenin, 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 anlaşıldığını kabul ediyorum.» Ayrıca Hantzschel'in raporuna da 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 gözükür. Bu, amaçlı olarak yapılmıştır. Böylece komünist çıplaklık kültürüyle Alman devletinin dayandığı Hıristiyan kültürü arasındaki kesin çelişkinin gösterildiği açıktır.» İki kurul üyesinin ve film ortaklığı-

nın karşı çıkışı üzerine, 9 Nisan'da Film Yüksek Sansür Kurulu'nda temyiz duruşması yapıldı. Brecht, Ottwald ve Dudow da hazır bulundular. (Bakınız: B. Brecht: Sinema Üstüne, 'Gerçekçilik teması'na kısa bir katkı' yazısı). Bu kurul, o ana dek söz konusu olan saptayıcı karşı kanıları kabul etti: kamu düzeni ve güvenliğini tehlikeye sokma(oyun grubu, çocuk aldırma bölümü), devletin dirimsel (hayati) çıkarlarını tehlikeye sokma (intiharın kamu için zararlı tipikleştirilmesi, sıkıyönetime değinme, evden atma kararlarının okunması), baştan çıkarıcı etki (evliliğin aşağılanması, çıplak yıkanma sahnesi). Filmin bütünü 'devletin temellerini sarsmaya, başka türlü yorumlanamaz biçimde şiddete çağırmaya ve yıkmaya' uygun olduğundan, ilk yasak kararı onaylandı. Bu karar, gerek komünist, gerekse ilerici burjuva basınında yoğun protestolara yol açtı. Film Yüksek Sansür Kurulu'nun bu 'yüzkarası kararı' geri alması istendi. Alman İnsan Hakları Birliği, büyük bir gösteri düzenledi. Benzer gösteriler, Yeni Film Grubu, Berlin Genç Halk Sahnesi, Bağımsız Film Birliği tarafından da düzenlendi. Filmin yapımcı ortaklığı, karşı çıkılan bölümlerin büyük ölçüde kısıtlandığı bir kopya sununca, kurul, 21 Nisan'daki üçüncü kararında filme izin vermek zorunda kaldı: ancak gençlere gösterilme yasağı ve yeni kesmeler pahasına...

Brecht'in senaryosunu Ernst Ottwald'la birlikte yazdığı ve Slatan Dudow'un yönettiği «Kuhle Wampe», Fransa'da ilk kez 1932'de sinema kulüplerinde gösterildi. Film, daha sonra sinema kulüplerinin ve Sinematek'in malı olarak birçok kez sunuldu. Ancak, sınırlı bir kitleye seslenen bu gösterilerin dışında, ilk kez ticari sinemalarda ve Fransızca alt-yazılı olarak oynatılması, 1975 Aralık'ında mümkün oldu. Aşağıda bu gösterim dolayısıyle 2 sinema dergisinde çıkmış 2 eleştirinin çevirisini bulacaksınız.

KUSURSUZ BİR MİLİTAN İŞÇİ SİNEMASI ÖRNEĞİ

Marcel Martin

Film, 1931 - 32'de büyük güçlüklerle, Brecht'in «*Üç Kuruşluk Opera*» filmi nedeniyle çatışmaya girdiği büyük yapımevlerinin dışında gerçekleşti. Bu, tam anlamıyla ortak bir çalışmaydı: Brecht, senaryoyu ortak çalıştığı Ernst Ottwald, yönetmen Slatan Dudow, besteci Hanns Eisler arasında... Brecht, bu işin sonuca ulaşmasının, ancak *siyasal* bir nitelik taşıması ve bunun, tüm katılanlarca anlaşılmış bulunması sayesinde mümkün olduğunu söylüyor.

Film, bilindiği üzere, sansürce yasaklandı ve Brecht, alaycı biçimde, sansürcülerin eleştirmenlerden (filmi övenler de dahil olmak üzere) daha iyi anladıklarını belirtti filmi... Gerçekten de örneğin genç işsizin kendini öldürmesi, sansürce 'kişisel bir alınyazısı olarak değil, bir sınıfın durumunun genel yansıtılması' olarak yorumlanmıştı. Sansürün gerekçeleri, Brecht'e göre 'bir gerçekçilik dersi'ydi, 'polisin bakış açısından...' Sonunda film, kamuoyunun ve sol basının baskısı sayesinde, bazı kesilmelerle gösterim izni alabildi.

Film, tam bir militan işçi sineması örneğidir. Çünkü, topluma karşı eleştirel bir tutum takınmakta, aynı zamanda seyircisinin, kendisi (film) karşısında eleştirel bir tavır almasını da sağlamaktadır. Brecht 'didaktizm'inin tipik bir örneğidir, ancak gülmece duygusundan da yoksun değildir ve seyirciye, hem sanatsal bir yanı (sanat eserinin dirimselliği), hem de aydınca bir yanı (gerçek karşısında eleştirel bir tavır) olan bir 'tad' (zevk) verebilmektedir.

Bu nedenle, «*Kuhle Wampe*», Brecht'in kendi isteklerine göre sonuçlandırabildiği *tek* filmdir: Brecht'in tanıdığı, büyük işleyim (sanayi) tarafından ellenip karıştırılmamış olan ve aynı zamanda onun tiyatro etkinliğine de yakışan tek filmdir. Dört ana bölümden oluşmaktadır: Bisikletle koşarak iş arayanlar, küçük ilanlar, oğul Boenicke'nin intiharı *('bir işsiz eksildi')*, ailenin alacaklıları tarafından evden atılması ve Kuhle Wampe kampına yerleşmesi, işçi spor eğlenceleri ve metroda burjuvalarla siyasal tartışma. (Komünist militan tarafından kapitailzmin kâr mekanizmasının açıklanması). Sonunda: «*Dünya kimindir? Elbette, bugünkü halinden hoşlanmadıkları için onu değiştirecek olanların.*»

Film, siyasal saydamlığı ve militan etki gücüyle benzersiz bir örnektir. Temel Brecht çelişkisinin iki ana ögesi olan *gösteri* (spectacle) ve *öğreticilik* (didactisme) ögelerini diyalektik olarak aşar. İntihar sahnesi, (pencerede duran saatle) bir 'eliptik' anlatım başyapıtıdır, nişan yemeği, Grosz'un karikatürlerini anımsatır ve «Küçük-burjuvalarda Düğün»ü haberler, ev kadını küçük gündelik hesapları tutarken kocasının çıplak dansöz Mata-Hari üstüne yazıyı okuması, bir acı-gülmece doruğudur. Hanns Eisler'in film-müziği ise, bu tür çabaların unutulmaz bir örneğini verir.

BENZERSİZ BİR FİLM

Marie-Claude Treilhou

'Kuhle Wampe', Weimar Cumhuriyeti'nde yapılmış, açık bir komünist bakış açısını dile getiren tek filmdir. Yalnız bu nedenle bile, film, 1931 - 36'ların Almanya'sının, ülkenin tarihinde karşılaştığı en büyük siyasal ve iktisadî bunalım karşısında sosyal-demokratların güçsüzlüğü ve bu güçsüzlük oranında da nazi ideolojisinin yükselişi günlerinin benzersiz bir tarihsel belgesi olarak görülebilir.

1931'de Brecht ve Ottwald, senaryoyu bitirdiler ve bir anlaşma imzaladılar. Bir yıl sonra Bulgar asıllı genç yönetmen Slatan Dudow filmi gerçekleştirecekti. Bu küçük bütçeli film, sayısız sol örgütün desteğine kavuştu ve özellikle kitlesel sahnelerde, bu destekten büyük ölçüde yararlanıldı.

Filmde, bir Alman ailesi, işsizlik ve yoksulluğun dramını simgeler. Felâket içindeki durum, film boyunca anımsatılır: 5 milyondan çok işsiz, donup kalmış iş bulma piyasası (küçük ilanların yokluğu, fabrika kapılarında 'iş yok' yazıları, vs.), aile üstünde ağır bir baskı oluşturmaktadır. Baba çoktandır işsizdir, oğul boşuna iş aramakta, ana ise onu suçlayıcı sözler etmektedir. *('gerçek-*

ten istenirse bulunur, beceremiyor, daha girişken olmak gerek,' vs.). İşçilerin bisikletle fabrikadan fabrikaya gidişleri izlenir - Rus sinemasının etkileri, özellikle yüzlerin seçimi, topluluk halinde yolalmalar, kitlelerin kullanılışı, bisiklet tekerlekleri veya işsizlerin bacakları gibi güçlü ve tempoyla devinen ögelerin çerçevelenmesi gibi bölümlerde belirgindir. Yoksulluğun, özellikle suçluluk duygusunun *(her biri bu korkunç durumdan sorumludur)* en küçük bakış, davranış ve söz üstünde kendisini duyurduğu aile yemeği bölümü, ezici bir bölümdür. Hükümet, aileye her şeye karşın direnme olanağı veren işsizlik sigortasını kaldırır. Oğul kendini öldürür, toplumsal yardım örgütü kılını kıpırdatmadığı için, Berlin banliyösündeki işsizler kampı Kuhle Wampe'ye göç kaçınılmaz olur. Orada, genç kız, Anni (Herth Tiele), filmin başında ahlâkın, ailenin, yoksulluğun ve kadın olmasının tüm baskıları karşısında en zayıfları, zincirin en güçsüz halkası gibi gözükürken, olumlu kahraman niteliğine dönüşmeye başlar. Bir genç işçiyle ilişkilerinin yozlaşmasına, zamansız bir gebeliğin getirdiği sorumlardan onu kurtaracak, herkesin onayını alacak, ama istemediği bir evliliğe sığınmaya razı olmaz. Toplumsal yaşama giden başka tür ilişkilere doğru niteliksel bir değişim gösterir: kendi sınıfıyla iş ve güçbirliğine, alınyazısı ortaklığına doğru... Bu, Anni için sınfısal bir bilince ve pratiğe ulaşmaktır, aynı zamanda alınyazısına rıza göstermenin de, bireysel çözümler aramanın da sonudur.

Ancak, ailenin ve onların kuşağından işçilerin karanlıkçılığı ile 'ileriye doğru gittiğinin' bilincinde olan genç işçilerin bilinci arasında öylesine kökten bir çelişki vardır ki, film, yapay bir kuşaklar-arası çelişkinin doğalcılığına, veya yalın bilinç/bilinçsizlik çatışmasına yaslanmakla suçlanabilir. Nitekim, döneminin Alman eleştirmenleri de filme bu tür eleştiriler yöneltmişler, örneğin Kracauer, Brecht'e 'diyalektik düşünce'den yoksun

olmak' gibi şaşırtıcı bir suçlamada bulunmuştur. Kracauer'e göre, olumsuz küçük-burjuva mantığıyla devrimci tavırları böylesine sert biçimde karşı-karşıya getirmekle, Brecht birliği ve ilerici niyetleri tehdit altında bulunan sosyal-demokrasinin kendini arama bunalımını yoğunlaştırıyordu. Böylece film, daha seçkin bir öğreti/bildiri getiremediğinden, hedef aldığı seyirci kitlesini ideolojik bir geri dönüşe zorlayacaktı.

Araya girmiş bunca zamandan sonra filme bakınca, bu eleştiriler temelsiz gözükmüyor. Ciddî değerlendirme yanlışlarına dönüşen beceriksizlikler var filmde. Uzun bölümlerle verilen ilkyaz Doğa'sının serpilmesi ve görkemli atletizm gösterileriyle özdeşleştirilen siyasal bilinçlenme olgusu, dikkat edilmezse pekâlâ naziliğin de benzer biçimde kullandığı bir sinema ile karıştırılabilir. Kuşkusuz, bilen bir seyirci için belirli ayırımlar var. Nitekim, hükümet kademesi hiç yanılmadı bu konuda ve gerekeni sansür etti: çocuk aldırmaya yüreklendirme, oğlun kendini öldürmesiyle işsizlik sigortasının kaldırılması arasındaki dolaysız bağ, (bu kararı açıklayan, Hindenburg'un kendisi olmuştu) ve de 'çıplak' sahneler... Sonuç olarak, siyasal dizgenin (sistemin) tümü kendisini hedef alınmış duyumsadı: Devlet başkanı, tüzel örgüt ve dinsel kuruluşlar, baskı yapmaya başladılar.

Bunun dışında, film, büyük bir saygınlık başarısı kazandı. Sorunun temeline açık biçimde saldıran tek filmdi bu... Son bölüm, trende, spor karşılaşmalarından dönen halkın arasında, tekil bir olaydan, Brezilya kahvesi stoklarının yokedilmesi olayından yola çıkarak yapılan çok sesli iktisadî irdeleme, filmin gücünü ve hedefe tam nişan aldığını göstermeye yetiyordu. Zaten yukarda sözünü ettiğimiz orta bölümün kusurları, filmin tümüyle taşıdığı bu güç karşısında daha da sırıtmakta, bu bölümde kamerayı Brecht/Dudow'dan başkasının ele aldığı izlenimi bile doğmaktadır.

Dördüncü Bölüm

BRECHT, SİNEMA, SANAT, GERÇEKÇİLİK VE BİÇİMCİLİK ÜSTÜNE

BRECHT VE DEVRİMCİ BİR SİNEMA?

Ben Brewster / Colin Mac Cabe

Bugün devrimci bir sanat için örnek olarak Sergei Eisenstein, Vladimir Mayakovsky* ve John Heartfield'in* yanısıra Bertolt Brecht'i saymak, olağan şey haline geldi. Ancak Brecht'in birçok film tasarısından yalnızca birini kendi tasarladığı biçime benzer biçimde gerçekleştirebildiğini düşünürsek, Brecht'den devrimci sinemacıya örnek diye söz etmek çelişkili gözükebilir. Ancak bir yapıtın ya da stratejinin örnek olabileceği birden çok yol vardır.

Brecht'çi bir filmle sonuçlanan tek tasarı, (birçok oyunu gibi ortak bir çalışma olduğu için tek başına kendi yapıtı olmamasına karşın) 1931'de gerçekleştirilen *Kuhle Wampe*'dir. Bu film üstüne birbirinden değişik değerlendirmeler yapılması mümkündür, bu zaten yapılmaktadır. Yine de ekonomik güçlüklerin zorladığı kısıtlamalar içinde ve siyasal sıkıdenetim (sansür) altında (sıkıdenetim öncesi kopya bulunmamaktadır), *Kuhle Wampe* aynı zamanda belirli bir ortam (konjonktür) içinde siyasal bir amacı olan sanatsal bir çalışmanın ör-

gütlenmesine bir örnektir. Son olarak, Brecht'in bu film üzerine kendi düşünceleri, güzelduyu (estetik) ile siyaset arasındaki ilişkiye değgin, kendi kavramları açısından çok önemli açıklamalardır.

Ancak *Kuhle Wampe*, devrimci film yapanların kopya edebilececkleri film anlamında bir örnek oluşturamaz. Bir sanat yapıtı ve hele hele devrimci bir sanat yapıtı, güzelduyusal (estetik) ve siyasal ortama bir müdahaledir: 30 yıl sonra yapılan bir kopyayı yalnızca aradaki süre bile dönüşüme uğratır. Bugün *Hawks*'ı* kopya etmeye çalışan birisi, gerçekte *Bogdanovich*'i* kopya ediyor demektir. Ancak, eğer örnek kavramı örnek çalışmadan örnek müdahale kavramına doğru genişletilirse (örneğin Brecht'in sinema pratiği), o zaman Amerika'daki sinema çalışmasını ele almak önem kazanmaktadır.

Brecht, 1941'den 1947'ye dek Hollywood'da yaşadı ve geçimini çokluk film senaryoları üstünde çalışarak sağladı. Ancak tek bir filme, üzerinde çalıştığı filmlerden birisine kendi *Arbeits-journal*'inde geniş yer verilmiştir. Bu, *Fritz Lang*'ın* *'Cellatlar da Ölür'* (Hangmen Also Die) (1943) adlı filmidir. Bu yıllarda yaptığı film çalışmalarının büyük çoğunluğu tam bir sessizlik içine gömülmüştür. Bu nedenle hangi filmlere katıldığını söylemek, bugün hemen hemen olanaksızdır. Adının da belirttiği gibi, bu günlük, yalnızca olayların günlük bir dökümü değil, Brecht'in *çalışmasının* da bir belgelenmesidir. Brecht için çalışma ve geçimini sağlama kavramları arasında basit bir işlevsel ilişki yoktu, bir sanatçı olarak gerçek çalışması da, kaba (aşağılık) para sorunlarından bağımsız olarak sürdürülen 'yüce' bir eylem değildi. Aksine, bu günlük, eleştirmen Walter Benjamin'in* 'tüm siyasal lirikliğin görevi' olarak gördüğü, ancak sanatsal eylemin (liriklik dışında) diğer alanlarına da yaygınlaştırılabilen, mesleksel ve özel yaşam arasında var olan *gerilim* üzerindeki vurgulamayı ortaya koymakta-

dır. Ancak bu gerilim, filmlerde değil, yalnızca günlük'te ortaya dökülür. Ve Brecht, çok geçmeden gitgide bir geçim sağlama yolunun ötesine geçen Hollywood'daki film çalışmalarından umutsuzluğa kapılır. Günlükte, *Hangmen Also Die* üstüne son söz şöyledir:

'Lang'ın filmi (şimdi adı *Hangmen Also Die* oldu), bana üç oyun için nefes alma alanı yarattı' (Haziran 1943).

Bundan sonra film çalışmalarından gitgide daha az söz edilmektedir. *Kuhle Wampe* üzerine makalesinde Bernard Eisenschitz, Brecht'in Hollywood'daki pratiğinin kendisine örnek olduğunu ileri sürüyor.[1] Bu görüş geçerliyse, örnek, Brecht'in Hollywood'da yapılan filmlere katkısında değil, yanlızca *Arbeits-journ*al'da yatmaktadır.

Ancak Walter Benjamin'in beklediği başka gerilim biçimleri de vardır. Film yapımı söz konusu olduğu sürece, diğer Hollywood yapımcıları, gerek Brecht gibi sürgünde olanlar (örnek: Douglas Sirk*), gerekse Amerikalılar (örnek: Samuel Fuller*) daha çok 'örnek' alınabilirler. Onlar, Brecht'den daha az siyasal sorumluluk taşıdıkları, yine siyasal açıdan daha naiv oldukları ölçüde, daha sorumsuzcasına (veya naiv'cesine) siyasal olabilmişlerdir (hiç kimse, hiç bir çalışma siyaset-dışı değildir). Sirk, kendi sınıfının bir kez iktidara geçen faşizmi kabul etmeye hazır olmasına karşı bir tepki olarak 'yüksek sanat'ın seçkin dünyasını, sinemanın halk kültürü adına bilinçli olarak yadsıyan, Avrupa aydın kesiminin bir üyesiydi. Fuller ise, sinemayı kendi görüşleri için bir propaganda aracına dönüştürme mücadelesinde, epik tiyatronun bazı ilkelerini, bağımsız olarak yeniden bulmuştu. İkisi de Hollywood'daki Brecht'in ta-

(1) Bu makale, Screen dergisinin özel Brecht sayısında çıkan, ancak bu kitaba almadığımız yazılardan biridir (Ç. N.).

nımadığı bir sanatsal başarı kazandılar: ama derin bir siyasal iki-yanlılık (ambiguity) pahasına... Brecht, Hollywood'da bir *Kuhle Wampe* yapabileceğini düşünemezdi kuşkusuz. O, yalnızca «doğruyu (gerçeği) birçok kişiye yayma ustalığı»nı uygulamayı umut ediyordu. Tasarıları, içinde gerçeklerin bulunduğu öyküleri yaratma yöntemlerinin Hollywood türlerine uyarlanmasını öngörüyordu. Bunların arasında, kendisinin ve ailesinin yıkımı pahasına iyilik yapma güdüsüne karşı koyamayan bir adamın öyküsü olarak Kızılhaç'ın kurucusu *Henri Durant* üzerine bir yaşam öyküsü ile, *Puntila*'nın bir western olarak çevirimi de vardı. Ama hiç birinden bir şey çıkmadı. Sirk bile, bir aralar, sinemayı tamamen bırakmak ve tavuk yetiştirmek için bir çiftliğe kapanmaya yazgılı gibi gözüküyordu. Ancak eğer Brecht, bir *'All That Heaven Allows'*[1] yapmış olsaydı bile, bunun için gerekli bir adım olan *'Magnificient Obsession'*ı[2] yapamazdı. Hele hele, Fuller'in saf (naiv) Amerikancılığını hiç paylaşamazdı. Devrimci kurnazlık bile, ancak bu kadar uzağa gitmeye izin veriyordu ve bu dönemde, bu kadarı, Hollywood için yeterli değildi.

Diğer uçta, tarihsel 'avant-garde' sanatçıları var ('Screen'de sık sık sözü edilen 'çağdaş metin'in yazarları). Bu yazarlar da çokluk, devrimci bir sanat için örnek olarak görülür, ancak Roland Barthes, bu konudaki bir makalesinde, Brecht'in ve genel olarak siyasal devrimci sanatçıların, bu anlamda 'metin yazarı' olmadıklarını ileri sürer. Militan sanatçı, 'avant-garde'lar kadar köktenci (radikal) olamazdı; *Ana*'dan öğrendiğimiz gibi 'komünizmin ılımlı olduğunu' anımsamak zorunda-

(1) Danimarka kökenli Douglas Sirk'in 1955 yapımı filmi. Başrollerde Jane Wyman ve Rock Hudson vardı.

(2) Aynı yönetmenin aynı oyuncularla 1954 yapımı filmi. Kazandığı büyük ticimsel başarı, yukardaki filmin de yapılmasını sağladı (Ç. N.).

dır. Öte yandan, kapitalist film işleyimi (sanayisi) ile üretken bir işbirliğinin fiyatı olan siyasal kaçamaklığı da hoş göremez. Bu savların ne ölçüde doğru oldukları ve kesin olarak ne anlama geldikleri, *Screen*'in bu sayısının ana amaçlarıdır ve bunlar, temelde, Brecht'in kuramsal metinlerine ilişkin olarak tartışılmaktadırlar. Brecht'in tiyatrosunun ayrı bir şey (hem de çok ilginç bir şey), kuramcılığının ise apayrı bir şey (açıklamalara gerek gösteren bir şey) olduğu yolundaki bilinen burjuva görüşüne ilgi duyulmamıştır. Kendi yazın (edebiyat), tiyatro ve sinema çalışmaları ve o günün siyasal/güzelduyusal sorunları üstündeki düşüncelerinin toplamı, içinde bir 'devrimci sinema' üstünde düşünmeye başlamanın olanak kazandığı çatıyı bize kurar. İşte bu açıdan Brecht, *Screen* gibi bir dergi için örnek bir yazardır ve bu özel sayının anlamı ve amacı da budur.

GERÇEKÇİLİK VE SİNEMA : BRECHT'İN BAZI TEZLERİ ÜZERİNE NOTLAR

Colin MacCabe

Yaşamı boyunca Brecht, kesintisiz sürdüğü deneyci sanat uygulamalarının yanında, kendi çalışmaları ve başkalarının çalışmaları üzerinde kuramsal açıdan hiç durmadan kafa yordu. Otuzların başlarında yeni bir eleştiri dergisine yeni bir program hazırlarken şunları yazıyordu:

'Başka şeylerin yanında dergi, «eleştiri» sözcüğünü de çifte anlamıyla benimseyecektir - konuların bütününü diyalektik olarak sürekli bir bunalıma *dönüştürecek, böylece o çağı, terimin her iki anlamıyla eleştirel* (critical - *bunalımlı/eleştirel*) *bir dönem olarak kavrayacaktır. Bu görüş de ister istemez* kuram'*ın üretim hakları açısından yeniden ele alınmasını zorunlu kılacaktır.'* (XVIII, 85 - 6)[1]

Estetik alanda kuramla, bu kuramın üretici etkileri Brecht'in yazılarında ana sorun olarak hiç durmadan karşımıza çıkar. Brecht'in, kuramın etkili olmasını özel-

likle istediği iki alan, otuzların başlarında Lukacs'ın tutumunun ağırlık kazandığı gerçekçilik tartışmasıyla, oldukça yeni bir kültür alanı olan sinemaydı. Brecht'in bu konular üzerindeki düşünceleri 1967'de *Über den Realismus* ve *Über Film* başlıkları altında yayınlanmıştır; bu bölümler o zamandan bu yana bütünüyle Fransızcaya çevrilmiş, bazı bölümleri de şu yakınlarda İngilizce yayınlanmıştır.[2] Bu yazıda amacım, bu iki yapıtta ortaya konan bazı tutumları ayrıntılarıyla incelemektir. Amaç, Brecht'in kuramsal yazılarından tutarlı bir kuram çıkarmak değil, (bu kuramın, onun sanat uygulamalarıyla ilişkisini tutarlı bir biçimde anlatmaya girişmek hiç değil), Brecht'in bazı tezlerini bir çıkış noktası alarak bir tartışmalar dizisi oluşturmaktır.

KLASİK GERÇEKÇİ METİN

'Eleştiri, hiç değilse Marksçı eleştiri, her durumda yönteme uygun ve somut olarak, kısacası bilimsel olarak ilerlemek zorundadır. Kullanılan sözcükler ne olursa olsun, rastgele konuşmanın hiç bir yararı yoktur burada. Gerçekçiliğin uygulamalı bir tanımını yapabilmek için gerekli olan ana-çizgiler, hiç bir koşul altında yalnızca edebiyat yapıtlarından çıkarılamaz. (Tolstoy'a benzeyin —ama onun zayıf yanlarını almayın! Balzac'a benzeyin— ama çağdaş olun!) Gerçekçilik yalnızca edebiyatta bir sorun değildir: Gerçekçilik çok önemli siyasal, düşünsel ve güncel bir sorundur ve böyle —genel olarak tüm insanları ilgilendiren— bir konu olarak ele alınıp açıklanmalıdır.' (XIX, 307)[3]

Gerçekçilik üstüne yapılan her tartışmada karşılaşılan güçlük, konuyu tartışırken gerçekten etkili sözcüklerin bulunamamasıdır. Tartışmaların çoğunda, gerçeğe —iyice— benzeyen konuşmaların (söylem=discours)

üretilmesi sorunları çıkar ortaya. Gerçeğe —yeterince— benzetme görüşünü, hem gerçekçiler, hem de hiç bir söylemin gerçeğin çok-çeşitliliğini yansıtmaya yetemeyeceğini savunan karşı-gerçekçiler kabul ederler. Ne var ki gerçeklik görüşünün, özel bir edebiyat ürününe —ondokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanına— bağlandığını söylemek isterim burada. Bu roman türü öylesine yaygındır ki, daha genel olan gerçekçilik sorunu, çoğu zaman ondokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanının özel türleriyle karıştırılır. Bu yüzden tartışmaya açıklık getirebilmek için ondokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanını belirleyen kuruluşu (yapıyı) tanımlamaya ve bu kuruluşun pek çok filmi tanımlamakta kullanılabileceğini göstermeye çalışacağım. Burada edebiyata dönmek zorunlu oluyor; çünkü birçok bakımdan kuruluş edebiyatta çok daha açık olarak görülebiliyor; sonra, klasik gerçekçi roman film ürünlerinin çoğunda ağır basıyor. Bu yazıda büyük ölçüde eksik kalacak şey, film türünün kendine özgü yapısı olacaktır; ne var ki bu, bence, gene de ilerde tartışmalara yolaçacak bazı temel kategorilerin saptanmasını engellemez. Ayrıştırarak damıtmaya çalışacağım kuruluşa, klasik gerçekçi metin diyeceğim; sonra bunu romanlara ve filmlere uygulayacağım.

Klasik gerçekçi metin, kendisini oluşturan konuşmalar (söylemler) arasında bir sıralama bulunan metin olarak tanımlanabilir; bu sıralama da, gerçekliğin deneysel olarak izlenmesi açısından belirlenir. Bunu anlamanın en kolay yolu, klasik gerçekçi romanda tırnak işaretlerinin (konuşma çizgilerinin) kullanılışı üzerinde düşünmektir. Metinlerde tırnak işaretleri arasındaki bölümler, okurda bir güçlük —gerçekte olanlar karşısında bir şaşkınlık— yaratsa da, bu güçlük, o konuşmaların çevresindeki söylenmeyen (daha doğrusu yazılmayan) şeylerle giderilir. Klasik gerçekçi romanda, öykü dili, tüm doğruları nesne dille —tırnak işaretleri arası-

na yerleştirilen sözcüklerle— anlatabilen bir öte-dil olarak iş görür; üstelik nesne dilin gerçek dille olan ilişkisini de açıklayabilir. Böylelikle öte-dil, nesne-dilin dünyayla ilişkisini, öte-dille doğrudan aktarılabilecek doğruları garip yöntemlerle anlatmaya kalkışmasını da açıklayabilir. Yazılmayan düzyazı (ya da öte-dil) dediğim şey, işte bu dilin ta kendisidir; bu dil, öteki dilleri tırnak içine alarak onları belli anlamları yansıtan belli maddi anlatımlar olarak kabul ederken, aynı anlamları, aynı zamanda öte-dilin kendisi içinde saydam anlatımlar olarak görür. Burada saydam sözcüğünü, öte-dilin maddi sayılmaması anlamında kullanıyorum; öte-dil, eksiksiz bir temsile ulaşabilmek için —nesnelerin karşıtlarını sözcüklerin penceresinden pırıl pırıl görebilmek için— madde-sizleştirilmiştir. Çünkü öte-dil de kendi içinde maddi olarak ele alındığında - o da yeniden yorumlanabilir: İkinci bir öte-dil içinde, ona da yeni anlamlar bulunabilir. Bu sorun, Sokrat'tan öncekilerin söylenenle söyleme eylemi arasındaki ayrımı gözetmelerinden bu yana Batı düşüncesini uğraştıran bir sorundur. Bu ayrım, hem zaman hem de yer açısından düşünülmelidir —sayfayla göz, ya da ağızla kulak arasındaki uzaklığın yanlış anlamaya yol açma olasılığı açısından yer olarak— bir sayfayı okuyuncaya ya da ancak kendisinden sonraki sözcüklerle tanımlanabilen sözcüklerin yorumlarıyla belirlenen sözcükleri duyuncaya dek geçen zaman olarak. Sorun şudur: Bir tümceyi söylediğimiz anda, onun anlamı (söylenen şey), değişmez, apaçık gelir bize; oysa söylenen yalnız o anda varolmakla kalmaz, ileride başka yorumlara da açık olur. Sorunu böyle özetlerken bile ben, söyleyişle söylenenin tam olarak çakıştığı bir ilk anın bulunduğunu varsaydım; oysa güçlük çok daha derinlerde yatmaktadır çünkü böyle bir ilk an yoktur. Bu ayrım her zaman var olacaktır; çünkü —yer içinde dağıldığından— söylenenin varlığını —zaman içinde dağıl-

dığı için de— söylenenin şimdisini hiç bir zaman yakalayamayız.

Bu ayrım, gerçekliğin dile getirmiş olduğunu tanıtlar. Sunulan (temsil edilen) şey, dünyadan kopup kendisini sunduğu (temsil ettiği) için salt bir özdeşlik içinde ortaya çıkamaz; tersine her nesnenin bir dizi ayrılıklar ve karşıtlıklarla tanımlandığı bir dile getirilmeyle yakalanabilir ancak.

Yazılmamış metnin *tavlama yoluyla* oluşturmaya —yazı olarak, zaman ve yer içinde dağıtılmış maddi ayrımın belirtileri olarak— kendi durumunu yadsıyarak bütünleştirmeye çalıştığı şey işte bu ayrımdır. Metin içindeki öteki söylemler yeniden-yorumlanmaya açık malzeme olarak kabul edilirken öykü dili yalnızca gerçekliğin görünmesini sağlar; söz olarak kendi yerini yadsır. Anlatım dilleri arasındaki bu ilişki George Eliot* gibi bir yazarın yapıtlarında açıkça görülebilir. *Middlemarch*'ta Mr. Brooke'un Dagley'in çiftliğine gittiği sahneyi iki değişik dille okuruz. Bu dillerden birisi, Mr. Brooke'un okumuş, iyi niyetli ama pek zekice olmayan konuşması, öteki de sarhoş Dagley'in okumamış, bağırgan ve nerdeyse hiç anlaşılmaz konuşmasıdır. Ne var ki ikisi arasındaki konuşma tümüyle, söylenmeyen, bu yüzden de yazılmayan bir öte-dille sarılmıştır; konuşmaları tırnak içine yerleştirerek öte-dil, bu konuşmaların doğruyla —öte-dilde çok aydınlık bir biçimde ortaya çıkan doğruyla— ilişkisini irdeler. Öte-dil, nesne dili biçimle içerik arasında yalın bir bölünmeye indirgeyerek anlamlı içeriği yararsız biçimden sıyırıp alır. Bu sürecin nasıl işlediğini sahnenin sonunu anlatan şu bölümde görebiliriz:

'O [Mr. Brooke] daha önce kendi toprakları üzerinde hiç böyle hakarete uğramamıştı ve hep kendisini genellikle çok sevilen bir insan olarak görmek eğilimindeydi (hepimiz buna yatkınızdır aslında; özellikle başkala-

rının bizden ne beklediğinden çok kendi sevimliliğimizi düşündüğümüz zamanlarda). On iki yıl önce Caleb Garth'la kavga ettiğinde kiracıların, toprak sahibinin her şeyi kendi eline almasından hoşlanacaklarını sanmıştı.

Bu olayın öyküsünü izleyenlerden bazıları Mr. Dagley'in kapkara cahilliğine şaşabilirler; oysa o günlerde onun sınıfında babadan-gelme bir çiftçi için cahil kalmaktan daha kolay bir şey olamazdı; hem de, her nasılsa çifte-kiliseli bölgede iliklerine dek beyefendi bir papaz bulunmasına, papazdan daha bilgili vaazlar veren papaz yardımcısına, her şeye, özellikle güzel sanatlara ve toplumsal ilerlemeye bulaşmış bir toprak ağasına ve yalnızca üç mil uzakta olan Middlemarch'ın tüm parlak ışıklarına karşın.'[4]

Bu alıntı, bölümde daha önce okuduğumuz konuşmalar için gerekli yorumları sağlıyor. Hem Dagley'in hem de Mr. Brooke'un konuşmaları, öte-dilin açıp aydınlattığı iki tür cahillikten kaynaklanan diller olarak açıklanıyor. Böylece, Mr. Brooke'un, kiracılarının kendisi hakkında düşündüklerine karşı tutumunun, öykünün düzyazısı yoluyla aktarılan gerçeklikle karşılaştırıldığını görüyoruz: Konuşmalardan hiç biri kendisini anlatmaya bırakılmıyor; tersine bu konuşmalar, kendisini açıklanabilir bir içeriğe indirgeyecek bir bağlama yerleştiriliyor. Öykü düzyazısının en son gerçekliğe doğrudan ulaştığı savında, klasik gerçekçi romanın bize insan doğasının doğrularını getirdiği savını görüyoruz. Mr. Brooke hakkındaki doğruyu açıklayabilme yetisi, insan doğasının genelleştirilmesini sağlayan yetidir.

Öyleyse bunu klasik gerçekçi metnin ilk tanımı olarak kabul edebiliriz - ama bu tanım, ağırbasan konuşmayı (söylemi) nereye bağlayacağımızı görmenin kesinlikle güç olduğu filmler için de geçerli midir? Bana öyle geliyor ki geçerlidir ve bu şöyle uygulanabilir: Öykü

düzyazısının ağırbasan durumu, her şeyi bilebilme durumunda olmasından doğar; sinemada bu bilme işlevini olayların anlatılışı üslenmiştir. Anlatılıştan edindiğimiz bilgiyle, çeşitli kişilerin konuşmalarını, onları içinde bulundukları durumlarından koparark, söylenenleri anlatının açıkladıklarıyla karşılaştırabiliriz. Bu klasik gerçekçi kuruluşa iyi bir örnek Pakula'nın* filmi *Klute*'tur.[5] Bu film özellikle ilginçtir, çünkü oynatılmaya başlandığında gerçekçiliği çok övülmüştür. Belki daha da önemlisi filmin, (Jane Fonda'nın canlandırdığı) baş kadın kişisi Bree'in gerçekçi bir açıdan verilmesi yüzünden övülmüş olmasıdır.

Klute'ta iki konuşma arasındaki ağırbasma ilişkisi özellikle, filmin içine Bree'nin ruhçözümleyicisiyle yaptığı konuşmaların serpiştirilmesiyle vurgulanmıştır. Bu öznel konuşma, öykünün anlatılışıyla ortaya çıkan gerçeklikle karşılaştırılarak tam olarak ölçülebilir. Böylece Bree'nin John Klute'la (dedektifi oynayan Donald Sutherland'le) Orta-Batıda bir yere yerleşip çoluk çocuk sahibi olmayı istediğini pek de şaşırmadan ama büyük bir rahatlamayla öğrendiğimizde onun sonunda bağımsızlık üstüne söylediklerinin, aslında bir sanrı olduğunu anlarız. Filmin son sekansı bu bakımdan özellikle açıklayıcıdır. Klute'le Bree gitmek üzere eşyalarını toplarken arkada Bree'nin ruhçözümleyicisiyle yaptığı son konuşma duyulur. Bree'nin tahminine göre bu iş belki de olmayacaktır, oysa karşımızdaki imgenin gerçekliği durumun aslında böyle olacağını bize kesinlikle kanıtlar. Gerçekten de Bree'nin monoloğu bu durumda çok daha ilginçtir - çünkü imgenin gerçekliği açısından bakıldığında bu, daha önceki sözlerine göre onda belli bir gelişmeyi gösterir. Konunun gelişmesi sırasında Bree bir sezgi geliştirmiştir; klasik gerçekçi metinlerin birçok iyi kadın kahramanı gibi, Bree'nin söyledikleri de filmin sonunda doğruya, başında olduğundan çok daha yakındır.

Bree'yi belirleyen şey, onun bilgiye yaklaşmasıysa, öyküyü, filmin okurunu ve John Klute'u belirleyen şey de bunların bilgiye sahip olmalarıdır. Çünkü öyküde, Klute'a bilgiyle konuşan tek kişi olma ayrıcalığı tanınmıştır. Klute, yalnızca bir dedektif, bu yüzden de arkadaşının kaybolması sorununu çözebilecek birisi değildir - bir erkektir aynı zamanda; kentle haşır neşir olmadığı için, erkekliği berbat olmamış bir erkektir. İşte tam bir erkek olarak, yalnızca cinayetlerin gizli doğrularını değil, Bree'nin geleceğini de bilebilmesi bu yüzdendir. Erkeklerin tanımından kurtulmuş bir kadını yansıtmak için (yaygın eleştirel tepki budur) her yolu deneyen bir film olmak şöyle dursun, *Klute*, kadının gerçek özünün ancak bir erkek tarafından yakalanıp onun tarafından tanımlanabileceğini çok kesin olarak doğrulamaktadır.

Burada özetlenen çözümleme elbette çok şematiktir; ama umarım ki bu, klasik gerçekçi metnin filmlerde de bulunabileceğini kanıtlamaya yeter. Olayların bu biçimde anlatılışı —olayların aslında nasıl geçtiği konusunda filmin sağladığı bilgi— filmdeki çeşitli kişilerden sözederken kullanabileceğimiz öte-dildir. Klasik gerçekçi metnin sinemadaki kuruluşunda daha ayrıntılı işlemesi gereken şey, öyküye ayrıcalık sağlayan gerçek mekanizmaları (bu arada bir ya da daha çok kişiye aynı ölçüde ayrıcalık sağlayabilecek yolları) ayrıntılarıyla anlatmak, bu arada ağırbasan öykünün gelişme tarihçesini vermektir. Eşleme düzeyinde, çeşitli çekim türleriyle bu türlerin sekanslarda birleştirilmesi arasındaki ilişkilerin çözümlemesine girmek gerekecektir - örneğin, öznel denerek nesnel olduğu savunulan başka çekimlerin yargısına bırakılmış belli çekim türleri var mıdır? Bundan başka müziğin, gerçeği doğrulayan ya da doğrulamayan bir öge olarak nasıl bir etkisi olmaktadır? Diyakronik düzeyde, bu biçimin nasıl üretildiğini incelemek gerekecektir - klasik gerçekçi metinle sözsüz ses kuşağı-

nın (talkie) gelişmesi gibi teknik ilerlemeler arasında nasıl bir ilişki oluşmaktadır? Klasik gerçekçi metnin üretilmesinde, ağırbasan yanlarında hangi ideolojik etkenler bulunmaktadır?

Ama biz gene anlatım diline dönelim. Ağırbasan bu dilin yarattığı ilişki türlerini anlamaya çalışmak gerekir. Anlatım dili, özdeşleştiği şeye bakılarak yanlış anlaşılmamalıdır; çünkü anlatım dili konuşma olarak —söz olarak— bulunmaz. Anlatım dilinin sorgu-sual edilememe özelliği yüzünden gerçekliğin bize getirdiği tek sorun, gidip, bakıp kendi gözlerimizle *Her şeyin* nasıl *olduğunu* görmemizdir. Okuyan-özneyle gerçeklik arasındaki ilişki, salt düşünceyle-algılamaya indirgenmiştir. Gerçeklik sözle anlatılmamıştır - vardır. Şu özellikler klasik gerçekçi metnin iki temel özelliğini ortaya çıkarır:

1. Klasik gerçekçi metin, gerçekliği çelişkili olarak ele alamaz.
2. Klasik gerçekçi metin, dönüşümlü bir hareketle özneyi ağırbasan bir düşüncrek-algılama durumuna sokar.

İLERİCİ SANAT OLARAK KLASİK GERÇEKÇİ METİN

'Genel olarak, söz konusu ülkenin edebiyatına karşı bir sezgi geliştirmekle yetinmeyin; edebiyat yaşamını ayrıntılarıyla izleyin. Edebiyat olaylarını birer olgu, birer toplumsal olay olarak görün.' (Das Wort *dergisi için ilkeler)* (XIX, 307)[6]

Yukarıda verdiğim klasik edebiyat metni tanımına, çok eksik olduğu söylenerek karşı çıkılabilir. Bu tanımda, gerçekçiliğin her zaman başvurulan ölçütü, konu, bir

yana bırakılmıştır. Klasik gerçekçi metin kuramı, *Gazap Üzümleri*[7], *Neşeli Günler*[8], *Gervaise*[9], *Toad of Toad Hall*'un romanlarıyla filmlerinde bir bütün oluşturur. Klasik gerçekçi metin alanında ayrımları yapmakta kullanılacak ölçütleri bulmak için çelişki üzerinde düşünmek gerekir. Klasik gerçekçi metnin, gerçekliği çelişkisi içinde ele alamayacağını, bunun da ağırbasan anlatım düzeyinde sunumun (temsilin) sorgu-sual edilemez olmasından geldiğini söylemiştim. Çelişkinin nasıl ele alınabileceğini anlamak için, çoğunlukla temsile karşı olan bir işlemin, kurgunun (montajın) nasıl çalıştığını araştırmak gerekir.

Film Sense'deki 'Sözcük ve İmge' adlı yazısında Eisenstein kurguyu tanımlar. Sayısız kurgu örnekleri arasında Ambrose Bierce'in* *Fantastic Fables*'ından şu alıntıyı verir:

'Yas giysileri içinde bir dul Kadın mezarın başında durmuş, ağlıyordu. Onun bu durumuna acıyan anlayışlı Yabancı, «Başınız sağolsun, hanımefendi,» dedi. «Tanrı'nın rahmeti sonsuzdur. Kocanızdan başka bir erkek daha vardır bir yerlerde; onunla yeniden mutlu olabilirsiniz.» «Vardı,» diye hıçkırır Kadın, «vardı, ama işte şimdi burada yatıyor.»'[10]

Eisenstein bu fıkranın etkisini, öyküdeki görüntüsel sunumlar (temsiller) arasındaki alışveriş açısından açıklıyor. Kadın bir sunumdur, yas giysisi de öyle —bunlar Eisenstein'ın deyişiyle nesnel olarak sunulabilirler— ama bu sunumların birbiriyle çatışacak biçimde karşı karşıya konuşu, temsil edilemeyecek yeni bir imgenin doğmasına yol açar, bu da kadının dul olmasıdır. Bu, durumun yarattığı umudun kadının söylediği son sözlerle suya düşmesidir. Şimdilik yalnızca şu noktaya dikkat edeceğiz:

1. Büyük ölçüde sunumun yalın tanımıyla ilgilenen Eisentein, dul kadının da, kadın ya da giysisi öl-

çüsünde nesnel bir sunum olduğunu gözden kaçırıyor.

2. Kurgu hem sunulan (temsil edilen) şeyler arasında bir alışveriş, hem de şok demektir.

Eisenstein açıklamasını, sunumla (kurgunun hammaddesiyle) imge (kurguyla yaratılan şey) arasındaki ayrımı göstererek sürdürüyor.

'Düzgün yüzeyli, orta boy, beyaz, yuvarlak bir disk alalım ve çevresini altmış eşit aralığa bölelim. Her beş bölüme 1'den 12'ye doğru sıralanmış rakamlar koyalım. Diskin merkezine iki metal çubuk yerleştirelim; bunlar sabit uçları üzerinde serbestçe dönsünler, boş uçları sivri olsun; bu çubuklardan biri diskin yarıçapı uzunluğunda, öteki biraz daha kısa olsun. Sivri uçlu uzun çubuğun serbest ucu 12 rakamı üstüne gelsin, kısa çubuk da sırayla 1, 2, 3'ü göstererek 12'ye dek gitsin. Böylece, iki metal çubuğun birbirlerine karşı aldıkları duruma göre, ardarda 30, 60, 90 derecelik boyutlarla 360 dereceye dek bir dizi geometrik sunum oluşacaktır.

Ama, bu disk, metal çubuklara sürekli hareket sağlayacak bir mekanizmaya bağlanırsa, yüzeyde oluşan geometrik resim özel bir anlam kazanacaktır; yalın bir sunum *olmaktan çıkıp bir zaman* imgesi *olacaktır.'*[11]

Eisenstein'ın kadınla yas giysisini sunulabilir, dulu sunulamaz saymasına yol açan karışıklık, bu alıntıda da görülebilir. Eisenstein dünyayı gözle görülebilen temel nesnelerden oluşan bir dünya olarak düşünüyor; bu nesneler, daha sonra algılayıcı özne tarafından, kendi geçmiş deneylerinin yardımıyla çeşitli biçimlerde bir araya getiriliyor. Eisenstein'ın bu inançta olduğu yukarıya aldığım bölümün hemen arkasından gelen kesimde iyice açığa çıkıyor. Eisenstein, Anna Karenina'nın bebek beklediğini söylemesinden sonra Vronsky'nin saatine bakışını örnek gösteriyor; Vronsky öylesine şaşırmıştır ki

akreple yelkovanın yerlerini görür, ama satin kaç olduğunu anlamaz. Böylece akreple yelkovanın yerleri dünyadaki ilkel nesnelerdir; zamansa insan-öznenin bu nesneleri kendi deneyinin başka yanlarıyla birleştirerek yaratığı şeydir. Bu yüzden kurgu, Eisenstein için bu bölümde (bu, Eisenstein'ın sinema uygulamalarıyla karıştırılmamalıdır), seyircinin kafasında imgeler yaratmak amacıyla belli sunumların kullanılmasıdır. Ama şimdi görülüyor ki kurgunun bu tanımı sunumla hiç bir biçimde çatışmıyor. Sunumdan dünyadaki özdeşliklerin yansıtılmasını anlıyorsak, o zaman Eisenstein'ın kurgu tanımı sunuma karşı değil, yalnızca sunumdan sonra gelen ikincil bir süreçtir. Eisenstein kurgunun sunumla bağlantısından yanadır; ama hiç bir biçimde kurgunun sunumun karşısına çıkmasını istemez. Sunum dünyada bulunan bir özdeşlikten yola çıkarak o özdeşliği bir kez daha yansıtır; kurguysa sunumlardan, özdeşliklerden yola çıkarak onları bir imge biçiminde birleştirir.

Eisenstein'ın sunumdan ne anladığı, sunumun kurguyla karşılaştırıldığı bölümlerde görülebilir. Eisenstein'a göre kurgunun karşıtı, onun «*film dilinde, bir tek alıcı-açısından çekilen sunumlar*» diye tanımladığı 'Çarpıtılmış-açılım'dır[12]. Böylece kurgu, aynı sunumun değişik görüş açılarından gösterilmesidir. Eisenstein'ın kurgu görüşüne biz, bu açıdan karşı çıkabiliriz. Bir görüş açısı kendisiyle birlikte iki şey getirir; her şeyden önce bu bir görünüm —görülen bir şey— getirir; ikinci olarak da bu görünümün görülebileceği, görüşün sağlanabileceği bir açı getirir. Demek ki burada görüşün edinilebileceği değişik açıların bulunduğu söylenmek isteniyor. Ama durum ne olursa olsun, görünüm aynı kalıyor - sunum (temsil) eylemi, yalnızca, görülen görünümü belirleyen etken değildir, onun nereden görüldüğünü de belirler. Bunun kaçınılmaz sonucu, hepimizin gördüğü şeyin aynı şey olması, ama durumlarımızdan ötü-

rü o aynı şeyin hepimize değişik görünmesidir. Ama görüşlerde özdeşlik varsa, o zaman bu aynılık başka bir 'görüş açısından' farkedilebilir. Bu yansız görüş açısı da 'bir tek alıcı-açısından çekilen temsiller'den başkası değildir.

Eisenstein'ın savında saklı olan şey, bize ancak nesnel bir görüş (bir tek alıcı) açısından gelen değişmez bir gerçekliğin bulunduğu fikridir. Kurgu yalnızca bu değişmez ögelerin bir araya getirilişidir; öyle ki kurguyu seyreden öznenin kendi deneylerindeki öteki ögeler açığa çıksın - ama yansıtılan özdeşliklerde, ögelerde hiç bir değişiklik yaratılmasın. Bu anlatımın özneyi de nesneyi de zorlamadığını, kurgunun bir tür üstün-sunum olduğunu anlamak önemlidir; bu üstün-sunum, nesnenin gerçek niteliklerini, öznenin içinde yarattığı bağlantılarla çok daha etkili bir biçimde gösterebilir. Böylece Eisenstein, Bierce'in öyküsünü, önce belli bir biçimde, sonra başka bir biçimde düzenlenen bir dizi ögeden oluşan bir sunum olarak çözümleyecektir. Oysa Bierce'in öyküsünde böylesi değişmez bir ögeler dizisi yoktur. Doğru olan, okurun 'kafasında' birleştirdiği bir dizi öge bulunması değil, bu ögelerin sunum yöntemiyle daha önceden kararlaştırılmasıdır. Eisenstein'ın gözden kaçırdığı, sunum yönteminin (dil: sözün ya da sinema dilinin) yapısal etkinliği (dile getirilebilecek karşıtlıklar) içinde, hem nesnenin «göründüğü» yer hem de o nesnenin görüldüğü «açı» bakımından kararlaştırıldığıdır. Okur-özneye sağlanan görüş açısı da budur işte.

Bierce'in öyküsünü dikkatle çözümlersek, kurgunun nasıl iş gördüğünü, bu işlemi kavramanın neden güç olduğunu anlarız. Bierce'in öyküsünde üç değişik anlatımın (anlatım, önemli bir dizi karşıtlıkların verilmesi diye tanımlanırsa) etkisini izleyebiliriz. Öykünün anlatımı, Anlayışlı Yabancı'nın konuşması ve Kadın'ın konuşması. Sorun, Eisenstein'in sandığı gibi, öykü anlatımının

yalnızca bir kadını ve bir yas giysisini gösterip göstermediğidir. «Kadın», Eisenstein'ın bizi inandırmak istediği gibi, yalnızca rasgele bir özdeşlik değildir. Anlayışlı Yabancı kadını din ve durum açısından özdeşleştirirken —ilişkilerimiz gökyüzünde kararlaştırılır, yeryüzündeki devlet eliyle kurumlaştırılır— kadın, arzu ve günah açısından kendi özdeşliğini 'kadın' olarak belirler— ilişkiler devletin kurumlarını hiçe sayarak kurulur, bu hiçe sayma her zaman cinsellikle bağıntılıdır; çünkü kutsal evlilik bağı dışında bir kadın bir erkek arasındaki ilişkiler apaçık cinseldir. Şimdi artık kurgunun, değişik anlatımlara getirdiği özdeşlikler arasında bir yarışma yaratarak iş gördüğünü anlayabiliriz. Bierce'in öyküsünde kadının sözleri daha önce olanlarla çatışma içindedir; bu yüzden bir kez daha okuruz onları - yaptığımız özdeşleştirmeler (kendimize göre yaptığımız özdeşleştirme) yeni özdeşleşmelerle yıkılır. Kuşkulandığımız şey kadının tam özdeşliği (kendisi) çıkar ve bu kuşku daha önce kurulan özdeşliğin yıkılması sırasında kadının sözlerinin yarattığı 'şokla' sağlanır. Bu çözümlemede ortaya çıkan başka bir şey de, görünümü her açıdan seyredebileceğimiz yansız bir yer bulunmadığıdır. Sahneyi 'gerçekten olduğu gibi' gösterecek 'çarpıtılmış-açılım' dili diye bir şey yoktur. Bu sahneyi nasıl gördüğümüz, 'kadın'ı neyle özdeşleştirdiğimizle belirlenecektir. - bu belirlenme, bize açık olan anlatımların 'kadın'ın biçimlendiği anlatımların, bir özelliği olarak ortaya çıkar.

Ama Eisenstein'ın da yaptığı gibi, kurgunun bu etkisini yanlış anlama sorununu çözmüş değiliz henüz; bu sorunun çözümü, Bierce'in öyküsündeki anlatımların açıkça ortada olan benzerliğinde bulunabilir. Üç anlatım da öylesine birbirine benzer ki, rahatça hepsini bir tek anlatımmış gibi görebiliriz. Birinci ve ikinci anlatımda eksik olan her şey üçüncüde verilmiştir. Üçüncü anlatımı, metni bağlayan anlatım olarak görebiliriz. Çünkü bi-

ze bu yolla verilen bilgiyle, önceki anlatımları 'son kez' —daha açık söylersek *ilk ve son kez*— okuyabiliriz. İlk iki anlatımdaki boşlukları doldurabiliriz - yanlış anlaşılan gerçek özdeşlikleri görürüz. Ama bu, öyküde çözülmesi gereken asıl sorunun değişik anlatımlar olduğunu gözden kaçırmak demektir. Değişik anlatımlar, içinde değişik karşıtlıkların bulunabileceği anlatımlar olarak tanımlanabilir. Bu düzeyde —kadının ölüyle mezar arasındaki yasal ilişkisi düzeyinde— iki anlatım çakışsa da (kadın ya ölenin *karısıdır* ya da *değildir)* başka bir düzeyde duygusal özellik taşıyan bir dizi karşıtlık vardır (kadın bir erkeğe yas *tutuyordur* ya da *tutmuyordur);* yabancı bunları yasal ilişkiyle belirlenen karşıtlıkların dışında dile getiremez. Bierce'ın öyküsü, anlatımların bir düzeyde çakışmalarından ötürü Eisenstein'a dünyada bulunan bir dizi özdeşliği düşündürür. Oysa bu özdeşlikler anlatımın içindedir. Böylece Eisenstein'ın daha önce verilen özdeşliklerin ardarda dizilmesi üzerine kurulan kurgu görüşüne karşılık, ardarda dizilen anlatımlarda bulunabilecek karşıtlıkların birbiriyle çeliştiği ve çatıştığı anlatım çatışmasından doğan kurgudan söz edebiliriz.

Bütün bunları, klasik gerçekçi metnin (çok ağır, 'kapalı' anlatımın) gerçekliği kendi çelişkileri içinde ele alamayacağını, bunu yapmaya kalkıştığı anda özneyi, her şeyin apaçık göründüğü bir görüş açısında donduracağını göstermek için söyledim. Bununla birlikte klasik gerçekçi metnin girebileceği bir çelişki katı vardır. Örneğin ezilen bazı işçilerin hakettikleri kazançlarını elde etmek için giriştikleri grevi haklı bir mücadele olarak gösteren klasik gerçekçi bir metin, bazı çağdaş ideolojik anlatımlarla çatışabilir, bu yüzden de ilerici sayılabilir. İşte konunun tartışmada önem kazandığı nokta budur; Marks'la Engels'in Balzac'ı övmeleri, Lenin'in Rus köylüsünü tarih sahnesine sokan Tolstoy'un metinlerinin

devrimci gücü üzerine yazdıkları işte bu noktada haklıdır. Çağdaş filmler arasında Costa Gavras'ın* filmleriyle *Cathy Yuvaya Dön* gibi belgesel televizyon dizileri geliyor akla. Klasik gerçekçi metnin gene de yapamayacağı şey, çelişkileri irdeleyememesi yüzünden mücadeleye herhangi bir perspektif getirememesidir. Bu filmlerin, sosyal-demokrat bir ilerlemecilik görüşüne —haksızlıkları sergilersek bu haksızlıklar ortadan kalkar— ya da belli bir işçi sınıfını, her türlü diyalektik hareketin dışında, doğrunun tek sahibi olarak gören *ouvrieriste* eğilimlere bağlanması şaşırtıcı değildir. Brecht'in edebiyat ve sanat ürünlerini toplumsal olaylar olarak görme çağrısı bu noktada güç kazanıyor. Klasik gerçekçi bir metin içinde ağırbasan anlatımla bir toplumda ağırbasan ideolojik anlatım arasındaki çelişkiler, klasik gerçekçi metnin içindeki ayrımların yapılabilmesi için gerekli ölçütleri sağlar. Bu ölçütler çoğu zaman konudaki sorunlar biçiminde ortaya çıkar. Bu tutumun, sanatın sonsuz değerleri sorununa bir yanıt getirememesini kendimize dert etmemeliyiz. Brecht'in dediği gibi:

'Açıkça söyleyeyim, kalıcılık görüşüne o denli aşırı bir önem vermiyorum ben. Gelecek kuşakların bu insanların anılarını (Balzac ve Tolstoy'un yarattığı insanlar) *yaşatacaklarını nereden bilebiliriz? (Konularını işlerken kullandıkları yöntemler ne denli dahice olursa olsun, Balzac ve Tolstoy gelecek kuşakları buna zorlayacak durumda değildirler.) Bence her şey, birisi çıkıp da «Bu ('bu'nun çağdaş birisi olması gerekir) Goriot Baba'dan fırlamış bir kişi!» dediği zaman söylediği şeyin toplumsal açıdan geçerli bir söz olup olmamasına bağlıdır. Böyle kişiler o zamana dek dayanabilecek mi acaba? Belki o kişiler, bir daha artık var olamayacak bir ilişkiler ağı içinde doğmuşlardı.'*[13] (XIX, 308 - 9)

'Devrimin uygulamalı yöntemleri devrimci değildir; bu yöntemler sınıf mücadelesiyle belirlenir. Büyük yazarların sınıf mücadelesi içinde rahatsızlık duymaları bu yüzdendir; yazarlar sanki mücadele sona ermiş gibi davranır, kollekivist olarak gördükleri yeni durumu ele alırlar; oysa bu durum, devrimin ulaşmak istediği amaçtır. Büyük bir yazarın devrimi süreklidir.'[14] (XVIII, 16)

Screen'in geçen sayısında Franco Fortini'nin 'Yazar'ın Fermanı' adlı yazısını yayınladık; bu yazıda sanatın, sınıf mücadelesinin özel çelişkileri, bu çelişkilerin başarılı bir devrimle sonuçlandırılması sorunlarının üstünde ve ötesinde bağdaştırılamaz çelişkilerle uğraşan bir alan olduğu görüşü ortaya konuyordu. Yayıncının yazısında da romantik ve aşırı-sol bir duruma düşmekten kaçınmak için bu bağdaştırılamaz ayrılıkların, ruhçözümlemesinin bize sunduğu bilimsel görüşler içinde kuramlaştırılması gerektiği ileri sürülüyordu. Freud'un kuramı, öznenin biçimlendirilişi kuramıdır: Küçük bebeğin dile ve topluma girişini, bir özne olarak ne gibi tutumları benimsediğini gösteren yöntemler. Simgesel alana(dil gibi bir dizi ayrım ve karşıtlıkla biçimlenmiş tüm-kültür alanına) bu katılış, bebek için son kararı veren - katılış - cinsel ayrılık - yoluyla çözümlenme noktasına dek kolaylıkla izlenebilir. Freud'un görüşüne göre, öznenin durumunu sorun yaratmayacak biçimde benimsemesi, kendi yarattığı tüm mekanizmaların bastırılmasına yol açar. Özne —aslında kendisini tanımlayan bir sözün, sorun yaratmayacak biçimde dışında kalarak— anlamların ana kaynağı olarak görülür. Öznenin ana kaynak olması görüşü, düşünsel açıdan Descartes'ın *Cogito*'sunda* özetlenmiştir: Düşünüyorum, öyleyse varım - kendisinin yalın kanıtı olan 'Ben', dünyayı çözümleme işine girişebilecek o salt varolma anını oluşturur.

Fransız ruhçözümleyicisi Jacques Lacan, Freud'u Kartezyen *cogito*'yu baştan düzenleyen, kaynak ve temel-özne görüşünü yıkan birisi olarak yorumlamıştır. Lacan, Freud'un buluşlarının ışığında *cogito*'yu yeniden şöyle düzenler: Bulunmadığım yerde düşünüyorum ve düşünmediğim yerde bulunuyorum. Bu özetlemeyi, temeldeki yanlış-anlamanın *(méconnaissance)* göstergesi olarak alabiliriz; bu yanlış-anlama, dilin (ya da benzer biçimde kurulmuş başka simgesel alanların) başarılı kullanımında görülür. Özne, anlatımı yaratan değişmez kaynak olarak, konuşma süreci içinde takılıp kalmış birisi olarak bir yana bırakılmıştır. Bilinçaltı, dilin, bilinçli öznenin, gösterenden gösterilene geçtiği gösterme eylemiyle kendisini yerine yerleştirmesi, örneğin 'ben' zamiriyle gösteren arasında kaçıp gidivermesidir. Dil sürçmesi gibi olguların önemli yanı, bunların ağızdan çıkıverenle bilinçli öznenin söylemek istediği şey arasındaki boşluk yoluyla bilinçaltının varlığını kanıtlamalarıdır. Böylece bu olgular, gösterme eyleminin öznesiyle bilinçli özne (ego) arasındaki aralığı gösterirler. Bu aralıkta, istek alanını oluşturan bir boşluk oluşmuştur. Freud'un çözümleme yorumlarında yararlandığı bu ruhsal ürünlerin önemli yanı, bunların, bilinçli öznenin konuşmaları üzerinde hiç bir denetimleri olmadığını göstermesidir. Bilinçaltı mekanizması aslında dil mekanizması olarak görülebilir. Yoğunlaştırma, iki gösterileni bir gösteren altında toplayan mecaz işidir; yer-değiştirme de göstermeler zinciri boyunca yer alan kesintisiz bir süreçtir. Ego, dilin sürekli olarak temelden-yanlış anlaşılmasına *(méconnaissance)* takılıp kalmıştır; ego, bu dil içinde yanılsamalı bir şimdi'den, mecazda şimdi olarak tek bir gösterileni kavramaya ve göstergeler zincirini hep ertelenen bir şimdi'de sona erdirmeye çalışır.

Bilinçaltıyla istek, özneyle dil arasındaki ilişkiyi Lacan şu bölümde kısaca özetlemiştir:

'Bilinçaltı diye bir şey *yoktur, çünkü olsaydı küt, abullabut, vahşi, giderek hayvansı bir bilinçaltı istek bulunurdu; ilkel derinliklerinden çıkarılıp o üstün bilinçüstü düzeye çıkacak biçimde eğitilmesi gereken bir bilinçaltı istek bulunması gerekirdi. Tam tersine isteğin bulunması, bilinçaltının* (de l'inconscient) *—açık söylersek yapısı ve etkileri bakımından öznenin gözden kaçırdığı dilin— bulunmasındandır; sonra dil düzeyinde, bilincin ötesinde olan bir şey vardır ve insan isteğin işlevini ancak oraya yerleştirebilir.'*[15]

Açıkça görülüyor ki, klasik gerçekçi metin, yukarıda da belirlendiği gibi öznenin yerini bütünüyle sözlerin dışına oturtur —bütün metin söz olarak ağırbasan anlatımı saklamaya çalışır— bunun yerine ağırbasan anlatım, okuyan özneye kendisini nesnelerin temsili olarak sunar. Ama klasik gerçekçi metin içinde ağırbasan anlatım yıkılabilir, sorguya çekilebilir - öznenin durumu sorunlu kılınabilir. George Eliot'tan aldığımız ilk örneğe dönersek, *Daniel Deronda*'da bu yıkılma sürecinin etkisini görebiliriz. Metin içinde bir anlatım vardır; bu Mordecai'ın, ağırbasan anlatımın altında ezilmeyen İbranice yazılarıdır. Metin bize, bu yazıların çevrilemez olduğunu söyler; demek ki bunlar, metnin denetiminin dışında kalan bir alan oluştururlar. Bu alan tam ana-dil alanıdır (Daniel'in annesi Yahudidir); bu ana-dil hem metindeki kişilerin hem de okur-öznenin sağlam yerini sarsar. Benim işim burada size George Eliot'ın yapıtının çözümlemesini yapmaktan çok, klasik gerçekçi bir metin içinde, o metni, o metnin özne ve nesne için apaçık olan durumunu yıkacak *anların* bulunabileceğini göstermektir. Sinema alanında, elimizde *Cahiers du Cinéma*'nın John Ford'un* *Genç Mr. Lincoln*'unu yorumlayışında bu tür bir çözümleme bulunduğu için talihli sayılırız[16]. Bu *anlar* ağırbasan anlatımın denetiminden kaçan

ögelerdir; tıpkı bir nevroz belirtisinin ya da bir dil sürçmesinin, bilinçli öznenin denetimden yoksun olduğunu göstermesi gibi. Bu anlar temsilin —sürekli taşlaşmış bir değişmezlik içinde çakılıp kalmış özneyle nesnenin— alanından başka bir alan açarlar bize —bunu dile getirme ve ayrım gözetleme hareketini— istek hareketini—irdelemek için yaparlar. (Son birkaç yıldır Roland Barthes'ın* ve *Tel Quel* grubunun önemle eğildiği ve metnin değerlendirilmesi görüşüyle kuramlaştırılan anlar bunlardır.)[17] Ne var ki bu yıkma *anlarının* üstünde ve ötesinde yıkma *stratejileri* diyebileceğimiz şeyler vardır. Çeşitli önemli anlarda aşılan ağırbasan bir anlatım yerine, bu ağırbasan anlatımları sistemli bir biçimde yadsıyabiliriz. Belli yıkma stratejilerini uygulayan sinemanın en iyi örnekleri Roberto Rosellini'nin* filmleridir. Örneğin, *Almanya, Sıfır Yılı* filminde, seyirci-öznenin filme bakacak bir açı edinemeyeceğini birçok yoldan gösterebiliriz. Her şeyden önce ve en önemlisi öykü kişileri, anlatılmaları bakımından hiç bir ayrıcalık taşımazlar. Öykü bize sonradan bu anlatımların doğruluğunu tartmakta kullanabileceğimiz bir bilgi vermez: Öykü bilgi sağlamaz pek - daha çok çeşitli düzenlemeler (sahneler) gösterir. Brecht'te nasıl 'Fabl' yalnızca çeşitli *gest*leri üretme süreci olarak kullanılıyorsa, Rossellini'de de öykü çeşitli sahnelere bir çerçeve oluşturur; bu sahneler sonra Almanya'nın, sıfır yılındaki tablosunu sergiler. (Öykünün böyle önemsizleştirilmesinin *Francesco Guillare di Dio*'da çok daha belirgin olduğu söylenebilir; bu filmde, çeşitli tabloların bir öyküsel bağlantı olmadan sunulması yöntemi çok daha açıkça bellidir.) Gerçekten de *Almanya, Sıfır Yılı*'nın öyküsü Edmund'un son intihar *gest*'ini hazırlamak için kurulmuş bir oyun gibi görülebilir - bu bakımdan film Brecht'in yaptığı *Kuhle Wampe*'nin ilk makarasına çok benzer. Sonra Rossellini'nin öyküsü hiç bir sona bağlanamayan, filmin ağırbasan bir

anlatım yoluyla bütünleştirilmesine engel olan pek çok öge taşır. Müttefik askerleri, sokak çocukları, ev sahibi, öğretmenin evi - bütün bunlar filmin öyküsünün dışına uzanan ve bu öykünün ağırbasmasını engelleyen ögelerdir.

Bu iki stratejinin sonucu, kişilerin herhangi kesin bir biçimde özdeşleştirilememesidir. Kişilerin konuşmaları, giysileri, davranışları öykünün belirlediği bir özdeşliğin kesin belirtileri olacak yerde, her öge karmaşık bir ayrılıklar ağı içine takılıp kalmıştır. Klasik gerçekçi metni içinden ve dışından saran sorunsal, tümüyle bir dizi ilişkiye dönüştürülmüştür; bu ilişkiler dizisi içinde söz, giysi, eylem ve davranış hiç bitmeyen bir dizi anlamlı ayrım ortaya koyacak biçimde alış-verişte bulunarak kişiyi oluşturur.

Rossellini'yi hem kendi söylediklerinde hem de eleştirel yorumlarda sıkı sıkıya bağlandığı gerçekçilikten koparıp almak, bile bile yapılan bir terslik gibi görülebilir. Rossellini'de gerçekçilik ögesi, yalnızca gerçekçiliğin geleneksel ölçütü kabul edilen konuya yerleştirilmiş değildir; çünkü daha önce de söylediğimiz gibi konu, gerçekçilikte ikincil bir koşuldur. Klasik gerçekçi metni belirleyen özellik, nereden alındığından çok konunun düzenlenişi ve anlatılışıdır. Dünyanın gerçeklerini ele almak, kendi içinde yalnız gerçekçi değil aynı zamanda materyalist bir görüş açısı getirir. Bununla birlikte materyalist görüş, malzemeleri, belli bir üretim biçimi içinde düzenlenmiş olarak görmelidir ve malzemelerin tanımları bu üretim biçimi içinde belirlenmelidir. Rossellini'nin filmlerinde bir blok olarak ortaya çıkan gerçekçi ideoloji ögesini işte buradan ayrıştırmaya başlayabiliriz. Seyirci-özneye, perdede temsil edilenlere girebileceği belli bir yol gösterilmezse, o zaman da ona doğrudan doğruya perdeye girme yolu açılmış demektir. Çünkü kameranın sunduğu gerçekler, değişmez ve kesin bir bi-

çimde düzenlenmişse, kendi aralarında bir düzen *oluştururlar*. Rossellini'nin filmlerinde kamera, filmin üretici güçlerinin bir parçası olarak bir şey söylemez. Kameranın getirdikleri bir bakıma tartışmanın ötesindedir; Rossellini'nin filmleri işte bu noktada gerçekçiliğin, çelişkileri ele alamamak biçiminde ortaya çıkan o geleneksel zayıflığına düşer. *Viva L'İtalia*'da filmin göze batan eksikliği Cavour'un bulunmamasıdır. Bu eksikliğe salt siyasal açıdan saldırmak yanlış olur, çünkü bu, kameranın kendisinin soru sorma yeteneğinden yoksun olmasından doğan kaçınılmaz bir sonuçtur. Garibaldi Napoli II. Francisco'yla karşılaştırılabilir; çünkü onların değişik dünya görüşleri öylesine özel, değişik tarihsel dönemlere bağlıdır ki kamera onların çelişkilerini bir tek tarihsel perspektiften bakarak anlatabilir. İşte dünya bugün böyledir - bakın, dünya o zaman şöyleydi. Oysa Cavour'u filme sokmak, aynı zamanda var olan bir çelişkiyi —sınıfsal bir çelişkiyi— işe katmak olurdu. O zaman kamera, yantutmaz bir araç olan kamera, ne yapacağını bilemezdi. Çünkü o zaman dünyanın aynı anda var olan iki çelişik yorumunu sunmak, böylece kendi varlığını duyurmak zorunda kalacaktı. Böyle bir şey bir Rossellini filminde olamaz; sinemadaki varlığımızın hiç durmadan (özellikle onun tarihsel filmlerinde) farkına varsak da bu varoluşumuz hiç bir biçimde yorumlanmaz. Filmi yorumlamamız için hiç bir özel açı tanınmaz bize; tersine, yalnızca bir izleyici —sorun yaratmayan bir seyirci— kameranın sunduğu malzemeyle uğraşan değişmez bir insan olma hakkı tanınır ancak.

Rossellini'nin uygulamasını geliştirmede kullanılabilecek yollardan biri (Godard'ın ilk filmlerinden bazıları akla gelse de böyle bir gelişmeyi gerçekleştiren film pek yoktur) çelişkileri dile getirme olanağını araştırıp bulmaktır. *Ulysses* ve *Finnegan's Wake*'de James Joyce'un* gerçekliği dile getirmenin çelişik yollarını arar-

ken değişik dil biçimlerini araştırması gibi, Rossellini'nin uyguladıklarından daha gözüpek yıkma stratejileri düşünülebilir; bu yolla kameranın olanakları çok daha açık bir biçimde öne çıkacaktır. Böyle bir sinemayı, hele yıkma sinemasını belirleyecek şey, Brecht'in bu bölümün başında verdiğimiz alıntısındaki özellik —sınıf mücadelesi içinde rahatsız, hemen gerekli bir devrim zorunluluğu ötesinde yatan çelişkiler alanıyla uğraşan bir sinema— olacaktır; kadınla erkek arasındaki yokedilemez çelişki, İstekler'le Yasa, yorumla durum arasındaki sonu gelmez çatışma.

GERÇEKLEŞTİRİLEBİLECEK BİR KATEGORİ : DEVRİMCİ METİN

'Sosyalist çaba bireyleri değişik bir yolda biçimlendirir ve değişik bireyler üretir. Sonra, bunun da kapitalist yarışmacı mücadele ölçüsünde bireyselleştirici bir süreç olup olmadığı yolunda ikinci bir soru çıkar ortaya.' (XIX, 310)[18]

'İşle eğlence arasında kapitalist üretme biçimine özgü bu kesin karşıtlık yüzünden tüm zihinsel etkinlikler, işe hizmet edenler ve eğlenceye hizmet eden etkinlikler diye birbirinden ayrılmıştır. Eğlenceye hizmet eden etkinlikler, işgücünün canlı tutulabilmesi için bir dizge içinde düzenlenir. Hoş zaman geçirtici şeylerde işe özgü hiç bir şey bulunmamalıdır. Hoş zaman geçirtici şeyler, üretimi korumak için üretme-meye adanmıştır. Elbette insanın biricik, tutarlı, bütün bir yaşama biçimi yaratması böyle olmaz. Bu sanatın sürüklenerek üretici güçler arasına zorla sokulmasından değil, yarımyamalk katılmasından ve orada kendisine bir üretme-mealanı yaratmak zorunda bırakılmasındandır. Bilet alan

kişi perdenin önünde kendisini bir serseriye, bir sömürücüye (Ausbeuter) *dönüştürmüş olur. Burada ganimet* (Beute) *kişinin içine yerleştirildiğinden o kişi de bir bakıma iç-sömürünün* (Einbeutung) *kurbanı olur.*' (XVIII, 169)[15]

Screen'in bu sayısındaki yazısında Roland Barthes, Eisenstein ve Brecht gibi devrimci sanatçıların zorunlu olarak sunum dünyası içinde kalmaları gerektiği üzerinde duruyor. Yazısı boyunca Barthes, sunumun yapısına örnek olarak Fetişçilik'in yapısını kullanıyor. Stephan Heath'in bu sayıdaki yazısındaysa bu karşılaştırma uzun uzun inceleniyor; ama burada fetişçilik kavramının önemini kısaca belirtmek yararlı olacaktır. Fetiş, özneyi, annesinin penisi olmadığını farkettiğinde önünde açılan o korkutucu ayrım alanının dışında, güvenlik durumuna sokan nesnedir. Fetişçiliği yorumlayan en yaygın görüşler, fetişleştirilen nesne üzerinde dursalar da, fetişçilik Barthes'in gözünde hem özneyi hem de nesneyi belirleyen bir yapı olarak örnek alınmaya değer —öznenin durumunu saptayan şey, her şeyin üstünde fetiştir. Barthes'ın savında önemli olan, öznenin her zaman aynı olduğu fikridir— dünyayla karşı karşıya kaldığında hep aynı durumdadır özne. Bu görüş içinde, devrimci bir sanat yapıtı, dünyanın doğru (Parti tarafından sağlanan) sunumunu vermekten öte bir şey gerçekleştiremez. Öznenin durumunu değiştirmek, böylece onun yeni sunumu kabul etmesini kolaylaştırmak için bu amacı gerçekleştirmek yararlı olabilir; ama sonunda devrimci sanatçı sunum dünyasına bağlı (mahkûm) olacaktır.

Bu yazıda kurduğum çerçeve içinde, devrimci sanatçının belli yıkma stratejilerini uygulayabileceğini, ama sonunda ilerici bir gerçekçi metin yaratmakla yetinmek zorunda kalacağını söyleyebiliriz. Burada ortaya atmak istediğim sorun —bu sorunun şimdilik, yalnızca

ortaya atmakla yetinmek zorunda olduğumuz bir sorun olduğunu özellikle belirtmeliyim— bir başka etkinlik olasılığıdır: Bu etkinlik, yalnızca özneyi değiştirmekten ya da değişik (ve *doğru)* özdeşlikleri temsil etmekten çok, ideoloji içinde öznenin yerini değiştirmek —öznevi değişik bir biçimde kurmaktır. Fransa'da, özellikle son on yıl içinde, Marksçı bir ideoloji kuramında öznenin en önemli kavram olduğu kabul edilmiştir— bu kuram, kapitalist üretim biçiminin işgücünü canlı tutmak için başvurduğu zorlayıcı-olmayan tutumları açıklamaya, ideolojinin değiştirilmesiyle doğan güncel görevler konusunda anayollar bulmaya çalışır - bütünüyle kültür devrimi sorunudur bu. Öznevi böylesine önemli bir anahtar olarak kullanmanın getirdiği güçlüklerden birisi de, onun ister istemez tanımlayıcı bir bilimsel görüşe dönüştürülebilecek ideolojik bir kavram olmasındandır. Öz-ne (yaşantıların öz-ünü oluşturan kişi) büyük ölçüde, Descartes'tan, Alman İdealizmi'ndeki düşünürlerin en karmaşık örneklerine dek, çağdaş Avrupa felsefesinin ürünüdür.

Marksçı bir ideoloji kuramı içinde bir film kuramı dile getirmek isteyen herkesin karşısına çıkan başlıca sorun, eninde sonunda böyle bir kuramın bulunamamasıdır. Marks bu konuya 1846'dan sonra hiç dönmemiştir; öteki büyük Marksçı kuramcıların (Gramsci'yi* belki dışında tutabiliriz bunun) hiç birisi bu sorunla uğraşacak zaman bulamamışlardır. Birçok bakımlardan böyle bir araştırmanın başlangıç noktası Louis Althusser'in* bu konudaki 'İdeoloji ve İdeolojik Devlet Aygıtları' (Bir Araştırma İçin Notlar), adlı denemesidir[20]. Bu denemede Althusser, ideolojinin bir tarihi olmadığı tezini ileri sürerek bu tezi savunur. Bununla Althusser, belirli ideolojilerin hem iç hem de dış etkenleri içeren bir tarihi bulunmadığını değil, ideolojinin biçiminin her zaman aynı olduğunu söylemek ister. Althusser, ideolojinin

önemli ve değişmez özelliğinin, gerçek varolma koşullarıyla bireylerin, aralarındaki düşsel ilişkiyi temsil etmesi olduğunu savunur. İdeoloji her zaman 'düşseldir' çünkü bu temsiller bireyi kendi toplumunda yerine oturtur. Başka bir deyişle ideolojinin, her zaman gerçek dilegetirilişlerinin dışında bir ilk kaynağı vardır.

Bu tezi tartışmaya girişmeden önce belirtilmesi gereken iki başlangıç noktası vardır; doğrudan tezle ilgili olmasa da bu iki noktanın tezi tartışırken akılda tutulması gerekir. Bu noktalardan daha önce de söz ettiğim birincisi, öznenin ideolojik bir kavram olmasıdır. Üstelik bu, burjuvazinin doğuşuyla çok yakından ilgili olan bir ideolojik kavramdır. Bu kavramın evrimini tüm incelikleriyle izlemek bu yazının çapını ve yazarın yeteneğini zorlamak olur. Burada yalnızca şunu söylemekle yetinelim: Kartezyen felsefede, Newton fiziğinde, Port-Royal gramerinde çok kesin bir biçimde hep bu yaşantıları —birleştiren— özne kavramı vardır; onyedinci yüzyılda doğuşu, bu kavramın Avrupa burjuvazisinin gittikçe artan ekonomik ve siyasal egemenliğiyle çok önemli bağıntıları olduğunu düşündürüyor insana - Locke'un* yapıtları hem yeni bilimin hem de yeni kamu düzeninin doğrulanmasında bu özne kategorisine duyulan gereksinmeye en açık örnektir belki de[21]. Bütün bunları yalnızca, özne kavramıyla uğraşmanın ne büyük güçlükler getirdiğini önceden göstermek için söyledim.

İkinci nokta olarak, Althusser'in tezinin bazı Marksçı Hegelleştirme yöntemlerinden önemli ölçüde koptuğunu anlamak gereklidir. Çünkü Althusser, ideolojiyi yalnızca bir 'yanılsama' olarak gördüğünden, sınıf mücadelesinin başarılı sonucunun gerçeklikle çakışan yeni ve doğru ideolojinin ortaya çıkmasına yol açacağı görüşünü yıkmaya çalışır. Bu görüş, varoluşun ve bilincin, sonunda, sınıf mücadelesinin sonucuyla çakışacağı konusundaki Hegelci görüşleri yeniden canlandırmaktan

başka bir şey getirmez. Gerçekliği akılcı, akılcılığı da gerçekçi kılma yolundaki o güzel düşü gerçekleştirecek olan proletaryadır. Althusser'in tezi konusunda ne düşünürsek düşünelim, bu düşüncelerin, anıştırdığı tüm çelişki ve mücadele eksikliğine karşın Hegelci bir modele bir geri dönüş taşımaması önemlidir.

Ama şimdi biz doğrudan doğruya Althusser'in tezine dönelim. Öyle anlaşılıyor ki bu tezin kaçınılmaz sonucu sanata, ideolojinin içeriğine yaptığı etkinin dışında hiç bir özel etkinlik alanı tanımamak oluyor. Böyle olunca sanat, ideolojinin evrimindeki birçok etkenden biri olarak kesinlikle ideoloji alanının içinde kalıyor. Bu, elbette sanat konusunda klasik Marksçı görüşe oldukça uygun; ne var ki geleneksel Marksçı düşünce sanatın böyle kabaca ideolojiye katılıvermesinden çoğu zaman rahatsızlık duymuştur - bu rahatsızlığın en ünlü örneklerinden biri, Marks'ın kendisinin Yunan Sanatı'yla uğraşmasıdır. Oysa bu soruna yaklaşmanın başka bir yolu daha vardır; bu yol Brecht'in sinemada seyircinin durumu üzerine(bu bölümün başındaki alıntıda) söylediklerinde ve Brecht'in kuram ve uygulamalarının büyük bir kesiminde ortaya konmuştur. Buna göre, hem Althusser'in (ve Marks'ın) ideolojinin tarihi olmadığı tezini yadsımak, hem de sanatı bilime de ideolojiye de ait olmayan özel bir etkinlik alanına sınırlamak gerekir. Bu etkinlik alanı, ideolojinin biçimini işlemek ve dönüştürmek —ideoloji içinde öznenin tutumunu değiştirmek— özelliğiyle belirlenir.

Brecht'in sinemadaki seyirci üzerine yaptığı yorumda, seyirciye tanınan durum, işgücünün canlı-tutulmasını güvence altına alan bir durumdur. Sinema, seyirciyi iki şeyi kendinde birleştiren bir özne durumuna getirir: Bu durumda seyircinin üretici olan çalışma etkinliğiyle sürekli tüketici olduğu eğlence etkinliği çelişik bir biçimde birleştirilmiş olur. Althusser, denemesinde şu çok

önemli noktayı vurgular: İdeoloji fikirlerin insanların kafalarında dolaşması değil, bu fikirlerin belli maddi uygulamalara kazılmasıdır. Sinemanın gerici uygulaması, seyirciyi dil-ötesiyle yaratılan yalancı-egemenlik durumuna sokup taşlaştırır. Bu dil-ötesi, tüm çelişkileri kendine göre çözdüğünden seyirciyi, çelişki ve etkinlik alanının —ve üretimin— dışına iter.

Her türlü anlatımın karşısında, agnostik bir duruma düşmeden (böyle bir şey yıkma-sinemasının en aşırı ucuna düşmek olurdu - yalnızca özneyi her durumdan koparıp almaya yönelik) dil-ötesinin egemenliğiyle savaşma yolu öneren iki film *Kuhle Wampe* (Brecht'in yapımına katıldığı film) ve Godard-Gorin'in *Tout Va Bien*'idir[22]. Filmlerin ikisinde de öyküde kişilere hiç bir biçimde ayrıcalık tanınmamıştır. Tersine öykü yalnızca çeşitli durumların bir arada dile getirilebileceği bir yöntem olarak iş görür. Başka bir etkinlik gerektirmeyen —yalnızca orada, perdede olan— bir bilgi sağlamaktan çok, belli sahnelerle bu sahnelerden kazanılabilecek bilgidir, burada vurgulanan şey. Gerçekten de birey lerin konuşmalarının verilişi, kişilerin eylemlerinden hiç koparılmamış, tam tersine onlarla içiçe verilmiştir. Küçük burjuvalarla işçilerin S-Bahn'da kahve israfını tartışmaları sorunu olsun, *Tout Va Bien*'deki çeşitli monologlar olsun - bu, filmin sunduğu doğrularla karşılaştırılarak ölçülecek salt doğrular sorunu değildir. Konuşmalar daha çok konuşanın üretim sürecindeki yerine bağlı olan belli yaşama biçimleri içinde tutulmuştur. İşsiz kalmış işçiler, israfın kapitalist sürecin kaçınılmaz bir parçası olduğunu bilirler, çünkü bunu iş ararken her gün yaşamaktadırlar. Aynı biçimde et fabrikasındaki işçiler de sınıf mücadelesinin sona ermediğinin farkındadırlar; çünkü emeklerinin sömürülüşünü, kendilerine helaya gitmek için tanınan zamanın kısalığı gibi somut ayrıntılarıyla yaşayarak görmektedirler. Film, bu bilgiyi ağır-

basan bir anlatımla hazır bir biçimde sunmak yerine, gösterdiği çelişkilerle verir; seyirci-okur filmden bir anlam çıkarmak zorundadır (bu tür filmlerde çıkarılan anlamın da okurun sınıfsal durumuna bağlı olacağı açıktır). Bu filmlerin yalnızca özneye değişik bir temsil sunmakla yetinmeyip hem yaratılan malzemeyi hem de 'gerçekliği' değişik bir ilişkiler dizisi içinde verdiğine en iyi kanıt, okur-seyirciyi üretici duruma sokmasıdır (bu, birçok bakımdan *Kuhle Wampe*'den daha Brecht'çe olan *Tout Va Bien*'de açık bir biçimde görülür).

Bu değişiklik, çok kısa olarak zamanın (tarihin), sunum alanına, bu alanın içine sinecek biçimde sokulmasıyla belirlenebilir. Her iki filmin de zamanı ve hep onunla birlikte gelen değişikliği vurgulayarak sona ermesi rastlantı değildir. 'Ama kim değiştirecek dünyayı,' *(Kuhle Wampe)* —'Tarihsel olarak yaşamayı öğrenmeliyiz,' *(Tout Va Bien)*— hem filmin içinde hem de okura sunulan yerde görülen bu zaman ve değişiklik vurgulaması, devrimci sosyalist bir ideolojinin içerik bakımından olduğu gibi biçim bakımından da farklı olabileceğini gösterir. Aynı zamanda bu, Barthes'ın devrimci sanatın sonunda 2000 yıldır Batı'da süregelen temsil (sunum) yerine bağlı kalacağı yolundaki tezini de kuşkuya düşürür. Bu tek-açılı sunum görüşü, Einstein-sonrası fiziğin hem öznenin hem de nesnenin, artık değişmez durumlarda çakılıp kalmadıklarını, zaman içinde varolduklarını söyleyen sunum görüşünün geçerliliğini hiçe sayıyor demektir.

Özne-nesne ilişkisine sinen (ve artık böyle yalın bir biçimde belirlenemeyen) bu değişim, dönüşüm —kısaca üretim— olanağı, Hegelcilerin, varlıklar düzeyiyle bilincin sonunda bağdaşacağı yolundaki yanlışlarının bir tekrarı gibi görülebilir. Bu ilişkiye sinen değişim olanağı, özel bir değişimler dizisinin kaçınılmaz açılımı yerine yalnızca değişme olasılığını —ilişki içinde varolabilecek

bir dönüşümler alanını— gösterdiği sürece, o yanlışın tekrarı değildir.

Devrimci sanata olanak tanımak istiyorsak buna benzer bir yorum yapmamız gerekir. Yoksa sanatın yalnızca ilerici ya da yıkıcı olması kaçınılmazdır; Brecht'in tüm uygulamaları da bu iki şeyin birleştirilmesi olup çıkar; o zaman da yıkıcı etkiler, yalnızca yapıtın ilerici içeriğini kabul etmemeye yarayacak mekanik etkilerden başka bir şey olmaz.

KESİN BİR KATEGORİ : GERİCİ SANAT

«İnsan süreçlerinde 'alınyazısının' daha çok vurgulanmasını isteyenler, basınımızın metafizikçileri, 'sanat'ın partizanlarıdır. Uzun süredir artık bir zamanlar yüce bir kavram olan alınyazısı yalnızca sıradan bir fikirden başka bir şey sayılmıyor: Kendisini durumuna razı ederek insan, öylesine özlediği o 'değişikliğe' ve 'içleştirmeye' eriyor. Alınyazısı aynı ölçüde katışıksız bir sınıf mücadelesi kavramıdır: Bir sınıf ötekinin alınyazısını 'kararlaştırır.'» (XVIII, 169-70)[23]

Brecht'i benimser ve yeniden canlandırırken Soğuk Savaş'ın başlamasından bu yana çok rastlanan bir yol onu, içinde yaşadığı toplumun, kapitalizm ve faşizmin aşırılıklarını alaya alan bir hicivci olarak görmektir. Bu yaklaşım, Brecht'in yapıtlarındaki üretici ögeyi yadsır, yabancılaşma-etkilerini, üretme tekniklerini, entellektüel bir 'sanat' yapıtının salt narsist-belirtilerine dönüştürür. Brecht'i bu yolla ayağa düşürmeye ve siyasallıktan uzaklaştırmaya en tipik örnek Lindsay Anderson'ın* *O Lucky Man!*'idir. Açıkça Brecht'çi bir filmdir bu - gevşek dokunmuş sahnelere, Alan Price şarkılarıyla bir kar-

şı-ses oluşturulur. Tıpkı *Tout Va Bien*'in 1972'de Fransa'nın bir tablosunu çizmeye çalışması gibi, bu film de 1973 İngiltere'sinin bir tablosunu vermeye çalışır. Oysa Fransız filminde tablolar, toplumun içindeki çelişkileri —gerçekliğin değişik biçimlerde dile getirilişini— yansıtmak amacıyla kullanılırken, İngiliz filminde bütün tablolar İngiltere'nin basmakalıp gerçekliğini anlatmak için kullanılmıştır; seyirci de bu basmakalıp gerçekliği, bulunduğu üstün yerden zevkle seyretmeye çağırılır. Sahneler başta, öyküyle ortaya çıkan gerçekliği ağır basıyor gibi gösterebilir, oysa film sonu gelmez gelişmesi içinde ilerledikçe öykünün, perdede sunulan apaçık doğruları yansıtmaktan öte bir şey yapmadığı anlaşılır. Üstelik bu doğrular, gerici küçük burjuva aydınının ardı arkası kesilmeden tekrarlanan mesajı olup çıkar - haydut ahlâkıyla davranan bir alay 'kadir-i mutlak' kapitalist tarafından yönetildiğinden, toplumun acımasız ve kötü gidişi karşısında ona yukardan bakmaktan başka bir şey yapamayız. Walter Benjamin,* bu özellikle yozlaşmış sanat stratejisinin kesin bir eleştirisini yapmış olmasaydı, filmin daha uzun bir çözümlemesine girişmek yerinde olabilirdi. Belki de tekelci kapitalizm çağında küçük burjuva imgelerinin kıtlığına tanıklık edercesine Benjamin'in kırk yıl önceki hiciv şairi Erich Kästner* üzerine yazdıkları, bugün son sözcüğüne dek *O Lucky Man!*'e uygulanabilir. Benjamin'in yazısının bu Brecht özel sayısına alınması bu yüzdendir[24].

NOTLAR

(1) SC s. 98. Brecht'in yapıtlarının notlanması için Not. 2.'ye bakınız.
(2) Alıntı Brecht'ten olduğu zaman, yalnızca metinde Almanca baskının cilt ve sayfa numalarını, dipnotlarında da 1970'de **Sur le Réalisme** (SR) ve **Sur le Cinéma** (SC) olarak yayınlanan ciltlerden alınan sayfa numaralarını veriyorum. Eğer parça **New Lef Review**'nun 84'üncü sayısındaki son Brecht çevirileri arasında varsa, o zaman NLR harflerinden sonra üçüncü bir sayı ekliyorum.

(3) SR s. 98. NLR s. 45.
(4) George Eliot, **Middlemarch,** Londra 1967, ss. 432 - 433.
(5) Amerikalı yönetmen Alan Pakula'nın, bizde 'Fahişe' ismiyle gösterilen 1971 yapımı filmi (Ç. N.).
(6) SR s. 77.
(7) John Steinbeck'in romanı, bundan John Ford'un 1940'da yaptığı film. (Ç. N.).
(8) Rodgers/Hammerstein ikilisinin müzikal oyunundan Robert Wise'ın 1965'de yaptığı film (Ç. N.).
(9) Emile Zola'nın «L' Assommoir» romanı ve bundan René Clement'in yaptığı film (1956 - Ç. N.).
(10) Sergei Eisenstein, **The film Sense,** Londra 1968, ss. 14 - 15.
(11) **Aynı yapıt,** s. 20.
(12) **Aynı yapıt,** s. 37.
(13) SR ss. 99 - 100 NLR s. 46.
(14) SC s. 25.
(15) Jacques Lacan **Lettres de L'Ecole Freudienne,** cilt 1, s. 45. **(Qu'est-ce que le Structuralism'in** 253. sayfasında altın olarak var, yayımcı F. Wahl, Paris 1968.).
(16) **Screen,** cilt 13, sayı 3, Güz 1972.
(17) Roland Barthes'a bakınız 'De L'oeuvre au texte,' **Revue d'esthétique 1971** ve **Le Plaisir du texte,** Paris 1973.
(18) SR s. 101, NLR s. 47.
(19) SC ss. 178 - 179.
(20) **Lenin and Philosophy and other essays'den,** NLB, Londra 1971.
(21) Özne kavramının böyle kesin bir biçimde onyedinci yüzyıla oturtulması elbette tartışılabilir. Althusser kendisinin öznenin ideoloji içinde değişmez olduğu görüşüne uyan Hıristiyan dininden ve ilk beş kutsal kitaptan örnekler verir. Bu yazıda göstermek istediğim şey, özneyi Althusser'in sandığı ölçüde büyük bir güvenle kullanıp kullanamayacağımızın belli olmadığıdır.
(22) Jean-Luc Godard/Gorin ikilisinin 1972 yapımı filmleri (Ç. N.).
(23) SC s. 179.
(24) Eleştirmen W. Benjamin'in bu makalesi de Screen'de yayımlanmış ve bu kitaba alınmamış diğer yazılardan biridir (Ç. N.).

DİDEROT, BRECHT, EİSENSTEİN

*Roland Barthes**

André Techiné için*

Toplumsal durumla tarih arasındaki yakınlığın Eski Yunanlılar'dan bu yana matematikle akustiği birbirine bağladığını varsayalım. Gene iki ya da üç bin yıldır büyük ölçüde Pisagor'un* etkisi altında bulunan bu alanın belli bir baskı altında kaldığını düşünelim. (Gerçekten de Pisagor Gizlilik'in isim babasıdır). Son olarak da bildiğimiz Yunanlılar'ın zamanından bu yana başka bir ilişkinin —geometriyle tiyatro ilişkisinin— kurulduğunu, ikinci ilişkinin birinciyi bastırarak sanat tarihinde sürekli önü çektiğini düşünelim. Tiyatro, nesnelerin yerini *görüldükleri gibi* hesaplayan bir uygulamadır; seyirlik şeyi şuraya yerleştirirsem seyirci bunu görecektir; başka bir yere yerleştirirsem görmeyecektir; sonra, bu maskeleme işinden bütünüyle vazgeçerek böylece yaratılan yanılsamadan yararlanabilirim. Işıklı kalemin yoluna çıkan hattır sahne; hem ışıklı kalemin durduğu noktayı hem de bir bakıma onun başlangıçtaki eşiğini gösterir

bize. İşte —müziğe yaslanan (metne yaslanan) *sunum* (temsil) böylece kurulmuş olur.

Sunum doğrudan doğruya öykünme (taklit) diye tanımlanamaz: İnsan 'gerçek,' 'gerçeğebenzer,' 'kopya' gibi kavramlardan sıyrılsa da özne (yazar, okur, seyirci ya da gözleyici) *bakışlarını* ufka çevirip bir üçgenin tabanını kesip aldığı gözlerini (ya da kafasını) üçgenin tepesine diktiği sürece, sunum diye bir şey olacaktır. 'Sunumun Organun'unun[1] ikili temelini' (bu adla bir yapıt yazmak artık olasıdır, bugün çünkü *sunumdan başka şeylerin* de belirtileri var) kesip çıkarma *(découpage)* eyleminin önemi ve bu eylemin konu birliği oluşturacaktır. Çeşitli sanatların hammaddesi bu yüzden pek önemli olmayacaktır; tiyatroyla sinemanın (pek az görülse de, ses üzerinde, stereofoni üzerinde bir araştırma olmalarının dışında) geometrinin doğrudan dışavurması olduğu kesindir; ama artık uzun süredir ölçübilimi (prozodi), müziği bir yana bırakan (okunabilir) edebiyat anlatımı da, gösterebilmek için parçaları oyup ayırması yüzünden, sunuma başvuran, geometriyi kullanan bir anlatım olmuştur: Anlatmak (klasikler şöyle derdi) 'insanın, kafasındaki tabloyu göstermesi'nden başka bir şey değildir.

Sahne, resim, çekim, oyulup çıkarılmış üçgen: Tiyatroyu, resmi, sinemayı, edebiyatı, müzik dışında kalan ve *dioptric sanatlar*[2] diyebileceğimiz sanatları anlamamızı sağlayacak *koşul* budur işte. (Karşıt-kanıt: Müzik metninde en küçük bir tabloyu bile canlandırabilmek için bu metni oyunun hizmetine sokmaktan başka yolumuz yoktur; müzik metnindeki en küçük fetişleri bile oyup çıkarabilmek için de, o metni bayatlamış ezgiler kullanarak alçaltmaktan başka bir şey yapamayız.)

Çok iyi bilindiği gibi Diderot'nun* estetiği, tüm olarak tiyatrodaki sahneyle resim tablosunun özdeşleştiril-

(1) Organon : Eski Yunancada, 'araç' (Ç. N.).
(2) Dioptrik : Işığın kırılma konusu ile ilgili (Ç. N.).

mesine dayanır: Eksiksiz oyun bir tablolar geçidi, başka deyişle bir galeri, bir sergidir; eksiksiz oyun sahnede seyirciye ardarda 'ressamın en iyi esin anlarındaki tabloları' sunabilen oyundur. Bu tablolar (resimde olsun, tiyatroda olsun, edebiyatta olsun) dış çizgileri açıkça belirlenmiş, tersine çevrilemez, çürütülemez, tertemiz oyulmuş parçacıklardan oluşur; tabloyu çevreleyen her şey hiçliğe itilmiştir, adlandırılmadan bırakılmıştır; oysa tablonun içine alınan her şey öz-leştirilir, aydınlatılır, görülecek duruma getirilir. Böylesi güçlü bir ayrım, yüksek bir düşünme düzeyini gösterir: Bu tablo entellektüeldir, söyleyecek bir şeyi (ahlâksal, toplumsal bir şeyi) vardır; ama bu tablo, aynı zamanda bir işin nasıl yapılması gerektiğini bildiğini de söyler bize; aynı anda hem anlamlı hem ilkellik özellikleri yüklü, hem etkileyici hem düşündürücü, hem duygulandırıcı hem de duygu kanallarının bilincine vardırıcıdır. Brecht'in epik sahnesi, Eisenstein'ın* çekimi, buna benzer ne çok tablo taşır, bunlar Diderot'nun kuramlaştırdığı o dramatik birliği eksiksiz karşılayan (masayı *hazırlamak* dediğimiz anlamda) hazırlanmış sahnelerdir. Bu sahneler çok kesin bir biçimde oyulup çıkarılmıştır. (Burada Brecht'in perdeli İtalyan sahnesine karşı gösterdiği hoşgörüyü, belirsiz tiyatrolara —açıkhava tiyatrolarına, meydan tiyatrolarına— karşı duyduğu nefreti düşünün); bu tabloların anlamları anıt gibi yükselir önümüzde; ama bu tablolar aynı zamanda bu anlamların üretilişini de sergileyerek görsel ve düşünsel *découpages*'ların çakışmasını sağlarlar. Eisenstein'ın çekimlerini Greuze'ün* resimlerinden ayıracak hiç bir şey yoktur (elbette her birinin amacı ayrıdır; Greuze'da ahlâksal, Eisenstein'daysa toplumsaldır amaç); epik tiyatrodaki sahneyi Eisenstein'ın çekiminden ayıracak hiç bir şey yoktur (yalnız Brecht'te tablo benimseyip tutunması için değil, eleştirmesi için sunulur seyirciye).

Öyleyse tablo (bir oyup çıkarma işlemi sonunda doğduğuna göre) bir fetiş-nesnesi midir? Evet, ideal anlam düzeyinde (İyilik, Gelişme, Nedenler, adaletli Tarih'in zaferi) öyledir; tablonun oluşturulması düzeyindeyse öyle değildir. Ya da daha dikkatli söylersek, fetişin artık fetiş olmaktan çıktığı noktayı yerinden oynatmaya izin veren ve böylece daha geride bulunan *découpage*'ın sevimlilik etkisini yaratan şey, tablonun *kompozisyonudur* yalnızca. Bir kez daha söyleyelim: Bizim için Diderot, bu istek diyalektiğinin kuramcısıdır; 'Kompozisyon' adlı yazısında Diderot şunları yazıyor:

'İyi-kurulmuş bir resim *(tablo)* bir tek görüş açısında toplanmış bir bütündür; bu bütün içinde parçalar bir tek amaç için birleşir ve karşılıklı alışverişleriyle bir hayvanın bedenindeki organlar gibi gerçek bir birlik oluştururlar; işte bu yüzden nasıl tuvale oran, zekâ ya da birlik olmadan rasgele atılıvermiş bir sürü şekilden oluşan bir resme *gerçek bir kompozisyon* denemezse, aynı biçimde kâğıt üzerine serpiştirilmiş bacak, burun, göz skeçlerine de *portre*, ya da *insan bedeni denemez*.'

Böylece tabloya beden fikri açıkça sokulmuş oluyor, ama getirilen bütün-bir-beden fikridir - bir araya toplanmış ve manyetik bir güçle yapıştırılmış parçalar gibi bütünleşen organlar, aşkınlık adına, *beden* adına işlemeye başlarlar; beden, fetişçilik yükünün tümünü üslenir ve yüce anlamın kendisini oluşturur: fetişleştirilen bu anlamdır. (Kuşkusuz, Brecht-sonrası tiyatro ve Eisenstein-sonrası sinemada tabloların dağıtılmasıyla 'kompozisyonlar'ın parçalanmasıyla, insan bedeninin 'tek tek organlarının' harekctlendirilmesiyle kısaca yapıtın fizikötesi anlamını —ama aynı zamanda siyasal anlamını, ya da hiç değilse bu anlamın *başka* siyasetlere aktarılmasını— denetimde tutmak özelliğiyle belirlenen *mises-en-scéne*'lere rastlamak güç olmayacaktır.)

* * *

Brecht, (ardarda tablolardan oluşarak gelişen) epik tiyatroda tüm anlam ve zevk yükünü bütünün değil, tek tek sahnelerin taşıdığını açıkça söylemiştir. Oyunun düzeyinde hiç bir gelişme, hiç bir olgunlaşma yoktur; gerçekten de (her tabloda hemen doğrudan verilen) bir anlam vardır, ama hiç bir son anlam bulunmaz; her biri yeterince anlatım gücü taşıyan parçalardan oluşan bir diziden başka bir şey yoktur. Eisenstein'da da durum aynıdır: Film, her biri eksiksiz bir biçimde anlamlı, estetik bakımdan harika bir epizotlar akışıdır; sonunda seçmelerden oluşan, kendisini fetişçiye sunan, delikli çizgilerle birbirinden ayrılmış parçalarını koparıp tek tek zevkine varmaya çağıran bir sinema çıkar ortaya (şöyle bir şey anlatılmamış mıydı bir zamanlar? *Sinematek*'lerin birinde *Potemkin Zırhlısı* filminin bir sahnesi —elbette çocuk arabalı sahnesi— kaybolmuş; birkaç buklesi, bir eldiven ya da bir kadının iç çamaşırı gibi sevgiyle saklanmak için kesilip alınmış). Eisenstein'ın en büyük gücü hiç bir *imge*'nin *sıkıcı* olmamasından gelir; bir imgeyi anlamak ve onun zevkine varabilmek için ikinci imgeyi beklemek zorunda kalmayız; bu bir diyalektik sorunu(belli zevkleri tatmak için bir sabır süresi gereklidir) değil, eksiksiz anların özetlenmesinden oluşturulmuş sürekli bir şölendir.

Elbette Diderot da bu eksiksiz anı düşünmüştür (kafasında evirip çevirmiştir). Bir öykü anlatabilmek için ressamın elinde bir tek an, tuvalde hareketsizleştireceği an vardır yalnızca; ressamın bu anı iyi seçmesi, o anın en yüksek anlamı ve en yüksek zevki üretebileceğini önceden güvence altına alması gerekir. İster istemez bütün olacağından bu an yapay (gerçek-dışı: Gerçekçi bir sanat değildir bu) olacaktır; bir bakışta (tiyatro ve sinema açısından düşünürsek bir kavrayışta) şimdi'yi, geçmişi ve gelecceği okuyabileceğimiz bir hiyerogliftir; başka deyişle temsil edilen anın tarihsel anıdır bu. Bütü-

nüyle somut ve bütünüyle soyut olan bu önemli nokta, Lessing'in* sonunda *(Laocoon'*da) *yüklü an* diye adlandırdığı şeydir. Brecht'in tiyatrosu, Eisenstein'ın sineması yüklü anlardan oluşur: *Cesaret Ana*[1], kendisine kur'a çavuşunun verdiği madenî parayı ısırıp bu kısa güvensizlik anının sonucu olarak oğlunu yitirdiği zaman, aynı anda hem satıcı kadın olarak geçmişini hem de kendisini bekleyen geleceği göstermiş olur - gözlerini para bürümüş olması yüzünden tüm çocukları ölecektir. Köylü kadın *(Genel Çizgi'*de)[2] traktörün onarılmasında kullanılmak üzere etekliğinin yırtılmasına izin verirken onun bu davranışı tarihin ağırlığını kendinde taşır: Bu yüklü an, geçmişin başarılarını (traktör paslanmış bürokrasi çarkının elinden zorla koparılarak alınmıştır), o sırada süren mücadeleyi ve dayanışmanın ne denli etkili olduğunu kendinde birleştirerek anlatır. Bu yüklü an, o zamana dek bulunmayan tüm yok'ların (anıların, derslerin, umutların) bir anda varoluvermesidir; bu anın temposunda Tarih hem anlaşılır hem de istenir bir şey olur.

Brecht'te yüklü an fikrini üslenen şey *social gestus'*tur. Öyleyse nedir bu *social gestus* (tiyatro kuramında şimdiye dek yaratılan kavramların en açığı, en zekicesi olan Brecht'in bu kavramına ne çok alay, ne çok eleştiri yağdırmıştır gericiler!) *Social Gestus,* bütün bir toplumsal durumun okunabileceği bir davranış ya da bir davranışlar dizisidir (ama hiç bir zaman el kol oynatmak değildir). Her *gestus* da toplumsal değildir; insanın bir sineği kovmak için yaptığı hareketlerin toplumsal bir yanı yoktur; ama aynı adam yoksul giysiler içinde bekçi-köpekleriyle savaşıyorsa o zaman bu *gestus* toplumsal olur. Kantinde çalışan kadının kendisine uzatılan paranın sahte olup olmadığını anlamak için yaptığı hareket

(1) Brecht'in ilk kez 1949'da sergilenen oyunu (Ç. N.).

(2) Eisenstein'ın 1929'da çevirdiği, devrim-öncesi ve sonrasını karşılaştıran filmi. Diğer adı «Eski ve Yeni»dir (Ç. N.).

toplumsal bir *gestus*'tur: Gene, *Genel Çizgi*'deki bürokratın resmî yazıları imzalarken aşırı kurumlanması da böyledir. Bu türden toplumsal *gestus*, dilde bile görülebilir.

Brecht'e göre dil de, konuşanın başkalarına karşı edindiği belli tutumları gösterdiğinden *gestual*'dır: 'Rahatsız ediyorsa gözlerin seni, çıkar onları!', 'Seni rahatsız eden gözlerini çıkar'dan daha *gestual*'dır çünkü ilk cümlenin düzenlenişi ve burada seslenen kişi peygamberce ve öçalıcı bir tutum içindedir. Demek ki konuşma biçimleri de *gestual* olabiliyor; işte bunun için Eisenstein'ın, (aynı zamanda Brecht'in) sanatını 'biçimselleştirici' ya da 'estetik' diyerek eleştirmenin hiç bir anlamı yoktur: Amaçlı ele alındığında biçime, estetiğe ve konuşmalara toplumsal sorumluluklar yüklenebilir. Sunumun (temsilin) de (burada bununla uğraşıyoruz) ister istemez toplumsal *gestus*'u dikkate alması gerekir; insan, bir şeyi sunmaya (oyup çıkartmaya, tabloyu çevreden ayırmaya, böylelikle her şeyi kapsayan bütünlüğü bozmaya) kalkar kalkmaz, bu davranışın toplumsal olup olmadığına (özel bir toplumu değil de İnsan'ı gösterdiği zaman toplumsal değildir) karar vermesi gerekir.

Tablo'da (sahnede, çekimde) oyuncu ne yapar? Tablo, ideal bir anlamın sunumu olduğuna göre, oyuncunun bu anlamın bilgisini yansıtması gerekir; çünkü bilgi kendisiyle birlikte kendi düzenini getirmezse ideal olamaz. Ne var ki oyuncunun alışılmamış bir eklemeyle - göstermek zorunda olduğu bu bilgi, ne onun bir insan olarak edindiği bilgidir (oyuncunun gözyaşları yalnızca Talihsiz İnsan'ın duygularını yansıtmamalıdır) ne de bir oyuncu olarak edindiği bilgidir (sanatını ne denli iyi bildiğini de göstermemelidir oyuncu). Oyuncu, 'gerçekliğin', 'insanlığın' içine batıp boğulmuş seyircilerin tutsağı olmadığını kanıtlamalı, anlamı yedeğine alıp ideal durumuna doğru götürmelidir; bir anlam ustası

olarak oyuncunun üstünlüğü Brecht'te apaçık ortaya çıkar; çünkü Brecht bu üstünlüğü 'uzaklaştırma' terimiyle kuramlaştırmıştır. Bu Eisenstein'da (hiç değilse burada örnek olarak aldığım *Genel Çizgi*'nin yapımında) da aynı açıklıkla ortaya çıkar; sonra bu, törensel, ayinsel sanatın —Brecht'in istediği türden bir sanatın— sonucunda olmuş bir şey değil, oyuncunun hareketlerini (yumruklarını sıkma, ellerin araçları sımsıkı kavraması, köylülerin bürokratların masalarının önünde duruşları) hiç durmadan damgalayan toplumsal *gestus*'un vurgulanmasından doğmuş bir şeydir. Gene de (Diderot için örnek bir ressam olan) Greuze'de olduğu gibi Eisenstein'da da oyuncunun bazen çok dokunaklı, çok az 'uzaklaştırılmış' gibi görülebilecek anlatımlar takındığı doğrudur; ne var ki uzaklaştırma temelde Brecht'e özgü bir yöntemdir, Brecht'te bu canalıcı bir yöntemdir, çünkü Brecht seyirciye eleştireceği bir tablo sunar. Öteki ikisinde oyuncu uzaklaştırmaya başvurmak zorunda değildir; oyuncunun sunmak zorunda olduğu şey ideal bir anlamdır, bu yüzden de bir değerin üretilmesini 'sağlaması', kattığı aşırılıklarla onu elle tutulur, zihinsel olarak kavranabilir bir duruma getirmesi yeter; o zaman oyuncunun anlatımı doğal bir niteliği değil, bir fikri gösterir - aşırı olması da bu yüzdendir. Bütün bunlar Oyuncular Stüdyosu'nun (Actor's Studio)[1] yapmacıklı yüz hareketlerinden, oyuncunun kişisel ününü artırmaktan başka hiç bir anlamı olmayan o çok beğenilen 'denetim'den (burada *Paris'te Son Tango*'da[2] Brando'nun yüz oynatmalarını düşünün) çok çok uzaklara düşer.

* * *

(1) New York'da Lee Strasberg ve Elia Kazan'ın kurdukları ünlü tiyatro okulu (Ç. N.).

(2) İtalyan yönetmeni Bernardo Bertolucci'nin 1972 yapımı filmi (Ç. N.).

Tablonun bir konusu (bir olay) var mıdır? Hiç mi hiç yoktur; bir anlamı vardır, ama konusu yoktur. Anlamı toplumsal *gestus*'la (yüklü anla) başlar; *gestus*'un dışında yalnızca belirsizlik, anlamsızlık vardır.

'Bir bakıma,' diye yazıyor Brecht 'konularda her zaman belli bir naivlik vardır; şöyle ya da böyle biraz eksiktir konular nitelikçe. Boş olmalarına karşın gene de kendilerine yeterler nedense. İnsan ögesini işe karıştıran yalnızca toplumsal *gestus*'tur (eleştiri, strateji, alay, propaganda, vb).'

Diderot bunlara şunları ekler (eklemek sözcüğünü bu anlamda kullanabilirsek elbette): 'Ressamın ya da tiyatrocunun yaratıcılığı konunun seçilmesinde değil, yüklü anın, tablonun seçilmesinde ortaya çıkar.' Sonunda Eisenstein'ın —kendisini yasaklayanların söyledikleri gibi 'yapması gerekeni yapıp da'— 'konuları'nı günümüzde sosyalizmin kuruluşundan değil de eski Rus Tarihi'nden ve Devrim'den alması değildir önemli olan; zırhlı ya da Çar pek önemli değildir, yalnızca belirsiz ve boş 'konular'dır bunlar; önemli olan tek şey *gestus*'tur; davranışın —hangi döneme ait olursa olsun— toplumsal işleyişi açıkça görülebilecek bir metinde tüm önemiyle gösterilebilmesi, yazılabilmesidir; konu ne bir şey ekler, ne de bir şey alıp götürür. 'Esrar' üzerine, esrarı 'konu' alan kaç film yapılmıştır şimdiye dek? Oysa bu, bomboş, hiç bir toplumsal *gestus* taşımayan bir konudur; esrar önemsizdir, daha doğrusu önemi yalnızca temel bir nitelik taşımasındadır - belirsiz, boş ve sonu gelmez bir konudur: 'Esrar cinsel güçsüzlüğe yol açar' *(Trash)*[1], 'esrar insanı intihara sürükler' *(Absences répétées)*[2]. Bu konuyu işlemek, asılsız bir şeyi dile getirmektir: Neden başka bir konu değil de bu? Her şey tabloyla, anlamın dav-

(1) Amerikan 'Yeraltı Sineması'ndan gelen yönetmen/yapımcı Andy Warhol'un 1970 yapımı filmi (Paul Morissey'le ortak) (Ç. N.).
(2) Jean-François Adam'ın Fransız filmi (1972) (Ç. N.).

ranışlara ve onların bağdaştırılmasına oturtulmasıyla başlar. *Cesaret Ana*'yı ele alalım: Oyunun 'konusu'nun Otuz Yıl Savaşları, ya da genel olarak savaşın yadsınması olduğunu sanıyorsanız aldanıyorsunuz demektir; oyunun *gestus*'u burada değil, savaştan kazanç sağlayacağını sanan, ama aslında bu yüzden ölen satıcı kadının körlüğüdür; daha da ötesi *gestus*, seyircinin, *Benim*, bu körlüğü kendimde de taşıdığımı *görmemede*dir.

Tiyatroda, sinemada, geleneksel edebiyatta her şey hep *bir yerden* görülür. Burada sunumun geometrik temelini görüyoruz: Fetişçi özneden, tabloyu oyup çıkartması beklenir. Anlamın çıkış noktası hep Yasa'dır: Toplumun yasası, mücadelenin yasası, anlamın yasası. Bu yüzden militan sanatın tümünün temsil-ci, yasal olmaktan başka yolu yoktur. Sunumun gerçekten kökeninden kopması ve sunumluktan çıkmadan geometrik yapısını aşabilmesi için ödenmesi gereken fiyat çok yüksektir - olsa olsa ölümdür. Bir arkadaşımın söylediği gibi Dreyer'in* *Vampyr*'inde[1] kamera evden mezarlığa doğru *ölü adamın gördüklerini* kaydederek kayar: Sunumda ölçünün kaçırıldığı zamanlarda düşülecek aşırı uç budur işte: Seyirci artık hiç bir tutum edinemez, çünkü kendi gözünü ölü adamın gözüyle özdeşleştiremez; tablonun hiç bir çıkış noktası, hiç bir dayanağı yoktur; boşlukta kalakalmıştır. Bu aşırı sınıra dayanmadan önce yer alanlar (Brecht ve Eisenstein'ın yapıtlarında durum budur) yasal olabilir ancak: Uzun vadede epik sahneyi, filmdeki çekimi kesip ayıran Parti'nin Yasası'dır; bakan, çerçeveleyen, odaklayan, dile getiren bu Yasa'dır. Eisenstein'la Brecht, Diderot'yla bir kez daha birleşirler burada (kendisinden sonra gelen iki izleyicisinin sosyalist sanatın başlatıcıları olması gibi, Diderot da burjuva ev-yaşamı trajedisinin başlatıcısıdır). Diderot, resim-

(1) Ünlü Danimarkalı sinemacı Carl Dreyer'in 1932 yapımı filmi. Diğer adı «David Grey'in Tuhaf Serüveni» (Ç. N.).

de etkisi yıkayıcı (katartik) olan, anlamın ideal yanını amaçlayan büyük uygulamalarla, salt öykünmeci, anlatmacı olan küçük uygulamalar —Greuze'le Chardin* arasındaki başkalık— arasında ayrım gözetir. Başka bir deyişle, bir yükseliş döneminde her sanatta fiziğin (Chardin) bir fizikötesiyle (Greuze) taçlandırılması gerekmiştir. Brecht'te ve Eisenstein'da Chardin ve Greuze yanyana yaşarlar (Brecht, işi daha da karmaşıklaştırarak önlerine serdiği Chardin'in Greuze'u olmayı seyircilerine bırakır). Henüz huzura kavuşmamış bir toplumda sanat fizikötesine kaymaktan, başka deyişle gösterici, okunabilir, sunum-cu (temsil-ci), fetişçi olmaktan nasıl kurtulabilir? Müziğe, Metin'in kendisine ne zaman ulaşacağız kimbilir?

* * *

Öyle anlaşılıyor ki Brecht, Diderot'yu hemen hemen hiç tanımıyordu (belki azıcık *Paradoxe sur le comédien*'i[1] biliyordu). Oysa burada şimdi önerilen üçlü birleşimi oldukça tutarlı bir biçimde yaratan ilk o olmuştur. 1937 sıralarında Brecht bir *Diderot Topluluğu*, tiyatro deneylerinin ve incelemelerinin toplanacağı bir yer kurma fikrini ortaya attı - kuşkusuz bunu, Diderot'da büyük bir materyalist düşünürün ötesinde, kuramıyla hem zevk hem de bilgi vermeyi amaçlayan bir tiyatro adamı gördüğü için yaptı. Brecht bu Topluluk için bir program hazırlamış ve başkalarına gönderilmek üzere bir broşür yazmıştı. Kime gönderilmek üzere? Piscator'a,* Jean Renoir'a,* Eisenstein'a.

(1) Diderot'nun 1773 - 78 arasında yazılıp ilk kez 1780'de yayımlanan eseri (Ç. N.).

ŞKLOVSKİ'DEN BRECHT'E : RUS BİÇİMCİLİĞİNİN (FORMALİZM) SİYASALLAŞTIRMA TARİHİ ÜZERİNE BAZI ÖN-GÖRÜŞLER

Stanley Mitchell

Bu yazıda amaç Şklovski'nin* *ostranenie* (garipleştirme) kavramıyla Brecht'in hemen hemen aynı anlama gelen *Verfremdung* kavramı arasındaki ilişkiyi belirlemektir. Böyle bir araştırmaya neden gerek var? Şklovski, düşünüş biçimini temelden değiştirecek ölçüde olmasa da, daha sonra kendisini Marksizme adayan bir Biçimciydi[1] (Formalist).* Şklovski *garipleştirme* ve *bir-araç-olarak-sanat*'ı Devrim'den, bindokuzyüz yirmilerde Sovyetler'in kendisinden siyasal ve düşünsel bir yeniden-uyarlama beklemesinden önce ortaya atmıştı. Brecht'se *Verfremdung* fikrini geliştirdiği zaman çoktan bir Marksistti; *Verfremdung,* seyircilerin bilincini sarsmak ve onlara toplum içindeki yerlerini eleştirel bir açıdan göstermek için kullanılan bir tekniktir. İki kavramın ortak yanı nedir?

Aynı sözcüğün seçilmesi *salt* rastlantı olamaz, çünkü bu terimlerle anlatılmaya çalışılan şeyler de benzer-

lık gösterir. Her iki kuramda da sanatın (asıl) rolü, insanları alışkanlıklardan-koparma, mekanikleşmeden-kurtarma'dır: Alışkanlığın düşmanıdır sanat; algılarımı zı yenileştirir, tazeleştirir; 'garipleştirerek' her şeyi alışılmışlıktan sıyırır. Ama Şklovski'nin *ostranenie*'si algıların yenilenmesini gösteren salt estetik bir kavramken Brecht'in *Verfremdung*'u toplumsal bir amaç taşır: Dünya değişik bir biçimde, başka deyişle, değişik olanaklar taşıyan bir dünya olarak gösterilebiliyorsa, değişik bir biçimde kurulamaz mı? Brecht, yalnızca algıları değil seyircilerin bilincini de sarsmak istiyordu. Şklovski, sanatın bilgi kazandırma işlevini açıkça yadsımıştır; 'sanatın amacı, bir nesneyi bilinen bir şey olarak duyurmaktır.' Karşılaştırma burada sona mı eriyor?

* * *

Emperyalist evresine giren Avrupa kapitalizmi, Baudelaire'in *ennui* imgelerinde yakaladığı sıkıntı sorununu yeniden gündeme getirdi. Teknolojik üretim ve yeniden-yaratma gündelik yaşamı mekanikleştiriyordu. Buna merhem olsun diye yeni-kapitalizm şimdiye dek görülmedik ölçüde büyük bir yatırım yaptı yeniliklere. Bu yatırım kazançlı oldu, çünkü yenilikler çabucak tüketiliveriyordu. Finans kapitalin gelişiyle yenileştirmenin hızı dörtnala çıktı. Toplum daha 'öznelleşti': Tarih içinde üretim araçlarını sürekli olarak devrimle geliştirme ayrıcalığını taşıyan sınıf, gittikçe daha hasta bir biçimde tüketim araçlarını 'devrimle geliştirme'ye kaydı. 'Ciddi' sanat da, o güne dek eşi görülmemiş bir sürü okul ve üslup içinden sırayla ve hızla geçerek bu gelişmeyi yansıttı. Düşünürler ve romancılar 'mekanik-olana-karşıt' bir zaman buldular (Bergson'un* *durée*'si, Proust'un* belleği). Futuristler* devingenliği ve hızı fetişleştirdiler. Ressamlar ve şairler 'doğrudan' duyguları ya da za-

man-sız durumları yakalamak için sömürgeleri yağmaladılar (Gauguin, Picasso, Baudelaire, Rimbaud). Her yenilik özümlendi, kitlesel olarak yeniden-üretildi.

Marks, bu toplumsal-kültürel süreci 'yabancılaşma' ve 'mülk-fetişçiliği' açısından çözümledi. Sözde kendiliğinden işliyormuş gibi görünen bu ekonomik düzende, mülk olarak pazarlanmak üzere sattığı emeğinin zevkini tatma olanağı tanınmıyordu üreticiye. Sınıf mücadelesinin başlamasıyla, bulandırıcı 'nesnelliğin' ardındaki toplumsal kapital-emek ilişkileri apaçık ortaya dökülünceye dek, pazar ekonomisi doğal-ama-doğal-olmayan, alışılmış-ama-yabancı bir şey olarak algılanıyordu.

* * *

Biçimcilerin *garipleştirme*'si de, kapitalist toplumun, kapitalist bilincin 'nesnelliğini' 'çatlatmak' için sanatçıların ve kuramcıların kullandıkları birçok yoldan biridir. Rus Simgecileri aşkınlıkçılığa* (transcendentalism) sığınmışken Biçimciler, tersine (ve bir karşı-saldırı olarak) teknolojiyi edebiyat eleştirisine uydurmuşlar, edebiyatın toplumun bütününü oluşturan birbirine girmiş çok karmaşık 'dizgelerden' ya da 'dizilerden' birisi olduğunu öne sürmüşlerdi. Bu dizgelerin her birinde kendine özgü bir özerklik vardı. Edebiyatı çözümleme bilimi, *literaturnost*'un, başka deyişle edebiyatta edebiyatça olan yanların saptanmasıydı. Biçimciler edebiyat tarihini biçimsel bir kendini-alaya alma olarak görüyorlardı. Bir bütün olarak toplumun 'özerkliğine' ve 'nesnelliğine' karşılık, onlar edebiyat ve sanatın kendine özgü özerkliğini ve bunlarla uğraşan bilimlerin 'nesnelliğini' getiriyorlardı. Biçimciler, yazarı her türlü şeyin dışında tutarak konularını ne denli 'nesnel' işlerlerse işlesinler, vardıkları sonuçlarda son derece özneldiler.

'Sanatın kullandığı araç, 'her şeyi garipleştirme', bi-

çimi karmaşıklaştırma ve böylelikle algılamanın güçlüğünü ve süresini artırma aracıdır; öyle ki algılama süreci, kendi-içinde-bir-amaç olsun ve uzatılabilsin. Sanat, bir şeyin oluşumunu yaşama aracıdır: Sanatta, yapılan şey önemli değildir.' (Şklovski)

Biçimcilerin estetiği, üstüne bir de çağdaş olguculuk eklenmiş Kantçılıktır;* Kantçı bir estetiktir (burada Husserl* etkili olmuştur: İnsan, Şklovski'nin özetlemesinde, bir sanat yapıtını 'oluşturan şey'in uzatılan algılama deneyi dışarda bırakıldığında, nasıl 'önemsizleşeceğini' görüyor). Biçimcilik, aynı anda hem matematiksel olarak çözümleyici, hem de hazcı (hedonist)* olan, başka deyişle estetik yaşantının uzatılabileceği ölçüde uzatılmasından yana olan algısal bir estetikti.

Nesneden özneye, sunumdan algıya geçiş, algının yeni bir nesne biçimine dönüşmesi - bütün bunlar çağdaş Avrupa sanatını ve sanat kuramını belirleyen özelliktir. Bu özellik, sanatçıya da kuramcıya da yeni bir 'özgürlük' getirir: Algı, dünyayı görme biçimi olmaktan çıkıp sunumun nesnesi olur. Ya da başka türlü söylersek: Sunumlardaki 'ne', 'nasıl'a dönüşür. 'Gerçeklik', dış dünyanın anlamlılığı daha önce hiç olmadık bir biçimde sorguya çekilir. 'Gerçeklik' deyimi bile bir göreceleştirmeden, bir öznelleştirmeden geçer (ör: 'benim gerçekliğim', 'senin gerçekliğin' gibi). Gerçekliğin ontolojik* durumu yeniden fizikötesine bağlanır, istememize bağlı görünen yeni anlam biçimleri olarak kurulabilecek 'algıların dokunulabilir hammaddesiyle' (ör: Mach'çılıkla)* yer değiştirebilir. Aslında bu yeni 'özgürlük', bilincin yeniden maddeleştirilmesini gösterir; Lukacs'ın* *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde saptadığı bu maddeleştirme, algıları süreç olmaktan çıkarıp nesnelerle, Şklovski'nin deyişiyle 'kendi-içinde-birer-amaç'a dönüştürür. Kapitalist yabancılaşmaya 'karşı' savaş birçok cephede birden verilmektedir (burada 'karşı'yı ayraç içine almamız, savaşın so-

nunda başka bir yabancılaşmaya yol açmasından, ana dizge içinde bir alt-dizge oluşturmasındandır). (Algısal) nesnellikle hazcılık arasında sıkışıp kalan Biçimcilik'in durumu buydu.

* * *

Şklovski'yle Brecht'in terimleri, *ostranenie*'yle *Verfremdung*, arasındaki çakışma ancak bu denli geniş bir bağlamda yararlı olabilir bize. Bu terimler kuramcıların imgelemini özünden yakalıyor; çünkü nesnel adaşlarına, başka deyişle kapitalizmin yansıması olan bilincin yabancılaşmasına saldırıyor. Kapitalist diyalektik, bu yabancılaşmayı 'evcilleştiriyor.' Oysa direnen kuramsal ve sanatsal bilinç, yabancılaşmanın maskesini düşürmeyi, onu yabancı göstermeyi amaçlıyor. Ama aydınların ve sanatçıların bilincinin başkaldırması yalnızca onların gururlarının yararlanmış olmasından değil. Rus Biçimciliği Birinci Dünya Savaşı sırasında, Bolşevik Devrim'in hemen öncesinde ortaya çıktı; bu akımın, başta gelenlenleri olmasa da, bazı üyeleri Bolşevikti. Brecht yabancılaşma kuramını, faşist karşı-devrimin eşiğinde halkı, buyurgan, insanları kullanan siyasete edilgen-kaderci bir biçimde boyun eğmekten kurtarmak amacıyla bir şok aracı olarak geliştirmişti. Avrupa bağlamı içinde, Brecht'ten geriye ve Şklovski'den ileriye doğru bir çizgi çizersek bir birleşme noktası buluruz. 1920'lerde Rus Biçimselcileri sol Fütüristlerle birleşerek Mayakovski'nin* yayın sorumlusu olduğu *LEF* ve *Novy Lef* adlı bir dergi ve forum çıkartmaya başladılar. Brecht'in 'epik tiyatrosu' Piscator, Meyerhold* ve Eisenstein'dan esinlenmiştir. Kurgu, işlevsel tiyatro ve belgesel konusunda geliştirilen çeşitli kuram ve uygulamalar *garipleştirme* başlığı altında toplanabilir. Rus Biçimciliği siyasallaştırılmıştır. 'Garipleştirme', 'aracı açığa çıkarma'

teoremleri toplumsal ve siyasal açıdan yazarın sanatına (daha doğrusu üretimine) ve onun toplum içindeki yerine uygulanıyordu. Biçimci-toplumbilimciler (bunlara *forsotsi* deniyordu) yazarın, 'malzemesine' fabrikadaki işçi gibi eğilmesi gerektiğini, çünkü onun da bir edebiyat üreticisinden başka bir şey olmadığını savunuyorlardı. Bu yüzden esin, yaratıcılık, düşleme kahrolsundu: Bütün bunlar, kendisini gerçeklik içinde görmek istemeyen yönetici sınıfın, başka deyişle sömürücü sınıfın, gereksinmelerini karşılamak üzere sanatçıları özel bir seçkinler topluluğu olarak kullanan burjuvaların ve sınıflı kültürün belirtileriydi. Bu sava göre, sanatın gerçekliği, bu amaçla kurumlaştırılmış gerçeklik, yönetici sınıfın gördüğü ve istediği gerçeklik biçiminde bulandırılıyordu. Pozitivizm* ve gerçekçilik, burjuva düzeninin sanatsal dayanaklarıydı.

Ne var ki sol 'Biçimciler' iki şeyi karıştırıyorlardı: Bir yanda yanılsama, ya da sunumun yanılsama ve sunum olarak kullanılması, öte yanda bunların ideolojinin hizmetinde kullanılması. Örneğin Aristo'nun mimesis* kuramı, toplumsal bir kaynağı olsa, sınıfın yararına sunulsa da (ör: toplumda şöyle şöyle bir yeri olanlar yapabiliyordu ancak sunum işini) sınıfsal bir kavram değildir. Ama bu karışıklıktan daha da önemlisi, eskimiş yeni-Kantçılığın sanatsal-siyasal düşünceye aktarılmasıdır; buna göre 'gerçeklik' hiç bir zaman 'olduğu gibi' değil, ancak görüldüğü gibiydi. Daha önce de belirttiğimiz gibi ontoloji, bir sorun olarak bir yana atılmıştı. Ama bu da şu soruyu getiriyordu: Bu bulandırmadan kurtulanları kim kurtarıyor bulandırmadan? Hangisi daha doğru, daha iyi ya da daha yeğ tutulabilecek bir 'görme biçimi', sonra hangi ölçüte göre? Birbirlerine karşı düşmanlıkları ne olursa olsun Biçimcilerle Proletkültçüler* bu düşünce biçimini tutuyorlardı. Bunların her ikisi de kendi değişik yollarında, Marks'ın bilincin toplumsal varoluşla biçim-

lendiği görüşünü tersine çeviriyorlardı.

Bindokuzyüz yirmilerde sol avant-garde sanat, her yerde şok estetiğiyle uğraşıyordu. Ancak Sovyetler Birliği'nde gerçekçilik estetiğinin ağır basmasından sonradır ki Brecht gibi Komünistler ya da ilerde Marksizmi benimseyecek olanlar, düşünüşlerini ve uygulamalarını yeniden gözden geçirmek zorunda kaldılar. Burada düşündüğüm şey, dıştan gelen bir siyasal baskı değil, anlamlı bir Marksist gerçekçilik görüşüdür. Stalin döneminde, Marksist kavramlar bütünüyle çarpıtılmış kötü uygulamalarla elele dolaşıyordu. Örneğin Sosyalist Gerçekçilik* kavramının temelde, Marks'ın bilincin varoluşla belirlendiği görüşüne, avant-garde'ların kuramlarından daha sadık olduğu kesindir. Oysa Stalin'in zorlayıcı siyaseti bunu, her türlü Parti buyruğunu ve yol değişikliğini haklı gösteren, aynı ölçüde 'öznelci' bir öğüt dili kullanan 'nesnelci' bir kurama dönüştürmüştür. Yukarıdan gelen *Diktat*, aşağıdan gelen demokratik baskılara kulak veriyormuş gibi görünse de, Marks'ın görüşünü bir kez daha tersine çeviriyordu.

Brecht (birçok öteki Komünist göçmenin tersine) Sovyetler Birliği'nin dışında yaşadığından, hiç bir zaman da Alman Komünist Partisi'nin üyesi olmadığından gerçekçilik sorununu özgürce, ilke açısından, irdeleyebilmiştir. İlk 'epik tiyatrosunda' Brecht, seyircilerin üzerinde *Verfremdungs-technik* yoluyla doğrudan bir etki yaratmayı amaçlamıştı. Ben burada onun, kuram ve uygulamalarındaki değişiklikler arasında bulunan uyumu gösteremem; ama otuzlardaki yazılarında ve kuramsal notlarında Brecht'in sanatın görevini, gittikçe daha çok 'oralarda bir yerde' bulunan belirlenebilir ve kavranabilir gerçekliğin 'karmaşık ağını' çözmek olarak gördüğünü söyleyebilirim. Artık önemli olan sanatın oyunlarını 'çözmek' de değildir: Bir yan-sorun olmuştur bu; *yüksek-burjuva* estetik tüketime karşı *küçük-burjuva*

bir başkaldırmanın ürünüdür. Tiyatronun ve öteki sanatların 'yanılsamaları'nı yıkmaktan daha da önemlisi, avant-garde'ın bulduğu her türlü biçimsel aracı kapitalist toplumun işleyişini göstermek, toplumsal koşullanmaların mekanizmasını açığa çıkarmak için kullanmaktır; öyle ki bunlar artık değişmez değil, akılcı bir yoldan değiştirilebilecek şeyler olarak görülsün. Lukacs'ın temelini ondokuzuncu yüzyıl romanından (Balzac, Tolstoy) alan daha sonraki gerçekçilik yorumuna karşı çıkan Brecht, modellerin egemenliği çağırısında bulundu. Bu çağırı, avant-garde'ın yanılsamaya-karşı edindiği o dar-görüşlü tutum için de geçerliydi. Brecht, gerçekliği ortaya çıkarmaktan, toplumsal-ekonomik dünyanın rastlantısal bağlarını göstermekten başka nedir gerçeklik diye soruyordu; bu amacı gerçekleştirmek için geleneksel sanat biçimlerinin içinde olsun dışında olsun denenen her türlü oyun yasaldı. Kapitalist tiyatro ve kapitalist görüşlerin Brecht'çi tiyatroyu yabancılaştırma kalıbına indirgemesi, avant-garde kuram ve uygulamaların, kendi 'sanatsal siyasetleri'ni büyük ölçüde burjuva *biçimlerine* yaymasındandır. Gene de, bir temsil aracı 'çıkarı-vermek', kapitalist eğlence sanayiinin en eski ve en kolay yutulur 'oyunlarından' biridir. Biçimciler'in de gösterdikleri gibi, gülünçleştirme, yeniliğin sunulabileceği «en mükemmel» *(par excellence)* bir biçimdir.

Tüm 'modernci' kuramlar arasında, kapitalist yabancılaşmaya en uygun tepkiyi oluşturan Brecht'in *Verfremdung*'udur. Bu, seyircinin bilinci açısından 'olumsuzu olumsuzlama' çabasıdır. Ne var ki, tüm avant-garde kuramlar gibi bu program da (başlangıçta), aşırı bir biçimde önceden-belirleyici ve aşırı-akılcı bir programdı. Örneğin toplumsal koşullanma mekanizmasını 'göstermek' bir şeydi, toplumdan-doğan, inançlı kişileri yaratmaksa bambaşka bir şey. Brecht'in sonraki uygulama ve kuramları başlangıçtaki öğretici havasından kurtulmuş-

tur; son yıllarda Brecht'in, önceki 'epik' tiyatro yerine 'diyalektik tiyatro' kavramıyla uğraştığını görüyoruz. 'Diyalektik' *Verfremdung*'un şok taktiklerini kapsayan, göstermeyi yepyeni bir sunum görüşüyle bağdaştıran, daha geniş bir terimdir. 'Diyalektik' terimini açmak gerekir; Brecht'in yalnızca kafasında düşündüğü şeyi anlatmak için kullandığı bir şey olduğundan anlaşılması güç bir terimdir bu. Brecht burada, şu iki ana devrimci sanat akımını bağdaştırarak onları aşmaktadır: bir yanda bindokuzyüz yirmilerin üretime ağırlık veren Rus avantgardcılığı vardır, öte yanda da yansıtmaya önem veren 'eleştirel' ve 'sosyalist' gerçekçilik geleneği. Brecht'in aradığı *üretici* bir gerçekçiliktir:

'Nesnelci sunumlar, öznel anları, kendisine verilen koşulların ve durumların hiç durmadan üretici bir biçimde değiştirilmesini amaçlayan sunumcunun istemini hesaba katmaz. Nesnelci sunumlar, değişme ve gelişme doğrultusunda hiç bir itki vermez insana.'

* * *

Mayakovski, Biçimciler'in edebiyat kuramına katkılarını 'yüksek matematik' olarak tanımlamıştır. Benzer biçimde Mayakovski gene, Khlebnikov'un* yapıtlarından, tüketicilerden çok üreticiler (şairler) için yazılmış şiirler diye sözetmiştir. Brecht (burjuva) avant-garde'ın bulduğu tekniklerden yararlanma zorunluluğunu belirtmiş, ('resmî' Marksistlere karşı) bir tekniğin belli bir ideolojinin doğrudan dışavurumu olarak görülemeyeceğini savunmuştur. Tam tersine teknik, de fiziksel bir gereç gibi, bir üretim aracıdır. Brecht burada, Biçimciler'den ardakalanları ele alır. Sonra onlar edebiyatı 'salt' üretim olarak da tanımlamıyorlardı; aynı zamanda ideolojikti edebiyat. Brecht'in *Verfremdung*'u *toplumsal* mekanizmalara uygulanması, Şklovski'nin başlangıçtaki

ostranenie kavramının (sosyalist) siyasallaştırılma tarihini tümüyle özetler; henüz yazılmamış olan bu tarih, Marksizmle yirminci yüzyıl avant-garde sanatı arasındaki ilişkiyi en yararlı bir biçimde bir araya getirecektir. Şklovski'nin ilk denemesi, *Bir Araç Olarak Sanat* (1916), *à la Husserl* ideolojisini 'parantez içine alırsak', Brecht'in edebiyat üzerine olgunluk yazıları, özellikle *Tiyatro İçin Küçük Organon* için bir 'örnek' sayılabilir. Şklovski'nin yazısında olduğu gibi burada da sanat, maddi dünyayla ilişkimizi yenileştiren bir şey olarak gösterilmiştir. Bir şeyi yeniden incelemek amacıyla bir bağlamdan çıkarıp başka bir bağlama oturtmak bize dokunulabilecek bir şey (Şklovski) ve bilgi (Brecht) kazandırır. Her şeyin nasıl işlediğini sezgiyle görebilmek, bu ister edebiyat, isterse toplum olsun, bir ustalık duygusu getirir, zevk verir insana: Duyumculuk* olmadan maddecilik olamaz der Brecht, vurgulayarak. Şklovvski'de algısal olan estetik, Brecht'te materyalist olmuştur.

* * *

Özetlersek: Brecht'in *Verfremdung* fikrini kullanışı, sosyalist yazarlara verdiği öğüde eksiksiz bir örnektir. Joyce, Döblin ve Kafka'dan* söz ederken şunları yazmıştır Brecht:

'Bu umutsuzluk belgelerinden çok gelişmiş teknik ögeler çıkarmayı öğrenebilecek yazarlar, Sosyalist yazarların ta kendileridir. Çıkış yolunu onlar görebilirler ancak. Pek çok örnek gereklidir; bunların en öğretici olanı da karşılaştırmadır.'

Brecht'in sıraladığı teknik ögeler şunlardır: iç monolog (Joyce), üslupları sırayla değiştirerek kullanma (Joyce), ögelerin birbirinden koparılması(Döblin, Dos Passos)*, çağrışımlarla düşünce (Joyce Döblin), haberkurgu (Dos Passos), yabancılaşma (Kafka).

(1) Biçimciler'in 'düzenlemeleri', kuramsal 'mecazlar', eğer çıkıyorsa en açık bir biçimde Şklovski'nin en son yapıtlarında ortaya çıkar: Yaşlılar gençliklerindeki 'yenilikleri'ne dönme eğilimindedirler; sonra zamanımız, Biçimciler'in başarılarının (bütünüyle eleştirel açıdan olsa da) yeniden değerlendirilmesine çok daha elverişlidir. Şklovski'nin eleştirisinin, içtenlik taşıdığından kuşku duyulamaz. Oysa yaptığı şey, Biçimciliğin birbirine karşıt kategorilerini Marksizmin diyalektik kategorilerine zorla kabul ettirmektir. Şklovski, Marksist olmaktan çok Marksizm'le 'bağdaştırmıştır' kendisini. Gene de —bu, yazımız açısından çok önemlidir— Şklovski'nin kendini-eleştirmesi, onu Brecht'in 'yabancılaştırma' kuramını desteklemeye götürmüştür.

'Bir Araç Olarak Sanat'ta (1916) (yukarıya bakınız) Şklovski, 'garipleştirme'nin amacını 'algıların/duyumların yenilenmesi' olarak tanımlar. (Rusça'da **oşçuşçeni** sözcüğü her iki anlama da gelir). Algılanan şey önemli değildir. Son zamanlarda (1970'te) Şklovski şu yorumda bulunmuştur: 'Kendime sormam gerekirdi: sanat gerçekliği anlatmıyorsa neyi garipleştirmeyi öneriyorsun? Sterne'le Tolstoy'un geri getirmeye çalıştıkları duyumu mu?

'Birçoklarınca, bu arada Brecht tarafından da kabul edilen yabancılaşma kuramı sanatın bilgi olduğunu, bir araştırma yolu olduğunu söyler.'

Sonradan yapılan bu düzeltme, Biçimciliğin düşünsel olarak yeni-Kantçılık'tan, başka deyişle ondokuzuncu yüzyıl pozitivizmine karşı bir tepkiden doğduğunu düşünürsek çok yetersiz kalır. March'çılarla onları etkileyen olgucular (IIusserl ve onun Rus yorumcusu Shpet) gibi, Biçimcilerin de hiç hazır olmadıkları şey, 'gerçekliği' güvenerek, olduğu gibi almaktı.

Şklovski'nin kendini-düzeltmelerine karşın, ya da belki bunların sorun yaratmayan düzeltmeler olmasından ötürü, Biçimciliği siyasallaştıran kişinin Şklovski olmaması şaşırtıcı değildir. Şklovski'nin yapıtlarının mayası onun Biçimci döneminde oluşmuştur; daha sonraki uyarmalar yalnızca bu mayanın 'Marksist' kabarmalarıdır.

Biçimcilik, ancak o ilk Biçimci meydan okumaya tepkide bulunanlar tarafından siyasallaştırılabilirdi. Yirmilerde ve otuzlarda Marksistler kendilerini, determinist, evrimci bir tarih görüşünü benimseyen İkinci Enternasyonalin mirasçılarıyla Leninciler diye ikiye ayırıyorlardı; Leninciler değilse bile bunlar, öznellik etkenini vurgulayanlar, toplumsal gelişmenin ana çelişkilerini belirleyip bunları açığa çıkarma zorunluluğunu duyanlar, bu çelişkileri (Stalin gibi nesnelliğini ve zorunluluğunu zorlamadan) kendilerine çevirebilmek için ellerinden geldiğince çalışanlar diye adlandırıyorlardı kendilerini. Biçimciler, çelişkiyi biçimselleştirmişlerdi. Sorun onların bu biçimselleştirmelerine canlılık katabilmelerindeydi. Bunu şiirde Mayakovski, oyunlarında da Brecht başardı. Yepyeni uyaklar kullanmak, montaj, **Verfremdung** teknikleri uygulamak, 'olanaklarını' ortaya çıkarmak üzere 'gerçekliği' 'bom-

bardıman etmek', içindeki çelişkileri belirlemek, hep gerçekliği 'kendi yolumuza' çevirmek için kullanılan araçlardı.

(2) Bu iki terim arasında **doğrudan** bir bağıntı bulunup bulunmadığı sorunu çok tartışılmıştır. Şklovski, bunlar arasında bir ilgi bulunduğunu söylediği için Sovyetler Birliği edebiyat bürokratlarından hafif yollu bir azar bile işitmiştir. Benzer biçimde, Brecht üzerine Doğu Almanya'da yapılan incelemelerde de bu tür bir ilişki inatla yadsınmıştır. Öte yandan, her boyadan Batılı eleştirmenler bağıntıyı hemen görmüşlerdir: Sağın gözünde bu, Brecht'i Marksistlikten-çıkarma yoludur; solun elindeyse büyük ölçüde Brecht'i 'gerçekçi' bir estetikten uzaklaştırma aracıdır (yukarıya bakınız). Bu yazıda ben, solun daha başka ve daha kazançlı bir seçmesi olduğunu, bunun da Brecht'in yaptığı seçme olduğunu göstermeye çalıştım. Brecht'in sözcüklerini kullanarak söylersek, 'avant-garde'ın geliştirdiği sezgilere ve buluşlara yeni işlevler yüklemek'tir bu.

Şimdi ölmüş bulunan ve Rusya'da yıllarca kalmış bir tiyatro yönetmeni olan Bernhard Reich'ın son zamanlarda Doğu Almanya'da yayınlanan anılar kitabında, pek çok kimsenin, bu arada **Screen**'de (cilt 12, sayı 4) Ben Brewster'ın öne sürdüğü şu görüş doğrulanmaktadır: Bir bakıma Şklovski'nin ilk fikrini yeniden biçimlendirip bunu Brecht'e aktaran (LEF'in yayıncılarından biri olan) Tretyakov'dur. Çok şükür ki, ne denli çekici gelirse gelsin, Brecht'le Şklovski'nin terimleri arasındaki bağıntıyı kurabilmek için yaşam öyküsü kayıtlarına başvurmak zorunda değiliz: Yukarıda da savunduğumuz gibi, burada önemli olan genel bağlamdır. Ama anlar da aktarılmaya değer, çünkü bu yazı da savunduklarımızı hem desteklemekte hem de aydınlatmaktadır. Reich, Tretyakov ve Brecht'le Tretyakov'un Moskova'daki evinde oturup bir tiyatro oyununu tartışmalarını anımsıyor; yıl 1935:

'Ben sahnelemeyle ilgili bir ayrıntıdan söz ediyordum ki, Tretyakov şu sözlerle beni düzeltti: 'Evet, garipleştirmedir (**Verfremdung**) bu,' dedi ve sinsice Brecht'e baktı. Brecht onu başıyla onayladı. **Verfremdung** deyimini ilk kez o zaman duyuyordum. Bu yüzden bu terimi Brecht'e öğretenin Tretyakov olduğunu sanıyorum. Bence Tretyakov, ilk olarak Şklovski'nin bulduğu **otchuzdenie** 'uzaklaştırma', 'yabancılaştırma' terimini yeniden biçimlendirmiştir. [Reich, **ostranenie**'yle benzer-anlamlı **otchuzhdenie**'yi karıştırıyor.]

'Brecht'in **Verfremdung**'u 'farkına vardırma'yı amaçlar. Şklovski ve izleyicileri bu 'farkına vardırma'yı daha çok sinema için kullanıyorlardı; çünkü bunu, aşırı biçimsel bir karşıtlık aracıyla seyircilerde çok güçlü bir izlenim uyandırma yolu olarak görüyorlardı. Anlamdaki benzerliğe karşın Brecht'in kavramı, bundan hem çıkış noktası (Brecht'te 'farkına vardırma' mantıksal bir zorunluluktur, çünkü alışkanlıklar ve yakınlık olguların kavranmasını engeller) hem de sonucu (Brecht'in garipleştirmesi, insanın her şeyin içeriğini daha iyi görmesini sağlar) bakımından temelden ayrılık gösterir. (**Im Wettlauf mit der Zeit,** Berlin 1970, ss. 371 - 2).

Beşinci Bölüm

GÜNÜMÜZDE BRECHT'İN SİNEMADA KULLANILMASI ÜSTÜNE

İzlenecek Yolu Göstermek Üzere

TARİH DERSLERİ

Marie-Claude Treilhou

> «Sanatın bilimle uğraşması, daha doğrusu sanatçıların ellerindeki araçlarla, gerçek dünya konusunda bilginlerinki kadar yararlı sunumlar yaratmaları gerekir dediniz mi, genellikle şu kanıtlama ileri sürülür: "İyi ama, o zaman dünya kupkuru olur». Doğrusu ya, şimdikinden daha kuru olmaz, çünkü zaten yeterince kuru».
>
> BRECHT, GERÇEKÇİLİK ÜZERİNE

Straub-Huillet* ikilisi, tarih derslerini Brecht'in «Bay Julius Caeser'in İşleri» adlı romanında aramışlardır; söz konusu roman, Marx'çı çözümlemenin ışığında, Roma'ya halk yönetiminin, bunun ardından da Roma İmparatorluğu'nun gelişini anlatmaktadır.

Çok sesli bir tarih anlatısıdır bu (bir bankacı, bir hukukçu, bir yazar, bir köylü kendi açılarından, tanıklık, giderek zanaatçılık ettikleri bir olayı, Caesar'ın işbaşına gelişini anlatmaktadır). İşsizlik, tekel, firma, te-

kelci büyük kuruluş gibi terimler Eski Çağ'la ilgili masalsı görüşümüzü yer yer kirletmekte, hırpalamaktadır.

Straub-Hauillet ikilisi Tarih'in —tam anlamıyla romanlara özgü— sıradan olaylarını bir yana bırakmış, yalnız «*iktisadî akılyürütmeye değgin yanını, burjuva bir halk yönetiminin ya da kapitalist bir toplumun nasıl işlediğini*»[1] gösteren ögeleri saklamışlar. Böylece elimizde çözümlemelerinde alabildiğine titiz, son derece yoğun, ama izleyiciden dikkat kesilmiş bir kulak isteyen, hızlı anlatılmış bir metin kalmıştır. Filmle ilgili çalışma da işte bu noktada başlamaktadır: metni çevirim öyküsü haline getirme, sahnelere ayırma.

Takım giymiş bir günümüz burjuvası, arabasıyla Roma'ya girer. Bizler hemen arkasında oturur, bu daracık konutun tutsağı, kıpırtısız varlıklar halinde kentin sağımızdan solumuzdan akıp gidişine bakarız. Sahne uzundur, sonunda kentleşmeye ayrı bir kıvam kazandırır: gidiş-geliş yollarının son derece geniş, yapıların birbirinden uzak, halli vakitli oldukları bir Roma tepesinden yola çıkar, yavaş yavaş, kentin yoksul mahallelerine dalarız: yollar daralır, tıkanır, araçlar art arda yığılır, hava boğuculaşır.

Derken ilk kopma gelir: genç adam «*Frascati'deki Aldobrandini villasının taraça-bahçesi*»nde[2], eski çağ giysilerine bürünmüş Romalı bankacıyla *konuşma* (röportaj) yapar. Bu dolambaçsız bir kapışma, mutlak bir hoyratlık gösterisi, orada, gözümüzün önünde, iki bin yıllık tarihin canlandırılmasıdır. Karşımızdaki bilgin kişi her şeyin özüne değinmektedir: iktisat, onun işidir, avucunun içi gibi bilir bu işi. Olguları yorumlayışı bilimseldir - insan «Kapital»in[3] bir sayfasını okuduğunu sa-

(1) Ekim 1973 tarihli «Ça»dan alınmıştır.
(2) Bunun için, «Cahiers du Cinéma»nın Eylül - Ekim 1972 sayısındaki, filmin «çekimden önce kesimi» yazısına bakmak gerekir.
(3) Brecht, romanı yazarken «Kapital»i okuyormuş.

nır. Caesar'ı desteklemiştir: «*Ona duyduğum güven boş çıkmadı. Küçük bankamız artık eskisi kadar küçük değil.*» Bu (filmin) en sonundaki sözdür.

O arada, üç konuşma (röportaj) daha izleriz (konuşma, her şeyi yerli yerine oturtmaya izin veren soğuk bir uygulayımdır, konuşmalarda hep belli bir tarihsel davranış canlandırılır). Yanıtlayamayacağı sorularla yaşadığı dağda rahatsız edilen köylü ile yapılan konuşma. Tarih denen şey katlanmak zorunda kalmıştır, yalnız şu ya da bu olaydan ötürü az-çok acı çekmiştir. Aslına bakarsanız, durumu değişmemiştir: «*Siyaset denen şey zor, değil mi?*» Ancak, Staub-Huillet ikilisinin (bankacıyla, çağdaş genç adamla, çevresindeki kır görünümüyle) oluşturdukları karşılaştırma fırsatlarında, sözlerindeki tutarsızlıkla her şeyden elini eteğini çekmişliği, çok şey anlatmaktadır köylünün... «*Casetta Kathrien'in taraçasında —denize bakan— uzun bir iskemleye yayılmış olan*» yazarsa, şöyle uzaktan uzaktan, halk yönetiminin Senato'ya soktuğu, «*dilbilgisinin içine eden*» tüccarların gürültülü bayağılığını kınamaktadır. Kültürel aksoyluluk (aristokrasi) kendini tehlikede hissetmiştir. Hukukçuya gelince, halktan geldiğini unutabilmenin sevinci içersindedir: halk yönetimi onun varolmasını sağlamıştır, İmparatorluk ona iş vermiştir.

İki yeni «araba gezintisi», zanaatçı çalışmalarının gürültüsü içinde Roma'nın derinliklerine doğru uzanan iki gezinti karışır araya: kentin merkezi, üretici çalışmanın zenginliği, Roma tarihinin itici gücü - beri yandaysa yoksul mahalleler, darlık, pislik, yoksulluk. Straub-Huillet ikilisi ayrıntılara girmez, katkısız dış dünyayı, her şeyi dupduru kılan uzaklığı seyirciye zorla benimsetirler: karşımızda kent olarak kent, çalışma olarak çalışma vardır: yönetmenler seyirciye görüp işiteceği şeyler sunarlar, soyut güçleri algılanır duruma getirirler: işiyle gücüyle uğraşan bu kentin gerçekliğini gözümüzün

önünde canlandıran, yönetmenlerin, dolayısıyla *kaçınılmaz bir biçimde*, bizim soyutlamamızdır. Gezginciliğe izin yoktur, «çok özel» görüntülerden, güzelduyusal seçmelerden, ruhsal durumlardan yoksunuzdur, ama yine de geçen burjuvayla birlikte, arabanın camı arkasında, kentin ta göbeğindeyiz. Ve yanımızı yöremizi saran gerçeklik, gerçek yaşam, boğucudur.

Bu öyle bir uzaklıktır ki, kendi kendini ancak özdekselliğini, tarihsel kalınlığını iyice ölçüp biçerek aşabilir, çiğneyebilir. Öznel kaçış sürekli olarak dizginlenmiş, durdurulmuştur: ancak böylelikle makinenin, çarklarını görebilir, işleyişine yön verebiliriz. Tarih'in olası özneleri olarak gerçekliğimizi de yine ancak böyle kazanabiliriz. Bulunduğumuz yer budur işte.

Straub-Huillet ikilisinin gücü de, diyalektik bir devinimle, geçmişi şimdiki zaman, şimdiki zamanı geçmiş zaman içersinde yeniden etkin (faal) hale getirmek, belli bir tarihin mantığını somutlaştırmayı, algılanır kılmayı başarmaktadır. Anlatıyla ilgili bütün alışkanlıkları, filmsel gereklilikleri bile bir yana bırakarak —şimdiye dek hiç bir filmde kendimizi sinemadan böylesine uzak hissetmemiştik—, belli bir düzeneğin (mekanizmanın) *anlaşılması*'nı gözle algılanır hale getirerek Brecht'in niyetini iki katına çıkarmaları, Brecht'i de yeniden canlandırmaları güçlerinin büyüklüğünü kanıtlamaktadır.

Bu film bir hiçtir, hiç'ten yapılmıştır, yenidir, sinemayla ilintilerimizi sorun konusu etmektedir —iyi yağlanmış zihinsel kurgulara, her türlü sanatsal buluşlara, güzel görüntülere düşkünlüğümüzü alt-üst etmektedir.

Bu artık sanat değil, siyasettir. Bununla birlikte, yüzde yüz sinemadır. Ve insan filmin, eleştirel gerçekçilik, savaşçı gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik isteyen Brecht'in isteklerine, kesin buyruklarına ne denli uyduğunu görünce şaşıp kalıyor.

Genellikle, biçimciliğe karşı öylesine kıyasıya savaşmış Brecht'ten yalnızca birtakım ipliklerin alındığını görmek epey gariptir doğrusu: filmdeki kişiler kendilerini üreten dünyayla aynı kumaştan yapılmamışlarsa, şöyle geri çekilip bakmak düpedüz biçimciliktir. Gerçekçilik, doğacılık kılığına büründü mü, burjuvalaşır: işçiyi sevimli kılmak da, betimlemeleri art arda sıralamak da etkili bir çözümleyici (tahlilci) olmaya yetmez.

«GERÇEK şu demektir: toplumsal ilintilerin karmaşık gerçekliğini örten perdeyi kaldıran; gerek egemen sınıfın düşünülerini, gerekse egemen düşünüleri yadsıyan; insan toplumunun içinde çırpındığı en ivedi güçlüklere en geniş çözümleri hazır bulunduran sınıfın bakışaçısını benimseyerek yazan; her şeyin evrim geçirdiği anı vurgulayan; soyutlama işini kolaylaştırmakla birlikte somut kalan kişi-. Dizelge (liste) burada kapanmıyor elbet: bulunulan yerde, çarpışılan toprağa uydurulmuş kavga araç ve gereçleriyle, bir bilgiyi başkalarına aktarmanın etkili biçimlerini icat eden öğretme kaygısı[1].

Straub-Huillet ikilisi sorunu böylesine kestirip atabilen, yürünecek yolu gösteren *dersler* vermeyi göze alabilen biricik insanlardır. Çevirdikleri film, ilk kez, alkışlama değil, kavgaya atılma arzusu veriyor insana.

TARİH DERSLERİ/LEÇONS D'HISTOIRE

Senaryo, yönetim: Jean-Marie Straub ve Daniele Huillet / Kaynak: Bertolt Brecht'in romanı: B. Julius Ceasar'ın Günlük İşleri / Görüntü: Renato Berta / Ses: Jeti Grigoni / Oyuncular: Gottfried Bold, Johan Unterpertinger, Benedikt Zulauf / Renkli Alman filmi (1973) / 85 dakika.

(1) Brecht'in **«Sur le réalisme»** adlı yapıtından.

İKİ NUMARA

One plus one

Mireille Amiel

Godard'ın* yakınlarındaki suskunluğunun verdiği şu uzaklaşmayla (Godard, filmin ilk dakikalarında «çok hastalandım» diyor) her şey daha bir açık seçik gözükecek.

Öncelikle, Godard'ın daha önceki anıştırdığı ve bugün artık kör kör parmağım gözüne ortada olan bir doğru var: sinema, 20. yüzyılın ikinci yarısının en ayrıcalıklı (imtiyazlı) anlatım aracıdır. Bildiğim kadarıyla, 1975'te, ne denli güzel, güçlü ve yaşanan ana kök salmış olursa olsun hiç bir yapıt Godard'ın bu YENİ filmi kadar saydam bir yankı, bu kadar eksiksiz ve duru bir açık-seçikleştirme, bu kadar derin bir siyasal (ayrıca felsefî ve ahlâksal) bilince erme oluşturamamaktadır.

İki Numara'yla da ilerlemiyoruz henüz, ama yakında ilerleyebileceğimizi seziyoruz. Kişi, tam bir hayranlık içersinde (hayranlık sözcüğü hiç de abartılmış değil burada) yalnızlığından kurtuluyor, anlaşıldığını, tek başı-

na aramadığını, tek başına umutsuzluğa kapılmadığını ayrımsıyor (farkediyor). İçimizden biri —hem bizim, hem de kendisi için— bir şeyler söylemeye, her şeyi söylemeye, hem de açıkça söylemeye karar vermiş. Filme daha derin bir çözümlemeyle bakarsanız, bunun ruhsal drama şöyle bir değip geçmesi, bir yerlerinde ruhçözümlemesi (psikanaliz) tozlarının bulunması olasıdır elbet, ama bu ilk yaklaşımda bunun hiç de önemi yoktur.

Çünkü nedir Godard'ın burada dediği? İlkin şu: «*Karmaşık olan nesnelerin kendisidir, kaygıysa yalındır.*» Eh, çok açık-seçik bir doğru bu belki, ama şimdiye dek hiç kimse çaktırmadan insanı özgür kılan, suçlarından arıtan böyle bir söz söylemeyi ve geliştirmeyi göze alamamıştı...

Godard, işte bu yalın kaygıyla, yürek daralmasıyla uğraşıyor. Kendi yüreğinin daralmasıyla. Bizimkiyle. (Belli bir tarihsel anda gerekli olan) olumsuzlamanın betimleyici biçimlerini çoktan aştı: yapıyı bozma, yaratıcı kavramının ortadan kalkması şimdi artık etine kemiğine öylesine sinmiştir ki, o bu işin (hemen hemen) ilk kuramcısı olduğundan, gösterme yöntemleri sözün içersinde eriyip gitmiştir. Godard şimdiye dek hiç bu denli «dingin», sözünü demekte bu denli kararlı olmamıştır.

Bu dediğimiz daha filmin tanıtma yazılarında kendini gösteriyor. Aslında, tanıtma yazısı falan yok. Filmin sonunda birkaç ad, ardından da «*ve daha başkaları*» yazı var. *İki Numara*'nın kurulduğu fabrika-basımevi-kitaplık'taki çalışmanın türü konusunda önsöz bizlere bilgi vermiştir; Godard, daha başından, müthiş anlamlı bir söylevle, bu çalışmayı üstlenmekte ve filmin sonuna dek, uyanık varlığıyla ona sahip çıkmaktadır. Bir ara, bu filmi çekebilmek için paraya, çalışmaya, «başkaları»na gereksinim duyduğunu söylemekle yetiniyor. Dediklerine inanmaya her zamankinden daha hazır olduğumuzu duyumsuyoruz.

Ondan sonra, Godard durmadan konuşuyor bizimle. Baldır-bacaktan ya da siyasetten sözediyor. Kendisi, «ya da»yı dışarda bırakarak yanıtlar veriyor. İkisinden birden sözaçıyor, özellikle, şu uğursuz 1975 yılında bu iki konunun iç içe girişinden. Çünkü, hiç kuşkumuz yok, her şey kötü gidiyor. Kaygı, yürek daralması son derece yalın bir şey olmakla kalmıyor, sanırım, kaçınılmaz hale geliyor. Bunun nedenleri derin, ulusal, uluslararası, evrensel, ama katlanmak zorunda kaldığımız sonuçları (bizim, şu varlıklı ve dingin ülkede yaşayanların katlanmak zorunda kaldığımız sonuçları) evimize, günlük yaşamımıza, yansıyor. Bu sonuçlar, şimdilik, ne yazık ki onulmazdır, çünkü filmin başkişilerinden Sandrine'in dediği gibi: «*herifin biriyle uyuşamıyorsan, her an bırakıp gidebilirsin, ama bütün bir toplumsal durum ırzına geçiyorsa...*»

Godard, bu kaçınılmaz kaygıyı bize bir kadının oluşumu içersinde anlatmayı seçiyor - bu seçmenin nedenleri üzerinde çene yormayalım. Çözümleyici gerçekçilik adını verebileceğim bir yaklaşım öneriyor bize. Ama bu sözcükler üzerinde de anlaşmamız gerek.

Godard, *İki Numara*'da altı kişi «ile», altı kişi«den», üç kuşaktan, bir aileden sözediyor.

Ulusal sayılamalara (istatistiklere) uygun —ya da hemen hemen uygun— ortalama aileden sözaçıyor. Betimleyici gerçekçiliği elinin tersiyle itiyor, hiç tanımıyor. Örneğın, ailenin oturduğu dairenin bütünü (ve kent) gösterilmiyor. Godard'ın amacı bizi ruhsal durumlar konusunda aydınlatacak bir bezem (dekor) içine oturtmak olmadığından *(Çılgın Pierrot*'nun tanıtımcılıkla ilgili alaylarından iyice uzaklaşmışızdır) bu yol seçilmiştir. Godard filmi çevirirken, Sandrine'in bezemi —kendisi bilse de, bilmese de—, öncelikle Şili'ydi; şimdiyse Franco'dur ve yalnız o değildir elbet.

Buna karşılık, nesneler es geçilmemiştir. Bir ütü, çuval bezinden yapılmış bir önlük, üretimi kaydırılmış âletler halinde gözümüzün önündedirler; küçük bir kız çocuğunun vücudunu keşfetmesine, kendi kendine sorular sormasına izin veren bir banyo küveti; insanla makine, kadınla makine arasındaki ilintiler kadın/erkek arasındaki ilintileri anıştırdığı için bir çamaşır makinesi.

Aynı biçimde, cinsel etkinlik hiç bir zaman, küçümsenen seyircinin en ilksel ve ivedi doyumu için sere serpe gözümüzün önüne uzatılmaz.

Godard'da cinsel yaşam, on sekizle yirmi beş yaş arasındaki güzelliklerin tekelinde olan bir şey değildir. Çocukların, Vanessa ile Nicolas'nın, ana-babanın, Pierrot ile Sandrine'in, giderek büyükanne ile büyükbabanın cinsel organları, kıçları vardır ve bunları kullanırlar. Kör kör parmağım gözüne ortada, insanı allak bullak eden bir doğru'dur bu: insanoğlu beşikten gömüte dek çıplaktır. Ve büyükbabanın sorunları, artık kimsenin okşamadığı organından geçmeye devam eder. Sandrine kendi kendini okşarken, seyircinin sonsuz röntgenciliğine sunulan şey, butların arasındaki kocaman açıklık değildir. Sinir bozukluğunun, yürek daralmasının sonuna varmış olan Sandrine kendi kendini okşamakta ve onu gören seyirci, görüntünün çağrısıyla (oyuncu bir yatakta yatmakta, seyirciye ilkin başını göstermektedir), kendi kendini doyurmanın (mastürbasyonun), dolayısıyle cinsel etkinliğin her şeyden önce bir kafa sorunu olduğunu düşünmektedir.

Devrimci bir görüş değil bu. Son derece yalın ve pek çokları için, açık-seçik bir görüş. Zaten Godard'ın niyeti de bize doğrulardan, Doğru'dan sözetmekten başka bir şey değil.

İki Numara'dan sözaçabilmek için bir sürü felsefî ya da kuramsal yaklaşım düşlenebilir. Bunları küçümse-

mek aklımın köşesinden geçmez. Ama bir öncelik gereksinimi duyuyorum. İçimden gelen bir tepkiyle, Godard'ın (bu «ilk» filminde, ilk diyorum, çünkü *İki Numara*'yı yorumlamanın en açık yollarından biri, onda sinemaya yepyeni bir yaklaşımla yanaşma istemi görmektir) tuttuğu yolun, insanlara en yalın düzeyde seslenmenin çaresini bulmak olduğunu sanıyorum. (Bununla, filmin herhangi bir kendiliğindenliğe dayandığını, öncelikle basit insanlara seslendiğini, ya da hep çok kolay olduğunu söylemek istemiyorum elbet).

Daha ilk seyretmede Godard'a kendi düzeyinde karşılık vermenin son derece önemli olduğuna, bu sinema sanatını bir «konuşma» sineması saymak gerektiğine inandığım için, düşüncem iki yönden destekleniyor; hem ikinci seyretme, filmde seçilen uygulayımın (video bant, iki perde) tam bu işe göre olduğunun bilincine iyice varmamı sağlıyor, hem de «*Télâciné*» dergisine verdiği iki demeçten alınan şu bölümler benden yana (Nr. 202): «*Bir film üstüne yazı yazmak, gördüğümüz şeyi birine anlatmak, filmden edindiğimiz izlenimi aktarmak, söylemektir; sinemanın, yazının en üzücü yanı, gidip bir filmi çekene, bir kitabı yazana yapıtına ne koyduğunu sormaktır. Ne bileyim ben ne koyduğumu...*» Biraz ilerde de şunları okuruz: «*Bu iş için daha başka yazılar gerekir. Beni görmeye gelmemeniz, beni görme arzusunu duymamış olmanız, ilginizi çektiyse, bu filmden başka birine sözetme gereksinimini duymuş olmanız gerekirdi.*»

Bu sözler, yaratıcıya dönüp yapıtından yeterince uzaklaşamadığını, işinin kuramsal yanını geliştirmediğini, aşırı bireyci davrandığını, bu alanda onun ardına takılacak eleştirmenlerin de özseverlikle (narcissisme'le), kayırıcılıkla, öykünmecilikle, giderek sersemce hareket ettiklerini söylemeye yolaçabilir, nitekim daha önce yolaçmıştır. Her neyse, biz tehlikeyi göze alalım.

Godard'ın gidişi, kendi payıma, bana, ilerleyebilmek için gerekli, buyurucu, ivedi bir gidiş gibi gözüküyor. Godard'ın bana gösterdiği nesnelerde, söylediği sözlerde (kuramsallaştırma açısından) çağdaş felsefenin herhangi bir derinleştirilmesini görmedim ben. Artık şunu belirtmenin, yinelemenin zamanı geldi: Godard'ın anlama yeteneği sezgiden, duyarlılıktan geçiyor, şiirsel anlatıma dayanıyor. Ama ben filmi seyrederken, ansızın, Giscard'dan, Şili'den, Franco'dan, çevre kirlenmesinden (fabrika mı kır görünümünün içersindeydi, yoksa kır görünümü mü fabrikanın çevresinde?), sermayecilikten ötürü (baba fabrika mıdır, yoksa kır görünümü mü, ana kır görünümü müdür, yoksa fabrika mı?) benim başıma gelenlerin, tanıdığım, sevdiğim, rastladığım insanların, çiftlerin, çocuklarının başına gelenlerin en keskin anlatımını buldum karşımda.

Godard'ın denetimli ve nesnelleştirilmiş edepsizliğine ben, tam bir alçakgönüllülükle, aynı derecede denetimli ve görece bir edepsizlikle karşılık vermeye çalışıyorum. Godard'ın sözünü ettiği şeylerin sizin başınıza gelmediğini söylemeyin sakın bana. Sizin de başınıza geldiğini biliyorum ve bunu söylemek için sinemadan —görüntü bandından (video)— yararlanmak, son derece önemli bir şeydir. Böyle bir girişim insanları akın akın koşturmuyor elbet. Bu saptayıcı film, Paris'teki üç beş sinema salonunun epey zorlu geçeceğini duyurduğu ticimsel yaşamını tamamladıktan sonra, ülkücü bir kullanımla sinema kulüplerinde, derneklerde gösterilmelidir.

Godard, her zamanki gibi, bizden birkaç adım ilerdedir. Düşünce düzleminde, «yuvadaki» kadının toplum içersindeki yerini araştıran bütün özel hareketlerden çok daha ötelere gitmiştir; biçim düzleminde, görüntü bandının (video'nun) artık ummaya bile cesaret edemediğimiz sinema sanatından yana (ona karşı değil) kulla-

nılmasında şaşırtıcı bir gözüpeklik göstermiştir.

Godard'ın saptaması ilk bakışta umut kırıcı gözüküyorsa; harika ellerin olağanüstü uygulayım karşısında görece bir güçsüzlüğe indirgenişini gösteren son imge insanı çılgına çeviriyorsa, gırtlağına sarılıp soluğunu kesiyorsa da, dile getirilebilenin ötesinde, sanatçının belirli açıkgörüşlülüğü içimizde bir yerde uçsuz bucaksız bir yenme umudu uyandırmaktadır. İçimizde bir yerde, peki nerde?

Filmin bütünü her şeyin nerde olup bittiğini, dolayısıyle vereceğimiz yanıtı nereye oturtmamız gerektiğini soruyor. Bu soruya herkes kendi yanıtını getirecek.

İKİ NUMARA / NUMERO DEUX.

Yönetmen: Jean-Luc Godard / Tasarı: Anne-Marie Miéville ve Jean-Luc Godard / Video uzmanı: Gerard Teissedre / Teknik işbirliği: Milka Assaf ve Gerard Martin / Sonimage-Bela-SNC yapımı / Oyuncular: Sandrine Battistella, Pierre Oudry, Alexander Rignault, Rachel Stefanopoli / Fransız filmi / 88 dakika.

YARATICININ SÖZLERİ

(Jean-Luc Godard'ın **İki Numara** adlı filminin ses kuşağından alınmıştır)

Bir video salonunda, Jean-Luc Godard'ın söyledikleri:

Nedir burası, diye mi soruyorsun? bir kitaplık, (...) bir fabrika, bir fabrika denebilir, evet, vücut bir fabrikadır...

Ben, işverenim, ama... çok özel bir işverenim, çünkü burada aynı zamanda işçiyim. Ve çünkü işçi olarak yalnız değilim; biz burada yönetimi ele geçirdik...

Okulda öğrendiklerimizi sonradan kullanamıyoruz, bu da anamızı ağlatıyor... çünkü bakanlar kurulu bölgedeki okulların çoğunu kapattı.

İşçi çocukları önce okula, okuldan sonra fabrikaya gidiyorlar, böylece ikisi bir kapıya çıkıyor.

(...) Sözcük oyunları, bir bakıma, tümden yasaklandı; çok zorda kalırsak göz yumuyoruz, ama ancak kibar şakalarda; dolayısıyle, ciddî olmadıkları söylenebiliyor. Oysa, sözcük oyunları her türlü numaranın üstünden kayıp giden şeylerdir, dildir bu, dilse her şeye karşın, di-

lin elimizden aldığı sevgidir; dolayısıyle, sözcük oyunu şakanın üstünden kayar, birtakım kısadevreleri, iç içe girmeleri, numaraları gösterir... karaciğer hastalıklarını iyileştirmekte kullanılır sözcük oyunları, yoo, hayır, çok ciddîdir sözcük oyunları.

Karmaşık olan nesnelerdir, kaygıysa, son derece yalındır.

Elim, başka bir makineyi yöneten programlanmış bir makinedir... Belki de tersi doğrudur.

Sandrine :

İnsan işsizlikten zevk almaya başladı mı, buyurgan yönetim (faşizm) gelip üstümüze yerleşiyor sanırım.

İki Numara sağı ya da solu tutan bir film değildir, önde ya da arkada kalan bir filmdir. Önde çocuklar var, arkadaysa bakanlar kurulu.

Öyleyse, siyasal bir film daha? Hayır, siyaset değil burada işlenen. Ee, nedir öyleyse, film dediğin ya kıçtan söz eder, ya da siyasetten! İyi ama, neden hep ya o, ya bu diye soruyorsun? Belki de ikisi bir arada.

Kendi kendine, hiç, babanın fabrika mı yoksa kır görünümü mü, ananın kır görünümü mü yoksa fabrika mı olduğunu sordun mu? Ben bilmem.

Neden müzik çalalım? İnanılmazı görmek için mi? Peki, nedir inanılmaz? İnanılmaz mı? Gözle görülmeyen şey.

Vanessa :

Kimi zaman, annemle babamı cici buluyorum, kimi zamansa, kaka.

Sandrine :

Adalet, özgürlüktür.

Pierrot :

Çocuğum var. Kimse bana soru sormuyor. Çocuklarımla sevişmiyorum. Yasak. Karımla sevişiyorum. Sağol patron.

Pierrot Sandrine'e :

— Biliyor musun, kıyılarından öteye taşan ırmağın şiddetinden söz edilir hep, ama kimse kalkıp ırmağı kıstıran kıyıların şiddetinden söz açmaz.

— Bana ne bundan?

— Bu bana şiddeti kabul ettiriyor.

Sandrine Pierrot'ya :

— Hadi yürü, işverenin bekliyor.

— Nasıl bir insan olduğunu görüyor musun, işverenim değil bu, iş arkadaşlarım, işi bıraktılar.

— Arada hiç bir ayrım görmüyorum.

Sandrine :

İnsan bir erkekle anlaşamadığı zaman, dilediği an onu bırakıp gidebilir, peki ama ırzınıza geçen belli bir durum, bir toplumsal dizgenin tümüyse ne halt etmeli?

Dışardan gelen bir ses :

Kadınlar, erkeklerin onlardan ne denli nefret ettiklerini akıllarının köşesinden geçirmezler.

Dışardan gelen bir ses :

Şiddetin erkeklerce başka yöne saptırılması, kadınların gözden düşürülmesinin temel etkenidir.

Pierrot :

Aslına bakarsan, bir fabrika bir de kır görünümü yok, bir bütün içersinde ikisi birden var.

Doğru, çok güç bir şey ona (Sandrine'e) yıkanacak kirli donu olup olmadığını sormak... poposunun kirli olup olmadığını sormak gibi bir şey bu. Onun için bu çok daha kolay, makine gibi yapıyor o bu işi, onun için fabrika bu... benim içinse, ev.

Sana söylediğim bütün «Seni seviyorum»lar tarafından yutuluyormuşum gibi bir duygu var içimde.

Sandrine :

Görüyorsun ya, Pierrot, bu kadarı fazla, ama yine de yetmiyor.

Ürettiğimi, ama malları üretimden önce dağıttığımızı sanıyordum; sözün kısası, boşuna üretiyordum ve sonunda kim yararlanıyordu bundan ha, kim? Hayır, o değil, onun arkasındaki biri, aramızdaki bir şey, çalışma.

Görüyor musun Nicolas, iki haftadır işemiyorum... şimdi artık her şey kilitlendi, karnımı gereğinden fazla doldurmak zorunda kaldım, hem de güle oynaya... (Fransa'da böyle çok kadın olup olmadığını düşünüyorum).

Ne oyunu oynuyoruz, genelev mi? O zaman Pierrot bana açıklar, aslında o açıklamaz, ben anlarım; konuşan hep odur... daha da kötüsü, onun yerine ben söylerim söylenecekleri.

Nr. 1, Nr. 2, bense, benim yerime 3 Numara oynanıyor.

Vanessa Pierrot'ya :

Ölünce yine babam olacak mısın?

Pierrot Vanessa'ya :

Sence, Pierrot fabrika mı yoksa kır görünümü mü?

BRECHT'LE SİNEMANIN SONUÇLANMAMIŞ, GÜÇ İLİŞKİLERİ

Jacques Petat

«Sinema işleyimiyle alışverişte bulunurken, çamaşırını yıkamak üzere çamurlu suya batıran, sonra da çamaşırım mahvoldu diye ağlayıp sızlayan adam gibi davrandık.» (Sinema Üstüne, *L'Arche Yayınları, s. 165)*

Brecht'in 1930'lardaki bu yargısı, sinemayla ilintileri hakkında bir fikir veriyor bize. Gerçekte Brecht, filmi hiç bir zaman düşüncesine uygun bir anlatım aracı saymamıştır. Ancak burada bir tutarsızlık yoktur, çünkü Brecht'in film-dizini'nde görebileceğiniz gibi, sinema sanatıyla arasındaki zor ilintiler 20 yılı aşkın bir süreyi kaplamaktadır.

Bir çift, bunca zaman bir arada kaldığı halde anlaşamamışsa, aralarında anlaşamamanın ötesinde bir şey var demektir. Dolayısıyle biz, bu yanlış anlamının ötesinde, Brecht'le Sinema arasındaki ilintilerin temelini oluşturan ve bu ilişkiyi büyüleyici kılan çekme/itme'yi kavramaya çalışmak zorundayız.

Aslını ararsanız, Brecht'in sinema konusunda düşündüklerinin, onu bu «yeni aygıtlar»a yaklaşmaya iten nedenlerin pek azını biliyoruz.

Ekmek parasını çıkarma kaygısı mıydı bu? Hiç kuşkusuz. Nitekim, kendisi de bunu hiç bir zaman saklamamıştır: *«Geçen yaz yayıncımız aracılığıyla* Üç Kuruşluk Opera*'nın sinemaya uyarlanması konusunda bir sözleşme imzaladığımız zaman, bunu hem para kazanmak, hem de film çevirmek için elimize geçmiş bir fırsat saydık.»* Ancak, filmin çekiminden sonra açılan dâva sırasında, yapımcı Néro-Film'in önerdiği yüklüce parayı elinin tersiyle itecektir.

Bu dâvanın basında yarattığı olağandışı tartışmanın Brecht'e sinemayla arasındaki ilintileri derinleştirme ve sinema üzerinde akılyürütmesini köktenleştirme izni vermiş olması düşünülebilir.

«Bu yeni anlatım aygıtlarını kullanmamızı salık verenler (...), daha baştan, kendi üretimimiz için gereksindiğimiz birtakım araçları kullanma olanağını elimizden almaktalar; gerçekten de, bu türlü üretim günden güne şimdikinin yerini alacak, yetersizleşen araçlarla derdimizi anlatmak durumunda kalacağız demektir» (a.g.y., *s. 165).* Demek ki sinemanın Brecht'in sanatsal yönden ilgisini çekip çekmediği önemli değildir. Bu sanat öyle bir gelişme gösterecektir ki, sonunda tek bir seçenek kalacaktır: ya sinemanın dizgesine ayakuydurmak, ya da susmak.

Bundan sonra artık, bir kafa işçisinin, devrimci savaşerinin, sanatçının sinema işleyimine ya da adalete bakışaçılarını bütünleştirmeye çalışan —ki bunların hepsi birdir onun için— özgün bir gidiş karşısında bulunduğumuz ortaya çıkmaktadır. Nitekim Breht, film

yapmayı başaramayınca, açtığı dâvayı bir toplumsal deney haline getirmiştir.

Bu deneyi özetlemeye, yalın şemalara oturtmaya çalışalım:

a) Uygulayımsal araçlarla donatılmış, yeni bir sanat olan sinema, çağdaş işleyim (sanayi) karşısında sığınak olmaktan çıkan eski üretim biçimlerini ölüme mahkûm edecektir.

b) Bu dizgenin ürettiği film, bütün ötekiler gibi, pazar yasalarına boyuneğen tecimsel bir maldır.

c) Kafa işçisi çalışma gücünü satmak zorundadır, dolayısıyle sermayeci kurumların malı olan üretim araçlarına bağımlıdır.

d) «Sanat», sonunda, tecimsel malın değerini arttırmaya yarayan bir araç haline gelmiştir.

Bu çözümlemenin sonunda, diyalektik olarak iki yanlı bir dilek, istek ortaya çıkmaktadır. Brecht bir yandan sanatçının bağımsızlığını istemekte, buysa kapitalist sömürünün yadsınmasını, üretim araçlarının kamulaştırılmasını gerektirmektedir. Öte yandansa, sinemaya sahiden sanatsal bir işlev yüklemektedir: gerçekliği, gerçek yaşamı ancak sanat aracılığıyla yakalanıp yaşanabilecek bir bütünsellik içersinde betimleyip yeniden canlandıracak «yapay bir şey» yaratmak. Kimilerinin sanatsal anlatımı kapatmak istedikleri fildişi kuleyle onu alıp kendi kârını arttırmakta kullanan üretim dizgesi arasında, sanatın, kendisine devrimci bir değer kazandıran toplumsal bir boyut kazandığını görmekteyiz.

Brecht'çi düşünce sinemaya pek güzel uyar.

İnsanın içinden, Brecht'in sinemaya en büyük katkısının açtığı dâva olduğunu söylemek geliyor. O en azından, o günden beri gittikçe daha zorlayıcı, kısıtlayıcı

hale gelen çarkları büyük bir kesinlikle aydınlığa çıkarmanın onurunu taşımaktadır.

İyilik taslayan Pabst'la, yazgıcı Lang'la anlaşamamış olması, Brecht tiyatrosuyla sinema arasına bir daha kalkmamacasına bir demir parmaklık çektirecek kadar açık-seçiktir.

Ancak, elimizdeki kanıtların hiç biri Brecht'le sinema arasındaki ilintiyi doğrulamaya yetmez: Losey'in* ben Brecht'ten esinlendim deyişi de; Bernard Dort'un, 1960'ta «Cahiers du Cinéma»da (s. 114) «Brecht'çi anlatıma örnek sayılacak film» diye nitelediği Chaplin'in *Bay Verdoux*'suyla ilgili harika çözümlemesi de; yine aynı yazıda geliştirilen, Brecht'in dizgesinin anlatım yolları açısından sinemaya indirgenemesc bilc (geri çekilmc, uzaktan bakma etkisi), «*insanın zamanıyla, yeriyle, Tarih'le kurduğu somut, gerçek ilintilere yeni bir gözle bakışı*»ndan ötürü sinema sanatına kusursuz uyduğu önermesi de yeterli kanıt değildir. Olsa olsa, Louis Marcorelles'le* birlikte, «*bu yeni yaratıcıların (Truffaut'nun*, Godard'ın giderek Alain Resnais'nin*), gözü yukarda kişiler oldukları halde, çağımız tiyatrosuna yapılmış en büyük katkıyı böylesine az bilmelerine*» şaşabiliriz. Söz konusu yazı, Truffaut'nun *Dört Yüz Darbe*'yi çevirdiği, ama Godard'ın henüz *Çılgın Pierrot*'yu da, *Neşeli Bilgi*'yi de, *İki Numara*'yı da gerçekleştirmediği günlerde yazılmıştır.

Brecht'in kavramadığı.

Nedir çağımız tiyatrosunda yapılan büyük devrim? Eski Yunanlıların bize bıraktıkları gösteri anlayışının, yani oyuncular sahneye çıkıp seyircinin dikkatini belli bir odak noktasında toplamaya ve tiyatroda olduklarını büyülü bir biçimde unutturmaya başladıkları günden

beri sürüp gelen tiyatro anlayışının tepe taklak edilmesi. Dolayısıyle, seyirci-gösteri ilintilerini sorun konusu eden bu istem salt tiyatronun sınrları içersinde kalmamakta, türlü sanat biçimlerinde, Batı uygarlığının en önemli yanlarından birini ilgilendirmektedir.

Nitekim resim, müzik ve Brecht'ten bu yana tiyatro, söz konusu sanatların kendi kendilerini irdelemelerine yolaçan yeni bir bakış açısını alıcıya zorla benimsetmişlerdir. Bile bile kendi sınırlarının dışına taşan bu sanatlar, bizi, sanatla ilintimizi yeniden düşünmeye çağırmaktadırlar.

Ve işte sinema sanatında henüz böyle bir irdelememaktayız. Ama bu başvurma boşa gitmiş, ya da hiç denin yapılmadığını gördüğümüz için dönüp Brecht'e bakğilse, dolaysız etkilenme gibi çok yalın bir biçimde yapılmıştır.

Buna pek çok şey karşı çıkmıştır.

Herkesten önce, sinemasal yaratışı uygulayımsal açıdan bilmediği için, Brecht'in kendisi. Belki de, filmi, senaryoya tek başına anlam kazandıran özerk bir dil olarak yakalayamamıştı. Tiyatro yapıtının hop diye sinemaya uygulanabileceği konusunda tatlı bir düş vardı kafasında. Oysa sinemada uyarlama yoktur, olsa olsa çeviri vardır; buysa, çağdaş dilbilimin de gösterdiği gibi, aslına uygun değildir.

Öte yandan sinema, bütün öbür gösteri sanatlarından çok daha fazla Edgar Morin'in* deyimiyle söylersek, bir boşluk yaratma makinesidir... Her seyirciyi gözü açık uyuyan, ancak filmdeki kişilerle özdeşleşerek yaşayan bireyler haline getiren bir makine. Görünüşe göre, işte bu, gösteri-seyirci ilintisini irdeleme işini en ciddî tehlikeyle karşı karşıya getiren kayalıktır. Brecht'se şunları yazmaktadır: «*Sinema, Aristo'cu olmayan bir dram sanatının (yani bir özdeşleşme, öykünme görüngüsüne dayanmayan dram sanatının) ilkelerini bütünüyle be-*

nimseyebilir» (a.g.y., s. 181). Ama bu, film öyküsünün yepyeni bir biçimde yazılmasını gerektirir; Brecht oyuna ve oyuncunun önceliğine fazla dikkat ettiği için, sinemaya bu yeniliği getirmekte en az yetenekli kişilerdendi.

Son olarak, Brecht bir tiyatro adamıydı ve dolayısıyle tiyatro ile sinema arasındaki uyuşmazlığının ağır kalıtını sırtında taşımak zorunda kaldı. Sinema, Birinci Dünya Savaşı'ndan az önce, bir sanat olmaya kalkıştığı gün, baş düşmanı sayarak tiyatroya sırtını dönmüştür. Ve özerk bir sanat haline gelebilmek, kendini anlatım dilini bulabilmek için müzikten esinlenmeyi yeğlerken akıllılık etmiştir; kendi anlatım diliyse, çoğu kez, tiyatroya tam anlamıyla aykırı düşmüştür.

Bertolt Brecht'den Jean-Luc Godard'a.

1975: Brecht ölmüştür. Sinema ergin bir sanattır. Marcorelles'in sözünü ettiğimiz yazısının üstünden on beş yıl geçmiştir.

1975: Paris perdelerinde iki film gösterilmeye başlanmıştır - hâlâ gösteriliyorlar mı acaba? Brecht, demek ki hiç de haksız değildi. Bu iki film, Brecht'in tiyatroda gösterdiği yolun sinema için de verimli olacağını gösterir gibidir. Bunlar, J. M. Straub'un *Tarih Dersleri* (1972) ile J. L. Godard'ın *İki Numara*'sıdır (1975).

Çok temel bir istemin, seyirciyle film arasında yeni ilintiler kurma, filme tüketim ürünlerininkinden ayrı bir işlev kazandırma isteminin dışında, bu iki filmin ortak yanı pek azdır.

Straub, Brecht'in tamamlanmamış bir romanını, *Bay Julius Caesar'ın İşleri*'ni sinemaya uyarlamıştır. Bunu, açık seçik bir Brecht'çilikle yapmıştır. Kıpırdamayan bir alıcıyla saptanan uzun mu uzun çekimler (plan-

lar) oyunculara, ağızlarından çıkan sözlerin, seyirci tarafından, belli bir sınıfı temsil eden insanla Tarih arasındaki ilintinin ürünü olduklarının yakalanmasına izin verecek kadar yabancılaştırması olanağını sağlamaktadır. Filmdeki kişilerin giysileri, Roma'daki uzun kaydırma çekimler (traveling'ler) seyircinin gösteriden uzaklaşmasını kolaylaştırmaktadır.

Bu ölçü içersinde film, seyirciyi beyaz perdenin baskısından kurtarma ve Romalı-çağdaş insan-seyirci üçlüsü arasında filmin sözüne tarihsel ve toplumsal bir boyut kazandıran, özgün bir ilinti yaratma yolunda girişilmiş ilginç bir denemedir.

Ancak, bizce film, sinemadan çok tiyatrodan gelen ögelere dayanmaktadır.

Godard'ın filmiyse, tam tersine, bir anlamda daha az Brecht'çi, giderek öğretisel açıdan —mutlak ve umutsuz öznelliğiyle— yüzde yüz zıddı olsa da, seyircilerin genellikle beyaz perde ile kurdukları ilintileri kökünden değiştirmeyi başarmaktadır. Bunu, alabildiğine sinemasal, derinlemesine yeni bir dille becermektedir.

İki numara :
Sinema tarihinin ilk Euclides'çi olmayan filmi

Godard, 1962'de şunları yazıyordu:

«Sinema'nın bugün, Bertolt Brecht'in şu düşüncesini her zamankinden daha çok bir davranış kuralı olarak benimsemesi gerektiğini unutmamak gerekir: gerçekçilik, gerçek şeylerin nasıl olduğu değil, şeylerin gerçekte nasıl olduğudur.»

Filmin «masalı» —bir ailenin günlük yaşamı— beylik yolla anlatılsaydı, bize doğru, gerçek şeyleri gösterir-

di. Godard'sa bunu değil, tam tersine, birtakım şeyleri bize gerçekten göstermek istiyordu: onların hem tanıdığımız hem tanımadığımız, hem bize yakın hem de yabancı şeyler olduğunu...

Bunu, bilinen birtakım yollardan sağlamaktadır: seslerle kişiler ya da cümlelerin anlamı arasında belli bir uyumsuzluk yaratarak, filmi yazı kartonlarıyla çeşitli tablolara ayırarak, baş kadın oyuncunun vurgulamasını kullanarak.

Ama özellikle değişik boyutlarda beyaz perdelerin birbirini izleyişiyle, kimi zaman bir arada çıkışıyla film belli bir ritm, soluk alıp-verme kazanmakta, bu da, filmin asıl «öyküsü», bir kaygı, bir sıkıntı haline gelmektedir; bu «öykü», bu kaygı bize zorla benimsetilmemekte, tam bir açıkgörüşlülükle, onu kendi içimizde bulmaktayız.

O çeşitli, sayısız gürültüler, sahneler kendimizden geçmemizi, dolaysız aktarmanın yanılsamasına, ya da zihinde uydurulmuş filmin büyüsüne kapılıp gitmemizi önlemektedir. Godard, her seferinde filmi şıp diye kesmekte, bizi kendimize gelmeye, filmdekinden hem müthiş ayrı, hem de insana acı verecek derecede benzer kendi yaşamlarımızın görüntüsüne dönmeye çağırmaktadır.

Jean-Luc Godard, 1957 Ocak'ında, «Cahiers du Cinéma»da şöyle yazıyordu: «*Bir öykü, bir masal, bir serüven anlatmak istiyorsak, çoğu kez, üçlü beyaz perdeyi tek bir perde gibi, başka bir deyişle* cinémascope *perde gibi kabul etmek zorunda kalırız, çünkü tersi kanıtlanana dek, sinea Euclides'çi* kalacaktır.*»

Oysa, burada Brecht/Sinema koşutları (paralelleri) kavuşmaktadır!

Öyleyse, *İki Numara*'yı sinema tarihinin ilk Euclides'çi olmayan filmlerinden biri diye nitelendirelim.

OYUNCULARIN YOLCULUĞU

Max Tessier

'Oyuncuların Yolculuğu' ile, yalnızca Tarih sahneye gelmekle kalmıyor, onu 'işgal ediyor,' böylece daha önce orada bulunan Tiyatro'nun yerini almış oluyor. Theo Angelopoulos*, iyi bir marksist olarak böyle istemiş, yaptığı 4 saate yakın süren film, tam tersine tiyatronun ve sinemanın, anekdot'un (ayrıntının) Tarih'in yerini aldığı, Tarih'i basamak olarak kullandığı o bilinen 'uzun film'lerden, 'üstün-yapım'lardan böylece ayrılıyor, onların istenerek, bilinçle yapılmış bir karşıtı, karşı-tez'i oluyor.

Bir kez daha, ama bilinçli olarak, o denli harcanmış olan «Brecht'çi» deyimini kullanmak gerekecek, «Oyuncuların Yolculuğu»nu anlatmak için.. Çünkü, işte, Brecht'in kuramlarının, tıpkı kendi tiyatrosunda uygulandığı gibi uygulanmış, örnek alınacak seyrek kullanımlarından biri... Filmde uygulanmış olan çalışma, kuşkusuz çeşitli düzeylerde gelişiyor ve bunlar sonucun toptan 'kusursuzluğu'nda öylesine birbirlerine karışıyorlar ki, bu çabaları tanımlamak hem çok kolay, hem de çok zor

hale geliyor. Kalın çizgilerle bunların üçünü ayıralım: tarihsel, siyasal ve güzelduyusal (estetik) düzeyler.. Bunlara kuşkusuz, filmin temelini oluşturan tiyatro boyutu da eklenebilir. Filmden istençli biçimde çıkarılmış olan ve filmin ana bildirisini kaydırabilecek olan ögeler ise, her türlü ruhbilimsel ve 'duygusal' ögelerdir. Seyircinin sahip olduğu varsayılan (siyasal) bilince (zekâya) ve hemen yalnızca ona seslenen teorem'in arılığını bozmaya gelecek hiç bir heyecan yok... Ve işte filmin asıl gücü de burada: yalnızca bir sahneleme (sinemalaştırma) çabasıyla, çağdaş Yunanistan'ın tarihsel/siyasal verilerinin görsel ve işitsel 'temsili' ile, 4 saat boyu, bu verilerden en habersiz seyirciyi bile perdeye bağlamayı başarmakta...

Angelopoulos Tarih'in 'katalizör'ü olarak, «Çoban Kızı Golfo» adlı 'geleneksel' bir repertuar piyesini oynamak üzere köyden köye, kentten kente dolaşan gezginci bir oyuncu topluluğunu seçmiş. Bu topluluk, burjuvazi ve iktidarın hoşgördüğü, giderek yüreklendirdiği, siyaset-dışı folklorik bir kültürün yayıcılığını yüklenmiş. Oysa, film boyunca, sahnedeki temsiller, dış olaylar tarafından durdurulacaktır: düşman bombardımanı, kurşuna dizmeler, cinayetler, polisin işe karışması, vs... Bu, belirli bir tarihsel dönemin, 1939/1952 arasının yansımasıdır. Angelopoulos'a göre, bu dönem, bir diktatörlükten diğerine gidişi kapsar: biri kabullenilmiş bir diktatörlük, diğeri ise bir 'kurtuluş' gibi gelen, 'o komünist haydutlar'a karşı kazanılmış bir zafer gibi gelen bir diktatörlüktür. Bu ikisi arasında, neler yoktur! İtalyan saldırısı (28 Ekim 1940), Alman işgali (6 Nisan 1941), Yunanistan'ın nazilerce işgali, Ulusal Kurtuluş Cephesi'nin kuruluşu (buna özellikle komünist ögeler katılmışlardır), kurtuluş, 'Kanlı Pazar' (3 Aralık 1944), İngiliz generali Scolby'nin gelişi, Varkiza anlaşması (12 Şubat 1945), sonra da uzun bir iç-savaş (1946/1949): bu, Amerikalı-

lar'dan yardım gören sağın yengisi, Mareşal Papagos'un seçilmesi (16 Kasım 1952) ve 'Elen birleşmesi' ile sona erer. Angelopoulos, ayrıca bir 'mitolojik' boyut da katar filme: adları Elektra, Oreste, Pilad olan topluluk üyelerinin arasındaki ilişkiler, 'Atrid'ler mitosu'nun öyküleriyle benzeşir. Ancak, yüzyıllardır soyut biçimde verilen bu klasik 'mitoloji' de, Tarih tarafından kuşatılmıştır: 'siyasal simya' (büyü) turu, böylece tamamlanır.

Çok önemli olmakla birlikte, yalnızca bir tarihsel/siyasal okunuş, filmin tüm diyalektik zenginliğini vermeye yetmez. Film, zaman ve mekân üstünde araştırmasıyla etkili olmakta, 'olay yaratmakta'dır diğer yandan... Somut bir gerçeği soyut biçimde anlatan yapısıyla film olaylara kesin bir anlam verir (yükler). Bu olaylar, 'gerçekçi' biçimde gösterilmez, temsil edilmezler, topluluğun üyeleri veya Tarih'in tanığı/oyuncusu olan diğer kişiler aracılığıyla anıştırılırlar, bazen de, eski Yunan trajedisindeki koronun işlevini yüklenen kişiler (oyuncular) tarafından sözle nakledilirler. Bu açıdan, yönetmenin görüntü ve ses çalışması tümüyle olağanüstüdür. Hem geçmişin canlandırılmasının sorunlarını, hem de genellikle başarı derecesi tartışılacak 'geriye-dönüş'lerle verilen zamanın geçişi sorununu çözümlemiştir. *Mademoiselle Julie*'de[1] olduğu gibi (ancak bu kez yalnızca ruhbilimsel düzeyde olmaksızın), aynı plan için de zaman değişimlerine tanık oluruz. Bu değişimler, bazen, aynı sokakta bir kamera kaydırması ile yarattığı ileri-geri gidişle olur. Böylece bir çırpıda 1952'den 1941'e geçeriz, yani Papagos'un seçim kampanyasından nazi işgaline... Aynı tür bir işgalin iki değişik yüzü, şaşırtıcı bir kestirmeyle çakışmış olur. Bazen de, aynı insanlardan oluşan bir topluluk, bir sokağı ve zamanın akışını *aynı zamanda* katederler ('yasalar koydukları' bir balodan çıkan fa-

(1) İsveçli yönetmen Alf Sjöberg'in 1951 yapımı filmi.

şist topluluğu, ulusalcı türküler söylerek sokağa çıkar, zamanın 6 yılını geçerek kendilerini bir Papagos'a destek toplantısında bulurlar: Angelopoulos'a göre doğaldır bu, çünkü bunlar 'aynı insanlardır'). En iddialı çağdaş sinemacıda bile, varlığı böylesine doğrulanmış, Tarih'in açıklayıcısı haline getirilmiş bir plan/sekans egemenliğine zor rastlanır. Bu konuda tek aklıma gelen, bu filmin biraz da Japon karşılığı olan Nagisa Oshima'nın* *'Tören'* (La Ceremonie)[1] isimli yapıtıdır. Şu ayrımla ki, Oshima, Japonya'nın 25 yıllık tarihinin 'katalizörü' olarak Aile'yi kullanıyordu ve Oshima'nın gerçek bir marksist olduğunu söylemek de zordur. André Techiné'nin *'Souvenis d'en France'*i[2], bütünlenmemiş, daha aşağıda bir düzeyde kalmış gibi görünüyor bana: bu filmde fazlasıyla 'parizyen' bir yukardan bakış, gerçek siyasal bildirinin yerini almıştır.

Angelopoulos'un filminde en şaşırtıcı olan, çok zor bir çaba pahasına, ülküsel (ideal) bir yavaşlıktaki bir tempo'yu yakalamış olmasıdır. 4 yıllık bu serüven içinde, tarihsel olaylar hızla birbirini izler, neredeyse koşuşturur oysa. Her plan (demek ki uygulamada her sekans), bütünün yapısına eklenen bir taş gibi yerini bulur. Gerçi daha 'çarpıcı' olan bazı bölümler diğerlerinden ayrılır: İtalyan askerinin cinsel aşağılanması, kumsalda İngiliz askerleriyle kurulan geçici 'kardeşlik', yalnızca İskoçyalı bir gaydacının geçtiği ıssız 'Kanlı Pazar' meydanı, iki partinin popüler havalarla birbiriyle çatıştığı bir siyasal alan haline gelen eğlence gecesi, deniz kıyısında Amerikalı ile düğün yemeği, vs. Bu bölümler, gerek sinemalaştırmadaki kusursuzluk, gerekse içerdikleri siyasal anlamla ve gerekse gülmecenin işe karışmasıyla yaratılan ek bir 'uzaklık'la dikkati çeker. Ancak sonuçta, hiç bir bö-

(1) Japon Nagisa Oshima'nın 1971 yapımı filmi.

(2) Fransız yönetmeni Techine'nin 1975 yapımı filmi (Ç. N.).

lüm diğerlerinden ayrılamaz ve hepsi benzer bir hareketle birbirine bağlanmıştır. Bu, suya atılan bir taşın yarattığı düzenli dalgaların, bir eğretilemeyle (istiare) Tarih'in zaman içindeki hareketine dönüşmesine benzemektedir.

OYUNCULARIN YOLCULUĞU / O THİASSOS

Yönetim ve senaryo: Théo Angelopoulos / Görüntü: G. Arvanitis / Ses: T. Arvanitis / Müzik: L. Kilaidonis / Dağıtım: İnternational Thanos Films / Oyuncular: Eva Kotamanidou, Alice Georgouli, Str. Pachis, Maria Vassiliou, Bag. Kazan / Renkli, 221 dakika.

İSİMLER SÖZLÜĞÜ

Louis Althusser: 1918 doğumlu Fransız filozofu. 1948'den beri Fransız Komünist Partisi üyesi. Kruşçef'in 20. kongresinden sonra ortaya çıkan akımlara karşı açtığı kuramsal savaşla ün yaptı. Hegel diyalektiğinin olduğu gibi kalıp kullanılmasının, bazen idealizmin bir Troya atı gibi Marksizme sızmasına neden olduğunu ileri sürdü. Yapısalcı (strüktüralist) düşüncenin öncülerinden olması, düşüncesine karşı olanlarca bir eleştiri konusu yapıldı. Halen öğretim üyesi ve 'Teori' dizisinin yöneticisi olarak, Marksist düşünce içinde çok saygın, ama tartışmalı bir yerde bulunuyor.

Barthelemy Amengual: Fransız sinema yazarı, araştırmacısı. Yazılarını 1950'lerden beri çeşitli sinema dergilerinde yayımlamaktadır.

Lindsay Anderson: 1923 doğumlu İngiliz sinemacısı. Eleştirmen, kuramcı ve yönetmen olan Anderson, 1957'den itibaren *'Free Cinema / Özgür Sinema'* eyleminin başlıca önderi oldu. Grierson'un belgesel ekolünü sürdürdü. 1963'de 'Sporcunun Yaşamı' ile konulu filme geçti. Bunun ve arkasından 'Eğer-İf' isimli filminin kazandığı büyük başarıyla çağın sinema ustaları arasında sayılmaya başlandı.

Théo Angelopoulos: Yunanlı film yönetmeni. «36 Günleri» filmiyle kazandığı başarıyı «Oyuncuların Yolculuğu» ile sürdürdü. Yunanistan tarihinin 1939'dan 1952'ye, 15 yıllık bir süre içindeki gelişimini, gezginci bir tiyatro grubunun serüvenleri aracılığıyla ve Brecht'çi bir tutumla vermeye çalışan bu film, Fransa'da birçok sinema dergisi tarafından 1975 yılının en iyi filmi seçildi. Film aynı ilgiyi İngiltere'de ve katıldığı bazı uluslararası şenliklerde de topladı.

Francis Bacon: 1560 - 1626 arasında yaşamış İngiliz devlet adamı ve felsefecisi. Yöntem-bilimin (methodologie) kurucusu, bilimle felsefenin ilişkilerini inceleyen ve bunun dışında kalan bir metafiziğin boşluğunu ilk kez ileri sürenlerden. Tümdengelimci mantığın yerine, dencysel, tümevarımcı mantığı önermiş, skolastik düşünceyi yıkmakta etkili olmuş, görgücülüğün (empirisme) ve yeni çağ pozitivizminin babası sayılmıştır. Bacon, çağında çok etkili olmuş, Voltaire aracılığıyla çağın Fransız yazarları ve Ansiklopediciler üstünde de etki kurabilmiştir.

Roland Barthes: Fransa'da yapısalcı akımın gelişmesiyle ortaya çıkmış bir yazar/düşünür. Edebiyat, dilbilim, semiyoloji ile ilgili denemelerle ün yaptı. Tam anlamıyla Marksizm'e bağlanmadan, olabildiğince radikalleşen bir tür Batı tipi aydının temsilcisidir. Kapitalist toplumun burjuva ve özellikle küçük burjuva öğretilerini (ideolojilerini) eleştirmesiyle de ün yapmıştır.

Walter Benjamin: 1892 doğumlu Yahudi kökenli Alman eleştirmeni. Birinci Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Baudelaire ve Proust üstüne eleştirileriyle tanındı. 1920'lerin sonunda Bertolt Brecht'le tanıştı

ve onun edebiyattaki savunucularından biri oldu. Nazilerin iktidara gelişinden sonra Fransa'ya geçti. 1940'da İspanya'ya gelmek isterken Nazi'lerin eline geçeceğini anlayarak intihar etti. Brecht'le arkadaşlığı çok sonraları aydınlığa çıkmış, bu konudaki yazıları ancak 1966'dan sonra yayımlanabilmiştir. Brecht gibi çağcıl sanata toptancı bir anlayışla yaklaşmaması, her türlü yenilikten yararlanmak istemesi dikkati çeker. Bu açıdan Brecht/Benjamin ikilisi, 20. yüzyılın deneysel sanatına ve sosyalist gerçekçiliğine karşı 19. yüzyılın eleştirel gerçekliğini savunan Lukacs vve Goldmann ikilisinin tam karşısında yer almışlardır denebilir.

İngmar Bergman: 1918 doğumlu İsveçli yönetmen. Günümüz İsveç sinemasının en tanınmış temsilcisi, çağdaş sinemanın da en önemli ustalarından sayılıyor. Filmlerinde metafizik bir hava ağır basar. Kadın - erkek birlikteliğinin zorluğu, kadının çağcıl toplumlardaki yalnızlığı, Tanrı ve Şeytan düşüncesi, ölüm ve yaşlılık başlıca tema'larıdır.

Henri Bergson: (1859 - 1941). Fransız düşünürü. Sezgiye verdiği önem dolayısıyle yöntemine 'sezgicilik' (intuitionisme) adı da verilir. Bilimsel determinizm'e karşı çıkmış, gerek-dışıcılığa (irrationalisme) dayalı bir sistem geliştirmiştir. Görüşleri Bergson'u çok tartışılır, ama yüzyıl başlarının en etkili ve en çok okunan yazar-düşünürlerinden biri haline getirmiştir. En ünlü yapıtı olan 'Yaratıcı Evrim'de evrimi sürekli bir 'yaşamsal atılım' (élan vital) eylemi biçiminde açıklamıştır. Sezginin elde ettiği en doğru gerçekliği, 'saf süre' (durée pure) kavramıyla tanımlar.

Ambrose Bierce: (1842 - 1914) Amerikalı gazeteci, yazar, gülmece ustası. Ölüm ve korku temalarına dayalı

kısa, alaycı öyküleriyle, gazetedeki sütununda yalancı politikacılara, her türlü yolsuzluğa, rüşvete, yobazlığa karşı yazdığı yazılarla tanındı.

Maurice Blanchot: 1907 doğumlu Fransız yazarı. Fizyolojik hayatla fiziksel hayat arasında bir süreklilik aradı. Eleştirmen olarak da önemli çalışmaları olmuştur.

Peter Bogdanovich: 1939 doğumlu Amerikan yönetmeni. 1968'de 'Targets' filmiyle sinemaya başladı. İlk filmlerinde verdiği umutları son filmlerinde pek sürdüremedi. Sinemanın geçmişini çok iyi bilmesi, ustaları iyice incelemiş olması, filmlerinde zaman zaman Hitchcock, Hawks, Wyler, Wilder etkilerinin belirginleşmesine yol açıyor.

Pieter Brueghel: (1525 - 1569) 16. yüzyılın en büyük Hollandalı ressamlarından biri. İnsan zayıflıklarını, çılgınlığı anlatmada gösterdiği başarının yanısıra köylü yaşamını ve doğa görünümlerini de ayni güçte duyurdu.

Dimitri Buchovetski: (1895 - 1925) Rus yönetmeni. Ününü, 1920'lerde Almanya'da çevirdiği tarihsel üstünyapımlarla sağladı.

Alberto Cavalcanti: 1897 doğumlu Brezilya kökenli sinemacı. 1925 - 30'larda Fransız 'avant - garde' sinemasına, 1935 - 45'lerde İngiliz belge-filmciliğine ve daha sonraları, 1950'lerde Brezilya sinemasının yeniden doğuşuna büyük katkıları oldu. 1923'ten 1960'ların başına dek çalıştığı sinemada, 1926'da yaptığı öncü film 'Rien que des heures', 1956'da Brecht'ten uyarladığı ve Brecht'in de beğenisini kazanan 'Puntila Ağa ve Uşağı Matti', en önemli 2 filmi olarak anımsanabilir.

Charlie Chaplin: Yaşayan en büyük sinema ustası. 1889

doğumlu Chaplin, sinemaya getirdiği 'Şarlo' tipiyle, her çağ ve dönem için geçerli bir insan kişiliği, keskin ve acı gülmecesini yitirmeyen bir toplumsal eleştiri yaratmayı başardı Delluc'un Molière'e, Elie Faure'un ise Shakespeare'e benzettiği Chaplin, 10 yıldır sinemadan tümüyle uzak olmasına karşın, eski filmleriyle hâlâ en çok sözü edilen sinema sanatçılarından biri olma niteliğini sürdürüyor.

Chardin (Jean - Baptiste - Siméon): 1699 - 1779 arası yaşamış Fransız ressamı. Basit, yalın konuları, gündelik yaşamı, ev içi görüntülerini resimleriyle yansıtmıştır.

Denis Diderot: Fransız filozofu (1713 - 1784) 'Aydınlık yüzyılı'nın bu ünlü ismi, özellikle Ansiklopedi'si ile çağını etkiledi. Diğer eserleri, 22 cilt tutmasına karşın, ona felsefe tarihinde büyük bir yer vermez. Maddeciliği, Tanrıtanımazlığı, doğa/toplum zıtlığına olan inancı ve doğa'nın yerine bilimi geçirme düşüncesi bellibaşlı özellikleridir. Sanat anlayışı ve sanatın her türü üstüne yaptığı eleştiriler de, düşünür yanı kadar önemlidir.

Bernhard Diebold: (1886 - 1945) İsveçli oyun yazarı ve eleştirmeni.

William Dieterle: (1893 - 1975) Alman yönetmeni. Ünlü Alman tiyatro adamı Max Reinhardt'ın öğrencisiydi, sessiz film döneminde Almanya'da oyuncu olarak isim yaptı, 1930'lardan sonra Hollywood'a geçti. 40'lara dek, geniş boyutlu konulara, tarihsel fresklere, biyografilere dayanan başarılı bir meslek yaşamını sürdürdü. Sonraları ise Hollywood'un kalıplarına uyan sıradan bir yönetmen oldu çıktı.

John Dos Pasos: (1896 - 1947) Amerikan romancısı. James Joyce, Wirginia Woolf gibi romancılar örneği 'bilinç akımı'nı benimsemiş, ancak diğerlerindeki

içtenliği kendi tekniğine kazandıramadığı için, uslubu aşırı kurgusal kalmıştır. Amerikan toplumunun genel bir görünümünü vermeye çalışan eserlerinde solcu bir tavır vardır, ancak son yıllarında Dos Pasos, solculuğu kesinlikle yadsımıştır.

Alexandre Dovçenko: (1894 - 1956) Rus devrim sinemasının, Eisenstein ve Pudovkin'le birlikte 3 büyük isminden biri. Sinema tarihinin gördüğü en büyük epik ozanlardan biri olan Dovçenko, sevgi, ölüm, toprak, yaşama kavgası gibi değişmez insancıl tema'ları, ana yurdu olan Ukrayna'yı ve köylülerini perdeye getiren destanlar halinde sinemalaştırdı. Ölünceye dek, sinemanın Rus devrimine en güzel armağanlarını veren bir büyük sanatçı olarak çalıştı.

Alfred Döblin: (1878 - 1957). Alman romancısı. Alman dışavurumcu (ekspresyonist) okulunun en yetenekli yazarı sayılır. Üslubu değişkenlikler gösterir, ancak iki ana özelliği, kendi yokoluşuna doğru giden bir uygarlığı uyarma çabası, ve ıstırap çeken insanlık için neredeyle dinsel bir itişle bir kurtuluş arama eğilimi olarak açıklanabilir. 1933 - 45 arası Fransa ve Amerika'da sürgünde yaşamıştır.

Carl Dreyer: (1889 - 1968) Danimarkalı sinemacı. 1920'lerde başlayan sinema çabalarında, her zaman olağanüstü bir plastik anlayışı egemendir. Daha sonraları gerçekçi bir nitelik alan sanatında, özellikle insan yüzünün en küçük ayrıntılarına dek incelenmesi dikkati çeker. Büyücülük ('Öfke Günü', 'Vampir') ve mistik duygularla ('Söz' / Ordet) ilgilenmiş, 'Jeanne d'Arc'ın Tutkusu' ile sinema tarihinin en güzel 10 filmi arasında her zaman sayılan başyapıtını vermiştir. Sinema yaşamı, 1964'deki 'Gertrude' filmiyle sona erer.

Slatan Dudow: (1903 - 1963). Bulgar kökenli Alman sinemacısı. Avant-garde denemelerle sinemaya başladı, 'Kuhle Wampe'de Brecht'le gerçekleştirdiği işbirliğinden sonra Almanya'dan sürüldü. Savaş sonrasında da, Doğu Almanya'da özellikle faşizme, naziliğe karşı çıkan bazı filmlerle ilgi çekti.

Sergey Eisenstein: (1898 - 1948). Gelmiş geçmiş en büyük sinemacılarından biri olan, çok geniş bir kültüre sahip, sinemanın hem uygulamasıyla, hem de kuramıyla ilgilenmiş ünlü Rus sinemacısı. Sinemada kurgunun en önemli uygulayıcılarından biri olmuş, sinemaya kendine özgü devrimci bir heyecanı, kitlelerin hareketini, devrimci bir işlev gören görsel ve simgesel ögelerin kullanımını getirmiştir. 'Potemkin Zırhlısı' gibi halâ sinemateklerin baş filmlerinden biri olan önemli yapıtının yanısıra, «Grev», «Eski ve Yeni», «Aleksander Nevsky», «Korkunç İvan» gibi filmleri de çok önemlidir. Einsenstein, Rus devriminin en önemli sinemacısı olmuş, halâ tartışılan ve sinemayı halâ etkileyen önemli kuramsal yazılar yazmıştır. İsmi, sosyalist sinema anlayışıyla, ve devrimci sinema kavramıyla özdeşleşmiştir.

Hanns Eisler: (1898 - 1962) Alman bestecisi. Kendine özgü bir film müziği kuramı ortaya atmıştır. Bir filmin bağlamı içinde kısa müzikal formlar önermiş, bestecinin filmin ses bandını tam anlamıyla bilmesi gereğini ve müziğin kendi hesabına içe-bakışsal olmak yerine, filmin heyecanlarına nesnel ve evrensel bir nitelik vermesinin önemini vurgulamıştır. Eisler, Brecht'in senaryosunu yazdığı 'Kuhle Wampe' filminin de müziğini yapmıştır.

George Eliot: (1819 - 1880). Asıl ismi Mary Ann Evans olan İngiliz kadın yazarının takma adı. Eliot, çağ-

cıl (modern) yazına yakışır biçimde bir ruhbilimsel irdeleme yöntemini geliştirdiği öyküleriyle, Victoria çağının en önemli öykü yazarlarından biri sayılmıştır.

Euclides: (M.Ö. 450 - 380). Yunanlı düşünür, matematikçi. Eylemle gücün birbirinden ayrılığı üstünde durdu. Fikirlerin hareketsiz olduklarını ortaya attı. Fikirler arasında ilişki olmadığından, fikirlerin gücünden sözedilemeyeceğini savundu. Ayrıca cebir, düzlem geometrisi üstünde de çalıştı.

John Ford: (1895 - 1974). Georges Sadoul'un deyimiyle, 'Amerikan sinemasının anıtı'. 1920'lerde sinemaya geçen Ford, uzun meslek yaşamı boyunca 125'den çok film çevirdi. Özellikle western türünün en usta yönetmeni sayılan Ford, her zaman belli bir iyimserliği, 'Amerikan ülküsü'ne olan inancını korumasına karşın, zaman zaman bazı sorunlara (örneğin kızılderili sorununa veya militarizme) temelli eleştiriler getirmesini de bildi. Sinema tarihine geçen başyapıtları sayılamayacak denli çok olan Ford, western'e getirdiği epik anlatım, sağlıklı bir gülmece duygusu, buram buram bir yaşam sevgisi ve Amerikan olan her şeye karşı sonunda beliren inancı ile dikkati çeker.

Pierre Francastel: 1900 doğumlu Fransız sanat yazarı. Mimarlık, sanat sosyolojisi öğretim üyeliği yaptı. Eleştirici ve tarihsel olan araştırmaları, özellikle figüratif düşüncenin ve bu düşüncenin dildekinden farklı olan anlam tarzlarının tutarlı bir doktrinini ortaya koymaya yönelmiştir.

Samuel Fuller: 1911 doğumlu Amerikan yönetmeni. 1949'dan beri film yapıyor. Filmlerinde sanatsal başarıdan çok, belli bir öğretisel içerik aradı. Sadoul'un 'Yönetmenler Kılavuzu'nda 'ağır bir kar-

şı-komünizm propagandası ve ırkçı tezler içeren bir sinema' diye mahkûm ettiği sineması, yakın yıllarda Fransız eleştirmenlerince yeni bir gözle değerlendirildi ve Fuller'de önemli bir sinemacı nitelikleri bulundu. Genellikle polisiye filmler çeviren Fuller, çoğunun senaryosunu da kendisi yazmaktadır.

İstvan Gaal: Macar sinemacısı. Son yıllarda üst üste şenliklerde ilgi gören filmleriyle tanındı. Kendine özgü, durgun, ağır, uzun tablolar biçimindeki uslubu dikkate değer.

Costa Gavras: 1933 doğumlu, Yunan asıllı Fransız yönetmeni. İDHEC sinema okulundan sonra önemsiz bazı filmlerle sinemaya başladı, daha sonraları, 'siyasal sinema'yı geniş kitlelere maleden, gösteri yanı güç 'Z', 'İtiraf - L'Aveu' gibi filmlerle ün yaptı.

Jean - Luc Godard: Fransız sinemasının 'harika çocuğu'. 1930 İsviçre doğumlu Godard, gazetecilikten ve kısa-filmcilikten sonra, 1959'da çevirdiği 'Serseri Aşıklar - A Bout de Souffle' filmiyle sinemada neredeyse devrim yaptı. Yeni-Dalga'nın bir tür uzantısı olan bu film, özgür yapısı, alışılmamış oyuncu yönetimi ve her türlü yerleşmiş değer ölçüsüne başkaldıran yenilikçi içeriğiyle dikkatleri topladı. Godard, daha sonraları çağının ve toplumunun siyasal gelişmelerini yakından izleyerek, siyaseti dolaysız biçimde sinemaya sokmayı denerken, ayni zamanda, 'burjuva sineması'nın alışılmış yapısını, anlatım biçimlerini kırmaya, parçalamaya çalışan ve bu nedenle bazılarınca bir tür 'karşı-sinema' olarak nitelenen bir sinemaya saplandı. Son yıllarda ticarî sinemaya tümüyle sırt çevirmiş olan yönetmen, birkaç arkadaşıyla birlikte küçük gruplara gösterilebilecek ve militan bir işlevi yerine

getirmeye çalışan bir tür 'çizgi-dışı' sinemanın öncülüğünü yapıyor.

Antonio Gramsci: (1891 - 1937) İtalyan aydını ve politikacısı. İtalyan Komünist Partisi'nin kurucularından olan Gramsci, önce sosyalist partiye katıldı, 'Ordine Nuovo' dergisini yönetti. 1912'de Komünist Parti'yi kurdu, daha sonra parti başkanı oldu. Faşist yönetim tarafından 1926'da hapsedildi, 11 yıl sonra serbest bırakıldı ve öldü. Hapishaneden yazdığı mektuplar, bugün de sol düşünce için büyük önem taşıyan felsefesini, toplumcu görüşünü ve sanat eleştirilerini içerir.

Jean-Baptiste Greuze: (1725 - 1805) Fransız portre ressamı. 18. yüzyıl sonlarında, eseriyle resimde duygusal ve ahlâksal ayrıntılar akımını başlatan adam. Geniş yığınların hoşuna gitmeyi amaçlayan ve Samuel Richardson'la Jean-Jacques Rousseau'nun yapıtlarının esinlerini taşıyan büyük tabloları yüzünden, halkın zevkine aşırı ödün vermekle suçlandı ve zamanın eleştirmenlerince ağır biçimde eleştirildi. Bu yüzden, Greuze'un çok usta işi resimleri ve özellikle portreleri, ancak yakın zamanda değerlendirildi.

David Wark Griffith: (1875 - 1948). Amerikalı sinemacı. Kurgunun sinema dilindeki önemini ilk anlayanlardan, ve bu dilin başlangıçtaki en büyük geliştiricisi. 1913'de 'Bir Ulusun Doğuşu' ile dünya çapında ilgi gören ilk Amerikan uzun-filmini gerçekleştirdi. 1916'da 'Hoşgörüsüzlük' isimli dev üstünyapımda, sinema tarihinin, zenginliği ve görkemi halâ aşılmamış en ilginç filmlerinden birini ortaya koydu. Bir sinema dehası olan Griffith'in filmlerinde, açık bir ırkçılık ve aşırı bir 'üstün Amerikalı' tema'sı da göze çarpar.

Gerhart Hauptmann: (1862 - 1946) Alman yazarı. Özellikle doğalcı (natüralist) üslubuyla tanındı. Diğer uslupları da denedi. 1912'de Nobel ödülü aldı.

Howard Hawks: 1896 doğumlu Amerikan yönetmeni. Pilotluktan sinemaya geçen Hawks'ın birçok filmi, bu mesleğe değgindir. Her türde film yapmıştır: western'den polisiyeye, komediden drama.. İnsan ilişkilerini sadelik ve gerçeklik içinde anlatmış, dostluğu, paylaşılamayan aşkları, gündelik kahramanlıkları işlemiştir. Filmleri büyük çağdaş sorunlara el atmazlar, insanoğlunun hiç değişmeyen yanlarını işlerler. Hawks, yaşayan en büyük Amerikan yönetmenlerinden biri sayılmaktadır.

Friedrich Christian Hebel: (1813 - 1863) Alman yazar ve ozanı. Alman yazınına yeni bir ruhbilimsel boyut eklemiş, tarihsel dramlarında, Hegel'in tarih tezlerini, çatışmayı vurgulamak için kullanmıştır. Kişilerinin gerçek tarihsel kişiliklerinden çok, yeni ahlaksal değerlere ulaşmalarını sağlayan değişim süreçleriyle ilgilenmiştir.

Edmund Husserl: (1859 - 1938) Olaybilim (phenomenology)'in kurucusu olan, Alman filozofu. 1900'lerden başlayarak yapıtlarıyla, bilinci tanımlama ve irdelemede yeni bir yöntem olan bu yöntemi geliştirdi. Olaybilimciliği şöyle tanımlıyordu: «Bir olaylar toplamının, soyut ve değişmez yasalarına karşıt olarak, ya da bu olayların görünüşleri olan deneyüstü gerçeklikleri içinde belirmelerinin, oldukları gibi betimsel (tasviri) incelenmesi».

Joris İvens: 1898 doğumlu Hollandalı belge-film yapımcısı. Çağının tam anlamıyla bir tanığı oldu, ülkeden ülkeye koşarak, bir 'uçan Hollandalı' gibi her yerde haksızlıkların, savaşın, sömürünün sergilenmesinin hizmetinde bir sinema yarattı. Robert

Flaherty gibi diğer bir büyük belgecilik ustası ile başladığı sinema yaşamını, olağanüstü olgun bir kurgu anlayışına sahip sanatçı kişiliğiyle, yakın yıllara dek sürdürdü.

Miclos Jancso: 1921 doğumlu Macar sinemacısı. 1958'de ilk uzun filmini çevirdi. Tümüyle 'angaje' bir sinemacı olması, sürekli biçimde sömürünün, başkaldırının, sınıfsal kavganın sinemasını yapması yanısıra, çok uzun plan/sekans'lardan oluşan, kameranın sürekli olarak devinim ve kaydırma halinde olduğu sinema diliyle tanındı. Jancso, çağımız Macar sinemasının en tanınmış ismi sayılabilir.

Rudolf von Jhering: (1818 - 1892). Alman hukukbilimcisi. Bir toplumsal yararlılık felsefesini geliştirmiş, toplumbilimci hukukbilimin babası sayılmıştır.

James Joyce: (1882 - 1941) İrlanda kökenli İngiliz romancısı. Romanda 'bilinç akımı' tekniğinin en başarılı uygulamacısı. 'Sanatçının Genç bir Adam Olarak Portresi', 'Ulysses' ve 'Finnegan's Wake' gibi eserleriyle edebiyata anlatım tekniği ve uslup olarak yepyeni alanlar açmış olan Joyce, gerçek yaşamın sorunlarına uzaklığı ve 'hayatın zenginliklerine görece de olsa yaklaşmamış olmak' nedenleriyle, örneğin Lukacs gibi marksist bazı eleştirmenlerce yerilirken, Brecht, tam tersine, yazı tekniğine getirdiği yenilikler açısından Joyce'a sahip çıkar.

Franz Kafka: (1883 - 1924) Çek yazarı. Ancak ölümünden sonra yayımlanmış olan 'Dava' ve 'Şato' gibi kitaplarıyla, 20. yüzyıl insanının toplumdaki kötülükler, Devlet'in ezici baskısı, bürokrasinin çarkı, vs. gibi durumlar ve kurumlar karşısındaki çaresizliğini, korkusunu ve tedirginliğini vermede büyük başarı kazanmış ve yüzyıl edebiyatı üzerinde büyük bir etkisi olmuştur.

pozitif düşüncenin bazı temellerini de getirmiştir. 18. yüzyıl liberalizminin babası sayılır. Montesquieu ve A. Hamilton, Locke'un düşüncesini, Fransız Devrimi ve Amerika'nın özgürlüğüne dek sürecek olan sonuçlara yol açacak biçimde izlemişlerdir.

Joseph Losey: 1909 doğumlu Amerikan yönetmeni. 1931'de tiyatro oyunculuğuna başladı. Sonra Brecht'le birlikte çalışma fırsatını buldu. Kısa filmlerden sonra 1948'de konulu filmler yönetmeye başladı. Mac Carthy döneminde Hollywood'u terketmeye zorlandı. İtalya ve İngiltere'de takma adla bazı önemsiz filmler yönetmek zorunda kalan Losey, 1955'lerden başlayarak birçok önemli filme imzasını attı. Çağının birçok sorunlarına değinen yürekli bir sanatçı olduğu denli, büyük bir mizansen ustası olan Losey, günümüzün en önemli yaratıcılarından biri ve kuşkusuz, 'cadı kazanı'nın sinemadan dışarı ittiği 'yitik kuşak'ın da en önemli ismidir.

Ernst Lubitsch: (1892 - 1947). Alman yönetmeni. 1919 - 23 arası Almanya'da komedilerle işe başladı. Sonra büyük mizansenli üstün-yapımlar denedi. 1928'de Amerika'ya geçti ve «Amerikalılara, en büyüleyici, en uçarı, en 'dekadan' yönleriyle Avrupa güldürüsünü tanıtmaya» girişti. Sesli sinemayla birlikte müzikaller çevirdi. Avrupa bulvar komedilerinin esinlerini taşıyan filmleriyle, Hollywood güldürü ekolünün de kurucularından oldu. Lubitsch'in ismi, sinema tarihinde, zekânın fışkırdığı ince, hafif, hiciv dolu bir güldürü tarzıyla eş anlam kazanmıştır.

György Lukacs: (1906 - 1973). Macar kökenli eleştirmen, estetikçi. Ülkesinde çeşitli kereler kültür bakanlık-

larında bulundu. 1933'lerde Moskova Bilim Akademisi'nde çalıştı. Gerçekçiliğin, romanın, sanat-siyaset ilişkilerinin sorunları üstüne kitapları vardır. Brecht'la aralarında, marksist anlayışa ve edebiyat ürünlerine yaklaşmada beliren ayırım ve bunun doğurduğu polemik, çağdaş sanat hesabına büyük kazanç olan bir tartışma ortamı hazırlamıştır. Kısaca özetlemek gerekirse Brecht'in marksizme bağlı kalarak geliştirdiği kuramına karşılık, Lukacs daha çok Hegel felsefesinin temellerine bağlanmış, eserlere yaklaşımında her yaratışın kendi dönemsel ve toplumsal özelliklerine hak tanımıştır. Bu Lukacs'ı bazen aşırı bağnaz, bazen de aşırı hoşgörülü davranmağa itmiştir. Tiyatro konusunda da Brecht'la tartışmış, ona kıyasla Aristoteles'e daha çok bağlı kaldığı gibi, Brecht'in de son oyunlarında Aristo'cu tiyatroya döndüğünü ileri sürmüştür.

Heinrich Mann: (1871 - 1950). Alman öykücüsü ve denemecisi. Toplumsal açıdan kavgacı ve angaje bir yazar olan Mann, en önemli yazılarını, çağının toplumunun otoriter toplumsal yapısına karşı eleştiriler olarak yazmıştır. Toplumdan çok güçlü portreler çizmiş, 1918'den sonra ülkesinin Yazarlar Derneği'ni temsil etmiş, radikal demokrasi için savaşmış ve siyasal denemeler yazmıştır. 1933'de nazilerin gelişiyle birlikte ülkesini terke zorlanmış, Fransa ve Amerika'da yaşamıştır.

Thomas Mann: (1875 - 1955). Alman yazarı. Öyküleri ve romanları, sanatın ve zihnin gerçekle olan ilişkisi üstünedir. Bu yapıtlar, zamanın siyasal ve toplumsal sorunlarını kavramaya yönelik, keskin ve karmaşık bir zekânın simgesidir. 'Buddenbrook Ailesi', 'Venedik'te Ölüm', 'Sihirli Dağ' gibi eserlerin

yazarı, Almanya'yı terk etmesinden sonra İsviçre'de yaşamış, siyasal ve felsefî denemeler kaleme almıştır.

Louis Marcorelles: Fransız sinema yazarı. Sinema dergilerinin yanısıra Le Monde gazetesinde de yazan Marcorelles, sütununda özellikle geri kalmış ülkelerin, üçüncü dünya ülkeleri sinemasının ve özellikle ilerici, devrimci bir sinema anlayışının savunucusu olarak tanınmıştır.

Herbert Marcuse: 1898 doğumlu Alman kökenli Amerikan filozofu. 20. yüzyılın ikinci yarısındaki Amerikan toplumu üstüne irdelemeleri, özellikle üniversite çevrelerinde büyük etki yaptı. Columbia ve Harward üniversitelerinde öğretim üyeliği yaptı. Çağdaş toplumun baskıcı niteliği üstüne yaptığı incelemelerde, gerek toplumsal kurumlarda, gerekse insanların amaç ve davranışlarında devrimci değişimlerin gerçeğini vurguladı. 'Eros ve Uygarlık' ve 'Tek Boyutlu İnsan' en önemli yapıtlarıdır.

Marcel Martin: Fransız sinema yazarı. Sinemaya marksist bir tavırla yaklaşan Martin'in, sinemada türler, çağdaş bazı sinema ustaları üstüne incelemeleri önemlidir.

Vladimir Mayakovski: (1893 - 1930). Rus devriminin ve devrim sonrasının başta gelen ozanı. 15 yaşından itibaren devrimci örgütlerde görev aldı. Rus fütüriste'lerinin sözcüsü oldu ve 1912'deki manifesto'larına katkıda bulundu. Şiiri, o aralar öz ve biçim olarak meydan okuyucu nitelikler taşıyordu. Şaşırtıcı biçimsel deneyler yapıyor, şiiri kendine özgü özenilmiş bir dili kullanmaktan çok, sokaktaki adamın konuştuğu gibi yazmaya çağırıyordu. Devrim sonrasında çok çeşitli etkinliklerde bulundu: ressamlık, grafikçilik, çocuk kitapları ve senaryo ya-

zarlığı, oyunculuk.. Son yıllarında toplum sorunlarını alaycı bir dille işleyen tiyatro oyunları geliştirdi. Sovyet devrim sonrası edebiyatının en 'dinamik' kişiliği olan Mayakovsky, çağını ve kendisinden sonra gelen ozanları (bu arada Nâzım Hikmet'i) geniş ölçüde etkilemiştir.

Wilhelm Meyer-Forster: (1862 - 1934). Alman yazarı. Duygusal bir dram olan 'Eski Heidelberg' oyunu ve 'Karl Heinrich' isimli romanıyla ün yapmıştır.

Vsevolod Yemilyevich Meyerhold: (1874 - 1942). Rus tiyatro yapımcı, yönetmen ve oyuncusu. Gerçekçi-olmayan bir tiyatro konusundaki deneyleri, onu çağdaş tiyatronun en önemli isimlerinden biri yapmıştır. Tiyatroya getirdiği yenilikler 1920 - 35 arasında ona dünya çapında ün kazandırmıştır. Doğu tiyatrolarından da esinlenen çalışmaları, bazı Sovyet eleştirmenlerince sosyal gerçekçiliğin unutulması ve mistisizme dönüş olarak nitelenmiş, Meyerhold, yaşamının sonunda hapse girmiş ve sürgünde ölmüştür.

Edgar Morin: Fransız sinema yazarı ve tarihçisi.

Nagisa Oshima: Japon yönetmeni. Özellikle 1960'ların sonuna doğru ün yaptı. Geleneksel Japon tema'larını çağdaş dünya görüşüyle anlatan yapıtlarıyla dikkati çekti. 'Tören,' 'Yaz İçin Bir Kız', 'Eros - Katliam' ve son olarak da 'Duyuların Âlemi' filmleri, çok özgün bir kişiliğin dışavurumu olarak Batı dünyasında ilgiyle karşılandı.

Georg Wilhelm Pabst: (1895 - 1967). Viyanalı bu sinemacı, 1925'lerde Alman sinemasına yepyeni bir kan getirdi. Gerçekçiliğe bağlılığını çeşitli kereler belirtmesine karşın, filmlerinde belli bir 'romantizm' de vardı. 1932 - 39 arasını ülkesinden uzakta, sür-

günde geçiren Pabst, o tarihte Almanya'ya dönerek Goebbels'in sinemacısı olarak çalışmaya başladı. Savaştan sonra ise Hitler aleyhine filmler yaptı. Pabst, sinema tarihine, 1920 - 30'larda yaptığı filmler, özellikle 'Neşesiz Sokak', 'Üç Kuruşluk Opera', 'Madendeki Facia' ile geçecektir.

Alan Pakula: 1928 doğumlu Amerikalı yapımcı/yönetmen. Yıllarca Robert Mulligan'ın yönettiği filmlerin yapımcılığını yüklendikten sonra, 1969'da yönetmenliğe geçti. 'Klute', 'The Parallax Wiew', 'All The President's Man' gibi filmlerinde, toplumsal/siyasal geçerlikleri belirgin konuları, yalın, ama etkili bir sinemayla anlatmasını bildi.

Pier Paolo Pasolini: (1922 - 1975). İtalyan yönetmeni, yazar ve ozanı. Yazıdan sonra 40 yaşını aşmışken sinemaya başladı. Marksizm'le Hıristiyan düşünceyi kendine özgü biçimde bir bileşime ulaştırmaya çalıştı. Çok kişilik taşıyan sinema, dekor ve tarih anlayışıyla günümüz İtalyan sinemasının ustaları arasında yer aldı. Eşcinsel yaşamının getirdiği bir dram sonucu öldürüldü.

Pisagor (Pythagoras): (M.Ö. 580/500). Ünlü Yunan düşünürü. Matematikteki buluşları, sonraları Kepler yasalarına giden ve güneş sistemini ortaya koyan buluşlara yol açtı. Felsefesi ise tüm çağını ve sonrasını etkiledi. Pisagor'un 'kardeşlik' anlayışı, dinsel kökenli olmasına karşılık, Platon ve Aristoteles'in düşüncelerini etkiledi ve akılcı batı düşüncesinin temellerini attı.

Vladimir Pozner: Rus kökenli Fransız senaryocusu, yazarı. Gençliğinde Rusya'da bulundu, yazarlık yaptı. 1940'larda Hollywood'da çalıştı. 1949'da Fransa'ya geçerek özellikle Joris İvens'in bazı filmlerinin metnini hazırladı. Brecht'le uzun süreli dostluğu,

onun 'Puntila Ağa ve Uşağı Matti' oyununun, Cavalcanti tarafından sinemaya aktarılmasındaki katkısıyla noktalandı. Pozner, 1958'de 'Çocuğum' isimli bir filmle yönetmenliği de denedi.

Marcel Proust: (1871 - 1922). Fransız yazarı. 'Yitik Zamanın Ardında' ile kendi yaşamını ve çevresindekileri, gerçeğin peşinde allegorik biçimde bir arayış olarak anlatır. Doğaötesi sorunsalla ilgisi, akrabası olan Bergson'un felsefesinden yararlanışı, ona 'zaman' tema'larını işleme düşüncesini getirdi. Proust, büyük bir üslupçu olarak, dönemini ve sonrasını en çok etkileyen yazarlardan biri sayılır.

Lotte Reiniger: 1899 doğumlu Alman sinemacısı. Sayısız çizgi-film ve kukla-film hazırladı. Çin gölge oyunlarından ve 18. yüzyıl rokoko zevkinden esinlendi. «Şeyh Ahmed» (1926), en önemli yapıtı sayılır. Reiniger'in 1938'de sinemayı bırakmasından sonra kimse aynı yolda çalışmak ve siyah/beyaz gölgelerle sinema yapmak olanaklarını denemedi.

Jean Renoir: 1894 doğumlu Fransız sinemacısı. Özellikle savaş-öncesi Fransız sinemasının en büyük ismi sayılan Renoir, aynı zamanda Şiirsel Gerçekçilik sinema ekolünün de ustasıdır. Sanatı tüm dünyada genç sinemacılar arasında büyük etki yapmış, ancak Renoir sonuna dek tam bir Fransız kalmıştır. 'Oyunun Kuralı - La Regle du Jeu', 'Harp Esirleri - La Grande İllusion', 'Altın Araba - La Carosse d'Or' gibi klasikler yanında, 1936'da Fransız Komünist Partisi için 'Hayat Bizimdir - La Vie est à Nous' isimli bir militan sinema örneği de imzalamıştır.

Alain Resnais: 1922 doğumlu Fransız sinemacısı. Kısa-filmlerden sonra 1959'da 'Hiroshima Sevgilim'le dünya çapında ün kazandı. Klasik anlatımı reddeden, zamanın ve belleğin olanaklarıyla oynayan an-

latımı, ona 'biçimci' ünvanını kazandırdı. Çağımızın sinema dilini biçim olarak gerçekten de büyük ölçüde yenileyen Resnais, buna karşılık, güncel sorunlara da bağlı kalan, siyasal bir sorumluluk taşıyan bir sinemacı olarak tanımlanabilir.

Francis Reusser: Genç bir İsviçreli sinemacı. Özellikle 'Büyük Akşam - Le Grand Soir' filminde, Lenin'in rum'Ne Yapmalı?' kitabına getirdiği çağdaş ve güncel yorumla dikkatleri çekti.

Glauber Rocha: 1938 doğumlu Brezilyalı sinemacı. 'Cinema Novo' denilen ve tüm Güney Amerika ülkeleri sinemalarının uyanışını simgeleyen sinemasal çıkışın öncüsü. 1960'larda yaptığı filmlerle, ülkesinin gerçeklerinden olduğu denli, folklorik birikiminden de yararlanan, lirik ve çarpıcı bir sinemanın örneklerini verdi.

Roberto Rossellini: 1906 doğumlu İtalyan sinemacısı. 1945'te 'Roma, Açık Kent'le, Yeni-Gerçekçilik (Neo-Realismo) akımını savaş-sonrasının en önemli sinemasal akımı olarak dünyaya tanıtan adam. Rossellini, sinemanın insana kendi gerçeklerini dürüst biçimde tanıtan, her türlü yapaylıktan uzak bir araç olmasını savundu. Ticari başarılardan çoğu zaman uzak kalan ve son döneminde tümüyle öğretici (didaktik) bir havaya bürünen sineması, getirdiği içtenlik, olaylara ve dünyaya bakıştaki sadelik, sinemanın anlatım yöntemlerini yenileme açılarından çok önemlidir ve Fransız Yeni-Dalga akımını da büyük ölçüde etkilemiştir.

Douglas Sirk: 1900 doğumlu, Danimarka kökenli Amerikan yönetmeni. Sol düşüncelerine karşın, sinemada tutunabilmek için büyük ödünler vermiş ve sinemacı olarak pek önemsenmemiştir. Ancak, gerek melodram türüne getirdiği inançlı yenilik, ge-

rekse zaman zaman Brecht'vari bir 'yabancılaştırma' yöntemine başvurmuş olması, Sirk'in sinemasını, özellikle son dönemde Fransa'da inceleme ve ilgi konusu haline getirmiş bulunmaktadır.

Victor Shklovsky: Yüzyıl başındaki Rus Futurisme hareketinin kuramcısı ve Biçimci (Formaliste) ekolün öncüsü. Shklovsky'ye göre, sanat, her zaman için, kendi kendine yeterli arı (saf) biçimler sorunu olmuştur ve bu özellik, ilk kez Futurisme tarafından kabul edilmiştir. Böylece Futurisme, tarihteki ilk bilinçli sanat eylemidir ve Biçimci ekol, ilk bilimsel sanat ekolüdür. Biçimciliği, Futurisme'i bir köprü gibi kullanarak, Devrim'e bağlamak ister Shklovsky. Ancak, Biçimcilik, Shklovsky, Zhirmunsky, Jacobson ve benzerleri tarafından temsil edildiği haliyle, olgunlaşmamış, sorumsuz ve kendini beğenmiş, diğer yandan kendi kendine yeterli bir olgu olarak gözükmektedir. Shklovsky'nin şu deyişi anımsanabilir: 'Sanat, her zaman hayattan bağımsız olmuştur ve sanatın rengi, hiç bir zaman, Kent'in üstünde dalgalanan bayrağın rengini yansıtmamıştır'. Biçimciliği, diğer ustalarının şu sözleriyle de açıklamak olasıdır: 'Yeni bir biçimle, yeni bir öz gelir. Böylece biçim özü saptar' (Kruchenikh). 'Şiir, söze biçim giydirmek, böylece onu kendi başına geçerli kılmak demektir' (Jacobson). 'Kendi başına bir şey demek olan söz' (Khlebnikov).

Shylock: İngiliz tiyatrosunda geleneksel bir komik tip. Önceleri bir tür 'soytarı' idi. Sonraları bir kötü adam, veya bir yaşlı ve gülünç aksoylu (aristokrat) olarak da oynandı.

Michel Soutter: Genç kuşaktan İsviçreli yönetmen. 1970 sonrasında filmleriyle ilgi çekti ve Alain Tanner,

Francis Reusser gibi isimlerle birlikte İsviçre sinemasındaki uyanışı simgeledi.

Konstantin Stanislawsky: (1863 - 1938). Rus tiyatro adamı. 1898'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurdu. Aynı yıllarda hem tiyatroyu geniş yığınlara açmak için kurucusu olduğu sahneyi bir 'halk tiyatrosu' haline getirmeye çalışıyor, hem de yeni bir oyun yöntemini geliştiriyordu. Sahnelediği Çekhov, Gorki oyunlarında geliştirdiği ve 'Metod' diye tanınan bu yöntem, takım oyunu, her oyuncunun bilinçli heyecanı geliştirmesi ve bunu, yazarın asıl mesajına uygun biçimde dışavurması ilkelerine dayanıyordu. Stanislavsky, 19. yüzyılın tozlu oyun ve sahneye koyma anlayışını, 20. yüzyılın gerçekçi dram akımına çok daha uygun yeni bir yöntemle değiştirmede en çok etkisi olan birkaç kişiden biridir.

Jean-Marie Straub: Alman sinemacısı. 1960'ların sonu ve 70'lerde ticari sinemanın dışında yeni bir sinemanın savunuculuğunu yaptı. Her türlü 'seyirlik' ögeyi bir yana iterek, alışılmış anlatım kalıplarını kırarak, çokluk öğretici metinlerin okunduğu, veya klasik metinlerin (Racine, Corneille gibi) çağcıl dekorlar ve giysilerle, anlamlarından tümüyle soyutlanarak 'ezbere söylendiği' deneysel filmler yaptı. Brecht'in 'yabancılaştırma' kuramını aşırı biçimde kullanan Straub'un sineması, henüz deneysel nitelliği aşıp kabul edilen bir sinema haline dönüşmemiştir.

Wolfgang Staudte: 1906 doğumlu Alman yönetmeni. Savaş öncesi ismini duyurmuştu. Savaştan sonra da hem Doğu, hem de Batı Almanya'da filmler yaptı. Bazı başarılı filmleri bulunan Staudte, son zamanlarda eski gücünü yitirmiş gözüküyor.

Paolo ve Vittorio Taviani: İki kardeş İtalyan sinemacısı.

Taviani kardeşler, marksist öğretiye bağlı olarak, ancak sinemanın seyirlik ögelerinden de gereğinde yararlanan bir sinemanın ortak uygulayıcılarıdır. 'Slogan sineması' ve sanatına karşı çıkmışlar, günümüze veya İtalyan tarihine değgin filmlerinde, tarih ve çağı, gösteri ögelerini unutmaksızın, marksist bir yorumla yorumlamayı başarmışlardır.

André Techiné: Fransız sinemacısı. Genç kuşaktan bir sinemacı olan Techiné, 10 yıl içinde yaptığı 3 filmle, 'Pauline Yola Çıkıyor - Pauline s'en va', 'Fransa'dan Anılar - Souvenirs d'en France' ve 'Barocco' ile büyük yeteneğini kanıtladı. Özellikle ikinci filminde, bir tür 'epik sinema' deneyi yaparak Brecht öğretisine yaklaştı.

François Trauffaut: 1932 doğumlu Fransız sinemacısı. 'Yeni-Dalga'nın getirdiği en önemli kişiliklerden biri. Sinema eleştirmenliği ve kısa-filmlerden sonra, özyaşamsal nitelikler taşıyan '400 Darbe' ile parladı. Sinemayı 'kimsenin sıkılmaması gereken bir gösteri' olarak niteleyen ve Hitchcock, Hawks gibi Amerikan ustalarının hayranı olan Truffaut, bunlara keskin bir duyarlığı, araştırmacı bir mizanseni ve açık bir sinema duygusunu da ekleyerek, kendine özgü bir dizi film yapmasını bildi.

François Villon: (1431 - 1463). Lirik Fransız ozanı. Her türlü bağnazlığa ve düşmanlığa meydan okuyan yaşama sevinci ve neşesi, alaycı zekâsı ile ün kazandı. Çeşitli şiirler, şarkılar, 'rondo'lar yazdı.

Luchino Visconti: (1906 - 1976). İtalyan yönetmeni. Önce İtalyan Neo-Realismo'su akımı içinde 'Tutku', 'Yer Sarsılıyor' gibi başyapıtlar verdikten sonra, çok daha kişisel bir sanat anlayışının kendini gösterdiği tarihsel fresklere veya ünlü roman uyarlamalarına döndü. Visconti, son yıllarında, sinemanın gel-

miş geçmiş en büyük mizansen ustalarından biri olarak, sanatını bir tür 'çöküş', 'dekadans' sineması yapmaya, bireysel veya sınıfsal yokoluşların ağıtını yansıtmaya yönelmişti.

Kurt Weill: (1900 - 1950). Keskin bir toplumsal eleştiri getiren devrimci bir müzik ve opera biçimi kurmayı başaran Alman bestecisi. Önce dışavurumcu yolda gelişen verimi, Brecht'le tanıştıktan ve işbirliğine geçtikten sonra en başarılı ürünlerini verdi. 1927'de 'Mahogany Kentinin Yükselişi ve Çöküşü' ile başlayan bu işbirliği, 'Üç Kuruşluk Opera' ile doruğuna çıktı. Weill, diğer birçok Alman sanatçısı gibi, Nazilerin iktidara gelişi ile ülkesini terketti. Amerika'da başarılı bir opera ve müzikal bestecisi olarak yaşadı. Müziği, İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine dek Almanya'da yasaklandı.

Orson Welles: 1915 doğumlu Amerikalı sinemacı. Bir 'harika çocuk' olarak geldiği tiyatro/radyo/sinema dünyasında 1941'de sinemanın en büyük yapıtlarından birini verdi: 'Yurttaş Kane'. Sinemanın her alanını, konudan oyuna, ışıktan müziğin kullanımına, yeni baştan ele alan Welles, çok az sayıda film çeviren, ülkeden ülkeye dolaşan bir sanatçı olmayı sürdürüyor. Tiyatroda da özellikle bir Shakespeare uzmanı olarak ün yapan Welles, bir düzineyi aşmayan filmiyle sinema tarihinin en büyük çağdaş ustaları arasında yer alıyor.

KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ

Aşkın: immanant'a karşı, bilinç ve bilginin ötesinde olanı ifade eden bir terim. Bu terim, insan bilgisinin, aşkın dünyaya, «kendinde-şeyler» dünyasına nüfuz edemeyeceği görüşünde olan Kant'ın felsefesinde büyük bir önem taşır. Öte yandan, insanın davranışları, Aşkın standartlar (hür irade, ölümsüz ruh, Tanrı) tarafından yönetilir.

Aşkınlıkçılık (Transandantalizm): Bu terim, daha çok *transandantal idealizm* olarak kullanılır. İskolastik felsefede, aklın içerdiği tüm kategorilerin üstünde yer alan kavramları açıklamak için kullanılır. Kant ve izleyicileri bu okulu temsil ettiler. Kant'a göre kendisinden önceki tüm idealizm'ler, varlık kuramını dogmatik biçimde geliştirmişlerdi. Bu felsefeler, hiç bir koşula bağlı olmayan evrensel ve gerekli doğruların mümkün olup olmadığını ve bunun koşullarını araştırmış değillerdir. Bu nedenle, kuramsal felsefe (metafizik) bu doğruların bilim ya da felsefe bakımından mümkün olup olmadığını açıklamalıydı. Kant'ın kanısına göre bu tür açıklamaları yapan, *transandantal idealizm* olmuştur.

Biçimcilik (Formalizm): Burjuva toplumlarında sanat ve estetik alanında birçok akım ve okulları içine alan, gerçekliğe karşı bir yöntemin genel adı. Kübizm, Sürrealizm, Dadaizm, Fovizm, Taşizm, Soyut Sanat gibi sözcüklerle ifade edilen tüm bu akımlar, çeşitli ayrımları dışında, ortak özellikler taşırlar: sanatı gerçeğin karşısına koyar, biçim'i fikir ve içerikten ayırıp, sanatta biçimin özerkliğini ve önceliğini savunurlar. Formalizm, estetik bir haz anlayışından kaynaklanır ve bu haliyle, sanat eserinin içeriğinin burjuva ideolojisine bağımlılığını ifade eder.

Cogito: Descartes'çı felsefenin dayandığı ünlü *cogito, ergo sum* (düşünüyorum, öyleyse varım) deyiminin, deyimin tümünü simgeleyen parçası.

Davranışçılık (Behaviorizm): Felsefe açısından faydacılığa (pragmatizm'e) dayanan modern bir psikoloji akımı. Psikolojik görüntüyü (fenomeni) organizmanın içtepilerine (reflekslerine) indirgeyen davranışçılık, psikolojde mekanik akımı sürdürür. Bilinci davranış ile özdeşleştirip, uyarma ve refleksi bilincin temel birimi olarak ele alır.

Duyumculuk (Sansüalizm): Duyumları bilgi'nin tek kaynağı olarak gören bir epistemoloji doktrini. Belirli hallerde, yani duyumlar nesnel gerçeğin bir yansıması olarak görüldüğü zaman tutarlı bir duyumculuk, materyalizme yol açar. (Holbach, Helvetius, Feuerbach). Buna karşılık, duyumlar 'kendinde-şey' olarak tek başlarına ele alındıklarında, duyumculuk öznel idealizm'e yol açabilir (Berkeley, Hume, Kant, vs).

Eleştirisel Gerçekçilik (Kritikçi Realizm): (sanatta) 19. yüzyılın ortasından bu yana, kapitalist dünya içinde, burjuva toplumunun yozlaşmış yanlarını, çeliş-

kilerini ortaya çıkarmak için başvurulan bir okul, bir yöntem. (Felsefede) 1920 ile 30'larda, kapitalist ülkelerde meydana çıkmış çağcıl idealist felsefe okullarından biri. Nesnel gerçekçilik ve öznel gerçekçilik ögelerini birleştirir. Nesne ve öznenin yanısıra 'öz' kavramını geliştirir, 'öz'ün fiziksel gerçekten farklı bir gerçekçiliği olduğunu savunur, materyalist yansıma kuramına karşı çıkar.

Fütürizm: 1910'larda İtalya'da ortaya çıkmış bir sanat akımı. 'Endüstri dinamizmi'ni yüceltmek amacı arkasında, Fütürizm, İtalyan burjuvazisi için yeni bir sığınak oluşturdu. Makina'nın bu tür idealizasyonu, teknolojiyi yüceltmeye varıyordu, bunun da emeği yüceltmeyle bir ilişkisi yoktu. Ayni tarihlerde ortaya çıkan Rus fütürizm'i ise edebiyat ve sanatta, çelişkili bir eylem oluşturur. Rus fütüristleri, İtalyan fütürizminin kurucusu Marinetti'nin bildirisini eleştirmişler, ancak kendi yapıtları da, küçük burjuva veya anarşist niteliklerden kurtulamamıştır.

Görgücülük (Ampirizm): Duyumsal tecrübeyi bilginin biricik kaynağı alan, bütün bilginin deney üstüne kurulu olduğunu ve deney yoluyla elde edildiğini ileri süren bir bilgi kuramı öğretisi.

Hazcılık (Hedonizm): Haz veren ya da acıdan kurtaran her şeyi 'iyi', acı veren her şeyi de 'kötü' olarak tanımlayan ahlâk kuramı. Çok eski çağlarda Epikuros'tan beri felsefede yer almıştır.

Kant'çılık: Kant'ın felsefesini izleyen felsefe okulu. Kısaca özetlenemeyecek denli geniş boyutlar içeren Kantçılık, birçok çelişkiler içermekle birlikte, bilimsel ve felsefî düşüncenin gelişiminde büyük etki yapmıştır. Marksistler Kant'ın çelişkilerinin ve

zayıflıklarının, döneminin Alman burjuvazisinin düzeyi ve koşullarından kaynaklandığını göstermişlerdir.

Mach'çılık (Machisme): Mach ile Avenarius tarafından kurulan bu okulun bilimsel adı *ampirio-kritisizm*'dir. Bu öznel idealist akım, 'düşünce ekonomisi'ni bilginin temeli kabul eder. Deney anlayışını, madde (öz), gereklilik, nedensellik vb. kavramlardan arındırır, dünya kavramını 'tarafsız unsurlar'ın ya da duyumların bir toplamı olarak ele alır.

Mimesis: Sanatın yaradılışında bir temel kuramsal ilke. Yunan kökenli sözcük *'taklit'* anlamına gelir (Ancak 'kopya etmek'den çok, 'canlandırmak', 'sunmak' (re-presentation) anlamını içerir). Platon ve Aristo, mimesis'den 'doğanın sunumu' olarak sözetmişlerdir.

Olguculuk (Pozitivizm): 19. yüzyıldan başlayarak felsefede yaygınlaşan öznel idealist bir akım. Felsefenin bir dünya görüşü olduğunu yadsır, felsefenin, bilinçle varlık arasındaki ilişkisi gibi bir temel sorunu 'meta-fizik' bulur ve reddeder. Materyalizm ile idealizm arasındaki çelişkinin dışında bir yöntem bulmaya çalışır. Felsefede 'tarafsızlığı' bilimde görüngüleri açıklamayı değil, betimlemeyi önerir.

Ontoloji: Marksizm-öncesi felsefede, tikel formlardan bağımsız bir varlığı öneren genel varlık öğretisi. Metafizik niteliktedir, kökeni Aristo'ya dayanır.

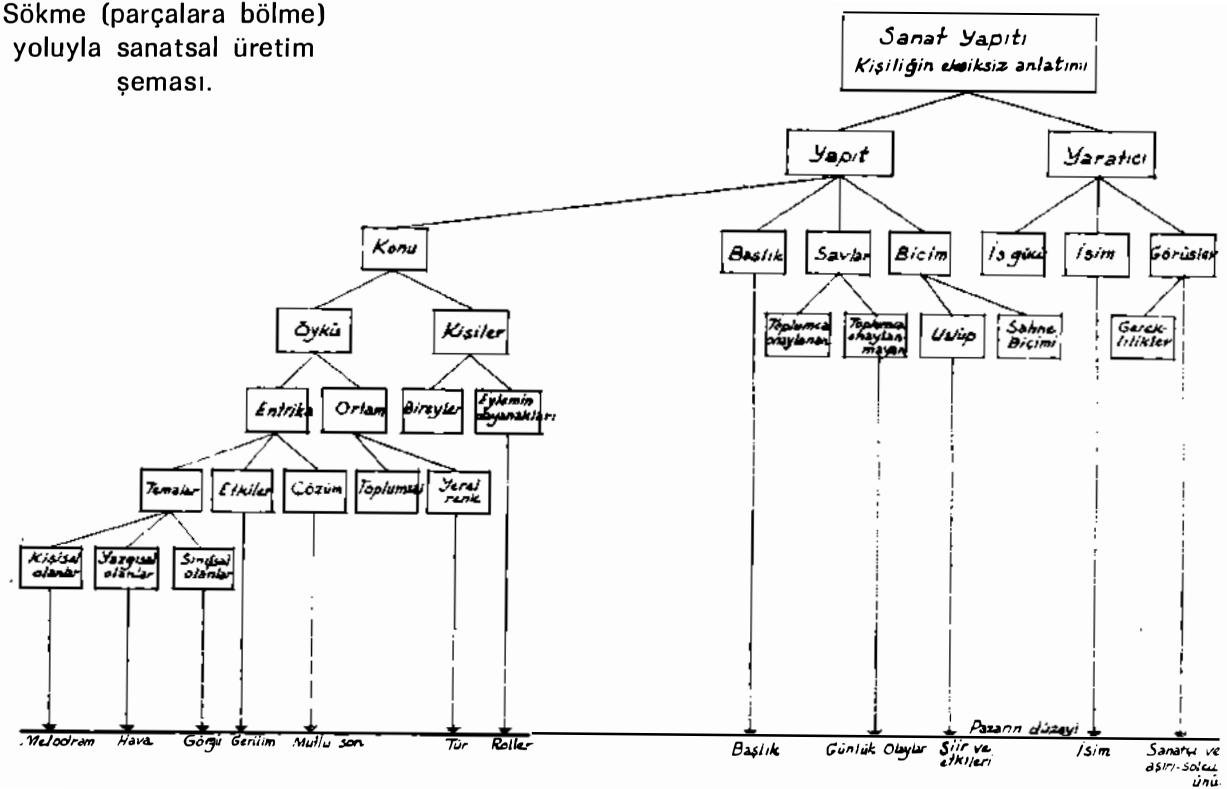
Proletkult: devrimin hemen ertesinde, 1917'de Rusya'da kurulmuş olan ve gerçek anlamıyla bir proletarya sanatının toplum içinde nasıl kurulacağını, hangi temellere dayanacağını araştıran bir örgüt ve onun kültür politikası.

Sosyalist-gerçekçilik: Devrimci gelişmesi içinde ele alınan gerçeğin doğru ve tarihsel açıdan somut biçimde yansıtılmasını öngören bir sanat yöntemi. Özellikle Rus devrimi öncesinde ve sırasında kapitalizmin bunalımıyla bağıntılı olarak ortaya çıktı. Hayatın gerçeklerine bağlılık, eleştirel gerçekçilikle yetinmeyip, toplumu yalnızca eleştirmeye değil, değiştirmeye yöneliş, işçi sınıfının sanat yapıtlarının doğrudan doğruya kahramanı olması gibi özellikler taşır.

Tümdengelim: Bir sonuçlamanın, mantık yasaları uyarınca, bir ya da daha çok sayıda öncülden çıkarsanması yöntemi. *Tümdengelim yöntemi,* tümdengelimci tekniklere dayalı bir bilimsel çıkarsama yöntemidir.

Tümevarım: Düşünme tiplerinden ve inceleme yöntemlerinden biri. Aristo'dan beri bu yöntemin izlerine raslanırsa da, özellikle 17 ve 18. yüzyıllarda görgücülüğün gelişmesiyle önem kazandı. Tek tek olgulardan yola çıkarak, genel önerilere geçilmesine olanak verir.

Sökme (parçalara bölme) yoluyla sanatsal üretim şeması.



İÇİNDEKİLER

Görsel Yayınlar niye çıkıyor? 5
Bu kitabı sunarken 7
Bertolt Brecht'in Film-dizini 17

Birinci Bölüm. Bertolt Brecht: Sinema yazıları 19

İkinci Bölüm. Bertolt Brecht: Radyo kuramı 119

Üçüncü Bölüm. Brecht / Sinema ilişkileri ve 'Kuhle Wampe' üstüne 139
Marcel Martin: Arkadaşlar, mülkiyet ilişkilerinden sözedelim 141
Barthelemy Amengual: Brecht ve gerçekçilik 148
'Kuhle Wampe' üstüne Alman yayımcıların notları . . 160
Marcel Martin: Kusursuz bir militan işçi sineması örneği 164
Marie-Claude Treilhou: Benzersiz bil film 166

Dördüncü Bölüm. Brecht, sinema, gerçekçilik ve biçimcilik üstüne 169
B. Brewster / Colin MacCabe: Brecht ve devrimci bir sinema? 171
Colin MacCabe: Gerçekçilik ve sinema - Brecht'in bazı tezleri üstüne notlar 176
Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein 208
Stanley Mitchell: Sklovski'den Brecht'e - Rus biçimçiliğinin siyasallaştırma tarihi üzerine bazı görüşler 219

Beşinci Bölüm. Günümüzde Brecht'in sinemada kullanılması üstüne 231
Marie-Claude Treilhou: Tarih Dersleri 233
Mireille Amiel: İki numara 238
Jean-Luc Godard: Yaratıcının sözleri 245
Jacques Pétat: Brecht'le sinemanın sonuçlanmamış güç ilişkileri 249
Max Tessier: Oyuncuların Yolculuğu 257
İsimler Sözlüğü 262
Kavramlar Sözlüğü 287
Sökme yoluyla sanatsal üretim şeması 292

Bu kitapta yer alan yazılardan Bertolt Brecht'in «Sinema Yazıları», Arche yayınevinin «Sur le Cinéma» adlı kitabından Bertan Onaran tarafından çevrildi. Brecht'in «Film Müziği Üstüne Notlar»ı Surkamph külliyatından Veysel Ataman tarafından yapılmış ve daha önce Çağdaş Sinema dergisinde yayımlanmıştı. Brecht'in radyo kuramı yazısı, Arche yayınevinin ayni kitabından, Atillâ Dorsay tarafından çevrildi.

Marcel Martin'in «Mülkiyet İlişkilerinden Sözedelim» ve Barthélemy Amengual'in «Brecht ve Gerçekçilik» yazıları Ecran 73 dergisinin Brecht özel sayısından Engin Özden tarafından çevrilmiş ve daha önce Gerçek Sinema dergisinde yayımlanmıştı. 'Kuhle Wampe' üstüne eleştiriler, Ecran ve Cinema 75 dergilerinden Atillâ Dorsay tarafından çevrildi.

Ben Brewster / Colin MacCabe'in «Brecht ve Devrimci Bir Sinema», Colin MacCabe'in «Gerçekçilik ve Sinema Üstüne Notlar», Roland Barthes'ın «Diderot, Brecht ve Einsenstein», Stanley Mitchell'in «Şklovski'den Brecht'e» adlı yazıları, 'Screen' üç-aylık dergisinin yaz 1974 sayısından Yurdanur Salman tarafından çevrildi.

«Tarih Dersleri», «İki Numara», «Yaratıcının Sözleri» ve «Brecht'le Sinemanın Sonuçlanmamış İlişkileri» yazıları, Cinéma 75'in Brecht özel-sayısından Bertan Onaran tarafından çevrildi. «Oyuncuların Yolculuğu» eleştirisini ise Atillâ Dorsay çevirdi.

Bu yazıların redaksiyonu, Atillâ Dorsay tarafından yapıldı.

GÖRSEL YAYINLAR

İkinci kitabını sunar:

Atillâ Dorsay

MİTOS VE KUŞKU

(Eleştiri I)

Pek yakında çıkıyor



Bertolt Brecht (1898-1956)

Bu Kitap, Bertolt Brecht'in "Sinema Üstüne" yazılarını, film müziği üstüne notlarıyla birlikte bir araya getiriyor. Ayrıca, Brecht ve sinema ilişkileri, Brecht'in sinema çabalarının en olumlu sonucu olan ünlü filmi "Kuhle Wampe" üstüne yazı ve eleştiriler, Brecht, sanat ve gerçekçilik üstüne bir dizi makale, ve günümüz sinemasında Brecht'ten yararlanma yollarını ve olanaklarını inceleyen, bu konuda somut bazı film örnekleri veren eleştirilerle son buluyor. Marcel Martin, Barthelemy Amengual, Ben Brewster, Colin Mac Cabe, Roland Barthes, Stanley Mitchell,Marie-Claude Treilhou,Mireille Amiel,Jean-Luc Godard, Jacques Petat gibi isimlerin imzasını taşıyan bu yazılar, Brecht ustanın kuramlarını ve bu kuramların bugünkü sinema sanatında uygulanabilirliği araştırmasını bütünlüyorlar.

Fiatı: 25 TL.