Sinema ve Tarih

Marc Ferro

Fransızcadan Çeviren: Handan Demir

AYRINTI

SİNEMA



MARC FERRO

1924'te Paris'te doğdu. Grenoble ve Paris Üniversitelerinde Edebiyat eğitimi gördükten sonra, Tarih ve Edebiyat alanlarında doktora yaptı. Bir dönem, Oran ve Paris'te lise öğretmenliğinde bulundu, 1960-1964 yılları arasında CNRS'te [Fransız Bilimsel Araştırma Merkezi] araştırma görevlisi olarak çalıştı. 1969'da École Pratique des Hautes Études'de ders verirken bir yandan da École Polytechnique'te öğretim üyesi olarak görev aldı. 1970 yılında, Fernand Braudel tarafından *Annales* dergisinin önce sekreterliğine, daha sonra J. Le Goff ve E. Le Roy ile birlikte yöneticiliğine getirildi. Sovyet arşivlerinde çalışma olanağı bulan ilk batılı tarihçi olan Ferro, 1917 Devrimi'nin iki yönlü bir hareketten yayıldığını gösterdi: Sovyetlerin aşağıdan ve parti ile sendikaların yukarıdan hareketi. Böylece konu üzerine yürütülen çalışmaların çerçevesini yeniledi. Ardından, sinemanın bir tarih temsilcisi ve kaynağı olarak incelenmesine öncülük etti ve televizyonda yayınlanan bazı tarihsel filmlerin yapımına katkıda bulundu. Bunların arasında *La Grande Guerre* [Birinci Dünya Savaşı], *Lénine par Lénine* [Lenin Lenin'i Anlatıyor], *Une histoire de la médecine* [Bir Tıp Tarihi], *Histoire parallèle* [Koşut Tarih] sayılabilir. Hazırladığı Pétain biyografisi, Jean Marbœuf tarafından ekrana taşındı. Bu esnada, görüntülerin kullanımı ve incelenmesinin kendisine sağladığı deneyimden faydalanarak, öncelikle toplumların kendi geçmişlerinden yola çıkmak suretiyle sundukları farklı temsilleri karşılaştırmak, daha sonra bilinci Tarih biliminden ayıran mesafeyi çözümlemek yoluyla, Tarih kuramına ilişkin fikirlerinin alanını genişletti.

Ayrıntı: 1080
Sinema Dizisi: 9

Sinema ve Tarih
Marc Ferro

Kitabın Özgün Adı
Cinéma et Histoire

Dizi Editörü
Enis Rıza

Fransızcadan Çeviren
Handan Demir

Son Okuma
Damla Karadeniz

© Editions Gallimard, 1993

Bu kitabın tüm yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğraf
Slava Katamidze Collection / Hulton Archive / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *Haziran 2017*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-188-4
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Sinema ve Tarih

Marc Ferro

AYRINTI

SinemaAyrıntı Dizisi

Sinematografi Üzerine Düşünceler
Zaur Mükerrem

•

Film Eleştirisi
Lale Kabadayı

•

Kara Perde
Derleyen: Hüseyin Köse

•

Sinema Teorisine Giriş
Robert Stam

•

Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema
2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek-Temsil İlişkileri
Asuman Susam

•

Politik Kamera
Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası
Michael Ryan & Douglas Kellner

•

Popüler Sinema'nın Mitolojisi
Veysel Atayman & Tuncer Çetinkaya

•

Sinemada Ritimlerin Kurgusu
Filmin Üslubu
Karen Pearlman

İçindekiler

Giriş: Görüntü Krallığı 11
1 Bir Araştırma İçin Eksenler 17

Birinci Bölüm
Film, Tarihsel Belge

2 Film, Bir Toplum Karşı-Çözümlemesi? 25
3 Tarihi Yazmanın Üç Biçimi Üzerine 46
4 Sinemada İmgesel ve Gerçeklik: Eski Rusya'da Bir Grev 53
5 Bir Film Aracılığıyla Stalinci İdeoloji: "Çapayev" 58
6 Efsane ve Tarih "Potemkin Zırhlısı" 72

İkinci Bölüm
Film, Tarih'in Temsilcisi

7 Haberlerin Eleştirisi, "Koşut Tarih" 77
8 SSCB Kampları, Bilgide Bir Gedik 95
9 Sovyet İktidarı ve Sinema (*Parçalar*) 98
10 Amerikan Nazi Karşıtlığı Üzerine (1939-1943) (*Parçalar*) 101
11 Antimilitarist Bir Sinema Var mıdır? 108

Üçüncü Bölüm
Sinematografik Dilin Eylem Kipleri

12 "Yahudi Süss"ün Zincirleme Geçişleri 113
13 Ophuls, Harris ve Sédouy'da Mülakat Kullanımı Üzerine 115
14 Gösteri Olarak Tarih: Abel Gance'ın "Napoléon"u 118

Dördüncü Bölüm
Üreten Toplum, Alan Toplum

15 Filmde Bir Çatışma "The Third Man" [Üçüncü Adam] 123
16 "La Grande Illusion"a [Harp Esirleri] İki Farklı Yaklaşım 130
17 SSCB: Şehirdeki Sinemacı 135

Beşinci Bölüm

Sinema ve Tarih

18 "Potemkin Zırhlısı" Çelişkisi 149
19 Tarihin Filmsel Bir Görüsü Var mı? 153
20 Amerika'da Sinema ve Tarih Bilinci 160
21 Sinemada Devrim Üzerine Dokuz Gözlem 168
22 Üçüncü Sayfa Haberi ve Tarih Yazımı: Fritz Lang, *M - Bir Şehir Katilini Arıyor* Örneği 179
23 *Pétain* - Jean Marbœuf'ün Yaratıcılığı 183

Kaynakça 186
Metin Referansları 189
Ekler 191
Resimler 197
Dizin 213

Jacques Le Goff'a

Smithsonian Institution'a (Washington) bağlı *W. Wilson Center*'a ve yöneticisi James H. Billington'a teşekkürlerimizi sunarız. İçten destekleri ve bizleri aralarına davet etmeleri olmaksızın, bütünüyle genişletilmiş bu baskının yazımı başarıyla tamamlanamazdı.[1]

1. Çok sayıda filmi incelememize cömertçe olanak tanıyan *Department of Moving Pictures, Library of Congress*'e de ayrıca teşekkürlerimizi sunarız.

Giriş
Görüntü Krallığı

Sinema ve Tarih: Bu iki terimin yakınlaşması, kapsadıkları iki evren arasındaki ilişki öyle apaçık ki, başlık kendi içinde artık şaşırtmıyor. Bununla birlikte, 1960'lı yılların başlarında, filmleri bir belge olarak inceleme ve böylelikle toplumun bir tür karşı-çözümlemesine doğru yönelme fikrinin gelişmesi, akademik çevrelerin canını sıktı. Şu halde söz konusu olan bilhassa nicel tarihti: Fernand Braudel bana "Yap, fakat hakkında konuşma" diye önermişti; Pierre Renouvin "Önce tezinizi teslim edin" diye eklemekte haklıydı. Bugün film, araştırmalarda olduğu gibi arşivlerde de kabul görüyor.

Ne var ki gerçekten yeni olan unsur şimdiden bunun ötesinde, yazı ve ona müdahil olan görüntü arasındaki ilişkinin son birkaç on yıldaki yeni tersyüz oluşunda yatıyor. Yüzyılın ortalarında görüntü tartışmalı bir meşruiyetten fazlasına sahip değildi; yalnızca asilleri –resim, müzeler, koleksiyonlar– kültür dünyasının ya da iktidarın kapılarından geçebiliyordu. Hiç kuşkusuz bu yüzyılın otuzlu yıllarında, Sovyetler Birliği gibi "doğası değiştirilmiş" bazı devletler yedinci sanatı (özellikle de Ayzenştayn sayesinde) tanıdılar ya da Çapayev'in tarihsel öneminin farkına vardılar; fakat geri kalan ülkelerde Chaplin, Renoir veya Rossellini gibi isimler, ustalar olarak tanınmak bir yana, akıllara bile gelmediler. Bununla birlikte, altmışlı yıllar boyunca Yeni Dalga mensupları, kalemleri ve kameraları aracılığıyla, diğer sanatlara eşit sayılacak ve dolayısıyla Tarih üzerinde söz hakkına sahip olacak bu dalı benimsetmeyi başardılar. Kuşkusuz, sinemanın söyleyecek sözü uzun zamandır hep vardı fakat onama ve meşrulaştırma esasen bu döneme dayanır. Cannes veya Venedik gibi festivaller, *Cahiers du cinéma* [Sinema Defterleri] gibi yayınlar bu sürece katkıda bulunur.

Otuz yıl sonra, yine benzer bir değişim gözlemleniyor – görüntünün zaferi – ve bir tersyüz olma hali – görüntü kuşku çağını yaşıyor. Görüntü, bilhassa televizyon görüntüleri, her yerde, fikirlerin olmasa da alışkanlıkların ve kanıların efendisi konumunu aldı. Salonlarda ve

küçük ekranlarda boy gösterdi. Görüntü, siyasi söylevlerden farklı olarak, kendini doğru söylev olarak –"görüntü yalan söylemez"– benimsetmek istedi; fakat çok geçmeden, özellikle de ipleri yazının elinden almasından ileri gelen itirazlara maruz kaldı. İşin özüne bakılırsa, televizyon bir nevi sinemanın kanını emdi. Fakat neticede bu ikisi artık birbiri olmadan hayatta kalamaz siyam ikizleri halini aldı: Sinema televizyonun yardımı olmaksızın varlığını sürdüremez; aynı şekilde, filmsiz bir televizyon, izleyicisini kaybedecektir.

Altmışlı yılların hemen öncesinde seçkin sınıf ve yönetici kimseler, bir önceki neslin sinemayı hor gördüğü şekilde, televizyon görüntülerini görmezden gelme arzusundaydı. Siyasi çevreler ise bu durumdan yarar sağlama teşebbüsünde gecikmedi ve sonunda televizyon yayınları, o zamanın gündeminin de önüne geçerek, hem kültürel hem de siyasi bir mesele haline geldi.

Belge olarak film, tarihten çok antropolojide; Fransa, İtalya ya da Rusya'dan ziyade Anglosakson ülkelerde galip geldi. En yeni fenomen ise videonun belgesele hizmet edecek şekilde araçsallaştırılması, yani şimdiki zamanın Tarih'inin video yoluyla yazılması oldu: Anılara ve sözlü delillere başvuran, filme alınmış araştırmalar çokça mevcut. Böylelikle film, gayri resmî ve çoğu kez kurumlarımızın saklı anılarından başka bir şey olmayan yazılı arşivlerin bazılarına bahşedilmiş bir karşı-tarihin oluşturulmasına katkıda bulunuyor. Aynı zamanda resmî Tarih'in karşısında da etkin bir rol oynayan film, bir bilinçlilik halinde payı olduğu sürece, Tarih'in temsilcisi konumunu almakta.

Bu akım böylece yenilenlerin, Rocky Dağları'nda yaşayan Kızılderililer gibi boyunduruk altına alınmış halkların olduğu kadar (örneğin Sandy Osawa'nın *The Black Hills are not for sale*'i), ezilen Yahudilerin de (Lanzmann'ın *Shoah*'ı, Claudine Drame'ın *Temoignage pour mémoire*'ı veya J. C. Kebaldjan'ın *Mémoire arménienne*'i gibi) anılarını dile getirdi. Bu karşı-tarih filmleri aynı zamanda imgesel de olabiliyor; Sembène Ousmane'ın İslamiyet'in kendi egemenliğini kurmak adına Sahra Altı Afrika'da uyguladığı işkenceleri anlatan *Ceddo*'su veya tıpkı *La caduta degli dei*'nin [Lanetliler] örneklediği Nazizm tasvirine benzer, Abuladze'nin, Stalinci zorbalık düzeneklerini çözümleyen *Monanieba*'sı [Pişmanlık] gibi.

Öte yandan –ister sinemadan, ister televizyondan gelsin– filmlerin birer belge olarak kullanılması önemli bir olaydı. Henüz 1962 yılında, Leiser'in *Mein Kampf* [Kavgam] belgeseli, Almanya'da ebeveynlerin, çocukları ve gençler tarafından kınanmalarına sebep oldu. 1973 yılında ise *Le chagrin et la pitié* [Keder ve Acıma], Fransa'da ulusal

vicdan üzerinde aynı şiddetli etkiyi yarattı. Bu görüntüler, Amerikalı tarihçi Robert Paxton'un Vichy hükümetinin gönüllü işbirliği üzerine yazdığına benzer bazı kitapların etkisini fazlaca güçlendirdi -bundan bir on yıl önce Henri Michel, o günden bu yana konu hakkında öğretilenler üzerine epey yazmıştı gerçi fakat siyaset bilimleri kadar tarihin de gazabına uğramasıyla, savları benimsenmedi.

Bu utanç verici Vichy dönemi yalnızca bir örnek. Bugün sinema gündeminin ipleri televizyon görüntülerinin elinde ve bu görüntüler yalnızca tarihsel belge olmakla kalmıyor: Örneğin bir gizli kamera, 1989 yılında Bükreş'te kontrolü ele geçiren devrimci bir grubun canlı görüşmelerini kaydediyorsa; hele ki huzursuzluk yaratıp, vatandaşı olduğu kadar tarihçiyi de bilgi ve onun konumu, işlevi ve hatta güvenilirliği sorunlarıyla yüzleştiriyorsa!

Aslına bakılırsa, 1989 kışı Romanya'sında Tameşvar halkının diktatör Çavuşesku emrindeki gizli polis güçleri tarafından katledilmesi olarak yansıtılan olaylar ve ayrıca Körfez Savaşı ile birlikte görüntünün, manipülasyon olsun ya da olmasın, temsil ettiği olgudan ziyade onu idare eden ve yayınlayan üzerine bilgi verdiğinin bilincine varıldı: tıpkı *Aleksandr Nevski*'nin bizi Ortaçağ Rusyası ile birlikte Stalin Rusyası'ndan da haberdar etmesi gibi.

Bugün, Amerika merkezli duraksız yayın akışına sahip televizyon kanalı CNN'in büyük ölçüde elinde bulundurduğu tekel ile birlikte, her şeyden önce, tüm dünyadaki enformasyonun televizyonlarda ne denli tek tip hale gelebileceği keşfedildi; öyle ki tüm kanallar aynı savaş görüntülerini, yayıncı ülkelerin resmî konumlarından bağımsız bir şekilde, yalnızca yorumları ve kesitleri çeşitlendirerek yayınladılar. Böylelikle, Saddam Hüseyin'den geriye kalanlardan Bağdat'a düşen bombaların izlerine dek, her görüntü tüm kanallarda aynıydı. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte her bir muharip devletin savaş hususunda kendi görüşünü sunmasıyla da büyük fark yaratıldı. Ayrıca şunun da farkına varıldı ki, Orta Doğu'ya gönderilen kameramanlar, görüntüleri aracılığıyla gelişmeleri bildirmek, hatta açığa kavuşturmakla yükümlü olmalarına karşın, kendilerinin ülkeler ve din savaşları hakkındaki katı cehaletlerine şahit olan siviller ya da o insanları harap eden diğer her şey yerine, elbette ki yalnızca sansür tarafından izin verilen görüntüleri kaydettiler. Yani yanlış bilgilendirme kadar bilgilendirmeme de mevcuttu. Buna ek olarak, televizyonun aldığı önlemlerin amacı, sözüm ona "canlı" bildirilen bilginin eşzamanlılığını ve her yerde aynı şekilde aktarılmasını temin etmek adına Riyad, Tel Aviv, Amman ve benzeri yerlerdeki birçok

muhabirin çalışmalarına müdahalede bulunarak sunucuyu strateji uzmanı konumuna yerleştirmekti. Öyle ki, bir başkentten diğerine sürüp giden bu dramatize edilmiş oyun, her defasında, sahnelenmesi sonucunda olay mertebesine yükselmiş yeni bilgi tarafından hükümsüz kılınan bir bilgi çözümlemesi işlevini görüyordu; Serge Daney'in deyimiyle "ekran", durumun tüm anlaşılırlığını "perdeliyordu". Öte yandan, bu savaş üzerine yapılan söyleşiler, "canlı yayın Tarih" kavramının beyhudeliğini gösterdi: Zira bir spor karşılaşmasının aksine olaylar, gösteriye dönüştürülmedikleri sürece, hiçbir oyunun kuralına uymaz. Tarih saat sekizde başlamaz. Televizyon haberleri bir bakıma kendi sınırlarını ifşa etti; bu, televizyon *Haberlerinin* eksiklikleri karşısında nitelikli bir tamamlayıcı oluşturan, ancak onlardan ayrışan kaliteli dergiler sayesinde başka bir yol haritası çizilmediği anlamına gelmiyor.

Öyle ki, görsel-işitsel düzen -dünya görüşü yeri doldurulamaz türden de olsa- kendi işleyişine özgü ve değerini düşüren zincirlere bağlı.

Yine de, Tarih'in anlamı üzerine düşüncelerini dile getirir gibi görünen şu sinemacıların -Visconti, Godard, Renoir, Kazan, Clair, Tarkovsky, Ousmane, Chaplin- benimsediği yola benzer bir şekilde, görsel-işitsel düzen de, yazılı basının gazeteci çevreleriyle ilişki içerisinde ya da ona rakip olsun, kendini toplum üzerine söz söyleme sermayesini elinde tutan otoritelerden özerk kılmaya çabalar: Elbette ki her şeyi bilen partileriyle siyasal düzenden, usullerinin sırlarını açık etmeden kanun çıkarmayı hedefleyen yasal düzenden ve yerleşik kesinlikleriyle var olan bilim ve akademi düzeninden.

Uzun süre boyunca yazılı basın, özellikle Avrupa'da, çeşitli siyasal söylevleri yeniden dile getiren bir fikir basınıydı; ancak bu değişti ve tıpkı Watergate döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde olduğu gibi, iktidarı ele geçirme çabası olmaksızın galip gelmekte. Benzer şekilde görsel-işitsel çevre de, otuz yıldır maruz kaldığı baskılara karşın, bir tür kurtuluş yolunda. Yazılı basın ya da radyo ile işbirliği içinde, kendisine uygun düşen kurallara uymak suretiyle, dördüncü bir güç haline geldi. Bununla birlikte, görüntünün diğer dalları eleştirmeye öylesine hazır bu yeni gücü, bundan böyle kendi düzeninin de çözümlenebilir olduğunu ve çözümlenmesi gerektiğini kabul etmek durumunda. Bu yüzden mesleki özgürlüğü lekelenmediği sürece... Bu bağlamda, televizyon görüntüleri filmin hızına yetişti: O da kendisini benimseyen, ancak unutulmamalı ki aynı zamanda üreten bir toplumda tarihsel belge ve tarihin temsilcisidir.

Bu, tarihçilerin yurttaşlarına, otuz yıldan bu yana, görüntüleri *okumayı* ve dinlemeyi öğretme arzularında haksız olmadıklarını doğrulamanın yollarından biri.

Ağustos 1993

1
Bir Araştırma İçin Eksenler

Sinema ve Tarih arasında pek çok tedahül mevcut: Örneğin, çağımızın bir ilişkisi, toplumların evriminin açıklaması kılınan Tarih ile yazılmakta olan Tarih arasında olduğu gibi. Sinema bu alanların her birinde rol alıyor.

1. Ve bunu her şeyden önce, *Tarih'in bir temsilcisi* olarak yapıyor. Kronolojik olarak sinema en başta, bilimsel ilerlemeye bir araç olarak ortaya çıktı: Eadweard Muybridge ve Marey'e ait eserler Bilimler Akademisi'ne sunulmuştu. Sinema günümüze dek bu esas işlevini koruyarak geldi ve daha sonra bunu tıbba devretti. Askerî kurumlar ise sinemayı, doğuşundan bu yana, örneğin düşman birliklerini tespit etmek amacıyla kullandılar.

Buna koşut olarak, sinema bir sanat konumuna yerleştiğinde dalın öncüleri temsil perdesi altında fikir aşılayan ve yüceltmelerde bulunan filmler, belgeseller ya da kurgular [fictions] aracılığıyla, Tarih'e müdahalede bulundular. İngiltere'de gösterilen, her şeyden önce, imparatorluğu ve donanmaları ile birlikte kraliçeydi. Fransa'da ise, yükselen burjuvazinin yaratılarını filme almayı tercih ettiler: bir tren, bir sergi ya da cumhuriyetçi kuruluşlar. İmgesel olana gelince, propaganda filmleri başlangıçtan bu yana hep vardı: Dreyfus'u desteklemek ya da ona karşı durmak, veya Boxer Ayaklanmacılarını lekelemek yoluyla.

Eşzamanlı olarak, bir toplumun yöneticileri sinemanın üstlenebileceği rolün farkına vardıklarında, onu kendilerine mal etmeyi, kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı denediler; buradaki farklılıklar ideolojilerde değil, bilinçlilik düzeyinde konumlanır; zira Batı'dan Doğu'ya bütün yöneticiler aynı tutumu benimsediler. İşte işin asıl bulanık kısmı. Sermaye, Sovyetler ya da Bürokrasi temsilcisi olsun, tüm otoriteler sinemayı dize getirmek isteğindeler; fakat sinema, az çok Birleşik Devletler ve Kanada basınının işleyişine veya tüm

zamanların yazarlarının ilerleme yöntemine benzer bir yolla, kendini özerk kılmayı ve bir karşı-güç gibi hareket etmeyi hedefliyor. Sinemacılar, hiç kuşkusuz, bilinçli bir şekilde ya da değil, bir davanın ya da ideolojinin hizmetindeler ve bunu hiçbir şey saklamadan ya da hiçbir şeyi sorgulamadan yapıyorlar. Ancak bu, aralarında kendi düşüncelerini savunmak adına zorlu savaşlar verenler ve direnenler olduğu gerçeğini saf dışı bırakmıyor.

Hemen her filmiyle Godard'dan bahsetmeye dahi gerek olmadan *Zéro de conduite*'in [Hal ve Gidiş Sıfır] Jean Vigo'su, *À nous la liberté*'nin [Bizim İçin Özgürlük] René Claire'i, *Lacombe Lucien*'in Louis Malle'ı veya *Stavisky*'nin Alain Resnais'si; egemen ideolojik akımlarla karşı karşıya, özgün ve ayrıca yeni bir bilinç durumunu tetikleyen, daha önce benzerine hiç rastlanmamış bir dünya görüşü oluşturmak ve öne sürmek yoluylabir bağımsızlığı dışa vurdular ve bunu öyle büyük bir coşkuyla yaptılar ki, kalıplaşmış ideolojik kurumlar (siyasi partiler, kiliseler vs) Tanrı, ulus veya işçi sınıfı adına söz söyleme hakkı sanki yalnızca kendilerine tanınmış veya meşruiyetleri kendi kendilerine bahşettiklerinden fazlasıymış gibi, söz konusu eserler ile bir çekişmeye girerek onları reddettiler.

Sinemanın bu kabiliyeti, dogmatik kesinliklerine sıkı sıkıya sarılmış, hatta çoğunlukla baltalanmış bir bilgi birikimi üzerine inşa edilmiş kiliseleri dahi durmaksızın gafil avlamakta. Örneğin, içeriği ve yapımı, görsel kültürden bihaber olmalarına karşın bir eseri diyaloglarına, senaryosuna ve yazılı belgesine göre yargılayan bürokrat apparatçiklerin* elinden kurtulabilen filmler çeken birtakım Sovyet yönetmenin sıra dışı macerası bu şekilde açıklanabilir.

Super 8 model kameraların yaygınlaşmasıyla yeni bir noktaya varıldı: Toplumun, yalnızca yeni bir sömürgecinin, militan-kameranın menfaatine soylu vahşiyi oynayan, çözümlenecek bir nesne olma hâlinden sıyrılmasıyla sinema, sosyal veya kültürel bilincin kazanımındaki temsilci rolünü daha da etkin bir biçimde oynabildi. Daha önce "avangart"ın bir "nesne"si olan toplum, kendi ayakları üzerinde durabilecekti. Militan filmlerinden militan filmlere geçiş, bu şekilde açıklanabilir.

Sinema tarafından ortaya koyulan eylemin ölçümlenmesi ve değerlendirilmesi zorlu bir iştir; yine de hiç değilse bazı etkileri ayırt edilebiliyor. Örneğin, *Jud Süss*'ün [Yahudi Süss] Goebbels tarafından verilen kısıtlayıcı yayın emirlerine karşın Almanya'da elde ettiği

* Apparatçik: SSCB döneminde komünist partinin maaşlı çalışanlarına verilen isim. (ç.n.)

büyük başarı ve daha sonra, Marsilya'daki gösteriminin hemen ardından, Yahudilerin yıldırıcı biçimde üstüne gidildiği biliniyor. Bir başka örnek: ABD'de, Nazi karşıtı ve yurtsever dayanışmayı besleyen filmlerin ancak iki koşulda başarı elde ettiği gözlemlenebilir: İşgal altındaki ülkelerin Direniş'ini veya Almanya'da yasal kurumlara karşı yürütülen mücadeleyi yüceltmemek; Roosevelt'in çağrısı üzerine yapılan üretimleri daha iyi düzenlemek mazeretiyle, her bir işletmenin serbest girişimini tartışma konusu yapmamak.

Bu türden karşılıklı bağıntılara ve göstergelere ender rastlanıyor. Yine de, yakın zamanlarda meydana gelen bir olay, sinematografik gerçekliklerin etkisini tanıtlıyor: SSCB'de bulunan işçi kampları üzerine Letonya yapımı bir filmin, 1975 yılında eski O.R.T.F.'de yayınlanması, Fransız Komünist Partisi'nin o zamana dek sakındığı acil müdahaleyi tetiklemişti.

2. Sinemanın üstlendiği bu rol, filmi yetkin ve işlevsel kılan birtakım yol haritaları vasıtasıyla sağlamlaşır. Kuşkusuz bu yeterlik, daha sonra ele alınacağı üzere, filmleri üreten, benimseyen ve ona evet diyen bir toplumdan ileri gelir. Karşılaştığı, sinematografiden bağımsız bazı kısıtlamalar (yapım şartları, ticarileştirme yöntemleri, tür seçimi, kültürel gösterilenlere [signifié] gönderim) bir kenara bırakılacak olursa sinema, yalnızca edebi yazının bir sureti olmaktan öte, özgüllük barındıran bazı ifade biçimlerine sahiptir: Jean Mitry'den Bruce Morissette'e ve Christian Metz'e dek sinematografik yazımın kimi kuramcıları, çalışmalarını bu biçimler üzerinde yürütürler.

Yine de film dilinin, bilinçsizce de olsa, zararsız olduğunu düşünmek yanıltıcı olacaktır. Herkesin kabul edeceği üzere, sözgelimi Godard gibi bir sinema kuramcısının kendi yazını ve "tarzı" üzerine herhangi bir kuramcıdan daha fazla uzmanlaşmış olacağı kolayca düşünülebilir; fakat *Week-End*'in uzun kaydırmalı çekimi, gerçek zamanı, bir "efekt" yaratmak niyetiyle sahnelenen farklı zamansallıkların göbeğinde yeniden tesis eder ve bu, yönetmen tarafından tasarlanmış durumu katlanılmaz kılar. Aynı şekilde, süreyi ifade etmek için kullanılan farklı bir yöntem ya da başka bir deyişle, mekân içinde bir devinimi kaydetme biçimi, yönetmenin sezmediği veya üstesinden geldiğini düşündüğü bazı ideolojik alanları, o farkında olmadan açığa çıkarabilir. Bunun örneği, kitapta daha sonra çözümlenecek olan *Yahudi* Süss'ün karartmalı geçişlerinde görülebilir. Esasen Kuleşov, Ayzenştayn ve başka kimseler tarafından uygulandığı gibi kurgu efektleri ya da film müziğinin farklı bileşenlerinin işlevleri ve buna benzer diğer unsurlar, yine aynı yöntemle incelenebilir. Chris

Marker *Lettre de Sibérie* [Sibirya'dan Mektup] ile bu konuda daha önce keşfedilmemiş bir yol açtı; diğerleri, filmin içerisindeki olası uyumları çözümlemek suretiyle, bu yolu sistemleştirdiler.

3. Demek oluyor ki özgül yazı türlerinin kullanımı ve uygulanması da birer savaş silahıdır ve şu dile getirilmeli ki bu cephanelikler, yine film üreten ve onu kabul eden bir toplumdan ileri gelir. Bu toplum önce sansürle, sansürün her çeşidiyle kendini gösteriyor ve daha sonra buna bir başka sansür ve otosansür ekleniyor. Murnau'nun *Der Letzte Mann* [Son Adam] filminin kapanış sahnesi bu duruma iyi bir örnek: Yapımcı şirket, Atlantic Oteli'nin mutsuz kapıcısının itibarsızlık ve yalnızlık içinde yaşamına son vermesini istemez, zira böyle bir son, Weimar Cumhuriyeti döneminde, toplumu ve bu sahneye müsamaha eden bir rejimi gözden düşürecektir. Başka *mutlu sonlar*, bu örnekte olduğu gibi yapımcının bir fermanına bağlı olmamakla birlikte, daha az göz boyamacı değil; çünkü zafer ahlakın, belli türden bir ahlakın olmalıdır. Bir diğer film kategorisi olan belgesel sanatında, tanıklıkların görünüşte kalan nesnelliği, yönelimlerin de dengesiyle, aksi etki yaratarak, aynı türden bir tavizden bir çeşit sansüre dönüşüyor: Harris ve Sédouy, sözü daima bir Mendès France'a ya da bir komüniste veriyor. Bu da yapımcıya ya da halkın varsayıma dayanan ve teşvik edilmiş taleplerine tanınmış bir imtiyaz anlamına geliyor. Ancak son söz daima, böylece onun nimetlerinden daha fazla faydalanabilen, sağ görüşlü kimselere tanınıyor...

Bir filmin piyasaya sunulmasının rekabetler, çekişmeler ve tesir çabalarını beraberinde getirdiği düşünülüyor: Bu, *Ivan Groznyy*'den [Korkunç Ivan] bu yana bilinmekte; ancak söz konusu olgu o zamanlar doğru idiyse şimdi de öyle olmalı. Bu çekişmeler, bahsi geçen topluma göre sağır ya da kulak kesilmiş bir biçimde, sanatçı ve devlet, yapımcı ve dağıtımcı, yazar ve yönetmen ve bu topluluğun başka birçok mensubuyla birlikte, içlerindeki küçük kümeler arasında; her yapımda, eserlerin her biri için çeşitlilik gösteren, çekimin "canlılık" ile bezenmiş buğulu iması olmaksızın bir üretimi ancak berraklaştırabilen sistemler bazında, iki karşı cephe oluşturuyor. *The Third Man*'in [Üçüncü Adam] okumasında görülen görünür veya içe kapanık çatışmalar, daha sonra bu bağlamda incelenecek.

Böylece, tüm kültürel ürünlerin, siyasi hareketlerin ve bütün endüstrilerin olduğu gibi her filmin de, şahsi ilişkiler ağı ve nesneler ile insanların konumlarıyla birlikte Tarih olan bir öyküsü oluşuyor; ayrıcalıklar ile angaryalar, hiyerarşiler ile onurlar, burada birbirine uygun düşüyor; şöhret ve para kazancı yine burada, feodal bir

sözleşmenin usullerine göre kusursuzca düzenleniyor: Oyuncular, yönetmenler, teknisyenler ve yapımcılar arasında savaş ya da gerilla savaşı, Sanat ve Özgürlük bayrakları altında ve ortak bir maceranın aşırı kalabalığı içinde öylesine acımasızlaşıyor ki, endüstriyel, askerî, siyasal ya da dinsel hiçbir kurum, eserin bir zanaatkârının cazibesi ve serveti, diğerlerinin ise gözlerden uzak sefaleti arasında böylesine hoş görülemez farklılık yaşamamıştır.

Esas itibariyle Ayzenştayn tarafından gözlemlendiğine göre, bütün toplumlar görüntüleri kendi kültürleri bazında algılıyor: *Stachka*'mn [Grev] kıyım istiaresi, kentlerde istenilen etkiyi yaratırken, kırsal bölgelerde yaşayan ve kanın rengini bu şekilde görmeye alışkın olan köylüleri kayıtsız bırakmıştı. Ayzenştayn'in gözlemine şu da eklenmelidir ki köylüler, istiare gibi bir söz sanatını öğrenecek "eğitim"e de sahip değildiler. Besbelli.

Buna ek olarak, böylesine bir görüngü yalnızca farklı uygarlıklar (kent/kırsal, Batı/Doğu, siyahilerin/beyazların dünyası vb) yoluyla diyakronik olarak değil, aynı zamanda bir kültürün kendi içerisinde de çözümlenmeli. Bu yöntem, sözgelimi bir yazarın ya da yazın türünün etkinliğini nasıl sürdürdüğünü ya da modasının geçtiğini, kendisi sürekli değişen şu veya bu toplumun saygısını nasıl muhafaza ettiğini açıklamak için de uygulanabilir. Aynısı, tarihinin iki ayrı noktasında iki farklı, hatta karşıt yoldan incelenebilecek bir eserin içeriği ve anlamı için de geçerli. İlk örnek, Abel Gance'ın *Napoléon*'u, bir sonraki ise daha yakın bir dönemden *La grande illusion* [Harp Esirleri]. Bu kitapta, bahsedilen bakış açısıyla incelenen bu film, kendisini barışçıl, solcu, enternasyonalist olarak takdim etmiş, 1938 yılında öyle görülmüş, 1946'da (ve daha sonra) tekrar gözden geçirilmiş ve ardından, bir bakıma Vichy'den önce Vichy yanlısı ve her durumda solun kalıcı değerlerinden tamamen kopuk haliyle, son derece muğlak bir yapıt olarak kendini göstermişti.

Filmin tek bir öğesindeki değişim dahi, anlamını bütünüyle değiştirebiliyor. Örneğin, P. Samson, *Lénine par Lénine*'in [Lenin Lenin'i Anlatıyor] final sekansına, Ernst Busch'dan bir koro orkestrasyonu yerleştirdi: Bu, dünya devriminin yaklaşmakta olan zaferini kâhince bildiriyordu. Yayın sırasında ise eski O.R.T.F. bu koroyu, eser sahiplerine danışmadan, görünüşe bakılırsa daha uygun düşecek bir Rus devrimci şarkısıyla ikame ederek sansür uyguladı. Bu şarkı yirmili yılların başında, elbette ki bütün coşkusuna sahipti; 1970'te ise, fon müziği olarak kullanılarak başka türlü işlev görüyor, yalnızca filmin sona erdiğini izleyiciye haber veriyordu.

Filmin devingen ve toplumsal yeterliği, eyleminin biçimleri, okumalarının değişkenliği: Bütün bu sorunlar birbiriyle bağlantılı olabiliyor. İngiltere'nin İrlanda soykırımını kınayan, 1940 sonlarında çekilen Alman yapımı *Der Fuchs von Glenarvon* filminin 1976 yılındaki gösterimi bunu doğruluyor. O yılın Nazi karşıtı izleyicisi filmden bir tür rahatsızlık duymuştu: Filmin bariz ideolojisi hususunda bir eleştiride bulunmak istedi fakat İrlandalıların infaz memuru olmak pahasına değil. Etrafı böylece sarılıyken, izleyici, filmin 1940 yılındaki şeytan çıkarma işlevini gözlemledi. 1940 yılının Almanları tam da kınadıkları, mücadele ettikleri ve hüküm giydirdikleri suçların sorumlusu olduklarına inanamadılar.

4. Filmin tarihsel, tarihin sinematografik okuması: Bunlar, sinema ve Tarih arasındaki teması irdeleyen kimseler için takip edilmesi gereken son iki eksen. Tarih'in sinematografik okuması, tarihçiyi kendi geçmiş yorumu sorunuyla yüzleştiriyor. İmgesel yapıtlarda olduğu kadar olmayanlarda da birçok çağdaş yönetmenin deneyimleri, örneğin Allio ile birlikte gösteriyor ki, Michel Foucault'nun kısa bir süre önce *Cahier du cinéma*'da* üstelemekte haklı olduğu üzere, tarihçi-sinemacı halka özgü bellek ve sözlü gelenek yoluyla, kurum tarafından elinden alman Tarih'i topluma iade edebiliyor. Ancak, bir ya da iki yüzyıl ötede, mesafe oldukça fazla, mesele tümüyle başka: *Potemkin* Zırhlısı ve *Aleksandr Nevskiy*'nin özünde bambaşka bir tarih yatar.

1967 yılında üstlendiğimiz filmlerin tarihsel ve toplumsal okuması, örneğin bir toplumun veya sanatsal yaratının otosansürlerini ve *dil sürçmeleri*ni (bkz. *Dura Lex* çözümlememiz) ya da Stalin devrinin bürokratik uygulamalarının toplumsal içeriğini (bkz. Çapayev üzerine inceleme) açığa çıkararak, halkların geçmişinin saklı bölgelerine erişmeyi bizler için mümkün kıldı.[1]

1976

---

* Döneminin önemli bir sinema dergisi. (ç.n.)

1. *Analyse de film, analyse de sociétés* (Hachette, 1976) adlı kitabımızın sonunda, toplumların incelenmesinde esas alınacak filmlerin olduğu bir liste bulunuyor. Öncelikli olarak satın alınabilen veya kiralanabilen filmleri içeren bu liste tema bazında sınıflandırıldı: Sosyalist Devrimler ve halklar, Birinci Dünya Savaşı ve izleri, aile ve kadının yeri sorunları vb.

Birinci Bölüm

Film, Tarihsel Belge

2
Film,
Bir Toplum Karşı-Çözümlemesi?

Tarihçiler ve Sinema

Film, tarihçi tarafından istenmeyecek bir belge olabilir mi? Yakında yüzüncü yılını dolduracak fakat ihmal edilmiş olan film, kaynakçalar arasında dahi yer almıyor; tarihçinin zihinsel evrenine girmiyor.

Esasen, Tarih alışkanlıklarını edindiği, yöntemini kusursuzlaştırdığı ve açıklama amacıyla hikâyelemeyi bıraktığı esnada, sinema henüz doğmamıştı. Sinema "dili" anlaşılmaz olduğunu açığa vuruyor; tıpkı rüyalarınkinin olduğu gibi, sinemanın yorumu da değişken. Fakat bu açıklama, yeni alanlar keşfetmeye ısrarla devam eden tarihçilerin bitmez tükenmez gayretlerine, ağaç gövdelerini ve yaşlı iskeletleri dile getirme kabiliyetlerine ve daha önce yavan olarak değerlendirdikleri konuyu asli olarak kabul etme eğilimlerine aşina olan biri için doyurucu olmayacaktır.

Film ve yazılı olmayan diğer kaynaklar söz konusu olduğunda, sorunun kabiliyetsizlik ya da gecikmeden ziyade, daha karmaşık nedenlerden kaynaklanan bir köreliş ve bilinçsiz bir ret hali olduğuna inanıyoruz. Tarihçinin "geçmişin anıtları" arasından hangilerini belgelere, şimdilerde ise "Tarih'in hangi belgeleri anıtlara" dönüştürdüğünü incelemek, filmin göz ardı edilme sebeplerini anlamak için uygulanacak ilk yöntem olacaktır.[1]

Mesleği hakkında kendini sorgulamak ve Tarih'i *nasıl* yazdığını anlamak isteğiyle, tarihçinin en nihayetinde kendi işlevini çözümlemeyi ihmal ettiği yeterince yazıldı mı? Tarih yazarları okunduğunda, tarihçinin ideolojisinin başkalaşıp başkalaşmadığı ve çeşitli kökenlerden tarihçinin bir arada var olup, birbirlerini nadiren kabul eden fakat yine de hitaplarının barındırdığı birtakım özgül ifadeler sayesinde,

---

1. Michel Foucault'nun ifadesiyle anlatmak gerekirse... *L'archéologie du savoir,* Paris, s. 14-15 [*Bilginin Arkeolojisi*, Çev. Veli Urhan, Ayrıntı Yayınları, 2011].

tarihçi olmayan kimseler tarafından tanımlanabilen çevreler oluşturup oluşturmadıklarıyla birlikte, işlevin hemen hiç değişmediği de algılanabiliyor. Otto Frisingensis'den Voltaire'e, Polybius'dan Ernest Lavisse'e, Tacitus'dan Theodor Mommsen'e, bilgi ya da bilim adına, Prens'e, Devlet'e, bir sınıfa ya da bir ulusa, kısacası mevcut olan ya da olmayan bir düzen veya sisteme hizmet etmeyen ve farkında olarak ya da olmayarak, ne rahip ne de asker olan çok az tarihçi tanınıyor.[2]

Prens'i ve yönetici sınıfı hükmetsinler diye eğitmek, halka itaat etmeyi öğretmek; yine halkla birlikte ya da değil, Tarih'i daha iyi anlayabilmek için, onun doğrultusunu ve kanunlarını araştırmak: Etkililik kaygısı bütün bu durumlarda baş gösteriyor. Tarihçiler daima, onları görevlendiren Devlet hesabına çalıştılar. Floransa'da Leonardo Bruni, Paris'te Étienne Pasquier, tarihçilere Latinceden vazgeçip günlük konuşma dilini benimsemelerini öğütlediler: "Böylelikle daha etkili olurlar." 20. yüzyılın başlarında tarihçiler (daima Devlet hesabına) ulusu yüceltirken, bakanlık yönergeleri onlara, Tarih eğitiminin bir sonuca ulaşmaması durumunda "eğitimcinin zamanım boşa harcamış olacağım" bildirdi.[3]

Tarih'in anlatılarında kendini doğrulayan bir başka unsur daha bulunuyor. Vazifesinin doğası gereği tarihçi, döneme göre değişen bir kaynaklar bütünü seçip, belli bir metot edindi. Bunları, bir askerin, kullandığı silah ve taktiklerin yeterliliğini yitirmesi sebebiyle onları değiştirmesine benzer şekilde biçimlendirdi. Bu gözlem, eksik, ortadan kaldırılmış, kaybolmuş veya yabancı işgalciler tarafından kasten tahrip edilmiş yazılı belgeler, somut medeniyete ait ürünler arasında belgesel niteliği taşıyan yasaklı bir içerik keşfeden çağcıl Polonya historiyografisinin serüveninde kesin doğrulamasını buldu. Bu bulgular Polonya ulusunun kimliğinin, talep ettiği sınırlar arasındaki kökleşmesinin tanıtlanmasına olanak sağladı.

Tarih'in kimse tarafından masumca yazılmadığı elbette ki biliniyor fakat bu yargı hiçbir zaman, 20. yüzyılın eşiğinde sinematograf

---

2. Örnek olarak bakınız: G. Lefebvre, *La naissance de l'historiographie moderne* [Modern Historiyografinin Doğuşu], Paris, Flammarion, 1971; J. Erhard ve G. Palmade, *L'Histoire* [Tarih], Paris, A.Collin, 1965; A. G. Widgery, *Les grandes doctrines de l'Histoire* [Tarihin Büyük Doktrinleri], Paris, Gallimard, 1965. Tarihçinin söylevi üzerine bkz. Roland Barthes, "Le discours de l'Histoire" [Tarihin Söylevi], *Social Science. Information sur les sciences sociales*, Ağustos 1967, s. 65-77.

3. Historiyografinin kökenleri üzerine ve Étienne Pasquier hakkında, G. Huppert'e başvurulabilir, "Naissance de l'Histoire en France: les Recherches d' Étienne Pasquier" [Fransa'da Tarih'in Doğuşu: Étienne Pasquier'in Araştırmaları], *Annales* (E.S.C) içinde, I, 1968, s. 69-106.

kendini ilk kez gösterdiği zamanki kadar doğrulanmadı. Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde avukat, devlet memuru, filozof, doktor ve tarihçi, tıpkı yoldaşları gibi miğferini takmış, postalını giymiş ve savaşmaya hazırdı. Aynı dönemde, aynı tarihçi yetişkinler ve çocuklar için yazdı. Fransız tarihçi Ernest Lavisse'in şu açıklamalarını akla getirmek ilginç olacak: Tarih öğretiminin üzerine düşen yüce görev, anavatanın (...) ve efsaneleştirilmiş olanlar da dahil, geçmiş kahramanlarımızın anlaşılmasını ve sevilmesini sağlamaktır... Eğer öğrenci ulusal zaferlerin canlı anısını içinde taşımıyor, atalarımızın soylu nedenlerden dolayı binlerce meydanda çatıştığını bilmiyor; anavatanın bütünlüğünü sağlamak ve sonrasında, bizi özgür kılan kutsal yasalarımızı eski kurumlarımızın karmaşasından kurtarmanın ne denli kana ve çabaya mal olduğunu (...) hiç öğrenmemiş; görevleri ile aşılanmış bir vatandaş ve bayrağını seven bir asker haline gelmemiş ise, eğitmen zamanını boşa harcamış demektir.[4] *Yüce görev, efsaneleştirilmiş olanlar da dahil geçmiş kahramanlarımız, soylu nedenler, anavatanın bütünlüğü, bizi özgür kılan kutsal yasalar, asker*; bu terimler ve ilkeler birkaç küçük farkla bütün Avrupa'da Kovalevski, Treitschke veya Seeley'nin eserlerinde yer aldı. "Üç renkli bir çağa giren" yalnızca Fransa değildi. Kabul görmüş bir tarihçinin kullandığı kaynaklar, o tarihlerde, en az eserini tahsis ettiği toplum kadar dikkatlice hiyerarşikleştirilmiş bir derleme oluşturdu. Tıpkı toplumun kendisi gibi bu belgeler de ayrıcalıklılar, mevkisinden düşürülmüşler, soylu olmayanlar ve lümpenin birbirinden kolayca ayırt edilebileceği kategorilere ayrılıyordu. Benedetto Croce'nin yazdığı gibi "Tarih her zaman günceldir." Bu hiyerarşi 20. yüzyıl başlarında iktidar ilişkilerini yansıtıyordu. Kafilenin başını Devlet'in arşivleri çekti: Saraylar, parlamentolar ve Sayıştayların yetkileriyle birlikte kendi iktidarının da ifadesi olan, el yazması ya da baskı, saygın ve emsalsiz belgeler. Sonrasında ise artık gizli olmayan baskılar yığını geldi: Önceden gücün anlatımıyken, daha sonra yalnızca bu gücün kendisinden değil, kültürlü toplumun bütününden de yayılan gazete ve yayınlara dönüşmüş yargı ve yasama ile ilgili yazılar. Biyografiler, yerel Tarih kaynakları ve seyahatnameler, kafilenin kuyruğunu oluşturdu. Uyandırdıkları güvene karşın bu tanıklıklar, görüşün detaylandırılmasındaki en gösterişsiz konuma yerleştiler. Tarih, toplumun yönetimini ele geçirenlerin bakış açısından anlaşıldı: devlet adamları,

4. Pierre Nora, *Ernest Lavisse, son role dans la formation du sentiment national* [Ernest Lavisse ve Ulusal Duyarlılığın Oluşturulmasındaki Rolü], *Revue Historique*, 1962, s. 73-102.

diplomatlar, sulh yargıçları, işadamları ve idareciler. Bu kişiler, *anavatanın bütünlüğüne, bizi özgür kılan kutsal yasaların düzeltilmesine* ve benzeri unsurlara açıkça katkıda bulundular. Devlet'in ve sermayeyi yönetenlerin gücünün merkeziyetçilik aracılığıyla pekiştirildiği, kapitalizmin ağırlığının her şeyi ezdiği ya da Ren Nehri'nin bir tarafında halkı, Berlin'in Roma ile aynı büyüklüğe sahip olduğuna, diğer tarafında ise Paris'in yeni Atina sayıldığına ikna etmenin söz konusu olduğu bir tarihte; Avrupa çatışmasının baş gösterdiği, taşkın ya da pasifist kimselerin ideolojinin içine sızdığı, düşünürün, hukukçunun ve tarihçinin çoktan harekete geçtiği o tarihte varlığını sürdürüyor olması, ülkenin kültürel bütünlüğünün henüz tamamıyla kazanılmadığının salt kanıtı olan halkbilim, Tarihe ne şekilde katkıda bulunabilirdi? *Bir trenin La Ciotat garına girişini* tasvir eden ilk kısa film, hangi açıdan fayda sağlayabilirdi?

Dahası, 20. yüzyılın başlarında sinematograf sağduyulu ve kültürlü insanlar için ne anlama geliyordu? "Bir uyuşukluk ve çözünme makinesi, okur-yazar olmayanların ve ağır işlerde hırpalanan zavallıların boş vakit uğraşı." O zamanın piskoposu, milletvekili, generali, noteri ve yargıcı, Georges Duhamel'in bu kanısına ortak oldular. Bu "parya gösterisine" aldırış etmediler. İçtihat hukukunun ilk kararları, filmin yönetici sınıflar tarafından nasıl algılandığını gösterdi. Film bir çeşit panayır şenliği olarak görüldü, Hukuk tarafından tanınmadı. Hareket eden bu görüntüler varlıklarını "elde edildikleri özel makine"ye borçluydular. Uzun zamanlar boyunca Hukuk, film yaratıcısına senaryoyu yazan kişi gözüyle baktı.[5] Alışkanlıkla, filme alanın telif hakları tanınmadı. Kültürlü bir insan konumuna sahip değildi ve görüntü "avcısı" olarak vasıflandırıldı. Günümüzde dahi haber filmlerini kimin kameraya aldığı bilinmiyor. Görüntüler onları üreten şirketin imzasını taşıyor: Pathé, Fox vs.[6] Yani hukukçular, eğitimli kişiler, yönetici kurumlar ve Devlet için yazılı olmayanın, görüntünün kimliği yoktu. Bu durumda tarihçiler, onu nasıl referans olarak gösterebilir veya alıntılayabilirdi? Ne inancı ne de kanunu olan, kimsesiz bırakılmış görüntü, kendini halka arz ediyor ve tarihçinin hitap ettiği kesime ulaşmıyor: hukuk makaleleri, ticaret anlaşmaları, bakanlık beyannameleri, harekât emirleri, konuşmalar... Buna ek olarak, uydurma bir temsil olan, seçilmiş ve değiştirilebilir bu görüntülerin denetlenemez

5. B. Edelman, "De la nature des œuvres d'art d'après la jurisprudence" [İçtihat Bilimine Göre Sanat Eserlerinin Doğası Üzerine], *Recueil Dolloz Sirey*, 1969, s. 61-70.
6. Yalnızca iki karşı-toplum, Naziler ve Sovyetler, haber filmlerinin jeneriğinde görüntü operatörlerinin isimlerini belirtirler.

bir kurgu, bir numara, bir hile yoluyla bir araya getirilmiş olduğu herkes tarafından bilinirken onlara nasıl güvenilebilirdi? Tarihçi bu tür belgeleri bir dayanak olarak kabul edemezdi. Onun camdan bir kafeste çalıştığı herkes tarafından biliniyor: "İşte referanslarım, işte kanıtlarım." Bu belgelerin seçilmesinin ve toplanmasının, savların diziliş sırasının da bir kurgu, bir numara, bir hile olabileceği kimsenin aklına gelmedi. Aynı kaynaklara başvurma olanağına sahip olmuş bütün tarihçiler, Devrim üzerine aynı sözleri mi sarf ettiler?

Elli yıl geçti. Tarih bir başkalaşım yaşadı, sinema ise hâlâ laboratuvar kapılarının eşiğinde bekliyor. 1970 yılında "elitler", "kültürlü insanlar" elbette sinemaya gidiyorlardı. Bu insanların arasında tarihçi de vardı fakat farkında olmadan, orada herkes gibi yalnızca izleyici olarak bulunuyordu. Bu sıralarda, Tarih'in anlayışlarını dönüştüren Marksist devrim baş gösterdi ve beraberinde yeni bir yöntem, farklı bir sistem ve aynı zamanda kaynaklar arasında apayrı bir hiyerarşi getirdi. Marksist tarihçi, siyasi iktidarın ötesinde, üretim yöntemleri ve sınıf mücadelesinin altında yatan tarihsel sürecin esaslarını araştırıyor. Buna koşut olarak, yöntemleriyle övünen sosyal bilimler doğdu. Ne var ki Marksist olmayanların yanı sıra Marksist tarihçiler de eski uğraşlarından kalan birtakım alışkanlıkları sürdürdüler: bakış açısı belirlemede kullanılacak ilkel bir yöntem benimseyiş ve tarihsel kaynaklarda seçicilik. Çok geçmeden Tarih, birçok insan biliminin katkılarının hakkını veremeden infilak etti. Tarih'in zaman kavramı dahi tadile uğradı, uğraşlar değişti. 1968 yılında François Furet şöyle yazdı: "Bugünün tarihçisi artık belirsizliğin tepelerinden ve Tarih bilgisinin evrenselliğinden yararlanarak her şey hakkında her şeyi konuşabilen parlak insan değil. Neler olduğunu, başka bir deyişle olan şeylerden kendi hikâyesine, zevkine ya da yorumuna uygun görünenleri anlatmayı bıraktı. Diğer insan bilimlerinden meslektaşları gibi tarihçi de, araştırdığı şeyi duyurmak, sorusuna uygun gereçler oluşturmak; varsayımlarını, sonuçlarını, kanıtlarını ve kararsızlıklarını yaymak mecburiyetinde."[7] Olaylardan ziyade yapıları araştıran tarihçi, sürekliliklerle ve uzun dönemde diğer unsurları kısmen örten görünmez değişimlerle ilgileniyor. Bu sebeple, uzun eğriler oluşturulmasına (fiyat, demografi vs) olanak sağlayan gereçleri tercih ediyor. Delikli kartlarını ve kodlamalarını elinde bulunduruyor.

---

7. F. Furet, "Sur quelques problèmes posés par le développement de l'Histoire quantitative" [Nicel Tarihin Gelişiminin Getirdiği Bazı Sorunlara Dair], *Social Science. Information sur les sciences sociales*, 1968, s. 71-83; ve aynı şekilde, "Histoire quantitative et fait historique" [Nicel Tarih ve Tarihsel Olay], *Annales* (E.S.C), 1971, I, s. 63-76.

Hesap makinesinin kraliçe olduğu, bilgisayarın tahtta oturduğu bu dünyada, küçük bir fotoğraf ne yapabilir? Charlot nereye saklanabilir?

Öyleyse bir olay, anekdot ya da imgesel, sansürlenmiş bir bilgi, bu kışın modasıyla bu yazın ölümlerini aynı kefeye koyan bir güncellik değilse, film nedir? Yeni Tarih ondan nasıl faydalanabilir? Sağ korku içinde, sol kuşku dolu: Baskın ideoloji sinemayı bir "düşler fabrikası"na dönüştürmedi mi? Bir sinema sanatçısı, Jean-Luc Godard, "sinema[nın], gerçekliğin halk kitlelerinden gizlenmesi için türemedi[ğini]" sorgulamadı mı?[8] Doğu'da bu kocaman endüstri, Batı'da her şeyi kontrol eden bu Devlet, gerçekliğin hangi yalancı-görüntüsünü sunuyor? Sinema gerçekten hangi gerçekliğin görüntüsü?

Bu kuşkular ve sorular meşru; fakat tarihçiye bir oyalama olarak hizmet etmiyorlar mı? Yönünü, yazılı olandan filme, filmin içinde de metinden görüntüye çeviren sansür, daima bir yerlerde tetikte beklemekte. Sinemanın büyülediğini ve kaygılandırdığını ortaya koymak yeterli olmuyor. Kamu hakları ve özel otoriteler, onun aşındırıcı etkisinin de olabileceğini göstermekte. Denetim altında olsa dahi bir film, tanık sıfatını koruyabiliyor. Haber filmi veya imgesel olsun, sinema görüntüsünün sunduğu gerçeklik yöneticilerin onayına, kuramcının şemalarına ya da muhaliflerin çözümlemesine uygun olmak durumunda kalmaksızın, olağanüstü derecede geçerli görünmekte. Sinemanın yaptığı, bu kimselerin konuşmalarına ün kazandırmak yerine, bu konuşmaları pek önemsiz şeyler olarak itham etmek. Kiliselerin tetikte beklediği bilindiği gibi, mezhep rahiplerinin ve her bir mesleğin öğreticisinin, çözümlemeyi, kontrol etmeyi ve söylemlerinde kullanmayı bilmediği, hareket eden bu görüntüler karşısında hoşnutsuz ve ayrıntı meraklısı bir istence sahip olduğu anlaşılıyor. Film, Devlet adamlarının ve düşünürlerin nesiller boyunca iyi bir dengeyle düzenlemeyi başarabildiğinin yapısını bozabiliyor. Her kurumun ve her bireyin toplum karşısında gösterdiği çifte görüntüyü yıkabiliyor. Kamera, bunların asıl işleyişini açığa vuruyor, her birinin göstermek istemedikleri hakkında daha kesin konuşuyor. Sırları gün yüzüne çıkarıp, bir toplumun ters yüzünü ve dil sürçmelerini ortaya koyuyor.[9] Onun yapılarına saldırıyor. Bütün bunlar, aşağılamanın ardından, şüphe ve korku vaktinin gelmesi için yeterli. Görüntü, sesli görüntüler, doğanın bu ürünü, tıpkı Vahşi gibi,

---

8. Bu sorunlar hakkında, son olarak bkz. J.-P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, Nouvelle Critique yay., Editions sociales, 1971, s. 230.

9. Edgar Morin'in çözümlemelerini anımsayalım, *Le Cinéma et l'homme imaginaire* [Sinema ve Hayali İnsan], Ed. Minuit, Paris, 1956, s. 250.

ne bir dil ne de bir anlatım tarzına sahip olabilmekte. Bir jestin, bir tümce veya bir bakışın uzun bir konuşma olabileceği fikri tamamıyla dayanılmaz. Bu fikir, görüntünün, sesli görüntülerin, şu küçük kız çocuğunun çığlığının, korkulu kalabalığın, Tarih'ten başka bir tarih konusu, toplumun bir karşı-çözümlemesini oluşturduğu anlamına mı gelecek?

Görüntülere yeniden bakınız. Onlarda yalnızca açıklama, onama ya da başka bir ilkenin, yazılı geleneğin yalanlamasını aramayınız. Görüntüleri oldukları gibi ele alıp, daha iyi anlayabilmek için başka bilgilere başvurmaktan vazgeçiniz. Tarihçiler halihazırda, yazılı ve yazılı olmayan, halk kökeninden gelen (halkbilim, halk gelenekleri ve sanatları gibi) kaynakları meşru bir konuma yerleştirdi. Geriye yalnız film üzerinde çalışmak, onu üretildiği dünyaya ortak etmek kalıyor. Varsayımımız mı? Film, gerçekliğin görüntüsü ya da değil, belgesel ya da imgesel, sahici bir entrika ya da katışıksız icat olsun, Tarih'tir. Ön doğrumuz mu? Henüz gerçekleşmemiş olanlar (ve hatta gerçekleşenler de, neden olmasın), insanın inançları, niyetleri, düşselliği, tüm bunlar da en az Tarih kadar Tarih'tir.

Görünen ve Görünmeyen[10]

Film burada, göstergebilimsel bir bakış açısından ele alınmamakta. Bahis, sinema estetiği ya da tarihi de değil. Film, bir sanat eseri olarak düşünülmekten çok, anlamları yalnızca sinematografik olmayan bir ürün, bir görüntü-nesne olarak gözlemlenmekte. Değeri yalnızca tanıklık ettikleriyle değil, yetkili kıldığı sosyal-tarihsel yaklaşımla da ölçülmekte. Bunun yanında çözümleme, eserin bütününe uygulanmayabilir; alıntılara dayanabilir, bir "diziyi" araştırabilir, topluluklar oluşturabilir. Eleştiri ise yalnızca filmin kendisiyle kısıtlı kalmamakta ve onu, etrafını çevreleyen ve ister istemez iletişim halinde olduğu dünya ile bütünleştirmekte.

Bu şartlarda filmlerin, kısa filmlerin, sahnelerin ve temaların, ihtiyaca göre diğer insan bilimlerinin bilgi birikimini ve yaklaşım

---

10. Sovyet sineması üzerine, Jay Leyda'nın yapıtına ve kaynakçalarına başvurulabilir: *Kino, a history of the russian and soviet film* [Kino, Bir Rus ve Sovyet Film Tarihi] London, 1960, s. 490. Ayrıca G. Sedoul, M. Bardèche, J. Mitry'nin çalışmalarından faydalanıp, Christian Metz'in önerilerini dikkate aldık, "Les propositions méthodologiques pour l'analyse du film" [Film Çözümlemesi İçin Metodolojik Öneriler], *Social Science. Information sur les Sciences Sociales*, Ağustos 1968, s. 107-121.

Bu metni gözden geçirmeyi kabul eden ve iyileştirmemize yardımcı olan A. Akoun, M.-F. Briselance, A. Goldmann, A. Margarido, H. Grigoriadou-Cabagnols, B. Rolland, G. Fihman ve C. Ezyckman'a teşekkürlerimizi sunarız.

biçimlerini de hesaba katarak çözümlemesine girişmek yeterli olmayacaktır. Söz konusu metotların, filmin her bir öğesine (görüntüler, sesli görüntüler, sessiz görüntüler) ve bu öğelerin bileşenleri arasındaki ilişkiye uygulanması gerekiyor. Film içerisindeki anlatı, dekor, yazım ve filmin film olmayanla ilişkisi de aynı derecede çözümlenmeli: yazar, yapımcı, halk, eleştirmen ve rejim. Böylelikle yalnızca eserin kendisinin değil, temsil ettiği gerçekliğin de anlaşılması umulabilir.

Bununla birlikte, bu gerçeklik dolaysız olarak iletilmiyor. Sözgelimi, yazarlar kelimelerin ve dilin kusursuz ustaları mı? Kamerayı taşıyan, üstelik gerçekliğin farklı yönlerini elinde olmadan kaydeden insan için neden başka türlü olmalı? Bu nitelik, haber filmlerinde belirgin şekilde görülüyor: Kamera, I. Aleksandar'ın gelişini kaydeder, suikastçılar halkın arasındadır ve mimikleri, polisin ve halkın davranış biçimleri de filme alınır. Belge böylece, o anda algılanmayan göstergelerle, belli bir zenginlik kazanır. "Belgeler" ve haberler için aşikâr olan, imgesel için de aynı oranda geçerli. Beklenmedik ve istemsiz olanın payı, burada önemli olabiliyor. 1925 yapımı *Tretya Meshchanskaya*, bekledikleri bebeğin ne zaman doğacağını hesaplamak için duvar takvimine başvuran bir çiftin hikâyesini anlatıyor. Yaygın kullanılan türden bu takvimin gösterdiği tarih, büyük bir Stalin portresiyle bezenmiş olan 1924 yılıdır. Bir yaratıcının, ideolojinin ya da toplumun bu dil sürçmeleri, ayrıcalıklı göstergeler oluşturuyor ve bu göstergeler filmin, toplumla olan ilişkisinde olduğu gibi, her bir aşamasında belirleyici olabiliyor. Bu göstergelerin ideoloji ile olan denkliklerinin ve uyuşmazlıklarının izinin sürülmesi, bariz olanın ardındaki saklının, görünen yoluyla görünmeyenin keşfedilmesine yardımcı olacaktır. Bu keşifte ayrıca, Tarih'in yaptığı gibi düzenli ve akılcı bir derleme oluşturma sözü vermeyen, daha ziyade bu derlemenin arındırılmasına ya da yıkılmasına katkıda bulunacak bir başka tarih için de ele alınması gereken unsurlar bulunuyor.

Bundan sonra değinilecek imler gelenek tarafından, kuşkusuz keyfi bir şekilde, farklı türlerde sınıflandırılan örnekler üzerine: imgesel filmler, haberler ve belgeler, siyasi filmler ya da propaganda filmleri. Bu değinmelerin tümü, elverişlilik açısından, SSCB'nin doğuşunun (1917-1926) çağcılı, görece homojen bir yapının içinden seçildi. Söz konusu ilk ele alış biçimi, film türlerinin özgüllüğü sorununu gündeme getirmek için gerekliydi. Bu amaç göz önünde bulundurularak anlaşılabilir ki bu yaklaşım, sinema alanının tümünü kapsamıyor. Bölüm, esasen sessiz filmlerin incelemesiyle sınırlı.

Gerçeklikten uzak sayılan bir imgesel filmin, Kuleşov'un *Dura Lex*'inin çözümlemesi, bu yöntemin ana hatlarının sunulmasına imkân sağlayacaktır.[11]

"İdeolojik Amaçlardan Uzak" Bir Film: Dura Lex (1925)

Ayzenştayn ve Pudovkin'in usta filmleri, Kuleşov'un *Mister West*'i gibi yaratıcılık ve hayal gücünün bir ürünü olan eserler, SSCB'nin doğuşu ve Bolşevik rejimi ile yakından ilgili temalara değindiler; bu rejimi kendilerince meşrulaştırdılar. *Po Zakonu*'ya *(Dura Lex)* gelince ise, durum biraz farklılaşıyor. Kuleşov'un beyan ettiği amaçların arasında "örnek bir kurguya, (...) güçlü ve dokunaklı bir konuya sahip bir sanat eseri olacak; Sovyet sineması için istisnai bir önem meselesi arz eden, mümkün olan en düşük bütçeli konuya sahip bir film yapmak" da bulunuyordu. Lebedev'in hatırlattığı ve açıklamalarının teyit ettiği gibi, "Sovyet sinemasının saygıdeğer ustası, doğrucu bir üslup hakkındaki gerçekleri açığa çıkarmakta tereddüt etmez ve izleyicilere ideolojik eğitim vermek niyetinde değildir". Gazeteler bu filmin senaryosunun, belki de yalnızca bir olayı hariç tutarak, Kanada'da geçen bir Jack London hikâyesi olan *The Unexpected*'a [Beklenmeyen] dayandığını bildirdiler.

"Küçük bir altın arayıcı grup, Klondike'de zengin bir altın yatağı bulur. Madenin işlenmesi, kış boyunca devam eder. İşler iyi gider. Çokça altın vardır. Şarap, gecelerin kısalmasına yardımcı olur. Altın arayıcılarının son derece yolunda giden hayatı, korkunç bir olayla ansızın bulanır. Arayıcılardan biri, bir İrlandalı, Michael Dennin, grubun iki üyesini öldürür. Açgözlülüğe kapılmıştır ve keşfedilen madenin tek sahibi olmak istemektedir. Nelson çifti, bu katilin üzerine atlamak ve onu bağlamak için doğru zamanı yakalar. Karı koca, günler boyunca, bağladıkları adamın görevlerini üstlenirler. İlkbahar gelir. Karların erimesiyle birlikte altın arayıcılarının barınağının dış dünyadan yalıtılmış olduğu anlaşılır. Uykusuz uzun gecelerin gerginliği ve bir katille yan yana yaşamak, Nelson çiftini sinir krizlerine sürükler. Fakat kanunlara olan saygıları, Michael'i vurmalarını engellemektedir. Nihayet Nelson çifti, Dennin için, hâkim, jüri ve tanık rollerini kendilerinin oynadığı resmî bir mahkeme düzenler. Michael idam cezasına çarptırılır. Karar, bu kez infaz memuru rolünü üstlenen Nelson tarafından uygulanır. Bu olayın ardından delirmenin

11. Kuleşov ve *Po Zakonu* üzerine bkz. "Russie, années 20" [Rusya, Yirmili Yıllar], *Cahiers du cinéma*, Mayıs-Haziran 1970.

eşiğinde ve yorgunluktan bitap düşmüş bir halde evlerine dönen Nelsonlar, boynunun etrafında parçalanmış halatla kapının eşiğinde canlı bekleyen Michael'la karşılaşırlar. Dehşete kapılmış bir şekilde, Michael Dennin'in yağmur ve rüzgâr içinde uzaklaşmasını izlerler."[12]

Jack London'ın bu hikâyesi ve Kuleşov'un eseri arasındaki karşılaştırmada, derhal göze çarpan bir fark bulunuyor: *Beklenmeyen*'de katil açgözlü ve tutarsız, *Dura Lex*'te ise elbette ki saldırgan fakat aynı zamanda sevimli ve acınasıdır: Altından başka bir şey düşünmeyen ortakları sürekli kızgınlık içinde yaşarken o, doğanın verdiği hazların tadına vararak köpeğiyle birlikte etrafta koşup oynar, nehirlerde yıkanır, dalıp gittiği anlarda flütünü çalar.[13] Film, her şeyden önce, bu karakterin daha soylu toplumsal kökenlere sahip arkadaşları tarafından aşağı bir konumda tutulduğunu gösteriyor: Servis yapar, bulaşıkları yıkar, diğerlerinin açıkça değersiz bulduğu benzeri bütün işleri yerine getirir. Dahası, filmde taktikleri bulan odur fakat bu onun konumunu değiştirmez. Michael Dennin ne teşekkür alır ne de takdir edilir. *Beklenmeyen*'de, hırs onu suç işlemeye sürükler. Bu, hiç durmadan aşağılanan ve alaya alman bir adamın isyanını gösteren *Dura Lex* ile güçlükle bağdaştırılabilir. Ağırbaşlı bir katil olarak Dennin, işlediği suçun ardından bitkin düşer. Yüzü yalnızca, bekçilerinin onu "bir yıldönümü kutlamak için" masalarına davet etmeleriyle ışıldar. Tıpkı bir rüyadaymışçasına, hayalinin aslında ne olduğunu anlatır: Zengin olur olmaz annesini görmek ve onun sevgisine layık olduğunu göstermek. Bu minnettarlık dramı, *Dura Lex*'te, alt tabakadan bir vatandaşın dramı şeklinde görülüyor. Yargıçları, onu kınamak adına, İngiliz yasalarının (İrlandalıdır), Protestan incilinin (Katoliktir) ve kurşunların tehdidinin (bağlıdır) üçlü korumasının gücünden yararlanıyor. Yasa biçimlerine olan sözde saygı, yalnızca bir adalet parodisi; aynı konformizm kaygısı hem infazı geciktiriyor (pazarları infaz olmaz), hem de bir çevrenin, bir ahlakın ve bir toplumun ikiyüzlülüğünü gün yüzüne çıkarıyor. Bütün bu işaretler, yasa biçimlerine saygının Nelsonlara bir tür itibar bahşettiği Jack London hikâyesinde bulunmuyor. *Dura Lex*'te olanın tersine, Nelsonların tepkisi, arkadaşlarının intikamını almak istemeleri ya da korkuya yenik düşmeleri sonucu Dennin'i ortadan kaldırmanın yollarını aradıkları ve bu isteklerine engel olarak yargıcı oynamaya cüret et-

12. Takip edenler gibi, Lebedev'den alınma özet metni, *Le film muet soviétique, catalogue de la cinémathèque de Bruxelles*'de [Sovyet Sessiz Sineması, Brüksel Sinematek Kataloğu] yayımlanan çeviri, Cinémathèque de Bruxelles.
13. Marie-France Briselance'ın gözlemi.

tikleri zaman daha insancıl görünüyor. Bu olaydan sonra Nelsonlar artık kendileri olamıyor; yargıçları taklit ediyor, yasaları mekanik bir biçimde ezbere okuyor ve körü körüne uyguluyorlar. Böylelikle en sonunda doğaları bozuluyor ve insan özelliklerini kaybedip yalnızca bir gölge durumuna düşüyorlar.[14] Yasa, bir cinayeti meşrulaştırıyor. Hikâye ve film arasındaki diğer farklılıklar, Kuleşov'un düşünme tarzının anlaşılmasına yardımcı oluyor. *Beklenmeyen*'de Dennin'in suçu, çok geçmeden komşu Kızılderili topluluk tarafından öğrenilir. Bu topluluğun bir üyesi, Negook, rastlantı sonucu kulübeye girer, kanı ve cesetleri görür. Dennin bağlı olduğundan bu görüntüler Nelsonların karşısında meydana gelir. Ortada şüpheli bir hareket yokmuş ve Dennin adaletli bir şekilde yargılanmış gibi görünsün diye, infaz süreci halkın önünde gerçekleştirilir. Kızılderililer bu sürece yardım ederler ve işlemi kavrayamamalarına karşın, Dennin suçunu açık ettiği ve yeniden işlediği için, onlar açısından da sebep bellidir. Bunların hiçbiri *Dura Lex*'te görülmüyor. Süreç, gizli bir oturumla gerçekleştiriliyor ve Dennin güçlükle kendini savunabiliyor. Jack London, yasaya saygı duyan ve Dennin'i yargılamak isteyen Edith Nelson'ı yüceltirken, Kuleşov tamamıyla hicvederek [parodique] bir şekilde ortaya koyduğu yasalara sözde saygının şiddetten daha kötü olduğunu vurguluyor. İzleklerin bazısı öylesine haksız ki yargıçların kendileri de ölçüsüzlüğe kapılıp gidiyor: İnfazın ardından Nelsonlar, sanki bir kâbus görür gibi, Dennin'in hayatta olduğuna tanık oluyor. Jack London'da böyle bir sahne yer almıyor.

Ekler, ortadan kaldırılanlar, tersine çevrilenler, yalnızca sanatçının "dehasına" mal edilebilir mi? Başka anlamlara da gelmiyorlar mı? Bu, yönetmenin bir dil sürçmesiyle açığa çıkıyor. Olayları Britanya bölgesine yerleştirerek en ufak detaylara son derece dikkatlice yaklaşsa da, büyük yıldönümü yemeğini *rus tarzı*[15] düzenliyor. Kuleşov'un yöneldiği bu ani anlam değişiminin tesadüfen olmadığı açıkça ortada: Kanada maskesi altında, ilk davalardan itibaren SSCB, Rusya saklanıyor.[16]

---

14. Ters açıyla çekilmiş sahnelerde. (L. Grigoriadou-Cabagnols'un gözlemi.)
15. Bkz. Jay Leyda, a.g.e., s. 213
16. Beyazlara ve onların partizanlarına karşı alınan önlemler bir tarafa bırakılacak olursa, devrimci-sosyalistlerin duruşması Mayıs 1922'de gerçekleşti; Ekim'in zanaatkârları sol devrimci-sosyalistlerinki ise, Menşeviklerin olduğu gibi, 1921'de. Yazılı itirafların da bulunduğu ilk duruşma, 1924'ün sonuna dayanıyor. O zamana dek gerçek bir usul izleniyordu. Ne var ki mahkeme bu usulü ihlâl etmekte çekinmiyordu. Bu ihlâllerden en sık karşılaşılanı gösterilen tanıklara itiraz edilmesiydi. (Bkz. Leonard Schapiro, *Les Bolcheviks et l'opposition* [Bolşevikler ve Muhalefet], Paris, 1957, s. 15, 19, 137, 168, 326.)

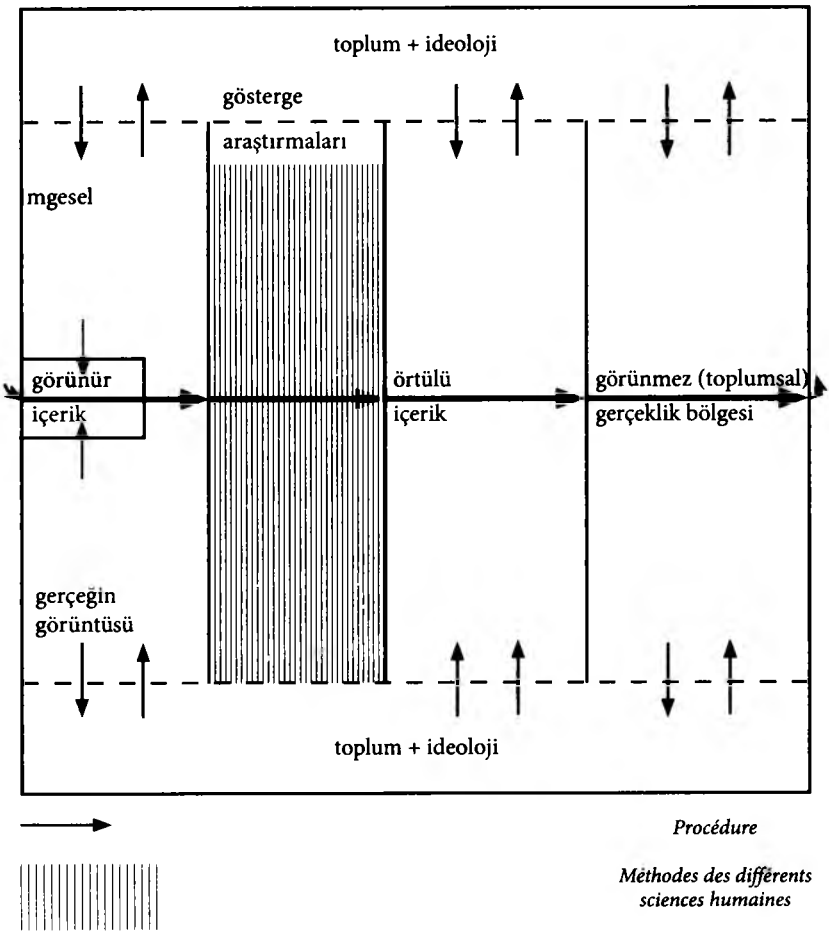
Buradan yola çıkılarak filmin "eleştirmen" tarafından böylesine coşkusuzca karşılanmasının sebebi anlaşılabiliyor. *Pravda*'nın *Dura Lex*'te burjuva adaletine bir saldırı gördüğünü açıklamasına karşın basının geri kalanı gösteriyi "pek az ikna edici" olarak değerlendirerek çekingenliğini korumuştu. Ne var ki bu değerlendirmeye kimse "yapıt psikolojik motiflere gereğinden fazlaca sadakat gösteriyor" yorumundan başka hiçbir açıklayıcı neden belirtmedi. Sunulan bu gerekçe Jack London'ın anlatısına uygulandığı takdirde anlamlı olabiliyor çünkü kadın kahraman olarak Edith, çözümlenecek nesne olaraksa genç bir burjuvanın hayatın rastlantıları ve beklenmedik olayları karşısındaki tutumu seçilmiş. Fakat bu açıklama filme uygulandığında kambur bir duruşa yol açıyor. *Pravda* buna ek olarak, *Dura Lex*'in "amaçsızca sıkılmış bir mermi" olduğu yorumunda bulunuyor. Bu eleştirisinde "bir burjuva adaleti ve dinsel uygulamalar sürecinden" bahseden *Pravda*'nın hükümleri şaşırtabilir çünkü 1926 yılı, tam olarak din karşıtı kampanyaların doruk noktasına ulaştığı zamandı. Bu yargı, film şayet herhangi bir yasaya, izleğe ya da ister halk ister Sovyet rejimi kökenli olsun, herhangi bir adalete karşı saldırı olarak görülüyorsa daha iyi yorumlanabilir. Nelsonların tekrarladıkları yasalar ve kurallar ile yargıçlarınkine benzer tavırları açıkça İngiliz adaletinin bir parodisini oluşturuyor. Sovyet otoriteleri ise, eserin "Kanada'da geçen bir macera" olarak biçimlenen anlatısında kendi yasal uygulamalarına yönelik bir eleştiri sezdiler.

Yaratıcı, bu durumun tümüyle bilincinde miydi, bunu tahmin edebilir miydi? Resmî eleştiri, ona gösterilenlerin içinden kendi gördüklerini berraklaştırıp kabul edebildi mi? Ya da bunu yapmayı istedi mi? Bu; filmler, yazılı metinler ve tanıklıklar seviyesinde görünmez kalmış bir gerçeklik aktaran çifte sansür bulunduğuna, buna karşın görüntülerin keşfetmeye, tanımlamaya ve sınırlarını belirlemeye yardımcı olduğu bir gerçeklik bölgesinin varlığına işaret ediyor.

Böylelikle, görünür bir içerikten, bu *western*den yola çıkılarak, görüntülerin çözümlemesi ve kaynakların eleştirisi filmin gizli kalmış asıl içeriğinin fark edilmesine olanak sağladı: *Kanada'nın ardında Rusya saklanıyor*, Dennin'in yargılanmasının ardında ise baskı kurbanlarının davası bulunuyor. Çözümleme ayrıca *görünmez bir gerçeklik bölgesinin* keşfini de sağladı. Bu Sovyet toplumunda eleştirmen, film karşısındaki tutumunun (aynı fikirde olma/olmama) gerçek nedenlerini kendisinden saklar. Yönetmen savını bütünüyle değiştirdiği (kendisi söylemeden, kimse söylemeden, kimse görmek istemeden) bir öyküyü aktarır (bilinçli/bilinçsiz). Jack London'ın im-

zası, Kuleşov'a kesin teminatı sağladı: Filmin gösteriminden sonraki sene Bolşevikler, London'ın 1906 tarihli eserlerinden biri olan *Neden bir sosyalistim?*'in çevirisini geniş alanlara yaydılar.[17]

Bu izlek, bir çizim ile temsil edildi:



Bu çizim düzenlenerek haber filmleri ve siyasal filmlere de uygulanabilir.

Karşılaştırma: Sovyet yanlısı ve karşıtı ilk propaganda filmleri

17. *Pocemu ja socialistom?* Leningrad, 1925.

Sırasıyla her bir film (1,2) senaryoları (a) ve sahneleme özellikleri (b) ile tanıtılacak ve daha sonra karşılaştırılacak (3).

1.a. – *Uplotnenie:*[18] Sovyet rejiminin ilk filmleri arasında yer alıyor. 1918 yılında Panteleev tarafından çekilen filmin yazarı, Eğitim Komiserinin kendisi Anatoli Lunaçarski idi. Niyetlerine ve o dönemin eleştirilerine bakılacak olursa bu film "proletarya ve entelektüel kesimin birbirine kaynaşma gerekliliğini" dile getirdi. Özeti şöyle:

"Büyük Ekim Devrimi'nin tamamlanmasından bir yıl sonra deneyimli bir profesör Petrograd'da kimya dersleri vermektedir. İlerici fikirlere sahip birçok entelektüel gibi o da ilk günlerinden itibaren devrim yanlısı olmuştur fakat bir öğrencisinin 'bilim siyasetin dışında kalmalıdır' sözlerinin de gösterdiği gibi, bütün profesörlerin onun görüşlerine katılmaları için çokça zamana ihtiyaç vardır. Aslına bakılırsa bu öğrenci Bolşeviklere karşı bir kışkırtıcılık takınmıştır. Profesörün büyük oğlu da ayrıca bir devrim düşmanıdır. Bir liseli olan en küçük oğul, yolların kesişim noktasında kalır. Konakladıkları barınaktaki nemden dolayı bir işçi, kızıyla birlikte profesörün evinde kalmaktadır. Aile bireyleri yeni kiracılar karşısında başka türlü davranırlar. Fakat çok geçmeden profesörün karısı ve küçük oğlu bu düşmanlıklarından vazgeçerler. Fabrika işçileri, bir işçi derneğinde halka açık dersler vermeye başlayan profesörün evini sıklıkla ziyarete gelmektedir. Profesörün oğlu işçinin kızına âşık olur ve bu ikili kaderlerini birleştirir."

1.b – Filmin diğer özellikleri dönemle sınırlı kalmıyor. Mahalle temsilcisi işçiye iyi haberi vermeye gelir. Çantasında profesörün birinci katta bulunan evine el koyma emri bulunmaktadır. İşçi bundan bir tür rahatsızlık duyar. Girişteki gösterişli halıyı kirletmeye cesaret edemez ve temsilci onu dürter: "Buna hakkın var."[19] Kapı önüne gelen işçi, bir kez daha tereddüt eder. Temsilci onun yerine hunharca kapıyı çalar, hiç çekinmeden merdiven boşluğuna tükürür. Elinde el koyma emri bulunan işçi daireye girmekte çekingen kalır. Bunun üzerine temsilci onu aşağılar ve otoriter bir ses tonuyla konuşur. "Titizlenme, buna hakkın var." Karısı el koyma emrini görür görmez bayılan profesör misafirleri bütün inceliğiyle ağırlar. Onlara birlikte yaşamayı önerir. Temsilci "Birlikte yaşama değil, paylaşım" diye talep eder. Ne var ki, işçi ve kızı, zamanla pansiyoner muamelesi görürler. İçe dönük genç kız odasında kalırken, babası kendisine ayrılan ve ilk gününü

18. Bazen *Cohabitation* [Birlikte yaşama] olarak da anılır.
19. Tırnak işareti içinde yer alan ifadeler ara yazılardan alınmıştır.

sakarca atıştırmalıklarını yiyerek geçirdiği yere daha fazla kapanmaz. Yemeğini ortak masada yemeye başlar ve kızı da en sonunda onlara katılır. Baba ve kız, iki oğlu karşı karşıya getiren devrim ve Bolşevizm üzerine şiddetli tartışmalara şahit olurlar. Açıkça görülür ki ne işçinin ne de kızın bu tartışmalar hakkında fikri vardır. Bir kavganın ardından Bolşevik düşmanı büyük oğul polis memuru tarafından götürülür. Müfettişler oğlanın kimliğini, bu genç memurun üniformasından saptar ve onu sorgulamazlar bile. Küçük oğul genç kıza âşık olur, yaşlı işçi profesöre derneği Karl Liebknecht'i tanıtır. Profesör orada bir dost gibi ağırlanır ve kimya dersleri vermeye başlar. Eğitimsiz işçiler için bu dersler gerçek birer sihirli toplantı gibidir. İşçiler, kardeşleri ve rehberleri haline gelen profesöre olan minnetlerini nasıl sunacaklarını bilemezler. Fakat iç savaş devam etmekte ve savaşmak gerekmektedir. Profesör ve küçük oğlu Kızılların yanındadırlar. Kısa bir süre önce serbest bırakılan büyük oğul Beyazların tarafına geçer ve bir çarpışma sırasında vurularak öldürülür.

2 – İlk Sovyet karşıtı film, *Kiev'de Terör Günleri*'nin yaratıcısı bilinmiyor.[20] 1918 yılında, Skoropaski'yi kollayan Alman otoritelerinin gözetimi altında gösterilen bu filmin ara yazıları, Almanca ve Fransızca olmak üzere iki dilde verildi. Bunun sebebi Sovyetlere karşı yürütülen mücadelede ulusal düşmanın bir müttefik haline gelmiş ve Fransızların Odessa'ya asker çıkarmış olmasıydı; film, onlara da yöneltilmişti.

a – Kızıllar Kiev'de iktidarı ele geçirir. Yasayı belirleyen, şiddet ve ağır suçlardır. Onurlu vatandaşların paraları ve eşyaları çalınır, konutları işgal edilir. *Die Bolchewisten Greuel* bu küçük burjuva ailelerden birinin trajedisinin izini sürer. Baba işini kaybetmiş, karısıyla birlikte "Bolşevikler için önemli vazifelere sahip" eski uşak tarafından evden atılmıştır. "Onlarla birlikte çalışan" kızları, ailesine yardım edip onları korumak ister. Fakat aile "alçaklık içinde kazanılan bu parayı" reddeder. Çok geçmeden baba "zorunlu görevlere" gönderilir. Bolşeviklere bağlı bir diğer yoldaşının yardımıyla kız, babasının yurtdışına kaçışını sağlamaya çalışır. Fakat baba, anne ve yoldaş, eski uşak tarafından ortaya atılan tahriklerin kurbanı olurlar; yakalanır, tutuklanır ve kurşuna dizilirler.

b – Senaryonun detayları ve sahneleme, bu özetin özelliklerini vurguluyor. Bolşeviklerde hüküm süren, karışıklık ve alçaklıktır: "ve

20. 1919 yılında Rus oyuncularla birlikte Kiev'de çekilmiş, Alman propaganda filmi. Filmin başında *Bolşevik Zulümleri* adında bir bölüm bulunur. Süre on dakika. *National Film Archive Catalogue* (London), s.d., bölüm II, no. 163.

yönetenler de işte bu insanlar". Bir sürücüyü yere fırlatıp, yumruklara boğup, üstündeki her şeyi zorla aldıktan sonra arabasına el koyarlar. Sigara dumanına boğulmuş ve havasız bir yer olan polis karakolunda alkol sel gibi akmaktadır. Müfettişler vatandaşlara karşı kaba, üstlerine karşı gevşek davranırlar. Korku her yerde baş göstermektedir. İşçi kampındaki sorumlu, yandaş bir burjuvadır. Kurbanlara karşı gittikçe daha da katı davranır: Bu sadistin "ne saçı ağarmışlara, ne de yurtseverlere saygısı var". Bir diğer genç burjuva yandaş bir haindir; Bolşevikleri, arkadaşlarının hazırladıkları hakkında bilgilendirir ve onlarla bağlantıda olduğu sürece gitgide kötüleştiği gözlemlenir.

Burjuvaziye hâkim olan ise, bunun tersine, düzen, dürüstlük ve doğruluk olarak görülür. Başıboş gençler onun evine yerleşip, masasına oturup yemeğini bitirdiklerinde yaşlı adam ağırbaşlılığını korur. Karısı bu dram karşısında kederlenir ve bayılır. Kızı ailesine yardım etmek isteyince, önceden onu lanetlemiş olan anne ona sıkıca sarılır: Sonuna dek iyi bir anne olduğunu gösterecektir.

3 – Birkaç ay arayla üretilen, biri Beyazları diğeri Kızılları destekleyen bu iki siyasal film kıyaslandığında, karşıt amaçlara sahip olmaktan ziyade neredeyse aynı temayı işledikleri fark ediliyor.

– İki film de Ekim galipleri ve küçük burjuvazi arasındaki ilişki meselesini sorguluyor.

– İkisinin de amacı sınıfların birlikte yaşamasının ya da kaynaşmalarının mümkün/imkânsız olduğunu göstermek.

– Ana temanın sarsıcı kısmı, burjuva bir dairenin paylaşılması ya da oradan dışarı atılmak. Anne, ailenin en duyarlısı. Kurbanlar istiareli olarak yerin altında yaşıyor: bir kısmı Ekim'den önce (Bolşevizm yanlısı film), diğer kısmı Ekim'den sonra (Bolşevizm karşıtı film).

– Devrimci olguyla beraber siyasi yaşam aile birimine saldırılarda bulunuyor ve onu dağıtıyor.

– Kapanış sahnesi iki önemli ihmalden dolayı trajik: *Uplotnenie*'de (Bolşevik karşıtı) büyük oğlun ölümüne, *Kiev'de Terör Günleri*'nde ise genç kızın yeni rejime uyum sağlamasına tanık olunmaz.

Diğer denklikler ve benzerlikler senaristlerin bilinçli ya da bilinçsiz isteklerini dile getiriyor.

– İki filmde de sınıfların yakınlaşmasının çıkış noktasında temiz aşk bulunuyor. Bununla birlikte, aralarında bir fark var: *Kiev'de Terör Günleri*'nde ilk adımı genç kız atıyor ve bu uygunsuz görünüyor. *Uplotnenie*'de ise "aşka düşen" en küçük oğlandır. O zamana kadar ketum bir tavır sergileyen işçi, bu durumda iyi eğitimini belli ediyor. Böylelikle sonları birbirine zıt bu iki film aynı göstergeden, genç

kızın tutumundan yola çıkarak, iyi ya da kötüyü tanımlıyor. Geleneksel ahlak ilkelerini savunan bir filmde şaşırtıcı olmayan husus, Lunaçarski'nin kadının özgürleşmesi üzerine belirttiği görüşler bilindiğinde en şaşırtıcısı olabiliyor. Gelenek halk için "iyi ahlak" olmaya devam ederken, Lunaçarski'ye göre bu savlar yalnızca entelijansiyaya mensup kadınlar için mi geçerli?

– İki filmde de eylemciler işçi sınıfından gelmiyor.

– *Uplotnenie*'de bütün kararları deri ceketli mahalle sorumlusu alıyor ve işçi ona uyuyor; *Terör günleri*'nde ise Bolşevikler asker, denizci, uşak ya da küçük burjuva rolünde ama işçi değil. Yazar "rejim"i lekelemek istediğinde "ayaktakımı"nın uygunsuzluklarını gösteriyor ve şöyle yazıyor: "ve ona onlar hükmediyor". Hemen ardından bir haber filmi geliyor fakat işçileri değil, bir asker topluluğunu gösteriyor.

Geleneksel olarak Bolşevik rejimine atfedilen en önemli ölçütlerin bu filmlerde kesinlikle yer almadığı görülüyor: barış kararnamesi vs. Yönetmenler ülkeyi terk ettiklerinden Beyaz Ordu filmleri olmasa da, en azından bu yıllarda yapılan diğer Sovyet filmleri için de aynı şey geçerli. Ekim'in büyük başarılarının yüceltilmesinin ekranları işgal etmesinin birkaç yıl öncesi.

Açıklama öncelikle 1918 tarihli hükümlerin esas etkilerini barındırıyor. Barış kararnamesi? "Emperyalist" savaşın ardından iç savaş, sonrasında ise yabancı müdahaleye karşı mücadele baş gösterdi. Arazi hükümleri? 1918 yılında Ekim, kamulaştırma hükümlerini meşrulaştırmadan ve yaygınlaştırmadan önce, köylülerin büyük bir kısmının topraklarını *tek başlarına* kazandıkları hâlâ unutulmamıştı. Ayrıca Beyazlar bir başka sorunu, fabrikaların özyönetimi sorununu gündeme getiremezdi; zira işçi denetimi olarak adlandırdıkları şey, fabrika komitelerinin sonunu haber veriyordu. Görülüyor ki tüm bu sansürler, yalnızca siyasal film alanını etkilemişti.[21] Genel duraklama zamanlarında Bolşeviklerin ekonomiyi yeniden canlandırmak adına burjuvalara ihtiyaç duyduğu anlaşılıyor. Elbette ki Beyazlar da bunun farkında. Ayrıca önderler propagandalarını çoğunlukla istikrarsız küçük burjuva kitlelerini etkileyen sorunlar üzerine kurdular: konutların kaybedilmesi, *tüketim* mallarının tahsisi, toplumsal melezleştirme. Kazananın henüz belli olmadığı o tarihte Beyazlar küçük burjuvaziyi devrimden saptırmak adına ürkütmek istedi. Kızıllar ise bu sınıfı kazanabilmek için onların aklını çelmenin yollarını aradı.

---

21. Bkz. Jay Leyda, a.g.e., VII. bölüm.

Öte yandan, iki film de halk sınıflarının işlerin yürütülmesine olan müdahalesini gözler önüne seriyor. İşçi olsun ya da olmasın, kararları alan erkek ve kadınlar eski yönetici katmanlarına artık dahil değiller: Giydikleri kıyafetler, yemek yeme ve davranış biçimleri farkı ortaya koyuyor. Bu, görülebilir ve ölçülebilir bir başkalıktı ve durum daha sonra değişecekti; 1920'li yıllardan itibaren, belgeler ve filmler aracılığıyla, eski entelijansiyanın üyelerinin kontrolü ele geçirdikleri ve bürokratlara dönüştükleri görülüyor.

Bir seri: haber filmlerinin çözümlemesi: Şubat-Ekim 1917, Petrograd, sokaklardaki eylemci kafileler

Gündeliğin ötesindeki olayların peşinden koşan görüntü avcısı yalnızca yeniden kurulmamış gerçekliği filme alıyor. Ne var ki sorunların temeline nasıl ineceğini bilmiyor; zira onu görevlendiren şirketin zorlamaları karşısında, bir toplumun içgüçleri, görgüleri, onun etkinlik alanını kısıtlıyor.

Sınırlı, seçilmiş, eksiltilmiş, kesilmiş ve düzeltilmiş olmalarına karşın haber filmlerinin zenginliğinin yeri doldurulamaz. Bu nitelik, çok yaygın bir örnekle, bir sokak eylemiyle incelenecek.[22]

Belgelendirme, görece bolca bulunuyor; ayrıca devrimci hareket birkaç ay sürdüğünden ve kafilelerin izledikleri yol her zaman *Liteinij* ve *Nevskij Prospekt*'ten geçen ya da Tauride Sarayı yönünde ilerleyen güzergâh olduğundan Rus, İngiliz ve Fransız kameramanlar elverişli görüş açıları tespit edebildiler.[23] Bu durum sokak gösterileri üzerine hakiki bir belge "serisi"nin varlığını açıklıyor. Çoğunlukla ön taraftan ya da üççeyrek yönünden filme alınan pankartların üzerinde görülen yazılar sayesinde, tasarılar kronolojik açıdan rahatça saptanabiliyor. Şunlar okunuyor: "Kahrolsun Eski Rejim", "Çok Yaşa Demokratik Cumhuriyet", "Çok Yaşa Kurucu Meclis", "Kadınlara Eşit Haklar Yoksa Demokrasi de Yok", "Herkese Eşit ve Dolaysız Oy Hakkı". Eylemcilerin diğer görüşleri tartışmasız nisan buhranına dayanıyor. Pankartların üzerinde şunlar okunuyor: "İhlaksız/Vergisiz Barış", "Kahrolsun Saldırı Siyaseti"; karşıt eylemcilerde ise "Zafere Dek Savaş". 18 Temmuz korteji iyi bir şekilde filme alındı: "Kahrolsun Kapitalist Bakanlar", "Yaşasın Halkların Barışı", "Yaşasın Ürün Üzerinde İşçi Yönetimi",

22. Sahnelerin bir dökümü hazırlanmakta. SSCB'de bulunan bir sahne kataloğuna erişilebilir: *Kiono i Foto dokumenty po istorii velikovo oktjabrja, 1917-1920*, Moskova, 1958, s. 354. Tahmin durumları Jay Leyda'da sunulmuştur, a.g.e.

23. 1 Mayıs dışında. Esasında, o gün, eylemler Liteinij ve Nevskij Prospeckt'te değil, Champ-de-Mars alanında gerçekleşmişti.

"Arazi ve Özgürlük", "Kahrolsun Duma". Daha sonra eylemcilerin aynı sloganları taşıdığı görülüyor. En yaygın olanları şunlar: "Zafere Dek Savaş", "Genel Barış", "İhlaksız/Vergisiz Barış".

Bu görüntüler dikkate alınarak bazı gözlemlerde bulunulabilir. Mayıs ayında kafilenin başı ilerlediğinde, şehir merkezinde bulunan küçük burjuva bölgelerindeki esnaf ve seyirciler alkışlamaya başlıyor ve çok geçmeden kafilenin içinde kümelenerek eylemcilerin arasına karışıyordu. İçlerinde birçok kadın bulunuyordu. Nisan ve Mayıs aylarında kortejler, bayrakları ve pankartları ile birlikte, daha disiplinli ilerlemeye başladılar. Esnaflar ve yoldan geçenler, kaldırımdan ayrılmadan, merakla eylemcileri izlediler ya da onlara eşlik ettiler fakat onların arasına karışmadılar. Haziran ayında ve yaz boyunca eylemci kitleleri giderek seyrekleşti. Herkes kendi meselesiyle meşgul olmaya başladı ve barışçıl geçit törenlerine pek az ilgi gösterildi. Asker şeridiyle birlikte çifte güvenlik önlemleri, eylemlerde emniyeti sağladı.

Böylelikle görüntüler eylemciler ve başkentin merkezinde bulunan küçük burjuva sınıfı arasındaki bağın bir nevi dönemlere bölünmesine olanak tanıyor: en başta birliktelik, daha sonra anlayış ya da kayıtsızlık ve en sonunda korku veya düşmanlık. Bu görüntülerde Şubat günlerinin olağanüstü karmaşasından başlayıp, önce keyifli, takip eden aylarda ise sırasıyla durgun, gergin ve gözü açılmış gösterilere kadar olan, devrim hareketinin dolaysız iletişimi dışında, geleneksel bilgi birikimi üzerine yeni bir şey görülmüyor.

Bir ikinci okuma bir diğer unsurun ortaya çıkmasını sağlıyor: Bütün bu eylemciler arasında neredeyse hiç işçi bulunmuyor. Ezici çoğunluk askerlerden oluşuyor. Aralarından siviller, kadınlar seçilebiliyor ve bu kadınların içinde, kadın işçilerin temsilcilerinden çok, feminist kafilelerin bulunduğu ve ayrıca birçoğunun milliyet temsilcileri (Bundlar, Taşnaklar vs) olduğu görülüyor. Ve imgesel doğruluyor: Ayzenştayn'ın *Ekim*'inde (1926), Şubat ayında bayrağı göndere çeken eylemci kadındır. Takipçi kitle tırpanları ve tüfekleri sallıyor ancak çekiçleri değil. Bu tırpanlar ve tüfekler iki kere görülüyor. İşçilere gelince onlar, Temmuz gösterileri ve Ekim ayaklanması hazırlıklarından önce meydana çıkmıyor. İkonografi gerçekte olanı, yani Şubat ve Ekim ayları arasında, 1 Mayıs ve 3 Temmuz günlerinin dışında, işçilerin gösterilere ve kafilelere katılımının pek az olduğunu doğruluyor.

İşte yalnızca "işçi ve askerlerin kitlesel gösterileri"nden haberdar, sağlamca kökleşmiş bir geleneğin yeniden sorgulanışı. Bu doğrulamayı teşvik eden bazı görüntüler sayesinde Şubat ve Ekim ayları

arasında, Bolşevik parti karargâhına Nisan, Haziran ve Temmuz ayaklanmalarını üstlenmesi için baskı yapan aktivistlerin kesinlikle işçiler değil, askerler olduğu fark edilebiliyor. Esasında, işçilerin şehir merkezinde gösteri yapmamalarının tek sebebi fabrikaları işgal ve idare etmeleriydi. Pudovkin'in imgesel filmi *Konets Sankt-Peterburga* [St. Petersburg'un Sonu] bu sorunun diğer yüzünü gösteriyor: Şubattan önce, işçilerin evlerinde toplandıklarına inanılıyor, fabrikalar çalışılması gereken düşman kaleleridir, oraya akşamları gidilir ve günün geri kalan saatlerinde etrafı boştur; Şubat ve Ekim ayları arasında ise, boş kalan evlerdir çünkü hayat fabrikaya taşınmıştır ve burası, komşu caddeleriyle birlikte, uğuldayan bir şehir ve çalışanların yuvası haline gelmiştir.

Geleneğin devrimci hareketin bu yönü hakkındaki sessizliği anlaşılabiliyor. Bolşevik historiyografisi için, işçilerin sokak gösterilerindeki seyrekliğine işaret etmek ve bunu fabrikaların işgaliyle açıklamak, işçi yönetimine son vermek adına daha sonra alınan önlemlerin sağduyuya karşı olduğunu kabul etmek sayılırdı. Buna ek olarak, Marksist gelenek Nisan, Haziran ve Temmuz aylarında meydana gelen büyük gösterilerin başarılarını, Dogma'nın ve Kanun'un "üniformalı köylüler" olarak betimlediği bu askerlere atfedemezdi.[24] İşçiler yerine, kısmen de olsa, bu "köylü-asker"lerin öncü rolünün tanınması bu kez Bolşeviklerin daha sonraki hareketlerinin gözden düşmesine değil, meşruiyetini dayandırdığı ilkeden şüphe duyulmasına yol açardı.

Bu belgeler aynı zamanda Şubat ayında başlayan ayaklanmanın gördüğü olağandışı rağbeti, bu duruma eşlik eden bilinçlilik edinimini ve aristokrasiden temizlenmiş olmanın kuşku götürmez sevincini açığa vuruyor. 1917 öncesi belgelerle karşılaştırıldıklarında, gösterilere ilişkin bu tasarılar siyasi eylemlere zemin teşkil eden toplumsal altüst oluşların bir belirtisi olarak, şehirlerin nasıl yavaşça el değiştirdiğini açıkça gösteriyor. Halk tabakası iktidarı ele geçirdi ve böylelikle Ekim Devrimi, bir hükümet darbesi ya da Tarih'in bir tesadüfü gibi değil, bir meşruiyet olarak baş gösterdi.

Rusya'dan seçilen bu üç örnek, her ne olursa olsun bir filmin içeriği tarafından daima aşıldığını göstermekte. Temsil ettikleri gerçekliğin ötesinde, her seferinde daha önce saklı, sezilemez ve görünmez olan bir tarih alanına erişmeye hakları bulunuyor. *Dura Lex* ile sanatçılarda ve resmî eleştirmenlerde eksik olan edimler saptanıyor: Bu

24. "Le soldat russe'de [Rus Askeri] haksız olarak gösterildiği gibi, *Annales*, 1971, I.

kimseler terörün başlangıcındaki örtük yasakları açığa çıkarıyor. Bu haberler, öne sürdükleri olayların kavranması yoluyla, siyasal ve toplumsal gerçekliğin bir kısmını maskelerken, haber filmleri hem Ekim'e gösterilen rağbeti açığa çıkardı, hem de tarihsel geleneğin uydurma taraflarını gözler önüne serdi. Bu iki propaganda filminin karşılaştırılması, tecrübe yoluyla elde edilen tarihsel gerçeklik ve bu gerçekliğin yerleştirildiği görünge arasındaki olası mesafeyi belirtti. Ayrıca, yönetici bir sınıfın Tarih'ten nasıl kovulabileceğini de gösterdi.

Bu örnekler ve filmler bir araya geldiklerinde, akılcı tarihin mekaniğini bir nevi parçalara ayırıyor. Örneklerin çözümlemesi, yöneticiler ve toplum arasındaki ilişkinin daha iyi kavranmasına olanak sağladı. Bu, Tarih'in akılcı sağgörüsünün işlevsel olmayacağı anlamına gelmiyor; ancak çözümlemenin, hiçbir şeyin gözden kaçmamasını sağlamak adına, yalnızca tek bir yaklaşıma tanınan ayrıcalık yoluyla, totaliter olmaması gerektiğini anımsamalı.

1971

3
Tarihi Yazmanın Üç Biçimi Üzerine

Cahiers du cinéma'nın
Marc Ferro ile Mülakatı.

Yüzyılın başından bu yana kaydedilen görüntüler bütünü (makro ya da mikro-tarih, olgusal veya değil, belge ya da imgesel) günümüzde sinemateklerin, televizyonların, özel koleksiyonların sığınağında; insanların belleklerinde depolanmış, kayda değer bir arşiv oluşturuyor.

Uzun zamandır, halkların geçmişleriyle olan bağları –yani bellekleri– bu arşivle arasındaki bağdan (bir bakıma "filmsel bellek"lerinden) pek ayırt edilemiyor. Doğallıkla kitlesel bir sinemaseverlik oluşmakta. Arşivlerimize ayrıcalıklı bir erişime sahip günümüz sistemleri, geçmişle olan bu bağa aynı anda *hem müdahalede bulunma hem de onu şekillendirme imkânına sahip. Hachette-Pathé grubunun Tarih'i görsel-işitsel dilimlere ayırmaya giriştiği eğitim aygıtları da böyle bir olanak barındırmakta.*

Bu durum, örneğin şimdilik Sinema ve Tarih *başlığı altında toplanmış olanlar da dahil, birtakım sorunlar teşkil etmeden gerçekleşmiyor:*

– Filme alınmış belgelere (yazılı olanlardan daha fazla) başvurmak, tarih soruşturmasının geleneksel çalışma alanının infilak etmesine nasıl yol açabilir? Okutulan Tarih'in baskın öğretisinin *eleştirilmesine (ya da güçlendirilmesine?) hangi açıdan katkıda bulunabilir?*

– Filme alınmış belgeleri "tarihleştirmeyi", onlara tarihsel belge itibarını tanımayı gözeten her türlü işlem, önceden bu görüntülerin yakalanmasını, şimdilerde ise onların okuma-tüketimini idare eden bir siyasi bakış açısından geri çekilme, dolayısıyla bir tür apolitikleşme pahasına olmaz mı?

Bu soruları cevaplamaya başlamak, onların üzerinde fiilen *duran nadir insanlardan birini sorgulamayı gerektiriyordu. Hachette-Pathé*

tarafından üretilen filmlerden (Tarih'in Görüntüleri) *sorumlu, daha sonra sinemacı da olan tarihçi Marc Ferro ile başlıyoruz.*

Serge Daney
Ignacio Ramonet

Cahiers – 1. Dünya genelinde kameralı insanlar ne zamandan beri "canlı" olayları kaydediyor?

2. Böylelikle elde edilen görüntüler ne zamandan itibaren bir yığın oluşturmaya başladı? Bu yığınların oluşturulması ve farklı siyasi iktidarlar arasındaki bağ nedir?

3. Bu görüntüler ne zamandan itibaren "belgeler", "kanıtlar" hatta "silahlar" olarak düşünülmeye başlandı?

Marc Ferro – Tüm bu sorunlar aynı anda baş gösterdi fakat aynı ritimle gelişmedi.

Büyük atılım 1914-1918 savaşıyla başladı. Kuşkusuz, kişileri ve olayları, bilhassa hükümdar ailelerini ilgilendiren şeyleri filme alan kameralar, 19. yüzyılın sonlarından beri mevcut. Uzun bir "konu", 1897 yılında Victoria'nın jübilesine, bir diğeri ise genç II. Wilhelm'in farklı etkinliklerine adanmıştı. Kamera tarafından yakalanan ilk siyasal olaylardan biri, yanılmıyorsam 1907'de, kadınların oy hakkını savunan bir kadının Ascot yarışları sırasında kendini kralın atının önüne atarak intiharıydı. Kamera, rastlantı eseri mi oradaydı? Filmin siyasal amaçlar için kullanımına gelince, bunun en başına kadar gidilebilir: 1901'de Şanghay İngilizleri, Boxer'ların terör eylemini kamera karşısında yeniden canlandırdı. Buradan açıkça çıkarılması gereken sonuç, Majestelerinin saygın bir yurttaşının bu insanlara güvenmeyeceği.

Bu tür propaganda filmleri 1914-1918 savaşı ile orduların sinematografik birimlerinin teşviki yoluyla arttı. Özel şirketler ise bu duruma katkıda bulundular. Yine de kameranın birincil görevi, gerçekliği, özellikle düşmanın silahlanmasını kaydetmek oldu. Bu amaçla, örneğin, Almanlar siperlere otomatik kameralar yerleştirdiler. Bu kameralardan bazıları Fransız ya da İngiliz askerlerin mitralyözlerle parçalanmasının akıldan çıkmayacak görüntülerini kaydetti.

1914-1918 sonrasında söyleşi ve haber filmlerinin endüstri ülkelerinde eşzamanlı gelişmelerine karşın, sinemanın işlevi henüz ciddi biçimde çözümlenmemişti ve bu da, çabaların eşitsizliği ile faaliyetlerin görece özerkliğini özetliyordu.

Bu, aynı zamanda sinemanın 20. yüzyıl başlarındaki toplumda edindiği konumla da ilgili. Sinema, bir yandan, kökenlerinin mirasçısı

olarak, âlimler ve teknisyenler için avangart aygıt sayılıyordu. Hareketi ve gözün muhafaza edemeyeceği her şeyi kaydeden bir gereç olarak görülüyordu. Diğer yandan, filmin kültürel nesne olma özelliği tamamıyla göz ardı edilmişti. Fotoğraf gibi, makine aracılığıyla üretildiği için bir sanat eseri ya da belge olamazdı. Haber filmlerinin tanınmış bir yaratıcıyla değil, onları üreten şirket ile anılması dikkate değer. Kameralı insan, yönetici topluma ya da ruhban sınıfının dünyasına ait değildi. O yalnızca bir "avcı", görüntü avcısıydı. Bu şekilde üretilerek kimsesiz bırakılmış görüntü kendini halkın hizmetine sundu; kültürlü kesim ve önemli konumlara sahip kimseler için sinema bir parya gösterisiydi.

Yönetici sınıfların uzun süreler boyunca sinemayı hiçe sayması, başka bir kaynakta çözümlemiş olduğumuz belli nedenlere dayanıyor.[1] Görüntünün üstün konumunun, metne ve yazılı esere eklenmesinin, onun hukuki nesne olarak varlığını geçersiz kıldığını gözlemliyoruz. Kimsesiz, kanunsuz ve inançsız görüntü kaçınılmaz biçimde yabaniydi: Onun bir fikri olamazdı, siyasi açıdan tarafsızdı. Esasen, bilindiği gibi, örf âdet sansürü uzun zamanlar boyunca filmdeki yazı yerine görüntüyü denetlemişse de siyasal sansür bunun tersine işledi. Henüz 1940 yılında İsveç hükümeti, Alman ve İngiliz haberlerini eşzamanlı fakat *ses olmaksızın* sunarak, görüntünün tarafsızlığına duyduğu saygıyı ifade etti.

Sinemayı tüm yoğunluğuyla üstlenen, onun işlevini çözümleyen ve ona bilgi, propaganda ve kültür dünyasında ayrıcalıklı bir konum sunan, ilkin Sovyetler ve Naziler oldu. İkisi de birer karşı-toplum inşa ediyordu ve ipleri elinden aldıkları yöneticilerin kültürel tutumları karşısında horgörü ve nefretten başka bir duygu beslemiyorlardı. Haberlerin tanıtma yazısında, kamera operatörünün adından bahseden yalnızca onlardı. Görüntü avcısının da, yazıyla anılmaya hakkı vardı; yaptığı şey bir belge, sanat eseri, her koşulda bir eser haline geliyordu.

Troçki ve Lunaçarski sinemanın bir propaganda silahı olarak oynayabileceği rolün farkına vardılar. Troçki "Onu sıkıca kavramamız gerekir" diye yazmıştı. Lunaçarski ise 1918 yılında, aydın burjuvazi ve işçi sınıfının birbirine yakınlaşmasının gerekliliğini gösteren bir film çekti. Ne var ki, birer entelektüel olan ve görüntüden çok metni ve söylemi çözümleyen Bolşevikler, kâtipler gibi davrandılar; sinema, gerçek anlamda meşguliyetleri arasına girmiyordu. Lenin "eğitici" filmler üretilmesini arzuluyordu ve bu, sinemanın onun düşleminde

1. *Annales* (Economies-sociétés-civilisations), 1973-1.

kapladığı pek kısıtlı alanı belli ediyordu. Esasen, Sovyetler, Troçki'nin dileğinin Stalin tarafından gerçekleştirildiği 1927-1928 yıllarına dek sinemayı gerçek anlamda sömürgeleştirmediler. *Pravda*'nın sinemaya adanmış ilk başyazısı, Çapayev'in çıkış tarihi olan 1934'e dayanıyor: Film, propaganda aracı olduğu kadar saygınlık nesnesi halini de almıştı. Buna karşın, Sovyet sisteminin işleyişinde, metinden ve yazılı eserden aşağı kaldı; üstün bir kültürel nesne konumuna yükseltilmişti ancak ayrıcalıklı değildi. Filmi imtiyazlı kılan yalnızca Nazilerdi. Bu, başka bir kültüre erişimi bulunmayan, halktan kimseler olmalarından mı ileri geliyordu? Nedeni ne olursa olsun, iktidarı ele geçirmelerinin ardından, filmin Nazilere sağladığı yalnızca propaganda değildi. İstihbarat vasıtası rolünü üstlendi ve onları koşut bir kültürle donattı. Goebbels ve Hitler'in tüm günlerini sinemada geçirdikleri oluyordu. Ayrıca Goebbels bir filmin, örneğin *Yahudi* Süss'ün yapımını üstlendiğinde, Lunaçerski gibi yalnızca senarist olarak kalmamış, bütün aşamalara etkin bir şekilde katılmıştı.

20. yüzyılda Naziler, düşsellikleri öncelikli olarak görüntü dünyasını ele geçiren yegâne yöneticilerdi.

Cahiers – Hachette-Pathé için yaptığınız filmlerinizden biraz bahsedebilir misiniz?

Marc Ferro – Bu filmlerin yapılması; Tarih'in işlevi, kullandığı türlerin niteliği, ele alınan temaların seçimi ve bunların gerektirdiği uygulamalar arasındaki bağıntı üzerine düşünülmesini sağladı. Bir kitap yazarken daima apaçık olmayan ne varsa, bir filmin üretimi sırasında şiddetle ortaya çıktı: örneğin, tarihçilerin Tarih'i ile toplumun muhafızı ve mirası sayılan Tarih arasındaki karşıtlık gibi. Birinin diğerinden daha meşru olduğunu düşünmüyoruz, her ikisinin de kendine özgü işlevleri var; yalnızca, bir filmin yapımı, benimsenecek tür ve şu veya bu sorunun ele alınması için seçilecek mekân sorunlarını zorunlu olarak gündeme getiriyor.

Örnek olarak *Tarih'in Görüntüleri* serisi kapsamında Pathé ve Hachette için üretilen üç filmi ele alalım.

Cezayir sorunu üzerine bir film üretmek gerektiğinde[2], sözde bir nesnelliği ve "bilimsel" yaklaşımı öne sürmek olanaksız göründü. Sorunun tek bir boyutunu, sömürgeleşmişin ayaklanmasını ele almak kararlaştırılınca ise, sömürge rejimini tanımlamak, çatışmanın sebep-

2. *Algérie 1954, la révolte d'un colonisé* [Cezayir 1954, Bir Sömürgeleşmişin Ayaklanması], M.-L. Derrien ortak yapımı, 15 dakika.

lerini ve yadsınamaz niteliklerini açıklamak, kısacası filmin bütünlüğü içerisinde, bir isyancının söylemini ve tutumunu yeniden oluşturmak mümkün hale geldi. Bu tutumun ya da söylemin geçerliliğini veya meşruiyetini sorgulamak bir başka çalışmaya giriyor. Fakat Cezayir (ya da Fransa) Devlet sistemi bu geçmişin bazı bölümlerini silmeden ve tarihçilik kurumu bu söylevi bilgisayara aktarıp son kalıntılarına dek onu yok etmeden önce, onların köklerini sağlamlaştırmak öncelikli işimiz oldu.

Niyetin tutarlılığı görüntülerin seçimini düzenler: Film, Cezayir'i, yolları ve okullarıyla, Fransızların gördüğü gibi değil, Fransız varlıklı Cezayir'i ile Arap acınası ve uğursuz Cezayir'ini birbirinden ayıran, karargâh ve barakalardan oluşmuş ülke içi sınırlarıyla, Arapların algıladığı şekliyle sundu. Seslendirme de bu yaklaşıma sadık kaldı. Gürültüler ve bandolar sömürü sisteminin görüntülerini kapsarken, başlangıçta çekingen ve sonunda çakılmakta olan uçakları da kapsayan flüt, ulusal bir bilinç edinimiyle bağdaştırılmıştı.

Hitler Almanya'sı üzerine bir film üretmek için[3] tek bir soru yöneltmek uygun göründü: Almanya nasıl Nazi oldu? Soru seçimi burada, hem sosyolojik hem tarihsel açıdan benimsenen görüngeye işaret ediyor. Bu yapım ayrıca, birtakım tanıklıkların sunumu aracılığıyla, Nazizm'in 1933 öncesindeki tanımlanma sürecini ve sonrasındaki Hitler rejimini kavranabilir kılmaya çalıştı. Cezayir üzerine çekilen film gibi bu da, bir onarımı amaçladı; Almanları, geçmişlerinin bu dönemi üzerine konuşturmak hayli zor oldu. Anıları tamamıyla silinmeden, onların bir kısmını korumak gerekliydi. *Tarih'in Görüntüleri* filmlerinden birkaçı böyle bir yaklaşımdan türedi, diğerleri ise anlatıma ya da yoruma ayrıcalık tanıdı: Bir sömürgeleşmişin ayaklanması veya yalnızca Siyahlara söz hakkı tanınan, Amerika'daki siyahi sorunu üzerine yapılmış olanlar gibi.[4] 1914-1918 savaşı hakkındaki film oldukça farklı: Bir nevi *Annales* tarihçisinin, görüntülerin ve metinlerin söylemlerini yüzleştiren tarihçinin filmi oldu. Tarih'in hareket alanı burada, bu yüzleşmenin şeklini alıyor. Metinler siyasetçilerin, taktik palavracılarının ifadeleri. Görüntüler ise kandırılmış toplumun trajik karşı-ağırlığını temsil ediyor. Bu görüntüler Pierre Gauge ile öyle sunuldular ki, Tarih yönünde ilerleme ve görüntüden öteye geçme izinleri olmadı.

---

3. *Comment l'Allemagne est Devenue Nazie* [Almanya Nasıl Nazi Oldu?], M.-L. Derrien ortak yapımı; Rebecca Lawerenz röportajları, 16 dakika.
4. *Du Ku Klux Klan aux Pantheres Noires* [Ku Klux Klandan Kara Panterlere], kurgu Michel Brasier, belgelendirme M.-F. Briselance, 15 dakika.

Marx'ın yanı sıra Bloch'dan Braudel'e, *Annales* okulundan kimselerin de metinler için gösterdiği çabaya benzer biçimde, burada ele alınan söylem, görünüş düzeyinin, yaşanmış tecrübenin ötesine geçmeye uğraştı.

Cahiers – Geçmişe dönüş modası. Tarihe olan bu genel ilgi nereden geliyor?

Marc Ferro – Bana kalırsa geçmişe dönüş modası çağımızın belirleyici fikirlerinin ve kesinliklerinin doğruluğunun sorgulanışıyla yakından ilgili. Bu konudaki asıl dönüm noktasının, Kruşçev'in, komünist partilerin işleyişi ve toplumların Marksist resmî çözümlemesi üzerine raporu olduğu savına inanıyoruz. Bunun üzerinden çok geçmeden, görsel ve işitselde meydana gelen gelişmelerle birlikte, koşut kültürden şüphe duyuldu ve bu da geleneksel tutumlar ile bilgi birikiminin meşruiyetinin ve geçerliliğinin sorgulanmasını beraberinde getirdi. Ardından bilgilerin birbirleriyle etkileşime geçişi baş gösterdi. Bu yüzleşme, bireysel ve kolektif tavırların tutarsızlığını ve uyumsuzluğunu gün yüzüne çıkardı: Örneğin bir "sol" insanı evde kusursuz bir zorba olabiliyordu. Yönetici ve müdürlerin ahlaklarının esasen yolsuzluklarını saklamak için kullandıkları birer maske olduğu zamanla daha da açık bir biçimde görüldü.

Genel olarak tamamen aynı fikirde olduğum Pascal Bonitzer'in *Cahiers*'deki eleştirisinin aksine, Louis Malle'ın *Lacombe Lucien*'deki yöntemini oldukça takdir ettim. Bana, Visconti'nin yönteminden daha az anlaşılmaz göründü. Malle, bir toplumun bizimkisi gibi işlemesi halinde Lacombe Lucien'ler üreteceğini hayranlık uyandıran bir biçimde gösterdi. Tüm faşist söylemleri tekrar gözden geçiren derin bir eleştiri ve takip edilecek bir çözümlemeydi. Peki ondan kim faydalanacaktı?

Bu tarz girişimler büyük yankı uyandırıyor çünkü toplumumuz nasıl işlediğini tam anlamıyla bilmek isterken, geleneksel bilgi bunu engellemek için tetikte bekliyor. Tarih'in bu duruma bir cevap vermesi gerekiyordu. Ne var ki o da çoğunlukla kurumların hizmetinde olduğundan, üstelik bilimcilik maskesi altında, yalnızca hayaller dağıtmakla yetiniyor. Gerçekten de toplumbilimin her zaman gözden kaçan belirsizliklerinin kaynağını, şimdiki zamanı açıklamayı reddediyor. Tarih'in tez elden, nihayet işlevsel bir bilim haline gelmesi gerekiyor.

Cahiers – Bu belgeler ve onları kullanan ya da kendi çıkarları için muhafaza eden sistemler (siyasi partiler) karşısında tarihçinin yeri ne olabilir?

Marc Ferro – Tarihçinin birincil görevi topluma, kurumsal sistem tarafından elinden alınmış Tarih'i geri vermek. Halka sorular yöneltmek ve onu dinlemek, bana kalırsa tarihçinin ilk ödevi. Arşivleri kullanmakla yetinmek yerine onları yaratmalı ve oluşumlarına katkıda bulunmalı. Bunu, hiçbir zaman söz hakkı bulunmamış ve tanıklık edememiş olanları filme almak ve onlara sorular yöneltmek yoluyla yapabilir. Tarihçiye düşen vazife, Tarih'in yegâne kaynağı olmaları için tekelci aygıtlara atfedilen ne varsa geri almak. Topluma hükmetmekle yetinmeyen bu aygıtlar (hükümetler, siyasal partiler, kiliseler ya da sendikalar) onun bilinci olmak niyetindeler. Tarihçi, bu aldatmacanın farkına varması için topluma yardım etmeli.

İkinci bir görev ise Tarih'in farklı söylemlerini karşılaştırmak ve böylece görünmeyen bir gerçeklik keşfetmek. *Annales* tarihçileri ve Michel Foucault bu görevi memnuniyetle üstlendi. Bana gelince, çağdaş Tarihe uygulanabilir çözümleme yöntemleri bulmaya çalışıyorum fakat bu, hareket kısıtlılığından dolayı çok daha zorlu. Bu noktada filmin, haber olarak adlandırılan belgelerin yanı sıra imgesellerin de büyük yardımı dokunuyor. Esasında, hiç değilse düşselliği de en az Tarih kadar tarih olarak gören bir tarihçi için, farklı film türlerinin arasına çizilmiş sınırların varlığına inanmıyorum.

1975

4
Sinemada İmgesel ve Gerçeklik: Eski Rusya'da Bir Grev

Sinemanın, geçmişin gerçekliğini temsil etmekte yetersiz kaldığı, en iyi durumda tanıklığının şimdiki zamandan ibaret olduğu, başka zamanlarda ise belgeler ve haber filmleri bir tarafa, gerçekliğinin bir romanınkinden daha fazlası olmadığı yönünde hevesli bir inanış söz konusu.

Biz bunların hiçbirine katılmıyor ve içinde bulunulan zamana tanıklığın ötesine geçemeyenlerin, çelişkili bir biçimde, yalnızca geçmiş üzerine filmler, tarihsel canlandırmalar olduğunu düşünüyoruz. *Alexander Nevski* ya da *Andrei Rublev* gibi başyapıtları tekrar gözden geçiriyoruz. Geçmişin canlandırmaları örnek niteliği taşıyor. Bu canlandırmaların akıldan çıkmayan görüntülerinin peşine düşmeden, Ortaçağ Rusya'sını anlamak mümkün olabilir mi? Bu bağlamda *Nevski* ve *Rublev* iki olağanüstü nesne-film olmakla birlikte bundan daha fazlası değiller. Bu filmler, Kovaleski ve Kljusevski'nin "tarihinin" nesne-kitap olmasına az çok benzerlik göstererek, yalnızca medyalaştırılmış geçmişi canlandırıp, 1938 SSCB'sini yöneticilerin arzuladığı, 1970 SSCB'sini ise muhaliflerin gördüğü şekliyle diriltti-ler. Bunu, tema seçimi, dönemin beğenileri, yapımın gerektirdikleri, yazının yeterliği, yaratıcının dil sürçmeleri [lapsus] yoluyla yaptılar. Bu filmlerin asıl tarihsel gerçeği, geçmişi temsil edişlerinde değil, açıkça burada yatıyor.

Bunun aksine olayları çekimiyle çağcıl filmler yalnızca üretildikleri dönemin tahayyülü üzerine bir tanıklık oluşturmayıp, geçmişin gerçek resmini bize kadar ileten, daha geniş kapsamlara sahip unsurlar barındırıyor. Belli başlı haber belgelerinin çizgisi apaçık: 1908'de filme alınan Tiflis sokakları, 1912'de çekilen buğday harmanı sahnesi kaç yaşında? Tezat, bu gözlemlerin imgesel filmler için daha da geçerli olmasında yatıyor. Gerçeğin görüntüsü bu filmlerde, bir belgede

olduğu oranda doğru olabiliyor. *Okraina*'da Rus postalının imalat teknikleri, *Potomok Chingis-Khana*'da [Asya Üzerinde Fırtına] bir deri çarşısının faaliyeti... Rusya geçmişinin hayali bir Müzesini oluşturma fikri olsaydı, bu örnekler kolaylıkla çoğaltılabilirdi. Hepsinden önemlisi, imgesel, ekonomik işleyişin çözümlenmesinde ve geçmiş zamanların zihniyetinin incelenmesinde daha da öteye gidebiliyor. Eski Rusya'da evlilik üzerine, Olga Preobrajenska'nın *Baby Ryazanskie* [Ryazan'm Kadınları] filminin ilk sahnelerindeki kadar özgün bir ifade bulunuyor mu? Damadın seçimi, yemin töreni, çeyizin hesaplanması, genç kızın hazırlığı ve düğün töreni: Tüm bunlar, toplumsal Tarih'in eşi benzeri bulunmayan bir parçasını oluşturuyor. Öte yandan, bu sekanslardaki her sahne, tarihsel eleştirinin sabırla çözümleyebileceği tablolar sunuyor; tarihsel eleştiri, bu can damarını epeydir ihmal etmiş durumda.

Buradaki sorun yöntembilimsel; imgesel ve tasavvur aracılığıyla gerçekliğin unsurlarını saptamak söz konusu. *Film, bir toplum karşı-çözümlemesi* bölümünde bunun denemesini yaptık. Ayrıca haber ve propaganda filmleri ile imgesel filmlerin, tarihçi için aynı türden gereçler olduğunu gösterdik. *Mat'*ta [Ana] geçen bir grev ve *Stachka* [Grev] üzerine bahsedilecek gözlemlerin amacı, Pudovkin ve Ayzenştayn'ın, o dönemde tahayyül edilen grev tanımları yoluyla, Tarih'e tarih kattıklarını göstermek. Grev, Pudovkin'in filminin yalnızca bir bölümünü, Ayzenştayn'ın yapıtının ise konusunu oluşturuyor. Altı perdelik bu "sine-piyes"i hatırlayalım.

"Rusya Çarlığı'nın en büyük fabrikalarından birinde, dışarıdan bakınca her şey yolundadır: İşçiler sıkıntı çekmekte, burjuvazi hayatın sefasını sürmektedir. Fakat fabrikanın ustabaşı, işçilerde belli etmemeye çalıştıkları bir heyecan gözlemler ve bunu yönetime bildirir. Haber güvenlik müdürlüğüne [Sureté] ulaştırılır. Gizli ajanlar fabrikanın ve işçi lojmanının her aralığından içeri sızar. Rus sosyal demokrat işçi partisi komitesi, bildiriler yayınlayarak mücadele çağrısında bulunur. Haksız yere suçlanan bir işçinin intiharı grevi hiddetlendirir. İşçiler fabrikadan ayrılır, makineler durur. Ormanlık alanda bir miting düzenlenir. Kızışan polis, işçileri dağıtmak için boşuna çabalar. Patronların işçilerin ihtiyaçlarını karşılamayı reddettiğini duyan komite greve devam etme kararı alır. İşçilerin orayı talan edeceklerinden ve bunun baskıları kışkırtacağından emin olan güvenlik müdürleri, şarap deposunu ateşe verir. Fakat bu tasarı başarısızlıkla sonuçlanır. İtfaiyeciler komiserin emri üzerine işçilere su sıkarak onları dağıtmaya çalışır. Sorumlular tutuklanır. Fakat grev sona ermez. İşçiler

bir kez daha sokaklara dökülür. Ve kanlı bir kıyım böylece başlamış olur. Onlarca proleter katledilir; tıpkı Lenski'de, Yaroslavl'da veya Rusya'nın başka sanayi kentlerindeki binlerce madencinin, işçinin üstesinden gelindiği gibi."

Görünen bir gerçeği, filmin dekorunu ve onu çevreleyen unsurları (eski Rusya'nın izbeleri ve binaları, atölyelerin tertibi, fabrikanın yapısı) burada bir kenara bırakıyor, yalnızca toplumsal işleyişi gözlemliyoruz.

İşçiler bir arada değil. Bu bölünme, ideolojik olmaktan çok (Bolşevikler/Menşevikler, Marksistler/Popülistler), fabrikadaki işleyişten ya da işçilerin yaş grubundan ileri gelen uzlaşmazlıkları yansıtıyor. İşçi sınıfının birlikteliğinin, üç nesil işçinin değişmez çekimi yoluyla temsil edilmesi dikkate değer. Ayrılma her zaman daha yaşlı olanlarda kendini gösteriyor: Pudovkin'in *Ana*'sında grevi baltalıyor, *Grev*'de ise iki taraflı casusu ya da kışkırtıcıyı oynuyorlar. Eylem hareketini örgütleyenler, kendi çocukları altı yedi yaşlarında olan gençler. Bu genç işçilerin kırsal bölgelerden henüz gelmiş oldukları açıkça görülüyor. Kendilerini keyifli ve sakin hissettikleri, kabuklarından çıktıkları yer; doğdukları, huzur buldukları, oynadıkları, sevdikleri, öldükleri yer orası. Bunun aksine, sözünden dönenler ve grev kırıcılar şehirliler. Onların krallığı kaldırımlar ve müzikholler; buralarda rahatlarına bakıyor, mücadelelerini kazanıyorlar.

Grevcilere karşı olan ikinci grup, tereddütleri kimi zaman fabrikadaki belirsiz durumu yansıtan ustabaşılar. Fabrikanın içinde ve dışında, grevcilere düşmanca bakan diğerleri ise kapı görevlisi, sürücüler (sirenleri harekete geçiren onlar), itfaiyeciler ("adiler, mızraklarıyla kardeşlerini hedef alıyorlar") ve hizmetçiler, yani bir yetkiye ya da ayrıcalığa sahip olanlar: kapıları açmak ya da kapamak, işçileri denetlemek, herkesi işinin başına döndürmek, patrona yaklaşmak, istediği kişinin güvenliğini sağlamak.

Bir diğer özellik, işçi sınıfının kenar mahallede yaşıyor olması. Burası bölgesel ve toplumsal açıdan izbe, çevredekilerin ihmalkâr davrandığı ya da işçilerin isteklerini dostça karşılamadığı bir muhit. Olanak yetersizliği sebebiyle aileler çocuklarını besleyemediğinden değil ("çalışmaktan başka çareleri yok"), çalışmayı reddetmek bir başkaldırı ile özdeş kılındığından (Bunt) grev yapmak kötü bir şey: Çalışmamak demek görevini yerine getirmemek, karşı gelmek demek. Aynı şekilde fabrika da "terbiye takınılması" gereken bir kışla, bir hapishane olarak görülüyor; zira zaman orada masumca geçirilmiyor. Bununla birlikte, artış talebinde ya da iddialarda bulunmak,

"siyaset yapmak" anlamına geliyor. İşverenlerin bu bakış açısı, halk tabakasının en yaşlı kimselerinin görüşünü de yansıtıyor. Her şeye boyun eğen hayatları yasalarla örtüşmediği takdirde anlamsızlaşıyor. Yaşlı kimseler ve *Ana,* memurların, yargıçların ve Devlet'in adaletine güven duyuyor. Oğlu cezaya çarptırıldığında anne aldandığının farkına varıyor ve haykırıyor: *Gde pravda?* Bu hem "adalet nerede?" hem de "hakikat nerede?" anlamına geliyor.

Toplumsal mesafe, işçiler ve yönetici sınıf arasındaki doğrudan iletişimin tümünü engelliyor: Patronlar, bürokratların anonimliğine sahip olmamaları durumunda, alt tabakayla yalnızca personel şefleri, komiserler, jandarma memurları gibi astlar aracılığıyla iletişime geçiyor, işçilerin akıbetine salt bir kayıtsızlık duyuyorlar. Yargıcın yeni kısrağı (*Ana*), hissedarların otomatik barı (*Grev*), bu eğitimli, ince ve duyarlı insanlarda, grevcilerin taleplerini içeren kâğıtlardan ya da hapsedilmelerinden, Sibirya'ya tehcirinden çok daha fazla ilgi uyandırıyor. Tutukluları ölüm cezasından kurtarmakla yükümlü baş avukat, kitlenin karşısına çıkamıyor, "kendi meseleleriyle meşgul." Buna ek olarak, "iyi yetiştirilmiş" tüm bu insanlar birbirlerinin, avukat yargıcın, yönetici generalin ve *Potemkin Zırhlısı*'nda olduğu gibi, doktor subayın suç ortağı.

Kadınların daima kriz durumlarıyla bağlantılı olduğu gözlemleniyor: Grev çağrısını iletiyor, eylemi sürdürmeyi teşvik ediyor (ya da baltalıyor), şiddete başvuruyu kışkırtıyorlar (*Ekim* ve *Grev*'de "Batsle", *Grev*'de Ana'nın rolü, "yardım edin yoldaşlar"). Rolleri her zaman merkezi, belirleyici, ölümün ya da kanın habercisi.

Grevin tetiklenmesi ve baskı, sebep sonuç sürecindeki hak iddiasından ileri gelmiyor. *Grev*'de işçiler memnun değiller; el ilanları dağıtılıyor fakat bir şey gerçekleşmiyor. Grev genel, ani ve hazırlıksız patlak veriyor çünkü mikrometre çalmaktan haksız yere suçlanan bir işçi, umutsuzluğa düşüp intihar ediyor. İtham eden ustabaşı itilip kakılıyor, dövülüyor ve sonrasında kendisiyle dalga geçiliyor. Alçaklığından sorumlu tutulmuyor. Her şeyin sorumlusu sistemdir ve grevin genel olması bu yüzdendir. Suçlama, sistemin düzgün işleyişi adına gerekli değildir fakat ondaki insanlığı açığa çıkarır. Tıpkı *Potemkin*'de etin üzerinde dolaşan kurtçuklar ve doktorun onları görmezden gelmek istemesi gibi, bu suçlama da kurbanların maruz kaldığı horgörüyü ortaya koyarak onları sarsıntıya uğratıyor.

Grev gibi baskı da sistemin gerektirdikleri, baskıcıların istekleri ya da talepleri ile doğrudan ilintili olmaksızın akıldışı bir yoldan tetikleniyor. Talepleri reddedilen işçiler polis kışkırtmasına karşı

çıkıyor, bu kışkırtmalara da eşit derecede başkaldırıyor ve en nihayetinde polis tarafından dağıtılıyor: Olay bu noktada son bulabilirdi. Ne var ki, tam bu sırada küçük bir çocuk polis atının altında ezilir, anne küçüğünü kurtarmaya koşar, polis onu darp eder, kadın "yardım edin yoldaşlar" diye bağırır, bir anda patlak veren arbede işçilerin kıyımına sebep olur. Şiddetin gerektirdikleri, devlet hizmetkârlarının kan dökücülüğü, iyi eğitimli insanların kayıtsızlığı da, apaçık akıldışı bir süreçle böylece gözler önüne serilen bir sistemin gerekliliklerdir.

Pudovkin'in *Ana*'sında da grevin patlak verme süreci ücret artışı talebi şeması doğrultusunda gerçekleşmiyor. Grev emri dışarıdan ulaşıyor ve çözümlenmeden uygulanıyor. Karar, tartışılmaması adına, yeterince kabul görmüş, uzak ve gizemli genelkurmaydan geliyor. *Grev*'de olduğu gibi her bir bireyin eylemi destekleme ya da sekteye uğratma tercihi, yani ilgili katılımı kendi bağımsız iradesine bırakılıyor. *Ana*'da grev emri, açıkça entelijansiyaya mensup bir genç kız tarafından iletiliyor. Bu genç kız işçilere silah temin ettiğinden, yazarın bir dil sürçmesi sonucunda, sosyal-demokrat değil popülist sayılıyor. Böylelikle Pudovkin, eylemi ait olduğu öncü konumuna yerleştirmiş oluyor. Ayzenştayn ise filmlerinde Bolşevik liderleri hiçbir zaman takdim etmeyip bunun yerine filmin sonunda, bir anlamda dışında, partinin sözlerini ve eylemlerini hatırlatan, filmsel olmayan unsurlara (ara yazılara) öncelik tanıyor. *Ekim*'de de aynı eksik tavır bulunuyor. Ayzenştayn bu yolla, örgütlenme karşısında kendiliğindenliği her düzeyde ayrıcalıklı kılıyor.

Ayzenştayn'ın *Grev*'i bir yoğunlaştırma, 1917 öncesi Rusya'sındaki proletarya mücadelesini resmeden bir "özet". Peki bundan fazlası değil mi? Burada, kalkınmasının belirli bir evresine kadar sanayi toplumu "modeli" de pekâlâ görülebiliyor: Talep, kriz, grev, kışkırtma ve baskı; toplumsal işleyişe, devrim sürecinin gelişmesindeki gerekliliğin ve akıldışılığın kendiliğindenliğine ve örgütlenmesine ilişkin sorunları da eşit derecede teşkil eden bu modelin unsurlarını oluşturuyor.

1972

5
Bir Film Aracılığıyla Stalinci İdeoloji: "Çapayev"

Öncelikle filmin nasıl karşılandığı, yazarların amaçlarıyla kıyaslanarak incelenecek; daha sonra kurgulamadan [découpage] ve yapımın bazı özelliklerinden yola çıkılarak, filmin belirgin içeriği metnin ve görüntülerin örtük ideolojisi ile karşılaştırılacak.

Çapayev nadir rastlanan bir özellik sergiliyor: Film, gösterime girdiğinde, *Pravda*'nın birinci sayfasından bir başmakale ile selamlandı; bu film bir örnekti, Sovyet sinemacılar ondan ilham almalıydılar. Birkaç hafta sonra bir başka yönetici, alçakgönüllülükle "Her gün yeni bir Çapayev'e ihtiyacımız yok" diye yazmıştı. Çok geçmeden *Pravda* 1917 yılından beri ilk kez bir tam sayfayı Sovyet sinemasına adamış ve Çapayev'in yaratıcıları Sergey ve Georgi Vasilyev burada yüreklendirilmişti. Bu coşkunun nedenleri 21 Kasım 1934 tarihli başyazıda açıkça belirtildi: Film, "partinin örgütleyici rolünün ne olduğunu, parti ve kitleler arasında nasıl bir bağ kurulduğunu, partinin kendiliğindenliği nasıl düzenlediğini ve kontrol altında tuttuğunu gösteriyordu."

Başka ülkelerdeki komünist partiler memnuniyetlerini coşkuyla dile getirdiler. Madrid'in cumhuriyetçi hükümetinin bu filmi iç savaşın zirvesinde göstermesi dikkate değer. Sinema haberlerinde, Vasilyev kardeşlerin yapıtı için hazırlanan afişler yoluyla tanıtımlar yapıldı. Bunun nedeni anlaşılıyordu. Çapayev 1918-1919 yıllarındaki iç savaşı sahneliyordu. Kızıllar, konuya örnek olarak veriliyordu ancak film her şeyden önce, o sıralar İspanya'da komünistler ve anarşistler arasında yaşanan çatışmanın odak noktası merkeziyetçiliğin önemini vurguluyordu. Çapayev Parti haklıyken, ne yanılır ne de ölürken, kahramanların yanıldığını, kendiliğindenliğin yanlışlara sürüklediğini, bireylerin öldüğünü gösteriyordu.

Bir Sovyet eleştirmenin 1934 yılında kaleme aldığı yorumla birlikte filmin özetini hatırlayalım.

Filmin Özeti

Olaylar 1919 yılında, iç savaş sırasında meydana gelir. Çapayev Beyazlara karşı başarılı ancak kısmen düzensiz bir mücadele yürütmektedir. Parti hem onu dizginlemek hem de siyasi açıdan eğitmek adına, tümen komutanlığını onunla paylaşacak siyasi komiser Furmanov'u gönderir. Film, Beyazlara karşı yürütülen savaşın genel durumunun yanı sıra bu iki adamın ilişkisini anlatır.

1934 Tarihli Yorum

"Film, Çapayev'in 1918 tarihinde Volga üzerinden harekete geçen Beyaz ordunun baskıları sonucu geri çekilmesiyle başlar. Çapayev'in heterojen yapıya sahip ordusu pek az dirençlidir. Henüz Kızıl orduya değil, yalnızca gelişigüzel partizanlardan oluşmuş, daha sonra orduya birçok yorgun asker sağlayacak müfrezelerden birine tanıklık ettiğimiz açıkça anlaşılır. Bu hengâmenin ortasında beliren Çapayev işte oradadır. Firarileri durdurup onları tekrar hücuma yöneltir. Çatışmayı yürüten ve mitralyözü yönelten kendisidir. İzleyici, yoksul köylü sınıftan gelen bu efsanevi liderin hiddetli mizacıyla doğrudan büyülenir. Askerleri onu görünce duraksar ve bir zafer edasıyla düşmana yönelerek herkesi ezip geçer. Geri çekilme kazanıma dönüşür. Çapayev, cesaretlerinden ve gayretlerinden dolayı yoldaşlarını kutlar. Ancak çok geçmeden, sahici bir halk lideri olması gereken katı bir eğitimciye dönüşür. Geri çekilme sırasında tüfeğini fırlatan ya da kaybeden herkese onu bulmasını ve kendisine takdim etmesini emreder. Bazıları nehre dalan askerler tüfeklerini aramaya koyulurlar. Bu sırada Çapayev'in bölüğünün siyasi komiser görevini üstlenecek Furmanov tarafından idare edilen Ivanovo-Voznesenskli bir işçi müfrezesi ile kuvvetlendiği görülür. İki adam arasındaki karmaşık ilişki, bu andan itibaren gelişmeye başlar."

"Furmanov payına düşen görevin zorluğunu kavrar: Bilinçli birer Kızıl Asker olmaları için partizanları tekrar eğitmek, hazırlıksız ve yetenekli liderlerine düzenli Kızıl Ordu'nun kumandanı olabilmesi için yardım etmek. Bu amaca ulaşmak için öylesine bir Bolşevik kararlılığı, sabrı, dikkati ve istikrarı gerekir ki! Film, okul sıralarındaki değil, bölüğün bir kurmayındaki hararetli ve gergin atmosferde devam eden bu siyasi yeniden eğitim sürecini şaşırtıcı bir yoğunlukla

ortaya koyar. Furmanov, Bolşevizm'in ideolojik yönetiminin zaferini sağlarken, aynı zamanda askerlerin gözündeki otoritesi artar."

"Ancak Furmanov'un görevinin en zorlu tarafı, Çapayev'in kendisinin eğitimi değil midir? İlk karşılaşmalarında Çapayev, bölüğüne yeni atanan komiserin davetsiz gelişini kabul etmek istemez. Hiç kimseye boyun eğmek niyetinde değildir. Çapayev, bir çatışmanın hemen öncesinde kendisini komiser ile bir araya getiren ilk askerî müzakereden istifade ederek, komiserin bilgisini ve karakterini sınamak amacıyla, ona operasyon planları hakkındaki görüşlerini sorar. Komiserin askerlik sanatı konusundaki cehaletini sezdirmesi halinde Çapayev onunla alay etmekten kötü niyetli bir neşe duyabilirdi. Ancak Furmanov tek isteğinin bu sanatı Çapayev'in yanında öğrenmek olduğunu saklamaz ve sakince komutanı, askerleri ve etrafı gözlemlemeye devam eder."

"Çok geçmeden Çapayev'in karakterinin diğer özelliklerini açığa çıkaran bir sahneye tanıklık ederiz. Elinden yaralanmış olan tugay komutanı Yelan Çapayev'in şu sert sözleriyle karşılanır: "Yaralıymış! Al sana bir ahmak!" Kafası karışan Yelan cevap verir: "Kurşunlar seçim yapmıyor." "Seçimi yapacak olan sensin" diye bağırır Çapayev, "akıl fikir gerek!" Ardından, komiserin önünde tugay komutanına, somut şeyler üzerine bir dersin manevi biçimiyle, bir çatışmayı nasıl yönetmek gerektiğini anlatır. Çapayev böyelikle, kısmen beklenmedik bir yönünü bize gösterir."

"Askerî yeteneğinin kendiliğindenliğine karşın rastlantıyı stratejisine dahil etmez. Çatışmanın bilinçli bir biçimde idare edilmesini talep eder: "Akıl fikir gerek!" Ve böylece Çapayev'in karakterindeki ikinci esas özellik açığa çıkar: mantık, düzen, disiplin (...) ihtiyacı."

"En dikkate değer olanı ise, Furmanov ve Çapayev'in Makedonyalı İskender hakkında konuştukları sahnedir. Bu sahne, Çapayev'i tanımada bizi bir adım ileri götürür. Harp Tarih'i hakkında oldukça bilgili olduğuna inanan Çapayev daha önce büyük Makedonyalıdan bahsedildiğini dahi duymamıştır. Furmanov Büyük İskender'in uzun zaman önce öldüğünü ve insanların çoğunun onun hakkında bilgi sahibi olmadığını söyleyerek onu rahatlatmaya çalışsa da Çapayev bu cevapla yetinmez. Boyunduruğun zincirlerini kırmış bir işçinin itibar hissine had safhada sahiptir. "Sen biliyorsan ben de bilmeliyim" diye cevaplar. Bilme arzusu askerî faaliyeti kadar coşkuludur. Geniş alnının ardında çalışan aklının atılganlığını ve dürtüsünü hissetmek için yüzünü bir an dikkatle izlemek yeterlidir. Orada düşünce eylemden ayrılamaz."

"Furmanov ile ilk karşılaşmasından itibaren, bölüğünde ve askerlerinin partizan düşüncelerinde hâlâ oldukça yetersiz birçok şeyin olduğunun açıkça farkına varır. Bundan kendi bilgilerinin yetkin olmadığı sonucunu çıkarır ve kendisini Furmanov'un yanında eğitme isteğini dile getirir."

"Böylelikle sosyalizm mücadelesi süreci boyunca kendilerini yeniden şekillendiren bu adamların özellikleri Çapayev'de ortaya çıkar."

"Çapayev ve Furmanov'un, iç savaş döneminin etkili bir özgünlükle tasvir edilmiş bu iki kahramanının yanı sıra, onları tamamlayan ve daha da öne çıkmalarını sağlayan başka karakterlerin de belirdiğini görürüz: Çapayev'in bölüğünden çeşitli kumandanlar; devrimci davaya derinden adanmış, azim, cesaret ve güç dolu sade ve katı adamlar. Kaldı ki hayat dolu, gözlemci, derin bir duyarlıkla bezenmiş, gençliğin tüm neşesine açık ve yüce bir biçimde devrim kahramanına dönüşen, Çapayev'in emir eri, şu köylü genç Petka ne unutulmaz bir karakterdir!"

"Birçok köylü tipi gözlerimizin önünden geçer: Bazen Çapayev'in bölüğünden askerler, bazen dingin köylüler. Boris Çirkov tarafından canlandırılan, Çapayev'in askerlerinin işgal ettiği bir köyün sakininde sade köylülerin genel eğilimlerinin tipik bir örneğini buluruz. Beyazları ve Kızılları gözü pek fakat ketum bir tavırla ve daima tetikte bir şüpheyle art arda gözlemler ve sonunda proleter devrimin savunucularının safında yer alarak seçimini yapar."

"Beyazlara gelince, onlar ilgi çekici ve tarafsız bir biçimde temsil edilir. Hayat ve savaş tecrübeleriyle ıslah olmuş, kendisi için en büyük tehlikenin arkasında bulunduğunun elbette farkında olan bir albayın Çapayev'e karşı ayaklandığını görürüz. Bu sebeple de subayların askerler karşısındaki tutumunu dönüştürmek isteyecektir. Onlar için yalnızca katı bir kumandan değil, aynı zamanda "hürmete layık" bir lider olmak ister. Ancak tüm hesapları, sınıfların mücadelesinin mantığı ile tersyüz olur. Beyazların tümüyle sahici "psikolojik saldırısı" acı verici bir etkidir. Hatasız bir düzen ve yapmacıklı bir gösteriş ile ilerleyerek, ağızlarında sigaralarıyla, Çapayev'in bölüğünün mevzilerine saldırmak üzere yürürler. Paniğe kapılan bir grup kızıl savaşçı derhâl geri çekilir. Ancak Furmanov bu firarileri tekrar saldırıya yöneltir ve atının üzerindeki Çapayev düşmana belirleyici darbeyi indirir."

"Film, iç savaşın bu efsanevi kahramanının şanlı sonunu önemli bir tarihsel hakikatle yansıtan bölümle, Çapayev'in gözden kaybolmasıyla sona erer."

1934 yılında yazılan bu "yorum" esasında, yalnızca filmin bazı sekanslarının, üstelik en çarpıcı olanlarının özetini sunuyor. Yorum, bizim de önerdiğimiz seçilmiş sekansları ele aldığından, burada özellikle kısaltılmış olan kurgu ile kıyaslanacak.

1. Sekans
Çapayev, askerlerinin bozgunu ortasında birden ortaya çıkar ve durumu baştan tesis eder.

2. Sekans
Eğitimci Çapayev, tüfek sahnesi.

3. Sekans
Komiser Furmanov'un ve gönüllü işçilerin gelişi.

4. Sekans
Gönüllü işçiler ve Çapayev'in askerlerinin gürültülü karşılaşması. Çapayev'in emir eri Petka sessizlik emrediyor: "Çapayev düşünüyor."

5. Sekans
Haritanın önünde: Çapayev Furmanov'u sınıyor: "Komiser bu konuda ne düşünüyor?" Furmanov Çapayev ile anlaşmazlığa düşenin değil, önderin görüşünü izleyeceğini söylüyor.

6. Sekans
Yaralıya verilen taktik dersi, patates sahnesi.

7. Sekans
Petka, gönüllü asker işçi Anna'ya mitralyöz kullanmayı öğretiyor. Boş yere onu okşamaya ve baştan çıkarmaya çalışıyor.

8. Sekans
Beyazlar. Albay Borozdin daha gelenekçi olan bir diğer memura, astlara daha insancıl davranmayı ve onlarla "hürmete layık" ilişkiler kurmayı bilmek gerektiğinden bahsediyor.

9. Sekans
Çapayev ve Furmanov arasındaki ilk anlaşmazlık. Bir veteriner Furmanov'a, Çapayev'in kendisinden doktor unvanı edinmesini talep etmesinden yakınıyor ve buna yetkisinin olmadığını söylüyor. Furmanov veterinere hak veriyor. Çapayev "Bu çürümüş entelijansiyayı savunuyorsun, bir mujik doktor olabilsin istemiyorsun" cevabını veriyor. Furmanov ise "Doktor olamaz, buna hakkı yok" diye açıklıyor.

10. Sekans
Furmanov Çapayev'i eğitiyor, ona geçmişin ve büyük kumandanların Tarih'ini öğretiyor.

11. Sekans

Beyazlar. Komutanın hizmetçisi firar gerekçesiyle öldürülecek olan erkek kardeşinin affı için yalvarıyor. Komutan kabul ediyor. Potapov'un kardeşi "kamçılanacaktır".

12. Sekans

Çapayev ve Furmanov arasındaki ikinci anlaşmazlık. Çapayev'in adamları köylülerin evlerinden yaptıkları hırsızlıkları arttırıyor. Furmanov onların teğmenini tutuklatıyor. Çapayev'in öfkesi: "Bürokrat, başkasının şanını devralmak istiyorsun, bölüğü kim yönetiyor?" Furmanov "Sen *ve* ben" diye yanıtlıyor. Çapayev'in ve Furmanov'un adamları kavgaya tutuşuyor. Furmanov çalınan eşyaları köylülere geri veriyor. Köylüler bir heyet halinde gelip Çapayev'e teşekkür ediyor. "Kimin Beyaz, kimin Kızıl olduğunu göremedik." Furmanov'un alçakgönüllü zaferi.

13. Sekans

Petka Çapayev'e Furmanov'a duyduğu hayranlıktan söz ediyor. Çapayev "Çapayev'e kötü bir komiser göndermezlerdi" karşılığını veriyor.

14. Sekans

Meclis: Çapayev köylülere ve askerlere eşitlik ve komutanlık anlayışını sergiliyor.

15. Sekans

Son ders. Anna mitralyözü parçalara ayırmayı ve tekrar birleştirmeyi artık biliyor. Petka bir tutukluyu getirmesi gerektiğinden keşfe çıkıyor. Veda sahnesi, Anna'yı öpmeye cesaret edemiyor. Anna duygu dolu, Petka'nın uzaklaşmasını uzunca izliyor.

16. Sekans

Petka komutanın hizmetçisini esir alıyor; o sırada, hırpalanmış ve ölmekte olan erkek kardeşi için balık tutmaktadır. Petka bundan etkileniyor, onu salıveriyor ve tüfeğini muhafaza ediyor.

17. Sekans

Petka, tutukluyu getirmemesinin üzerine, Çapayev'in karargâhında azarlanıyor.

18. Sekans

Beyazlar. Hizmetçisi parkeleri silerken komutan piyano çalıyor. Potapov'un öfkeyi, nefreti ve suikasta yönelimini ifade eden yüzünde omuz çekimi. Dayanacak gücü kalmıyor ve kardeşinin yaralarından dolayı öldüğünü komutana açıklıyor. Komutan üzüntüsünü dile getiriyor.

19. Sekans

Muhafızlar, Kızılların karargâhında. Çapayev'in erdemlerinden bahsediliyor. O sırada Furmanov geçiyor ve muhafızların dikkatini doğrulayıp, onlarla şakalaşıyor. Bir beyaz asker sınırdan atlıyor ve Kızılların tarafına geçiyor: Potapov.

20. Sekans

Potapov, Çapayev ve Furmanov'a, Beyazların ertesi gün hücuma geçeceğini haber veriyor: "Psikolojik saldırı hazırlıyorlar."

21. Sekans

Çarpışmadan önceki gece. Çapayev ve Petka barakada muhabbet ediyor ve *Kara Kuzgun* şarkısını söylüyorlar.

22. Sekans

Çarpışma sabahı. Potapov Kızılların yanında. Bir çocuk "Bu insanlar neden ölüme gidiyor?" diye soruyor. Potapov "Yaşamak için" cevabını veriyor.

23. Sekans

Çarpışmadan önce. Çapayev bir ayaklanmayı bastırmak için savaş alanını terk etmek zorunda kalıyor. Askerler "Evimize dönmek istiyoruz" diyor. Çapayev bu ayak direyenlerden birini infaz ediyor. Düzen yeniden kuruluyor.

24. Sekans

Beyazların "psikolojik" saldırısı: müzikli, beyaz eldivenli, ritmik adımlarla. Anna onları mitralyöz ile taramak için yaklaşmalarını bekliyor. Çapayev'in atı Kazakları takip ediyor.

25. Sekans

Zaferin ardından. Çapayev Beyazların Kızıllar tarafından işgal edilen karargâhında Anna'yı tebrik ediyor.

26. Sekans

Başka görevlere çağırılan ve yerine bir diğer komiser Sedov'un geldiği Furmanov'un ayrılışı. Çapayev'in duygu dolu veda edişi.

27. Sekans

Çapayev'in stanitsası Beyazlar tarafından gece saldırısına uğruyor. Kızıllar şaşkınlıkla oradan kaçmak zorunda kalıyor. Çapayev yaralanıyor.

28. Sekans

Beyazlar Petka'nın yardımıyla Ural Nehri'ne ulaşmaya çalışan Çapayev'i kovalıyor. Nehre bakan falezlerde süren çatışmada Potapov eski komutanını vuruyor.

29. Sekans
Çapayev Ural'ı yüzerek geçmek istiyor. Bir kurşun isabet ediyor ve ölüyor.
30. Sekans
Devrimcilere zaferi temin eden Kızıl süvarinin gelişi.

Bu sonuçtan çıkarılacak ders, filmin bütününden çıkarılacak dersler apaçık. Kahramanlar ölüyor fakat komünist parti zaferin devamlılığını sağlıyor. Bu ders filmin bir başka öğretisine ekleniyor: Parti adamlarının, iyi niyetli kahramanlara olan iyi düşünülmüş ve serinkanlı üstünlüğü ve her şeyden öte, Beyazlara karşı savundukları davanın haklılığı. Tarih'in başka tanıklıklarıyla karşılaştırıldıklarında, bilhassa Furmanov'un filme destek görevi gören metni ile kıyaslandıklarında bu dersler ve özellikle de ana tema biraz kasıtlı görünüyor.

Örgütlenmenin, kendiliğindenliğe ve anarşiye olan üstünlüğü sürekli olarak hissediliyor ve anarşi terimi hiçbir zaman telaffuz edilmese de, hiç değilse 1936 izleyicisi için, Rusya'nın yakın geçmişi hakkında bilgi sahibi izleyici için, mevcut. Meclis sekansında (14. Sekans) köylülerden biri Çapayev'e "Bolşeviklerden mi yoksa komünistlerden mi yana" olduğunu soruyor. Çapayev ne cevap vereceğini bilemiyor. Mujiğin ısrarı karşısında, o sırada keyifle piposunu içen ve vereceği cevabı merakla bekleyen Furmanov'a bakıyor. Bir süre kararsız kaldıktan sonra "Lenin'den yanayım" diye yanıtlıyor. Gerilmiş olan topluluk rahatlıyor. Ancak 1936 yılında bir parti üyesi, partinin 1917'de isim değiştirdiğini, sosyal-demokrat partinin (Bolşevik) komünist parti (Bolşevik) olduğunu iyi biliyor olsa da, komünist teriminin anarşist ile yan yana anıldığını hatırlayanlar için belirsizlik sürecektir. Filmde Çapayev siyasi terimler arasında bulunan ince farklar hususunda bilgisizliğini açıkça gösteriyor; bununla birlikte, sekansta Çapayev'i o andan itibaren yalnızca devrimle tanımlanabilecek Leninizm'den başka olası bir akıma aidiyetten koparma etkisi yaratılıyor. Aynı yıl bir başka sinemacı Dzigan da *My iz Kronshtadta* [Biz Kronstadtlıyız] filmiyle, bu devrimcilerin yalnızca siyasal açıdan anonim taşkınlığı üzerinde durarak anarşist hareketleri tasfiye etmişti.

Ancak Vasilyev kardeşler başka terkinlere de yer veriyor. Film tam olarak Troçki'nin başta olduğu dönemde geçse de Kızıl ordunun lideri olarak onun adı anılmıyor. Yukarıdan gelen kararların tek amiri konumunda, onun yerine, o dönemde yalnızca tek bir cepheyi komuta eden ardılı Frunze'den söz ediliyor. Frunze'ye, sanki izleyicinin

Troçki'ye dair tüm anılarını geriye dönük olarak silmek ister gibi, payına düşenden daha fazla atıfta bulunuluyor.

Lenin'e bir diğer göz kırpma ancak eski militanlar aracılığıyla anlaşılabiliyor: 18. sekansta komutan *Sonate Au Clair de Lune* çaldığında... Bunun, Lenin'in en sevdiği eser olduğu, güzelliğin sonelerini dinlerken başka yerlerde dehşet verici dramların yaşandığını düşünmenin berbat olduğunu söylediği herkes tarafından biliniyor. Filmde, tam da komutanın *Sonate*'ı çaldığı anlarda, hizmetçisinin erkek kardeşi ölüyor.

Tarih'in bu bariz ısrarı masum değil; zira sistematik ve tek taraflı. Söz konusu ısrar içinde bulunulan zamana, yani filmin gösterime girdiği döneme dek uzanıyor: Örneğin Furmanov ve Çapayev arasındaki yakınlaşmanın köylü meselesi etrafında gerçekleşmesi tipik; tam da ortaklaşalaşmanın [collectivisation] parti ve köylü kitleleri arasında yakınlık gerektirdiği sırada, köylü sınıfla ilişki üzerinde duruluyor. Böylelikle bir yandan parti iktidarının, diğer yandan proletarya diktatörlüğünün meşrulaştırılması filmin istenen amacını oluşturuyor. Bu yapım, daha önce de belirtildiği gibi, otoriteler tarafından alkışlanması ve örnek gösterilmesi sayesinde amaçlarına ulaştı.

Sonuç olarak, filmin başka hangi mesajları ilettiğini doğrulamak amacıyla farklı türden bir çözümlemeye başvurmak faydalı olabilir; bunlar, filmin görünmez içeriği yönetmenlerin isteklerinden ya da çağcıl çözümlemeden doğrudan kurtulmuş olsa da, rejimin görüşlerini aynı şekilde temsil ettiği kabul edilen bölümlerdir.

Filmin Görünmez Yapısının Şeması

Filmin yapısının irdelenmesi iki türden sekans arasındaki karşıtlığı açığa çıkardı: genel çekimin hâkim olduğu, grupları ve kitleleri sahneleyen sekanslar ve yakın çekim tekniğinin kullanıldığı, iki ana karaktere odaklanan sekanslar. İlk türden olanlar oyuncuların kolektif hareketleriyle canlılık kazanıyor, lirik bir ivmeye sahip; daha analitik olan ikinci tür ise, tablodan yola çıkılarak farklı gruplar altında toplanabilir. Numaralar karakterlerin bulunduğu sekansı belirtiyor.

	Çapayev	Furmanov	Petka	Anna	Borozdine	Potapov
Çapayev		3.5.9.10 12.26	13.17 21.28	25		20
Furmanov	3.5.9.10 12.26					
Petka	13.17 21.28			7.15 25		16
Anna	25		7.15 25			
Borozdine						8.11. 18.28
Potapov	20		16		8.11. 18.28	

Böylelikle on altıncı, yirminci ve yirmi beşinci sekanslar bir tarafa bırakılırsa, en sık görülen terkipler dört karakter ikilisini sahneliyor:

Çapayev-Furmanov: altı sekans (3, 5, 9, 10, 12, 26);

Anna-Petka: üç uzun sekans (7, 15, 25);

Petka-Çapayev: dört sekans (genellikle kısa: 13, 17, 21, 28);

Borozdin-Potapov: dört sekans (8, 11, 18, 28).

Bu karakter ikilileri başka sekanslarda da görülebiliyor fakat daha fazla canlılık kazanmayıp bu rolü diğer karakterlere devrediyorlar: Örneğin yirmi beşinci sekansta Furmanov sahneye bir etkisi olmadan orada yalnızca tanık olarak bulunuyor.

Bu ikililer, filmin olay örgüsünden ve ana hattından bağımsız bir biçimde, kendi içlerinde çözümlenecek temalar olarak ayrı tutulabilecek dört hikâyeyi canlandırıyor.

1. Başlıca "ikili" Çapayev ve Furmanov arasındaki ilişkilerin gelişimini bu şekilde inceleyelim.

Furmanov metninde meşhur Çapayev'i görme fikriyle "aydınlanmış" olduğunu belirtirken, bu ikili film boyunca zorlu bir düşmanlık ilişkisi içerisinde. Ana hikâyenin ideolojisinin gerektirdiği eksende Furmanov ketum ve nazik biridir. Çapayev'e gelince, o saldırgandır. Kendini tanıtan Furmanov'a yüzünü zoraki döner. Bu esaslı bir çekişmenin, iktidar mücadelesinin başlangıcıdır. Bu mücadele, veteriner

olayı sırasında, sonrasında ise teğmen tutuklanırken, Çapayev'in nişanları elinden alınan bir gladyatörün yürüyüşünü taklit edip düello başlatmakla tehdit ettiği Furmanov'a bağırmasıyla istismara uğrayan bazı görgü kurallarına bağlı kalıyor. Köylü heyetinin Çapayev sayesinde gerçekleşen ziyaretinin ardından iki adam arasındaki ilişkide ani bir dönüm noktası yaşanıyor. Söz konusu ilişki bu olaydan itibaren hiç duraksamadan daha iyiye gidiyor ve silah kardeşleri arasındakine benzer bir hâl alıyor. Böylelikle rekabet ilişkileri kardeşçe bir bağa dönüşüyor.

2. Aynı şekilde Anna ve Petka arasındaki ilişki de negatif kutuptan pozitif kutba doğru ilerliyor. Şehir ve köy arasındaki bağıntıların simgesi olarak genç işçi ve asker arasındaki bu karşılaşmanın başlangıcından itibaren Petka, Anna ile cinsel teması arzuluyor. Ne var ki Anna bilinçli devrimi temsil ediyor. Erdemli görünmelidir ve bu nedenle Petka ile bu türden bir yakınlığı reddediyor. Onu itiyor. Kendisine mitralyözü kullanmayı öğrettiği için Petka'yı umursamakta, bilgisini paylaştığı için ona minnet duymaktadır ancak bu aynı zamanda Petka'nın görevidir. Bununla birlikte Petka'ya içgüdüsel bir beğeni beslediği açıkça ortadadır. Mitralyözün namlusunda uzunca gezdirdiği dokunuşlar (15. sekans) esasında açıkça Petka'yadır ve bunların kadın oyuncudan ya da yönetmenin talimatlarından ileri gelmesi veya anlamlarının bilinçli ya da bilinçsiz olması pek önem arz etmiyor. Bunun yanı sıra Petka göreve çıktığı, hayatını tehlikeye attığı ve böylece bir nevi törensel, zorlu bir sınamayı başarıyla tamamladığı zaman Anna ona sarılmak isteyip buna cesaret edemiyor, kendine engel oluyor ve Petka'nın uzaklaşmasının hemen ardından onu izlemek üzere pencereye koşuyor. Müzik, hislerinin doğasına vurgu yapıyor. Zafer ertesinde (25. sekans) Petka ve Anna geçiş ayinini tamamlıyor: Petka bir tutukluyu esir almaktan daha iyisini yapıp onun bir destekçi olmasını sağlıyor, Anna ise mitralyöz ile düşmanı dağıtıyor. Çapayev tarafından tebrik edilmek üzere askerlerin kışlasına ilk adımını atmasıyla Anna'nın, Petka ile olan ilişkisi meşruiyet kazanıyor ve Anna, Petka'nın kendisini kalçasından kavramasına izin veriyor. Çapayev baba rolünü üstlenen ve Anna'dan bahsederken Petka'ya bakarak birleşmelerini bir nevi meşrulaştıran taraftır. Bu onamanın ardından Petka tarafından sergilenen ilk davranış: Petka Anna'nın yiyeceği yumurtayı soyuyor. Bunun sembolik anlamı belirsiz olmaktan uzak. Birbirini izleyen bu seri, gayri meşru birlikteliğin kınanmasından evlilik savunmasına doğru ilerliyor.

3-4. Diğer iki ardışık "seri", Çapayev ile Petka ve komutan ile hizmetçisi arasındaki baba-oğul ilişkisini sahneliyor. İlk durumda bu ilişkiler iyi ilerliyor. Baba yaralıyken gençliğin zindeliğine ihtiyaç duyduğunda, koruyucu ilgiyi ona gösteren oğlun gözleri önünde ölüyor. Bunun aksine, açıkça "babaerkil" olarak tanımlanmasına karşın Borozdin ve Potapov arasındaki ilişki iyi gitmiyor. "Tarih tarafından kınanmış" bir toplumda babanın koruyucu işlevi uygulanamıyor. Komutan, uğraşlarına karşın, Potapov'un erkek kardeşinin hayatını kurtaramıyor. Ayrıca Potapov düşman tarafına geçiyor ve kendisine sahip çıkmayan bu babayı öldürüyor.

Demek, zımni anlatım düzeyinde bireyler arasındaki ilişki sistemleri, örneğin Beyazlara karşı yürütülen savaşın *genel çerçevesi dışında mevcut olmayan* sınıf mücadelesi planında değil, aile işleyişi tasarısında konumlanıyor ve gelişiyor. 1936 yılındaki durum yüzünden midir ki, örneğin kırsaldaki sınıf ilişkileri asla çağrıştırılmamış; oysa 1919 yılında teşvik edilmişlerdi...

Bu filmde "olumlu" ve "normal" aile ilişkileri Tarih aracılığıyla meşrulaştırılmış Sovyet toplumu dışında iyi bir işlev görmüyor. Altüst olan önerme: Rejim tarafından kabul gören Vasilyev kardeşler ataerkil ailenin geleneksel işleyişinden yola çıkarak toplumsal düzenin, İyi ve Kötünün doğasına hüküm veriyor. Bu işleyiş bir rejimin meşruiyet ilkesini ve kıstasını oluşturuyor.

Gözlem çelişkili görünebilir, hiç değilse Aleksandra Kollontay'ın düşüncelerinin başarısızlığını *a minima* örnekliyor. Ancak bu gözlemin anlamı, film içerisinde, esasen Stalin dönemi rejiminde desteklenen değerler modelini tamamlayan özelliklerle pekiştiği için çok daha ağır. Bu model, en azından kısmi olarak, 1917'nin devrimci toplumunun değerler sisteminin darboğazını oluşturuyor. Bunun aynısı, örneğin bilgi kurumu ve askerî disiplin hususunda takınılan tavır için de geçerli.

Diplomaların meşruiyeti esasında Devlet (Furmanov) ve toplum (Çapayev) arasındaki ilk çatışma alanı. Çapayev devrim başarısının ardından bilginin, rütbe vermek gibi tüm içerikleriyle birlikte herkese açık olacağını sanıyor. Onun gibi bir halk adamı için veteriner ve doktor aynı dünyada, bilgi dünyasında konumlanıyor. Bu dünyada rollerin ve kabiliyetlerin değiştirilebilirliği işlev görüyor; bu ise, örneğin Lenin'e ve Troçki'ye (ya da Stalin'e) bilim, sanat ya da dilbilim sorunlarını yargılama yetkisi veriyor. Ancak Furmanov bu durumu düzeltiyor; yasa her bir kimse için aynı değildir ve bir veteriner

doktor konumuna yerleşemez: "Buna hakkı yok." Bürokrasinin yetkisini dayandırdığı meşruiyetin belirsizliği böylelikle açığa çıkıyor: Bürokrat olan Furmanov'a, parti üyesi olduğu için, aynı zamanda bölük kumandanı olma hakkı tanınıyor fakat bir veterinere ilaç yazma yetkisi verilmiyor. Devrim, işlevsel ve toplumsal devinimi Parti'ye bağlı kalındığı ölçüde sürdürüyor. Başka yerde bu devinimi engelliyor. Yeni bir sekteye işte böyle uğranıyor. *Yeni iktidar kendini tekrar eski bilgiye adıyor.* Biçimlerini burada canlandırıyor: Çapayev'i güldüren bir duvar yazısı hakkında Furmanov yalnızca "nazmının kötü olduğunu" söyleyebilir (25. sekans).[1]

Devrimci idealler hususundaki geri çekilme askerî kurum üzerine sekanslarda daha fazla ortaya çıkıyor. Vasilyev kardeşlerin filminde Furmanov Çapayev'i, bir önder olarak ayırt edilebilmesi için "kıyafetlerine özen göstermeye" davet ediyor: Bir "Sovyet ordusu bölüğünü komuta ediyor." Sonrasında Çapayev kıyafetlerine çeki düzen verir: Köylüler onu fark etmezler (12. sekans). Hemen ardından gülünç bir sekans: Çapayev'e gelince, o da Petka'ya kılık kıyafetine dikkat etmesini ve benzeri şeyler öğütlüyor. Furmanov'un anlatısında ise bu türden bir temsil kaygısı belirmiyor, aksine: "Önderleri ayırt edecek kişinin oldukça yüksek nitelikli olması gerekirdi." Buna ek olarak meclis sekansında Çapayev disiplin üzerine düşüncelerini belirtiyor: Kurallara uymaması halinde önder de diğerleri gibi kurşuna dizilmelidir, masası herkesi ağırlamaya açıktır vs. Ancak filmin görüntüleri bu inanç beyanına ters düşüyor: Liderlerin ve askerlerin yemek yedikleri ayrı masalar bulunuyor. Daha da kayda değer olanı ise, özellikle, komutanın ayaklanma sahnesindeki tavrı (23. sekans). Savaşmak istemeyen askerler tam olarak Rus askerlerinin 1917'de, Almanlar ile dostça ilişki kurduklarında ve Lenin onları teşvik ettiğinde söylediklerini tekrarlıyorlar. Anlam değişimi silme işlemi yoluyla burada tamamlanıyor: Vasilyev kardeşlerin filminde ayaklanmacılar izleyicinin onayıyla infaz ediliyor. Çapayev, Furmanov'un anlatısında yer almayan ve geleneksel ahlakın daha da derinliklerini ele geçiren şu cümleyi ekliyor: "Vatanın en iyi oğullarının kanı sizin hatalarınızın bedelini ödeyecek."

Kırsalın şehir yoluyla desteklenmesinin dikkat çekici bir tersine dönme ile temsil edildiğini de ekleyelim: Filmin başında gönüllü işçi taburu bir hiç ve Çapayev'in bölüğü her şey. Bu işçilerin arasından

1. Geleneksel değerlere kendini yeniden adama, filmin tüm kademelerinde belirgin: Örneğin, müzik yoluyla; senfonik müzik eserleri onlara ait; ayrılığın, zaferin, meşru aşkın, ölümün şarkılarını söylüyorlar.

Anna, şehrin kabiliyetsizliğini simgeliyor: Önder Çapayev taktik ve stratejileri öğretirken, o bir silahı kullanmayı öğreniyor. Filmin sonunda, Çapayev'in genel karargâhı sabahın erken saatlerinde saldırıya uğradığında, etrafı genel bir telaş sarıyor; Çapayev'in kendisi çılgına dönüyor. Filmin başında bir hiç olan, ayrıca Parti'yi de temsil eden işçi Anna, işlevlerin ve rollerin tam bir tersyüz oluşuyla, şimdi talimatlar veriyor. Bundan böyle kırsalın, merkezi otoriteyi temsil eden şehrin emirlerine itaat etmekten başka yapacak şeyi kalmıyor.

Böylelikle, zımni anlatım düzeyinde, Beyazların değerler sisteminin oldukça tutarlı bir saptaması gözlemleniyor: kan ile ödeme ve kurban etme söylencesi, ordu disiplini, mevkilerin temsili, kurumsallaşmış bilginin meşruiyeti, ataerkil ve meşru ailenin yüceltilmesi, merkezi otoriteye boyun eğme. "Çürümüş entelijansiya"ya karşı saldırılar ve subayların entelijansiyaya benzer kılınması (24. sekans) toplumun bir diğer özelliğini aktarıyor: Stalin döneminin belirgin niteliklerinden *biri*, yönetici kurumların halklaştırılması.[2]

1973-1974

2. Stalin dönemi, kökenleri ve ayrıntıları için bkz. bizim *Révolution de 1917* [1917 Devrimi] 2. cilt, 7. ve 8. bölümler.

6
Efsane ve Tarih
"Potemkin Zırhlısı"

Efsane ve Tarih: *Potemkin*'in durumunda efsane doğruluğun özelliklerini edinmeyi başardı. Sürekli kıldığı anlatının menüsü kimi zaman aslına uygun: Mürettebata ayrılan etin üzerinde dolanan kurtçuklardan büyük ayaklanmaya, Odessa sakinlerinin kurbanlarla dayanışmasına, baskıya, Richelieu merdivenlerinin dışında gerçekleşen katliama, Köstence'ye doğru yola çıkışa, nihayet bir "hurra" yağmuruyla *Potemkin*'i en son anda selamlayan "hükümet yanlısı" gemilerin kuşatılması yoluyla gerçekleştirilen "atılım"a dek. Efsanenin barındırdığı ayrıntı ve zihniyet de aynı şekilde aslına uygun: Horgörülen insanların ayaklanması ve isyan etmesi, dönemler Tarih'inde ender rastlanan devrimci bilinç edinimi aracılığıyla bireysel bitkinlikten kolektif coşkunluğa geçişe işaret ediyor.[1]

Ancak böylesine bir armoninin ortasında bir tanıklık akortsuz kalıyor: Tam olarak Ayzenştayn'inki. "*1925'te...*" yazıyor "*...bu zaman dilimi unutulmuştu (...). Ne zaman Karadeniz ayaklanmasından bahsetsek (...), bize hemen teğmen Schmidt'ten ve* Özi*'den bahsediliyordu.* Potemkin *ayaklanması hatıralardan daha da fazla silinmişti. Kötü hatırlanıyor, hakkında daha az konuşuluyordu.*" Kolektif belleğin bu zayıflığı sorun teşkil ediyor; bu ayaklanmanın tarihinin bazı açılarını tekrar gözden geçirmeye, onları efsane ile yüzleştirmeye yönlendiriyor.

Karadeniz donanmasının en "hükümet yanlısı" olarak değerlendirilen gemisinde meydana gelen ayaklanma, sosyal-demokrat partinin eylemiyle asla gerçekten birleşmedi. Bu, tam olarak Odessa'da, henüz ayaklanmanın başındayken halihazırda başarılı bir genel grev evresinde olan çok geniş bir isyancı hareket geliştiriyordu. *Potemkin*'de elbette devrimci militanlar bulunuyordu; hareketi inşa eden onlardı.

---

1. Bkz. René Girault tarafından *Sur 1905* [1905 Üzerine], ("Champ Libre" yayınları) kitabında rapor edilen kanıtlar ve Richard Hough tarafından *La Mutinerie du Cuirassé Potemkine* [Potemkin Zırhlısı Ayaklanması], (Le Livre de Poche) kitabında anlatılanlar. James Morison "*Potemkin Zırhlısı*'nda gerçekler ve karşı-gerçekler" üzerine bir metin hazırlamakta.

Buna rağmen ne onlar, ne de sosyal-demokrat partinin Odessa kolu delegeleri tarafından gemide ortaya koyulan uğraşlar mürettebatı, bütün donanmaları bu mesele etrafında birleştirmeyi gözeten taktiksel amaçlarından caydırmayı başarabildi. Böylelikle şehirdeki devrimci hareket ile denizcilerin hareketi arasında, küçük çaplı operasyonlar dışında, eşgüdümlü bir eylem gerçekleşmedi; denizcilerin, devrimci örgütler ya da parti kontrolü altında bulunan hareketleri çok daha azdı.

Bununla birlikte, *Potemkin*'in çoğunluğu köylülerden oluşan denizcileri, daha sonraki 1917 askerleri gibi, devrimci değerleri savunmak adına elbette ki mücadele ettiler ancak bu uğraşların örgütlerin değerleriyle denk düşme koşulu bulunmuyordu. "Kendi" gemileriyle onurlanan ve düzenin bordada en iyi şekilde hüküm sürmesi kaygısı taşıyan (en azından başlangıçta) mürettebat, manevraları ve yüklemeleri zamanında, bir geçit törenindeymişçesine tamamladı. Bu denizciler tıpkı 1917 askerleri gibi görevlerini tamamlamak ya da ölmek için disiplin kurallarına ihtiyaç duymadıklarını göstermek istediler.

Yenilmez *Potemkin*'in acıklı sonu gelenekte, efsanede hemen hiç anımsatılmadı: Mürettebatın bir kısmı bir avuç asker tarafından (Feodosya'ya) kaçırıldı, geri kalanlar ise ikinci kez Köstence'ye teslim oldu; gemi karaya vurdu, denizciler sürgüne gönderildi ya da ağır hapis cezasına çarptırıldı, çoğunluğu Arjantin'e göç etti... Görünen oydu ki aralarından hiçbiri "devrim partisinin" gizli örgütlerine katılmamış ya da hiç değilse, sembolik de olsa, orada bir rol üstlenmemişti.

Efsane ve resmî belgeler, bu epiloğu kesiyor [...].

Bu koşullarda efsanenin ve resmî tarihin *Potemkin*'in yalnızca başlangıç evresini yakalayabildiği düşünülüyor. Ve eğer Ayzenştayn'ın başyapıtı onu canlandırmasaydı, bu kesilmiş versiyon bile insanların hafızalarından silinebilirdi - tarihin, çoğu kez, Tarih'ten yalnızca yönetenlerin iktidarını meşrulaştıran şeyleri alıp muhafaza ettiği ne de doğru.

1976

İkinci Bölüm

Film, Tarih'in Temsilcisi

7
Haberlerin Eleştirisi, "Koşut Tarih"

Haber Belgelerinin Eleştirisi

Sinema belgelerinin tarihsel ve toplumsal eleştirisi birçok bakış açısıyla ele alınabilir ve üstelik farklı türden kaynaklar için uygulanan metotlar çoğaltılabilir. Örneğin, haberler söz konusu olduğunda, 1934 konularının listesi çıkartılarak haberler ve diğer bilgi kaynakları tarafından sunulan toplum temsili karşılaştırılabilir. Ayrıca Nazizm üzerine Fransız ve İngiliz haberleri kıyaslanabilir; İngilizlerin Hitler rejimi üzerine, Fransızların kurtulmaya çalıştığından farklı bir kanıya sahip olduklarının farkına varılıyor: Haberler, Fransa'da Hitler rejiminin askerî yönlerini, Alman yeniden silahlanmasının teşkil ettiği tehlikeyi gösterirken, İngiltere'de çocukların disiplin altına alınması, polis şiddeti ve toplama kampları üzerine daha fazla konu vardı. Bu durumun iki kamuoyunun tepkilerinin doğası üzerinde önemli sonuçlara yol açmış olması ve bu temsilin, W. Churchill gibi, Nazizm'in baş düşmanı olduğunu iddia eden kimselerin faydalanmış olduğu desteğin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olması mümkün.

Tüm bu bakış açıları geçerli ve meşru; fakat görünen o ki yalnızca görüntülerin kendilerinin çözümlemesiyle birlikte sunuldukları takdirde.

Bu çözümleme üç yönden incelenecek: aslına uygunluk eleştirisi, tanılama eleştirisi ve hepsinden önemlisi çözümleme eleştirisi.

Aslına Uygunluk Eleştirisi

Aslına uygunluk kavramı birden fazla anlama gelebiliyor. Bu, Georges Rouquier'in iki film örneği ile anlaşılıyor: *Lourdes et Ses Miracles* ve *Farrebique*. İlkinde Rouquier bir töreni kayda alıyor, görüntüdeki insanlar filme alındıklarından habersiz; farkına vardıklarında ise bu, belki kurgu sırasında kesilen bir bakış ya da

mimik dışında, davranışlarında değişikliğe yol açmıyor. Kamera, törenin ortasında, onu sekteye uğrattığı sürece geçerli bir küçültme; köylülerin kendilerini kaydeden bakışın karşısındaki tepkileri de bilinmek isteniyor ise geçersiz bir küçültme söz konusu. Gerçeklik nerede bulunuyor? Kesim içermeyen çekim-ayrımlarda mı, yoksa töreni olduğu gibi resmeden kurgulu sahnede [plan-monté] mi? Bir sorun böylece oluşuyor.

İkincisinde Georges Rouquier veya *Les maîtres-fous* [Çılgın Efendiler] ile Jean Rouch, katılımcıları, onları filme alacaklarından haberdar etti: *Farrebique* ve *Maîtres-fous*'da görülen mimikler bu sebeple yeniden canlandırılmış ve sahte mi? Öyle görünmüyor. Katılımın bilincinde olmak her ne kadar kişilerin davranışlarını değişikliğe uğratsa da görüntüler ruhlarını tamamlayan olguya, izleyicinin çekim koşullarını bildiğinden tanıdık olduğu maneviyata sahip.

Böylelikle, çekim-ayrıntının *ya da hiç değilse çok uzun çekimlerin varlığı* aslına uygunluk kavramına verilen içerik hasarı olmaksızın belgenin doğasına değer biçmeyi sağlayan ilk ipucunu sunuyor.

Bilhassa haberler açısından bir belgenin yeniden üretilmediğini, hatta kasten değiştirildiğini doğrulamaya olanak tanıyan başka nitelikler de mevcut.

Kamera açısı ilk ölçütlerden biri. Haber ajansları, en sıklıkla, yalnızca bir kamera ile çalışan tek bir çekimci gönderdiklerinden kamera açısı bir belgenin kendi bütünselliği içerisinde aslına uygun ve devamlılığı içerisinde eksiksiz olup olmadığını saptamaya yardımcı oluyor. Tek bir kamerayla çekilmiş bir sahnede (savaş, eylem vs) açının ve karşı açının aynı anda bulunması, örneğin saldırıya geçen askerlerin hem önden hem arkadan görülmesi mümkün olmuyor. Bir belge, *Un jour de combat sur le front de l'Ouest* [Batı Cephesinde Bir Muharebe Günü] (Koblenz ve S.C.E. arşivleri), birçok özellik vasıtasıyla sahiciliğin tüm suretlerini sunarken, esasında Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden gün savaş alanlarında yeniden canlandırılmış olduğunun farkına varılması bu hususlar doğrultusunda gerçekleşiyor. *1914-1918, Transformation de la guerre*'in [1914-1918, Savaşın Dönüşümü] kısa tanıtım filminde yer alan bir bölüm, aynı filmin İngiliz ve Fransız askerlerin mitralyöz ile kıyılmalarını içeren sondan bir önceki sekansının belgeleriyle karşılaştırılacak. Bu belgelerin kamera açıları değişmiyor ve muharebe sahnelerinin karşı açıları bulunmuyor.

Bir diğer ipucu: *aynı sahnenin farklı görüntülerine olan mesafe.*

1940-50'li yıllarda meydana gelen teknik ilerlemelerin öncesinde, toplu çekimden yakın plana geçişin yakınlaştırma ile uygulanması ya da alan derinliğinin değiştirilmesi mümkün değildi. 1950 öncesi bir haber belgesinde böyle bir bitiştirme ancak kurgu efekti olabilir. Ünlü bir belge bu tanıma uyuyor; Amerika kökenli ve başlığı şöyle: *Japon Savaş Suçları*. Bu belgede Japon askerler Çinlileri, süngülerini aralarından birkaçının etrafında dolaştırarak kendi mezarlarını kazmaya zorluyor. Bir kadının kollarından bebeğini alıyor, havaya fırlatıyor ve canlıyken kazığa çakıyorlar. Çocuğun fırlatılması ve tekrar düşmesinin arasında annenin dehşete kapılmış yüzü yakın çekimle görülüyor. Belli ki bu belge yeniden oluşturulmuş, yakın çekimin varlığı bunu onaylıyor. Normal hızda görünür olmayanın doğrulaması hareketin yavaşlatılmasıyla ortaya çıkıyor ve kazığa çakılanın bir bebek değil devasa bir kundak olduğu anlaşılıyor.

Üçüncü ölçüt olan *görüntülerin ve ışıklandırmanın okunurluk derecesi* de çekim koşullarını açığa vuran bir diğer gösterge. Baştan sona eksiksiz tanımlanmış, noktası daima kusursuz ve ışıklandırması eşit dağılımlı olan bir haber belgesinin, yeniden canlandırılmış olmasa dahi, kurgulanmışlık olasılığı yüksek; esasında, ne kamera açısı koşulları ne de ışıklandırma gözeciklerin [cellule] yaygın kullanımından önce bir örnek olabilirdi.

Dördüncü ölçüt, görüntülerde tasvir edilen *eylemin yoğunluk derecesi,* diğerleri kadar önemli bir gösterge sunuyor. Tarih'in akışı öngörülemez; hakiki ve tamamlayıcı bir belge, kurgulanmamış bir çekim-ayrım kaçınılmaz olarak durgunluk zamanlarını da içerir, yüksek ve düşük tempoların arasında birbirini izleyen, düzenli bir ritme sahip olamazdı. Ritimli bir belgenin bozulmamış olması ise mümkün değil.

Beşinci ölçüt: *film greni.* Bir belgenin karşıtlığı ne kadar temiz ve anlaşılırsa aslına uygun olma ihtimali o derece artıyor; karşıtlık daha az belirgin olduğunda ise bu karartmanın renk eşlemesinden geçmiş bir belgeye, bir film fotoğrafına, hileleri mümkün kılan şeye işaret ediyor olma olasılığı artıyor. Örneğin Komintern'in ikinci kongresinde Lenin'i temsil eden belgeler arasından hakiki, renk eşleşmesi yapılmamış versiyonlar (*Lénine par Lénine*'de [Lenin Lenin'i Anla-

tıyor]) ile bu eşleşmeden geçmiş, özel efekt kullanılmış versiyonlar ele alınabilir. Söz konusu ikinci durumda, renk eşleme işlemlerinin çoğalması, Lenin'in yanında bulunan Radek ve Zinoviev'in aşamalı olarak silinmesine olanak tanıyor; onların yerine gelen karartılmış lekeler Lenin'i ayırıyor ve böylelikle Lenin tek başına görülüyor.

Karartılmış ve karşıtlığı kötü ayarlanmış her belgeye muhakkak efekt uygulanmış olmuyor; basitçe negatifi kaybolmuş ve bu yüzden birden fazla renk eşlemesi yapılmış olabiliyor. *Mao Zedong Yünnan'da* konulu, Japon kökenli belge buna örnek olabilir. Karanlık olsa da bu belge aslına uygun görünüyor; birkaç kez renk eşlemesi yapılmış belgeler ile diğerleri arasındaki karşıtlık Yünnan üzerine belgelerin iki kez kümelendiği *Les trois étapes de la révolution chinoise* [Çin Devriminin Üç Aşaması] filminde açıkça görülüyor.

Bir belgenin kökeninin kesinleştirilmesi söz konusu olduğunda sinema, haber ya da imgesel arşivlerinin iyi bilinmesi faydasız olmuyor. *Lenin Lenin'i Anlatıyor* filminde 1910 yılına doğru gerçekleşen bir gemi değişikliğini tasvir eden sahne bizi yanılgıya düşürdü. Nasıl olduğu bilinmese de, bu sahne, Donskoy'un 1955 yılında renkli çekilmiş filminden sızdırılmış fakat renk ayarı siyah beyaza dönüştürülerek Moskova arşivlerinde derlenen bir kurguya dahil edilmişti; biz de zihin bulanıklığı yaşayarak onu tanımlayamadık.

Bu örnek, filmsel belgelerin köken eleştirisi ve tanılama eleştirisi arasındaki sınırı çiziyor.

Tanılama (Künyeleme) Eleştirisi

Eleştirinin bu türü tarihçilere, ekonomistlere ve benzeri kişilere en alışılmış ve en zahmetsiz olanı gibi görünüyor. Bir belgenin kökenini araştırma, tarihini belirleme, kişileri ve yerleri tespit etme ya da içeriği yorumlama gibi şeylerin tümü alışılagelindik uygulamalar ancak sanılandan daha hassaslar ve aslına uygunluk eleştirisinden önce gelemiyorlar: Asker başındaki kasket ile 1917 değil, 1914 ya da 1915 savaşçısını temsil ettiğini onaylıyor çünkü 1917 tarihinde Fransız askerlerinin tümü miğfer giyiyordu; ancak çekim sonradan yeniden canlandırılmış ve özgün belgeler ile kurgulanmış ise, bu gözlem neye yarar?

Gerçek bir tanılama eleştirisine ulaşmayı sağlayan materyaller nadiren bulunuyor. Örneğin Albert Khan arşivleri, kameramanların izledikleri rotaların ve görev emirlerinin defterini tuttu; bu, boyutu küçültülmüş bir *derlemeye* dayanan, oldukça istisnai bir

örnek. Sinematekler daha sıklıkla kataloglar, dosyalar ve geliştirilmiş kayıtlar barındırıyor. Burada, arşivlerde bulunabilen bilgi unsurlarının birtakım örnekleri oluşturuluyor. Bu örnekler birbirlerinden daha ayrıcalıklı olmuyor; ancak böylesine bir çalışmanın gideri göz önünde bulundurulduğunda, bir sinemateğin koleksiyonunda aynı anda kataloglar, dosyalar ve geliştirilmiş kayıtların bulunmasına ender rastlanıyor. Bu yeni bir sorun değil; kütüphanelerin düzenli ziyaretçileri buna alışkın.

Tamlama eleştirisi, örneğin 1926 yılında, Verdun Savaşı'nın onuncu yıldönümü üzerine bir belge bulunduğunda mutlak bir açmaz halini alabiliyor. Kurgulamanın söz konusu olduğu açıkça görülüyor ancak tüm bu unsurlar gerçekten Verdun bölgesini mi yansıtıyor? Verdun üzerine 1926 ve 1936 yılları arasında, 1926 kurgusuna eklenmiş yepyeni görüntüler bulunur veya benzeri bir şey yaşanırsa durum karmaşıklaşıyor. Washington arşivlerinde bulunan, 1937 yılında Japon donanmasını tasvir eden Japonya kökenli bir belge esasen kurgulanmış bir belge. Kurgucu, bağlayıcı çekime [plan de coupe] ihtiyaç duymuştu. Genel çekimdeki donanmanın ardından boy çekimine bir gemi yerleştirmişti. Kurgucu, bayrakların göründüğü bir sahne seçmeyecek kadar akıllı olduğundan yalnızca bir uzman, tarihçi Jean Mathiex, söz konusu geminin kimliğini saptayabildi, Amerikan olduğunu fark etti ve bu yanlışlığı giderdi. Jay Leyda *Compilation Films*'de özgün belgeye ve belgenin kökenine ulaşmanın imkânsızlığından ileri gelen birçok tespit hatası örneği sunuyor.

Analitik Eleştiri

Bir belgenin çözümlemesi; yayıncı kaynağı, yapım koşullarını, belgenin işlevini, sıklığını (tek ya da tekrarlanan), olası izleyiciler tarafından nasıl karşılandığını ve buna benzer unsurları göz ardı edemiyor. Siyasal açıdan yansız ya da nesnel bir belge bulunmuyor: Her zaman bilinçli olmamalarına karşın ne teknisyenlere (kamera operatörlerine) iş veren firmalar tarafından alınan kararlar ne de teknisyenlerin kendi seçimleri tam anlamıyla masum. Bir yazı ya da konuşma gibi, bir kamera açısı da yönlendirilmiş durumda. Bununla birlikte fark şu ki, filmde istenmemiş, algılanmamış, öngörülmemiş bir kısım bulunuyor.

1914: Kameraman, örneğin *Maggi* gibi Alman olduğu düşünülen mağazaların camlarını kıran Parislilerin vatanperver eylemlerini filme almak istedi. Kamera bu göstericileri tam da vitrinlere taşlar fırlattıkları anda yakaladı. Ancak bunun yanında, vitrinlerin kırıl-

masının ardından yere düşen konserve kutularım gizlice çalan elleri de kaydetti.

Tek bir belgenin çözümlemesini sağlayacak verilerin tümünün bir arada bulunduğu ya da yine tek bir belgenin çözümlemesinin muhakkak işlevsel olduğu durumlara ender rastlanıyor. Öte yandan, bu belgelerin bir kısmı farklı nitelikte kaynaklardan elde edilen bilgilerle karşılaştırılmaya değer.

Burada seçilen ilk iki örnek hakkında kesin bir bilgi bulunmuyor:

– *Berlin, Kasım 1918, taburların cepheden dönüşü, Tarihin Otuz Yılı* içerisinde *1914-1918, Birinci Dünya Savaşı*'nın son sekansı. Koblenz arşivleri, menşe belirtilmemiş.

Bu belge, yalnızca kendi içerisinde, küçük bir historiyografik devrim oluşturuyor. 18 Kasım tarihli görüntüler Berlin nüfusunu coşkulu sevinç içerisinde gösteriyor. Banliyölerden şehir merkezine kadar askerler çiçeklerle karşılanıyor. Şarkı söyleyen ve ölçüyü genç askerlerden oluşan koroya devreden genç kız, savaşçıların naifçe ve kaygısızca cepheye gittikleri Temmuz 1914 atmosferini karşı konulamaz şekilde anımsatıyor. Gerçek şu ki sivil ve askerî otoritelerin kumandasındaki bilgilerle beyni yıkanan nüfus ateşkesin anlamını kulak ardı ediyor: Almanya'nın savaşı kaybettiğini görmezden geliyor. Ulusal topraklar çiğnenmedi, Almanlar mağlup oldukları kanısında değiller, neşe onları aydınlatıyor; savaş bitti.

Bu belge Almanların ateşkesin önemini fark etmelerinin ve yabancı işgalin bu bozguna elle tutulur bir karakter vermesinin hemen ardından gerçekleşecek düş kırıklığının kimi yönlerinin değerlendirilmesine olanak sağlıyor. Ulusun öfkesi, bu görüntülerle tasvir edilen gerçeklik aldatmacası ve metinlerde yer alan ancak göz ardı edilen gerçeklik arasındaki eşitsizlik ile orantılı. Hiçbir yazılı belgenin kavranmasına olanak tanımadığı şeyleri benzersiz bir şekilde açığa çıkaran görüntü böylelikle geleneksel kaynaklardan ileri gelenden farklı bir gerçekliğe tanıklık ediyor. Başka türden kaynakların sunduğu delillerin karşılaştırılması, birbirini takip eden ve ulusalcı ideolojiyi besleyen tepkilerin kökenlerinin aydınlatılmasına katkıda bulunuyor.

– *1927, Nazi geçit töreni*, Koblenz Arşivleri, *1933, Almanya Nasıl Nazi Oldu*, 4 dakikanın 1 dakika 10 saniyesi

Görünüşe göre Naziler tarafından, bilinmeyen bir amaçla çekilen bu belge haberler arasında yer almıyor.

1931'de ya da daha sonraki yıllarda gerçekleşen türdeş merasimlerle ters düşen genel bir tazelik ve neşe, dostane bir ortam. Katılımcılar arasında tüm yaş grupları mevcut fakat hâkimiyet büyük ölçüde gençlikte. Geçit Nürnberg'in kalbine ulaşıyor, tüm caddeler bayraklarla bezenmiş, bu bir kutlama. Hitler bir aracın üzerinde ayakta ancak protokol ya da onu katılımcılardan ayıran bir kısım bulunmuyor; katılımcılar ona, o katılımcılara çiçekler fırlatıyor. Geçerken, beyaz elbiseler içinde genç kızlar, ellerinde buketlerle onu selamlamaya geliyor; geleneksel diz çöküşlerini gerçekleştiriyorlar fakat ortada tuhaf bir şey yok. Geçit, siyasal bir gösteriden daha çok kermesi andırıyor. Ne sloganlar, ne bir konuşma; bunların yerine şarkılar ve hareket var. Katılımcı olmayanlar da gösteride yer alıyor.

Bu sahneler 1 Mayıs 1929 yılında gerçekleşen (aynı filmdeki) Berlin komünist gösterileri ile karşılaştırılmalı.

– Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* [İradenin Zaferi], 1935, "Yoldaş, nereden geliyorsun?" sekansı.

Kısmen bir propaganda mülakatı olan, çekim için sahnelenen ve oyuncularla birlikte (soruları cevaplayanlar onlar) yeniden oluşturulan... bu film yabancı ve Alman otoritelere, Nazi partisinin üyelerine sunulmak durumundaydı. Filmin gösterimi, örneğin 1940 yılında *Yahudi Süss* için de geçerli olduğu gibi, zorunlu değildi. Filmin iki amacı vardı: "Röhm olayının ertesinde gerektiği gibi, Nazilere partinin dayanışmasını göstermek, önderleri filmde tanıtmak; birkaç söz söylerler ve böylelikle Almanlar gerçek liderlerini tespit edebilirlerdi." İkinci amaç, uluslararası bir etki yaratmaktı.

Filmin başında Kongre hazırlıkları Führer'in gökten demiurgos edasıyla inen uçağı ile bastırılıyor. Aynı düşünce filmin sonunda farklı biçimde tekrar ele alınıyor: Hitler yalnızca günün sonunda, gün batımı sırasında konuşuyor; konuşmasının ardından meşaleler yanmaya başlıyor; bu aydınlığın gecede yarattığı parlaklık gökten inmesiyle birlikte filmin başından itibaren yaratılan hâkimiyet algısını daha da derinleştiriyor.

Bu sekansta genç Naziler kareler ve kocaman dikdörtgen bloklar şeklinde öyle yerleştirilmişler ki *Weimar Cumhuriyeti'nin tersyüz olmuş* görüntüsünü çiziyorlar: güç, birlik, toplanma.

– Güç; çünkü temsil bir ordunun görüntüsünü sunuyor.

– Siyasi partilere bölünme yerine toplanma: bütün gruplar tekbiçim.

– Birlik; yoldaşların her biri sırayla nereli olduğunu belirtiyor fakat büyük çoğunluğu sınır vilayetlere ya da kayıp illere kayıtlı: Schleswig, Silezya, Saarland vs. Burada, Büyük Almanya'yı yeniden bir araya getirme arzusunun belirtisi bulunuyor.

Kurgulanmamış belgelerin kendi içlerinde çözümlenmesi; karşılaştırmalara başvurulması ve "serilerin" birleştirilmesi halinde daha da işlevsel oluyor. Önceki iki belgenin karşılaştırılması, Nazi yöneticilerinin kendi askerî birlikleri ile ilişkisinin değişimini görünür kılan kısa serilere bir örnek oluşturuyor. Aynı şekilde, Fransız askerlerin 1914 ve 1939 yıllarında savaşa gidişleri kıyaslanabilir: Bu, vatanperverlik ve pasifizm üzerine yalnızca iki savaş öncesinde dile getirilmiş halleriyle değil, kendi gerçeklikleri içerisinde daha derin bir değerlendirmeyi teşvik ediyor.[1]

1976

"Koşut Tarih" Üzerine

Vivi Perraki, Claude Rabant ve Hector Yankeleviç tarafından yayımlanan söyleşi.

Hector Yankeleviç - Hem içerikleri, hem yöntembilimsel yaklaşımları itibariyle programlarınız bana çok şey öğretiyor. Savaşın dönüm noktasının Stalingrad'da değil, daha öncesinde, Moskova'da belirlendiğini söylüyorsunuz. Bu, Tarih'te son derece önemli bir sav. Aynı şekilde, Almanya İngiltere'yi bombalarken öncelikle uçak iniş pistlerini hedeflemişti. Bir an geliyor, Hitler bundan vazgeçiyor ve İngilizlerin maneviyatını yaralamak ve saygınlık adına, Londra'yı bombalamaya başlıyor. İşte burada kaybediyor. Öznelliğin Tarih'teki rolü ve olayların gelişme biçimi söz konusu olduğunda, bu gözlem olağanüstü önem taşıyor. Programlar boyunca gösterilen haberlerin metinlerine yerleştirdiğiniz kesme noktaları aşırı-yorumlanabilir [surinterprétable] bir somutluğa işaret ediyor. Ancak bu aşırı-yorumlanabilirlik, her türden sözün söylenmesine müsaade etmiyor. Burada, tarihçi ile iyi kesim sorunu kendisi için de önem teşkil eden çözümlemeci arasında bir buluşma noktası bulunuyor.

---

1. Geleneksel bilgiyi sorgulayan daha karmaşık bir çözümleme için bkz. *Film, bir toplum karşı-çözümlemesi?*

Marc Ferro – Görüntüler, bir hayvan gibi terbiye edilmesi uygun düşen bir tür *enformasyon enerjisi* sağlıyor. Görüntülerin, konuşmaların ya da müziğin kuvveti tarafından ele geçirilmiş durumdayız ve bu nedenle, doğrudan amirane bir söyleme ilerleyemeyiz çünkü bu türden bir dil kabul görmeyecektir. Görüntülerden yola çıkmak; söylenenden, inanılmaz görünenden başlamak gerek. Bu birinci nokta. Örnek: Belki hatırlarsınız, son programlardan birinde Alman-Rus cephesini ve ateş açan Rus toplarını görüyoruz. Buna benzer sahneler her hafta görülüyor; fakat anonimler. Burada şöyle söylenmeli: "Bakın, sekiz yüz metrelik bir çekimde altı top var; yani üç bin kilometrelik bir cephe üzerinde, her yüz metrede bir adet bulunuyor. Beş dakika içerisinde, Alman cephesinde daha az top olduğunu göreceksiniz." Böyle bir açıklama, istatistikten daha iyi. Size Rusların Almanlardan iki ya da üç kat fazla uçak, top ve tank ürettiğini söylesem bana inanmazsınız. Şu durumda ise söylediğime inancınız var. İnanılır olmayan istatistiksel bilgi, birden makul görünüyor. Rusya'nın galip gelmesine yardım edenlerin Anglosakson silahlı kuvvetler olduğunu doğrulamanın, savaş sonrası –Soğuk Savaş sırasında– Amerikan zehirlemesinden kaynaklandığını söylesem bana inanmazsınız. Ama eğer şöyle söylersem: Şu görüntüyü ve topların bulunduğu bölgeyi izleyin; bir jeep, İngiliz bir uçak ya da İngiliz bir nesne olmadığını, her şeyin, hiç değilse 1942 Eylül'üne kadar (ve burada 1942 Nisan'ındayız) Rus olduğunu gözlemleyebilir, Rus endüstrisinin gücünü ve örneğin fabrikaların taşınabileceğine inanmamış olan Hitler'in taktiksel hatalarını kavrayabilirsiniz.

Dolayısıyla, tarihsel bir amacın kuramsal inanılırlığını desteklemek için görüntüden yola çıkmak gerekiyor. Başta size şunu söylemiş olsaydım: Bugün Stalingrad muharebesini göreceğiz, görünüşe göre Almanlar daha çok silaha sahip fakat Ruslarınki öylesine daha fazla ki inanamazsınız; bu açıklamalar havada kalırdı. Daima görüntülerden veya bir baskıdan [impression] yola çıkmak gerek. Yakın bir tarihte, gelecek programda şunu söyleyeceğim: "Almanların daha fazla havalimanı yerine Londra'yı bombalamaya karar verdiklerini, şimdi ise fabrikalar yerine Köln'ü bombalamaya karar verenlerin İngilizler olduğunu hatırlayın. Niçin? Çünkü mağlubiyet eğrisinin Almanya'da şimdi belirmeye başladığını ve halkın cesaretini kırmak adına sivillere saldırılabileceğini düşünüyorlar." Dolayısıyla bilgileri her seferinde durumla bağdaştırmaya çalışıyorum: Kuramsal ya da daha ziyade çözümsel geriye dönüşler [flashback], görüntülerden ileri geliyor.

İkinci nokta: Asıl zorluk şu ki haberler ve görüntüler, doğallıkla, her şeyi anlatmıyor. Bu, propaganda demek. Birçok türde propaganda mevcut. Almanlar şeytan çıkarma ile ilerliyor; kendi demiryollarında sorun çıkması (örneğin direnişçiler tarafından sabote edilmesi) halinde, Britanya'nın güllük gülistanlık demiryolları üzerine söyleşi yayımlıyor. Bu, ortada bir sorun olduğuna işaret ediyor. Direniş tarihine başvurarak bunu denetliyorum ve o ay trenlerin Britanya'ya akın ettiğinin farkına varıyorum. Nazi yöntemi, daima şeytan çıkarma. Sorundan kaçınmak yerine onu boğuyor, bastırıyor, eziyor. Haberlerinden yola çıkarak, Almanların yaşadığı güçlüklerin nerede olduğunu bulmak bir tarihçi için neredeyse çocuk oyuncağı. Ruslar ise farklı; İngilizler de öyle. Bütün bunların "moral sağlamayı", güven vermeyi, yanlış bilgilendirmeyi ya da zaferleri yüceltmeyi amaçlayan bilgiler olduğunu düşünürsek, onları kendi aralarında da kıyaslasam dahi, haberler her şeyi anlatmıyor. Belli başlı sorunlar söz konusu edilmiyor: Yahudi sorunu gündeme getirilmiyor, ne şu ne de bu kimseler tarafından. Zor olan, *boşlukları tespit etmek* ve *duyurmak* ile şunu söylemekte yatıyor: Görüyorsunuz, şundan *hiç* söz etmiyorlar. Trenler havaya uçtuğunda hareket eden trenleri gösteriyorlar, bunu yapmak basit. Fakat sürgün edilen Yahudilere gelince, onlardan bahsetmiyorlar. Ne İngilizler bahsediyor ne de Amerikalılar. Burada, ispatların kesiştirilmesini içeren, görüngeye yerleştirme çalışması söz konusu. Yunanistan'daki katliamlardan bahsedilmiyor, Yugoslavya'daki katliamlardan bahsedilmiyor, Yahudilerin katliamından bahsedilmiyor vs. Bunları söyleyen her seferinde bensem, dördüncü seferde inanılırlığımı yitiririm. Benim "taktiğim", dilerseniz, bunu öfkesi tamamen taze olan muhatabımın söylemesi. Bu, o ve benim aramdaki bir konuşma oyunudur.

Üçüncü önemli nokta: Her programda, giderek daha ağırlıklı olarak, *gün yüzüne çıkmamış bilgiler sağlayan muhataplar* bulmaya çalışıyoruz. Peki kim için gün yüzüne çıkmamış? İzleyicilerin yarısının devamlı izleyici olduğunu ve bu kesimin yarısından fazlasının bahsedilen dönemi yaşamış olduğunu biliyoruz. Dönemi yaşamış olanlar, nelerin meydana geldiğini kabaca biliyorlar. Evrensel olanı biliyorlar. Ayrıca neyi bilmediklerini de biliyorlar, neler olduğunu anlamadıklarını biliyorlar, fakat biliyorlar. Bu kimselere, herkesin bildiğini tekrarlamanın gereği yok. Oysa izleyici olan genç bir adam, 1942 Kasım'ında Cezayir'de olanları bilmiyor. Dolayısıyla bu genç adam açısından temel olan açıklamamı, bilgili insanı da sıkmadan ileri sürmem gerekiyor. Haberdar izleyicilere yeni bilgi verirken hiçbir şey bilmeyen ve bu yeni bilginin pek önemli görünmeyeceği kimselerin

de ilgisini uyandıracak konuşmacılar bulmak gerekiyor. Örnek: Sekiz gün önce, amiral Darlan'ı infaz eden Bonnier de la Chapelle'e eşlik eden insanı, Emmanuel'in oğlu Jean-Bernard d'Astier de La Vigerie'yi yeniden bulduk. Amcası François'nın, de Gaulle ile görüştükten sonra Londra'dan nasıl döndüğünü ve Cezayir'de ağabeyine neler söylediğini anlattı; duymadığı için tam olarak ne söylediğini bilmiyordu ancak bir oyun çıkışında amcasıyla birlikte olan Paris kontu şöyle demişti: "Şimdi Darlan'ı vuracağız." Bu, halihazırda bir fırtına koparmaya yetiyor; çünkü de Gaulle savunucuları, onun bu işle ilgisi olmadığını öne sürerken, de Gaulle karşıtları bunun monarşist bir komplo olduğunu söylüyor vesaire. Fakat hikâyeden haberdar olmayan bir kimse, Henri'ye Darlan'ı vurmasını söyleyenin gerçekten François mı olduğunu yoksa Henri'nin mi François'ya söylediğini bilmeye gülüp geçer; onun için anlamsızdır. Ne var ki, bu önemlidir. Bunun hissedilmesi nasıl sağlanabilir? D'Astier bana bu ayrıntıdan söz etti: "Onun revolveri çalışmıyordu, ben de kendiminkini ödünç verdim!" Şöyle söyledim: "Bunu derhal anlatmaya başlayın! Böylece insanlar sizi dinleyecek." Şunu ekledi: "Cezayir'e varmadan önce ormanda tenise gittik, revolverini denedi ve çalıştıramadı. Benimkini daha yeni vermişlerdi. Bu benim canımı sıktı. Sonuç olarak, kendiminkini ona verdim." Ben: "Bunu neden yaptığını biliyor muydunuz?" "Evet, Darlan'ı vurmak içindi!" Ancak bunun ardından, François'dan ve hikâyenin geri kalanından bahsetti. Mülakat sırasında birden fazla seyirci kitlesi olduğunu hesaba katmak gerekiyor. Bu program sallantı yaratacak, sizi temin ediyorum!

Oldukça ilginç bir başka söyleşi: Salomon adalarındaki muharebenin fotoğrafçısıyla. Bir gazeteci ya da çözümlemeci değildi, bana anlatamazdı fakat cihazıyla birlikte ön safta yer almış, tüm Pasifik Cephesi'ni fotoğraflamıştı. Ona, Pasifik Cephesi'nin doğasını belirleyen ögeleri söyletmek gerekiyordu. Pasifik Cephesi'nin doğası: Bu basit değil. Tek kelimeyle, Amerikalılar, 1914-1918'de olduğu gibi materyal savaşı tasarlıyordu ve Verdun'a benzer bir savaşın ortasına düştüler. Bunu kesinlikle beklemiyorlardı. En sonunda süngülerle savaştılar. Fotoğrafçıya bunu söyletmek gerekti. Kanıtlar icat etmekte değilim. Netice itibariyle bir deneyim, bir bilgi katkısının hissedilebilmesi için her bir konuşmacı ile ayrı bir çalışma gerekli.

Hector Yankeleviç – Şu an bize sağladığınız bir görüntü işleme dersi! Hakikatin görüntüden fışkırmasını mümkün kılarak, sahneleme koşullarını gösteren bir diyalog icat ettiniz...

Marc Ferro – Size bir başka örnek vereyim. Bütün programları hatırlamıyorum, fakat oldukça taze bir örnek... Rusya'nın mücadelesi sırasında Alman haberleri, İtalyan bir saldırganı gösteriyor. Ben, İtalyanları göstermelerinin, İtalyanların mağlup edildiği anlamına geldiğini biliyorum – şeytan çıkarma! Doğrulamaya başvuruyorum – gerekli bütün kitaplara, bilhassa İtalyanların savaşa katılımı üzerine *The Brutal Friendship*'e* sahibim. Ve çok geçmeden, bu iki hafta bana zor geliyor. Öyleyse benim çalışmam nedir? Almanlar İtalyanları gösterdiklerinde, manzara zarar görmemiş duruyor; çiçekler, ağaçlar var, hiçbir şey düşmemiş! "Görüyorsunuz, bunların hepsi hile, bu haberler, İtalyanların savaştıklarını söyleyerek, onlar lehine bir jest yapmak istiyor fakat gösterilenler cephe gerisinde vuku buluyor" diyorum. Ve görüntüyü durduruyorum. Ağaçlar görülüyor, kusursuzlar, yani bu bölgede yenilgiye uğranmamış. Bu, farklı zamanda çekilmiş bir belge: İtalyan hileleriyle, şüphesiz Rusya'da, cephenin elli kilometre gerisinde. Belgenin karşı-kullanımı söz konusu. Temel bir sorunu gündeme getirmek için görüntülerden işte böyle yola çıkıyorum.

Hector Yankeleviç – Televizyonda, televizyona nasıl yaklaşılması gerektiğini öğretmekte, televizyonluk [télévisuelle] pedagoji yapmaktasınız: Görüntüyü birinci sıraya koymamak fakat onun üzerinde çalışmak, içinden geçmek, onu kıyaslamak –görüntüleri karşı karşıya konumlandırmak – fakat hepsinden önemlisi, onları metinle çerçevelemek. *Bu, hipnoza karşı duruyor.*

Marc Ferro – Kesinlikle! Yine de başlangıçta aşağılayıcı mektuplar aldım. 1990 yılında, genellikle en eksiksiz ve en iyileri oldukları için Alman haberlerinin sıklıkla gösterildiği bir zamanda, bana şöyle söylendi: "Korkunç bir çalışma yürütüyorsunuz, Nazi propagandasını taklit ediyorsunuz ve *bu propaganda sizden daha güçlü olduğundan* insanları Nazi olmaya itiyorsunuz!" Bu tartışmayı biliyorum. On beş yıl önce, Sinema ve Tarih üzerine seminerime başladığımda, *Yahudi* Süss'ün bir çözümlemesini yapmam üzerine Nantes'da aşağılandım ve kötü muamele gördüm çünkü *Yahudi* Süss'ü göstermiştim – yalnızca gösterdiğim için. Bu durumda psikanalistlerin incelemesi gereken bir görüngü var: Tek başına gösterme ya da söyleme işi, bir meşrulaştırma ya da savunma olarak algılandı. Pétain üzerine kitabım

* F. W. Deakin tarafından kaleme alınan ve ilk kez 1962'de yayımlanan, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası ve faşist İtalya arasındaki ilişkileri anlatan kitap. (ç.n.)

yayımlandığında, Pétain yanlıları endişelendi, şüphelendi, saldırganlaştı ve okuyup bana şöyle yazdılar: "Nispeten dürüstsünüz ancak sizinle aynı fikirde olmadığımızı anlayınız vs." Kitabı satın almışlardı. Buna karşılık, direnenler satın almak istemediler. Ben direnişçiyim, Maquis'de yer aldım ve bunu önsözde belirttim ama Sol kitabı soğuk karşıladı. Kitap, daha fazla kaygının duyulduğu işgal edilmiş bölgede, bağımsız bölgeye oranla daha çok satmıştı... Geçelim!.. Vichy'de Pétain üzerine konferans vermeye davet edildim: Belediye, kütüphanede bir salon vermeyi reddetti. Vichy'deki direnişçiler birliği şöyle söyledi: "Pétain hakkında konuşmak, onu diriltmek demek. Pétain üzerine konferans istemiyoruz." Böylelikle belediye başkanı Malhuret, bir konferans salonu kiralamayı reddetti. *Koşut tarih* haberleri için de aynı şey geçerli, insanlar bana Alman haberlerini gösterdiğim için korkunç olduğumu söylediler ve bunu yazdılar.

Claude Rabant – "Görüntüler sizden daha güçlü." Bu tam olarak ne anlama geliyor?

Marc Ferro – Benden daha güçlü görüntüler, beni aşağılayan ya da bana saldıran insanın kafasında şu anlama gelirdi: "Nazi propagandası öyle büyüleme yöntemlerine sahip ki, bunları görüntülerle karşılayacak olan, açıklamalarınla sen değilsin, zavallı küçük profesör!" Benim dayanıksız olduğumu ve Nazi karşıtı söylemi ya da Nazizm eleştirisini tefe koyduğumu düşünüyordu. Bu, kendisinin aynı zamanda belge karşısında büyülenmiş olduğu anlamına geliyordu!

Vivi Perraki – Görüntünün ehlileştirilebileceğine inanmamış!

Marc Ferro – Kesinlikle!

Hector Yankeleviç – Kayda değer şeyler gösterdiniz. Birincisi, Stalin'in savaşa hazırlandığı. Aksi takdirde bir buçuk yıl sonra, Nazilerin Sovyetler Birliği'ne "hain saldırısına" karşılık vermek için Sibirya'daki bütün fabrikaları hazır bulunduramazdı. Tarih yazıcılığının bir kısmını bütünüyle yerle bir ediyorsunuz.

Marc Ferro – Bu aslında daha karmaşık. Almanlar SSCB'ye yaptıkları saldırıyı bir şekilde gerekçelendirmek durumundaydı ve şunu öne sürdüler: "Sovyetler tarafından saldırıya uğramamak için saldırıyoruz." Ancak Goebbels, bunu söyleyerek hakikati göz ardı ediyordu;

bunu bir sarhoşluk içerisinde söylemişti. Fakat bu sarhoşluk, hakikate karşılık geliyordu! Ve bundan haberdar değildi! En basit haliyle, Stalin 1943'te ya da 1942'de saldırmayı düşünmüştü fakat 1941'de değil. Esasında bilinen ancak çözümlenmemiş olan bu Stalinci "önceden tasarlamanın" işaretlerinden biri, Fransa'daki yabancı grupların 1941 yılındaki direnişiydi. SSCB istila edildiğinde, M.O.I olsun ya da olmasın Fransız grupların bir veya iki ay içerisinde, neredeyse her yerde, eşgüdümlü bir eylem gerçekleştirebilmesi, bu eylem az çok "önceden tasarlanmış" olmasaydı düşünülemezdi. Böyle *eşzamanlı* eylemler, bu kadar kısa bir gecikmeyle hazırlanmıyor – örneğin Cezayir'de, 1954 Kasım olayları gerçekleştiğinde, Ulusal Kurtuluş Cephesi uzun süredir eylem planları yapıyordu. Komintern'in, bizim "Avrupa Ekim'i" olarak andığımız olayı hazırlamasına kanıt olarak saptanamamış işaret de buna benzer. Önemli yeni kelime işte burada, *Avrupa Ekimi* kavramı. Bu, programda yaptığımız bir keşif oldu. Ve büyük yankı getirdi.

Hector Yankeleviç – Bu, tarihin yeniden yazımında gelinen bir nokta, 20. yüzyıl tarihi için başlıca bir kaynağa dönüş.

Marc Ferro – Elbette ki. Jan Zamoiski'nin müdahalesi sayesinde gerçekleşti bu.

Hector Yankeleviç – Alman, Fransız, İngiliz, Japon, Amerikan haberlerinin her birinin tarzı, içeriklerinden de kaynaklanıyor.

Marc Ferro – Evet. Oldukça utanç içerisinde, Amerikalıların Japonlardan ve İngilizlerin İtalyanlardan bahsederken takındıkları ırkçı tavrı gözlemliyoruz; Almanların Hitler dahil hiç kimseyi konuşturmadıklarını da kaydediyoruz. Nazi söylemi tümüyle hâkimiyet altında. En azından söylem içerisinde, olası bir dil sürçmesi bulunmuyor. Enformasyon üzerine düşünmüş olanlar, yalnızca Almanlar. Diğerleri görgül yöntemle ilerliyor. Almanlar enformasyonu filme, gerçek bir filme dönüştürüyor: Başından sonuna kadar tıpkı ritimli bir western ya da söylemeye cesaret edebilirsem, Nazi filmi gibi ve bu her zaman aynı şiirsel müzik eşliğinde, İngiliz ya da Rus karşıtı bir sahne ile son buluyor. İnşa edilmişler. İngiliz, Amerikan haberleri, hiçbir şekilde görülmüyor. Amerikanların en kötüleri olduklarını söyleyebilirim: Bir yandan, hükümetin açıkça eleştirildiği tek yer olması nedeniyle oldukça demokratikler; örneğin, savaşın hemen öncesinde grev çağ-

rısı yapılıyor. Diğer yandan, en çok sansüre maruz kalanlar da onlar: Savaş faaliyeti, donanma veya havacılık neredeyse hiç görülmüyor; ordu, bilginin sızmasına izin vermiyor. Görüntülerini kendilerine saklıyorlar ve *Paramount*, *Universal* ve benzerlerinin haftalık haberlerinde hiçbir şeye rastlanmıyor. Sinemanın bilgilendirici kötü kalitesine karşı, Paramount, Fox ve Universal'a karşı basın kampanyaları dahi gerçekleşti. Tanığımın faydası işte burada: "Fotoğraflar Paramount için miydi? – Hayır! Donanma içindi!" Oysa Almanlar, cephe gerisinde kalanları zehirlemek için donanmadan ve ordudan faydalanıyor. Ruslara gelince, onlar hayatı arka planda gösteriyor, dekorasyonlar var, her şey yolunda, ortalık sakin, savaş sahneleri de mevcut elbette... Savaş sırasında Sovyetler Birliği'nin karakteristik özelliği stüdyoların bir anda çoğalmasıydı; böylelikle yönetmenler, önceden ve sonradan olduklarından çok daha özgürdüler. Beklenmedik sahneler sergiliyorlardı. Almanların metresliğini yapan kadınların görüldüğü imgesel filmler dahi bulunuyordu. Amerikalılar böyle bir çağrışıma asla geçit vermezlerdi: Aşırı püritendiler! Almanlarla işbirliği yapan Ukraynalıları ve Rutenleri gösteren filmleri (iki ya da üç tanedirler) hesaba katmaya dahi gerek yok. Yine de 1943, 1944 ve 1945 yıllarının Rus sineması, son derece konformist ve denetim altında tutulan Amerikan sineması karşısında daha özgürdü. 1946 yılında ise her şey değişti. Aynısı, romanlar için de bir nevi geçerli. 1943'ten itibaren Simonov'un romanlarında, "muhteşem Stalin"e daha fazla inanmamaya, bu türden bir bilgece ilahiliği tartışmaya ve savaşın idare şeklini gözden geçirmeye başlayan askerler görülüyor. 1946 yılında her şey yeniden değişti; iktidar, halkı tekrar ele geçirdi.

Hector Yankeleviç – Vichy, başkalarıyla yüzleşmeyi kaldıramıyor.

Marc Ferro – Doğru. Hint bir tarihçi bunu kaydetmişti. Onu davet etmiştim; zira Amerikan haberlerinde Gandhi'nin tutuklanmasının ardından Hindistan'da meydana gelen ayaklanmaya dair bir belge bulunuyordu. İngilizlerin Hindistan'dan bahsetmedikleri besbelliydi fakat Amerikanlar bunu yapıyordu. Aynı zamanlarda, Vichy haberleri de mevcuttu. Şu sözleri sarf etti: "Tuhaf, şu Fransız haberleri Fransız gibi değiller. Herhangi bir yerde geçmiş olması muhtemel anonim sahneler – erzakları gösterenler Viyana'da ya da Roma'da olabilir. Bir kimlikleri yok." Bu doğru. Öncelikle, teknik ve materyal açısından bakılacak olursa, konuların üçte biri Alman haberlerinden alınmıştı. Programın sorunlarından bir tanesi bu: Bir hafta, örneğin

Wochenschau 634'e göz atılıyorsa, ertesi hafta Fransız haberleri için I.N.A.'ya [Institut National de l'Audiovisuel] bakmamak gerek zira aynı konularla karşılaşmak mümkün. Bununla birlikte, başlangıçta bu yapılıyor ve şöyle bir açıklama getiriliyordu: "Bu, Fransız haberlerinin Alman haberleri karşısındaki bağımlılık derecesini gösteriyor." Ancak her seferinde bu yapılamazdı. İkinci olarak, Fransız haberleri bisiklet, boks gibi yansız konular seçiyor... Sinemaya ilişkin belgeler söz konusu olduğunda, bunlara küçük bir ayrıcalık tanınıyor çünkü Viviane Romance'ı, Jean Gabin'i görmek bizi memnun ediyor. O hafta, örneğin, Berlin'e giden Fransız oyuncuların tümü görülüyorsa, Fransız haberleri Japon haberlerine yeğ tutuluyor.

Vivi Perraki – Bu programın başlangıcında, ne gibi nedenler sizi belgeler ve arşivler üzerine çalışmanızı medya kollarına aktarmaya teşvik etti?

Marc Ferro – Aslına bakarsanız Louisette Neil'in aklında, dört yıldan bu yana, Antenne 2'de yayınlanacak *Tarih Saat Sekizde Başlar* adlı bir program fikri vardı. Bu programla, televizyonda sunulan haberlerin bilgiyi gün yüzüne çıkarmadığını göstermeyi amaçlıyordu. Fikir, 1973'ten 1987'ye dek, Ermeni terörizmi üzerine yayınlanan tüm haberleri göstermekti ve bana gelince, ben de bu haberleri *dışarıdan* yorumluyordum; bugün durmadan terörizme odaklanan farklı mülakatlardan yola çıkarak, Ermenilerin, Ermenistan'ın tarihini yeniden oluşturdum. Örneğin, bir Türk temsilci Lozan'da saldırıya uğradı. "Neden Lozan?" diye sordum. "Çünkü Sevr Antlaşması'nın maddelerine uymayan Lozan Antlaşmasıdır vs." Bilginin bilgi-olmayan her bir unsuru için yeniden bir açıklama oluşturuyordum. Birinci program yayınlanmıştı. Ermeniler takip etti. İkincisi ise asla gerçekleşmedi çünkü kanal yöneticileri değişmişti.

Bunun ardından, İkinci Dünya Savaşı'nın *Koşut Tarih*'ini yapmak fikri yine Louisette Neil'e aitti. Öncelikli düşünce, Fransız ve Alman propagandalarını ve devam etmesi halinde, İngiliz propagandalarını kıyaslamaktı. Ancak biz, programın sekiz ay süreceğini düşünüyorduk. Louisette Neil beni ziyaret etti zira görüntülerin söylemlerini başka bilgilerle karşılaştırma alışkanlığımdan haberdardı. Bu fikri, savaşın başlangıç tarihi 1939 Eylül'ünü hesaba katarak, 1989 Eylül'ü için tasarlamıştı. La Sept, görünüşe göre pek hevessiz bir şekilde, kabul etti. Sinema estetiği açısından bakılınca, avangart bir program söz konusu değildi: Haberler gösteriliyor, diğer haberlerle koşut zemine

oturtuluyor, mülakatlar yapılıyor ve bir konuk ağırlanıyordu. Sinematografik yaratıcılığın estetiği açısından bu, işe yaramazdı. Başlangıçta, tarihsel anlaşılabilirlik ve görüntü işleme açısından hiç de işe yaramaz olmadığını ne onlar ne de biz biliyorduk. Bir yaratım perspektifinden bakılınca bu program, yönetmen veya bir kanal yöneticisi için hiç de baştan çıkarıcı değildi. *La Sept'in Sindrellası* diyebilirim. Başlangıçta lütufkârlık ve horgörü eşliğinde izleniyordu. Hiç reklamı yapılmadı, bir buçuk yıl boyunca kimse hakkında konuşmadı. Şimdi durum farklı. Gazeteler ondan söz etmeye başladı ve devamlı izleyicilerin sayısı arttı. Ancak programın yönetmenleri, kalitenin kökeninde estetik yerine anlaşılabilirlik, bilgi ve dünya kavrayışı bulunurken bunun yüksek kalite bir program olabileceğini henüz gerçekten kabullenmiş değiller. Onlar güzel bir söyleşiyi, güzel bir araştırmayı, efektlerle dolu güzel, kurgulu bir filmi tercih ediyor. Sekiz yıl önce Jean-Paul Aron ile birlikte tıp tarihini ele alırken, filmin inşasında, tahayyül edilmesi bundan bin kat daha karmaşık, bin kat daha ince işlenmiş bir yaratıcılık söz konusuydu. Lâkin *Koşut Tarih* gibi bir program, tamamıyla farklı erdemlere sahip.

Hector Yankeleviç – Daha önce görülmemiş olan söz konusu.

Marc Ferro – Daha önce görülmemiş olan aynı zamanda, her şeyden önce, daha önce hissedilmemiş olandır. Şimdiye kadar çekilen bütün tarih filmleri, film türüne göre değişmek suretiyle ya kurgu filmi ya yeniden canlandırma ya da yeniden biçimlendirme filmleri oldu. Bu gibi filmlerde savaş iki saat sürüyor. İki saat içinde bir kadın kocasını kaybediyor, bir âşık ediniyor, Almanlar geliyor, Almanlar gidiyor. İki saat içinde olay çözülüyor. Oysa burada, hafta bazında, yaşamın ritmiyle akan bir Tarih, *gerçek zamanlı Tarih* söz konusu. İnsanlar tarihi yeniden yaşıyor. Sokaktaki kişiler gelip beni kucaklıyordu çünkü ergenliklerini yeniden yaşıyorlardı. Burada bahis artık anlaşılabilirlik değil; bağlılık ve yeniden doğuş. Ve ayrıca, geçmiş ve gelecek arasında bir koşuta da girişilebilir.

Vivi Perraki – Son olarak, izleyicilere bildirmek durumunda olsaydınız, *Koşut Tarih*'in başlıca fikrini, en özlü biçimde nasıl tanımlardınız?

Marc Ferro – Tarih'in eleştirel çözümlemesi; Tarih'in ve onun hayat hikâyesinin. Arşivleri dikkatlice inceliyor fakat bunu, neler

olup bittiğini açıklayarak yapıyoruz. Belgeleri yan yana sıralıyor ve bunu delillerin eşliğinde yapıyoruz. Bahsettiğim, bellek, çözümleme ve yaşanmışlık. Geçmişin belleği, çözümlemesi ve yaşanmışlığı. Ve içinde bulunulan zamanla ilişkisi: bizim zamanımızın kökeni.

1992

8
SSCB Kampları, Bilgide Bir Gedik

SSCB'deki zoraki çalışma üzerine gizli saklı çekilmiş bir belgenin Fransız televizyonlarında gösterilmesi, belgenin kendisi kadar kayda değer tepkilere yol açtı. Fransız Komünist Partisi [PCF] kendini, Sovyetlerin "bayağı sahtecilik" savı ile ilişkilendirmedi; işçi kamplarının varlığını kınadı, delillerin sahiciliğini sorgulamadı.

Böylelikle, filmsel belge bir kez daha, geleneksel bilgi ile örtülmüş düzende bir çatlak oluşturdu. PCF, yönetici kesimler tarafından denetlenen resmî bilgi ve kültür karşısında teori, inanç ve eminlik birikimi ile kendi karşı-kültürünü inşa etmişti. Görüntü, bu düzeni sallantıya uğrattı.

Ancak, televizyon böylesine uzaktan kumanda edilmeseydi ve "Fransız" toplumunun daha az arınık, mevcut çıkarlara daha az teslim olmuş bir temsilini sunsaydı, kısacası daha özgür olsaydı, görüntü her bir bilgi sisteminde, her gün daha fazla çatlak yaratırdı.

Tüm çalışma kampları, insanlığa karşı işlenmiş bir suç. Ne var ki, Sovyet tutuklularının toplandığı, bahsi geçen kampları görünce, kuşkusuz, Riga yakınlarındaki bu "ceza sömürgesi"nin Şili'de, Almanya'da, İspanya'da görülenden bin kat daha az berbat olduğu yargısına varılırdı. Bu belgeye böylesine bir yorumun getirilmemesi, Sovyet iktidarlarının kavramsal ve sözlü bir şifreye sığınmak ve SSCB'de siyasi tutukluların olmadığını tekrarlamak yoluyla, arzuladıkları amacın tam tersine ulaşmış olmasıyla gerçekleşti: Belgede yalnızca yalan söylediklerinin ispatı bulundu.

Ve Fransız komünistler yalnızca şunu anladı ki, kurumların ve muhaliflerin görsel çağda yalan söylemesi mümkün değildi. Buradaki önemli unsur, bilginin gerçek olması için kendi otoritelerinden yayılmak zorunda olmadığının farkına varmalarıydı. Zorunluluğun mecbur bıraktığı söylenir. Belki. PCF, tekelin olduğu yerde enformas-

yondan söz edilemeyeceğinin de içten içe farkına vardı. Görünen o ki, bu olayın anlamı, işte burada bulunuyor.

Dikenli tellerle korunan bir yapı, bir tür kulede bekleyen gözlemci. Ne bekçi kulesi ne de koruma duvarları özel olarak etkileyici, hatta ne de yüksek; bütün bunlar sıradan görünüyor. Yeşil üniformalar, kırmızı apoletler; yedek erler ya da askerler gözlemciliği yürütüyor, polis köpekleri onlara eşlik ediyor. Birden, yedek erler tarafından sıkıca çevrelenmiş tutuklular görülüyor; özellikle katı disiplin görüntüsü vermeksizin, normal bir yolda, düzenli bir şekilde yürüyen altmış, belki yüz kadar tutuklu sayılıyor. Ancak, çoğunlukla kamp içerisinde karşılaşılan köpeklerin varlığı, sıkı ve sürekli bir gözetimi doğruluyor.

Mahkûmlar tekrar görülüyor; bir şantiyeden mi dönüş bu? Daha sonra onları taşıyan cezaevi kamyonu beliriyor. Sürücüler birbirlerinin yanından geçerken şakalaşıyorlar. Bir kamyon duruyor ve bir tanesi daha; bir konvoyun sonu gibi görünüyor. Sürücü ve gardiyanlar laflıyor, bir tanesi işemeye gidiyor, kameranın görüş alanındaki birini gülerek selamlıyor. Bir polis köpeği tekrar ortaya çıkıyor.

Sessiz ve renkli film yaklaşık sekiz dakika sürüyor. Belgenin ortasındaki bazı "beyazlar", kamera açılarındaki bir duraksamaya işaret ediyor. Bu filmde hiçbir inşa, hiçbir kurgu ya da yazı kartonu veya ilan gibi film dışı belgelerin kesimi ya da birleştirilmesi söz konusu değil. Dolayısıyla ince işlenmiş, üzerinde çalışılmış, yeniden canlandırılmış ya da kesilmiş bir film değil; kameranın yakaladığı biçimiyle, (duraksamalar dışında) sekteye uğramamış bir belge söz konusu. Bazen "boş", bazen temsili, sonrasında eklemlenmiş sahnelerin art arda sıralanışı, filmin çekimden sonra tekrar ele alınmadığının ve gözden geçirilmediğinin tamamlayıcı bir kanıtını oluşturuyor.

Dolayısıyla ham, hakiki ve yakınlaşmadan [zoom] önce ve sonra gerçekleşen titreşimlerin de ispatladığı gibi, elverişsiz koşullarda çekilmiş bir belge. Kamera açıları pek az değişen ve belli bir arka plan dekoruna birçok kez geri dönülen bu filmin, bazen bir yol dönemecinin kenarındaki çalılıktan, bazen de duran ve sonrasında hareket ettirilen, filme alman bölgelere on ile seksen metre arasında değişen mesafede bulunan bir aracın içinden olmak suretiyle, bir ya da iki sabit noktadan çekildiği varsayılabilir. Bütün bu veriler, teknisyenin gizlendiğini ancak filme alman bölgelere göreceli bir erişim izni olduğuna işaret edebilir. Karşıt tek ipucu: Gardiyanlardan birinin samimi el hareketi; fakat belki de teknisyeni hedeflemekten uzak, sahada bulunan bir meslektaşını hedefliyordu.

Ham bir belge; ancak ne tesadüfi ne de masum. Bu film ispat amaçlı çekilmişti. Buna iki kanıt: yakınlaşmalar ve belgenin doğruluğunu kanıtlama işlevi gören, yalnızca yer tayin etme ipuçlarına odaklanan yakın çekimler: kamyonların mineralojik sayıları, Latin ve Kiril karakterleriyle görülen yer işaretleri vs. Teknisyenin iradenin bir başka göstergesi: En uzun çekimler, cezai rejimi temsil ediyor: dikenli tel, gözetim kulesi, surlar. Geri kalan uzun çekimler ise, gardiyanların molasında olduğu gibi, "canlı" sahneleri tasvir ediyor.

Tüm bu sahnelerin ve sahne-olmayanların [non-scènes], Riga'ya yakın bir yerde, şehir ve kırsal arasında, bir mahallenin sınırında yer aldığı söylendi. Yapıya yakın bir çayırda iki inek, yanındaki yolda ise bir araba, birkaç gelen geçen görülmekte.

Görüldüğü üzere, bir "toplama kampı evreni"nden, Nazi tarzında bir kamptan veya Fransa ya da ABD'de olduğu gibi büyük "modern" bir hapishaneden söz edilmiyor. Yapı, daha çok, örneğin büyük bir şehrin yakınlarında bulunan bir askerî kampa benzer "yasaklı bölge"yi anımsatıyor. Şehir sakinleri, cesaret edebildikleri sürece, bu duvarların arkasında tutukluların olduğunu kolaylıkla öğrenebilir fakat yasak tabelaları erişimi, görünürlüğü kısıtlıyor.

Toplama kamplarının yanı sıra daha sıradan hapsetme yöntemleri de mevcut. Bütün olasılıklar doğrultusunda, burada bir kamptan (*Lager*) değil, mahkûmların en az üç yıl zoraki çalışmaya hapsedildikleri ceza "sömürgesi"nden bahsedilebilir. Üç yıldan daha fazlasına mahkûm edilenler, büyük şehirlerden uzak, daha yalıtılmış kamplarda toplanabilir. Kamyonların üzerinde görülen Lag harflerinin özel bir anlam taşımadığını da belirtmek gerekiyor: Diğer araçların üzerinde Lat, Las vb ibareler okunabiliyor.

Sovyet resmî görevlileri tarafından desteklenen "bayağı sahtecilik" suçlaması mülakatın, sunumu sırasında, "siyasi mahkûmlar"ın tutulduğu toplama "kampları" üzerine bir film olarak duyurulmasından kaynaklanıyor. Ne var ki söz konusu olan tam anlamıyla bir "kamp" değil, ücret ve "norm"ların aşılması durumunda ceza indirimlerini mümkün kılan, daha esnek hüküm sistemine sahip bir "sömürge". Mahkûmların içtihat hukuku tutukluları olduğu olgusuna gelince, SSCB'de yasal olarak siyasi tutuklu bulunmadığından, öne sürülen bu iddianın ispatı mümkün değil. Rejimden memnun olmayan kişi toplum düşmanı olarak görülüyor, dolayısıyla suçlu olarak tanımlanıyor veya anormal karşılanıyor. Ve gerçekten öyleymiş gibi muamele görüyor.

1976

9
Sovyet İktidarı ve Sinema
(*Parçalar*)

"Sinemaya şimdiye kadar el koymamış olmamız..." diye yazıyor Troçki 1923 yılında, "...ahmaklık demesek de, beceriksizlik ve aymazlık konusunda vardığımız noktanın kanıtıdır. Sinema, kendiliğinden hayati önem taşıyan bir araçtır, en iyi propaganda aracı." "Sinemayı kavramak", onu "denetlemek", "sinemayı ele geçirmek" gibi ifadelere Troçki, Lenin ve Lunaçerski'nin söylemlerinde sıklıkla rastlanıyor. Söz konusu ibareler, bu yöneticilerin, konumu henüz tam anlamıyla tanımlanmamış bu yeni uğraş ile kurmayı hedefledikleri ilişkiyi açığa vuruyor. Bu kararlılığın anlamı belirgin olduğu ölçüde, içeriği de izlenecek yola, varılacak noktaya kesinlik kazandırıyor: "Sinema, alkole, dine yönelimin denge ağırlığını oluşturmalı (...) sinema salonları, bistroların ve kiliselerin yerini almalı, kitlelerin eğitimine destek olmalı."

Özünde şundan bahsediliyor: Ulusallaştırmanın ardından uygulamaya koyulan kültürel programda eğitici sinema, bilimsel ve hareketli sinema, bir seçim olarak yer alıyor. Buna ek olarak belgesel sinema, "köylüler için" sinema ve sinema-belge de aynı derecede gerekli addedildi; dahası, yönetim kendini, doğal olarak, haberler aracılığıyla ifade etmeyi umuyordu. 1918 yılından itibaren haberler, Sovyetlerin resmî gerçekliğinin son derece eksiksiz bir temsilini sundu.

Yeni yöneticiler, ilk yıllar içerisinde, "sanatsal" sinemanın önemini kavramakta elbette ki gecikmedi. Lunaçerski'nin kendisi, proletarya ve ileri burjuvazi arasında uzlaşma zorunluluğuna değinen bir imgesel film senaryosu yazmıştı. Aynı şekilde, yeni yönetime yakın duran yazarlar da "toplumsal" senaryolar kaleme almış ve hatta, Mayakovski gibi, filmlerde rol almışlardı; Gorki de kendini hizmete sunmuş ve insanlık Tarihi konulu olağanüstü bir tasarı teslim etmişti. Ne var ki bu ilk dönem boyunca film, yeni yönetimden çok, bu yönetimin

sinemacılarının (Ayzenştayn, Pudovkin, Kuleşov, Vertov vb) ifadesi oldu. Yetkili olabilmek, çekim yapabilmek ve üretebilmek adına, özetle bir önceki dönemin "yozlaşmış" *konularını* geride bırakmak sinemacılar için yeterliydi. Bunu yapmaktan çekinmediler ancak sinema, zihinlerinde olduğu gibi, ifadesinde ve örtülü anlamında da özerkliğini korudu. Bu özellik, dilekleri 1927-1928'den itibaren, Stalin ve Jdanov tarafından yerine getirilen Troçki'nin sızlanmalarını açıklıyor.

Yine de, takip eden otuz yıl boyunca dahi, sinemada ifade edilen gerçekliğin bir kısmı sansürlerden kurtulmayı başardı. Her zaman kurtuldu ve bugün de kurtulmaya devam etmekte ve *Rublev*'den ulusal sinemalara dek bütün denetimlere karşın kendisini, onu idare eden kurumdan git gide daha da özgür kılmakta: 16 mm filmin ve Super 8'in elden ele dolaştığı bugünlerde sansür, kamera satışları yasaklanmadığı sürece mümkün görünmüyor. Zira hangi türden olursa olsun bir filmin içeriği filmi aşıyor ve en az sansürden kurtulabildiği ölçüde, çekimi yapandan da kurtulmayı başarıyor. Bu, elbette ki metinler için de geçerli ancak bütün bir kurumun yazılı kültürü miras edindiği ve görüntü karşısında, en âlim olanların bile mektep görmemiş olarak algılandığı bu yarım yüzyıl boyunca, görüntüler için daha da doğru. Bir tür görünmez sınır onları durduruyor, felç ediyor.

Troçki, propaganda "aracı" diye yazmıştı, söz ağızdan çıkmıştı; sorunun kilit noktası tam da burada. Batılı homologları gibi Sovyet yöneticiler de sinemada bir "makine" görüyordu. Sinema karşısında, esas sınıfları burjuvaziden miras kalan aynı önyargılarla, "görgülü" kimselerin hem "teknik" hem de bir halk eğlencesi karşısında takındığı küçümseyici tavra sahiptiler. Lenin, esasen, sinemaya pek az gidiyordu ve Krupskaya'nın da tanıklık ettiği üzere, gösterimin ortasında çıkıyor ve değerli çalışmalarına dönüyordu.

Bir filme katkıda bulunan Lunaçarski, özetini ve senaryosunu yazdığı için, kendisini filmin yaratıcısı olarak görüyordu. Daha sonra, filmlerin denetiminden sorumlu komisyon, yalnızca konuları, temayı, senaryoyu inceledi; çekimi denetlemeyi, kurguda hazır bulunmayı düşünmedi. Böylelikle film, kültürlerinin hizasında yaşayan, Marx ya da Stalin okumuş olmakla bir filmin tüm gerçekliğinin denetleneceğini düşünenlerin sansüründen kurtuldu. Aynı şekilde, *Po Zakonu* başka yerlerde sansürle burun buruna gösterildiğinde Kuleşov, eylemi Kanada'da geçtiği varsayılan bir western aracılığıyla, 20'li yılların davalarını ifşa ediyordu. Yirmi yıl sonra aynı oyun, bu defa *Korkunç Ivan* hesabına oynanıyor.

Ancak film, savunucusu oldukları gerçekliğin tüm anlamlarını muhakkak kavrayamayan sinemacıdan da, gösterimciden de kurtuluyor. Örneğin şu da görüldü: Rejimi hoşnut edecek bir film yapma bahanesiyle -ki Çapayev 1934'te Sovyet yöneticileri gerçekten memnuniyete boğmuştu- sinemacı, Stalinci ideolojinin derinlemesine geleneksel özelliklerini açığa çıkardı. Bir filmin içeriği tarafından aşıldığına kanıt sunacak başka örnekler de olacak.

1974

10
Amerikan Nazi Karşıtlığı Üzerine (1939-1943) (*Parçalar*)

Fransa-ABD 1939, Düşman Seçimi

"Beni Nazi karşıtı olmakla suçlasaydınız, size hak verirdim... Ve eğer beni ulusal savunmayı arttırmanın gerekliliğinde ısrar eden filmler yapmakla suçlasaydınız, size yine hak verirdim." D. Worth Clark'ın alt komitesinde bulunan; 1940 yılında J. P. Kennedy, B. K. Wheeler ve G. T. Nye tarafından, "savaş bozguncuları" üzerine gözlem yapmak, onlara karşı mücadele başlatmakla görevlendirilen Darryl F. Zanuck'ın bu sözlerini, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde hangi Fransız yapımcı söylemiş olabilirdi, bilinmez. Öte yandan, F. D. Roosevelt karşısındaki "barışsever" aday, Zanuck'ın avukatı W. Wilkie şöyle eklemişti: "Soruşturmaya ihtiyaç yok, biz burada bütün Nazilerden nefret ederiz."

Esasen, 1939 yılında Paris'te gösterilen Alman ya da Nazi karşıtı filmlerin bir dökümü yapılacak olursa sayım hızlıca tamamlanabilir. Almanların art niyetleri hakkında anonim bir şüphe uyandıran *Entente Cordiale, Double crime sur la ligne Maginot* [Majino Hattında Çifte Suç] *ve Les disparus de Saint-Agil* [Saint-Agil Kayıpları] gibi filmler bir yana bırakılırsa, esasında bir Amerikan filmi olan *Confessions of a Nazi Spy* [Bir Nazi Casusunun İtirafları] dışında açıkça Nazi karşıtı tek bir film bulunmuyor.

Majino Hattında Çifte Suç ve diğer Fransız filmleri üzerine, *New York Times* eleştirmeni şöyle yazmıştı: "Nazilerin Amerika'daki faaliyetlerine odaklanan Warner yapımları ile kıyaslanınca, kaygılarını ifade etmek için tamamlayıcı birkaç nedene ihtiyaç duyan Fransızların, aslında hepimizi tehdit eden tehlike karşısında, en sığ sözlerden başka söyleyecek bir şeylerinin bulunmamasını fark etmek hayret uyandırıyor. Bize sundukları bu filmler, tatsız bir çorbadan ibaret" (8

Mayıs 1939). Aynı sene Amerika'da, açıkça Nazi karşıtı on sekiz film gösterildi (*Beast of Berlin, U-Boat 29* vb). Bu filmlere, New York'ta sunulan on altı Sovyet filminin arasından şu üçünü de eklemek gerekiyor: *The Oppenheim Family, Concentration Camp, The Great Citizen.* Buna koşut olarak, Amerikanlar iki Sovyet karşıtı film gösterdi: Paris'te de sunulan *Ninochka* [Gülmeyen Kadın] ve Sovyetlerin Finlandiya'ya müdahalesini kınayan *Sky Patrol.*

Bu bilanço, gizli bir iç savaş atmosferinde yaşayan ve askerî ve kültürel idarecileri tam anlamıyla tanımlanmış olmayan Fransa'dan, komünizmden ya da düşman Nazizm'den farklı olarak, Amerika'da seçimin çoktan ve hatta 1939 öncesinde yapıldığının göstergesi: 1938'de gösterilen şu filmleri kıyaslayın: *The Last Train From Madrid, Three Comrades* vs. Yazı, gazetecilik ya da araştırma dünyasına kıyasla daha belirgin bir görüngü. İşaret noktası yıl 1939'da dahi, Nazi yanlısı birçok eser sayılıyor: E. Hambloch'un *Germany Rampants*'ı ya da Almanya'nın 1933 sonrası politikasını savunan diğerleri gibi. Bunun aksine, SSCB üzerine yazıların çoğunluğu Sovyet karşıtı: P. A. Sloan, C. Clark ya da Krivitski'nin çalışmaları gibi.

Birleşik Devletler'deki sinemacı ve yapımcıların tutumunu açıklamak için, bilhassa Almanya göçmeni veya Alman ya da Amerikan kökenli Yahudi sinemacıların çokluğu pekâlâ düşünülebilirdi. Aralarından bazılarının öyle olduğu şüphesiz ve görünüşe göre bu kimseler hareketi canlandırmıştı ancak bu, çoğunluğun durumu değildi. Ayrıca, Almanya'dan göç eden sinemacıların Fransa'ya geçiş yaptıklarında aynı etkiyi yaratmadıklarını gözlemlemek de mümkün.

Savaş ilan edildiğinde Roosevelt, Amerikan değerlerini ve adil hukuku yüceltecek bir sinema geliştirmeye yönelik kesin talimatlar verdi. Eylül 1939 ve Haziran 1940 arasında, yani savaş halindeyken, Fransa henüz Nazi karşıtı filmler üretmiyorken, hareket ABD'de durmaksızın genişliyordu. ABD, belirleyici ivmesini İkinci Dünya Savaşı başlarında (*Bir Nazi Casusunun İtirafları* dahi 1939 yapımı) *Four Sons, Escape the Great Dictator, Foreign Correspondant* ve bilhassa Frank Borzage'ın, Almanya'ya Hitler'i devirme çağrısı yapan ve diplomatik vakalara zemin hazırlayan *The Mortal Storm*'u ile kazandı.

DÜŞMAN SEÇİMİ

1939'da Fransa'da ve ABD'de gösterilen filmlerin kökeni ve içeriği

	Pasifist	Japon karşıtı	Alman ya da Nazi karşıtı	Sovyet	Sovyet karşıtı	Alman filmleri	İtalyan filmleri
FRANSA (250 filmden 100'ü geniş kitlelere ulaştı)	2[A]	0	2	1	1	0	1
ABD (500 filmden 150'si geniş kitlelere ulaştı)	2	1[B]	18[D]	16[E]	2[C]	9[a]	4[b]

a. Bu Alman filmlerden hiçbiri New York Times ya da başka büyük gazetelerde önemli bir eleştiri ile karşılanmadı; aralarından hiçbiri Broadway'in büyük salonlarında gösterilmedi. Şu filmler örnek olarak gösterilebilir: *Drei Unteroffiziere, Der Florentiner, Der Gouverneur* vs.

b. Afrikalı Scipio, Le grand appel, J'ai perdu mon mari, Allegri Nasnadieri

A. *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (tekrar gösterim) ve *Entente cordiale.*

B. *Flight Angels*

C. *Gülmeyen Kadın, Sky Patrol*

D. *Beast of Berlin, U-Boat, Conspiracy, They Made Her a Spy* vs.

E. *The Oppenheim Family, Concentration Camp, The Great Citizen* vs.

Savaş yılları sineması etrafında yürütülen bir Amerikan ideolojisi çalışması, belgeseller ve haber filmlerinin dışında, daha özel olarak *belli birtakım film gruplarına odaklanmalı:*

a. *The Man I Married, Bir Nazi Casusunun İtirafları* gibi büyük başarı yakalamış Nazi karşıtı filmlerin yanı sıra, Irving Pichel'in *The Moon is Down*'ı, J. Renoir'ın "bütünüyle ticari başarısızlık" olan *This Land is Mine*'ı, gibi, olumlu eleştiri almasına karşın izleyici kıtlığı çekmiş filmler.

b. Örneğin Edward Dmytryk'in *Behind the Rising Sun*'ı gibi, çok az sayıda bulunan ancak başarı kazanmış Japon karşıtı filmler.

c. Büyük gişe hasılatına ulaşan filmler. *Variety*'nin 296. sayısında tutulan hesaplamaya göre, yapımından iki yıl sonra da ilk sırada

kalmayı başaran *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin ardından akla gelenler şöyle: Irving Berlin ve Michael Curtiz'in *This is The Army*'si, Sam Wood'un *For Whom the Bell Tolls*'u [Çanlar Kimin İçin Çalıyor], H. Hawks'ın *Sergeant York*'u, W. Wyler'ın *Mrs. Minniver*'ı, D. O. Selznick'in *Since You Went Away*'i, Michael Curtiz'in *Yankee Doodle Story*'si, V. Fleming'in *A Guy Named Joe*'su, Edmund Goulding'in *Claudia*'sı.

d. Sovyet karşıtı filmlerle karşılaştırılması gereken, Sovyetlerle ittifakı meşrulaştırmak adına yapılmış filmler: *Mission to Moscow*, *The Northern Star* vb.

e. 1939-1944 arasında üretilen, Hollywood'un eski "komünistleri" tarafından piyasaya sunulan ve McCarthy komisyonu ya da Knights of Colombus gibi pasifist-soyutlanmacı örgütler tarafından saldırılan filmler; örneğin: W. Dieterle'ın *Blockade*'i, M. Le Roy'un *Escape*'i, J. L. Mankiewicz'in *Three Comrades*'i, Irving Pichel'in *The Man I Married*'i, A. Litvak'ın *Bir Nazi Casusunun İtirafları* filmi, J.H Lawson'ın *Four Sons*'ı, Frank Borzage'ın *Mortal Storm*'u vb.

Nazizm üzerine Amerikan filmleri[1], birtakım ortak özellikler barındırıyor:

– Alman halkı rejimden daima ayrı tutuluyor, rejimin ergenler ve deneyimsizler dışında kimse üzerinde etkisi bulunmuyor.

– Alman halkının Nazizm'e karşı direnme kabiliyetine olduğu gibi istencine de fazla değer biçiliyor.

– Olaylar daima küçük ya da orta büyüklükteki şehirlerde meydana geliyor.

– Terörün işleyişi ve düzen ile ilişkisi, pek az romanın yapmayı başarabildiği gibi, içeriden resmediliyor. Siyasi yaşamın dışarıdan görünen biçimleri ve Nazi hareketinin tarihi, belgeseller dışında önemli bir yer kaplamıyor.

– İmgesellerde, Nazizm'in zaferi, aile bağlarında ve iyi komşuluk ilişkilerinde bir parçalanma ile sonuçlanıyor.

Amerikan toplumu ve savaş üzerine filmlerin büyük bir çoğunluğunda aile yaşamı, tam anlamıyla *The Unconquered Fortress* [Fethedilmeyen Kale], hiç olmadığı kadar sağlamlık kazanıyor: Kocasının dönüşünü sadakatle bekleyen bir kadının hikâyesi, filmlerin hemen

1. E. Dmytryk'in *Hitler's Children*'ı, F. Zinnemann'ın *The Seventh Cross*'u, Irving Pichel'in *The Man I Married*'i, P. Godfrey'in *Hotel Berlin*'i, H. Hathaway'in *House on the 92th Street*'i, H. Shumlin'in *Watch on the Rhine*'ı, A. Litvak'ın *Bir Nazi Casusunun İtirafları* filmleri arasında bir kıyaslama yapınız.

hepsinin ikincil temasını, büyük bir bölümünün ise ana temasını oluşturuyor. İyi komşuluk ilişkilerinin sürdürülmesi, grubun ruh sağlığının iyi olduğuna işaret ediyor. Jeffrey Richards *Visions of Yesterday*'de küçük bir kentte sürdürülen yaşamın, Amerikan idealinin temsilciliği açısından, önderlerin ve saray çalışanlarının [yeoman] hayatının önüne geçtiğine haklı bir şekilde dikkat çekti. Onun, çağdaş döneme aktarılmasıydı. Dev şirketlerin, örgüt "makinesi"nin, Devlet'in idealinin karşıtıydı. *Self-help*'e tek alternatif olarak iyi komşuluk ilişkileri, Birleşik Devletler imtiyazlarının dayanağını ve simgesini oluşturuyordu. Almanya'da ise Nazizm, bu güven ilişkileriyle birlikte, Amerikan toplumunun bir diğer esası olan aile kurumunu da yıkıma uğratmıştı.

Japon karşıtı filmlerin ana teması basit: Amerikan demokrasisi tarafından savunulanlardan başka değer yoktur. Düşman selamete ancak onu paylaştığı sürece erişebilir ve paylaştığı andan itibaren artık düşman değildir.

Bu, örnek bir film olan *Behind the Rising Sun* için de geçerli. ABD'de eğitimini tamamlamasının ardından ülkesine dönen genç Japon bütünüyle Amerikanlaşmıştır. Gözleri açılmıştır ve Amerikan özgürlüklerinin gerçek anlamını hayretle keşfetmektedir. ABD'de her birey mesleğini bağımsızca seçerken, liberal, antimilitarist bir milletvekili olan babası, ona kendi seçtiği mesleki faaliyeti dayatmak ister; öte yandan, o, babasının genç sekreterine âşıkken, ailesi ona "iyi aileden gelme" bir eş bulmayı ve benzeri şeyler dilemektedir.

Hiç şüphesiz bölünmüş, ancak barışçıl ve insancıl kalan bu aileyi umutsuzluğa sürükleyecek Çin-Japonya savaşı patlak verir. Japon ordusuna katılan genç kahraman yıpranır ve durumu kötüye gider. "Gerçek bir Mikado askeri"ne dönüşürken, Çin'de gerçekleşen vahşeti görmek istemez. Hakikat sevgisini, yargı özgürlüğünü ve evlilik sözü verdiği genç kadına olan sadakat duygularını art arda yitirir. İşte böylelikle bir işkenceciye, gerçek bir canavara dönüşmüştür. Gelenekçi kalan ancak liberal ve hoşgörülü olan babası çaresizliğe düşerek intihar ederken, özgürlük getirmek adına ülkesinin semalarında uçan ilk Amerikan bombardıman uçaklarının sesini duyan Japon genç kız tanrıya şükreder.

Her ne kadar Sovyet düşmanlığı ABD'de, Büyük Britanya ya da Fransa'da olduğu kadar kemikleşmiş olmasa da Amerikalılara, kendi-

lerine uygun düşecek bir SSCB imgesi sunmak için atılması gereken büyük bir adım vardı. Warner'ın yöneticileri, ilk iki yapımlarında kapsamlı olanakları kullandılar.

*Mission to Moscow*da önemli olan, büyükelçi Davies'in *Anılar*'ından esinlenmiş bu mülakatın anlatısının ihtişamı ya da vurgusu değil: SSCB temsili, tarımın makineleştirilmesine, traktörlerin savaş tanklarına gösterişli dönüşümüne ve en çok altı çizilen temalardan biri olan kadının toplumsal kurtuluşuna odaklanan birkaç aydınlatıcı sahne ile sınırlı kalıyor. Güzel duygular, Stalin rejimine duyulan kuşkuların tümünü iki saatten az bir sürede yatıştırmaya çalışan bu filmin genel çerçevesini oluşturuyor. Büyükelçi Davies, "Dünyada mümkün olan yönetim şekillerinin en iyisine sahibiz..." diye açıklıyor "...ancak ben, Sovyet önderlerin dürüstlüğüne saygı duyuyorum." Bu cezbedici "ancak", aslında J. Davies'in *Anılar*'ında filmde gösterildiği haliyle yer almayan ve Troçkistlerin, doğruluğunu boş yere reddettiği, davalara gerekçe göstermeye ilişkin uzun bir geçişi takdim ediyor. Gerçekten de bu davaların sunumunun *Made in USA* damgaları, Troçkistleri çaresiz bir öfke içinde kıvrandıracak türdendi: Bir kokteyl sırasında Litvinov, bir Amerikalıya, gizemli bir biçimde ülkedeki vatan hainlerinden bahsediyor; böylece peş peşe gelen sahnelerde Karkov'a yapılan sabotaja tanıklık ediliyor, petrol kuyularının alevlendiği görülüyor; çok geçmeden Krestinski, Radek, Buharin tutuklanıyor ve buna koşut olarak, Nazilerin New York'ta aynı sabotajlara kalkıştıkları görülüyor. Duruşma sırasında Yagoda "Troçki'nin programını benimsemişlerdi", "yegâne başarı şansımız, Rusya'nın Almanya karşısında mağlubiyetiydi" itiraflarında bulundu; Buharin "ve Japonya" diye eklerken, Tukaçevski "Almanya ile anlaşma içerisinde bir askerî diktatörlük kurmayı amaçlıyorduk: Başarılı olmak için, her şeyden önce Stalin'i vurmak gerekti" diye sonlandırdı. Duruşma tamamlanır tamamlanmaz, Sovyet uçakları da havalanabilirdi.

Bu çok "tarihsel" filmin aksine, Ann Baxter'lı *The Northen Star* zihinleri dağıtmayı, Sovyet yaşantısından geriye makbul anılar bırakmayı hedeflemişti. Esasında, Ukrayna'nın bu küçük köyü gerçek bir cennet ve semaverler ile hasırlar bulunmasaydı olayların Ortabatı'da geçtiği düşünülebilirdi. Burada, Moskova'nın bütün pazarlarında olduğundan daha çok ördek, domuz ve diğer erzaklar bulunuyor; gerçek bir *piknik*. Evde koca öylesine şefkatli, kadın yuvasına öylesine bağlı, çocuklar öyle ağırbaşlı ve gençler öyle alçakgönüllü ki, Sovyetlerin Amerika'ya gıpta etme sebeplerini tahayyül etmek zor görünüyor.

Savaş ertesinde McCarthy komisyonunun *The Northern Star*'ı huzur bozucu olarak nitelendirmesinin nedeni kolaylıkla anlaşılıyor. Esasen, Lewis Milestone'un bizlere, cesur, vatanperver, sadık ve kendilerini şölen ortasında şaşkına uğratan Alman hücumu karşısında kararlı Sovyetleri gösteren bu oldukça basmakalıp yapıtı, Almanların –burada bir Nazi doktorunu canlandıran Erich von Stroheim– daha kültürlü olmaları doğrultusunda, giriştiklerinden daha fazla suçtan sorumlu olduklarını göstermekten başka belirgin bir ders içermiyor.

1974

11
Antimilitarist Bir Sinema Var mıdır?

L'Affaire Dreyfus'dan [Dreyfus Olayı] *Gardarem lo Larzac*'a [Larzac Bizimdir] dek çok sayıda antimilitarist film bulunduğu pekâlâ düşünülebilir. Gerçekte, sıklıkla alaycı [parodique] ya da hatta marjinal sayılan bu filmler, genellikle militarizmin ve askerî zihniyetin aksak yanlarını, dogmalarının anlamsızlığını ve saflığını işliyor; örneğin ilkelerinin, hangi trajik ya da absürt durumlarda uygulanabileceğini gösteriyor: intihar, ölüm, mağlubiyet. *Mädchen in Uniform* [Üniformalı Genç Kızlar], Max Ophuls'un *Liebelei*'ı ve daha da keyifle, 20'li yılların Amerikan komedileri ya da *The Bridge on the River Kwai* [Kwai Köprüsü] böylesine dersler veriyor. Fransız sinemasına gelince o, Courteline tarzı hicivlerle dolup taşıyor.

Bir diğer gelenek ise askerî disiplinin aşırılıklarını kınamak: *Im Westen nichts Neues*'dan [Batı Cephesinde Yeni Bir şey Yok] *Attack* ve *From Here to Eternity*'ye [İnsanlar Yaşadıkça] kadar, askerî kurum ve onun işlevi daha dolaysız yoldan çözümleniyor. Bu filmler, kendi dönemlerinin görüşlerini fazlasıyla etkilediler. Devrim karşıtı jandarma rolünü art arda üstlenen ülkelerdeki tabulara saldırdılar: 30'lu yılların Almanya'sı ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika. Askerî disiplinin onayladığı istismarları, müsaade ettiği uygulamaları açıkça gösterdiler. Buna karşın bu türden filmler, militarizmin, hatta askerî kurumun temelinde yatan sorunları ortaya koymadı; çünkü *bireysel* zorbalıkların, otoritenin dengesiz kimselerine bağışlanmış serbestliğin uygulanma yöntemlerinin incelenmesi durumunda, başat sorun ortaya konulamazdı: askerî kurumun toplumsal işlevi, siyasi çatışmalar ve kolektif mücadeleler düzeyindeki baskıcı rolü.

Aynısı, *J'accuse* [Suçluyorum] ile aynı yolu izleyen *Quatre camarades* [Dört Yoldaş], *Okraina, Uomini contro, Paths of Glory* [Zafer Yolları], *King and Country* [*Pour l'exemple* – İbret İçin] ve birkaçını daha içeren ünlü filmler serisinin tümü için de geçerli. Bu filmlerde antimilitarizm ve *pasifizm* temaları muğlak biçimde birbirine ka-

rışıyor. Bahsi geçen filmlerden en yakın tarihli son ikisi arasından Losey'e ait olanı, kurumsal çözümlemede Kubrick'ten bir adım öne geçti. Bunun nedenini söyleyelim. Açıkça görülüyor ki *Zafer Yolları*, 1914-1918 ve daha sonrasının militan antimilitarist temalarının tümünü özetliyor. 1916 taarruzuna iten güdüler örtüsüz olarak belirtiliyor; askerî hiyerarşi, tepeden zemine dek parçalara ayrılıyor; askerî adaletin gelişigüzelliği de aynı şekilde, komutanlığın istismarlarını ve yanlışlarını örtbas etmek adına üç askerin ölüm cezasına çarptırılması ve infaz edilmesi vesilesiyle açığa vuruluyor. Askerî kuruma karşı yatışmaz bir yergi olarak bu film demokratları ve sol kimseleri "memnun etti". Bununla birlikte sınır durumların (her biri hakiki olsa dahi) çokluğu, genel görünümün güvenilirliğini etkisiz hale getirip, asker ve subayların savaş sonrasında ve uzun süre boyunca dostça ilişkilerini sürdürdüğü eski savaşçı hareketlerinin doğuşunu ve kalıcılığını anlaşılmaz kıldı.

King and Country

Daha az gösterişli olmakla birlikte Joseph Losey'in çözümlemesi, asıl soruna doğru ilerleyip, onu daha yakından irdeliyor. Olaylar 1917'de, Flandres siperlerinde gelişiyor. "Kayınvalidesine gününü göstermek için" gönüllü asker olan Hamp, üç yıldır cesurca savaşmaktadır. Tüm harekât yoldaşları ölmüş. Bir gün topa tutma sırasında "tükenir" ve top seslerinden kaçmak için yürür, safları terk eder; tam anlamıyla farkına varamadan "ortadan kaybolur". Askerî mahkeme karşısındaki savunması sırasında "Bu ilk defa başıma geldi" der, kuralların inceliğini ve derin anlamlarını göz ardı eden basit bir adamla uğraştığını anlayan mahkeme ona inanır. Ne var ki askerî kanunlara itaat içtenliğe üstün gelir, mahkeme onu mahkûm eder ve ertesi gün taarruz planlandığından, komutan "ibret için" derhal infaz emri verir.

Bu filmin ilginç tarafı, savaşın kendisinden çok, kötü bilgilendirilmiş, kötü eğitilmiş, pek az görgülü, kurumların (burada askerî kurum) karşısında savunmasız, halktan insanları kanundan, kanun bilgisinden ayıran mesafe üzerinde yoğunlaşıyor olması. Herkesin kanunlardan haberdar olması gerekirken her şey halkın onları anlamaması, cehalet içinde kalması adına düzenlenmiş. Halk onları bilseydi kökenini, mantığını, işleyişini de kavrayabilirdi.

Savaşın ve savaş halinin askerî kuruma iktidarın iplerini sıkıca eline alma ve hırslarını açığa çıkarma, çözümlemeye ise kurumları suçüstü yakalama olanağı tanıdığı doğru; yine de vatanperver bir savaş yerine iç savaş olması durumunda, ordunun *kalıcı* işlevi daha

yerinde bir yoldan yaklaşır. R. Vautier'in filmlerinin, bilhassa askerler ve subaylar arasındaki vücut dayanışması sorununun irdelendiği *Avoir vingt ans dans les Aurès*'nin [Aurès'de Yirmi Yaşında Olmak] önemi buradan kaynaklanıyor. Askeri kurumun kendi içerisindeki işleyişinin araştırılması derinleşti çünkü burada antimilitarizm pasifizm yerine günümüz siyasi çatışmalarıyla iç içe geçiyor. "Askerler subayların istismarına göz yumduğu sürece bu, kitlelerin toyluğunun bir işareti olacak." diye yazmıştı Rosa Luxemburg. Bu, antimilitaristleri bugün dahi bölmeye devam eden bir sorun yaratıyordu. Eğer ordunun vatanperver ve baskıcı olarak iki işlev gördüğü kesinse, askerin subayların gözünden ve bilgisinden uzakta olması durumunda, kurumun, askerî disiplini asıl işlevinden –çatışma kabiliyetinin iyileştirilmesi– nasıl saptırdığını ve toplumsal baskı gayesiyle kullandığını anlayamayacağı da kesindir. Günümüzün militan filmleri bu görüşe kanıt sunuyor.[1] Ancak henüz hiçbiri mekanizmaları *parçalara ayırmadı*.[2]

1976

1. *L'entertaînement des C.R.S., Le charme indiscret de la démocratie bourgeoise, L'horizon* ve benzeri güncel antimilitarist filmlerin birçoğu *Larzac Bizimdir* gibi Iskra, U.P.C.B., Coupra films ve benzerleri tarafından yayınlandı. Guy Heunebelle'in *La cinéma militant*'ında bu filmlerin bir listesi bulunuyor: Film éditions, 1 rue de Metz, Paris.
2. 1917 Devrimi süresince Rus askerler ve subaylar dışında. Kıyaslayınız: *Révolution de 1917*, 2. cilt, Aubier-Montaigne, 3. bölüm. Askerî kurumun vatanperver ve baskıcı işlevlerinin ayrılması.

Üçüncü Bölüm

Sinematografik Dilin Eylem Kipleri

12
"Yahudi Süss"ün Zincirleme Geçişleri

Yahudi Süss'ün elde ettiği başarı, yapımında Goebbels'in üstlendiği rol, katkıda bulunanların büyük bölümünü daha sonraki aşamada bekleyen trajik yazgı biliniyor. Aynı şekilde yönetmen Veit Harlan'ın, antisemitist bir film yapmayı arzulamış olmak suçlamaları karşısında kendisini her zaman koruduğu; çekime davet edildiğinde, filmin sorumluluğunu almamak adına, Wermacht'a katıldığı da biliniyor. Sonrasında ise, belirttiği üzere, Yahudi sorunu *üzerine* tarihi bir film yapmayı kabul etmişti; Goebbels'in öfkesine karşın, bakan tarafından talep edilen, alt metni fazlasıyla aşikâr belirli sahneleri kaldırmayı başarmıştı. 1945 yılında, yargılanması süresince, Veit Harlan iyi niyetini savundu, kanıtlarını gösterdi ve Amerikan yargısı onu hafif cezaya çarptırdı.

Filmi izleyen herkesin iyi bildiği gibi bu tartışmalar çözümlemeye direnç göstermiyor. D.J. Jay ve Michel Pierre ile ortak çalışan François Garçon başarılı bir makalesinde *Yahudi Süss*'ün birçok farklı okumasının mümkün olduğunu gösterdi; her durumda, film eşit derecede feminizm karşıtı, küçük burjuva ve tam tamına Hitler yanlısı esinler taşırken, antisemitist çizgisi de tüm bunlarla kusursuzca bağıntılı: Antisemitizmin birçok katmanını, en yaygın olanının filmde en az bulunan olmasıyla birlikte, bir araya getirdiğini ve bunun da Veit Harlan'a, bazı kimseleri yargıları konusunda ikna etme olanağı tanıdığını söyleyebiliriz.

Bahsi geçen güzel inceleme, filmin sarih düzeyiyle yetiniyor. Salt "teknik" boyutta yazı ve kamera kullanımı ideolojilerinin varlığını somut bir örnek yoluyla göstermek adına, yapımın tek bir yönünü, sinemasal yazının bir sorununu çözümleyerek, bu yargıyı burada doğrulamayı arzuluyoruz: Filmde kullanılan, zincirleme geçiş olarak anılan yöntem, bir sahneden diğerine oldukça vasıflı bir geçişe işaret ediyor ve kurgu ile çekim arasında istisnai bir işlem gerektirdiğinden, yarattığı etki için çaba sarf *edilmiştir.*

Yahudi Süss'de yalnızca dört zincirleme geçiş bulunuyor.

– Birincisi, şatoda bulunan dükalık amblemini geride bırakıp, bir kenar mahalle dükkânında sallanan İbrani sembole geçiyor. Geçiş, şatodan Yahudi mahallesine uzanmak için kullanılıyor.

– İkincisi, dükü ziyarete hazırlanan Süss'ün sakal tıraşı esnasında; geçiş, yüzünün ve dış görünüşünün dönüşümünü gösteriyor.

– Üçüncüsü, Süss dükün yazı masasına, endamlı balerinlere dönüşen altınlar bıraktığında.

– Dördüncüsü ise, hüküm giyen Süss, hapishanede uzayan sakallarıyla, eski yüzünü tekrar kazandığında.

Bu dört geçişin örtük anlamları masum değil. Yahudi'nin iki yüzü bulunuyor: insanlık dışı doğası hakkında yanıltmayan, kenar mahalle yüzü ve aldatıcı bir görüntü yaratan fakat daha az zararlı olmayan şehirli yüzü. Dahası, altın kullanımıyla, bu işlerin ustası olarak bilinen Yahudi, sefahatle yakından bağlantılı para arzusunu şatoya sokuyor; böylelikle makul bir toplumun ahlakını bozup ırkın sağlığına zarar veriyor. Bir armadan diğerine geçiş ise, Arilerden Yahudilere böylece gerçekleşen iktidar değişimini simgeliyor.

Bir seri olarak incelendiğinde, zincirleme geçiş seçimleri ideolojik bir anlam kazanıyor çünkü bu dört efekt bir araya getirildiğinde, Nazi doktrininin özeti niteliğinde bir yapı oluşturuyor.

Bilinçli ya da değil, Nazi doktrininin özünü belirleyen unsurları tanımlayan yönetmen, filmin yegâne özel efektlerini bu unsurlara ayırmış.

Böylelikle Veit Harlan, bir nevi, sanatı tarafından ihanete uğramış oldu.

1976

13
Ophuls, Harris ve Sédouy'da Mülakat Kullanımı Üzerine

Le chagrin et la pitié [Keder ve Acıma], belge-film tarihinde bir tür Ekim Devrimi niteliği taşıyor. Filmin, kuşkusuz, temasından kaynaklanan başarısı ve yönelimleri aracılığıyla, Ophuls, Harris ve Sédouy'un eseri, anlamı izleyicilerin ideolojilerine göre değişebilen ancak bir sinematografik eserin doğuşuna ilişkin tepkilerin alışılageldik ölçütünün ötesine geçen bir coşku uyandırdı.

Bize göre bu başarı aynı zamanda filmin yapımının olağandışı niteliklerine de bağlı. Bu yeterince gözlemlendi mi? Filmin yaratıcıları, eski bir metot olan mülakat kullanımına yeni, deneysel bir yoldan yaklaşıyorlar. *Keder ve Acıma*'da, ardından *Français, si vous saviez*'de [Fransızlar, Bilseydiniz] olduğu gibi, mülakatların iki rolü ve yeni bir işlevi bulunuyor.

Öncelikle mülakat, içinde bulunulan zamanda var olan bir kimseyi kendi geçmişiyle yüzleştirme rolünü üstleniyor; Clermont-Ferrand bölgesinden bir tüccar ile olanı, buna örnek teşkil ediyor. Tanık, kendi bölgesindeki Yahudi tüccarlar hakkında sorgulanıyor: Sanki acı dolu hatıralardan biraz endişeli, o zamanlarda durumu görmezden gelmiş, sanki bu dram savaşın yol açtığı felaketlerin bir parçasıymış gibi görünüyor. Tanık, pekâlâ kafa karışıklığına neden olabilecek bir soyisme sahip. Mülakatçı kendisine, 1941 yılında, Yahudi olmadığını belirtmek için gazetelere verdiği ilanı gösterince solgunlaşıyor ve "Ah, bunu biliyordunuz..."dan başka söyleyecek bir şey bulamıyor. İzleyici, 1941 şartlarını tam anlamıyla yeniden ortaya koyan bir kişiliğin korkaklığını ve metanetsizliğini tek seferde ölçümlüyor.

İkinci olarak mülakat, tanığın geçmiş temsili ile bu geçmişin gerçekliğini karşılaştırıyor. Örneğin, sonradan barmen olan eski bisiklet yarışçısı Geminiani, Clermont-Ferrand'da Almanların bulunmadığını iddia ediyor. Ardından, tanığın ifadesi yalnızca *iç sesiyle* devam

ederken, yönetmen Clermont-Ferrand'da geçit halinde bulunan ya da yürüyüş yapan Almanların görüntülerini ekrandan geçiriyor.

Son olarak ve hepsinden önemlisi, tanıklığın bu filmdeki işlevi, yorumun yerini bazen tanıklara sorulan sorularla, bazen de dönem haberlerinin eşzamanlı görselliğiyle ikame etmek: Ophuls ve Sédouy, geleneksel üslupta bir yoruma asla başvurmuyor. Böylelikle tarihçi, tanıklar ve toplum önünde, geçmişin delilleri karşısında geri çekiliyor. Bu aracının yokluğunda tarihsel açıklama, tamamlayıcı bir gerçeklikle teçhiz edilmişçesine, son derece hakiki görünüyor.

Bu yazım yöntemi, izleyici filmin yönelimlerine ister karşı çıksın ister onu haklı bulsun, filme gücünü veriyor: Geleneksel olarak bir filmde görüntülerin gücü metnin önüne geçerken, bu kez metin, sözlü söylem ve görüntülerin söylemi arasında kurulan yeni bir ilişki düzeni sayesinde, tam aksi meydana geliyor. Müziğin hemen hiç bulunmayışının farkına dahi varılmıyor.

Gerçekte, film yaratıcılarının birbirinden ayrılan ideolojileri, bir araya geldiklerinde bir tür ulusal model oluşturması gereken tanık seçimini beraberinde getirdi. Bu seçimin eleştirisi, yeterli olmak adına, farklı tanık gruplarının (hiçbir işçinin ifadesi alınmadı, işbirlikçiler kayırılmıştı vb) yalnızca temsiline ya da ideolojisine odaklanmakla kalmayıp, bu tanıklıkların filmdeki rolü ile onların aracılığıyla açığa çıkan *erke*nin de üzerinde durmalı. Ne var ki, "işbirlikçi" alan, sağlam kişilik, kültür, irade gücü gibi tüm olumlu özelliklerden faydalanırken direnişçiler, kavramları iyi idare edemeyen çiftçiler, eşcinsel paraşütçü gibi, halkın manevi yargısı nezdinde daha bulanık niteliklere sahip kimseler için durumun aynı olmayacağı gözlemleniyor. Bununla birlikte, dengeleyici ağırlıklar da bulunduğundan (Mendès France'ın uzun fakat salt kronolojik tanıklığı, Duclos'un sıkı tavrı ve Laval hakkındaki son derece "olumsuz" ifadeleri vb), filmin uyandırdığı yankı eserin derin ideolojisini donuklaştırıyor. Yapımın kalitesine eklenen bu anlam belirsizliği eserin akış yönünü ve daha da kesinlikle, mülakatların istismar edilme ilkesini kamufle etmeyi oldukça iyi başardı. Ne var ki bu istismar, Harris ve Sédouy'un (Ophuls olmaksızın) ikinci filmi *Fransızlar, Bilseydiniz*'de rahatsız edici derecede baş gösterdi.

Bu filmin tanık seçimini, soruların niteliğini, ayıklanan cevapları ve mülakatların kurgusunu inceleyelim:

– Tanık seçimi: Filmin öne sürülen sarih ideolojisinin en görünür tarafı olan tanık seçimi, ulusal örneklere ve "öznelliğe" açıkça bağlı kalıyor: aşırı sağ için P. Boutang, sol için Mendès France, komünistler için Duclos ve Tillon vs.

– Kurgu, bu dengeyi etkisiz hale getiriyor. Elbette ki Mendès France yapıya bir tuğla daha ekliyor ancak kurgu bu yapıya mimarların arzuladığı biçimi veriyor ve kronik derleyicisi konumuna indirgenmiş Mendès France tarafından akıllara getirilen olaylardan ders çıkaran Pierre Boutang oluyor. Sağ her seferinde "son sözü söylüyor".

– Yöneltilen soruların niteliği, hiç şüphesiz, filme istenilen anlamını bahşediyor. Bu film de Gaulle ile hesaplaşıyor; yaratıcılar, yeterli olmak adına, *de Gaulle karşıtlığının tüm katmanlarını saptadı*: Kurtuluş'un kurbanları, hüsrana uğramış direnişçiler, Cezayir'e iade edilenler vb. Cevaplar öylesine kışkırtıcı ki, de Gaulle'e karşı hassasiyet sahibi olduğu düşünülmeyen Soustelle dahi nihayet gardını alıyor.

– Mülakatların bütününden hangilerinin kesildiği veya hangilerinin hiç kullanılmadığı bilinemediğinden, cevapların seçiminin çözümlemesi daha fazla zorluk teşkil ediyor. Yine de iki anormallik dikkat çekiyor. İlk olarak, Münih tanıklığının kurgusu yalnızca Mussolini ve Hitler'in giyim tarzlarına ilişkin anıları barındıran, Daladier'ye ayrılmış kısım. Daladier'nin Münih konusunda kendisini on kez ve siyasal düzlemde açıklıyor olması, eski konsey başkanının itibarsızlığına yapılacak bir katkı konusundaki bariz dürtüsüne işaret ediyor. Tanıklığından, yalnızca Axe liderlerinin tutumu üzerine konuştuğu sahnelerin saklanması, III. Cumhuriyet'in tüm siyasetçilerini gözden düşürmek adına küresel girişime ortak oluyor.

İkinci örnek: Argoud mülakatının uzunluğu, örneğin, *Fransızlar, Bilseydiniz*'in yaratıcılarının "sağcı" olduğu sonucuna varan kimseleri şaşırtabilir; aslında bu mülakat, izleyiciyi, Argoud'nun görüşlerinin sığlığını ve onca ağır sorumluluğu böylesine paranoyak bir kimseye emanet eden siyasal ve toplumsal düzeni sorgulamaya sürüklüyor. Askerî kurum dahi bu tanıklığın ağırlığı altında ezilebilir. Ancak bu, ne sol ne sağ görüşten olduklarını böylece belirtmeyi başaran yönetmenler için önem arz etmiyor. Belirgin ya da örtülü olsun, onların amacı farklı. Argoud'nun uzun süre boyunca konuşmasına müsaade edilmesinin üzerine izleyici, kaçınılmaz olarak, böyle bir adamın yalan söylemeyi bilmeyeceği çıkarımını yapıyor; dolayısıyla yalan söyleyenin, hep yalan söylemiş olanın De Gaulle olduğu örtük sonucu film boyunca hissediliyor. Hakikat yapılarda, kalıcılıkta bulunduğundan, o da tüm siyasetçiler gibi yalan söylüyor (ve Mendès bu filmde siyasetçi olarak değil birey, tanık olarak sorgulanıyor): Filmin başında, Lorraine gibi geleneksel bir vilâyetin seçilmiş olması, "siyaset karşıtı" ya da "siyasetçi karşıtı" yaklaşımın göstergesi.

1973

14
Gösteri Olarak Tarih: Abel Gance'ın "Napoléon"u

Peki ama yüzyılın başında, sinemanın mimari ile birlikte geleceğin büyük sanatı olacağını ilan eden kimdi? Bu kehaneti sandığından daha derinlere iniyordu. Ancak o tarihlerde, bir katedral –ya da gözlerimizin önünde yenilenen cüretkâr piramit Louvre– gibi, Abel Gance'ın sinemasının da müzik sayesinde her bir neslin ihtiyaçlarına uyarlanarak, bugün aynı şekilde ilerleyebileceğini düşünmek mümkün değildi.

Bu devasa, gösterişli yapıda üç esas bulunuyor: ara yazılar biçiminde ya da başka türlü, Fransız devrimini asıl gerçekliğinde *yeniden tesis eden* cümleler ve kelimeler; çağdaş gravürlere başvurarak ya da değil, onların sırasını değiştiren, başkalaştıran sinemacıya göre, Devrim'in *parçalarını birleştiren* görüntüler; son olarak sürekli yenilenen (kurgu kadar) ve 1932, 1955, 1983 yıllarında, esere *yeniden oluşmasının* dayanak noktasını veren müzikal eşlik.

Abel Gance'ın Devrim ve Bonaparte hakkında sunduğu kelime ve cümle seçimi ile yorumlama üzerine yarım yüzyıldan bu yana yazılmadı mı? 1927'de Léon Moussinac bu filmi *"faşizmin çırakları için Bonapart öğretisi"* olarak değerlendirdi. Elbette ki bu film, bahsedilen ideolojinin özünü oluşturan düşüncelerden birkaçını ifade ediyordu: öndere tapınma, kalabalıkları küçümseme ve sevme; siyasal örgütlere, bilhassa *Montagnard*lara karşı düşmanlık... *Napoléon*'un bu uyarlamasında, Robespierre ve Danton arasındaki kayda değer alışveriş eksik: Danton, halka konuşmak üzere kürsüye çıkıp "Ben düşünüyorum ki..." ile başlar ve Robespierre, ihtiyatla omzuna dokunup sözünü keserek şöyle fısıldar: "Hayır, 'ben' düşünüyorum ki değil..." Başka siyasal oluşumları da hedef alan bu türden oklar hiç şaşmıyor... Bonaparte *"Fransızlara karşı"* savaşmak üzere Vendée'ye

gitmek istemiyor ancak General Vendémiaire[1], kral yanlılarının bir gösterisine ateş açmaktan çekinmiyor...

Öndere tapınma, önderin Fransa ve Devrim ile bağdaştırılması, yirmili yıllar boyunca, Ekim'de Terör dehşetinin tekrarını gören ve bu nedenle bir önderden (bu önderlerin daha da sistematik suçlar işleyeceklerini öngöremeyerek) medet uman eski sosyalistlerin de dahil olduğu, bir tür akım oluşturan bir kitlenin idealiydi. Bu akım Fransa'da, otuzlu yıllar boyunca Pétain'in yardımına başvuran Gustave Herbé tarafından temsil edildi. Mitry bize filmin, esasında, Alman sanayisinin ileri gelen şirketlerinden olan ve Hugo Stinnes denetimi altında bulunan Westi tarafından finanse edildiğinin ortaya çıktığından bahsetti. "Napoléon, *düzenin ve adaletin kapitalizmin çıkarları doğrultusunda hüküm sürmesini sağlayabilen ve Hugenberg ile Stinnes tarafından arzulanan şu diktatörü temsil etmiyor muydu?*" Abel Gance'a tüm özgürlükler bahşedilmişti; ondan tek beklenen Bonaparte'ın enerjisini, arzularını, cazibesini, Jean Mitry'nin çıkarsadığı gibi, filmin yaratıcısının gayeleri arasında oldukça içtenlikle yer alan özellikleri göklere çıkarmasıydı...

Başka bağıntılar da söz konusu: *La Fin du monde*'da [Dünyanın Sonu] diğerlerini "oyuna getiren" bankacının adı Schoburg olarak anılıyor; *La Dame aux camélias*'da [Kamelyalı Kadın] ise tefeci Sami profile sahip... Aynı şekilde, 1935 yılında, *Jérome Perreau*'nun sonunda öndere yapılan salt çağrının yaratıcısı olması doğrultusunda, Abel Gance'ın on yıllar boyunca solun eleştiri zanlısı konumunda bulunmasının nedenlerinden biri daha iyi anlaşılıyor. Abel Gance'ın, her kim olurlarsa olsunlar, büyük adamlar karşısında büyülendiği doğruydu: Kendisini bu kimselerle bağdaştırıyordu; örneğin Napoléon'un ardından, destanını diriltmek istediği Kristof Kolomb bunlardan biriydi. İsa ve Marx'ı da başarıyla işleyebilirdi; ne var ki 1940 yılında *Vénus aveugle*'ü [Kör Venüs] adadığı kişi Pétain'di, bu yazılı bir ithaftı... Sonrasında, dehşete düşen büyücü saklandı, sessiz ya da neredeyse sessiz kaldı, ta ki göz kamaştırıcı *Paradis perdu*'ye [Kayıp Cennet] dek. Bu gösteri devi bir Tarih görüsüne sahip miydi?

Bu önsezili insanın dâhice yaratıcılığı üzerine her şey söylendi.

Pratik ve teknik buluşlarının da dehası biliniyor: Bonaparte, Korsika'da, Paoli'nin polis memurlarından firar ederken, dörtnala

---

1. 13 Vendémiaire: Fransız cumhuriyetçi takvimine göre 5 Ekim 1795 tarihinde kral yanlıları tarafından gerçekleştirilen ayaklanma girişimi. Söz konusu grup ve Fransız devrimci birlikleri arasında çıkan çatışma Napoléon Bonaparte'ın hızlı yükselişine katkıda bulunmuştur. (ç.n.)

koşan atın sırtına yerleştirilmiş kamera, Bonaparte'ın arkasına baktığında gördüklerini filme alıyordu.

İşte Abel Gance'taki başat olgu; zira üsluplarıyla çoğu kez Ayzenştayn'a oldukça yakın duran görüntüleri -bilhassa alegoriler ve yüzlerin seçimine yön veren Canavarlar Kitabı- aynı bütünlük ilkesi uyarınca düzenlenmiş değil çünkü buradaki merkezi anlatım biçimi öyküleme. Şu var ki, öyküleme, ulusun anılarından birinin, fikirleri doğrultusunda ayrıcalıklı kılmayı seçtiğinin gerektirdiği gibi kurulmuş; oysa Ayzenştayn bunu görünen ve görünmeyen arasındaki ilişkileri araştırarak yapıyordu.

Ayzenştayn Tarih'i, onun işlevini ve temsil biçimlerini sorgularken, Abel her şeyden önce bir gösteri insanıydı. Aklına getireceği usta ne Marx, ne Sorel ya da Auguste Comte idi; Jean Tulard'ın doğru biçimde gözlemlediği üzere, onun ideali, aksine, Edmond Rostand'dı. Avangardın tahammül edemeyeceği bu ihtişamlı akademicilik, kurumlara teminat sağladığından ve onları rahatlattığından, daima memnuniyet vericiydi.

Tarih'in hakikati nerede bulunuyor? Ayzenştayn'da olduğu gibi, efsane burada ipleri gerçekten meydana gelmiş olanın elinden alıyor; tıpkı Odessa merdivenlerinde asla silahlı çatışma gerçekleşmediği gibi, Brienne'de de hiçbir zaman kartopu savaşı yaşanmadı.

Tezat şurada bulunuyor ki, geriye gidildikçe bir tarihsel eser diğerini kovalıyor, sanat eseri ise olduğu yerde kalıyor... Öyle ki, geçen zamanla birlikte hafızamız, nihayetinde, Ayzenştayn'ın ya da Gance'ın bu hayal ürünü eserini üretildiği haliyle, Tarih ile ilişkilendiriyor; oysa Ayzenştayn Tarih'i anlaşılır kılmaya çalışırken, Gance bizim de katılımımızı amaçlıyordu...

Bu sonuncu sebep, Gance'ın, filmine sonradan eklenen farklı müzikal partisyonlarla pek az ilgilenmiş olmasını açıklıyor. Bu ilgisizlik ise, partisyonlar filmi yeniden oluşturuyor ve gelecek izleyicilerin ardışık ihtiyaçlarına uyarlıyorsa, çok daha tercih edilesi.

Son müzikal uyarlamanın hoşa gitmeyi amaçlamadığı söylenemez: Repertuvardan ödünç alınan, tüm hantal ezgileri ve temaları ile zevksizlik örneği oluşturan bu karmaca -Offenbach'dan Ça ira'ya, Strauss'a ya da Wiener'a kadar- bir bayram neşesiyle işliyor.

Bize haz vermek için.

1985

Dördüncü Bölüm

Üreten Toplum, Alan Toplum

15
Filmde Bir Çatışma
"The Third Man" [Üçüncü Adam]

1949 yılında piyasaya sunulan Üçüncü Adam, buz gibi bir eleştiriyle karşılandı. Georges Sadoul "Tumturaklı ve şişirilmiş bir mizansen" diye yazarken, New York Times'ın tanınmış eleştirmeni Bosley Crowther, şu yargıda bulundu: "Toplumsal gerçeklikten ve anlamdan yoksun bir film; karaborsa etrafında dönen olaylar, en ufak ilgi uyandırmıyor; bu film, tümüyle yapmacıklıklarla dolu bir melodram." Venedik Festivali'nde kazanılan büyük ödül, sonrasında ise yirmi yıllık bir başarı, bu yorumları haksız çıkardı. Öte yandan, eleştirmenin ilk yargısı ve halkın onaması arasındaki karşıtlık, özellikle de aynı eleştiri çevresinin filmin piyasaya sürülmesine koşut olarak, velveleye sebep olması nedeniyle sorun teşkil ediyordu: Carol Reed'in Viyana sokaklarında ön araştırma yaptığı sırada şans eseri duyduğu şu bilinmeyen, yani Anton Kardas'ın *zither*'ı; "özgür" Avusturya başkentinde "dış" çekim, yarı harap olmuş bir şekilde *condottieri* İtalya'sı, İsviçre ve hurda uçaklarına ilişkin repliklerini doğaçtan okuyan Orson Welles'in müdahalesi. Bu çevre, ciddiyetle, Orson Welles'in Viyana'nın lağımlarına dönerken bronşit kapmaktan ürktüğünü, sonrasında ise bu fikirden olağanüstü derecede etkilendiğini ve bu nedenle kovalamaca sahnesini uzattığını belirtiyordu. Bu söylenenlerin içerisinde, eleştirmeninin çoğunlukla büyük bütçeli filmlerin üretimine eşlik ettirmekten keyif aldığı reklam amaçlı anektodlar alayı bulunuyor.

Ne var ki, ne Welles'in repliği, ne *zither*, ne Viyana'nın lağımları ya da enkazları, Üçüncü Adam'ı gerçek değeriyle ortaya koyuyor. Soğuk Savaş ruhuyla yazılan bu film bir siyasal trajedi ve gösterileceği gibi, vahşice komünizm karşıtı. Bunun yanında, aldığı tavırların şiddeti her zaman belirgin değil; çünkü ilk olarak siyaset, daha derin efsanevi bir yapının ardına saklanıyor ve bu yapı, yalnızca Bardèche'in görmüş

olduğu üzere, Antigone efsanesi. İkinci olarak ise, Koestler, Camus ve Hıristiyan hümanizmi fikirlerinin kesişme noktasında bulunan eser, senaryo yazarı Graham Green, Orson Welles ve filmin yönetmeni Carol Reed arasında ayrıma yol açan ideolojik antagonizmleri ifade ediyor. Bizim filmde incelemek istediğimiz, işte bu çatışma.

Senaryo yazarının niyeti bu değildi. Bir "eğlence" yazmak istemiş ve öyle yapmıştı. Carol Reed'in uygulaması, onu "derinlemesine hayal kırıklığına uğratmıştı." Ancak sonrasında, Üçüncü Adam'ın dünya çapında başarıya ulaşmasının hemen ardından, o da bu başarıya ortak oldu.

Léna Grigoriadou'nun kaydettiği üzere, filmin dramatik güdülerinden biri, izleyicinin film kahramanları ile özdeşleşme ilişkilerini aralıksız başkalaştıran, devamlı anlam değişimiydi. Başlangıçta, bu kahraman tanımlanmış değil; daha sonra anlatıcının (Carol Reed) *iç sesi* Viyana'yı tanıtıp, aniden yok oluyor. Bu andan itibaren izleyici, sesin takdim ettiği, arkadaşının beklenmedik ölümünü soruşturan kahraman Rollo Martins'in izlerini sürüyor: filmin başında sahnelendikleri halleriyle diğer kahramanlar ile vurgulanan karşıtlık yoluyla doğrudan doğruya sempati kazanan, açık sözlü kahraman. Diğerleri ise, İngiliz askerî inzibat sorumlusu, sırasıyla, her zaman kibirli, pek az anlayış sahibi, nezaketsiz ve beceriksiz Calloway; meşgul ve kültürsüz, Kültür Topluluğu örgütçüsü; kameranın şüpheli konumuna yerleştirmeye çalıştığı hilekâr baron Kurz; başlangıçta önemsiz bir oyuncu olarak sunulan, arkadaşının ölümüne kayıtsız, gündelik detaylara, başarısına sürekli bağlı kalan Anna. Burada esasen, bu özelliklerin güçlükle algılandığı senaryo ile bağıntılı bir uyuşmazlık söz konusu. Daha sonra, Holly'nin kişiliği tutarlılığını kaybediyor, saflığı aşınıyor. Gönlünü iradesizce en yakın arkadaşının sevgilisine kaptırıyor; onu Sovyet polislerinden koruyabilmek adına, yeniden kavuştuğu arkadaşını ele verip ona ihanet ediyor: Greene'in metninde yer almayan pazarlık. Bu, en yakını, çocukluk arkadaşı Harry Lime'ın, penisilin kaçakçılığı yapan bir sabıkalı olduğunu öğrenmesinden kaynaklanıyor; şehir yasalarını doğa yasalarına tercih ederek, sevgilisinin özgürlüğü karşılığında, arkadaşını polise teslim ediyor. Ancak modern Antigone Anna bunu reddediyor ve uzlaşmaz bir doğruluk gösteriyor; sabıkalı dahi olsa, aşkı kalbinde kökleşmiştir ve kendisine hayran bu gösteriş düşkünü adama karşı ise tek hissettiği tiksintidir. Bu ilk tersine dönüşe, ikincisi ekleniyor: Filmin sonunda polis memuru, mutlak bir tutarlılık takınıyor; bir suçluyu kovalıyor ve ona yalnızca katı bir nefret adıyor: Yapman

gerekeni yap. Elbette ki bu polis, Anna'nın üçüncü adamın yakalanması karşılığındaki özgürlüğü üzerine, Holly ile pazarlıkta bulunuyor; ancak genç kadının kişiliğindeki metanete hayran kalırken, Holly için beslediği, yalnızca küçümseyici bir kayıtsızlıktır. Filmin sonunda Lime, arkadaşı tarafından işi bitirilip lağımda öldüğünde, elleri kirlenen o olmuyor.

Bu psikolojik tersine dönüşler senaryoda yer almıyor, yani Reed'in yapımı ile birlikte, Graham Greene tarafından arzulanan "eğlence"den uzak duruluyor. Elbette ki Hıristiyan ahlakçısı, tüm eserini kapsayacak bir sorun ortaya atmayı arzulardı: "Olumlu kahraman" bulunmuyor, iyi ve kötü her birimizin içinde harmanlanıyor. Holly, Harry, hepsi ne iyi ne kötü niyetli; dahası, Üçüncü Adam'da "Holly'nin Harry'ye taptığı gibi, tüm hayatı boyunca başkasına tapan bir adamın, onu polise teslim etmek zorunda olup olmadığı" da sorgulanmalı. Senaryonun değindiği sorunlar: "Tek gayem eğlendirmek, güldürmekti; siyasal duygulanımları harekete geçirmek istemedim." Şu var ki, Carol Reed bu duyguları harekete geçirmek istedi ve filmi siyasallaştırdı; penisilin kaçakçılığının kötülükleri hakkında iki sekans eklemek ve *onlara bir mülakatın filmsel biçimini vermek* suretiyle, filmin belgesel ağırlığını ve anlamını arttırdı. En önemlisi, yönetmenle tüm ilişkilerini koparan Greene'in öfkesini alevlendirerek, filmin sonunda çıkarılacak dersi tersyüz etti. Senaryoda, esasen, Harry'nin henüz defnedilmiş olduğu mezarlıktan dönen Anna'yı gösteren uzun kaydırmalı çekim sırasında Anna, kendisini bekleyen Holly'ye katılıyor ve birlikte uzaklaşıyorlar. G. Greene, "Hayatta böyledir. Erkekler ve kadınlar en sonunda beraber giderler" yorumunu yaptı. Reed, yalnızca istencine dayanarak, "Her zaman değil" diye cevapladı: Alida Valli, Holly'nin önünden dimdik, ona hiç bakmadan geçmek zorundaydı; bu, sahneye, Greene'in daha sonra güzelliğini kabul ettiği bir ihtişam sağladı. Reed, Antigone'nin özenle çizilmiş portresini böyle tamamlamıştı. Ancak müdahalesi, bu önemli değişiklik ile sınırlı kalmıyordu. Pusunun kurulduğu kafe sahnesini de değiştirmişti: Metinde, Holly, arkadaşına tuzak kurmuş olmanın vicdan azabıyla, onun bu kapana kısılmasına müsaade etmekte son anda tereddüt ediyor; filmde ise, randevuya gelen Anna tuzağın kokusunu alıyor, Holly'nin etrafında dolaşarak fırsat kolluyor, haince hakaret ediyor ve Harry gelir gelmez imdat çığlığı atıyor. Böylelikle Harry, lağım kanallarına kadar kaçabiliyor. Bu şekilde değiştirilen sahne Holly'ye, endişelerine dek her şeyini kaybettiriyor. Greene, Holly karakterinin muğlak olmasını istemişti; Reed ise ondan zayıf, tutarsız bir varlık yarattı.

Böylelikle bir araya gelen tüm değişiklikler, Anna'yı filmin güçlü karakteri, gerçek bir olumlu kahraman haline getirdi. Şu var ki, senaryoda Anna bir Nazi'nin kızı ve Macar iken, Reed onun uyruğunu değiştirerek, komünist rejimden kaçan bir Çek vatandaşı yaratmıştı. Ancak film, 1948'deki Prag darbesinin hemen ardından çekildi. Buna ek olarak, Sovyet polisleri o sırada gerçekleşen, muhakkak suç niteliği taşıyan faaliyetleri örtbas etmekteydi ve bu noktada görüldüğü üzere Reed, tamamlayıcı bir gerçeklik eklemek adına, belgenin filmsel türünü seçti. Bu polis, ayrıca, kendisini yöneten Harry Lime'a karşı ödevlerini yerine getirmiyordu: Onu korumuyordu. Böylelikle, her kim özveride bulunarak Sovyetler ile anlaşma yoluna giderse, yalnızca onursuzluk ya da ölümle karşılaşacaktı.

Özgürlüğün, doğruluğun, Macarların simgesi olan karakter Çek'e dönüştürüldü; nitelikten yoksun ve arkadaşına ihanet eden ise, Amerikalı olarak boy gösterdi, oysa senaryoda İngilizdi. Bu, esasında, Joseph Cotten olmaması gereken oyuncu seçimindeki değişime ilişkin, pek de masum olmayan bir başkalaşım. Dönüşüm, olumsuz özelliklerinden hiçbiri senaryoda bulunmayan Holly için de oldukça önemli: beceriksiz, gafil; Calloway ile Callagham'ı, Winckel ile Vinkel'i karıştıran; bir İngiliz'in bir İrlandalı'dan, bir Avusturyalı'nın bir Prusyalı'dan ayırt edilemediği bir ülkeden geldiğini böylelikle ele veren, sürekli gaflarda bulunan; kısacası, İkinci Dünya Savaşı boyunca, İngiliz yerine Amerikalı tavrı takınan karakter: tez canlı, toy, yol gösterilmesi gereken; polis ile askerî polisi, "özgür" dünya ile "komünist" dünyayı ayırt edemeyen; sanki ilkinin polisi, Sovyetlerin ve tetiği elden bırakmayarak Yalta'daki Amerikalılardan daha iyi geçinilmesi gereken müttefik kuvvetlerin işledikleri suçların peşine düşmüyormuş gibi.

Böylelikle, iki tablonun da gösterdiği gibi, Graham Greene'in iradesine karşı Reed tarafından uygulanan romansı dönüşüm, İkinci Dünya Savaşı*'nın simgesel ve örtülü sahnesi* üzerinde, bir İngiliz'in ve meydan kavgasının üstünde kaldığını iddia eden bir vatandaşın kavrayışları ve değerleri arasındaki çatışmayı iletiyor. Aslına bakılırsa, Reed tarafından gerçekleştirilen değişikliklerin bilançosu şöyle: Yalnızca İngilizler ve Çek vatandaşı olumlu kahramanlar; Amerikalılar tutarsız, yüzeysel, sorumsuz; müttefik Ruslar gerekli ancak suçun nesnel temsilcileri, Romanyalılar ve Orta Avrupa'nın diğer nüfusları belirsiz ve tehlikeli varlıklar.

Carol Reed tarafından uygulanan uyruk dönüşümleri

Graham Green		Carol Reed
ANNA	Macar	Çek
HOLLY	İngiliz	Amerikalı
PUPESCU	Amerikalı (Cooler)	Romanyalı

	Olumlu kahramanlar	*İstikrarsız kahramanlar*	*Olumsuz kahramanlar*
Film sahnesi	ANNA, Çek, komünizm karşıtı CALLOWAY, İngiliz, suçlularla mücadele	ROLLO MARTINS, açıkça ABD	KURZ, Avusturyalı VINKEL, Avusturyalı PUPESCU, Romanyalı Sovyet memur
İkinci Dünya Savaşı'nın sembolik sahnesi	Ahlaki güç. Sorumluluk duygusu. Sovyetleri yanıltmak yalan söylemek anlamına gelmez. Defedilmiş Münih? (Ruslar = Almanlar. Çekleri kurtarmak istiyor ancak başaramıyorlar.)	Kör ya da sorumsuz müttefikler Avrupa sahnesini istila. Fiziksel kuvvet.	Hile Berlin-Moskova-Bükreş ekseninin hatıraları. Avusturyalılar = Almanlar

Tüm bunlar Alman-Sovyet paktına[1], İkinci Dünya Savaşı'na, Amerikalıların komünist sistem karşısındaki "akıl almaz zaafına"

1. "İşgalcilerin" arasından, yalnızca Sovyet olanın Almanca bildiği ve onlarla dolaysız olarak iletişime geçtiği not edilmeli.

(1941-1944 yıllarında) aşina olan bir İngiliz'in bakış açısını pekâlâ dile getiriyor. Reed'e göre burada masum olan tek kurbanlar, çocuklar ve bir İngiliz polis memuru.

İngiliz şoveni Carol Reed'in *belirsizlik hissesi yerine İyi ve Kötü hissesi koymak* suretiyle Graham Greene'in iradesine karşı oluşturduğu film İngiliz yanlısı, Sovyet karşıtı ve Amerikalıların konumu hususunda eleştirel. Buradan bakılınca, kişilerin çekişmelerinin kökeni, komünist Georges Sadoul ile Amerikalı eleştirmen B. Crowther'ın gönülsüzlükleri anlaşılıyor.

Ancak filmde, bu sefer Carol Reed'in zararına neticelenen ve kazananı üçüncü adam, tam olarak Orson Welles olan bir çatışma daha bulunuyordu. Bu çatışma, filmi farklı bir yola soktu ve Graham Greene tarafından arzulanan yönde bir *tersine dönüş* gerçekleşmesini sağladı; ancak bu durum yalnızca bireysel bir yarar sunmuştu, zira Üçüncü Adam izleyicilerin bir bölümünün kolektif belleğinde bir Orson Welles eseri olarak yer etmişti.[2]

Güçlü kişiliği, doğaçlamalarının ve buyruklarının nitelikleri sayesinde Harry Lime, kendisine yalnızca kısa bir sahne ayıran yönetmenin kararına karşın, Graham Greene'in tanımladığı üzere filmin diğer trajik fakat belirsizlik hissesinin bir cisimleşmesini temsil eden kahramanı haline geliyor. Aynı anda kinik ve duyarlı, umutsuz ve gururlu, kuralları toplum normlarına biat etmeyen bu modern kahraman, filmde uyruğu hiç de açıkça tanımlanmayan Vonnie Ferro'nun belirttiği üzere, yeni bir figürü, vatansız maceracıyı temsil ediyor. Bir dost, bir kadın, bir kedi. Holly'ye "Ne olursa olsun, sana kötü bir şey yapmayacağım" diyor ve onunla alay etmekten keyif alıp Anna adına endişelenmemesini söylerken, kabinin buharlı karolarına o çok sevdiği ismi yazmak için saklanıyor. Kedinin güvendiği tek kişi, gece adamı Harry, yalnızca yer altında, diğer canlıların bakışlarından uzaktayken hareketlerinde özgür: Anna'yı beklediği, bağımsızca yaşadığı, sevdiği ve öldüğü yer burası.

Orson Welles, Carol Reed'i lağım sahnelerini uzatma konusunda zorlamıştı. Ressam Carol Reed, filmin sonundaki bu yoğun kara lekeyi telafi etmesi, duyurması gerektiğini düşündü. Polislerin görüldüğü diziye, kısa bir kedi sahnesiyle birlikte iki gece kovalamacası ekledi: Harry Lime'ın izlediği yol gibi, bir barok dekoru gibi, *kıvrımlı çekilmiş* tüm sahneler.

---

2. O. Welles sahneleri, izleyicilerin büyük bir kısmı için, hafızalarda en çok yer eden sahneler oldu. Bu nitelik, söz konusu sahnelerin yaratılma biçimlerinden fazla bağımsız kılınamaz.

Bu, zorlama yoluyla süregiden ve inanılırlığını yitirmiş bir toplumun endişe verici anlam karmaşasını dirilten, ancak bunu net/muğlak arasında ya da kimi zaman majör, kimi zaman minör müzikal işleyişler arasındaki karşıtlık seviyesinde yapan, çifte bir etki.[3]

1976

3. Filmde Anna rolü Alida Valli, Calloway rolü ise Trevor Howard tarafından canlandırıldı. (Üçüncü Adam üzerine *Literature Film Quarterly*'nin Graham Greene filmlerine ayrılmış 1974 tarihli, II numaralı sayısı okunabilir; özellikle Gene D. Philips ve J. A. Gomez'in katkılarına göz atılabilir.)

16
"La Grande Illusion"a [Harp Esirleri] İki Farklı Yaklaşım

Harp Esirleri'ne [anlamı: Büyük Yanılgı] ilişkin yaklaşım, savaş öncesi ve savaş sonrası toplumu üzerine bir gösterge oluşturuyor. Film 1937'de gösterime girdiğinde sol basın, *Harp Esirleri*'ni, halkların yakınlaşması yararına mücadele yürüten, barışsever bir eser olarak karşıladı.[1] Film, Tarih'in esas gerçekliğinin uluslar arasındaki savaşlarda değil, sınıfların mücadelesinde bulunduğuna ve sonuç olarak savaşın varlık sebeplerinin olmadığına işaret ediyordu. Hitlerci otoritelerin tepkisi bu görüşü pekiştirdi; film, ulusal güdüyü çözündürdüğü, Yahudileri sevecen bir açıdan sahnelediği ve bir Alman kadınının kendisini Fransız tutukluya teslim ettiğini gözler önüne serdiği gerekçeleriyle yasaklandı. Hatta daha sonraki aşamada kadın oyuncu Dita Parlo, bu rolü kabul ettiği için kaygılanmıştı. Ne var ki aynı film karşısındaki diğer tepkiler, filmin içeriğinde bir anlam belirsizliği de barındırdığını doğruladı: Goebbels, Yahudi'nin sevecen göründüğü tüm sahneleri çıkarmadan önce Goering filmi alkışlarla karşıladı. Bunun aksine sosyalist bakan Spaak filmi "aşırı şoven" buldu ve filmin ABD'ye girmesini reddeden Warner Bros. ile aynı nedeni öne sürerek, filmi Belçika'da yasakladı. On yılın ardından Direniş basını, bilhassa Franc-Tireur'den Georges Altman tarafından yoğun biçimde eleştirilen *Harp Esirleri*, ancak birçok sahnesi kesilmiş biçimiyle temsil ediliyor; buna karşılık, 1937'de çıkarılan sahneler filme tekrar eklendi. Alıcı toplum ile ilişkilerini daha iyi kavrayabilmek adına filmin bazı yönlerini ele alalım.

Filmin, sol basının 1937 yılında getirdiği yoruma uygun düşen ismi dahi yazarın niyetlerini ifade ediyor. Erlerin kardeşliğinin top-

---

1. Belgelemelerini bizimle içtenlikle paylaşan Jacques Cleynen'e teşekkürlerimizi sunarız.

lumsal uzlaşmazlıkların sonunu getireceğini düşünen ya da Claude Beylie'nin dile getirdiği gibi "yalnızca ortak bir acı içerisinde mutlu ve özgür olabilen" 1914-1918 askerlerinin yanılgısı büyüktür. Senaryonun ilk versiyonunda, aristokratik yüzbaşı ölmüyor: Savaş-sonrası proleter teğmene *Maxim's*'de randevu veriyor ancak birbirlerini bir daha asla görmeyecekleri aşikâr; barış geri geldiğinde, sınıfların arasındaki engel yeniden belirecek ve daha önce hiç olmadığı kadar yükselecektir.

Sinema tarihçilerine göre senaryonun değiştirilmesinin nedeni, Jean Renoir'ın Erich von Stroheim ile karşılaşmasıydı. Kişiliği karşısında büyülenmesi sonucu Renoir, onun rolünü genişletti ve Fransız subay ile Alman subay arasındaki ilişkiler önem kazandı. Fresnay-Stroheim ikilisi bundan sonra Fresnay-Gabin ikilisini dengeledi: Başlangıçtaki fikrin ilk tadili olarak Fransız yüzbaşı ölüyor; bu ise, iki subay arasındaki ilişkinin üstün niteliği ile örtüşen tek çıkış yolu. Şu var ki bu değişim, filmin ideolojisini derinden tadil ediyor ve onu daha kesif kılıyor. Bu andan itibaren vatanperverlik ve ölüm, enternasyonalizm ve sınıf mücadelesi kadar ağır basıyor: Bireysel kahramanın tutumu, ortak acılardan doğan tavırlara doğru yöneliyor. Spaak'ın orijinal senaryosundan Renoir'ın filmine kadar bir anlam kayması baş göstermiş. Elbette ki Renoir, sol düşünce insanı olmak istiyor ve öyle olduğunu iddia ediyor, davranışları bunu tanıtlıyor. Yine de geleneksel değerlere bağlı kalıyor: 1914-1918 savaşı boyunca, yerde sürüklenen ve çamura bulanmış *poilu*lardan ziyade, gökyüzü Şövalyelerine ve As'a hayranlık besliyor. Renoir'ın aristokrat kahramanlarıyla olan mutlu suç ortaklığı tesadüfi değil ve sanatçının kendi hisleri doğrultusunda ifade ediliyor: "Ben süvari subayıydım ve bu subayların çoğu aristokrasiden geliyordu." Bu ifade, filmin anlam karmaşalarından birinin ve yaklaşımların çeşitliğinin kökeninde var. Pierre Sorlin'ın kaydettiği gibi, filmin asıl karakteri bir dizi zorlu sınamadan başarıyla geçmiş, aynı anda hem bir kadına hem de özgürlüğüne kavuşmuş proleter subay olsa dahi, bu geçiş ayininin, hikâyenin dramatik kılıfını meydana getirmiş olabilecek proleter ve barışçıl tutum ile ilgisi bulunmayan bir geleneksel ritüelin derinliklerini ele geçirdiğini de, bununla birlikte gözlemlemek uygun olacak. Sorlin'ın haklı olarak dikkat çektiği gibi, filmin yapılandırılma şekli de, senaryoya uygulanan değişiklikler kadar eserin örtülü içeriğinin iyi düşünülmüş bir çözümlemesine zemin hazırlıyor.

Filmin bazı yönlerini inceleyelim:

– Yahudilerin temsili: 1937 yılında, Léon Blum ve Halk Cephesi'ne karşı yürütülen antisemitist kampanya zamanında film, *Gringoire*'ın iftiralarına ve Maurras'cı yayınlara bir yanıt işlevi gördü: Yahudi Rosenthal, bütün Fransızlar gibi savaşmıştı, cephenin gerisine saklanmaya uğraşmadı; bohçasında ne varsa, tutuklu yoldaşlarıyla cömertçe paylaştı, cesaretlerine de ortak oldu. Gabin ile olan münakaşa sahnesi, bir tür şeytan çıkarma gibi hissediliyor: İçgüdüsel bir şekilde antisemitist olan Fransız, dürtülerinin doğasının farkına vardırıyor; onları bastırıyor ve varolan antisemitizmin hiçbir dayanağı olmadığını anlaşılır kılıyor. Bu film, 1937 atmosferinde, ırkçılık kurbanlarını bütünüyle tatmin etti. Yahudiler üzerine sahneleri tamamıyla kesen Yahudi karşıtı Goebbels, bu tavrında yanılmamıştı.

Geçen zamanla birlikte, Yahudi temsili farklı bir yoldan baş gösterdi. Rosenthal'a atfedilen tüm özellikler, onu diğerlerinden ayrı kılıyor: Koli ve posta alabilen, sigara dağıtabilen tek kişi o; kendi mallarını kurtarabilmek için vatanın savunulmasını beyan ediyor, tek nesilde zenginleşen ailesiyle böbürleniyor; kısacası, vatanperverliği, diğerkâmlıktan uzak. Diyaloglara uygulanan değişiklikler, antisemitizmin ödülü için yarışıyor: Bir poilu "O mu sporcu?" diye çıkışıyor; ilk versiyonlardan birinde "O Kudüs'te doğdu", bir başkasında ise "Senin bir vatanın yok, sen Kudüs'te doğdun". Bir tutuklu şu yorumda bulunuyor: "Eski Breton soylularından, desene", 1936'daki bir dalaşmayı dirilten alay ise şöyle: "Bir Yahudi, bir Breton eder mi?" Son olarak, savaş sonrasında kesilen sahnelerin birinde, Rosenthal *Alman* bir nöbetçiye çikolata ikram ediyor; bir diğer tutuklu "Her şey kokuşmuş" yorumunda bulunuyor. Ona göre, izleyiciye göre de olduğu gibi, Almanlarla işbirliği içinde olan Yahudi'dir; oysa daima tepeden bakan yüzbaşı, von Rauffenstein'ın yakınlaşmasını reddeder. Son bir cümle, Fransa'daki antisemitizmin boyutunu gözler önüne seriyor: Üreten toplumla diyaloğun bu sersemletici karmaşası içerisinde, bir ilkokul öğretmeni "Rosenthal'in kibarlıklarına alışmaya başlıyorum" yorumunda bulunuyor.

– Almanlar ve İngilizlere ilişkin gözlemler de benzer şekilde, filmin örtülü ideolojisini açığa vuruyor. Almanlar, gerçek bir insanlıkla yaşam bulmuş varlıklar olarak sunuluyor: Nöbetçi, tutuklulara "iyi akşamlar" diyor; gardiyan, Mareşal'e mızıkasını takdim ediyor; Alman kadınlar, cepheye gitmeden önce idman yapan genç erkeklere iltifatlarda bulunuyor; von Rauffenstein mizah ve soyluluk sergiliyor. İlkokul öğretmeni, Fransızların 1940'tan önce, İşgal'in ilk aylarında Almanlar hakkında söylediğini tekrarlayarak, "Gardiyanlar dürüst insanlar" gözlemini dile getiriyor.

İngilizlerin yer aldığı sahneler, Fransızları yalnızca bir defa olumlu gösteriyor: kostümlü piyeslerini yarıda bırakıp, peruklarını çıkarıp, *La Marseillaise*'i söylemek ve Verdun zaferini kutlamak için hazır ola geçtiklerinde. Diğer tüm simgelemeler olumsuz; İngiliz mahkûmların raketleriyle gelişi (onlar için savaş bir spor gibidir, "gerçek" asker değiller): Ruslarla iletişime geçilirken, İngilizlerle hiçbir temas söz konusu değildir. Eşcinsellikleri öne sürülür, oysa eril Fransızlar filmin başında ve sonunda "yatar". Ayırt edici unsur: von Rauffenstein ile konuşmak için İngiliz dilini aristokratik bir şifre gibi kullanmasını bilen aristokrat Boeldieu yoldaşlarına ve müttefiklerine, aynı zamanda da mahkûmlara, barınağın altına bir tünel kazıldığını söylemesi gerektiğinde İngilizce bildiğini "unutur". Bu durumda, Fransızlar kendilerine sorar: Sanki İngilizler müttefik ve güvenilir değilmiş gibi, bu sırrı onlara açmalı mı, açmamalı mı? Vichy'den üç yıl önce, ele verici bir anlam karmaşası.

– Yönetmen bilmeden ve istemeden bu filmde, Vichy lehine edimsiz savunma modelini tamamlayan birçok özellik bulunuyor: Almanlarda olduğu gibi Fransızlarda da, entelektüellere karşı bir düşmanlık ve aşağılama; kadına, hırsızlığa ve ailesel değerlere uygun düşmeyen hileye karşı kin.

1946'da film, olağanüstü bir anlam değişimiyle, tüm kalıplarını üstlendiği bir işbirliği çağrısı olarak göze çarptı. Jean Renoir, Goebbels'in de başka sebeplerden dolayı kesmek istediği, Dita Parlo'lu aşk sahnesini kesti. 1946'da bu sahne, "iyi" Almanın portresini çiziyor, aynı zamanda süvari Fransızlar'ınkini de tamamlıyordu: İşgal ve Direniş'in hemen ardından, katlanılamaz iki görüntü. Jean Renoir, 1937'de, Alman askerlerin geçit törenini duymasının üzerine "Adımların sesleri, dünyanın bütün ordularında aynıdır" diyen Boeldieu'nün repliğinin bir kısmını çoktan kesmişti. Bu son enternasyonalist haykırış, Fransız postalı ve Nazi postalı özdeşleştirmesinin kabul edilemeyeceği 1937 yılında kabul göremezdi. Söz konusu olgu, Fransızların bu filmin ilan ettiği mağlubiyet yoluyla (Fransa burada yenilgiye uğradı, yalnızca hünerli Fransızlar kazandı), Alman yürüyüşünün henüz o tarihte ordudan farklı bir şey temsil ettiğini öngördükleri 1937'de, halihazırda geçerliydi. Renoir'ın iyi enternasyonalist tasarılarının filmde ne gerçekliği ne de köklülüğü kalıyor.

Harp Esirleri üzerine bu gözlemler kısmi: Film, onu üreten ve alan toplum ile ilişkilerinden yalnızca birine değiniyor. Büyük Savaş'ın temsili, filmin yapılandırılma biçimi, oyuncuların tavırları, dekorların

seçimi, çekimler arasındaki ilişki gibi bir dizi mesele incelenmedi. Bu gözlemlerin tek amacı, bir filmin iki farklı dönemde nasıl karşılandığı üzerine bilgi sağlayabilecek kısmı açığa çıkarmak ve yalnızca bunu yapmaktı.

1974-1975

17
SSCB: Şehirdeki Sinemacı

"Gelişmiş" Avrupa'da olduğu gibi, "geri kalmış" Rusya'da da sinema, ortaya çıkışından itibaren, kurulu düzeni altüst edecek kötü niyetli bir icat olarak görüldü. Kısa tarih, vekil Rjabusinski'nin, 1914 öncesinin ilk *Haberler*inde kendisini gördüğünde, yalnızca Sanayi Topluluğu'nun üyelerine bir konuşma yapıyor olduğu halde, kendini kaba ve gülünç bulmasından dolayı dehşet çığlığı attığını kaydediyor. Çok geçmeden, çar hükümetinden, filme alınanlar tarafından denetlenmeyen çekimlerin yasaklanmasını istemişti. Bu yeni icadın, ahlaka ve dine son vereceğine ve her ne pahasına olursa olsun gelişiminin engellenmesi gerektiğine işaret ediyordu. İşadamı, böylelikle, profesyonel devrimcilerin elde edemediği pratik bir deneyim kazanmıştı ve bunun nedeni belliydi. Sinemanın sahne önünde ortaya çıkışı, devrimcileri, daha önceden elbette ki kafa yormuş oldukları ancak gelecekteki devrime olan küresel yaklaşımlarıyla bütünleştirerek soyut biçimde düşündükleri her tür sorunla yüzleştirdi. Lenin, 1917'de, sinemanın gelecekteki rolünü anımsatarak, "kitlelerin ve sosyalist kültürün gerçek müdafilerinin eline geçtiğinde, Aydınlanma'nın en etkili aracını oluşturacağını" tahmin etti. Bundan on beş yıl sonra –neticede devrim gerçekleştikten sonra– Troçki şöyle yazmıştı: "Bolşevikler sinemaya; kiliseye, gericiliğe, meyhanelere karşı koyacak bu araca henüz el atmadıkları için gerçekten ahmaklar." 1923 yılında Stalin de benzer açıklamalarda bulunmuştu. Bu takdirler, birtakım ortak özellikler sunuyor: Kültürü bilgiyle özdeşleştiriyor, sinemanın eğitimsel işlev taşıması gerektiği, bir araç, bir makine olduğu, kısacası el koyulması gerektiği anlamlarını barındırıyor.

Şu var ki, sinema halk tarafından bir oyalanma, yönetmenler tarafından ise bir Sanat olarak görülüyordu. Öyle ki, iktidar, halk ve sinemacılar arasında bu şekilde örülebilmiş olan bağ, yanlış anlaşılmaya dayanıyor. 1917 sonrasını çözümlemek, kültür ile devrim arasındaki ilişkiler açısından bir gösterge oluşturuyor.

Bolşevikler de dahil olmak üzere devrimci yöneticiler kendilerini, doğuştan gelen haklara ya da şansa bırakarak değil, akla uygun bir çözümlemeye dayanmak suretiyle -Marx'ın "bilimsel" sosyalizmi, Kropotkin'in "bilimsel" anarşizmi- toplumsal ve ekonomik gelişmeden sorumlu ustalar olarak gördüler. "Devlet'in gemileri kaçıklar tarafından kullanıldığı sürece, devrimler olacaktır" diye tekrarlamıştı Lenin; sorumsuz ve kabiliyetsiz yöneticilerin yerine, toplumun görüngülerini açıklayabilecek, halk tabakasını eğitebilecek militanlar ve azimli devrimciler ile ruh mühendislerini geçirmeyi amaçlamıştı. Başarıyla gerçekleştirilen devrimin ardından, başkalarını istismar edenler ile istismar edilenler arasındaki sınır ile birlikte, Sermaye'nin hâkimiyetini de ortadan kaldırmayı önerdiler. Ne var ki, bu sınırı üstü kapalı olarak ve her zaman farkına varmadan, esasında güçlendirdikleri ya da tesis ettikleri sınır, "bilen kimseler" (örneğin yeni yetki otoriteleri) ile toplumun geri kalanı arasına giren bir sınır ile ikame etmiş oldular.

Bu çerçevede, eğitmek ve öğretmek için en etkili yolları aramaya koyuldular. Doğal olarak akıllarında, "doğru" anlayan "iyi" yazarları, saygın yazarları olduğu kadar sosyalist teorisyenleri, Gorki'nin yanında Zola ve Campanella'yı da içeren bir tür temel "sosyalist kütüphane" seçkisi oluşturarak, halka açık dersler ve konferanslar ile siyasal ya da değil, edebiyat oluştu.

Sosyalistler, okumaların yanında afişleri; gezici kumpanya, provalar, repertuvar ruhundan dolayı yaygınlaşması zor olsa da, tiyatroyu düşündüler. Bunun aksine sinema, onların amaçlarıyla örtüşüyor gibiydi: Projektörleri ve salonları çoğaltmak yeterliydi ve bunun da, kolaylıkla üstesinden gelinebilirdi – sinema endüstrisinin ulusallaşmasıyla birlikte bu, son derece hızlı gerçekleşti.

Kuşkusuz, entelijansiyaya mensup Bolşevik yöneticilerin çoğunluğu, sinemanın daha ziyade toplumun dikkatini dağıttığı görüşündeydi; Lunaçarski dışında hepsi, tüm işlevini, doğasını, izleyicilerin hisleri üzerindeki etkilerini tamamıyla göz ardı ettiler. Sinemaya kendileri dahi gitmeyip, kütüphanelere sık sık ziyarette bulundular. Esas olarak haberlerden endişe duydular – bu tutum, elli yıl sonra, televizyonda görülen siyasetçilerin siyasi programlar ya da televizyon gazetelerine ilgi duymamasına benziyor. 1920 yılında, kendisi bir haber programı düzenleyen Lenin, bu haberlerin üç sorun üzerinde durması gerektiğine işaret etti: toplumsal güvence, Wrangel'e karşı savaşan orduların cephesi, eski sarayların çocuk bahçesine dönüşümü. Şüphesiz, Bolşevik yöneticiler, devrimin başarısını yü-

celtecek filmlerin üretimini teşvik edeceklerdi; filmleri temaların yorumuna, "yozlaşmamış" konulara ve senaryoya göre yargıladılar. Ancak kendisi bir senaryo yazan Lunaçarski dışında birçoğu, film yapımı hakkında katı bir bilgisizliğe sahipti; özellikle de çekimin ve daha ziyade kurgunun, senaryoda açığa çıkarabileceği başkalaşımı göz ardı ediyorlardı.

Öyle ki, Sovyet iktidarının uyguladığı denetime karşın sinemanın küçük dünyası -yönetmenleri, teknisyenleri, komedyenleri vb ile birlikte- görece özerk kaldı ve bu özellik, yirmili yılların filmlerinin, yeni rejimden ziyade sinemacıların ifadesi olduğunu açıklıyor. Kuleşov'un *Dura Lex* örneği kadraj, sahneleme ve ışıklandırma sayesinde senaryonun belgin anlamının bütünüyle devrik olabileceğini ispatlıyor. Bu film, esasında, Jack London'ın Kanada'da bir altın arayıcısının işlediği suça dayanan öyküsünden uyarlamaydı; oysa sinematografik uyarlamanın örtülü anlamı filmi, halk mahkemelerinin, Sovyet ülkesinde işlediği şekliyle, ithamına dönüştürüyordu ve basın buna gözünü yummakta kararlıydı; film ekibi için ise, eserin örtülü anlamı açıkça ortadaydı. Kuşkusuz, burada uç bir örnek söz konusu ancak Pudovkin'in Gorki'den uyarlama *Ana*'sı gibi, görünürde en müdahil olan filmler, terörizm ve devrimci hareket arasındaki bağı anlamak adına, Ancien Régime [Eski Rejim] toplumu üzerine, Bolşevik iktidarının ona atfetmeyi amaçladığı temsile tam olarak denk düşmeyen kavrayışları açığa çıkarıyor.

Yine de sinema dünyası -ufak bir kısmı göç etmiş ya da Beyazların tarafında mevzilenmiş olsa dahi- bütününde, devrim hareketini destekliyordu. Sinemacılar ve Bolşevik iktidarı arasında bir "aşk hikâyesi" yaşanmasa dahi, dayanışmaları çok geçmeden kendini güçlü biçimde gösterdi zira -Pudovkin'in, Ayzenştayn'ın, Kuleşov'un filmlerine yönelttikleri tüm o eleştiriler bir yana- Sovyet idareciler, *Potemkin Zırhlısı*'nın, *St. Petersburg'un Sonu*'nun ve benzerlerinin başka ülkelerde, özellikle Almanya'da, kendilerine göre sosyalist devrimin geleceğine vücut bulduran ve işçilerde uyandırdığı coşkudan etkilenmişti; Bolşevik önderler kendi şanları için, dünyanın en güzel sinemasına ön ayak olma faziletini kendilerine layık gördüler. Böylelikle Sovyet iktidarı, sinemanın bir Sanat olarak önemini ilan eden, kısacası bu mesleği diğer yazarlar ve sanatçılar ile eşit derecede meşru kılan ilk rejim oldu.

Böylece dile getirilmeyen bir tür "deal" yoluyla film, Ekim'in meşruiyet kazanmasına yardımcı olurken, Ekim de sinemanın kabul görmesine katkıda bulundu.

İktidarın eski amaçları (eğitim, propaganda) elbette ki yok olmadı ancak yeni bir bağlamda devam etti. Sinema, rejimin somutlaştırmayı hedeflediği teknik çağın en mükemmel sanatı olarak onaylanmıştı. Şöhretin zirvelerine yeni terfi ettirilen sinemacılar, sanatlarının üstünlüğünü, araştırmalarının hiç duyulmamış mahiyetini talep ettiler: Kendilerinin de gerçeği öğretmeye ve çözümlemeye yeterli olduklarını savladılar; onu yalnızca haberler ve belgeseller aracılığıyla yinelemeyi değil, parçalara ayırmanın ardından, yeniden inşa etmeyi hedeflediler.

Başta Ayzenştayn ve Dziga Vertov olmak üzere, onlarla birlikte çalışan diğer sanatçılar da -mimarlar, şairler, dilbilimciler vb-soyut sanatın izleklerini hareket sayesinde başkalaştıracak bu yeni biçimlerin kuramını detaylandırdı. Dziga Vertov bu yapıları belgesel filmle takdim etti - örneğin, sinemacının, salt estetik metotlarla izleyiciye biçimsel açıdan daha fazla göz kırptığı *Kameralı Adam*. Bu inşalar, araştırmalar, amatörleri ve hem tiyatroda, hem mimaride, şiirde ya da sinemada yeni deneylemelerin tutkunu avangardı memnun ediyordu.

Esasında, sanat olarak sinemanın işlevi hakkında yanlış anlaşılma söz konusuydu. En sonunda yeni bir kültürün savunucuları konumuna yükselen sinemacılar, çoğu kez kuramı uygulamayla birleştirerek ve bunun keyfini candan çıkararak, sinemanın doğası ve dili üzerine tartışmaları çoğaltıyorlardı: Bilindiği gibi Ayzenştayn, birçok kuramsal yazı bıraktı; ancak onun yanında Kuleşov, Pudovkin ve diğerleri de yer alıyor. Resimde ve edebiyatta olduğu gibi sinemada da kimi ekoller rekabet içerisindeydi ve bunlar, yalnızca Marcel L'Herbier, Clair ya da Renoir gibi en köklü birkaç sinemacının düşünce hareketine katıldığı, Batı'da bulunmayan bir yetkeye sahiptiler. Bu ekollerin her biri bir sinema görüşü belirtiyordu: Bu, geniş kitlelere hitap eden popüler sinema ile her zaman bağdaşmayan bir önkoşuldu ve rejimin kurumları arasında çatışmaya yol açıyordu.

Ayzenştyan sinemanın, kendi yararına, yalnızca diğer sanatların tecrübelerinden faydalanmasını değil, onlara kendi özgün dilinin etkilerini de ilave etmesini önemsiyordu. Şöyle ekliyordu: "Bizim sanatımız da komünizme ve sanatsal yaratımın bilimsel çözümlemesine dayanmalı." Duygulandırmanın eğitmekten daha önemli olduğunu ve sanatsal dilin özgül yaklaşımlarının araştırılması gerektiğini savunuyordu; sinemada kurguya ve -komünist bir bakış açısıyla- kolektif kahramanlara ilgisi buradan geliyordu.

Pudovkin de, Ayzenştayn'ın bir numaralı rakibi olmasına karşın (köpeğinin adı Ayzenştayndı, Ayzenştayn'ın köpeğininki ise Pudovkin), temelde aynı ekole mensuptu ancak sanatsal uyarlama ilkeleri zıt yöndeydi. Büyük bir bölümü gerçek işçiler, gerçek köylüler vb tarafından oynanan, anonim, kolektif kahramanlar yerine, kendisi de eski bir oyuncu olarak, subayın kibrini, profesörün yeterliğini, yargıcın kayıtsızlığını, mutsuzların ıstırabını simgeleyebilecek oyuncuyu tercih ediyordu. Bilinçlenme, onun için, toplumsal grupların olduğu kadar bir bireyin de başat görüngüsüydü: Kahramanları daima, kurumların uyguladığı baskının (*Ana*), ırkçılığın ve emperyalist sömürünün (*Asya Üzerinde Fırtına*) bilincinde olan karakterlerdi.

Sovyet sinemasının üçüncü "büyüğü" Dziga Vertov'a gelince o, imgeselin, belgeselin gerçekliğine asla ulaşamayacağını onayladı. Ayrıca, oyuncu kullanımını reddedip, duygulanımları ve söylemleri oluşturmak için, kendiliğindenliğin yanı sıra kurguya güvendi. 1924 yılında Vertov, Lenin için gerçek sinemanın imgesel değil, belgeler ve haberler olduğunu tasdik ederek, siyasi çevrelerde zıtlaşmaya yol açtı. Lenin'in, filmin işlevinin dikkat dağıtmak yerine, kimi siyasi görüşleri savunmak olduğunu (o dönemde "propaganda" sözcüğünün anlamı buydu) duyurmasının ardından Vertov, bundan yalnızca belgesel filmlerin bu işlevi gerçekten kusursuzca yerine getirebileceği sonucunu çıkardı: Tüm meslektaşlarını da karşısına aldı...

Bu "devrimci" sinemacıların karşısında bir diğer ekol daha geleneksel, dikkat dağıtıcı ve –gerektiğinde– sosyalist ya da başka türden birtakım mesajlarla süslenmiş bir sinemayı savundu. Elbette ki olup bitenler, bu yolla ifade edilmiyordu ve bu sinemacılar, ideolojiye muhakkak yabancı ya da rejime düşman değildiler: Olsa olsa rejimin aşırılıklarına karşıydılar. Kuleşov bu şekilde, *Neobychainye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov*'da [Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Sıra Dışı Maceraları], Batı'nın, Amerika'nın, Bolşevik "cehennemi"ni tahayyül biçiminin kusursuz bir hicvini yarattı. Kuleşov kendini ifade etmek için "geleneksel" türlerden yararlandı: polisiye, western vb. SSCB'deki yargılamaların ilk eleştirisini *Dura Lex* ile western türü altına gizlemeyi başardığı görülüyor: Burada örtülü anlam, belirgin olandan daha fazla önem kazanıyor.

Protazanov da aynı şekilde eski ekoldendi: İstenileni filme alıyor fakat bunu kendine göre yapıyordu. Bir Kızıl kadın asker ile yakışıklı Beyaz subayın arasındaki imkânsız aşkın içler acısı öyküsünü anlatan *Sorok Pervyy*'nin [Kırk Birinci] yanı sıra, *Metropolis*'den çok önce, aynı zamanda Sovyet yaşamının taşlaması da olan, bilimkurgunun ilk

büyük filmi (1926) *Aelita*'yı gerçekleştirmişti. Kuramsal amaçlardan uzak bu ekolün mensupları arasında, unutulmuş küçük başyapıtların yaratıcıları da yer alıyordu: F. Ermler, A. Room vb.

Rejim çelişkili biçimde, bilhassa Lunaçarski'nin mekanizması aracılığıyla, bu ekolü tercih ettiğine işaret ediyordu; başlangıçta "devrimciler" hemen hiç onaylanmıyor, Kozincev, Trauberg, Yutkeviç, Barnet gibi, geçmişin alışkanlıklarını (F.E.K.S. ekolü) daha fazla alay konusu yapmak adına maske ve sirk geleneklerine başvuran "uçuk"lar ise daha da az kabul görüyordu. Bunun sebebi basitti: Gelenekçilerin filmleri, "büyük"lerin halk nezdinde aşırı ilerici başyapıtlarına ve *a fortiori*, F.E.K.S. filmlerine göre daha çok popüler başarı kazanıyordu. Amerikan filmlerinin SSCB'de çokça gösterildiği bir dönemde (20'li yıllar) halk, İlyinski (*Aya Yorgi Bayramı*, Protazanov'dan *Torzok Terzisi*) ya da Batalov (Üçlü Aşk, *Aelita* ve Pudovkin'in *Ana*'sında Pavel rolü) gibi yıldızların oynadığı, eğlenceli filmleri izliyordu.

Aslına bakılırsa, bu halk nasıl tepki gösterdi?

Esasında, devrimin ve iç savaşın kurbanı, kültürlü burjuvazi dağıldı ya da gözden kayboldu. Öyle ki, bundan böyle, dünyanın en avangartd sineması proleter ve köylü kesime hitap etmeye başladı. Bu kesim sinemada, Douglas Fairbanks'ın maceralarını, western filmleri, Charlie Chaplin filmlerini, hatta iki gün öncesinden miras kalmış kaba güldürüleri, tür sinemasının iyi komedilerini seviyordu. Rejim, makinaların işleyişi ya da elektrik gibi konularda, makul derecede didaktik belgesel filmlerin öne çıkmasını sağlamakta karar kıldı. Bunun sonucunda halk, programın ikinci yarısında salona girmesinin yeterli olduğunu hızlıca kavradı... Ve Pudovkin'in *Mekhanikha golovnogo mozga*'sı [Beynin Mekanizması] gibi bilimsel başyapıtların yaratımı teşvik edildiğinde terk edilen, programın iki yarısı birden oldu.

Ancak sorun daha derinde. Ayzenştayn, *Grev*'in Petrograd'da –Rus şehirleri arasında en eğitimlisi– alkışlarla karşılanan son sahnesinin, kırsal kesimlerde tuhaf tepkilere yol açtığını gözlemlemişti; bu filmde, ardışık sahneler halinde, bir kasap çiftlik hayvanlarının boğazını keserken, birlikler grevcileri kurşuna diziyor ve kanları caddedeki hendeklerde birbirine karışıyor: Bu çar-kasap kinayesi, hayvan öldürmenin kendilerine göre bir suç sayılmadığı mujikler için anlaşılmazdı... Ardışık sahneler tekrarlanınca, kasabı ikinci kez görmelerinin üzerine yeni bir seansın başladığını düşünerek salonu terk ettiler. *Ekim*'i izlerken, filmin sonunu beklemediler. *Kameralı Adam*'a gelince ise, afişteki ikizleme onları, daha salona girmeden

başka yöne çevirdi. Dovzenko'nun *Zvenigora*'sı da aynı şekilde mutlak başarısızlığa uğradı; halk ve devrimci sinemacılar arasında devasa bir kültürel uçurum bulunuyordu.

Zizn' Iskusstva, özet olarak şöyle hatırlatıyordu: "Sinemacılardan sanatçı, estetikçi olmaları beklenmiyor"; "otuz yıl içerisinde anlaşılacak" değil, "bugün [kitleleri] eğitecek" filmler yapmaları talep ediliyor.

Gerçek bir sorun oluşuyordu. SSCB sinemasının ayırt edici özelliklerinden biri, bundan böyle, muhakkak karşıt olmayan ancak uzlaştırılması şart olan üç tahakküm arasında bir arabulucu görevi görmek durumunda olmasıydı: Devlet'in gereklilikleri, özellikle de ideolojik ve pedagojik olanları; nitelikli sanat eseri üretmeyi arzulayan sinemacıların ihtiyaçları ve son olarak, sektörün ve mesleğin iflasına yol açarak, salonları kolaylıkla terk edebilen halkın talepleri.

Böylelikle, Stalin tarafından tanımlanan yeni bir husus baş gösterdi: Üretmek isteniyorsa sinematografik sektörün kasalarını doldurmak ve elbette ki film yapmak, ancak halkı keyiflendirecek türden olanları seçmek gerekirdi. Stalin rejimi halk kitlelerine hem popüler hem ideolojik olarak patentlenmiş bir sinema sunmak istiyordu; Zdanov'un himayesi altında, Sovyet sinemasının iki numaralı çağı, yani sosyalist gerçekçilik başladı. Stalinci ideoloji ve mutlakiyetin bu noktada payı vardı ancak bu her şeyi açıklamıyor.

Bunun sebebi, toplumun derinliklerinde farklı –ve ayrı bir öneme sahip– bir dönüşümün meydana geliyor olmasıydı: halk kökenli yönetimlerin, Devlet'in siyasi mekanizması seviyesine yükselişi. Sovyet döneminin ilk zamanları boyunca pek az sezilebilen bu yükseliş, siyaset ve sanata ilişkin büyük kararların lisede, Rus üniversitelerinde ya da devrimci örgütler tarafından Capri'de veya başka yerlerde kurulmuş üniversitelerde iyi eğitim görmüş entelektüeller başta olmak üzere, Bolşevik kökenli kimseler tarafından alınıyor olması sebebiyle gözden kaçtı. Çatışma yaşasalar dahi Lenin, Lunaçarski, Bogdanov, Meyerhold ve Ayzenştayn arasında süreksizlik söz konusu değildi: Dünyaları aynıydı. Bahsi geçen dönem boyunca apparatçikler, yalnızca emir altında çalışan önemsiz komiserlerdi; bu halk kökeninin dörtte üçü, Bolşevik partiye aidiyeti şart olmayan, alt militanlardan oluşan kolorduları; yalnızca Stalin ve Frunze gibi birkaç "alojen"i içeren, bunun dışında hiçbir proletere, halk tabakasından hiç kimseye yer vermeyen idarecilerin dünyasına eklendi. Bu durumda, eski bürokratların idari lokavtı karşısında Sovyet iktidarı, Sovyet temelinde

kurulmuş komitelerin ve henüz şehirleşmiş oluşumun hemen hiç Bolşevikleşmemiş ancak radikal –ve köylü zihniyetini sürdüren– üyelerinin sayıları gittikçe artan katmanlarına da hitap etmeliydi. Bu kimseler Stalin döneminde, hükümetin orta ve yüksek kademelerine yerleştiler. Birbirlerini paralayan özgün Bolşevikler zararına yükselmelerini sağlayan ise, entelektüellere dostça yaklaşmayan ve partideki terfileri denetleyen Stalin oldu. Böylelikle iktidarın toplumsal yapısı, 1917 ve 1927 yılları arasında, radikal biçimde değişti: Bundan sonra, köylü yapılanmanın toplumsal açıdan elbette ki devrimci ancak aile, Yahudi karşıtlığı, ırkçılık, disiplin ve eğitim alanlarında gelenekçi vatandaşları sayıca her yerde üstün geldi.

Ve Sanat alanında.

Yalnızca halktan oluşan bu çevreler, sinematografi alanında bir Vertov, bir Ayzenştyan veya F.E.K.S. "deneyimlerini" tadamadı. Yine aynı çevreler, öte yandan, Room ya da Protazanov'un filmlerinin, Zdanov'un kendilerine gösterdiği gibi, iyi niyet ya da hayatta kalma kaygısıyla dolu bu sanatçılar senaryonun kabul edilmesi adına asgari miktarda ideoloji tutamı serpiştirseler de, esin kaynakları ve konuları itibariyle "burjuva" olmayı sürdürdüğünü pekâlâ sezinledi.

Zdanov/Stalin tepkisi Troçki karşıtı olarak algılanmıştı zira Troçki, edebiyat ve avangart düşkünüydü. Ancak, tarihsel görüngülerin çoğunlukla siyasetçilere bırakılmasından kaynaklanan, görüntü ile ilgili [optique] bir yanılsama söz konusuydu. Esasen, bu kültürel dönüm noktası, iktidarın toplumsal yapısında meydana gelen değişimin etkisiydi. Bu, halk tabakası kökeninden gelen yeni katmanların, akademizm ve avangart ile bağdaştırılmış ve Picasso ya da Dziga Vertov'u olduğu kadar Stravinski'yi de reddeden güzellik hakkında sahip olduğu sağgörüsünün ifadesiydi.

Söz konusu yeni idareciler, itibarını yitirmiş olarak tanınan soyut sinemayı lekelediler ve kahramanları, dünün değil bugünün halkından kimseler olan, herkes tarafından anlaşılır, sade, yetkin bir sinema arzuladılar. Rejimi ve bilhassa beş yıllık tasarılar ile sosyalizmin inşasını yüceltme işlevleriyle sosyalist gerçekçilik, böylesine bir motifte yerini aldı. Bu, gerçekten de, *Staroye i novoye*'de [Genel Hat] şehrin ve kırsalın anlaşmasını kutlayarak, rejimin hedeflerini de kapsamasına karşın, Ayzenştayn'ın birincil kaygısını oluşturmuyordu. Aynı şekilde Pudovkin de, her ne kadar komünist partiye bağlı olsa da, rejimin yürekten bir sırdaşı değildi: *Dezertir*'ini [Kaçak] 1933'te,

devrim başarısını Almanya'da yüceltmenin pek uygun düşmediği zamanlarda sunmuştu.

Böylelikle Sovyet sinemasının "büyükleri", sonrasında Dovzenko'nun Ayzenştayn'ı yeterince üretken olmama, sosyalizm inşasının gerekliliklerini kavramama, halkı yeterince düşünmeme suçlamaları pahasına, adım adım tecrit edildi, tasarıları geciktirildi veya sansürlendi. Ayzenştayn, Pudovkin ya da Kuleşov'dan hiçbiri açık bir şekilde yasaklanmadı ancak rahat bırakılmadılar. Bürokrasi, Ekim'de doğan rejimi itibarsızlaştırırcasına, Ayzenştayn'ın *Bezhin Lug* [Bejin Çayırı] çekimlerini tamamlamasına dahi izin vermedi. Şartlar katlanılmaz hale geldi ve çok geçmeden Pudovkin, filmlerini tek başına imzalayamaz oldu. "Yalnızca film değil, Sovyet sineması yapan" Kuleşov'a gelince, onun da arafı yıllar boyunca sürdü. Son bir film, *Velikiy Uteshitel* bir yana, bundan sonra yalnızca belgesel çekti. Bu büyük dönemden yalnızca bir sinemacı özgürce üretme imkânına hâlâ sahipti; Rus genç kız ile Alman mahkûmun, savaş hattının ardında bir köydeki temiz aşklarını anlatan *Okraina* ile Birinci Dünya Savaşı üzerine en güzel filmlerden birini üretmiş olan Barnet.

Sovyet sinemasının "Büyükleri" şehirde yabancılara dönüşmüştüler.

Sovyet sinemasının yeni çağının başlarını; yani halkın zevkleri, rejimin gereklilikleri ile yeni bir estetik arasında arabuluculuk yapmaya uğraştığı zamanlarda, toplum ile arasındaki yeniden değerlendirilmiş bağı tarihlendirmek gerekirse, Yutkeviç'in *Kruzeva*'sı [Danteller] bana, önceden ikaz eden film gibi görünüyor. Bu film, haydutlar ve kabadayılar mahallenin tavernasında işçiler ve militanlar ile alay ederken, küçük bir komünist komitenin vilayet fabrikasında sürdürdüğü bürokratik yaşamı tasvir ediyor. Bir haydut ve kadın işçi arasında aşk doğar, bu serserinin içeri sızmasından itibaren komite kendine gelir – ve bu haydut da sonunda durulur. "Kayda değer bir nüfuz", "geniş bir hitap alanı" ifadeleriyle basın, bu aydınlatıcı ancak halktan gelen filmi yüceltmekte hemfikirdir.

Yeni "akış"ın büyük başarısı, sesli filmin ortaya çıkışıyla kesişmesinden ileri geliyordu; teknik yeniliklerin işlevi, toplumsal değişikliğin kendisinin duyurmayı başaramadığı mesajları aktarmaktı sanki.

Böylece, Medvedkin, Kozincev ve Trauberg gibi tekrar bir araya gelmiş eski ayrıksıları, eski klasikçi Dovzenko'yu ve resmî olarak en çok rağbet gören ve halk tarafından en çok bilinen, 1958 yılında J.

Rimberg tarafından yapılan ankete göre, Sovyetlerin hafızalarında en çok yer eden, gişenin bir numaralı başarısı Çapayev'in eşyazarları Vasilyev kardeşleri içeren, yeni bir sinemacı nesil ortaya çıktı.

Bunu takip eden yirmi yıl boyunca yapılan filmler, sade bir model üzerine inşa edildi. Kolektif ya da simgesel kahramanlar, kendi adına kahraman konumuna yerleştirilen komün insanının yararına, giderek gözden kayboluyordu. Sıradan insanın bu yüceltilişi, İtalya'da sunulduğu gibi, "herhangi bir insan", ekranda kendini görmekten şaşkın ve mutlu halkı memnun etti. Bu filmlerde, Ermler, Room veya Barnet'de görülen ironik ya da eleştirel mesafe olmaksızın, tür sahneleri bolca bulunuyordu. Sinema, iktidarın onu görmeyi hedeflediği ve kendisini temsil etmeyi arzuladığı haliyle, toplumun bir yansıması olmak istiyordu. Bu, "imkânsız estetik"in sinemasıydı. Para getiriyordu.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, toplumun derinliklerinden, sistemin ürünü olan ancak varlığının ve faaliyetinin işareti olarak eleştirel talepleri bulunan yeni bir entelijansiya boy gösterdi. Bu entelijansiya, bakış ve çözümleme özgürlüğüne eşlik eden ayrılmayı yeniden canlandırdı. Yeni nesillerin bilgiye yavaş kültürel uyumu, Rus geçmişinin miraslarına aşinalığı, estetik ve eleştirel talepleri sanatçılara kefil sağlayan bir toplumun yeniden doğuşuna ve ortaya çıkmasına yardımcı oldu. Elbette ki yeni entelijansiya, geleneksel bürokrasinin yoluna koyduğu taşları temizlemek adına, birtakım riskler almak durumundaydı: Bu bürokrasi, kanaatleri olduğu kadar zihniyeti itibariyle de, tüm değişikliğe, Sovyet aleyhtarı olarak tanımladığı her eleştiriye karşıydı.

1962. Tarkovski'nin *Ivanovo Destsvo*'su [Ivan'ın Çocukluğu] ile yeni bir çağ sesini duyuruyor. Savaş gerçekliği kendini gösteriyordu, ki bu resmî gerçeklik değildi. Bununla birlikte, Tarkovski bu gerçekliği, kendi gerçekliğini dile getirmek için, aynı zamanlarda Klimov'un da yaptığı gibi, bir çocuğun bakışlarından yararlanmak durumundaydı.

SSCB'de yazarlardan önce gelen sinemacıların "söz istemek" zorunda kalmadan, tam anlamıyla özerk olabilmeleri için, daha fazla değilse de, yirmi yıl daha beklemek gerekiyordu.

Şehirdeki yerlerini tekrar alabilmeleri için.

Ne var ki bu yirmi yıl süresince, tanıklık etmek isteyen sinemacıların etrafındaki çember daralıyordu. Sistemin kusurlarından haberdar olduklarından, çekim yapmayı, piyasaya sunmayı, üretmeyi başar-

dılar.[1] Ancak filmlerinin arasından, kapalı kutuda kalanların sayısı oldukça fazlaydı; çekimi tamamlanmış fakat yasaklı yüz filmin ortaya çıkabilmesi için, *perestroika*yı beklemek gerekiyordu. *Monanieba*'sı [Pişmanlık], tiranlığın Stalin sonrası dönemde işlediği kabahatlerin en acıklı parodisini oluşturan Abduladze, "kanıt sunmak da filmi yaymak kadar önemliydi" yargısında bulunuyordu: Gerçeküstü, grotesk ve burlesk bu film, özgürlükten sersemlemiş kimselerin yaşadığı kâbusu yineliyor; sinemanın başyapıtları sınıfına giriyor.

Aynı zamanlarda, yüksek bütçeli ve az riskli ancak Sovyet toplumunun derinliklerinde, Elbe'nin batısındaki küçük idarelerinkine benzer taleplerin görülmeye başladığını duyuran ticari filmler yığını baş gösterdi: Mençov'un *Moskva slezamne verit*'i [Aşk Gözyaşlarına İnanmıyor](1979), Sautet filmlerinin Rus dengiydi.

Perestroika, sinemacıları, katlanmaya zorlandıkları zincirlerden kurtardı; Goskino'nun tekelinin sona ermesi, bütünüyle yeni bir dönem başlattı. Mayıs 1968'de Fransa'da olduğu gibi, sonu gelmez toplantılar, sinemanın yeni bildirisini detaylandırdı; bu noktada, yirmili yılların tartışmalarını dirilten eğilimlerle yüz yüze gelindi: Ticari sinema ve yönetmen filmleri; her biri kendi bildirisine sahip olacaktı. Ancak, dağılmakta olan bir sistemin düzensizliği içerisinde, nereden geldiği bilinmeyen filmler, el bombaları gibi patladılar: Piçul'un *Malenkaya Vera*'sı [Küçük Vera] (1988), Lungin'in *Taxi Blues*'u (1990).

Bunun yanında, avangart üretim içerisinde, çokça talepte bulunan ve Tarkovski geleneğini yeniden canlandıran eserler de ortaya çıktı. Bu eserler, açıkça belli etmeksizin, ekolojinin, Ortodoks köktenciliğin, insana dönüşün, her şeyi tahrip edilmiş, enkaz içinde bir dünyada vuku bulan Yeni Düşünce'den bağımsız olarak, yeni ideolojinin akımlarını kapsıyorlardı.

Bu, yeni bir yola çıkışın belirtisi mi? Örneğin Şahnazarov'un simgesel tür filmi *Gorod Zero*'su [Sıfır Kenti] (1990) raflarda durmadı; ancak boşalan, salonlardı[2].

1989-1993

---

1. Ustaca tutsak edilip daha sonra "salıverilmiş" birkaç önemli film, döviz kazanmak üzere yabancı ülkelere geçebildi: Tarkovski'nin *Rublev*'i (1966), Paracanov'un *Tini Zabutykh Predkiv*'i (1965).
2. Bu metnin ilk halini okuyarak, bana elverişli düzeltme önerilerinde bulunan Martine Godet'ye teşekkürlerimi sunarım.

Beşinci Bölüm

Sinema ve Tarih

18
"Potemkin Zırhlısı" Çelişkisi

Çelişki şöyle: Aktarılan bilgilerin büyük kısmı, D. J. Wenden'in de pek iyi gösterdiği gibi[1], tamamıyla ve düpedüz Ayzenştayn tarafından tasarlanmışken, nasıl oluyor da bu film, bir devrimci durumu, uzmanca veya eleştirel tarihsel eserlerin tümünden daha iyi, hayranlık uyandıracak biçimde çağrıştırabiliyor?

Böylelikle sanatçı, hayal ürünü unsurların yardımıyla, gerçeğin suretini yeniden çıkarıp, Tarih'i anlaşılır kılıyor; bu ise, tarihsel ve bilimsel soruşturma olarak imgeselin, düşselin sorununu oluşturuyor.

Sinemanın varlığı, Alexandre Dumas'nın Fronde'u Michelet kadar iyi çözümlediği ve imgeselin, konuya bir çerçeve oluşturmak suretiyle durumları ve karakterleri özetlediği uzun süredir bilindiğinden, kendi içerisinde yeni sayılmayan bu soruyu yeniden uyandırıyor.

Bununla birlikte, *Potemkin Zırhlısı*'nın tabi olduğu zorlu sınav, Pudovkin'den, örneğin bir diğer başyapıt *Ana*'dan daha simgesel zira hiç kimse *Ana*'yı tarihsel bir film olarak değerlendirmiyor; onun gönderinde imgeselin bayrağı sallanırken, *Potemkin Zırhlısı*'nın gönderinde, yeniden canlandırılmış veya yeniden inşa edilmiş olsun, Tarih bayrağı sallanıyor.

Ne var ki, her iki durumda da sorun, tarihçilerin ve sanatçıların geçmişi ve onun şimdiki zamanla olan bağlarını aktarmak ya da bu bağları anlaşılır kılmak için ellerinde bulundurdukları kaynaklar, tarihsel çözümleme altyapısı –belgeler, arşivler vb– ve söylem arasındaki ilişkiden ileri geliyor.

Gerçekte, tarihsel çözümleme birçok yöntem arasında salınıyor: toplumların evrimini anlamlandırmayı amaçlayan siyaset felsefesi; bilgiyi arşivlerde köklendiren âlimlik; geçmişi yeniden tesis etmekten çok çözümlemeyi, yasalarını veya kalıcı özelliklerini incelemeyi,

---

1. D. J. Wenden, *Feature Films and History* içerisinde "Battleship Potemkin", 1981, s. 37-62.

günümüzün sorunlarının kökenini araştırmayı amaçlayan bilimsel ispat. Bu yöntemler sıklıkla, tüm yazı türlerine bürünerek ve tarihçinin, onun sanatının ya da istenirse, tutumunun "sırrını" oluşturan çeşitli terkipleri takip etmek suretiyle söze karışıyor. Bilginliğiyle onurlanmasına ve anlamdan yoksun olmamasına karşın, yalnızca imgesel bu yöntemlerden ayırt ediliyor.

Ancak, bir ya da iki yüzyıldan bu yana, birçok Tarih felsefesi ve yorumu yan yana durdu ve birbiriyle rekabete girdi; diğer izleklerin tesirini kısmen yok ederek, sahnenin önüne geçen de onlardı. Hükümet'in ya da Parti'nin hizmetinde, birleştirici olmayı arzuladılar ve kendilerince, evrensel Tarih'i yeniden oluşturdular. 20. yüzyılın ikinci yarısında, ideolojilerin çöküşü ve Tarih'in, diğer sebeplerin yanında, eski sömürgeleştirilmiş ulusların yeniden doğuşuyla gerçekleşen olağanüstü yükselişi, bu kalıpların bölünmesine yol açtı. Bunun sonucunda, her halk, her bir toplumsal grup, kendi Tarih'inde uzmanlaşmayı hedefledi; kendi belleğinin izinde, yeniden bir geçmiş yarattı.

Toplulukların ve grupların tarihi, genel Tarih, deneysel Tarih ve son olarak imgesel (burada yalnızca sinematografik çeşidinden bahsediyoruz) gibi birçok Tarih yazım türü, bugün böylelikle ayakta kalıyor.

Bu farklı söylemlerin işlevini ve işleyişini şematik olarak karşılaştırmaya çalışarak, metnin başında dile getirilen meseleyi sunmak istiyoruz.

Bilgilerin seçimi, daha doğrusu bu seçimin ilkesi, bir söylemden diğerine çeşitlilik gösteriyor. Kullanışlılık açısından burada bellek-Tarih olarak adlandırılacak birinci durumda her keşfin, söylemeye cüret edilecek olursa, geçmişin yeniden inşasına-üretimine eklenecek bir taş olması doğrultusunda, bilgilerin biriktirilmesi ilkenin yerine geçiyor. Benim köyümün, topluluğumun tarihi ve buna benzerleri, böylelikle, ekleme yoluyla inşa ediliyor. Bunun aksine genel Tarih'te bilgilerin seçimi pekâlâ söz konusu. Bu Tarih, birtakım kaynakları diğerlerinden daha değerli kılan hiyerarşik bir ilke benimsiyor; Hükümet arşivleri, özel arşivlerden daha çok göz önünde bulunduruluyor; Churchill'in kaleminden çıkma bir mektup, bir anonimin tanıklığından daha dikkatlice hesaba katılıyor. Tarih, yöneticilerin, muhaliflerin –kısacası kendisine önderlik edenlerin– söylemlerinin yeniden üretimi olma eğilimine giriyor. Söz konusu Tarih, hem tüm kurumların hem de muhaliflerin Tarih'i olması doğrultusunda resmî Tarih ya da daha yerinde bir terimle, kurumsal Tarih olarak adlandırılabilir.

	Bellek-tarih (gruplar, topluluklar)	Genel Tarih (Hükümetler, partiler, uluslar)	Deneysel Tarih	İmgesel-tarih
Düzenleme prensibi	Kronolojik	Kronolojik	Mantıksal	Estetik Dramatik
Enformasyon seçimi	Toplayıcı	Hiyerarşik	İzah edilmiş	Şimdiki zamanla bağıntılı
Belirgin işlev	Tanımlama	Meşrulaştırma	Analitik	Haz prensibi
Yaratıcıların örtülü amaçları	İtibar	Saygınlık ve statü	Entelektüel kuvvet	Narsistik prestij
Yaratıcılık ve buluşçuluk	Yok	Sınıflandırma ve düzenlemede	Soruların seçimi ve konularının tanımı	Durumların seçimi ve konularının önemi

Tablo: Tarihsel bir yapıtın oluşumu

Deneysel Tarih durumunda, bilgilerin seçimi açıklığa kavuşturuluyor: Şöyle bir sorunu çözebilmek için şu belgeler ile şu belgeleri karşılaştırmam gerekir. Kaynakların gösterilmesi kabul edilmeyip, onları seçerken benimsenen ilkeler izah ediliyor. Son olarak sinematografik imgeselde, eserin tamamlandığı dönemde kayda değer görünen bilgiler seçiliyor. Buyrukları veren, bellek-Tarih'te olduğu gibi geçmiş değil, içinde bulunulan zaman oluyor.

Düzenleme ilkesi dört eser türünde farklılık gösteriyor. Tarihlendirmenin, bilimsellik ile bağdaştırılan gerçeğe uygunluğun bir ölçütünü oluşturduğu ilk iki durumda, kronolojik bir ilke benimseniyor. Metnin kalitesinin kanıtın kesinliği ile ilişkilendirildiği deneysel Tarih'te ise, düzenleme ilkesi mantıktır. İmgesel örneğine gelince onun ilkesi, estetik ve dramatik düzendir. Tarih burada, yazı olduğu kadar güzellik, aynı zamanda dramatik belirsizliktir. Ne var ki Tarih, yaşandığı ya da oluştuğu haliyle, herhangi bir estetik kuralına uymuyor – ve melodram ya da tragedya yasalarına itaat etmiyor.

Eserlerin işlevi de aynı şekilde, doğalarına göre farklılık gösteriyor ve kendilerini üretenlere aynı yararları sağlamıyor. Bellek-Tarih (Yahudilerin, kadınların, köyümün vb tarihi), özdeşleştirme işlevine sahip; grup, kendini Tarih sayesinde buluyor, onu kutluyor ve kendi itibarı, kendi tanmırlığı kaygısıyla harekete geçiyor. Söz konusu Tarih çoğunlukla anonim ve kolektif. Genel Tarih'in işlevi, hüküm süren kurumları meşrulaştırmak ve bunu en iyi başaranlar, ortaya koydukları etkinliğe -ki bu etkinlik, Kiliseyi yücelten rahiplerinkini andırıyor- ilişkin saygınlığı ve rütbeyi nadiren reddediyor. Deneysel Tarih'in işlevi, bilimi egemen yetke tayin etmek ve bu Tarih'in uygulayıcıları, entelektüel gücü hedef alıyor. Sinemacı, haz ilkesini yerine getiriyor ve kaçınılmaz biçimde narsistik olan saygınlık arayışı, yaratımlarının doğasını belirliyor (geniş halk kitlelerine hitap eden ya da avangart eser).

Bu farklı türden eserlerin içerisinde, *yaratıcılık* nerede bulunuyor? İlke olarak, tümüyle adanmışlık ve tevazu ile oluşan bir bellek-Tarih eserinde değil. İzleri bulan ve saptayan birey siliniyor. Genel Tarih'te yaratım olguların -hiç değilse süregidenlerin- sınıflandırılması ve düzenlenmesinde yatıyor. Deneysel Tarih'te yaratıcılık, ortaya atılan meselelerin seçimiyle, bu meseleye biçilen değerde kendini ifade ediyor. Bu, sinemacı (veya romancı) tarafından hayal edilen durumların seçimine eşdeğer.

Durumların, sahneledikleri bahse göre seçimi: Kimi sinemacıların analitik dehası işte burada gizleniyor.

Bu, deneysel Tarih'in *sanatsal* biçimi.

Her şeyi hayal gücüne borçlu; ancak burada, enformasyonu gizlemiş bir hayal gücü söz konusu.

Potemkin Zırhlısı'nın çelişkisi, işte burada doğuyor.

1989

19
Tarihin Filmsel Bir Görüsü Var mı?

Tarih'in amacının, yalnızca geçmiş görüngülerin bilinmesi değil, aynı zamanda, geçmişi şimdiki zamanla birleştiren bağların çözümlemesi, sürekliliklerin, kopmaların arayışı olduğu göz önüne alındığında, sorun, sinema ve televizyonun Tarih görümüzü başkalaştırıp başkalaştırmadığını sorgulamakta yatıyor.

Bu sorunun son birkaç on yılda daha da önem kazandığından kimse şüphe duymuyor: Televizyon izleyerek geçirilen zaman, bu aygıtın "koşut ekol" haline geldiği batılı toplumlarda durmaksızın artıyor; öte yandan, bilhassa yazılı tarihsel gelenekten yoksun eski sömürge halklarda, köklü bir sözlü geleneğin süregelmesine karşın, tarihsel bilgi, başka yerlerde olduğundan daha katı bir medya bağımlılığı altında bulunuyor. Buradaki hedefin, önemli olduğu görülüyor.

Ne var ki bu, bütünüyle yeni bir sorun değil. Bilgi ya da anlayış sıfatıyla tarihsel bilim, aynı nitelikte sorunlarla geçmişte de karşılaştı: Roman veya drama, çoğunlukla, en azından bizim dağınık belleğimizde, tarihsel bilginin muzaffer muhaliflerini oynadılar. Richelieu ya da Mazarin, değilse Alexandre Dumas'nın Üç Silahşörler'inin maceraları akıllarımıza geldiğinde belleğimize hücum eden ilk hatıralar hangileri? Aynısı, Peter Saccio'nun gösterdiği gibi, Shakespeare'in Jeanne d'Arc hakkında söylediği her şeyin uydurulmuş olduğu İngiltere için de geçerli; ancak, tarihçilerin çalışmalarına karşın, İngilizlerin hafızalarında yer eden, Shakespeare'in Jeanne d'Arc'ı oldu ve geçen zamanla birlikte, tarihçilerin bir şeyleri değiştirme şansı azaldı.

Bunun sebebi, sanat eserinin, çözümlemelerin gerilemesi ve ilerlemesiyle birlikte kaçınılmaz biçimde yenilenen Tarih yapıtından farklı olarak, değiştirilmeden olagelmesidir. Bu eserler çoğalırken, Rusya'da Napoléon örneğinin de tanıtladığı gibi, sorun nasıl da sabit kalıyor. Napoléon'un şahsiyetinin başka yerlerden daha fazla cazibe uyandırdığı bu ülkede, birbirinden farklı şu portrelerinden hangisi kazanıyor: deccal, barbar, tiran, Prometheus, şehit ya da dâhi, gizemli

hayalet; Puşkin'e göre destansı bir kahraman, Dostoyevski ya da Tolstoy için bir felsefe unsuru, Marksistler için kanıt; hangisi kazanıyor? Kazanan, tarihçilerin çalışmaları olmuyor.

Günümüzde, sinema ve televizyon ile birlikte, Tarih yeni bir ifade biçimi tanıdı; anlaşılırlığı adına, bundan ne tür bir hisse çıkarıyor?

Potemkin Zırhlısı örneği, bir önceki soruna eklemleniyor: 1905 devrimine ilişkin belleğimize hâkim görüntülerin, Ayzenştayn'ın eserinin görüntüleri olduğu apaçık; şu var ki, Abel Gance'ın *Napoléon*'undaki kartopu savaşı sahnesi gibi, bu filmlerdeki sahnelerin birçoğu da, yaratıcılarının hayal gücünden ileri geliyor. Söz konusu başyapıtların öylesine ideolojik etkisi, temsil ettikleri öyle bir mesele vardı ki, tanrısal bir dehşet uzun zamanlar boyunca çözünmelerini yasakladı; bu, sinemayı yeni bir vahiy olarak gören herkese karşı işlenmiş bir günahtı.

Esasen, bir filmi tarihsel addetmenin birden fazla yolu var.

En yaygını, uzmanlık geleneğinden miras kalan, yeniden canlandırmanın belginliğini doğrulamak; askerlerin, yalnızca 1916'dan sonra miğfer giyildiğinden, 1914'te yanlışlıkla miğfer taşımadıklarını, dekorların ve dış tarafların gerçeğe uygun, diyalogların sahici olup olmadığını gözlemlemek. Sinemacıların büyük kısmı, bu bilgece tayine dikkat ediyor; bunu güvence altına almak için, kendi istekleriyle, isimleri jeneriğin bir köşesinde kaybolacak göstermelik tarihçileri yardıma çağırıyorlar. Elbette ki, daha yüce taleplere sahip sinemacılar da bulunuyor: Arşivlere kendileri gidiyor, tarihçiyi oynuyorlar; Fleischmann ile Silezya lehçesini, Allio ile *camisard*ların dilini kullanarak, diyaloğa eski tadını vermek için çaba sarf ediyorlar. Bu sinemacılara, örneğin Tavernier'ye veya *Strategia del ragno*'da [Örümceğin Stratejisi] sade kızıl bir fularla veya tanımlanamaz bir ışık yardımıyla, geçişi, uzak geçmişte ya da hayali bir dünyada betimlemeyi başarabilen Bertolucci gibi diğerlerine ün kazandıran, böylesine taleplerdi.

Uzmanca, pozitivist bakış açısı, diğer ölçütlere başvurmayı hariç tutmuyor. Örneğin *Nevski* ve *Rublev*'in ortaya çıkışı, bu taleplere aynı oranda dikkatle yaklaşan iki sanatçı sayesinde gerçekleşti. Bu sanatçılar, ters anlamlara sahip iki film üreterek, Tarih'in aynı (ya da neredeyse aynı) anlarını canlandırdılar: *Nevski*'deki ölümcül düşman Alman, Cermen; *Rublev*'deki ise Tatar, Çinli. Burada Rusya'yı kurtaran, onun kutsallığı, Hıristiyanlığı; bununla birlikte, *Nevski*'de kahraman kasten laikleştirilmiş. Filmin ideolojisinin, memnuniyetle, sinemacının becerilerinden ayrı düşünüldüğü anlaşılıyor.

Bu diğer görme biçimi çoğunlukla birincisinin yerini alıyor: Film, özüyle olduğu kadar anlamıyla da takdir ediliyor. İdeolojilerin egemen olduğu bir toplumda, bu bakış açısının dizginleri ele almış olabileceği yargısına hiç çekinmeden varılabilir. Abel Gance ve Jean Renoir'ın, Fransız Devrimi'nin iki karşıt sağgörüsünü sunduğu açıkça ortada: Bonapartçı ve erken faşist ilki, sınırsız gücün sahiplerini yüceltiyor; Marksist ikincisi ise, büyük adamların varlığını aklına dahi getirmiyor. Demek ki, şu veya bu örnekte olduğu gibi, sinemacı tarihten, ispatlarını besleyecek olayları ve nitelikleri seçiyor ve tercihini doğrulayıp meşrulaştırmaksızın, diğerlerini bir köşeye bırakıyor. Böylelikle hem kendini hem kendisinin inancını paylaşan "izleyicisi"ni oluşturan kimseleri memnun ediyor. Bu şekilde savunulmuş dava geniş kitlelerce paylaşılınca, sinemacının saygınlığı gibi, *business* da bundan kârlı çıkıyor. Ancak kârlı çıkan mutlaka tarihsel çözümleme, yani görüngülerin anlaşılırlığı olmuyor.

Bu açıdan bakılacak olursa, Kubrick'in *Zafer Yolları* filmi çokça sorun teşkil eden bir "vaka" oluşturuyor. Askerî hiyerarşinin tepesinden zeminine kadar içerdiği maskaralıklarla birlikte taarruzun dirençliliğini ne pahasına olursa olsun parçalara ayıran, tümü sahici olan durumların seçimi, antimilitaristleri, demokratları, solcuları keyiflendirdi. Buna karşın, suistimallerin birikimi öyle bir noktaya ulaştı ki, genel görünümün inanılırlığını etkisiz hale getirdi ve askerler ile memurların, uzun süre boyunca dostça ilişki kurmaya devam ettiği 1918 yılından sonra, Eski Muharipler hareketlerinin doğuşunu ve sürekliliğini anlaşılmaz kıldı.

Tarihsel film ya da daha genel haliyle Tarih filmi, bu şekilde idrak edilmesinin üzerine, yalnızca, başkaları tarafından tertiplenen Tarih görüsünün filmsel bir suretini oluşturdu.

Kuşkusuz, belirli bir olay örgüsünün yenilikçi seçimiyle, birtakım tarihsel görüngüleri anlaşılır kılan, üstelik bunu yaratıcı bir yolla yapan, sinemacılar oldu. Örneğin Visconti, *La catuda degli dei*'de [Lanetliler] Nazizm'in, Alman yüksek burjuvazisine nüfuzunu anlamayı isteyenlere saltanatlı bir yol açtı. Dahası, bu örnekteki biçim ve konu seçimi, Ishagpour'un gözlemlediği gibi, tekrar tekrar istilaya uğrayıp asla kaybolmayan her şeye ağıt yakan eserleriyle, Tarih'in anlamını bir çöküşle bağdaştıran Visconti'nin kendisine ait ve filmde örtülü bir biçimde sunulan ideolojisini kesifleştirme etkisi yarattı.

Toplumsal ve siyasal işleyişin ibresi olarak başka türden olayları kullanan filmler için farklı bir durum söz konusu: Esasen, Renoir, Rossellini, Godard ya da Chabrol ipleri Zola veya Sartre gibi roman-

cıların elinden aldı; sinemacılar, basitçe, bu izleği yalnızca içinde bulunulan zamana değil, geçmişe de uyguladı ve tarihçilerin de ciddi biçimde önüne geçti.

Öyle ki, başlıca ayrım, *Harp Esirleri* ya da *Rüzgâr Gibi Geçti* gibi, çerçevesi Tarih tarafından çizilen ve *Danton* gibi, konusu Tarih olan filmleri pek de karşı karşıya getirmedi zira manipülasyon, seçilen tüm temalarla işleyebilir. Bu ayrım daha çok, baskın ya da azınlıkçı düşünce akımlarını izleyenler ile bunun aksine, toplumlar hakkında bağımsız ya da yenilikçi bir görüş sunan filmleri karşıt konumlara yerleştirecekti.

Bu bağlamda, sinemada çözümlemenin ya da karşı-çözümlemenin işlevi iki koşulda tam anlamıyla yerine getiriliyor. İlk olarak, sinemacıların kendilerini ideolojik güçlerden ve yürürlükteki kurumlardan özerk kılması gerekiyor; aksi takdirde eylemleri, egemen ideolojik akımların ya da muhaliflerin eylemlerini, yeni bir tarza büründürerek tamamlamaktan başka bir işe yaramıyor.

Bir ikinci koşul ise, açıkça, yazının, örneğin filme alınmış tiyatro değil, sinema esasına dayanması ve onun özgül metotlarını kullanması.

Sinemanın tarihsel görüngülerin anlaşılırlığına getirisi, böylece, özerklik derecesine ve estetik katkısına bağlı olarak, farklı şekillerde kendini gösteriyor.

İster büyük adamların tarihini dile getirsin (Nevski, Napoléon, General Custer vs), ister kitlelerin eylemine ayrıcalık tanısın (Pudovkin'in *Ana*'sı, Renoir'ın *La Marseillaise*'i vb), bu filmler, egemen ya da muhalif düşünce akımlarını ortaya koyuyor; güzellikleri ile temin ettikleri memnuniyet, yalnızca, toplum üzerinde, Tarih üzerinde etkili olma yetilerini kanıtlıyor. Kasten ya da değil: Böylece Renoir, *Harp Esirleri*'ni gerçekleştirerek, Tarih üzerinde, barış yolunda bir etki yaratmayı arzuladı. Bu eser kategorisinde sanatçı bir görüngüyü imar etmekle kalmayıp, onu "yeniden canlandırdığında", bir adım daha atılmış oluyor: Ayzenştayn'ın, 1905 öncesi bir Rus fabrikası örneğiyle Marksist çözümlemenin filmsel suretini çıkaran *Grev*'i böyleydi.

Akıntıya karşı kürek çektikleri için aksi anlama sahip olan ancak kolektif mücadelede yer alanlar, işlevi egemen sistemle savaşmak olan tüm filmleri içeriyor; söz konusu *Sel de la terre* [Toprağın Tuzu] ya da tarihsel Leh filmlerinin büyük bölümü, *Rublev* ya da *Ceddo* olsun, bu filmler olağanüstü katkıda bulunup, tanıklık ettikleri kadar mücadele de veriyorlar.

Hem tüm aidiyetten bağımsız toplumsal ve tarihsel bir çözümlemeden doğan, hem de kendini ifade etmek için sıkı sıkıya filmsel yollar kullanan bu filmleri ayrı yere koymak uygun olacak. Bu bağlamda, bize göre tipik olan, Fritz Lang'ın *M – Eine Stadt sucht einen Mörde*'si [M – Bir Şehir Katilini Arıyor]. Bu film, bir saplantılının hikâyesi etrafında, Weimar Cumhuriyeti'nin işleyişini resmediyor; paralel kurgu kullanımı, müzik ve görüntünün birbirini izlemesi, hikâyeye, sinemadan başka bir sanatta oluşamayacak bir biçim veriyor; düşünce de çözümleme izlekleri gibi hem yenilikçi, hem de özerk.

M – Bir Şehir Katilini Arıyor, bir örnek. Ancak toplumların zekâsına katkıda bulunan başka filmler de var: Kazan ya da Renoir'ın yapıtlarına; Yeni Dalga'nın, üçüncü sayfa haberleri sayesinde, içinde bulunulan ancak geçmişin mirasında köklenmiş zamanın toplumsal çözümlemesini yapabilen eserlerine de değinmek gerekiyor.

İçinde bulunulan zamanın, aynı şekilde geçmişin kalıntılarının da görüntüsünü içeren ya da Jean Rouch'un Babatou, les trois conseils'i [Babatou, Üç Nasihat] gibi, toplumların belleğini kullanan belgesel filmlerden bağımsız olarak, Tarih'in küresel bir yorumlamasını sunan bu sinemacılar ayrı tutulabilir. Bu yorumlamalar, kendi çözümlemelerinden faydalanmakla birlikte, yalnızca yeniden yapılandırma ya da düzeltme olmaktan çok, geçmiş görüngülerin ya da onların şimdiki zamanla bağıntılarının anlaşılırlığına yapılan özgün bir katkıdır: Akıllara, çözümlemelerinin geçerliliği hakkında varılan yargılardan bağımsız olarak, Syberberg, Tarkovski ve Visconti'nin eserleri geliyor.

Tarih ile bağıntıları içerisinde, filmlerin küresel bir sınıflandırması için öneriler

Göründüğü kadarıyla, toplum üzerine söylemler dört merkezden kaynaklanıyor:

– Bir hükümetin, bir kilisenin, bir partinin ya da kendisine bir dünya görüsü sunan tüm örgütlenmelerin de bakış açısını dile getiren baskın kurumlar ve ideolojiler.

– Yeterlikleri ve yöntemleri kadarıyla bir karşı-Tarih ya da karşı-çözümleme oluşturan, bu görünün muhalifleri.

– Sözlü gelenek veya meşru sanat eserleri yoluyla hayatta kalabilmiş, toplumsal ya da tarihsel bellek.

– Bilimsel olsun olmasın, bağımsız ve kendi çözümlemelerine başvuran yorumlamalar.

Filmleri ve diğer kültürel eserleri sınıflandırmanın bir ikinci yöntemi, bu filmlerin, toplumsal ve tarihsel sorunları ele alma biçimlerini belirleyen yaklaşım kiplerine dayanıyor:

– tepeden (from above); yani iktidarı ve onun kollarını gözlemleyerek;

– aşağıdan (from below); eğer bu sorunlar kitlelerden, köylülerden ya da işçilerden, balıkçılardan ve benzerlerinden yola çıkılarak çözümleniyorsa;

– üçüncü yaklaşım kipi, içeriden (from within) görüngüleri kapsıyor; anlatıcı, çalışmasının nesnesiyle arasında kurduğu bir gelgit hareketi yoluyla çözümlemeye giriştiğinde; örneğin yönetmen, tutumunu *iç sesi* ile açığa çıkarıyor ya da kamerasıyla tartışıyorsa (*Kameralı Adam*'da Dziga Vertov);

– dördüncü yaklaşım kipi ise sorunları, yeniden canlandırma amacı olmaksızın, biçimsel bir çalışmayla, dışarıdan (from without) modeller oluşturarak, toplumsal ya da siyasal bir nesneyi yeniden tesis ederek gündeme getiriyorsa...

Tablo: Dört yaklaşım

Prodüksiyon merkezleri	Kurumlar	Karşı-kurumlar	Anılar	Özerk çözümlemeler
Çözümlemeler				
From above	*Napoléon** *Alexandre Nevski* Çapayev	Ceddo *The Black Hills are not for sale*		Visconti; Syberberg*
From below		Feminist filmler Ivens	*Babatou ve* üç *nasihat*	*Bisiklet Hırsızları Modern Zamanlar Hürriyete Can Feda*
From within	*Kameralı Adam*		*Femmes du Mont Chenoua**	
		Toprağın Tuzu		
From without	*Grev** *Western and Meute*	Leh tarihsel filmler		*M-** *Ziyaretçiler* Yeni Dalga, Renoir

* Sinematografik yazıma özgü rol

Bu dört kip ve yaklaşım, genel bir sınıflandırma tablosu sunulmasına olanak tanıyor. Öte yandan, filmsel ya da değil, bir eserin, bu aşamaların birçoğunda yer alabileceği daha önceden tayin edilmişti. Böylece araçsal bir rolden fazlasını üstlenmeyen sınıflandırmanın niteliklerini belirlemek ise çözümlemeye kalıyor. Örneğin, Biberman'ın *Toprağın Tuzu* filmi, bir yandan Tarih'in resmî görüsünü sorgulayan, yerli maden işçilerinin ve eşlerinin davranışlarını çözümleyerek, topluma aşağıdan yaklaşan, tanıklıklara ve o tanıkların belleklerine çağrı yapan bir eser; ancak öte yandan, erkekler eşleri tarafından hayat verilen bir harekete karşı çıkarken, işçilerin büyük şirketlerle, yerlilerin Amerikalı patronlarıyla mücadele ettiği bir grevin örnek niteliği taşıyan modelini yeniden kuran bir film.

1987

20
Amerika'da Sinema ve Tarih Bilinci

Sinema, Amerika Birleşik Devletleri'nde hangi Tarih bilincini dile getiriyor? Film bu ülkenin toplumsal ve kültürel yaşamında önemli bir rol oynadığından, sessiz sinema tüm ufuklardan göç edenlerin henüz iyi İngilizce konuşamadığı uzun dönemler boyunca bütün halk kesimlerinin ulaşabildiği gösteriler ve temsiller sunabildiğinden, bu soru bilhassa önemli.

Sorun, yazılı tarih söylemlerinde (hikâyeler, okul kitapları, romanlar) bulunan geçmiş temsillerinin aynısının sinemada yer alıp almadığı: Bu söylemler, Amerikan yaşam tarzına sırasıyla egemen olan görüşleri yansıtıyor. Gerçekte, bu temsiller tam olarak art arda gelmedi; daha ziyade, su yüzüne çıkışları üzerine bugüne ulaşabilen, eski sayılabilecek katmanlaşmalardan söz edilebilir.

Birinci katmanlaşma. ABD'nin, sinemanın ortaya çıkışından önce sahip olduğu ilk Tarih görüleri, Hıristiyan geleneğinin izlerini taşıyordu; ancak bunlar, olması gerektiği gibi, *Protestan* Hıristiyan izlerdi. Örneğin John Prentisse Editions tarafından 1823'te yayımlanan Massachusetts'li *Anonim*'in kitabı gibi, ABD'de yazılan ilk Tarih kitaplarında, Protestan Amerika'nın İspanyol Amerika karşısındaki üstünlüğüne değinilmişti. İspanyol Amerikası'nın geri kalmışlığı "batıl inançlardan ve ruhban sınıfının cahilliğinden" kaynaklanıyordu. Protestan Kuzey'in Katolik Peru'ya üstünlüğünün kanıtı, "Philadelphia nüfusunun, ondan 150 yıl önce kurulmuş Lima'nınkinin iki katı olması" idi. Kitabın yazarı, ABD'nin 1960 yılında 462.752.896 sakini olacağını hesaplamıştı. Kısa zaman içerisinde bu ülkenin, Amerikalıların "alın teriyle" inşa edilmiş bir cennet olacağını açıklıyordu. Görüldüğü üzere Tarih ve efsane halihazırda ilişikti; İspanya ve Katoliklik, arkaizmi ve kötülüğü temsil ediyordu.

İspanyol karşıtı gelenek bir dizi filmde görülüyor: korsan filmleri; *Distant Drums* gibi, olayların Florida'da geçtiği filmler... Prototipler

ise sinemanın başlangıcına kadar dayanıyor; bunların en bilineni, kuşkusuz, Michael Curtis'in yönettiği, Errol Flynn'in oynadığı *The Sea Hawk*. 1950'li yıllarda gösterime giren *The Sea* Hawk, kraliçe Elizabeth döneminde geçiyor ve İspanyolları acımasız, kabiliyetsiz, sahte sofular olarak tanımlarken, Anglosaksonlara açık görüşlülük ve sevecenlik atfediyor. Bir özellik, bir çeşit *dil sürçmesini* açığa çıkarıyor: Kaptan Thorpe'un gemisinde Errol Flynn, İspanyol *infanta*sına gururla şunu söylüyor: "Tüm bu mücevherleri yerlilerden çaldınız..." Bu geçmiş temsilinin bir ikinci özelliği, özgürlüğü elinden alınmış olsa da, İngiliz'in Amerikalı ile böylelikle özdeşleştirilmesi; gerçekte, İç Savaşı anımsatan sonsuz sayıda film bulunurken, Bağımsızlık Savaşı'nı konu alan filmlere ender rastlanıyor.

İç savaş ideolojisi, esasında, geçmiş görüsünün *ikinci katmanlaşma*sını oluşturuyor. 19. yüzyılın sonunda doğan bu ideoloji, hızlıca ve ebediyen, bir öncekinin önüne geçti. 19. ve 20. yüzyılın bu eklem yerinde, iki Tarih ve siyaset görüsü birbirine vahşice karşı koyuyor. Bu kuşağa ait olan Griffith'in, kimileri Küba savaşı yanlısı, kimileri pasifist, Birleşik Devletler'i veya aksine Konfederasyon'u destekleyen, hoşgörü taraftarı ya da karşıtı yüzlerce filmin bulunduğu bir dönemde, *Intolerance* [Hoşgörüsüzlük] ile (dinsel) hoşgörüyü savunduğu görülüyor. Bu bağlamda, 1903 yapımı bir film, Edison'ın *Uncle Tom's Cabin*'i [Tom Amcanın Kulübesi] dikkate değer. Ünlü romanın temalarını ele alan film, yaşlı hizmetkârın, ardından onca gözyaşı döktüğü küçük efendisi Eva ile cennette kavuşmasını gösteriyor. Eva, Amerikalılar'ı *bölen* büyük anların, karşısında gözler önüne serildiği bir meleğe dönüşmüştür: Jefferson ve Hamilton, 1812 Savaşı, Lincoln ve suikastı vb. *In Old Kentucky* (1914), *Barbara Fritchie* (1911), *The Coward* (1914) ve benzeri diğer filmlerde, ABD tarihinin çatışmaları, filmin konusunu oluşturuyor. Bu filmler, bazen bir tarafın, bazen diğerinin yanlısı, suçlayıcı filmler.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, geçmiş Tarihe odaklanan bu suçlayıcı filmlerden daha fazla olmayacağı gözlemlenebilir; bundan böyle, yapılacak herhangi bir suçlama, yalnızca içinde bulunulan zamana yönelik olacaktır.

İç savaş ideolojisinden (üçüncü katmanlaşmaya karşılık gelen) *melting-pot ideoloji*sine geçiş, özel olarak Amerikan İç Savaşı'na atfedilmiş filmlerde ve yazılarda açığa çıkıyor. Bu eserlerin üretimine değin, savaşın nedenleri ve anlaşmazlığı başlatan sebep üzerinde duruluyordu; onlarla birlikte ise, ülkenin *tümü* için yıkıcı olan *etkiler*

gözlemlendi. Bu bağlamda iç savaş, kendisinden önce meydana gelenleri, özellikle Bağımsızlık Savaşı'nı silerek, bir nevi Amerika tarihinin kuruluş hamlesi haline geldi. Böylelikle sinemada, siyahiler büyük Tarih'in dışında kaldılar, yalnızca *müzikallerde* ya da romanlarda var oldular. Bunun aksine Yerlilerin -yazılı historiyografi göz ardı etse de- filmlerde büyük çapta yer aldıklarından söz etmek gerekir.

Bu geçiş dönemi boyunca, esas uzlaşmazlıklara yakından değinen iç savaş filmleri ticari başarısızlıklara uğradı: örneğin Selig ve Churchill'in *The Crisis*'ı [Kriz] ve King Vidor'un yönetmenliğine karşın aynı başarısızlığa uğrayan, Beyazların Lincoln'e karşı hıncını dile getiren *So Red the Rose*. Bir diğer suçlama filmi *Red Badge of Courage* [Cesaret Madalyası] da aynı akıbete uğradı.

Tarihsel olarak kırılgan sorunları ele alan ve başarı yakalayan tek film *Rüzgâr Gibi Geçti* oldu. Ne var ki bu film, iç savaşın önderlerinden *hiçbirini* ele almıyor: Ne Lincoln ne Lee ne de benzerleri; gerçek muharebelerin hiçbiri yeniden canlandırılmadı; Atlanta yangını gibi, savaşın dramlarına elbette ki değinildi ancak yönetmen bunu, iki koalisyondan birine saldırmak yerine, yalnızca savaşı olduğu gibi lanetlemek adına yaptı. Burada, tüm siyasal açıların Scarlett ya da Rhett Butler gibi belirli bir siyasal ideali temsil etmeyen bireysel kahramanlar yararına bertaraf edildiği bir ulusal uzlaşım eseri söz konusu.

Bu geçmiş temsilinin bir diğer önemli tarafı ise, göçmenler, fetih ve sonrasında İç Batı ve Batı bölgelerinin kalkınması arasındaki uyumlu bütünleşmeye ilişkin: King Vidor'un *An American Romance*'ı, bu aydınlatıcı filmlerin salt örneğini sunuyor. Böylelikle üçüncü katmanlaşma, hem *melting-pot* hem de ulusal uzlaşma ideolojilerini barındırıyor; *Rüzgâr Gibi Geçti* ve *An American Romance*, bu ideolojilerin anlamlarını somutlaştırıyor. Amerika'nın 1917 yılında savaşa girmesiyle başlayan dönem boyunca, tüm eleştiriler ve içinde bulunulan zamandan çok geçmişe yöneltilen suçlamaların bütünü "unamerican" bir hâl aldı. John Ford, bütün Amerikan kurumlarının yüceltildiği bu uymacı görüyü, hayranlık uyandıran bir biçimde temsil ediyor: *Fort Apache*'de silahlı güçleri, olayların İrlanda'da geçmesine karşın *How Green Was My Valley*'de [Vadim O Kadar Yeşildi ki] geleneksel aileyi, *The Man Who Shot Liberty Valance*'da [Kahramanın Sonu] kanunun haydutlara karşı zaferini sunuyor. Yine John Ford'un, bir nevi kahramanın methiyesi olan *Young Mr. Lincoln*'u, çelişkili biçimde, açıkça apolitik. Ford'un yapıtlarından, yalnızca *The Grapes of Wrath* [Gazap Üzümleri] Amerikan toplumuna ilişkin sorunları sergiledi;

ancak orada sorumluluk, Amerikan idarecilerinden çok, 1929 krizine aittir. Çetecilere ve onların boy gösterdikleri filmlere gelince, onlar da varlıklarını, yasaklamalara ve krize borçludur. Bu uymacı anlayış, sahnelendiği andan itibaren, diğer ülkelere dek uzandı: Örneğin, Sam Wood'un İspanya Savaşı üzerine filmi *For Whom The Bell Tolls*, Hemingway'den uyarlanmış olmasına karşın, Franco yandaşları ve cumhuriyetçiler tarafından sevecen karşılanmayı başardı. Hatta Nazizm ya da komünizm üzerine kimi filmler, hikâyeye mizah dolu bir komedi biçimi vererek, kınadıkları rejimlerden azami derecede yararlandı: Bu noktada akıllara Lubitch'in *Ninotchka* [Gülmeyen Kadın] ve *To Be Or Not To Be* yapıtları geliyor. Geçmişin tarihsel büyük dramları, Amerikan toplumu tarafından fazlasıyla iyimserleştirilebiliyor zira yapımcılar bu acılardan, Amerikalıları *bölebilecek* tüm imaları çıkarıyor: Cecil B. De Mille'in *The Ten Commandments*'ı [On Emir] Yahudilerin kurtuluşunu kutluyor; *Ben Hur* ve *Quo Vadis*, Hıristiyanlığın doğuşunu yüceltiyor.

Elbette ki, Tarih yazan veya toplum üzerine film yapan kimseler arasında itirazcılar da mevcut. Bu kimselerin tümü Tarih'i tarihten koparmıyor; tümü Tarih'siz bir Tarih yazmıyor. Aralarında, düşmana işaret edenler de bulunuyor. Örneğin, Amerika'yı tehdit altında bırakanları, sarı sendikaları [Jaunes], sarı tehlikeyi kınayanlar: Çin'in, demokratik devrimi ve düzensizliği (o dönemde Japonlar düzeni ve ilerlemeyi temsil ediyordu) cisimleştirdiği bir dönemde üretilen Çin karşıtı filmlerle (1929 sıralarında) başlayan uzun vadeli bir gelenek. Bu gelenek, *Behind the Rising Sun* ile Dmytryk'e kadar devam etti – ancak saldırdığı Japon emperyalizmiydi ve Amerikan değerlerini asıl tehdit eden, otoriter uygarlıktı.

Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından şiddetle kınanan Naziler bir başka tehlike arz ediyordu. Bu dönemdeki filmler çoğunlukla Alman ya da Avusturyalı göçmenlerin eseriydi. Yeri gelmişken, Nazizm tehdidi altında bulunan Fransa ve İngiltere bu göçmenlere film yapma olasılığını tanımamıştı; Amerika ise onlara bu şansı verdi.

Her ne kadar 1929-1932 Büyük Buhran'ı, 30'lu yılların film senaryolarını beslediyse de, 1917'den 40'lı yıllara dek uzanan bu dönemde, ister "popülist" ister "New Deal" zihniyetinde olsun, Amerikan toplumunun işleyişini kökeninden eleştiren tarihçi ve sinemacı sayısı pek azdı. Bununla birlikte, alaycı ya da sapkın, eleştiri, Chaplin'den Marx Brothers'a, Amerikan sinemasının komedi yapıtları yoluyla gerçekleşti. Oldukça hafife alınan aynı eleştiri, belli başlı komedilerde,

bilhassa Preston Sturges yapımı olanlarda belirgin kılınırken, Frank Capra filmleri, bunun aksine, son derece ihya ediciydi ve bütünüyle, daima meşru ve en sonunda yüceltilmiş Amerikan sistemiyle bağdaşmıştı (bkz. *Mister Smith Goes to Washington* [Bay Smith Washington'a Gidiyor]). Savaşın patlak vermesiyle Roosevelt'in vatanperver *Why We Fight* serisinin ve kendisinin denetlediği diğer filmlerin yapımına öncülük etmesi için doğrudan Capra'ya başvurmuş olması şaşırtıcı değil.

1917'den İkinci Dünya Savaşı'na uzanan bu dönem, birkaç yıl daha devam etti; galip gelen Amerikalıların, başarılarını sistemlerine ve dünya görülerine bağlamak için haklı sebepleri vardı. McCarthy döneminde, daha önce Amerika'nın müttefiklerini, örneğin Sovyetler Birliği'ni yüceltmiş filmlere dahi şüpheli yaklaşılmıştı. Aynı şekilde, Nazizm'e duyulan öfkeden ziyade, komünizm ile dayanışmaları sebebiyle, Amerika'yı savaşa itmekle suçlanan sinemacılar izaç edildi. Soğuk Savaş'ın başlamasıyla kesişen bu savaş sonrası dönem, *resmî* ve zorunlu bir ideolojinin bulunduğu dönemdi. Amerikan sineması tarihinde her şeyden kuşkulanılan yegâne zaman, ihanetle bağdaştırılmıştı. Bu koşullarda, sinemacıların, müzikal komedi, *western* gibi "korunaklı" sektörlere ve "suçu cezalandırılmayan" çeteci filmlere kaçmak veya Kutsal Kitap, Antikite üzerine ve "Amerika İmparatorluğu"nun kök tipi Roma İmparatorluğunu göklere çıkaran filmlere dönmek durumunda kalmaları anlaşılıyor. Başkaldırının ve devrimin yüceltilmesi için, Kubrick'in *Spartacus*'ünü (1960) beklemek gerekecektir.

Dördüncü katmanlaşma. Her şeye karşın *melting-pot* ideolojisi ve Amerikan demokrasisinin yüceltilmesi herkesi hoşnut etmiyordu. Amerikan sisteminin bu çözümlemesi, elbette ki W.A.S.P., yani *White Anglo-Saxon and Protestant* (Protestan beyaz Anglosaksonlar) olarak adlandırılan yönetici çevrelerin ve baskın sektörlerin taleplerine karşılık geliyordu. Esasında, beyaz olmayanlar, İtalyanlar, Slavlar, Katolikler, Yahudiler de, Amerika *establishment*ının ayrıcalıklı unsurlarıydı. Bu kişiler, *melting-pot* ideolojisini ve iktidardaki sistemin kendi kendini doyurmasını ilk kez itham edendiler. Charlie Chaplin, bu toplumun acımasızlığını, karamsarlık ve mizahla gösterdi; bu, vicdan rahatlığıyla sunduğu bir güldürü örneğiydi. Marx Brothers ile sonrasında Jerry Lewis ve Woody Allen olmak üzere Yahudiler de, *establishment* eleştirisi için izin verilen biricik metotları, kahkahayı ve mizahı kullandılar.

Yine de, toplumsal ya da etnik grup olarak ilk kez harekete geçenler, Amerikan demokrasisinin resmî söylemini, horgörünün ötesinde, bir karşı-gerçeklik olarak yaşayan Siyahiler oldu. Amerikan sinemasında, çoğunlukla hizmetçileri ve şarkıcıları oynadıklarını ve bunun uzun süre böyle kaldığını fark etmekte gecikmediler. 1920 itibariyle, Amerikan toplumunun "siyah" bir görünümünü sunmayı deneyen siyahi inkâr sinemasının doğuşu böyle gerçekleşti: *The Birth of a Race*, bir anlamda Amerikan sinema tarihinin ilk *karşı-filmi* oldu. Ardından *The Right of Birth*, *While Thousands Cheer* gibi başkaları geldi ancak bu ilk siyah karşı-film dalgası, Siyahiler nezdinde dahi, hiçbir başarı elde edemedi; çünkü Siyahiler öylesine dürüst, adil ve faziletli resmediliyordu ki, bu filmler usanç ve ahlak ırmağıydı, izleyicileri cezbetmiyordu.

Siyahiler tarafından yapılan filmlerin başarı sağlaması, gösteri, şiddet ve ırksal intikamın birleştirildiği ikinci dalga ile 70'li yıllar zarfında gerçekleşti: kendilerini siyah erkeklere bırakan ve onları beyaz erkeklere tercih eden beyaz kadınlar, mutluluğu yalnızca siyah kadın kahramanlarla yakalayabilen siyah erkekler vs. Böylelikle Siyahiler, *melting-pot* ideolojisine karşıt bir Tarih görüsünü somutlaştıran ilk kişiler oldular ve bu ideolojinin adını *salad-bowl* koydular.

Bunun ardından, her bir etnik ve kültürel grup kendi kimliğini yüceltti ve varlık sebebini meşrulaştırdı. Siyahileri takiben ya da onlara koşut olarak, başta Yiddiş filmler yapan Yahudiler olmak üzere, diğer azınlıklar da aynı yolu izledi. Ancak bu filmlerin duruşu daha çok etnografikti; bugün Sandra Osawa'nın *The Black Hills Are Not For Sale*'i gibi, Kızılderili ya da *Chicano* direniş filmlerine benzer biçimde, düzen karşıtı bir zihniyet hâkim değildi. *Salad-bowl* ideolojisinin nihai etkisi, yalnızca kültürel değil, her bir toplumsal sınıfın en sonunda, yalnızca *kendi* camiası için *kendi* filmlerini yapmaya başlaması oldu. Böylelikle kadınlar, *Self Health*'de olduğu gibi, filmlerinin hem öznesi hem de nesnesi haline geldikleri yapıtlarla hareketin başına geçti: Tıbbi düzen yoluyla uygulanan eril tahakküme karşı, aynı zamanda toplumsal eşitlik ve benzeri konular için mücadele verdiler. Diğer sosyokültürel gruplar da kontrolü ele geçirdi.

Özellikle, İkinci Dünya Savaşı sonrasında maruz kalınan baskılar, *gençler* gibi yeni toplumsal grupların bu baskıların geleneksel temsillerine karşı çıkmalarıyla birlikte, kabullenilemez göründü. Bu gruplar bilhassa, Sam Wood'un *Our Town*'ından J. Jones'lu *Since You Went Away* ve büyük başarı sağlayan *Claudia*'ya dek, Amerikan ailesinin, *home*'un, küçük kentin –ardındansa savaş sonrası içinde bulunulan

durumun– yüceltilmesine, savaş yıllarının neredeyse zorunlu ana motifini oluşturan riyakârlığa şiddetle itiraz etti.

Eleştirel anlayışa geri dönüş işaretleri halihazırda, ordunun dokunulmaz göründüğü bir dönemde işleyişinin ve meşhur demokratik zihniyetinin tek tek sorgulandığı, savaşa ilişkin filmlerde belirmişti. Fr. Zinnemann'ın on beş ödüllü, 1953 yapımı filmi İnsanlar Yaşadıkça, Amerikan ordusunda kurbanı olunabilecek kıyımlardan ve elbette ki eninde sonunda bu kıyımların üstesinden gelecek adaletten, o günlere göre cüretkâr biçimde bahsediyordu. Bununla birlikte, ifade biçimi olarak sinemayı benimseyen genç dünyanın saldırısının öncelikli hedefi, daha önce de bahsedildiği üzere, askerî kurumdan ziyade aileydi: 1952 tarihli *The Wilde One* [Kanlı Hücum] ile *Rebel Without a Cause* [Asi Gençlik] ve James Dean'in yer aldığı diğer filmlerin ardından, gençlerin başkaldırısını, kınamayı, evliliğin riyakârlığını dile getiren *Bonnie and Clyde*'a dek üretilen eserler saymakla bitmiyor. *On the Waterfront*'tan [Rıhtımlar Üzerinde] *The Visitors*'a [Ziyaretçiler] dek, Amerikan toplumunun ve onun vehimlerinin en sistemli karşı-Tarihini kaleme alan yönetmen, kuşkusuz, yalnızca Elia Kazan oldu.

Askerî kurum, aile veya basın (bkz. *Ace in the Hole* [Büyük Karnaval]) eleştirisinin ardından, bir dizi düzen karşıtı film, kurbanları Kızılderililer olan ırkçılığı ve kadının maruz kaldığı toplumsal ayrımcılığı konu edindi; Losey'in *The Lawless*'ından, eserinde sınıfların mücadelesini, Kızılderililerin ve kadının özgürlük savaşını birleştiren Biberman'in *Toprağın Tuzu* yapıtına dek. Bu dönemde, *western*lerin dahi, bilhassa Vietnam Savaşı sırasında, ideolojileri tersine dönmüştü; Kızılderili, yurttaşın hırpalanmış bilincini, Amerikalı ise, inançsız ve kanunsuz, savaşçı emperyalisti resmeder oldu.

Ancak, eğitimde, roman ve tiyatro W.A.S.P. dışındakilerin kültürel ve tarihsel kimliğini dile getirirken –ki bunu, bahsi geçen eleştirel sinema da açığa vuruyordu– salt biçimde W.A.S.P. olan toplumun karşı-Tarih'inin baskın özelliklerini şiddetle betimleyen yalnızca sinemaydı. Felaket filmlerine veya bilimkurgu türüne dönüşün ikili belirsizliğiyle, 1973 sonrasında olduğu gibi, 1929 Buhranı süresince de yeni Tarih görüsünün ortaya çıkışının, geleceğin resmettiği biçimiyle, altını çizen yine sinemaydı.

Böylelikle, Tarih anlayışında, doruğuna 70'li yıllarda ulaşılan tam bir tersyüz oluşa ve kırılma noktasına tanıklık edildi. Sinema; edebiyatta, Tarih öğretiminde veya siyasal yaşamda aynı derecede rastlanmayan bu hareketi, hayranlık uyandırarak dile getirdi. Vietnam

Savaşı ve kriz sonrasında Amerika kendini, daha önce hiç olmadığı kadar sorguluyordu. Bu sorgulama bir özgürlük belirtisiydi, yirminci yüzyıl ortalarında kanıksanmış uymacılığa ve tekbiçimliliğe geri dönüşe karşı gelişen bir zırhtı.

1984

21
Sinemada Devrim Üzerine Dokuz Gözlem

Sinemada devrim ile başkaldırının işlenmesi ve çözümlenmesi, birtakım gözlemleri akla getiriyor.

1. Her şeyden önce, *Sovyet sinemasının Fransız Devrimi üzerine film üretmediği* gözlemleniyor ve bu, göze şaşırtıcı görünüyor zira Ruslar, sürekli atıfta bulundukları Fransız Devrimi'ne aşinaydılar. Esasında, Fransız Devrimi Ruslar için, birçok nedenden dolayı bir ders olmaktan çok, karşı-örnek özelliklerine sahiptir. Birinci neden Fransız Devrimi'nin, Bonaparte'ın başarısı ve ardından Napoléon fetihleriyle birlikte "kötü bitmesi"; ikincisi ise, Robespierre'e, Gracchus Babeuf'e karşın, tamamlanmamış kalması. Bazılarına göre, aşağıdan gelen terör hareketini, Pugacevsina'yı daha iyi önleyebilmek için, Fransız Devrimi'ne başvurmak gerekiyordu. Bir Sovyet filminin (Aleksei Saltykov'un *Pugaçev*'i) bu başkaldırıyı yüceltmek için 1978'i beklemesi dikkate değer.

Öte yandan, Devrim'in Termidor 9 ile yön değiştirdiği aşikâr. Öyleyse, 1917-1920 yıllarında yapıldığı gibi, Menşevikler ve sosyalist devrimciler Jirondenlerle, Bolşevikler ise Jakobenlerle; Danton ılımlılarla ve Lenin Robespierre ile bağdaştırılacak olursa, Bonaparte'ı kim oynayacak? Troçki ya da Stalin'i, Bonaparte'ın emsali yapabilecek bu beklenmedik karşılaştırma, analojinin tehlikelerini ve Sovyet sinemasının sessizliğini de açıklayan rahatsız edici bir olguya sahiptir. Aynı kıyas, Rus Devrimi'nin kökenini, Tarih'in Marksist (ya da öyle olduğu söylenen) bir kavrayışından yola çıkarak, üç filme ve hepsinden önce Trauberg ile Kozinçev'in *Novyy Vavilon*'una [Yeni Babil] (1929) konu olmuş Paris Komünü'nde bulmayı yeğledi.

Bunun aksine, Andrzej Wajda *Danton*'u (1982) üreterek, "ılımlılar"a reva görülen hüzünlü yazgı yoluyla, hem Jaruzelski rejimini ve Bolşevizm'i, hem de onların hak ihlallerini hedef almıştı.

2. Fransız Devrimi'ne ilişkin ikinci bir gözlem, kendisine küresel anlamda yarar sağlayacak filmlerin –Jean Renoir'ın *La Marseillaise*'i dışında– bulunmayışı. Almanya, Fransız Devrimi karşıtı bir Rus olan Buchowetzki'nin *Danton*'u (1921) gibi filmlerle, Devrim'in kendi çocuklarını tükettiği gerçeği üzerinde duran birçok örnek verdi: Dierterle ve onun *Madame du Barry*'sinden önce Behrendt ve Lubitsch de, Devrim'in aşırılıklarını göstermişti. Bu kişilerin, XV. Louis saltanatının ahlak bozukluğuna odaklanan nadir yönetmenler arasında yer aldıkları doğru. Sylvie Dallet, *La Révolution française et le cinéma* [Fransız Devrimi ve Sinema] (1988) adlı kitabında, Amerikalıların da, insanların Ancien Régime [Eski Rejim] sırasındaki sefaletini ve bedbahtlıklarını göstermekten geri kalmadıklarını açıklıyor. Ancak, Birleşik Devletler'de, Griffith'in ardından, Jakobenlerin ve özellikle "anarşizm ve Bolşevizm'in çizmeli kedisi" Robespierre'in acımasızlığına önem verilmişti. W. S. Van Dyke'ın *Marie-Antoinette*'inden (1938) Anthony Mann'in *The Black Book*'una (1949'da, Soğuk Savaş'ın göbeğinde gerçekleşmişti) dek, Fransız Devrimi üzerine filmler, temelde tepkili bir tınıya sahip.

Renoir ve sonrasında Stellio Lorenzi bir kez daha bir tarafa bırakılacak olursa, yönetmenlerin, Terör'ün aşırılıklarını eleştirmek adına, faşizan çevrelerin (Abel Gance'ın zaman zaman yaptığı gibi) olmasa da, *Action française*'in (Sacha Guitry böyle ilerliyordu) görüşlerini yaklaşık olarak benimsedikleri Fransa'da da durum böyleydi. Yirminci yüzyılın ortalarında, Sovyet rejiminin bilinen aşırılıkları ve bunların Polonya, Macaristan, Çekoslovakya gibi ülkelere yayılması, geçmişe dönük biçimde Stalin ve daha sonra Lenin'e, Bolşevizm'e ve Marksizm'e uzanarak Devrim'in "sorumluları" olarak Aydınlanma'ya kadar geri giden kınama hareketinin etkinliğini arttırdı.

Öyle ki, Fransız Devrimi'nin, elbette ki tanınan aşırılıklarının yanı sıra insan hakları, yani devrimin kendine özgü ilkeleri adına da kınanması çelişkisine ulaşıldı.

Bu taraf tutmaların kökenleri siyasal ve ideolojik. Demokrasi ülkesi addedilen ABD'de, sinemanın başlangıcından itibaren, Fransız Devrimi üzerine, Eski Rejim'in havailiğinin, katı ve erdemli geçinen Amerika'ya değer kattığı filmler yapıldı. Bu filmlerin mutsuz kahramanlarını çoğunlukla kadınlar –Marie-Antoinette, Madam du Barry– oynadı ve bu kadınlar, kalabalıkların, pleblerin kurbanı oldu. Rus Devrimi ve komünizmin sonucunda iki devrimin bağdaştırılmasının, Amerikan demokrasisinin temsil ettiği özgürlük değerlerinin küresel bir kınamasına dönüşmesiyle beraber, bu çizgi daha da belirginleşti.

Doğallıkla, hiçbir Amerikan filmi, Fransız Devrimi'nin –Amerikan İç Savaşı'ndan yaklaşık bir yüzyıl önce– köleliğe son verişini göstermiyor.

Yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca Fransa'da Devrim filmlerini teşvik eden tarihçiler saray çevrelerine ya da *Action française*'e mensuptular (Gaston Lenôtre, Louis Madelin, F. Funck-Brentano, P.Gaxotte) ve cumhuriyetçi söylencelere, yerine kendilerininkini getirmek üzere, art arda saldırdılar (Sovyet rejiminin suçlanmasının yansımalarıyla birlikte Fransa'da, 60'lı yılların sonlarından itibaren canlanmış bir gelenek); oysa Amerika'da, tema seçimlerini ve bu seçimlerin yönelimlerini açıklayan olgular, aynı zamanda sinematografik düzenin sebepleriydi.

Sarayın ihtişamı, yapımcıların düşler fabrikası için olağanüstü bir çerçeve sundu. Köylü sefaletinin ve tuz vergisinin aynı etkiyi yaratmayacağı kuşku götürmüyor. Her şeyden önce, Amerikan toplumu tarafından bağımsızlıktan beri topyekûn reddedilen siyasi bir görüngü olarak Devrim'in, reklamcıların, dizicilerin ve yönetmenlerin en sevdiği türü, yani melodramı hayata döndüren felaket rolünü üstlenmesi mümkündü.

3. Sessiz film döneminde melodram hegemonyası, diğerlerinin yanı sıra, tarihsel filme de uzandı. Bu melodramlarda, daima kurban bir karakter –tercihen kadın ve mümkünse güzel bir oyuncu– ve izleyicinin, kurbanın bakış açısını benimsemesini sağlayacak içler acısı bir işleyiş bulunuyor; düğümün çözümü, nihayet, yalnızca rastlantılara bağlı olmayan şiddetli, yazgısal ve felaketli olayları gerektiriyordu. Aynı yapı, sesli film döneminde de sürdü. J. L. Bourget, Devrim'in tarihsel filmlerde felaket işlevi gördüğünü gösterdi; bu ise, derinde, söz konusu filmlere tepkisel bir anlam yüklemekteydi. Bireylerin (Marie-Antoinette, Danton vb), kendilerini aşan afetlerle bağdaştırılmış tarihsel hareketler karşısındaki çaresizliğinin altı çizildi. Dickens'in *The Tale of Two Cities*'inin [İki Şehrin Hikâyesi], Mervyn LeRoy'un *Anthony Adverse*'inin (1936), W. S. Van Dyke'ın *Marie-Antoinette*'inin farklı uyarlamaları, bu Tarih melodramlaştırmasının sade örneklerini oluşturuyor. Sovyet karşıtlığı bunalımının ortasında (1949) Fransız Devrimi üzerine bir filmi, *The Black Book*'u sunan Anthony Mann ile birlikte 1793 devrimcileri, birbirlerini vurma kaderlerinden kaçamayan çetecilerle bağdaştırıldı.

Ancak, bir türün kurallarına uymanın veya dramatik ilerleyişin, Tarih'in, "...olmuş olanın" kopyasını çıkarması için hiçbir sebep bulunmuyor.

Durumların ve karakterlerin seçimi, sanatçının çalışması ne masum ne tesadüfi. Yönetmenin tüm sanatı, her şeyden önce bu kurallara uymayı, daha sonra mümkün olduğunca az hata yapmayı, arzulanan melodram yönünde ve yapımcı ile izleyiciye uyacak ideolojiye göre, genel çerçeveyi besleyebilecek öğeleri daha iyi seçmek adına bilgi edinmeyi içeriyor. Ayrıntıların kesinliği için duyulan bu incelikli kaygı, filmin örtülü ideolojisini, farklı yoldan sunulabilecek bir geçmişin maruz bırakıldığı derinlemesine saptırmayı anlaşılmaz kılma işlevi gören bir mahremiyet-koruyucu görevini de üstleniyor.

Elbette ki, tarihçi de seçimler yapıyor: tasarımının, anlam ya da hislerden ziyade, mantığı doyurması gerekse bile. Bu koşullarda, bütünüyle bilimsel bir çözümlemenin sinematografik esere dönüşmesi nadir rastlanan bir durum.

4. Marie-Antoinette'i konu alan bir filmde, aşığı Fersen, Fransız Devrimi'nden yalnızca kendini Amerika'ya, Rochambeau'nun yanına teslim ederek, sürgün yoluyla kurtulabiliyor. Ancak Fransa'ya dönme yanlışına düşüyor ve orada ölüyor.

Görüldüğü gibi Amerika, yalnızca yirminci yüzyılın başında değil, her dönemde, King Vidor'un *An American Romance*'ı (1944), Elia Kazan'ın *America, America*'sı (1963) gibi destansılarda da bir iltica toprağı olarak karşımıza çıkıyor. Fransızlar, Sırplar, Yunanlar, Ermeniler, Ruslar –kısacası tarihsel felaketlerin tüm kurbanları– art arda oraya sığınıyor.

Böylelikle Rus Devrimi, *Gülmeyen Kadın*'dan, *Doctor Zhivago*'dan başlayarak John Reed yapıtının Warren Beatty tarafından uyarlanmasına dek (*Reds*, 1982) oldukça olumsuz tavırla sunuldu; ancak Nazizm'e karşı SSCB ile ittifak gereksinimleri, horgörülen rejime yönelik düşmanlık izlerini hafifletmek durumundaydı: Amerikan sineması, müttefikini hoşnut etmek adına, 1941 ve 1944 yılları arasında, Ekim Devrimi taraftarı filmler dahi üretti ve bunlardan en göze çarpanı, hürmetini, Troçki'ye karşı Stalinci savları benimsemeye dek dayandıran *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943) oldu. Bir diğer Ekim destekçisi film, Lewis Milestone'un *The North Star*'ı, sovyetlerin ülkesinde sefaletin nasıl ortadan kalktığını, bolluğun hüküm sürdüğünü gösteriyor: Öyle ki, olayların ABD'de geçtiği sanılırdı. Böylece Amerika, daima bir başvuru kaynağı oldu ve açıkça çelişkili bir özellik ise, kuşkusuz, *Amerika Devrimi'nin kendisine adanan filmlerin azlığı*[1]. Elbette ki, daha önce de belirtildiği gibi, bir devrim

1. Hiç şüphesiz, D. W. Griffith'in *America*'sı (1924), Amerika Devrimi'ni açıkça işleyen tek film. Bu dönem üzerinde duran diğer nadir filmlerde, Bağımsızlık Savaşı yalnızca,

kadar bir bağımsızlık savaşının da söz konusu olduğu yorumunda bulunulabilir; ancak çağcılları bunu bir devrim olarak yaşamıştı ve bu, bugün de öyle görülmeye devam etmekte.

Bu sinematografik itimatsızlığın sebebi yalnızca burada değil: 1783 Devrimi'ni konu alan bir filmin, İngiltere'ye karşı savaşı da anımsatması gerekiyordu. Ne var ki, söz konusu bu doğuş eylemi, Amerikalıları memnun etmedi – onlar, Amerikan İç Savaşı'nı, kendi savaşlarını işlemek istiyordu. Bilincinde olunmayan sebep, Amerikan yönetici sınıfı W.A.S.P.'ın (White, Anglo-Saxon, Protestant), İngiltere ile arasındaki evlat bağlarını koparmak istemeyişi olabilirdi: Bunu yapması halinde, W.A.S.P.'a mensup olmayanlar (İtalyanlar, Yahudiler, Slavlar, Siyahiler vs) ikinci sınıf topluluk olmama haklarını daha da gayretle talep edecekti. Böylece, 1920-1950 sineması, İngiltere ile bu kopuş üzerinde durmadı. Simgesel olarak çağcıl Amerika'nın kurucusu iç savaş üzerine yüzlerce film bulunurken, Devrim'i ele alan filmlere nadir rastlanıyor.

5. Sovyet sineması, daha önce belirtildiği üzere, Fransız Devrimi'ni göz ardı ederken, Komün'e; Roman Karmen tarafından filme alınan (İspanya, 1939) İspanya Devrimi'ne; Ayzenştayn'm, bu ülkenin tarihine tahsis edilen tamamlanmamış filmi *Que viva Mexico!*'nun altyapısını ya da hiç değilse ayrıcalıklı bir bölümünü oluşturan 1910-1916 Meksika Devrimi'ne gereken önemi verdi. Pudovkin'e gelince, o da, Moğolların, yabancı müdahalesi karşısındaki bağımsızlık mücadelesinin ve genç bir Moğol çobanda baş gösteren devrimci bilincin iç içe geçtiği *Asya Üzerinde Fırtına*'yı üretti. Bu bilinç kazanımı, sinemanın başyapıtlarından birinin, Maksim Gorki'den uyarlanan ve Devrim'e adanan tüm filmlerin arasında, hiç kuşkusuz, Rusya'da dahi en büyük başarıyı elde eden *Ana*'nın kökeninde halihazırda bulunuyordu. Buradaki melodram, Amerikan sinemasının tersi bir anlamla işliyor: Ölümcüllüğü dirilten, mahkemeleri ve baskıcı güçleri ile Çar otokrasisi; ancak kahramanlar ölse dahi, geçmişin güçleri karşısında nasıl galip geleceklerini anlamış oluyor ve düşüncelerini varislerine miras bırakıyorlar.

Sovyet Devrim filmlerinin birçoğu, devrimin kökenlerine odaklanıyor ve Ekim'de doğan iktidarı meşrulaştırma işlevi görüyor. *Grev* ve *Potemkin Zırhlısı* ile birlikte Ayzenştayn da, rakibi Pudovkin'in aksine, izleyicinin kendisini özdeşleştirdiği kahramanlar yerine, işçileri ya da denizcileri, kitleleri somutlaştıran kolektif kahramanları

olayların geçtiği çevre görevi görüyor (bkz. *Drums Along the Mohawks*, John Ford, 1939).

barındıran başyapıtlar üretti; Devrim'in kökenlerini anlaşılır kılıp, bir tarihçi ya da tam anlamıyla, geçmişi yalnızca tazelemekten ziyade (Mark Donskoy'un Gorki üzerine üçlemesiyle daha önce yaptığı gibi, 1938-1940) onu yeniden oluşturmaya da çabalayan avangart bir tarihçi gibi çalıştı. Bu çalışma, kurgulamayı, sekansların düzenlenmesini ve ayrıca katılımcılar tarafından hissedilen duygusal şoklara görsel bir biçim kazandırmaktan çekinmeyen yaratıcılığı içeriyordu. Wenden, Ayzenştyan'ın *Potemkin Zırhlısı*'nda resmettiği olayların ve durumların çoğunluğunun, hayal gücünden ileri geldiğini harika bir biçimde gösterdi; *Potemkin Zırhlısı*, en öz tabirle, 1905 olaylarının en muazzam çözümlemesi. Bilhassa, Devrim'in bir çocuğun gözünden izlendiği, Legoşin'in *Beleet parus odinokiy*'i [Yalnız Beyaz Gemi] (1932) gibi, başka çözümlemeler de bulunuyor.

Aleksandre Panteleev'in *Uplotnenie*'sinden (1918), Vasilyev kardeşlerin Çapayev'inden (1934) geçerek, Elem Klimov'un Çarlığın Sonu (1986) filmine kadar Sovyet sinemasının bir cephesi –Komintern'in devrimci yayılmacılığının pek az filme konu olmasına karşın (örneğin Pudovkin'in *Dezertir*'i)– Devrim'i, onun sebepleri ile amaçlarını meşrulaştırmayı içeriyor.

Ne var ki ilk Sovyet sineması ve onun Devrim görüsü arasında bir yanlış anlaşılma hüküm sürdü; zira bu görü, o sırada oluşmakta bulunan resmî Tarih'e pek uygun düşmüyordu. Yönetmenler, elbette ki, içtenlikle bir araya gelmişti ancak filmlerinde, Tarih'in belirleyici tüm hareketlerinin kökenine Bolşevik partiyi yerleştirmek akıllarına gelmiyordu. Örneğin *Ana*'nın kahramanı, askerlerden evinde saklanıyor, oysa sosyal-demokratların kuralı terörizmi mahkûm etmek; *Grev*'de önderler, Bolşevikler olarak tanımlanmıyor vs. Kısacası sinemacılar, çözümlemelerinin hakikatini iletiyor ve filmleri gösterildiğinde, bu hakikatin hiçbir değeri kalmıyor. Bununla birlikte, Ayzenştayn'ın, Dziga Vertov'un avangart buluşçuluğu [invintivité], öldürülmüş veya sürgün edilmiş olduklarından, elitlerinden yoksun kalmış büyük şehirlerin sakinleriyle uyuşmuyordu. Dolayısıyla, her yerde bulunan ve köylü kökeninden gelen proletarya, kültürel olarak şekillenmediğinden, sinema salonlarını terk ediyor, Dziga Vertov'un *Tri Pesni o Lenine*'inde [Lenin'in Üç Şarkısı] olduğu gibi, dünyanın en modern biçimlerini arzulayan sanatçıların sembolizm ve estetizmini anlamıyordu. Sonrasında, sosyalist gerçekçiliğin başarısı, yukarıdan gelen yönergelerden çok buradan kaynaklandı: Devrimci gerçekliğin yeniden canlandırılması ve yeniden tesis edilmesi arasındaki ayrım azaldı ancak hepsinden önemlisi, Lenin'in bulunmadığı (Çapayev,

1934) ya da görüldüğü (Mihail Romm'un *Lenin v Oktyabre*'si [Ekim'de Lenin], *Lenin v 1918 godu*'su [1918'de Lenin], 1937-38; Yutkeviç'in *Lenin v Polshe*'si [Lenin Polonya'da], 1966 vs.), yine de her şekilde esas kahraman olduğu bir dizi filmde, resmî gerçeklik öne çıktı. Bir diğer kahraman Sovyet halkıydı; ancak Dovjenko'ya gelince, hâlâ Devrim'den mi bahsediliyor yoksa yalnızca rejim mi yüceltiliyordu?

6. SSCB, devrimlerin –hiç değilse 1871, 1905, 1917– sebeplerini açıklayan filmleri arttırıp, onların etkilerine pek az değinirken ve Amerikalılar ya da Avrupalılar, Fransız ya da Rus devriminin "zararlı" gidişatları üzerinde durup, eski güzel günleri yâd ederken, *başkaldırı* hususunda roller tersine dönüyor: Sovyet sinemasında güçlükle, başka yerlerde ise bol miktarda bu filmlerden bulunuyor.

Bunun nedeni anlaşılıyor: Ayaklanma, kurulu düzeni değil, onun aşırılıklarını, istismarlarını, haksızlıklarını itham ediyor. Dahası, başkaldıran kahraman, sevilen haydut, küçük insanların savunucusu, çoğunlukla doğuştan aristokrat veya en azından, soyluluğun değer kurallarını uygulayan bir şövalye. İster Zorro (Fred Niblo ve Douglas Fairbanks'in *The Mark of Zorro*'su, 1920; *Don Q, Son of Zorro* vs) ya da Robin Hood'dan; ister Birleşik Devletler'deki, İngiltere'deki, İtalya'daki çok sayıda filmin, Allan Dwan'ın 1922 tarihli *Robin Hood*'a öykünen kahramanlarından ya da hatta Jesse James'den bahsedilsin, bu filmlerin hiçbirinde o zamanki haliyle monarşi sisteminin kınanması görülmüyor. Aynı durum, Fransa'da *Mandrin* ya da *Maurin des Maures* ya da Belmondo tarafından oynanan *Cartouche* [Sevimli Haydut], hatta *Cadet-Rousselle*'in (1954) hayat verdiği ayaklanmalar için de geçerli. Salt eğlence amaçlı bu filmler, daha incelikli tasarlanmış ve kolektif isyanların suretini çıkaran yapıtların çözümsel kalitesini barındırmıyor: köylülerin ayaklanması (Volker Schlöndroff'un *Michael Kohlhaas - Der Rebell*'i, 1969 ya da *Der plotzliche Reichtum Der Armen leute von Kombach*'ı [Kombach'ın Yoksul İnsanların Beklenmedik Zenginliği], 1970) veya René Allio'nun *Les camisards*'ında (1972) olduğu gibi, dinsel başkaldırılar. Miklós Jancsó'nun *Még kér a nép*'i [Kızıl Zebur] bunların dışında.

Ancak, örneğin De Seta'nın *Banditi a Orgosolo*'su, Francesco Rosi'nin *Salvatore Giuliano*'su ya da Taviani kardeşlerin *San Michele aveva un gallo*'su gibi, geçmişten çok, içinde bulunulan duruma yönelik çekilen filmler, ayaklanma ruhunun, modernite kurbanı toplumlardaki kalıcılığını en iyi şekilde dile getiren filmlerdi.

7. Joris Ivens'in, cumhuriyetçilerin Franco yanlılarına karşı mücadelesiyle bütünüyle bağdaştırılan *The Spanish Earth*'ü (1937), bizzat

F.D. Roosevelt'i, demokrasinin totaliter rejimlere karşı yürüttüğü mücadelede taraf tutmaya ikna ederek, Amerikan yönetici çevrelerde en büyük etkiyi yarattı.

Elbette ki, Yahudi olsun ya da olmasın, Nazizm'den kaçan Alman sanatçılar –Billy Wilder, Otto Preminger, Fritz Lang, William Dieterle ve bunların yam sıra oyuncu Luise Rainer, Peter Lorre vs–, Melvyn Douglas, Gary Cooper, Darryl F. Zanuck vs başta olmak üzere, Hollywood'un küçük dünyasını, Avrupa karşı-devriminin tehlikeleri ve Nazizm'in özgürlük için genel olarak teşkil ettiği, Amerikan özgürlüklerine de yönelttiği tehdit hakkında uyarmayı ihmal etmedi. 1939 yılının Nisan ayında, Edward G. Robinson'ın oynadığı Anatole Litvak yapıtı *Bir Nazi Casusunun İtirafları*, Amerikan demokrasisinin Berlin totaliter rejimine olan, kararsızlıktan uzak katılımını belirgin hale getirmek durumundaydı.

Fakat bu sırada ve hatta Hollywood yapımlarının "faşizme karşı özgürlük" mücadelesinde yer alan yapıtlarını arttırmasından önce, Amerika'nın Franco yanlısı İspanya'yı tarafsızlık içerisinde tutmayı dilemesi ve buna eşzamanlı olarak, Nazizm'e karşı mücadelesinin daha kararlı hale gelmesi doğrultusunda, Devrim ve İspanya Savaşı, zamanla daha da değişken hale gelen taraf tutmaların "istasyon noktası" görevini gördü.

The Spanish Earth, Joris Ivens'in en başta tasarladığı tarihsel imgesel ile ikame ettiği bir belge-filmdi. *Blocus* (William Dieterle, 1938) ABD'de dahi, *The Last Train From Madrid*'in (James Hogan, 1937) ardından, Devrim ve İspanya Savaşı üzerine ilk başarı oldu; kendi tarzında bir operet ve macera filmiydi ancak demokratik seçimle sağlanmış hükümete karşı savaşa girenlerin Franco yanlıları olması doğrultusunda, cumhuriyetçilerden daha barışçıldı. Muğlaklık, Hemingway uyarlaması Çanlar Kimin İçin Çalıyor'da daha da dikkat çekiyor: Tarafsız kalması umut edilen Franco'yu gücendirmemek adına, yapımcısı Adolf Zukor'un, yapıtın *ne şu ne de bu kimseler için* olduğunu tasdiklemesiyle birlikte film, romanın tabiatına ihanet etmişti. Yine de, Franco yanlısı rejim, Sam Wood'un 1943 tarihli filmini bir saldırı hareketi olarak değerlendirdi.

Bunun aksine, Nazizm karşısında alınan tavırlar giderek daha da belirginleşti: Bu filmlerden en görülmeye değeri, kuşkusuz, Frank Borzage'ın 1940 yılında çıkan ve Hitler'e direnmeleri için Almanya'ya çağrıda bulunan *The Mortal Storm* filmiydi. Film, Almanya'da yasaklanmış ve diplomatik bir vakaya sebep olmuştu. Ancak, ABD'de üretilen diğer filmler, Borzage ve Anatole'un ilettiklerine rehberlik

etti: Amerika'nın savaşa girmesinden önce üretilen yaklaşık yirmi film bulunuyor –Hitchcock'ın *Foreign Correspondent*'ından [Yabancı Muhabir] (1940) Charlie Chaplin'in *The Great Dictator*'ına (1940) ya da Irving Pichel'in *The Man I Married*'ine dek.

Buradaki önemli husus, kuşkusuz, söz konusu dönem boyunca ne İngiltere'nin ne de Fransa'nın, geniş halk kitlelerine hitap eden, Nazi karşıtı veya İspanyol cumhuriyetçileri lehinde *tek bir* film dahi üretmemiş olması. Elbette ki böyle filmler bulunuyordu ancak *militan* sinema çevreleriyle *kısıtlanmıştı*: *The Spanish Earth*, Jean-Paul La Chanois'nın *Espagne 39*'ü ve hepsinden önemlisi, André Malraux'nun, Fransa'da Daladier hükümeti tarafından yasaklanan *L'espoir*'ı, bu filmler arasında yer alıyor. Öte yandan, İspanyol Devrimi, belgesel sinemacıların aynı oranda katılımını teşvik eden ilk Avrupa buhranı oldu: Romen Karmen Ruslar, Ivon Montagu ve Marc Laren İngilizler, Porchet ve Marquet Fransızlar adına, Ester Sub'ın *Espagne*'da ve sonrasında Rossif'in *Mourir à Madrid*'de [Madrid'de Ölmek] (1962) kullanacağı o görüntüleri olay yerinde kaydettiler. Böylelikle İspanya İç Savaşı yirminci yüzyılın, belgeselde, imgeselde ya da mülakatta, elbette faşizm karşıtlığını ve bu demokrasi bozgununun art arda Hampe Faustman'a *Frammande Hamn*'da (1948) ve Vilgot Sjöman'a *Jag är nyfiken*'de (1967) ilham verdiği İsveç'e dek, Atlantik'in iki yakasını da içererek, tüm düşünsel türleri bir araya getiren tek büyük devrimci olayı oldu.

8. İspanya İç Savaşı, belirgin biçimde devrimci, ticari olamayan, çoğunlukla düşük bütçelerle üretilen bir militan sinemayı doğurdu.

Bu akım ABD'de iki başyapıt üretmeyi başararak, McCartizm'in ardından da ayakta kaldı: Bu başyapıtlardan biri Dalton Trumbo'nun, pasifist kökeninin mirası *Johnny Got His Gun*'dı (1971); diğeri ise Herbert Biberman'in hem toplumsal, hem ırkçılık karşıtı, hem de feminist olan, ABD'de boykot edilen ve bu bağlamda da militan sayılan *Toprağın Tuzu* (1954) filmiydi.

Savaşın ardından militan sinema, ona ideolojik bir anlam kazandıran ve özünü –ki bu imgesel değil belgeseldi– tanımlayan Dziga Vertov'un adını kullandı. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, emperyalizme karşı mücadelenin yerini takriben burjuvazi karşıtı kavganın almasıyla birlikte militan sinema, kameralarını sömürgeleştirilmiş toplumlara çevirdi ve onların özgürleşmelerine, bu özgürleşmenin aynı zamanda "egemen burjuva sınıfını" zayıflatma etkisi göstermesi şartıyla, yardımcı oldu. Böylece, Joris Ivens 1946'da Endonezya'da iken (*Indonesia Calling*), René Vautier ve Lakhdar-Hamina bir Cezayir

sinemasının doğuşuna katkıda bulundu, Yanna Le Masson Réunion'da *Sucre Amer*'i (1964), Lionel Regosin Güney Afrika'da *Come back Africa*'yı (1959) çekti. Arap dünyası da, Heiny Srour'un Umman üzerine *Devrim Vakti Geldi* filmi ve Çin'in yanı sıra bir kesim devrimci solun istasyon noktasını oluşturan, Filistin üzerine çekilen filmlerle birlikte, belirgin biçimde devrimci, ulusal bir sinema geliştirdi...

Militan sinema, Mayıs 1968 sonrasında, kamerayı nereye doğrultacağını pek bilmiyordu... Bu doğrultuda, Chris Marker'ın kapsamlı filmi *Le fond de l'air est rouge* (1977), devrimci düşüncenin, en azından Avrupa yuvasında yüzeye çıkabildiği haliyle, sonunun geldiğini öngörüyordu. Ancak bu düşüncenin militan kitlesi ayakta kaldı: Bu filmlere hayran olduğunu dile getirip, gazetelerde yazdı fakat salonlar boşalmıştı ve bu kitle varlığını üçüncü bir çevrede –ticari sinemada ve televizyon dışında– farklı festivaller dahilinde sürdürdü.

Öyleyse, Latin Amerika'da gelişen militan ve devrimci sinema, gerek *Tricontinentale* döneminin devrimci Vietnam mücadelesini yüceltmek amaçlı (örneğin Cubain Santiago Alvarez'in *Hanoi, Martes 13*'ü), gerek, daima militan kalıp, Argentin Fernando Solanas'ın *La Horna de las Hornos*'u [Fırınların Saati] (1966-1968) olsun, hayali bir devrimin, Ayzenştayn tarzında oluşturulmuş ve uluslararası büyük başarı vaat eden gözleri açık rüyasıdır. Siyah ya da yerli olsun, Latin Amerika, militan sinemanın gelecekteki yuvası mı? Bu, *Yawar Mallku*'nun (1969) yaratıcısı Sanjinés'den Federico Garcia'nın *Tupac Amaru*'suna (1983) kadar, And Dağları'nın eteklerinde doğmuş yönetmenlerin bugün odaklandıkları soru.

9. *Sinema ve devrim*: Bir filmin temasının, belirleyicilik açısından, işleyişinden daha az önem taşıdığı fark ediliyor. Bundan şüphe duyulabilirdi ancak doğrulama, tamamlanmayı hak ediyor. Bariz biçimde devrimci bir görüngüyü işlerken, temayı hor görmek yerine ona değer veren sinemacılar, bir elin parmaklarını geçmiyor: Ruslar, Renoir, Kubrick (*Spartacus*, 1960) ve birkaç farklı sinemacı daha; bu listeye, Ivens, Solanas, Marker ve yine birkaç farklı kimseyi de eklemek uygun olacaktır. Ancak, sinemacıların devrimci eylemleri, farklı yerlerde ve farklı biçimlerde ortaya konuyor. Jean Renoir'ın yapıtı, günümüze ilişkin eleştirel düşünüşün aşındırıcı etkisini ortaya koyanların, geçmiş yerine içinde bulunulan zamanı işleyen 1940 öncesi filmlerinin olduğuna kanıt sunmak için bu listede yerini alıyor. Aynı durum, *Viva Zapata*'da Meksika Devrimi destekçisi olduğunu göstermek istediği açıkça anlaşılan ancak tarihsel açıdan daha örtülü filmlerinde mutlaka daha yeterli bir toplumsal ve siyasal eleştiriye

girişen Elia Kazan için de geçerli. Aynı şekilde Godard'ın en devrimci filmi *La Chinois* (1967) değil; Yeni Dalga'nın diğer yönetmenlerinin (Chabrol, Truffaut, Resnais) Mayıs 1968 iklimini hazırlayan filmleriyle birlikte, tüm filmleri bu anlamda ele alınabilir.

Romantizm ilk dersi on dokuzuncu yüzyılda vermişti: Fikrin aktarılmasını sağlayan, üsluptur veya daha ziyade, fikrin estetik değer taşıması durumunda, üslupta oluşan kopukluktur. Her şey düşünülüp tartıldığında, sinemanın büyük dâhileri devrimcidir. Ancak Tarih'in filmsel yazımının, diğer ifade biçimleriyle bağıntısı nasıl ölçülür? Her bir usul, soruları aynı yaklaşımla ele almıyor.

Böylece, tarihsel film üreten yönetmenlerin birçoğunun, Tarih'i, geçmişin yarattığı sorunların çözümlemesi ve sorgulaması ya da geçmişin şimdiki zamanla ilişkisiyle değil, Tarih'in yalnızca tek bir izleğiyle, bir yeniden inşa öyküsüyle bağdaştırdığı söylenebilir. Bunun sonucunda, Tarih'in bu yazımlarından birinin bir diğerine uyarlanması, yeniden inşa öyküsünün, tarihsel düzende, çözümlemenin sıfır noktasını ya da en iyi durumda sebeplerini temsil etmesi doğrultusunda, tüm sürüklenmeleri mümkün kılıyor. Bu koşullarda sinema, söz konusu durumdan yola çıkarak ve salt bir özgürlükle, arzuladığı her şeyi dile getirebiliyor: Sanatçının yaratıcılığı adına, sürüklenmeyi meşrulaştıran bir kilise (eleştiri) her zaman olacaktır. Elbette ki tarihçi de, bir anlatıda bilgilerini seçip, onları istediği şekilde bir araya getirebilir ancak onun kilisesi, ona bu hakkı tanımıyor.

Başka türlü belirtmek gerekirse, sanat eserinin pozitivist eleştirisi günah sayılıyor; oysa tarihçi, hata yapması durumunda, bir tarihçi olarak kabul edilmeyecektir.

Ancak bu sav *Potemkin Zırhlısı* karşısında geçerli değil; 1905 Devrimi'ni anlaşılır ve duyulabilir kılmak için karşı-gerçekliklerin dolup taştığı bu yapıt eşsiz değer taşıyor... Bunun sebebi eserin yalnızca yeniden canlandırma değil, yeniden inşa olması doğrultusunda, tarihsel çözümlemenin üstün bir biçimine ulaşmasında bulunuyor.

Ceddo ya da *Fırınların Saati*, *Lanetliler* ya da *Napoléon* da, aynı film ailesinden. Kuşkusuz, dahil edilebilecek başka filmler de var.

Bu filmler, hayal gücü yoluyla, Tarih'i anlamaya ve anlaşılır kılmaya giden asil bir yol keşfettiler.

1989

22
Üçüncü Sayfa Haberi ve Tarih Yazımı: Fritz Lang, *M – Bir Şehir Katilini Arıyor* Örneği

Sinemanın faydalanabildiği ve toplumun birtakım mekanizmalarını anlaşılır kılmaya diğerlerinden daha fazla yardımcı olmuş bir çözümleme sahası bulunuyorsa, üçüncü sayfa haberleri ele alınabilir. Sinema, bu alanda, romandan fazla olmasa da, en az onun kadar yeterli olduğunu gösterdi.

Genel olarak, tarihçiler ve diğer siyaset bilimciler siyasal örgütlere, kurumlara, iktidar ve karşı-iktidarı elinde bulunduranlara ilişkin sorunları işliyor ya da ekonomik veya diğer kararların nasıl alındığını; toplumun bir parti, Devlet ve benzerleri karşısındaki tepkilerini inceliyor. Öznelliğe yol açmasından ve dolayısıyla pek az güvenilir olmasından uzun zaman boyunca değersiz kılınmış bir tür olan biyografi söz konusu değilse, bireysel vakalara pek önem vermiyorlar. Toplumbilimcilere ve nüfus bilimcilere gelince onlar, bir toplumun gruplarını, birliklerini, sistemlerini, işleyiş biçimlerini ele alıyor. Ancak, bir ya da iki insandan fazlasını ilgilendirmeyen, Tarih'in akışını değiştirmeyen önemsiz üçüncü sayfa haberi, ekonomik ya da toplumsal yapıları da başkalaştırmıyor – araştırma ekipleri ise, işte bu yüzden harekete geçmiyor. Belki de yalnızca psikanalistler üçüncü sayfa haberleriyle ilgileniyor. Ancak sosyal bilimler, onu genellikle göz ardı ediyor: Tarih, üçüncü sayfa haberini yetim bıraktı.

Elbette ki roman, özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı boyunca ondan ve sonrasında, yirminci yüzyılın başlarında, günlük büyük gazetelerde süreli yayımlanan makalelerden, bugün televizyonun yaptığı gibi, çokça faydalandı. Ancak sinema, bu enformasyon öğesini sistematik biçimde kullandı; zira bu öğe, izleyiciyi görücüye dönüştürebiliyor ve böylelikle, yeri doldurulamaz bir hal alıyordu. Bunun yanı sıra, üçüncü sayfa haberleri önemli insanları –siyasetçiler, ekran yıldızları, yargıçlar– içerdiğinde, sinema bu kimseleri yalnızca

insan sıfatlarıyla ele aldı ve izleyiciye intikam önerdi; böylelikle, bazılarının savcı, bazılarının kurban ile özdeşleşmesine olanak tanıyarak, her türden ket vurulmuş insanı tatmin etti ve bunu, basından daha iyi şekilde yaptı.

Sinema, sıklıkla, yalnızca bir yeniden canlandırma yaratarak, Karındeşen Jack ya da Violette Nozière türünde sansasyonel bir üçüncü sayfa haberini yeniden üretmekle yetinmişti. Ancak, sonrasında, bu haberlerden bir toplumun sorunlarını anlamaya yardımcı olacak *bulgu* olarak faydalanmayı da akıl etti. 1939'dan önce Jean Renoir, *Le crime de Monsieur Lange* [Mösyö Lange'ın Suçu], *La règle du jeu* [Oyunun Kuralı] gibi filmlerle, bu konunun ustası sayılıyordu; ancak Yeni Dalga'nın birçok filmi, özellikle Chabrol ve Godard'ın filmlerinin yanı sıra, *Sciuscià* gibi, savaş-sonrası İtalyan Yeni Gerçekçi filmler de bu kategoriye giriyor. Örnekler çoğaltılabilir ancak bu türden filmlerin öncüsü, su götürmez biçimde, *M – Bir Şehir Katilini Arıyor* (1931) ile Fritz Lang oldu.

Almanya'da meşhur bir üçüncü sayfa haberinden esinlenen *M*'nin öyküsü yaygın olarak biliniyor: yirmili yılların sonunda, Düsseldorf şehrine terör saçan bir sadist tarafından katledilen çocuklar. Polisin elinden bir şey gelmiyor ve bu katil, uğraşları ve yarattığı çalkantının çetecilerin "çalışmasına" engel olması sonucunda, yeraltı dünyasına dahi endişe veriyor. Şehrin gettoları, dilenci rahipler tarikatının yardımıyla, suçluyu buluyor, onu ele geçiriyor, yargılıyor ve ölüme mahkûm ediyor. O sırada katilin izini bulan polis, infazı engellemek için olaya zamanında müdahale ediyor ve bu caninin adalete teslim edilmesini sağlıyor.

S. Kracauer'in ardından sinema tarihçileri, filmde, çetecilerin Nazileri ve lider Schrenke'nin Führer'i temsil ettiği toplumun bir tür yansımasını gördüler. Esasında, çok amatör olarak sinemayla ilgilenen Hitler, Schrenke figürü karşısında büyülenmişti ve 1931-1934 Alman haberlerine dikkatli bir bakış, Hitler'in, örneğin dirsek hareketi ya da konuşurken ara verme tavrı gibi, Schrenke'nin kimi duruşlarını ve hatta jestlerini benimsediğini tanıtlıyor. Fritz Lang da Naziler nezdinde üstünlüğe sahipti ve bilindiği üzere, Goebbels 1933 yılında ona, Yahudi olmasına karşın, Alman sinemasının öncülüğünü yapmasını teklif etmişti. Ancak Fritz Lang bunu reddetti ve göç etmeyi daha akıllıca buldu.

Aynı toplum içinde, bir karşı-topluma (çeteciler) dönüştürülmüş, Weimar Cumhuriyeti'nin kalbindeki bu karşı-toplum (Naziler): Fritz Lang'ın filminde, olumsuz bir anlamdan hiç etkilenmemiş olan işte

bu. Çeteci Horst Wessel, Nazi marşının kahramanına dönüşen bir sabıkalı mıydı? Çete, filmde, pek hiyerarşik bir yöntemle düzenlenmiş; üyeleri, aklı başında, yetkin kimseler. Aksine, Devlet'i temsil edenler entelektüel olabilir ancak çeteciler kadar açık davranmıyor, mutlak bir güveni esinlemiyorlar. Birinciler ikincilerin yerini alabilirdi zira birbirlerine benziyorlar ve izleyici buna karşı çıkmayacaktır. İki grubun -polis ve sabıkalılar- eşzamanlı olarak ve birbirleriyle -farkına varmadan- yarışarak katili bulmaya çalıştıkları tanınmış koşut kurgunun anlamı burada.

Film aynı zamanda bireysel sorumluluğun ve kolektif adaletin de altını çiziyor. M. kendini zapt edemeyen bir katil; o bir hasta; bundan kendisi mi sorumlu? Tüm suçlular da, kendilerince hastalar. Şu var ki, katili yargılayacak olan çetecilerin mahkemesi bunu düşünmüyor. Onu serbest bırakırlarsa küçük kız çocuklarını öldürmeye devam edeceğini tahmin ediyorlar. Ölüm cezası yanlısı halkın duygularını böylelikle dile getiriyorlar zira ele geçirdikleri suçlunun cezasının derhal infazını arzuluyorlar. Esasında, paranın, tedavisizlerin bakımı yerine işçiler için ev inşasına harcanmasının daha iyi olacağında üsteleyerek, tedavi edilemez engellilerin ve hastaların kökünü kazıyan Nazi rejimi de 1933 sonrasında böyle hareket edecekti. Şu var ki, filmin sonunda Fritz Lang ya da Nazi partneri Thea von Harbow, son sahnenin, polisin suçluyu, onu yargılayan çetecilerden korumasını göstermesinin ardından, "Ve şimdi, çocuklarımızı gözetim altında tutmalıyız" cümlesini belirten yazı kartonu yerleştirmişti ve bu da, filmin yaratıcılarının Weimar demokrasisine olan güvensizliğini ortaya koymuş, ideolojilerine ihanet etmişti. 1933 sonrasında iktidarda bulunan halk tabakası, 1789 insan haklarını, kanun önünde kendini savunma hakkını uygulamaya niyetli değildi.

Bir diğer ilgi çekici özellik, Fritz Lang'ın yaptığı çözümlemede belirdi. Eğer koşut kurgu, her biri kendi yasalarına ve yöntemlerine sahip bu iki toplumun hem benzer hem farklı olduğunu açıkça ortaya çıkarıyorsa, o halde bu toplumların aynı yöntemle işlemediğini de görüyoruz.

Devlet ve polis, suçluyu yakalamak üzere ileri teknikler kullanıyor ve bilime, geometriye, kimyaya başvuruyor. Kurum, bilgiye dayanıyor. Bunun aksine, çeteciler ve hatta onlarla ilişkilendirilen dilenci ruhban sınıfı, suçlunun izini sürmek için daha çok hislerini, içgüdülerini dinliyor. Böylece, suçluyu bulan, onun nasıl ıslık çaldığını bilen bir kör oluyor.

Filmin bu çözümlemesi içgüdüler ile kurumlar arasında bulunan saklı, örtülü karşıtlığı ortaya çıkarıyor: Film, böylelikle, Devlet ve demokrasinin kültürü çaresiz ve pek az güvenilir iken, karşı-kültürün, toplumun kıyısında yaşayanların özgür ve doğal, canlılık dolu kültürünün meşruiyeti ve değerini yüceltiyor.

Böylece bir üçüncü sayfa haberi, *M*'de, isteyerek ya da değil, toplumun ve her zaman çözmeyi başaramadığı bir sorunun çözümlemesinin bahanesi haline geliyor: sabıkalıların güdülenimi, birbirlerinden farklı algılanış biçimleri.

Fritz Lang, ilk karısının ölümünün ardından Thea von Harbow'un kollarında bulunduğunu ve bu yüzden karısının ölümüne müdahil olduğundan şüphelenildiğini anlattı. "Herkes kendini benzer bir durum içerisinde bulabilir ve bu yüzden cinayetlerle ilgileniyorum." Lang'ın yapıtının bir bölümünün tümü, gerçekten de bu sorun etrafında dönüyor. Lang'ın itham sorunu da, az çok, önce kınanan, sonra suçlayıcı konuma gelen, bireysel deneyimine bağlı Kazan'mkine benzemekte.

Kuşkusuz, Fritz Lang, bir üçüncü sayfa haberi sayesinde bir toplum vakasının bilimsel çözümlemesini yapmayı başaran ilk sinemacı oldu. Böylelikle, tarihçi-sinemacıların en önemlisi sayılıyor.

1993

23
Pétain
Jean Marbœuf'ün Yaratıcılığı

Bir siyasal biyografi denemesine girişmek için Pétain'i seçtiğimde, onun bir gün filminin yapılacağı aklıma gelmemişti.

Ancak, bahsi geçen kitabı, ona dramatik bir biçim vermeye çalışarak, bir film söz konusuymuş gibi yazdım ve bunu yaparken şu tasarıya sadık kaldım: Devlet liderinin Vichy politikasındaki yerini anlaşılır ve Fransızların Mareşal ile kurdukları bağı algılanabilir kılmak. Öyle ki, anlatının kronik ilerleyişi, Pétain'ın ve Fransızların davranışlarını, geçmişleri ve Tarih görüleri dikkate alınarak, açıklama ve anlatma gereklilikleri ile birleşti. Bu açıklayıcı geriye dönüşlerin, anlatıya belli bir derinlik kattığı söylenebilir.

Böylelikle bu kitap, film gibi algılanmıştı. Ancak ondan film yapmak, bir başka mesele...

Zira kitabın birtakım sahneleri, bir film için elbette ki yeniden canlandırılabilirken, bu yeniden canlandırma yeterli değildi: Onları, yeniden kurmak gerekti.

Benimsenen bakış açısında hiçbir yanılgı yoktu: Kitap gibi film de, Pétain ve Pétaincilik hakkında bir yargılama değil, teşhis olmalıydı.

Ancak Fransızların tutumunun yanı sıra, bu adamı ve onun politikasını yeniden üretmek için nasıl bir filmsel biçim seçmek gerekiyor?

Hiç kimse sinemacıların, siyasal sorunları öne çıkarmaktan dikkatlice kaçındıklarını onamaya cesaret edemedi. Sinemacılar bu sorunlara kıvrımlı bir yoldan yaklaştılar.

Söz konusu ister faşizm ister Nazizm ya da Stalinizm olsun, en çarpıcı başarıları daima belirli bir deneyimin sahnelenmesinden ileri geldi: Bir çiftin, bir ailenin vb deneyimleri, bizi de bu kıvrımlı yoldan geçirerek, bir trajediye katılımımızı sağladı ve terörün neye

benzeyebileceğini hissettirdi. Ancak ne Lizzani'nin *Cronache di poveri amanti*'sinde, ne Visconti'nin *Lanetliler*'inde, ne de Abuladze'nin *Pişmanlık*'ında asıl sorumlular sahneleniyor.

Elbette ki Charlie Chaplin *Diktatör*'de gülünç taklitler yaptı ve onları kullandı. Ancak film 1940'ta, Nazizm'in kabahatlerinin henüz aşırılığa ulaşmadığı bir tarihte gösterilmişti.

1993'te, Pétainciliğin bilançosu sunulmuştu ve gülünç taklitler Pétain için uygun düşmüyordu.

Jacques Krisner'in tasarısı (bizim tasarımız), esasında, bu film, yani *Pétain* yoluyla siyasal sorunları bütünüyle ele almaktı.

Alain Riou'nun yardımıyla, Jean Marbœuf buna cesaret etti. Bravo!

Fransa'nın Pétain ile yakın bağının, kurulu rejimin sapkınlığının, iktidarın rotasının ve bunların yanında, aynı zamanda Fransızların rotasının da sureti nasıl çıkarılacaktı?

Alain Corneau'nun filmi göstereceği sıralarda başlayan bir ilk denemede aklıma gelen fikir, *Yurttaş Kane* prensibi üzerine inşa edilmiş denebilecek ve endişeli Pétain'i, hapse girene dek rahat bırakmayan şu bilmeceyi yavaşça çözecek, araştırma biçiminde bir senaryoydu: Bir hain olduğu yargısına mı varılmalı?

Sinemada zaman zaman meydana geldiği gibi, bu tasarıdan ve sonrasında bir ikincisinden vazgeçildi; ancak, enerjisi durmaksızın yeniden doğan Jacque Krisner sayesinde, J.P. Marchand ile üçüncü, sonrasında dördüncü girişimde bulunuldu. Başarılı olan ise, beşincisiydi: Alain Riou ve Jean Marbœuf çözümü bulmuştu.

Fikir neydi? Siyasal çözümlemeyi, iktidarın söylemleri ve tavırları ile sınırlamak yerine, yenilgiden miras kalan bir durumla pençeleşen ve sorumlu davranması, seçimlerden yola çıkması gereken karakterler düşleyerek, bu çözümlemeyi toplumun tepkileri ile karşılaştırmak. Bu, küçük insanların ve ulusu yönetenlerin arasında bir gidiş-geliş hareketiydi; Tarih'e elbette ki yukarıdan fakat aynı zamanda aşağıdan da yaklaşan bir filmin özgünlüğü işte burada bulunuyor.

Sinemada, söz konusu filmin daha önceden yapılmış bir emsali ile karşılaşmadım.

Böylesine bir filmin izleyici önüne çıkmasının oluşturduğu baskıların, özveri gerektirdiğini de eklemek gerekiyor: İzleyiciye karşı tarihsel sadakatin dayattığı zorunlulukların yanı sıra, yapıt bir tarza sahip olmalı, bizi duygulandırmalı. Aynı zamanda, *bir anlam* taşımalı.

Nasıl oldu da insanlar, insanlık dışı bir rejim salgılayabildi: Filmin verdiği siyasal ders buydu ve getirdiği yenilik böylelikle ikileniyordu: analitik yenilik ve sinematografik yenilik. Sahi, hangi eleştirmenler bunu gözlemledi?

1993

Kaynakça

Bu kaynakça, esas olarak, sinema ve Tarih ilişkisini ele alan çalışmaları içeriyor; dolayısıyla sinema tarihi üzerine klasik yapıtlar (Bardeche, Sadoul, Kracauer, Mitry vs), sinema sözlükleri (Tulard gibi) ya da süreli referans yayınları (*Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Variety*), tek bir ülkenin (Editions du Centre Pompidou'nun "Cinéma Pluriel" koleksiyonu gibi) ya da tek bir yönetmenin (M. Ciment, J. L. Bourget vs) sinemasını çözümleyen monografiler ve diğer eserler hariç tutulmuştur. Bilhassa, bu kaynakça, *Sinema ve Tarih*'in birinci baskısının yayımlanmasının ardından yayımlanan eserler üzerinde duruyor.

Dergiler

Historical Journal of Film, Radio and Television, Oxford, Carfax Publishing Company
Film and History, Newark, New Jersey Institute of Technology
Newsletter, Kopenhag, International Association for Audiovisual Media in Historical Research and Education
Film et Histoire, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales
Cahiers de la cinématheque, Perpignan, Palais des Congrès
Ciné-Action
Imago

Kitaplar ve makaleler

Aldgate, Anthony, *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Londra, Scholar Press, 1979.
Barco Del Rio, Ramon, *Historia a traves del cine*, Madrid, Artedita, 1976.
Bertin-Maght, J. P., *Le cinéma sous l'Occupation*, Paris, Olivier Orban, 1989, s. 460.

Ceplair, Larry; England, Steven, *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930-1960*, Berkeley, University of California Press.
Delage, Chr., *Le documentaire nazi*, Paris, 1989.
Eyzicman, Claudine, *La Jouissance-Cinéma*, Paris, Hachette, 10/18.
Ferro, Marc, *Analyse de film, analyse de société*, Paris, Hachette, 1976.
Fledelius, Karsten; Short, K. R. M., éd, *History and Film Methodology, Research, Education.* Proceedings of the 8th Internation Conference on History and the Audio-Visual Media, Amersfoot, Eylül 1979; Kopenhag, Eventus, 1980.
France, Claudine de, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1984.
Friedman, R.M.,*L'image et son Juif. Le Juif dans le cinéma nazi*, Paris, Payot, 1983.
Garçon, François, *De Blum à Pétain. Cinéma et société française* (1936-1940), Marc Ferro'nun önsözüyle, Paris, Editions du Cerf, 1984.
a.g.e., *Cinéma et Histoire, Marc Ferro hakkında*, derleyenler: G. Hunebelle ve Fr. Garçon, Corlet-Télérama, 1992, s. 232.
Gheorgiu-Cernat, Manuela, *Arms and Films*, Bükreş, Meridiane, 1983.
Gili, Jean, *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981.
Goldmann, Annie, *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968*, Paris, Denoël, 1967.
L'Errance dans le cinéma contemporain, Paris, Verrier, 1985.
Hockings, P., éd., *Principles of Visual Anthropology*, La Hague, Mouton, 1975.
Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
Lagny, Michèle, *De l'histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.
Lera, Jose M. Caparros, *Arte y Politica en el Cine de la Republica (1931-1939)*, Barselona, Ediciones Universidad, 1981.
O'connor, John; Jackson, M., *American History, American Film. Interpretating the Hollywood Image*, New York, Ungar, 1979.
Orellena, Margarita de, *El Cine nord-americano de la revolucion mexicana 1911-1917*, Meksika, 1991.
Pithon, Remy, "Le film comme document historique et sociologique", *Revue européenne des sciences morales et Cahiers Pareto 13*, 1973.
Pronay, N.; Spring, D.W., éd, *Propaganda, Politics and Film, 1918-1945*, Londra, Macmillan, 1982.

Richards, Jeffrey, *Visions of Yesterday*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1973.

The Age of the Dream Palace. Cinema and Society in Britain, 1930-1939, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1984.

Rimberg, J. D.,*The Motion Picture in the Soviet Union, 1918-1952. A Sociological Analysis*, New York, Arno Press, 1973.

Short, K. R. M., éd, *Feature Films as History*, Knoxville, University of Tennesse Press, 1981.

Smith, Paul, éd, *The Historian and Films*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

Sorlin, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

The Film in History. Restaging the Past, Ottawa, N. J., Barnes and Noble, 1980.

Taylor, Richard, *Film Propaganda, Soviet Russia and Nazi Germany*, Londra, Croom Helm, 1979.

Thorpe, F.; Pornay, N., Clive Coultass ile birlikte, *British Official Films in the Second World War. A Descriptive Catalogue*, Santa Barbara, Clio Press, 1980.

Metin Referansları

1. Bir araştırma için eksenler (1976, sonbahar), genişletilmiş ve değişiklik uygulanmış metin.
2. Film, bir toplum karşı-çözümlemesi? (*Annales E.S.C.*, 1973)
3. Tarihi yazmanın üç biçimi üzerine (*Cahiers du cinéma*, Haziran, 1975)
4. Sinemada imgesel ve gerçeklik: Eski Rusya'da bir grev (*Mélanges Braudel*, cilt II, 1973)
5. Bir film aracılığıyla Stalinci ideoloji: Çapayev (*Colloquio*, 1974. Daha sonra *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire* [Sanat Sosyolojisi ve Disiplinlerarası Uğraşı], Denoël/Gonthier)
6. Efsane ve Tarih: *Potemkin Zırhlısı* (*Le Monde*, 1976)
7. Haberlerin eleştirisi, "Koşut Tarih" (1. Haber belgelerinin eleştirisi: *Analyse de films, analyse de sociétés*, Hachette, 1976; 2. "Koşut-Tarih" Üzerine: "Médiums, médiatisation et fanatisme" [Araçlar, Medya İlgisi ve Fanatizm], *Revue Internationale de psychanalyse* özel sayısı, 2, 1992, éditions Erès, s. 101-111)
8. SSCB Kampları, Bilgide bir gedik (*Le Monde diplomatique*, Ocak 1976)
9. Sovyet iktidarı ve sinema (ilk kez 1977 baskısında yayımlanan yazılar).
10. Amerikan Nazi karşıtlığı üzerine (1939-1943) (ilk kez 1977 baskısında yayımlanan parçalar).
11. Antimilitarist bir sinema var mıdır? (*Politique aujourd'hui*, Mart 1976)
12. *Yahudi Süss*'ün zincirleme geçişleri (ilk kez 1977 baskısında yayımlandı)
13. Ophuls, Harris ve Sédouy'da mülakat kullanımı üzerine (*Télécine*, değiştirilmiş ve tamamlanmış metin)
14. Gösteri olarak tarih: Abel Gance'ın *Napoléon*'u (*Le Matin*, 17 Eylül 1985)

15. Filmde bir çatışma: *The Third Man* (ilk kez 1977 baskısında yayımlandı)
16. *La grande illusion*'a iki farklı yaklaşım (*Analyse de films, analye de sociétés*, a.g.e.)
17. SSCB: Şehirdeki sinemacı (Marc Ferro ve Sheila Fitzpatrick, *Culture et révolution*, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1989)
18. *Potemkin Zırhlısı* çelişkisi (*Cahiers du monde russe et soviétique*, XXX, 3-4, Temmuz-Aralık 1989)
19. Tarihin filmsel bir görüsü var mı? (*Hors Cadre*, 5, 1987, "L'Ecole-Cinéma")
20. Amerika'da sinema ve tarih bilinci (Marc Ferro, *Film et Histoire*, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1984)
21. Sinemada devrim üzerine dokuz gözlem ("Révoltes, révolutions, Cinéma", *Cinéma Pluriel*, Centre Pompidou, 1989)
22. Üçüncü sayfa haberi ve tarih yazımı: Fritz Lang, *M – Bir* Şehir *Katilini Arıyor* örneği (ilk kez bu baskıda yayımlandı)
23. *Pétain*, Jean Marbœuf'ün yaratıcılığı (İlk kez bu baskıda yayımlandı)

Ekler

Lenin ve Sinema

Lenin'in, hükümet çalışmaları sırasında, sinemayı geliştirmek ve halk kitlelerinin eğitimi ve kültürel seviyesinin yükseltilmesi için, sinemadan yararlanma çabaları dikkat çekicidir. Onun isteği üzerine, Sovyetler Birliği'nde, propaganda trenleri ile gezici film gösterileri düzenlenecektir. 18 Kasım 1920 tarihinde kaleme aldığı, "İstihsalin benimsetilmesi hakkında tezler"inde, "bu amaç uğruna propagandanın sinema sayesinde başarıya ulaşabileceğini; en boyutlu ve en düzenli bir biçimde sinemadan yararlanılmasını" ve "Sovyet Plağı Kurumu"nun kurulmasını önermiş ve bu konudaki görüşlerini ayrıntılı olarak dile getirmişti.

"Benim, İliç ile sinema üzerine yaptığım 'uzun sohbet', onun güçlü ilgisi nedeniyleydi. Daha 1922 Ocağında, Litkens yoldaşa'da yolladığı kapsamlı mektuptan da haberdardım" diye yazıyor Lunaçarski...

"Şubat'ın sonlarına doğru beni çağırdı, görüşmek istiyormuş.

Halk Eğitim Halk Komiserliği'nin durumu ve çalışmalarıyla ilgili günlük meseleler hakkında konuştuk. Bu arada, Litkens'e verdiği talimatın nasıl sonuçlanmakta olduğunu sordu. Sinemanın Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ndeki halini inceden inceye anlattım kendisine. Karşılaşılan büyük güçlüklerin neler olduğunu eksiksiz saydım. En çok da, Halk Eğitim Komiserliği'nin, böylesi sinema faaliyetlerini geliştirecek maddi kaynaklarından ne kadar yoksun oldukları üzerinde durdum. Bir yandan da yetkin yöneticilerin eksikliği ve doğrusu, özellikle güvenilecek komünist sorumluların varolmadığından dert yandım.

Vladimir İliç, fotoğraf-sinema teşkilatının (komiserliğinin) gelir kaynaklarını artırmak için elinden gelen her şeyi yapmaya çalışacağını söyledi. İyi bir yapılandırma ile sinemadan büyük kazançlar sağlanabileceğine inandığını da ekledi.

Eğlencelik filmlerle bilimsel ve sanatsal filmler arasındaki dengenin doğru bir biçimde belirlenmesi gerektiğini ısrarla tekrarladı yeniden. Ne yazık ki bu bakış açısı yeterince önesenmiyordu.

Vladimir İliç, komünist fikirleri ve Sovyet hayatını anlatan belgesel filmler gerçekleştirilmesini önerdi bir kez daha. Ona göre bu yaklaşım, sinemanın öncüllerini ortaya çıkaracaktı.

– İşleriniz başarıyla yürümeye başlar ve ülkede durum da yoluna girince, bazı krediler bulur, film üretimini çoğaltarak sinemayı büyütürsünüz. Ve kitlelere, şehre, en çok da köylere kadar yayarsınız."

Ardından da gülümseyerek ekledi...

"Sanat koruyucusu iddiasında olan siz, unutmamalısınız ki, bizce sanatların en önemlisi sinemadır."

Votka, Din ve Sinema

Lev Davidoviç Troçki

İşçi sınıfının hayatına damgasını vuran iki önemli olgu var. Biri sekiz saatlik iş gününün yerleşmesi, öbürü votka satışının yasaklanması. Savaşın sorumlusu olduğu votka tekelinin kalkması devrimden önce oldu. Savaş öylesine korkunç imkânları gerektiriyordu ki çarlık –bir milyar ruble daha az veya daha çoğun önemi yoktur– o ufak bir meblağ tutan içki gelirlerine bile tenezzül etmekten geri kalamazdı. Votka tekelinin kaldırılması devrime başlı başına bir vaka olarak intikal etti ve durum böylece devam etti, ama prensip düşüncesi ön planda geliyordu. Ancak yeni ekonomik düzenin bilinçli yaratıcısı haline gelen işçi sınıfının iktidarı ele geçirmesiyledir ki, alkolizme karşı bütün ülkece eğitim ve yasaklarla yürütülen mücadele tarihi önemini kazandı. "Ayyaşlar" bütçesinden emperyalist savaş sırasında vazgeçilmiş olması, halka içki içme cüretini veren bir sistemin yıkılması ve bunun devrimin bıraktığı çelik gibi sağlam bir miras olması gerçeğini gölgeleyemez.

Sekiz saatlik iş gününe gelince, bu, devrimin ilk başarısı. Sekiz saatlik iş gününün işçilerin hayatında köklü bir değişmeye yol açtığı açık bir gerçek, böylece günün üçte ikisini fabrikadaki görevlerinden bağımsız yaşamak imkânına kavuştular. Bu durum, kültür, sosyal eğitim ve gelişme açısından hayata köklü bir değişimin yerleşmesini sağlıyor. Ekim Devrimi'nin asıl önemi, işçilerin tek tek ekonomik gelişmelerinin bütün işçi sınıfının maddi refah ve kültürünü kendiliğinden yükseltmesinde.

"Sekiz saat iş, sekiz saat uyku, sekiz saat oyun": İşçi hareketinin eski bir formülü bu. Bizim durumumuzda bu sözler yeni bir anlam kazanıyor. Sekiz saatlik çalışma ne kadar çok fayda sağlarsa, sekiz saatlik uyku da öylesine rahat, o kadar temiz ve sağlıklı uyunur, sekiz saatlik boş zaman da öylesine dolu, kültürle öylesine doyurucu geçer.

Boş zamanları değerlendirme veya eğlenme konusuna gelince bu, kültür ve eğitim açısından çok büyük önem taşıyor. Bir çocuğun karakteri oyun oynarken kendini belli eder, orada biçimlenir. Yetişkin kişinin karakteri ise, hem oyunda hem eğlencesinde belli olur. Ne var ki bütün bir sınıfın karakterinin oluşmasında, bu genç ve proletarya gibi ilerleyen bir sınıfsa, eğlence ve oyunların hatırı sayılır bir yer tutması gerekir. Fransa'nın büyük ütopyacı reformcusu Fourier, Hıristiyanca keşişliğe ve inzivaya çekilmeyi reddederken, tabii içgüdülerimizin baskı altına alınmasını kınıyor ve *falansteri* (geleceğin komünleri) adını verdiği bir takım komünleri tasvir ediyordu. Bu komünler, insanın içgüdü ve tutkularını birbiriyle akılcı yollardan uzlaştırma ve onlardan bu şekilde yararlanma esasına dayanıyordu. Fourier'nin düşüncesi derinlemesine bir yaklaşımdı. İşçi sınıfının durumu ne dini bir tarikat ne de bir manastır hayatına benzer. Biz insanları tabiatın yarattığı gibi kabul etmek zorundayız, bir bölümünün eğitim görmüş bir bölümünün eski düzenin gazabına uğramış olduğunu bilmeliyiz. Biz bu canlı insan malzemesi içinde partimizi ve devrimci devletimizin uygulamaları için bir dayanak noktası arıyoruz. Eğlenmek, zihni dinlendirmek, geziye çıkmak, kahkaha atmak, bunlar insan tabiatının en meşru istekleri. Yanı sıra onlara daha üstün, hatta sanatçı bir nitelik kazandırmak elimizde ve buna da mecburuz. Eğlenceyi, ahlak hocalarının vaazlarından hatta her türlü eğitim gözeticisinden, uzak bir kolektif öğrenim alanı haline getirmeliyiz.

Bu konuda en etkili, hepsinden güçlü silah bugün için sinema. Bir şaşırtıcı, harikulade yenilik olarak insan hayatına hiç görülmemiş hız ve başarıyla girdi. Kapitalist kentlerin günlük hayatında sinema, toplumun bütünleyici bir parçası, birahane, kilise veya öbür zorunlu kurumlar gibi hayatın kaçınılmaz bir unsuru olup çıktı. Sinema tutkusunun kökeni insanda sıkıcı düşünceleri dağıtma, dinlenme ihtiyacı, yeni ve imkân dışı olanı görmek isteği, yalnızca kendinin değil başkalarının talihsizliklerine de gülmek ve ağlamak ihtiyacıdır. Sinema bütün bunları tamamıyla dolaysız, yani görüp seyretme yoluyla, canlı ve şiirsel bir biçimde karşılamakta, seyredenlerden de hiçbir şey beklememekte, hatta seyircilerin okur-yazar olması bile

gerekmiyor, onların bitip tükenmez izlem ve heyecanlarla dolup taşan sinemaya bu kadar büyük bir tutkuyla bağlanmalarının nedeni bu olsa gerek. İşte sinema sosyalist eğitim enerjimizi uygulamak için bize geniş bir alan sağlıyor.

Bunca zamandır –ki aşağı yukarı altı yıl oluyor– hâlâ sinemaya sahip çıkamayışımız bizim, haydi şaşkınca veya aptalca demeyelim, ama ne kadar ağırdan aldığımızı, ne kadar eğitimsiz kaldığımızı gösteriyor. Bana sahip çıkın diye bas bas bağıran bir silah propaganda için en üstün silahtır, teknik, eğitim ve sanayi propagandası için, alkole karşı propaganda için, halk sağlığı olsun, politika olsun, aklımıza gelen her türlü propaganda için en iyi silah. Burada, herkesin anlayacağı, herkes için çekici, herkesin aklında kalabilecek ve hatta gelir kaynağı bile olabilecek bir propaganda söz konusu.

Gerek ilgi çekiciliği, gerek eğlendiriciliği yönünden sinemanın rakibi birahane ve meyhaneler. Bugün New York'un mu yoksa Paris'in mi sinema veya meyhanesi daha çok veya bu işlerden hangisi daha çok kazançlıdır bilemem. Ama şurası belli ki sekiz saatlik boş zamanı doldurmak bakımından sinema ve meyhane birbiriyle yarışa girmişlerdir. Kıyaslanamayacak kadar güçlü şu silaha sahip olamaz mıyız? Elbette mümkün. Çar hükümeti birkaç yılda korkunç bir meyhane şebekesi kurdu ve bu iş yılda bir milyon altın ruble kadar gelir sağlıyordu. İşçi hükümeti neden bir devlet sinemaları şebekesi kuramasın? Bu eğlenme ve eğitim aracı git gide daha geniş ölçüde bizim ulusal hayatımızın bütünleyici bir parçası durumuna getirilebilir. Alkolizme karşı mücadelede kullanılacak olursa gelir getiren bir duruma da geçebilir. Uygulanamaz mı böyle bir şey? Elbette uygulanır, ama tabii ki bu o kadar kolay değil, çünkü bir işçi devletinin örgütlenme enerji ve yeteneklerine bağlı kalmak bakımından votka tekelini yeniden kurmak çok daha tabiidir.

Sinema yalnız meyhaneyle rekabet etmiyor, kiliseyle de yarışıyor. Ve sinemayı sosyalist devletle kaynaştırıp kiliseyi sosyalist devletten ayıracak olursak söz konusu rekabet, kilisenin çok daha aleyhinde, meşum bir durum alacaktır.

Rus işçi sınıfı arasında pratik yönüyle dindarlık yoktur ve hiçbir zaman da olmamıştır. Ortodoks kilisesi güncel bir alışkanlık ve bir hükümet kuruluşundan ibarettir. Kitlelerin bilincine derinlemesine girmeyi başaramadığı gibi, dogmaları ve kurallarını da halkın içten duygularına mal edememiştir. Bunun sebebi yine aynı: Kilisesiyle birlikte tüm eski Rusya'nın kültürden yoksun şartları. Onun içindir ki Rus işçisi kültür uyanışına girince kiliseyle olan bütün o eski bi-

çimsel ilişkilerini, o salt alışkanlıktan gelme bağlarını koparıp attı. Köylüler için bu durum daha zor oluyor, kilise öğretisine daha içten ve derinliğine bağlanmış olmalarından değil -bu hiçbir zaman bir sebep olmamıştır- köylü hayatının tekdüzeliği ve ataletindendir bu zorluk, çünkü bu iki faktör, dini uygulamadaki tekdüzelik ve ataletle sıkı sıkıya bağlıdır.

İşçilerin kiliseyle bağları (parti üyesi olmayan kitle işçisinden söz ediyorum) alışkanlık dediğimiz iplikle tutturulmuştur çok kez, özellikle kadınların alışkanlıklarıyla... Evlerde ikonalar hâlâ asılı duruyor, çünkü bir kez asılmıştır oraya. İkonalar duvarları süslüyor, onlar olmasa duvar çıplak kalacak ki halkın buna alışması zor. İşçi yeni ikona almaya özenmiyor, ama eskilerini elden çıkartmak için de yeterli isteği yok. Paskalya çöreği olmayınca ilkbahar bayramını kutlamak nasıl olur? Papaz paskalya çöreğini kutsar, kutsamazsa çöreğin anlamı mı kalır... Kiliseye gitmeye gelince, halk dindar olduğu için değil, kilise çok aydınlık olduğu için, en şatafatlı elbiseleriyle kadınlı erkekli kalabalık oraya dolduğu için... Dini şarkılar söylemesi de iyi, güzel ve fabrikada, aile içinde veya sokaklarda görülmeyen bir sosyal estetik yönü olan bir atraksiyon. Ama ortada inanç namına hiçbir şey yok. Şurası kesin ki rahiplere karşı saygı veya dini törenlerin mucizevi gücüne inanmak da söz konusu değil. Buna rağmen bütün bunları koparıp atacak etkin bir irade de mevcut değil. Düşünceyi dinlendirmek, zevk duymak ve eğlenmek gibi unsurlar başlıca rolü oynuyor dini törenlerde. Tiyatro yöntemleri kullanarak, kilise, görme, koku alma (tütsüleme sonucu) duyulara hitap ediyor ve bunun yardımıyla hayal gücünü işletmeye çalışıyor. İnsanın tiyatro veya temaşa isteği, normalin dışında çarpıcı bir şeyler duymak ve görmek isteği, günlük hayatın tekdüzeliğini kırma eğilimi önemli ve yok edilemez bir arzudur, çocukluktan tutun ileri yaşlara kadar sürer gider. Halk yığınlarını dini törenlerden ve alışkanlık yoluyla edindiği kilise bağlarından kurtarmak için sadece din-karşıtı bir propaganda yeterli değil, gerçi bu propaganda elbette gerekli, ama doğrudan doğruya yapacağı pratik etki, pek küçük bir azınlıkla sınırla kalır. Halkın geniş bölümü din-karşıtı propagandadan etkilenemez, ama bu, asla onların dine karşı psikolojik bağlarının güçlü oluşundan ileri gelmez. Tam tersine, arada psikolojik hiçbir bağ yoktur, yalnızca biçimi belirsiz, hantal, mekanik bir ilişkidir bu, bilince ulaşamayan bir bağ, sokakta önünden geçen şatafatlı bir tören kafilesine katılmakta, şarkılarını dinlemek veya elini kaldırıp sallamakta sakınca görmeyen bir turistin bu dini gösteriyle ilişkisi ne kadarsa öylesine.

Bilince atıl bir yük gibi binen o anlamsız dini törenlere yalnız eleştiri yoluyla karşı durmak olmaz. Onlar hayatın yeni biçimleri, yeni eğlenme imkânları, yeni ve daha kültürlü tiyatrolar sayesinde yıkılabilir. Burada aklımıza yeniden tiyatronun -en demokratik olduğu içindir ki- en güçlü biçimi olan sinema geliyor. Süslü püslü elbiseler vs giyinmiş rahiplere hiç gerek yok, sinema beyaz perde üzerinde en zengin kiliseninkinden daha güçlü. Binlerce yıllık tecrübesiyle bilgeleşmiş kiliseden, caminin ve sinagogun imkânlarından daha müthiş, daha çarpıcı görüntüler sergiliyor. Kilisede yalnız bir tek dram oynanıyor, her yıl ve bütün yıl hep aynı dram. Oysa bitişikteki sinemada puta tapanların, Yahudilerin Hıristiyanların törenlerini bütün tarihi akışı boyunca izliyorsunuz, benzerliği görüyorsunuz. Sinema eğlendiriyor, eğitiyor ve görüntüleriyle hayal gücünü uyarıyor, sizi kilise kapısından içeri girmek ihtiyacından kurtarıyor. Sinema sadece meyhanelerin değil, kilisenin de en büyük rakibi. İşte ne pahasına olursa olsun sahip çıkmamız gereken bir araç.

12 Temmuz 1923
Günlük Hayatın Sorunları-Yazın Yayınevi

Resimler



1. Friedrich W. Murnau, *Son Adam* (1924)



2. Sergey Ayzenştayn, *Potemkin Zırhlısı* (1925)



3



4



5



6



7

3, 4. Sergey Ayzenştayn, *Grev* (1925)

5. Lev Kuleşov, *Dura Lex* (1926)

6, 7. Vsevold Pudovkin, *Ana* (1926)



8. Abel Gance, *Napoléon* (1927)



9. Rene Clair, *Özgürlük Bizimdir* (1931)



10. Fritz Lang, *M – Bir Şehir Katilini Arıyor* (1931)



11



12

11, 12. Sergey ve Georgi Vasilyev, *Çapayev* (1934)



13. Jean Renoir, *Harp Esirleri* (1937)



14. Sergey Ayzenştayn, *Alexandre Nevski* (1934)



15. Charlie Chaplin, *Diktatör* (1940)

16



17



16, 17. Veidt Harlan, *Yahudi Süss* (1940)



18



19

18. Edward Dmytryk, *Behind The Rising Sun* (1943)

19. Michael Curtiz, *Mission To Moscow* (1943)



20



21

20, 21. Lewis Milestone, *The Northern Star* (1943)



22



23



24



25

22, 23, 24. Carol Reed, *Üçüncü Adam* (1949)

25. Herbert J. Biberman, *Toprağın Tuzu* (1955)



26

26. Stanley Kubrick, *Zafer Yolları* (1957)

27, 28. Joseph Losey, *King and Country* (1964)

29. Andrey Tarkovski, *Andrei Rublev* (1966)



27



28



29



30. Jean-Luc Godard, *Week-end* (1967)



31. André Harris ve Alain de Sédouy, *Keder ve Acıma* (1971)



32. René Vautier, *Aurès'de Yirmi Yaşında Olmak* (1971)



33. André Harris ve Alain de Sédouy, *Fransızlar, Bilseydiniz* (1972-1973)



34. Louis Malle, *Lacombe Lucien* (1973)

Kaynaklar – 1, 5, 18 19 28: D.R. – 2 13 16 17 22 25 30: Cahiers du cinéma – 3 4 8 9 10 14 15: Christophe L. – 6 7 11 12 20 21 23 24 27 29 31 32 33 34: Prod. D.B.-D.R.

Dizin

1905 Üzerine 72
1914-1918, Savaşın Dönüşümü 78
1917, Devrimi 71, 110
1917, Nazi Geçidi 82
1933, Almanya Nasıl Nazi oldu? 50

A
Abuladze 12
Action française 169, 170
Aelita 140
Afrikalı Scipio 103
A Guy Named Joe 104
Akoun, A. 31
Alexandre, Kral 149, 153, 158
Alexandre Nevski 158
Allegri Nasnadieri 103
Allen, Woody 164
Allio 154
Almanya Nasıl Nazi Oldu 50, 82
Altman, Georges 130
Alvarez, Santiago 177
America, America 171
Amerikan filmler 104, 140
Ana 40, 54, 55, 56, 57, 67, 137, 139, 140, 149, 156, 172, 173
Analyse de film, analyse de sociétés 22
An American Romance 162, 171
Anılar 106, 158
Annales 26, 29, 44, 48, 50, 51, 52, 189
Antenne 2 92
Anthony Adverse 170
Antigone 124, 125
antimilitarist sinema 108
Argoud, D' 117
Aron, Jean-Paul 93
Asi Gençlik 166
Aşk Gözyaşlarına İnanmıyor 145
Astier de la Vigerie, Jean Bernard d' 87
Asya Üzerinde Fırtına 54, 139, 172
Attack 108
Aurès'de Yirmi Yaşında Olmak 110
Aya Yorgi Bayramı 140
Ayzenştayn 11, 19, 21, 33, 43, 54, 57, 72, 99, 120, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 149, 154, 156, 172, 173, 177

B
Babatou 157, 158
Babeuf, Gracchus 168
Banditi a Orgosolo 174
Barbara Fritchie 161
Bardeche, Maurice 186

Barnet, Boris 140, 143, 144
Barthes, Roland 26
Batalov 140
Batı Cephesinde Bir Muharebe Günü 78
Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok 103
Baxter, Ann 106
Bay Batı 139
Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Sıra Dışı Maceraları 139
Beast of Berlin 102, 103
Beatty, Warren 171
Bebaldjan, J. C. 12
Behind the Rising Sun 103, 105, 163
Bejin Çayırı 143
belgeseller 17, 103, 104, 138
Belmondo, Jean-Paul 174
Ben Hur 163
Bertolucci, Bernnardo 154
Beylie, Claude 131
Beynin Mekanizması 140
Biberman, Herbert 166
Bilginin Arkeolojisi 25
Billington, James H. 9
Bir Nazi Casusunun İtirafları 101, 102, 103, 104, 175
Birth of a Race, The 165
Bisiklet Hırsızları 158
Biz Kronstadtlıyız 65
Black Book, The 169, 170
Black Hills Are Not For Sale, The 165
Bloch, Marc 51
Blocus 175
Blum, Léon 132, 187
Bogdanov 141
Bolchewisten Greuel, Die 39
Bolşevikler 35, 37, 39, 41, 48, 55, 135, 136, 139, 142, 168, 173
Bolşevikler ve Muhalefet, d. 35
Bolşevik Zulümleri 39
Bonaparte, ayrıca bkz. Napoléon 118, 119, 120, 168
Bonnie and Clyde 166
Bonnier De La Chapelle 87
Bonitzer, Pascal 51
Borzage, Frank 102, 104, 175
Bourget, J. L. 170, 186
Boutang, Pierre 116, 117
Braiser Michel 50
Bruni, Leonardo 26
Buchowetzki 169
Busch, Ernst 21
Buharin 106
Büyük Karnaval 166

C-Ç

Cadet-Rousselle 174
Cahiers du cinéma 11, 33, 46, 186, 189
Campanella 136
Camus, Albert 124
Cannes, festival 11
Capra, Frank 164
Ceddo 12, 156, 158, 178
Cesaret Madalyası 162
Cezayir 1954, Bir Sömürgeleşmişin Ayaklanması 49
Chabrol, Claude 155, 178, 180
Chaplin, Charlie 11, 14, 140, 163, 164, 176, 184
Charme indiscret de la démocratie bourgeoise, Le d. 110
Chinoise, La 80
Churchill, Wintson 77, 150, 162
Çin Devriminin Üç Aşaması 80
Cinéma militant d. 110
Citizen Kane 204
Clair, René 14, 66, 138

Clark, C. 101, 102
Clark, D. Worth 101
Claudia 104, 165
Cleynen, Jacques 130
CNN 13
Cohabitation 38
Come Back Africa 177
Compilation Films 81
Comte, Auguste 120
Concentration Camp 102, 103
Conspiracy 103
Cooper, Gary 175
Corneau, Alain 184
Coward, The 161
Croce, Benedetto 27
Cronache di poveri amanti 184
Crowther, Bosley 123, 128
Curtiz, Michael 104, 171
Custer, General 156
Ça ira 120
Çanlar Kimin İçin Çalıyor (film) 104
Çanlar Kimin İçin Çalıyor (roman) 175
Çarlığın Sonu 173
Çavuşesku, Nicolas 13
Çılgın Efendiler 78
Çin Devriminin Üç Aşaması 80

D
Daladier, Edouard 117, 176
Dallet, Sylvie 169
Daney, Serge 14, 47
Danton 118, 168, 170
Danton 156, 168, 169
Darlan, Amiral 87
Davies 106
Dean, James 166
Derrien, M. L d. 49, 50
De Mille, Cecil B. 163
De Seta 174
Devrim Vakti Geldi 177
Dickens, Charles 170
Dieterle, William; Blockade; Madame du Barry 104, 175
Diktatör 184
Direniş 19, 86, 130, 133
"Discours de l'Histoire, Le" d. 26
Distant Drums 160
Dmytrik, Edward 103, 105, 165
Don Q, Son of Zorro 174
Donskoy, Mark 80, 173
Dostoyevski, Fyodor 154
Douglas, Melvyn 140, 174, 175
Dovzenko, Aleksandr 141, 143
Drame, Claudine 12
Drei Unteroffiziere 103
Dreyfus, Alfred 17, 108
Dreyfus olayı 108
Drums Along the Mohawks 172
Duclos, Jacques 116
Duhamel, Georges 28
Dumas, Alexandre 149, 153
Dünyanın Sonu 119
Dura Lex 22, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 137, 139
Dwan, Allan 174
Dzigan, Yefim 65

E
Edelman, B. 28
Edison, Thomas Alva 161
Efsane ve Tarih 72, 189
Ehrard, J. ve Palmade, G. 26
Ekim 35, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 56, 57, 90, 115, 119, 137, 140, 143, 171, 172, 174, 192
Ekim'de Lenin, 1918'de Lenin 174
Elizabeth, kraliçe 161
Entente Cordiale 101

Ermler, Friedrich 140, 144
"Ernest Lavisse ve ulusal duyarlılığın oluşturulmasındaki rolü" d. 27
Escape 102, 104
Espagne 176
Ezyckman, C. d. 31

F
Fairbanks, Douglas 140, 174
Farrebique 77, 78
Faustman, Hampe 176
F.E.K.S. 140, 142
feminist filmler 158
Femmes du Mont Chenoua 158
Ferro, Vonnie 128
Fersen 171
Fethedilmeyen Kale 104
Fihman, G. 31
Film, bir toplum karşı-çözümlemesi 54, 84, 189
"Film Çözümlemesi İçin Metodolojik Öneriler" 201
filme alanın telif hakları 28
Fırınların Saati 177, 178
Fleischmann, Peter 154
Fleming, Victor 104
Flight Angels 103
Florentiner, Der 103
Flynn, Errol 161
Fond de l'air est rouge, Le 162, 172
Fort Apache 162
Foucault, Michel 22, 25, 52
Four Sons 102, 104
Fox 28, 91
Frammande Hamn 176
Franco, Francisco 163, 174, 175
Franc-Tireur 130
"Fransa'da Tarih'in Doğuşu" 26
Fransız Devrimi 155, 168, 169, 170, 171, 172
Fransız Devrimi ve Sinema 169
Fransızlar, Bilseydiniz 115, 116, 117, 132, 133, 171, 176
Freising, Otto de 26
Fresnay, Pierre 131
From Here to Eternity 108
Frunze, Mikhail 65, 141
Funck-Brentano, F. 170
Furet, François 29

G
Gabin, Jean 92, 131, 132
Gandhi, Mahatma 91
Garcia, Federico 177
Garçon, François 113, 187
Gaulle, Charles de 87, 117
Gaxotte, Pierre 170
Gazap Üzümleri 162
Geminiani, Raphael 115
Genel Hat 142
Germany Rampants 102
Girault, René 72
Godard, Jean-Luc 14, 18, 19, 30, 155, 178, 180
Godet, Martine 145
Godfrey, P. 104
Goebbels, Joseph 18, 49, 89, 113, 130, 132, 133, 180
Goering, Hermann 130
Goldmann, A. 31
Gomez, J. A d. 129
Gorki, Maksim 98, 136, 137, 172, 173
görsel çağda söylenilmesi imkânsız yalan 95
Goskino 145
Goulding, Edmund 104
Gouverneur, Der 103
grand appel 103
Great Citizen, The 102, 103

Great Dictator, The 102, 176
Greene, Graham 124, 125, 126, 128, 129
Grev 21, 53, 54, 55, 56, 57, 140, 156, 158, 172, 173
Griffith, D. W. 161, 169, 171
Grigoriadou-Cabagnols, H. 31, 35
Grigoriadou, Léna 31, 35, 124
Gringoire 132
Guitry, Sacha 169
Gülmeyen Kadın 102, 103, 163, 171

H
Haberler 77, 92
haberlerin eleştirisi 77, 189
Hachette-Pathé, grup 46, 49
Halk Cephesi 132
Hal ve Gidiş Sıfır 18
Hambloch, E. 102
Hamilton 161
Hanoi 177
Harbow, Thea von 181, 182
Harlan, Veit 113, 114
Harris, André 20, 115, 116, 189
Hathaway, Henry 104
Hawks, Howard 104
Hemingway, Ernest 163, 175
Herbé, Gustave 119
Heunebelle, Guy, 110
Hitchcock, Alfred 176
Hitler, Adolf 49, 50, 77, 83, 84, 85, 90, 102, 104, 113, 117, 175, 180
Hitler's Children 104
Hogan, James 175
Hotel Berlin d. 104
Hough, Richard 72
House on the 92th Street 104
Howard, Trevor d. 129
Hugenberg 119
Huppert, G. 26
Hüseyin, Saddam 13

I-İ
I.N.A 92
Indonesia Calling 176
In Old Kentucky 161
Intolerance 161
Ivens, Joris 158, 174, 175, 176, 177
Iskra d. 110
İçtihat Bilimine Göre Sanat Eserlerinin Doğası Üzerine d (24) 28
İkinci Dünya Savaşı 13, 88, 92, 101, 102, 108, 126, 127, 144, 163, 164, 165, 176
İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 144, 176
İki Şehrin Hikâyesi 170
İlyinski 140
İradenin Zaferi 83
İsa 119
İşgal 19, 132, 133
İspanyol karşıtı gelenek 160

J
Jag är nyfiken 176
J'ai perdu mon mari 103
James, Jesse 9, 72, 166, 174, 175
Jancsó, Miklós174
Japon karşıtı filmler 103
Japon Savaş Suçları 79
Jaruzelski, Wojciech 168
Jay, D.J 31, 35, 41, 42, 81, 113
Jeanne d'Arc 153
Jefferson 161
Jérome Perreau 119
Jirondenler 168
Johnny Got His Gun 176
John Prentisse, yayınları 160
Jones, J. 165

K
Kaçak 142
Kahramanın Sonu 162
Kamelyalı Kadın 119
Kameralı Adam 138, 140, 158
Kara Panterler d. 50
Kardas, Anton 123
Karmen, Roman 172, 176
karşı-tarih 12, 157, 166
Kavgam 12
Kayıp Cennet 119
Kazan, Elia 14, 157, 166, 171, 178, 182
Keder ve Acıma 12, 115
Kennedy, J.P. 101
Khan, Albert 80
Kırk Birinci 139
Kızıl Ordu 59
Kızıl Zebur 174
Kiev'de Terör Günleri 39, 40
King and Country 108, 109
Kino, a history of the russian and soviet film d. 31
Kiono i Foto dokumenty po istorii velikovo oktjabrja, 1917-1920 d. 42
Klimov, Elem 144, 173
Kljusevski 53
Koestler, Alfred 124
Kolhaas, Michael 174
Kollontay, Aleksandra 69
Kolomb, Kristof 119
Kombach'ın Yoksul İnsanların Beklenmedik Zenginliği 174
Korkunç Ivan 20, 99
Kör Venüs 119
Koşut Tarih 77, 84, 89, 93
Kovalevski 27
Kozinçev168
Kracauer, Siegfried 180, 186
Krestinski 106
Krisner, Jacques 184
Krivitski 102
Kriz 162
Kropotkin 136
Kruşçev 51
Kruzeva 143
Kubrick, Stanley 109, 155, 164, 177
Ku Klux Klan d. 50
Ku Klux Klan'dan Kara Panterlere 50
Kuleşov 19, 32, 33, 34, 35, 37, 99, 137, 138, 139, 143
Kurgu 117
Küçük Vera 145
Kwai Köprüsü 108

L
Lacombe Lucien 18, 51
Lakhdar-Hamina 176
Lanetliler 12, 155, 178, 184
Lang, Fritz 157, 175, 179, 180, 181, 182, 190
Lanzmann, Claude 12
Laren, Marc 176
Larzac Bizimdir 108, 110
Last Train From Madrid 102, 175
Laval, Pierre 116
Lavisse, Ernest 26, 27
Lawerenz, Rebecca, d. 50
Lawless, The 166
Lawson, J.H.104
Lean, David108
Lebedev d. 33, 34
Lebel, J.P 30
Le Chanois, Jean-Paul176
Lee, general 162
Lefebvre, Georges: Modern Historiyografinin Doğuşu 26
Legoşin 173

Leh historiyografisi 26
Leiser12
Le Masson, Yann177
Lenin 21, 48, 65, 66, 69, 70, 79, 80, 98, 99, 135, 136, 139, 141, 168, 169, 173, 174, 191
Lenin'in Üç Şarkısı 173
Lenin Lenin'i Anlatıyor 21, 79, 80
Lenin Polonya'da 174
Lenôtre, Gaston 170
Le Roy, Merwyn 104
Lewis, Jerry 107, 164, 171
Leyda, Jay 31, 35, 41, 42, 81
L'Herbier, Marcel 138
Liebknecht, Karl 39
Lincoln, Abraham 161, 162
Literature Film Quarterly 129
Litvak, Anatole 104, 175
Litvinov 106
Lizzani 184
London, Jack 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 137
Lorenzi, Stellio 169
Lorre, Peter 175
Losey, Joseph 109, 166
Louis, XV. 18, 51, 169, 170
Lourdes et Ses Miracles 77
Lubitsch, Ernst 169
Lunaçarski, Anatole 38, 41, 48, 99, 136, 137, 140, 141, 191
Lungin, Pavel 145
Luxemburg, Rosa 110

M
M - Bir Şehir Katilini Arıyor 157, 179, 180, 190
Madame du Barry 169
Madelin, Louis 170
Madrid'de Ölmek 176
Majino Hattında Çifte Suç 101
Malhuret 89
Malle, Louis 18, 51
Malraux, André 176
Mandrin 174
Man I Married, The 103, 104, 176
Mankiewicz, Joseph L. 102, 104
Mann, Anthony 20, 169, 170
Mao Zedong Yünnan'da 80
Marbœuf, Jean 183, 184, 190
Marchand, J.P. 184
Marey, Etienne-Jules 17
Margarido, A. 31
Marie-Antoinette 169, 170, 171
Marie-Antoinette 169, 170, 171
Marker, Chris 20, 177
Mark of Zorro, The 174
Marquet 176
Marseillaise, La (film) 133, 156, 169
Marseillaise, La (marş) 133, 156
Marx, Brothers 163, 164
Marx, Karl 51, 99, 119, 120, 136, 163, 164
Massachusetts 160
Mathiex, Jean 81
Maurin des Maures 174
Mayakovski, Vladimir 98
Mazarin 153
McCarthy, Joseph R. 104, 107, 164
Medvedkin 143
Melies, Georges 108
melting-pot ideolojisi 164
Mémoire arménienne 12
Mençov145
Mendès France, Pierre 20, 116, 117
Menşevikler 55, 168
Metropolis 139
Metz, Christian 19, 31, 110
Meyerhold, Vsevolod 141
Michelet, Jules 149
Michel, Henri 13, 22, 25, 50, 52, 113

Milestone, Lewis, 107, 171
militan sinema 176, 177
Mille, Cecil B. 163
Mission to Moscow 104, 106, 171
Mister Smith Goes to Washington 164
Mitry, Jean 19, 31, 119, 186
Modern Historiyografinin Doğuşu 26
M.O.I. 90
Mommsen, Theodor 26
Monanieba 12, 145
*Montagnard*lar 118
Montagu, Ivon 176
Moon is Dawn, The 103
Morin, Edgar d. 30
Morison, James 72
Morissette, Bruce 19
Mortal Storm, The 102, 104, 175
Mösyö Lange'in Suçu 180
Moussinac, Léon 118
Mrs. Minniver 104
Murnau, Friedrich Wilhelm 20
Mussolini, Benito 117
Muybridge, Edward 17

N
Napoléon 21, 118, 119, 189
Napoléon 153, 154, 156, 158, 168, 178 ayrıca bkz. Bonaparte
Nazi karşıtı filmler 102
Neden bir sosyalistim? (Pocemu ja socialistom?) 37
Neil, Louisette 92
Nevski, Alexandre 13, 53, 154, 156, 158
New York Times 101, 103, 123
Niblo, Fred ve Fairbanks, Douglas 174
Nora, Pierre 27
Northern Star, The 104, 107
Nozière, Violette 180
Nye, G. T. 101

O-Ö
Offenbach, Jacques 120
Okraina 54, 108, 143
On Emir 163
Ophuls, Marcel 108, 115, 116, 189
Oppenheim Family, The 102, 103
O.R.T.F. 19, 21
Osawa, Sandra 12, 165
Our Town 165
Ousmane, Senbene 12, 14
Oyunun Kuralı 180
Özgürlük Bizimdir 18

P
Panteleev, Alexandre 38, 173
Paoli, Paolo 119
Paracanov, Sergey 145
Paramount 91
Paris Komünü 168
Paris kontu 87
Parlo, Dita 130, 133
Pasquier, Étienne 26
Pavel 140
Paxton, Robert 13
Perraki, Vivi 84, 89, 92, 93
Pétain 88, 89, 119, 183, 184, 187, 190
Philips, Gene D. d. 129
Picasso, Pablo 142
Pichel, Irving 103, 104, 176
Picul: Küçük Vera 145
Pierre, Michel 11, 27, 50, 113, 117, 131, 188
Potemkin Zırhlısı 22, 56, 72, 137, 149, 152, 154, 172, 173, 178, 189, 190

Potemkin Zırhlısı Ayaklanması 72
Po Zakonu. bkz. *Dura Lex* 33, 99
Pravda 36, 49, 58
Preminger, Otto 175
Preobrajenska, Olga 54
propaganda filmleri 48
Protazanov 142
Pudovkin 33, 44, 54, 55, 57, 99, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 149, 156, 172, 173
Pugaçev 168
Puşkin, Aleksandr 154

Q
Quatre camarades 108
Que viva Mexico! 172
Quo Vadis 163

R
Rabant, Claude 84, 89
Radek, Karl 80, 106
Rainer, Luise 175
Ramonet, Ignacio 47
Rebell, Der 174
Reds 171
Reed, Carol 123, 124, 125, 126, 127, 128, 171
Reed, John 171
Renoir, Jean 11, 14, 103, 131, 133, 138, 155, 156, 157, 158, 169, 177, 180
Renouvin, Pierre 11
Resnais, Alain 18, 178
Revue Historique 27
Richards, Jeffrey 105
Richelieu 72, 153
Riefenstahl, Leni 83
Right of Birth 165
Rimberg, J. 144
Riou, Alain 184
Rıhtımlar Üzerinde 166
Rjabusinski 135
Robespierre, Maximilien 118, 168, 169
Robin Hood 174
Robinson, Edward G. 175
Rochambeau 171
Rogosin, Lionel 177
Röhm olayı 83
Rolland, B. 31
Romance, Viviane 92, 162, 171
Romm, Mihail 174
Room, A. 140
Roosevelt, Franklin D. 19, 101, 102, 164, 175
Rosi, Francesco: Salvatore Giuliano 174
Rossellini, Roberto 11, 155
Rossif, Frédéric 176
Rostand, Edmond 120
Rouch, Jean 78, 157
Rouqier, Georges 77, 78
Rublev 53, 99, 145, 154, 156
"Rus Askeri" 44
Rus Devrimi 168, 169, 171
"Rusya, Yirmili Yıllar" d. 33
Rüzgâr Gibi Geçti 104, 156, 162
Ryazan'ın Kadınları 54

S-Ş
Saccio, Peter 153
Sadoul, Georges 123, 128, 186
Sagan, Leontine 108
Saint-Agil Kayıpları 101
salad-bowl ideolojisi 197
Saltikov, Aleksey 168
Salvatore Giuliano 174
Samson, P. 21
Sanjines 177
San Michele aveva un gallo 174

sansür; otosansür; hakikat 13, 20, 21, 30, 36, 48, 99
Sartre, Jean-Paul 155
Sautet, Claude 145
Schapiro, Léonard 35
Schlöndroff, Volker 174
Schmidt, teğmen 72
Sciuscià 180
Sea Hawk, The 161
Sedouy, Alain de 12, 115
Seeley 27
Self Health 165
Selig ve Churchill 162
Selznick, D.O. 104
Sept, La 92, 93
Sergeant York 104
sessiz sinema 160
Sevent Cross, The 107
Sevimli Haydut 174
Shakespeare, Wiliam 153
Shoah 12
Shumlin, H. 104
Sibirya'dan Mektup 20
Simonov, Constantin 91
Since You Went Away 104, 165
sinemada devrim 168, 190
Sıfır Kenti 145
Sjöman, Vilgot 176
Skoropaski 39
Sky Patrol 102, 103
Sloan, P.A. 102
Social Science. Information sur les sciences sociales 26, 29
Solanas, Fernando 177
Son Adam 20
Sonate au clair de lune, La 203
So Red the Rose 162
Sorel, Georges 120
Sorlin, Pierre 131
Soustelle, Jacques 117
Spaak 130, 131
Spartacus 164, 177
Srour, Heiny 177
SSCB'nin imajı 197
Stalin, Joseph 13, 22, 32, 49, 69, 71, 89, 90, 91, 99, 106, 135, 141, 142, 145, 168, 169
Stavisky 18
Stinnes, Hugo 119
St. Petersburg'un Sonu 44, 137
Strauss, Richard 120
Stravinski, Igor 142
Stroheim, Erich von 107, 131
Sturges, Preston 164
Sub, Ester176
Suçluyorum 108
Sucre Amer 177
Syberberg, Hans Jürgen 157, 158
Şahnazarov 145

T

tarihçiler ve sinema 25
tarihî Leh filmleri 156
Tarih'in Görüntüleri (dizi) 47, 49, 50
Tarihin Otuz Yılı içerisinde 1914-1918, İkinci Dünya Savaşı 82
tarihin sinematografik okuması 22
Tarkovsky, Andrey 14
Tavernier, Bertnard 154
Taviani, kardeşler 174
Taxi Blues 145
televizyon 14, 153
Temoignage pour mémoire 12
The Brutal Friendship 88
They Made Her a Spy 103
Thirty Seconds Over Tokyo 104
This Land is Mine 103
Three Comrades 102, 104
Tillon, Charles 116

Tini Zabutykh Predkiv [Shadow of Forgotten Ancestors] 145
Tolstoy, Lev 154
Tom Amcanın Kulübesi 161
toplum karşı-çözümlemesi olarak görülen film 25, 54, 84
toplumsal eleştiri 197
Toprağın Tuzu 156, 158, 159, 166, 176
Torzok Terzisi 140
Trauberg; Yeni Babil 140, 143, 168
Treitschke 27
Tretya Meshchanskaya 32
Tricontinentale 177
Troçki, Lev 48, 49, 65, 66, 69, 98, 99, 106, 135, 142, 168, 171, 192
Truffaut, François 178
Trumbo, Dalton 176
Tukaçevski 106
Tulard, Jean 120, 186
Tupac Amaru 177

U-Ü
U-Boat 102, 103
Unexpected, The 33
Universal 91
Uomini contro 108
U.P.C.B. d. 110
Uplotnenie 38, 40, 41, 173
Üçlü Aşk 140
Üç Nasihat 197
Üç Silahşörler 153
Üçüncü Adam 20, 123, 124, 125, 128, 129
Üniformalı Genç Kızlar 108

V-W
Vadim O Kadar Yeşildi ki 162
Valli, Alida 125, 129
Van Dyke, W. S.169, 170
Variety 103, 186
Vasilyev, S. ve G. 58, 65, 69, 70, 144, 173
Vauthier, René 110
Velikiy Uteshitel 143
Venedik 11, 123
Vertov, Dziga 99, 138, 139, 142, 158, 173, 176
Vichy 13, 21, 89, 91, 133, 183
Victoria, kraliçe 47
Vidor, King 162, 171
Vigo, Jean 18
Visconti, Luchino 14, 51, 155, 157, 158, 184
Visions of Yesterday 105, 188
Visitors, The 166
Viva Zapata 177
Voltaire 26
Wajda, Andrzej 168
Warner Bros 130
Washington arşivleri 81
Watch on the Rhine 104
Watergate 14
Week-End 19
Wermacht 113
Weimar Cumhuriyeti 20, 83, 157, 180
Welles, Orson 123, 124, 128
Wenden, D. J. 149, 173
Western and Meute 158
Westi, firma 119
Wheeler, B. K. 101
While Thousands Cheer 165
Why We Fight 164
Widgery, A.G. 26
Wiener 120
Wilder, Billy 175
Wilde One, The 166
Wilhelm, II., imparator 47
Wilkie, W. 101

Wood, Sam 104, 163, 165, 175
Wyler, W. 104

Y
Yabancı Muhabir 176
Yagoda 106
Yahudi Süss 18, 19, 49, 83, 88, 113, 114, 189
Yalnız Beyaz Gemi 173
Yankee Doodle Story 104
Yankeleviç, Hector 84, 87, 88, 89, 90, 91, 93
Yawar Mallku 177
Yeni Babil 168
Yeni Dalga 11, 157, 158, 178, 180
Young Mr. Lincoln 162
Yutkeviç: Kruzeva140, 143, 174

Z
Zafer Yolları 108, 109, 155
Zamoiski, Jean 90
Zanuck, Darryl F. 101, 175
Zdanov 141, 142
Zinnemann, Fr. 104, 166
Zinoviev 80
Zizn' Iskusstva 141
Zola, Emile 136, 155
Zorro 174
Zukor, Adolf 175
Zvenigora 141

Toplum ve tarihle olan ilişkisi düşünüldüğünde, sinemanın payına düşen çoğu zaman bir takdir ve tahmin yürütme meselesi olmaktan öteye gitmez. Ne var ki, aynı zamanda Tarih'in bir temsilcisi ve ürünü de olan sinemayı, kendisine kaynaklık eden kültürlerden ve alıcısı konumundaki toplumlardan ayrı düşünmek olanaksızdır. *Sinema ve Tarih* kitabında Marc Ferro, "toplum karşı-çözümlemesi" şeklinde özetlediği teori ve pratiğini, *Yeni Tarih* mirasını eklektik bakış açısıyla harmanlayan bir yaklaşımın izinden giderek geliştirip derinleştiriyor. Potemkin Zırhlısı'ndan Yahudi Süss'e, Zafer Yolları'ndan Üçüncü Adam'a birçok film aracılığıyla Tarih ve sinema arasındaki dirsek temaslarına işaret eden tarihçi, günümüz toplumlarını tarihsel bağlamları içerisinde anlamamıza yardımcı oluyor...

AYRINTI • SİNEMA
ISBN: 978-605-314-188-4
9 786053 141884

18 ₺