Marc Ferro

Sinema ve Tarih

KESİT YAYINCILIK

Marc Ferro ■ Sinema ve Tarih

Çağdaş düşünce içinden bir KESİT

Sinema ve Tarih

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 Ecole Pratique des Hautes Etudes'de ders verirken bir yandan da Ecole Polytechnique'te öğretim üyesi olarak görev aldı. 1970 yılında, Fernand Braudel tarafından *Annales* dergisinin önce sekreterliğine, sonra da J. Le Goff ve E. Le Roy ile birlikte yöneticiliğine getirildi. Halen bu görevini sürdüren Marc Ferro, aynı zamanda da Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales'de [EHESS] araştırma yöneticisidir. Ayrıca, 1985'ten bu yana IMESCO'da yönetici ve *Le Monde Diplomatique*'te yazar olarak çalışmaktadır. Sovyetler birliği arşivlerinde çalışma olanağı bulan ilk batılı tarihçi olan Ferro, çeşitli kitaplarının yanı sıra, bir tarih kaynağı olarak sinema incelemelerinin de öncülüğünü yapmıştır. *Le Grande Guerre [Birinci Dünya Savaşı]*; *L'Histoire parallèle [Koşut Tarih]* ve *Lénine par Lénine [Lenin Lenin'i Anlatıyor]* gibi, özellikle de televizyona yönelik birçok tarihsel filmin gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur.

Başlıcakitapları: *La Révolution de 1917 [1917 Devrimi]* (1. cilt, 1967; 2. cilt, 1976); *Analyse de film, analyse de société [Film Çözümlemesi, Toplum Çözümlemesi]* (1976); *Comment on raconte l'Histoire aux enfants [Çocuklara Tarih Nasıl Anlatılır]* (1981); *Pétain* (1987); *Les Origines de la Perestroïka [Perestoroyka'nın Kökenleri]* (1990).

Marc Ferro

Sinema ve Tarih

TÜRKÇESİ:
Turhan Ilgaz, Hülya Tufan

KESİT YAYINCILIK

Sinema ve Tarih
(Cinéma et Histoire)
Marc Ferro
Türkçesi: Turhan Ilgaz, Hülya Tufan

© Éditions Gallimard, 1993
Türkçe © Kesit Yayıncılık, 1995
Bu çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında,
yayıncısının yazılı izni olmaksızın çoğaltılamaz.

Kesit Yayıncılık ve Matbaacılık Ltd. Şti.
Teşvikiye Caddesi 71 K.6
80200 Teşvikiye İstanbul
Tel: (0-212) 260 33 67 Fax: (0-212) 260 37 81

Ofset hazırlığı Kesit Yayıncılık'ta yapılmış,
Umut Matbaacılık'ta basılmıştır.

Bu kitabın hazırlanmasındaki katkıları dolayısıyla
İstanbul Fransız Kültür Merkezi'ne teşekkür ederiz.

ISBN 975-8008-05-6

İÇİNDEKİLER

Açılış: Görüntünün saltanatı 9

I. Bir araştırma için eksenler 15

BİRİNCİ BÖLÜM
TARİHSEL BELGE OLARAK FİLM

II. Film, toplumun bir tür karşı-çözümlemesi midir? 25
III. Tarih'i yazmanın üç şekli üzerine 52
IV. Sinemada kurmaca ve gerçek: eski Rusya'da bir grev 61
V. Bir film içinden Stalinci ideoloji: *Çapnev* 68
VI. Efsane ve Tarih: *Potemkin Zırhlısı* 86

İKİNCİ BÖLÜM
TARİH'İN EDİMCİSİ OLARAK FİLM

VII. Haber filimlerinin eleştirisi, *Koşut Tarih* 91
VIII. SSCB'deki kamplar, enformasyonda açılan bir delik 114
IX. Sovyet iktidarı ve sinema 119
X. Amerikalıların nazi-karşıtlığı üzerine (1939-1943). 122
XI. Antimilitarist sinema var mı? 130

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SİNEMATOGRAFİK DİLİN EYLEM KİPLERİ

XII. "Yahudi Süss"ün zincirleme geçişleri 137
XIII. Ophuls, Harris ve Sédouy'da mülâkatın kullanımı üzerine 140
XIV. Gösteri olarak Tarih: Abel Gance'ın *Napoléon*'u 145

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ÜRETEN TOPLUM, ALAN TOPLUM

XV. *Üçüncü Adam* filminde bir kavga 151
XVI. *"La Grande illusion"*a iki farklı yaklaşım 159
XVII. SSCB: sitedeki sinemacı 164

BEŞİNCİ BÖLÜM
SİNEMADA TARİH

XVIII. *Potemkin Zırhlısı*'nın çelişkisi 181
XIX. Tarih'in filmsel bir görüsü var mıdır? 186
XX. ABD'de sinema ve Tarih bilinci 194
XXI. Devrimin sinemaya aktarılması üzerine dokuz gözlem 203
XXII. Sıradan olaylar ve Tarih'in yazılışı:Fritz Lang'ın *Lanetli M.* adlı filminin sunduğu örnek 217
XXIII. *Pétain*, Jean Marbœuf'ün yaratıcılığı 222

Özel adlar dizini 225

Jacques Le Goff'a

AÇILIŞ

GÖRÜNTÜNÜN SALTANATI

Sinema ve Tarih: bu iki terimin yakınlığı ve kapsadıkları iki âlem arasındaki ilişki öylesine belirgin bir hale geldi ki, kendi başına alındıkta, bu başlık artık şaşırtmıyor. Bununla birlikte, bin dokuz yüz altmışlı yılların başlarında, filmleri birer belge olarak incelemek ve böylece toplumun bir tür karşı-çözümlemesine yönelmek düşüncesi öne sürüldüğü zaman, üniversite çevreleri ayağa kalktılar. O sıralarda tarih, özellikle nicel olanın dışındaki alanlarla ilgilenmiyordu: "Yap bu işi, ama sözünü etme" diye öğütlüyordu bana Fernand Braudel; Pierre Renouvin de, "Önce tezinizi kabul ettirin" diye eklemeyi yararlı görüyordu. Bugün ise film, arşivlerde de araştırmalarda da yurttaşlık hakkını elde etmiştir.

Yine de gerçekten yeni olan olgu hanidir daha ötelerde, şu son birkaç on yıl boyunca yazı ile görüntü arasındaki ilişkinin yeniden tersyüz oluşunda yatmaktadır. Yüzyılın ortalarında, görüntünün yalnızca yadsınan bir meşruiyeti vardı; bir tek, görüntünün yüksek aristokrasisi –resim, müzeler, koleksiyonlar– eğitilmişlerin ya da iktidarın evreninin kapılarından içeriye girebiliyordu. Hiç şüphesiz, bu yüzyılın 30'lu yılları boyunca, Sovyet Cumhuriyetleri gibi kimi "acayip" devletler, yedinci sanatı (özellikle de Eisenstein'ın kişiliğinde) tanımışlar, ya da *Çapaev*'in tarihsel önemini kabul etmişlerdi; ama öteki ülkelerde, ne Chaplin, ne Renoir, ne de Rossellini gerçek anlamda birer usta olarak kabul edilmişlerdi; hele birer düşünür olarak hiç kabul görmüyorlardı. İmdi, 60'lı yıllar boyunca Yeni Dalga çetesi, kalem ve kamera marifetiyle, bütün ötekilerin eşiti olacak ve dolayısıyla

kendisi de Tarih üzerine bir söylem tutturacak bu yeni sanatı dayatmayı başarmıştır. Elbette sinema bu işi çoktan beri yapıyordu, ancak bu tanıma, bu meşruiyet kazandırma, gerçekte yalnızca o dönemde başlar. Cannes ya da Venedik festivalleri, *Cahiers du cinéma* gibi yayınlar buna katkıda bulunmuşlardır.

Otuz yıl sonra, yeni bir dönemeç –görüntünün utkusu– ve bir yer değiştirme –görüntü kuşku çağına girmiştir– gözlenmektedir. Görüntü –özellikle de televizyondaki görüntü her yerdedir, fikirlerin değilse de, örflerin ve kanaatlerin efendisidir. Salonlarda ve küçük ekranlardadır. Siyasal söylemden farklı bir şekilde, kendisini doğru söylem olarak –"görüntü yalan söylemez"– dayatmak istemiştir; ama saltanatı, yazının bıraktığı yeri aldığı ölçüde, hemen yadsınır olmuştur. Aslında televizyon belli bir ölçüde sinemayı kişiliğinden etmiştir. Gelgelelim bu Siyamlı ikizlerin, birinden biri olmaksızın yaşamaları da artık mümkün değildir: sinema, bundan böyle televizyonun yardımı olmaksızın yaşayamayacaktır; televizyon da aynı şekilde, filmler olmadığı takdirde seyircisini yitirecektir.

60'lı yılların eşiğinde, seçkinler ve yöneticiler, tıpkı bir önceki kuşağın sinemayı hor gördüğü gibi, televizyondaki görüntüyü kâle almak istemiyorlardı. Dün, siyasal düzen onu sahiplenmek amacındaydı; bugün ise, önceki günün haber filmlerinden de fazla olarak, televizyondaki görüntü, aynı zamanda hem siyasal hem de kültürel bir hedef haline gelmiştir.

Belge olarak film maçı kazanmıştır, ama tarihten çok antropolojide ve Fransa'da, İtalya'da ya da Rusya'dan çok Anglosakson ülkelerde kazanmıştır. En yeni olgu da videonun belgesel amaçlı bir aygıt haline gelmesi, yani zamanımızın Tarihi'ni yazmak için kullanılmasıdır: belleğe, sözlü tanıklığa çağrı çıkaran filme alınmış anketler, elinde tuttuğu güçlerdir. Film böylece, çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtulmuş olarak, gayrı resmî bir

karşı-tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir. Böylece film, Resmî Tarih'in karşısında etkin bir denge rolü oynayarak, bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olduğu ölçüde Tarih'in de bir edimcisi haline gelmektedir.

Bu devinim böylece yenilmişlerin belleğini, o Kayalıkdağların kızılderilileri gibi (örneğin, Osawa'nın *The Black Hills Are Not To Sell*'i) boyun eğdirilmiş halkların olduğu kadar, ezilen Yahudilerin de (Lanzmann'ın *Shoah*'sı, Claudine Drame'ın *Témoignage pour mémoire*'ı, ya da J. C. Kabalciyan'ın *Mémoire arménienne*'i gibi) belleğini dile getirmiştir. Senbène Ousmane'ın, İslam'ın siyah Afrika'daki egemenliğini kurumlaştırmak üzere giriştiği baskıları betimleyen *Ceddo*'su, ya da yine Abuladze'in Stalinci zorbalığın mekanizmalarını ortaya çıkaran *Le Repentir*'i *[Pişmanlık]* türünden bu karşı-tarih filmleri, tıpkı *Linetliler*'nin nazizm konusunda göstermeyi başarmış olduğu gibi, benzer kurmacalar da olabilirler.

Öte yandan film de –ister sinemadan, isterse televizyondan gelsin– bir belge kadar olay yaratmaktadır. Daha 1962 yılında, Leiser'in *Mein Kampf*'ı *[Kavgam]* Almanya'da anababaların ergenlik çağındaki çocukları tarafından suçlanmalarına neden olmuştu. 1973'te, Fransa'da *Le Chagrin et la pitié*, *[Acı ve Acıma]* ulusal vicdanda aynı şekilde infiale yol açmıştır. Film, Amerikalı tarihçi Robert Paxton'ın kitabı gibi, Vichy hükümetince yürütülen gönüllü devlet işbirlikçiliğini konu alan yapıtların etkisini alabildiğine çoğaltmıştır –oysa ki, bir on yıl önce, Henri Michel, o günden bu yana öğrendiklerimizin büyük bir kısmını elbette yazmıştı, ama siyaset bilimleri gibi tarih de kendisine karşı soğuk davranmış ve öne sürdüğü savlar kendilerini dayatamamışlardı.

Bu, boğucu Vichy dönemi yalnızca bir örnektir. Bugün, televizyon görüntüsü sinematografik haber filmlerinin yerini almıştır ve bu görüntü yalnızca Tarih belgesi de değildir –örneğin, gizli bir kamera, 1989'da Bükreş'te iktidarı ele geçiren ihtilâlci grubun tartışmalarını filme aldığında; dahası, olay yarattığında, statüsüyle, işleyiş kipiyle, hattâ güvenilirliğiyle birlikte enformasyon sorununu, yurttaşın olduğu kadar tarihçinin de önüne getirip koyduğunda!

Gerçekten de, gerek 1989 kışının Romanyası'nda, Temeş-

var halkının diktatör Çavuşesku'nun polisi tarafından katledildiği yolunda çıkartılan yalan haber olayında, gerek, daha da belirgin biçimde Körfez savaşında, güdümlü olsun ya da olmasın, görüntünün çoğu kez gösterdiği şeyden çok onu saptayıp yayınlayan hakkında bilgi verdiğinin bilincine varmak mümkün olmuştur; tıpkı *Aleksandr Nevski*'nin Ortaçağ Rusyası kadar Stalin Rusyası hakkında da bizi bilgilendirdiği gibi.

Bugün, televizyonda, en başta da Amerikan sürekli haber kanalı CNN'in neredeyse tekel oluşturmasıyla, enformasyonun bütün dünyada ne kadar tekdüzeleştiği ortaya çıkmıştır; şu bağlamda ki, hemen hemen bütün televizyonlar, yayınlayan ülkelerin hükümetlerince benimsenmiş olan resmî tavırlardan bağımsız olarak ve yalnızca yorumları ve kesintileri farklı olmak üzere, aynı savaş görüntülerini gösteriyorlardı: böylece bütün kanallarda, Bağdat'taki bombardımanların etkisine ilişkin olarak, üstelik de Saddam Hüseyin tarafından sağlanan aynı görüntüler veriliyordu. Savaşan taraflardan her birinin kendi savaş görüsünü [vizyon] ortaya koyduğu İkinci Dünya Savaşı'yla kıyaslandıkta ne büyük bir fark!... Aynı şekilde, Ortadoğu'ya gönderilmiş olan kameramanların, elbette sansürün izin verdiği görüntüleri filme aldıkları, ama bunların yanı sıra daha başkalarını da görüntüleyerek, olayların akışını anlatmaları, hattâ açımlamaları beklenirken, ülkelere ve bu ülkeleri sarsan dinsel ya da başka türden çatışmalara ilişkin mutlak bilgisizliklerini kanıtlayan daha başka ve sivillere ilişkin görüntüleri filme aldıkları farkedilebilmiştir. Demek oluyor ki, bilgilendirmeme kadar kötü-bilgilendirme de vardı. Ayrıca, televizyonun düzenlenişi de, "canlı yayın" denilen enformasyon türünün eşzamanlılığını ve her yerdeliğini sağlamak üzere, sunucuyu, Riyad, Tel-Aviv ve Amman'daki çeşitli muhabirlerin katkılarıyla ve bu katkılar üzerinde oynamak suretiyle, bir stratejici konumuna yerleştirmeyi hedefliyordu. Öyle ki, bir başkentten ötekine sürüp giden bu dramatik oyun, sürekli mizansen olduğu için

"olay" katına yükseltilmiş yeni bir enformasyonun kadük kıldığı enformasyon çözümlemesi oluyordu; Serge Daney'in deyimiyle, "ekran", durumun her türlü anlaşılabilirliğini "perdeliyordu" Beri yanda, bu savaşa ilişkin röportajlar, "canlı yayında Tarih" kavramının nafileliğini de göstermiştir: zira, bir sportif karşılaşmadan farklı olarak, olay, bizatihi gösteriye dönüştürülmesi durumu dışında, hiçbir oyun kuralına boyun eğmemektedir. Tarih, akşam sekizde başlamaz. Televizyon haberleri, bir bakıma, sınırlarını da ortaya koymuştur, bu da elbette televizyon *Haberi*'nin eksikleri karşısında yetkin bir tamamlayıcı oluşturan, ama ondan da kopartılmış bulunan nitelikli magazin haberleri sayesinde başka bir düzeneğin konuşlandırılmadığı anlamına gelmemektedir.

Öyle ki, odiyovizüel düzen –her şeye rağmen dünya üzerine yeri doldurulmaz bir bakış sunan bu düzen– kendisine değer kaybettiren ve işleyişine özgü engeller barındırmaktadır.

Bununla beraber, yazılı basının gazetecilik düzenine ister ortak olsun isterse rakip, odiyovizüel düzen de tıpkı Tarih'in anlamı üzerinde söyleyecek sözleri olduğu iddiasındaki o sinemacıların –Visconti, Godard, Renoir, Kazan, Clair, Tarkovski, Ousmane ve Chaplin'lerin– yaptıkları gibi, kendini toplum üzerine söylemlerin tekeline sahip olan mercilerden özerk kılmak peşindedir: ve elbette, her şeyi bilen bütün o partileriyle siyasal düzenden, yöntemlerinin gizini açıklamaksızın yasallığı geçerli kılmayı düşünen yargı düzeninden, yerleşik kesinlikleriyle bilim ya da üniversite düzeninden.

Yazılı basın, özellikle de Avrupa'da, uzun bir dönem boyunca, siyasetin çeşitli söylemlerini yineleyen bir fikir basınıydı; imdi, bu durum değişmiştir ve Watergate olayı sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nde olduğu gibi, iktidarı ele geçirmeyi hedeflememekle birlikte bu oyunu kazanmak üzeredir. Odiyovizüel düzen de, otuz yıldan beri

mâruz kaldığı baskılara rağmen, aynı şekilde özgürleşme yolundadır. Yazılı basınla ya da radyoyla işbirliği halinde, kendine özgü olan kurallara uyarak, düpedüz bir dördüncü erk haline gelmiştir. Şu da var ki, görüntünün bu yeni ve ötekileri yargılamakta bunca çabuk davranan erki, bundan böyle kendi düzeninin de çözümlenebileceğini ve çözümlenmek zorunda olduğunu kabul etmek zorundadır. Mesleğini yerine getirme özgürlüğü bu yüzden zarar görmeksizin elbette... Bu bağlamda, televizyon görüntüsü gelip film görüntüsüyle buluşmaktadır: bu kez de o, kendisini buyur eden, ama unutmayalım ki, aynı zamanda da üreten bir toplumda, Tarih'in edimcisidir ve tarihsel belgedir.

Bu, tarihçilerin otuz yıldan beri, yurttaşlarına görüntüleri *okumasını* ve dinlemesini öğretmek istemekle hatalı davranmadıklarını doğrulamanın bir tür yoludur.

Ağustos 1993

I

BİR ARAŞTIRMA İÇİN EKSENLER

Sinema ve Tarih arasında iç içe geçmeler pek çoktur: örneğin, kendi kendisini yapan Tarih'in kavuşma yerindeki, zamanımızla olan ilişki ve toplumların haline-gelişininin açıklaması olarak anlaşılan Tarih'in kavuşma yerindeki iç içe geçmeler. Bütün bu noktalarda sinema devreye girer.

1. Ve öncelikle de *Tarih'in edimcisi* olarak. Kronolojik yönden sinema, en başta bilimsel gelişmenin bir aracı olarak ortaya çıkmıştır: Edward Muybridge'in, Marey'nin çalışmaları Bilimler Akademisi'ne sunulmuşlardı. Bugün sinema bu birincil işlevini korumuş ve onu tıbba doğru yaymıştır. Başlangıçtan itibaren, aynı şekilde askerî kurum da, örneğin düşmanın silahlarını belirlemek için onu kullanmıştır.

Bununla koşutluk içinde, sinema bir sanat haline geldiği zaman, öncüleri de, ister belgesel olsunlar isterse kurmaca, başlangıçlarından itibaren betimlemelerin örtüsü altında öğreti aşılayan ve ululayan filmlerle Tarih'e müdahil olurlar. İngiltere'de, başatlıkla Kraliçe'yi, imparatorluğunu, armadasını gösterirler; Fransa'da, yükselen burjuvazinin yaratılarını filmleştirmeyi yeğlerler: bir tren, bir sergi, cumhuriyetçi kurumlar. Propaganda filmi, kurmaca film alanında da başlangıçtan itibaren aynı şekilde boy gösterir: Dreyfus'ten yana ya da karşı olan, Boxer'ları kınayan filmler gibi.

Eşzamanlı olarak, bir toplumu yönetenler sinemanın üstlenebileceği işlevi kavradıkları anda, onu sahiplenmeye, onu kendi hizmetlerine sokmaya çalışmışlardır; burada farklılık-

lar ideolojiler düzeyinde değil, bilincine varma düzeyinde konumlanmaktadırlar: zira Batı'da ve Doğu'da, yöneticilerin tavrı aynı olmuştur. Birbirine karışmış bir halde. İster Sermayeyi, isterse Sovyetleri ya da Bürokrasiyi temsil etsinler, yetke sahipleri sinemaya boyun eğdirme dileğindedirler; oysa ki, sinema, kendisini özerk kılmak, bir bakıma Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'da basının işlediği tarzda ve gelmiş geçmiş bütün zamanların yazarlarının yaptıkları gibi, bir karşı-iktidarmışcasına davranmak niyetindedir. Hiç şüphesiz bu sinemacılar da, bilinçli olsun ya da olmasınlar, herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler; açıkça ya da kendi kendilerine birtakım sorular sormaksızın... Bununla birlikte bu durum, onların arasında da direnişler, kendi fikirlerinin savunusu uğruna sert kavgalar olmasını dışlamamaktadır. *Zéro de conduite*'in Jean Vigo'su, *À nous la liberté*'nin René Clair'i, *Lacombe Lucien*'in Louis Malle'i ya da *Stavisky*'deki Alain Resnais ve Godard'ın neredeyse bütün filmleri, her biri kendi tarzlarında, egemen ideolojik akımlar karşısında bir bağımsızlık sergilemektedirler; bunlar kendilerine özgü ve yeni bir bilince, üstelik büyük bir şiddetle yol açan ve o güne kadar söylenmemiş öylesine bir dünya görüşü yaratıp önermektedirler ki, yerleşik ideolojik kurumlar (siyasal partiler, Kiliseler, vb.), sanki Tanrı, ulus ya da proletarya adına söz söyleme hakkına yalnızca kendileri sahipmişler gibi, sanki yalnızca onlar, bizatihi kendilerini donatmış oldukları meşruiyetten farklı bir başka meşruiyete sahipmişler gibi, bu yapıtları tartışmakta ve dışlamaktadırlar.

Sinemanın bu yeğinliği, sonuç olarak çoğunlukla alaşağı edilmiş bilmeler [savoirs] üstünde temellenen kendi dogmatik kesinlikleri içine en mükemmel bir şekilde yerleşmiş Kiliseleri bile şaşırtmaktan geri durmamaktadır: örneğin, anlamını ve yapımını görsel kültürden nasipsiz ve bir yapıtın içerdiği ideolojiyi hâlâ diyaloglarına, senaryosuna, yazıya geçirilmiş izlerine bakarak yargılayan bürokrat aparaçiklerin ıskaladığı filmler yapabilen Sovyet sinemacıların-

dan bir bölümünün olağanüstü serüveni böyle açıklanabilir.

Bugün, *süper 8* kameraların çoğalmasıyla birlikte yeni bir aşama yaşanmaktadır: toplum artık yalnızca bir çözümleme nesnesi; yeni bir sömürgecinin, kameraman-militanın çıkarına uygun olarak, kendince iyi yabanılı oynarken filme alınan nesne olmadığı ölçüde, sinema da daha etkin bir şekilde bir toplumsal ya da kültürel bilinçlenmenin edimcisi haline gelebilir. Bir zamanlar bir "avangard" için "nesne"yken, toplum bundan böyle kendi kendisinin sorumluluğunu üstlenebilir. Militanların filmlerinden militan filmlere geçişin anlamı bu olabilirdi.

Sinemanın yapmış olduğu etkiyi ölçmek ya da değerlendirmek güçtür. Ama en azından kimi etkiler ayrıştırılabilir. Örneğin, *Yahudi Süss*'ün Almanya'da, Goebbels'in vermiş olduğu gösterim emirlerinden bağımsız olarak büyük bir başarı sağladığı bilinmektedir; aynı şekilde, Marsilya'daki gösteriminden hemen sonra, Yahudilerin saldırılara hedef oldukları da bilinmektedir. Bir başka örnek: Amerika Birleşik Devletleri'nde Nazizm karşıtı filmler ile yurtsever dayanışmayı yücelten filmlerin, ülke içinde ancak iki koşulla başarıya ulaştıkları gözlemlenebilmektedir: işgal altında bulunan ülkelerdeki Direnişi, ya da Almanya'daki yasal kurumlara karşı mücadeleyi ululamamak; Roosevelt'in üretime çağrısını daha iyi uyumlulaştırmak bahanesiyle işletmelerdeki serbest girişimi sorgulamamak.

Bu tipten karşılıklı bağıntılar ve göstergeler seyrek görülmektedir. Bununla birlikte, yakınlarda cereyan etmiş bir şey, sinema olgusunun etkinliğine tanıklık eder: 1975 yılında, SSCB'deki toplama kamplarına ilişkin bir Letonya filminin eski ORTF'teki [Fransız Radyo Televizyon Kurumu] gösterimi Fransız Komünist Partisi'nin anında müdahalesine yol açmıştır, ki bu, partinin o güne kadar özenle kaçınabilmiş olduğu bir tavırdı.

2. Sinemanın bu müdahalesi, filmi etkin ve işlemsel kılan bir dizi eylem kipi aracılığıyla olur. Hiç şüphesiz bu yeğin-

lik, daha ileride görüleceği gibi, filmleri üreten topluma, onları alan, buyur eden topluma bağlıdır. Yine de, sinemada, sinematografik olmayan mecburiyetlerin (yapım koşulları, pazarlama biçimleri, türün seçimi, kültürel anlamlılıklara gönderim, vb.) ayarlanmasının ötesinde, sinema, edebî yazının basitçe kopye edilmesinden ibaret olmayan, ama bir özgünlük taşıyan bir dizi ifade kiplerine sahiptir: Jean Mitry'den Bruce Morissette ve Christian Metz'e, sinematografik yazının kuramcıları, bunu incelemektedirler.

Bununla birlikte bu sinema dilinin, bilinçsizce bile olsa, masum bir şekilde kullanıldığını sanmak aldatıcı olurdu. Elbette, örneğin Godard gibi bir sinema kuramcısının, bir başkasına kıyasla yazısına ve "üslup"una daha egemen olduğu kolayca düşünülür: *Week-End*'deki uzun kaydırma, filmde bir "etki" yaratmak, yaratıcının tasarlamış olduğu konumlanışı dayanılmaz kılmak için mizansenleştirilmiş farklı zamansallıkların ortasında gerçek zamanı geri getirmektedir. Aynı şekilde, süreyi ifade etmek üzere kullanıldığı besbelli bir yöntemin, ya da mekândaki bir yer değiştirmeyi sinema diline çeviren herhangi bir başka (üslupsal) figürün, vb., sinemacıya rağmen ve onun ille de bilincinde olmadığı ya da gizlemiş olduğunu sandığı ideolojik ve toplumsal bölgeleri açığa çıkartması da mümkündür. Örneğin, *Yahudi Süss*'te, daha ileride çözümlenen zincirleme-geçişler böyledir. Kuleçov'un, Eisenstein'ın, vb. daha önce yaptıkları gibi, kurgu oyunları, ses kaydının çeşitli öğelerinin işleyişi ve daha böyle bir çok şey de aynı şekilde incelenebilir. Bir zamanlar Chris Marker, *Sibirya Mektubu* ile bir yol açmıştı; başkaları, bugün bu yolu, film içindeki birleştirici işleve sahip olguları çözümlemek suretiyle sistemleştirmekteler.

3. Özgün sinematografik yazı kiplerinin kullanımı ve uygulanması böylece, söylemek bile gereksiz ki, filmi üreten topluma, onu alan topluma bağlı savaş silahları olmaktadır. Alan toplum önce sansür marifetiyle, sansür ve ona eklenen otosansür de dahil olmak üzere her türlü sansür marifetiyle,

kendisine ihanet eder. Murnau'nun *Dernier des hommes*'unun *[İnsanların Sonuncusu]* sondeyişi [épilogue] örneğin, düpedüz bu bağlamda filme eklenmiştir: yapımcı, *Atlantic* otelinin zavallı kapıcısının hayatını düşkünlük ve yalnızlık içinde tamamlamasını istemiyordu, böylesi bir son, bunu hoşgören rejimin, yani Weimar Cumhuriyeti'nin saygınlığına gölge düşürmüş olacaktı. Daha başka *happy-end*'ler, bu örnekte olduğu gibi yapımcının ukalalığından kaynaklanmamıştır, ama yine de sonradan eklenmekten geri kalmazlar; zira ahlâk, yani belli bir tür ahlâk, utku kazanmak zorundadır. Belgesel olma ereği taşıyan başka bir film kategorisinde, tanıklıkların görünür nesnelliği, eğilimlerin dengelenmesi yoluyla bir çeşit tersine etkili sansüre, aynı biçimde ödün vermektedir: Harris ve Sédouy, yapımcıya ve seyircinin varsayılmış ve uyandırılmış ihtiyaçlarına ödün olarak, sözü her zaman bir Mendès France'a ya da bir komüniste verirler; ancak son sözü her zaman sağdaki bir kişiye bırakırlar ki, "bakın, gördünüz mü?" diyebilsin.

Düşünebileceğimiz gibi, bir filmin gerçekleşmesi rekabetler, çatışmalar ve etki mücadeleleri salgılar: *Korkunç İvan*'dan beri bu bilinmektedir; ama eğer bu önceleri doğru idiyse, o gün bu gün de doğru olarak kalmıştır. Gizli ya da açık bir şekilde, bu çatışmalar, söz konusu topluma göre sanatçı ile Devleti, yapımcı ile dağıtımcıları, yaratıcı ile yapımcıyı; ve aynı şekilde ekibin farklı üyelerini, kendi aralarında ekipleri, vb., her yapımda, her yapıt için değişiklikler gösteren ve bir çekimin, bir yapımın "havasına" buhar olup karışan bir gönderme dışında nadiren kendilerini gösteren sistemler uyarınca, birbirleriyle mücadeleye sokarlar. Daha ileride, *Troisième homme*'un *[Üçüncü Adam]* çekimi sırasında ortaya çıkan görünür ya da gizlenmiş çatışmalar, bu bağlamda incelenmektedir.

Böylece, her kültürel ürün gibi, her siyasal eylem gibi, her sanayi gibi, her bir filmin de kişisel ilişkiler ağıyla, ayrıcalıkların ve angaryaların, aşamalı-düzenlerin [hiyerarşi] ve onurların ayarlanmış olduğu nesneler ve insanlar statüsüyle

bir öyküsü vardır ve bu, Tarih'tir; burada utkusal kârlar, parasal kârlar hassasiyetle ve bir feodal akdin ayinselliğini izlercesine düzenlenmiştir: oyuncular, yönetmenler, teknisyenler, yapımcılar arasındaki bu savaş ya da gerilla savaşı, Sanatın ya da Özgürlüğün bayrağı altında ve bir ortak serüvenin çekilmez birlikteliği içinde öylesine acımasızdır ki, sınai, askerî, siyasal ya da dinsel, hiçbir toplulukta bazı kişilerin serveti ve debdebesi ile yapıtın öteki zanaatkârlarının koyu sefaleti arasında, burada olduğu kadar hoşgörülebilmez bir uçuruma rastlanmaz.

Eisenstein, her toplumun, görüntüleri kendi öz kültürü doğrultusunda kabul ettiğini çok daha önceden gözlemlemişti; *Grev*'deki kasap alegorisi kentlerde gerçekten de arzu edilen etkiyi doğuruyor idiyse bile, kırsal kesimde bunun tam tersine, kanın böyle akıp durmasına alışık olan köylülere hiçbir şey söylemiyordu. Eisenstein'ın bu gözlemine, köylülerin alegori gibi bir figürü kavramaya imkân verecek "eğitim"e de sahip olmadıklarını ekleyelim. Bu besbellidir.

Ayrıca, bu tipten bir olgu yalnızca farklı uygarlıklar (kent/kır, Batı/Doğu, siyahların dünyası/beyazların dünyası, vb.) boyunca ve zaman içindeki dilsel gelişmeleriyle değil, ama aynı zamanda tek bir kültürün içinde de çözümlenmek zorundadır. Bir anlatım figürünün ya da bir üslûbun etkin olarak kalmasında ya da demode olmasında, kendisi de değişen şu ya da bu seyirci kitlesinin beğenisini korumasında da böyle olmaktadır. Bir yapıtın içerik ve anlamı için de bu böyledir. Bu yapıt, tarihinin iki ayrı anında farklı, hattâ ters bir tarzda okunabilir. Birinci örnek Abel Gance'ın *Napoléon*'u ve, daha yakınlarda da, *La grande illusion*'dur *(Büyük Yanılgı)*. Burada, bu açıdan çözümlendikte, barışçı, solcu, Entarnasyonalist mesajlar vermek isteyen ve 1938'de gerçekten de böyle kabul gören bu film, 1946'da (ve daha sonra) yeniden gösterildiği zaman, derinlemesine bir biçimde çift anlamlı, tam olmasa da belli bir tarzda Vichy yanlısı ve her türlü şıkta solun sürekli değerlerine her türlü aidiyetten uzak bir yapıt olarak görünür.

Anlam değişikliği filmin ana öğelerinden yalnızca biri düzeyinde de çalışabilmektedir. *Lenin Lenin'i Anlatıyor*'da örneğin, P. Samson, final sahnesinde Ernst Busch'un bir koral orkestrasyonuna yer vermişti: parça yalvaçsal bir tarzda evrensel devrimin gelecek utkusunu haber veriyordu. Eski ORTF, televizyon yayını sırasında bu müziğin yerine görünüşte daha anlamlı olan bir Rus ihtilâl şarkısını koyarak bir tür sansür uygulamıştır. 20'li yılların başında, bu şarkı elbette olanca canlılığa sahipti; 1970'deyse ihtilâlci görüntülere fon oluştururken daha değişik bir işlev üstlenmişti, yalnızca seyirciye filmin sona erdiğini haber veriyordu.

Filmin enerji yaratıcı ve toplumsal yeğinliğine, hareketindeki biçimlere, değişken okumalara gelince: bu sorunlar birbirleriyle buluşturulabilirler; 1940 sonundan kalma bir Alman filmi olan ve İngilizlerin İrlandalılara uyguladıkları soykırımı lanetleyen *Glenarvon Tilkisi*'nin 1976'daki gösterimi buna tanıklık etmektedir. 1976 yılındaki seyirci, eğer nazizm karşıtıysa bir rahatsızlık hissetmektedir: filmin apaçık ideolojisi karşısında eleştirel olmaya çalışmakta, ancak yine de İrlandalıların celladıymış gibi görünmek istememektedir. Böylece tuzağa düşürülmüş olarak, 1940'da bu filmin nasıl olup da şeytan taşlayıcı bir işlev üstlendiğini gözlemektedir. 1940'ın Almanları, suçladıkları, mahkûm ettikleri ve savaştıkları cürümlerden suçlu olduklarına inanabilemezlerdi.

4. Filmin tarihsel okunuşu, Tarih'in sinematografik okunuşu; sinema ve Tarih arasındaki ilişkileri sorgulayan herkesin izleyeceği son iki eksen de bunlardır. Tarih'in sinematografik okunuşu, tarihçiyi, kendisinin geçmişi nasıl okuduğu sorunuyla karşı karşıya bırakmaktadır. Birçok çağdaş sinemacının deneyimleri, kurmaca yaratılarda olduğu kadar olmayanlarında da, örneğin Allio ile birlikte göstermektedir ki, halkların belleği ve sözel gelenek sayesinde, tarihçi-sinemacı, kurumun elinden almış olduğu bir Tarih'i topluma geri verebilmektedir; Michel Foucault, *Cahiers du cinéma*'da, bir

zamanlar haklı olarak bu noktaya değinmiştir. Ancak bir ya da iki yüzyılın ötesinde, mesafe çok fazla, sorun bambaşkadır: *Potemkin Zırhlısı* ve *Aleksandr Nevski* tümüyle farklı bir tarihsel töze sahip filmlerdir.

Bizim açımızdan, 1967'de başlatmış olduğumuz, filmin tarihsel ve toplumsal okunma girişimi; örneğin, bir toplumun, bir sanatsal yaratının (bkz. *Dura Lex*'e ilişkin çözümlememiz) otosansürlerini ve *sürçmelerini* [lapsus], ya da yine Stalin dönemindeki bürokratik uygulamaların toplumsal içeriğini (bkz. *Çapaev* üzerine inceleme) ortaya koymak suretiyle, toplumların geçmişinde görülür olmayan bölgelere ulaşma imkânı vermiştir[1].

1976

1. *Analyse de film, analyse de société* [*Film Çözümlemesi, Toplum Çözümlemesi* adlı kitabımızın (Hachette, 1976) sonunda, toplumların incelenmesinde en fazla işlemci olabilecek filmlerin bir kataloğunu bulmak mümkündür. Başatlıkla kiralama ya da satın alma yoluyla erişilebilecek filmleri içeren bu dökümde, filmler temasal olarak sınıflandırılmıştır: Devrim ve sosyalist toplumlar, Birinci Dünya savaşı ve anıları, aile sorunları ve kadının statüsü,vb.

BİRİNCİ BÖLÜM

Tarihsel belge olarak film

II

FİLM, TOPLUMUN BİR TÜR KARŞI-ÇÖZÜMLEMESİ MİDİR?

Tarihçiler ve sinema

Film, tarihçi için istenilmeyen bir belge olabilir mi? Neredeyse yüz yaşındadır, ama bilmezden gelinir ve kendi haline bırakılmış kaynaklar arasına bile alınmaz. Tarihçinin düşünce evrenine girmemektedir.

Gerçekten de, Tarih kendi alışkanlıklarını kazandığı, yöntemini geliştirdiği, açıklamak amacıyla anlatmaktan vazgeçtiği zaman, sinema henüz doğmamıştı. Sinemanın "dili" anlaşılmaz görünmektedir; tıpkı rüyaların dili gibi yorumu belirsizdir. Ama yeni alanlar keşfetmeye iştahlı tarihçilerin yorulmak bilmez çabasını, onların ağaç gövdelerini, eskimiş iskeletleri konuşturma yeteneklerini ve o güne kadar ilginç bulmadıkları şeyi en temel şeymiş gibi düşünmeye olan yatkınlıklarını bilenler, bu açıklamadan tatmin olmayacaklardır.

Film için ve yazılı olmayan öteki kaynaklar için de aynı şekilde, yeteneksizlik ya da gecikmenin değil, ama çok daha karışık nedenlerden kaynaklanan bir körlüğün, bilinçsizce bir reddedişin söz konusu olduğunu sanıyoruz. Tarihçinin "geçmişin anıtlarından" hangilerini belgeye dönüştürdüğünü, ardından da günümüzde "Tarih'in hangi belgeleri anıta dönüştürdüğünü" incelemek, filmin neden bunlar arasında yer almadığını görüp anlamanın bir ilk yolu olacaktır[1]

Şu, yeterince yazılmış mıdır? Tarihçi, mesleği üzerinde

kendi kendisini sorgulamaktan, Tarih'i *nasıl* yazdığını kendi kendisine sormaktan, kendi öz işlevini çözümlemeyi unutmuştur. İmdi, Tarih'in tarihçileri okundukta, tarihçinin ideolojisinin değiştiği, birçok türden tarihçilerin bir arada yaşadıkları ve, kendi aralarında birbirlerini asla tanımayan ama tarihçi olmayanların yine de söylemlerindeki özgün imler sayesinde kimliklerini belirledikleri çevreler oluşturdukları farkediliyorsa da, aynı şekilde işlevin asla değişmediği de farkedilmektedir. Otto de Freising'ten Voltaire'e, Polybe'den Ernest Lavisse'e, Tacitus'tan Mommsen'e, pek az tarihçi vardır ki, bilgi ya da bilim adına Hükümdarın, Devletin, bir sınıfın, ulusun, kısacası varolan ya da olmayan bir düzenin ya da bir sistemin hizmetine girmiş olmasın ve, bilinçli olarak ya da değil, rahip ya da savaşçı haline gelmiş olmasın[2].

Hükümdarı ve yönetici çevreleri iyi yönetim konusunda eğitmek, halka itaat etmesini öğretmek; onunla ya da onsuz, Tarih'i daha iyi anlamak için onun anlamını ve yasalarını araştırmak; bütün şıklarda etkili olma kaygısı ortaya çıkmaktadır. En başından beri tarihçiler, kendilerini kullanan Devlet hesabına çalışırlar; Floransa'da Leonardo Bruni, Paris'te Etienne Pasquier tarihçiye, Latinceyi bırakarak halk diliyle yazmasını tavsiye ederler: "Böylelikle daha etkin olacaklardır." XX. yüzyılın şafağında tarihçi, her zamanki gibi Devlet hesabına olmak üzere, ulusu ululatken, bakanlık talimatlarında eğer Tarih eğitimi bir sonuç vermezse "öğretmenin zamanını kaybetmiş olacağı"" bildirilmektedir.

Tarih'in tarihlerinde, bir başka olgu daha doğrulanmaktadır. Tarihçi, misyonunun türüne göre, döneme göre falanca kaynaklar bütününü yeğlemiş, filanca yöntemi benimsemiştir; bir savaşçının o güne kadar kullanılanlar etkili olmaktan çıktıklarında silah ve taktik değiştirmesi gibi, bunları değiştirmiştir... Bu saptama, yok olmuş, kaybolmuş ya da yabancı işgalciler tarafından bilerek tahrip edilmiş yazılı kaynakların bulunmayışı yüzünden, maddi uygarlığın ürünlerinde yasaklanmış bir belgesel maddesi keşfeden

çağdaş Polonya tarihyazımı serüveninde nihai bir doğrulanma bulur. Bu "madde" Polonya ulusunun kimliğini, talep ettiği sınırlar içindeki köklenmişliğini kanıtlamaya imkân veriyordu.

Tarih'i hiç kimsenin mâsumane bir şekilde yazmadığı elbette biliniyordu, ama bu yargı XX. yüzyılın kıyısında, sinema makinesi belirmeye başladığı zaman, asla olmadığı ölçüde doğrulanmışa benzemektedir. Birinci Dünya Savaşı arifesinde, tıpkı arkadaşları gibi, yani avukat, memur, filozof, hekim gibi, tarihçi de çoktan çizmesini, miğferini çekmiş, dövüşmeye hazır durumdadır. O dönemde, aynı tarihçi hem büyükler hem de çocuklar için yazıyordu. Bir Fransız tarihçinin, Ernest Lavisse'in şu açıklamalarını anımsamak ilginçtir: "Vatanı, (...) söylenceye sarmalanmış bile olsalar geçmişteki bütün kahramanlarımızı anlatmanın, sevdirmenin onurlu ödevi tarih eğitimine düşmektedir... Eğer öğrenci, ulusal utkularımızın canlı anısını beraberinde taşımazsa, atalarımızın soylu davalar uğruna bin bir savaş alanında çarpışmış olduğunu bilmezse, vatanın birliğini gerçekleştirmenin (...) ve sonra da eskimiş kurumlarımızın kaosundan bizleri özgür kılan kutsal yasaları yükseltmenin ne kadar kan ve çabaya malolduğunu hiçbir şekilde öğrenmemişse, ödevlerine bağlı bir yurttaş ve bayrağını seven bir asker haline gelmezse, öğretmen zamanını kaybetmiş olacaktır[4]. *"Onurlu ödev, söylenceye sarmalanmış bile olsalar kahramanlar, soylu davalar, vatanın birliği, bizleri özgür kılan kutsal yasalar, asker;* bu terimlerle, bu ilkelerle, birkaç ufak farkla bütün Avrupa'da, Kovalevski'de, Treitshke ya da Seeley'de karşılaşılmaktadır: "üç renkli[5] bir çağa giren" bir tek Fransa değildir. Adanmış tarihçinin kullandığı kaynaklar, o tarihte, kitabını gönderdiği toplum gibi özenle aşamalandırılmış bir derleme oluşturmaktadır. Tıpkı o toplum gibi, belgeler de kategorilere ayrılmıştır ve ayrıcalıklılar, sınıflandırma dışı tutulanlar, orta sınıftan olanlar, bir Lumpen, hiç zahmet çekilmeksizin farkedilmektedir. Benedetto Croce'nin yazdığı gibi, "Tarih her zaman için

çağdaştır" İmdi, XX. yüzyılın başında bu aşamalı-düzen iktidar ilişkilerini yansıtır: kortejin en başında, olanca saygınlıklarıyla işte Devlet Arşivleri, elyazması ya da basılmış benzersiz belgeler, devletin, kurumların, parlamentoların, maliye dairelerinin gücünün simgesi; onları, gizliliği bulunmayan basılı kağıtların kalabalığı izler: önce İktidar'ın ifadesi olarak yargısal ve yasal metinler, sonra da yalnızca İktidar'dan değil, ama eğitilmiş toplumun bütününden kaynaklanan gazeteler ve yayınlar. Yaşamöyküleri, yerel Tarih kaynakları, gezginlerin anlatıları, kortejin sonunu oluştururlar; bu tanıklıklara güven de duyulsa, bunlar tezin hazırlanmasında daha alçakgönüllü bir konum işgal ederler, Tarih, toplumun yönetimini üstlenmiş olanların bakışları açısından kavranmaktadır: devlet adamları, diplomatlar, yargıçlar, girişimciler ve yöneticiler. *Vatanın birliğine, bizleri özgür kılan kutsal yasaların kaleme alınmasına,* vb. özellikle onlar katkıda bulunmuşlardır. Merkeziyetçiliğin, Devlet'in, sermayeyi yönetenlerin erkini güçlendirdiği, kapitalizmin etkisini artırdığı, Ren nehrinin bir yakasında halkı Berlin'in Roma kadar büyük, nehrin öte yakasındaysa Paris'in yeni bir Atina olduğuna inandırmanın söz konusu olduğu bir tarihte; Avrupa'daki çatışmanın yükseldiği, savaş ya da barış sayıklamalarının ideolojiyi fethettiği, filozofun, hukukçunun, tarihçinin çoktan seferber edilmiş oldukları bu tarihte, bizatihi varkalmış olmasıyla ülkenin kültürel birliğinin tümüyle tamamlanmamış olduğuna tanıklık eden folklorun Tarih'e ne gibi yararı olabilirdi, *La Ciotat garına giren bir treni gösteren* o ilk küçümen film parçasının Tarih'e ne gibi yararı olabilirdi?

Sonuçta, XX. yüzyılın başında, aklı başında kimseler için, iyi yetişmiş insanlar için sinema makinesi nedir ki? "Bir ahmaklaştırma ve gevşetme makinesi, cühela için, aylaklıklarının iğfal ettiği sefil yaratıklar için bir zaman öldürme aracı." Georges Duhamel'in bu yargısını piskopos, milletvekili, general, noter, profesör ve yargıç paylaşmaktadırlar.

"Bu sefalet görüntüsüne" ortak olmamaktadırlar. Yargının aldığı ilk kararlar, filmin yönetici sınıflar tarafından nasıl karşılanmış olduğunu açıkça göstermektedir. Film, bir tür panayır gösterisi gibi düşünülür, Hukuk onu yaratan kişiyi bile tanımaz. Bu kımıldayan görüntüler "onun vasıtasıyla bunların elde edildiği özel makineden" kaynaklanmıştır. Hukuk, uzun bir süre, filmin yaratıcısının senaryoyu yazan kişi olduğunu kabul eder[6]. Doğalmışcasına, filmi çekenin telif hakkı tanınmamıştır. Eğitim görmüş bir kişi statüsünde değildi o. Onu, görüntü "avcısı" diye nitelendirdiler. Bugün bile, haber filmlerinde, kameranın arkasındaki adam anonimdir; görüntüler, onları üreten firmanın imzasını taşırlar: *Pathé, Fox,* vb.[7] Böylece, hukukçular için, eğitim görmüş kimseler için, yöneticiler topluluğu için, devlet için; yazılı olmayan şeyin, görüntünün, kimliği yoktur: tarihçiler görüntüye nasıl göndermede bulunabilirler, hattâ onu nasıl anabilirlerdi? İmansız ve yasasız, yetim ve halka fahişelik eden görüntü, tarihçinin toplumunu oluşturan o yüce kahramanlara; yasa maddelerine, tecimsel antlaşmalara, bakanlık bildirilerine, uygulama emirlerine, söylevlere yarenlik edemezdi. Ayrıca, denetlenemeyen bir kurguyla, bir hileyle, bir sinema hilesiyle bir araya getirilen o görüntülerin, gerçeğin bu sözümona sahnelenişinin seçilmiş şeyler oldukları, değiştirilebilir oldukları herkes tarafından bilinip durulurken, haber filmine bile nasıl güvenilebilirdi? Tarihçi bu türden belgelere dayanarak iş görebilemezdi. Herkesin bildiği gibi, o, camdan bir kafeste çalışmaktadır; "işte gönderimlerim, işte kanıtlarım" Hiç kimsenin de aklına gelmiyordu ki, bu belgelerin seçimi, bir araya getirilmeleri, bütün o kanıtların yerli yerince kullanılması da aynı şekilde bir kurgudur, bir hiledir, bir film hilesidir. Aynı kaynaklara başvurma olanağına sahip oldukları halde, tarihçilerin hepsi de Devrim'in aynı tarihini mi yazdılar?

Elli yıl geçti. Tarih kendi kendini değiştirdi ve film hep laboratuvarın kapısında duruyor. Elbette 1970'de, "seçkin-

ler", "kültürlü" kişiler sinemaya gidiyorlar; tarihçi de gidiyor, ama bilinçsizcesine mi bilinmez, sinemaya herkes gibi, yalnızca seyirci olarak gidiyor. Bu arada, Marksizmin, Tarih'in kavramlaştırma biçimlerini dönüştüren devrimi geçmiştir. Onunla birlikte bir başka yöntem, bir başka sistem ve kaynaklar için de aynı şekilde bir başka aşamalı-düzen üstün gelmektedir. Siyasal iktidarın ötesinde, Marksist tarihçi, tarihsel sürecin temelini, üretim biçimlerinin ve sınıf mücadelesinin çözümlenişinde arar. Buna koşut olarak, her biri kendi yöntemiyle övünen toplum bilimleri doğarlar. Bununla birlikte Marksist olmayanlardaki gibi Marksistlerde de, eskinin tarihçilik mesleğinden kalma kimi alışkanlıklar durmaktadır: ayrıcalıklı bir göz önünde bulundurma tarzının benimsenmesi, tarihsel kaynakların seçilebilirliğine ilişkin bir ilke. Kısa bir süre sonra, Tarih, çeşitli insan bilimlerinin katkısını yeniden kendisiyle bütünleştirmezden önce parçalanır, "Tarih'in zamanı" nosyonu bile değişime uğrar, meslek değişir. 1968'de François Furet şöyle yazar: "Günümüz tarihçisi, sahip olduğu bilmenin, yani tarihin belirsizliğinin ve evrenselliğinin üstüne çıkıp, her vesileyle her şeyden söz eden orkestra adam kimliğini bırakmıştır. Olup bitmiş olan şeyi anlatmayı, yani olup bitmiş olanlar içinden anlatısına, beğenisine ya da yorumuna uygun görünen şeyi seçmeyi bırakmıştır. Öteki insan bilimlerinde çalışan meslektaşları gibi, aradığı şeyi söylemek, sorusuna ilişkin malzemeleri bileştirmek, varsayımları, vardığı sonuçları, kanıtlarını, kuşkularını sergilemek zorundadır[8]." Tarihçi, olaylardan çok yapıları çözümleyerek, görünmez süreklilikler ve sıçramalarla [mutations] ve uzun süreyle, sonuçta bir ölçüde süreklilik ve değişimi gölgeleyen süreyle ilgilenir. Böylece uzun eğriler oluşturmaya imkân veren malzemeler, ister fiyatlar, isterse demografik diziler, vb. söz konusu olsun, tarihçinin yeğlediği avlar olurlar. Bilgisayar kartonları, kendisine ait kodu vardır tarihçinin: elektronik hesaplamanın kral olduğu, bilgisayarın tahta çıktığı bu evrende, Şarlo'nun yolunu şaşırıp durduğu bir küçümen

fotoğrafın ne işi olacaktır?

Esasen bir film, bir olaydan, bir anekdottan, bir kurmaca anlatıdan, sansürden geçmiş enformasyonlardan, bu kışın modası ile bu yazın ölülerini aynı düzeye yerleştiren bir güncellikten başkaca nedir ki; yeni tarih bunlarla ne yapabilirdi ki? Sağ korkmakta, sol çekinmektedir: egemen ideoloji sinemayı bir "rüya fabrikası" haline getirmemiş midir? Bizzat bir sinemacı, Jean-Luc Godard, "sinema, gerçeği kitlelerden gizlemek için icat edilmemiş miydi?" diye sormamış mıdır? Batı'da o devasa sanayi, Doğu'daysa her şeyi denetleyen o Devlet, gerçeğin hangi sözde-görüntüsünü sunmaktadır? Sinema, gerçekten de, hangi gerçeklerin görüntüsüdür?

Bu kuşkular, bu sorular meşrûdur, ama tarihçinin kendisini savunmasına da yaramıyorlar mı? Zira, yazıdan filme ve filmin içinde de metinden görüntüye doğru yer değiştirmiş olan sansür, olanca dikkatiyle hep ortadadır? Sinemanın büyülediğini, tedirgin ettiğini saptamak yetmez: kamusal erkler, özel girişimin gücü, onun kemirici bir etkiye sahip olabildiğini hissederler; bir filmin, gözetim altında tutulduğunda bile tanıklık ettiğini farkederler. İster haber filmi olsun isterse kurmaca film, sinemanın görüntüsünü sunduğu gerçek, korkunç bir şekilde doğruymuş gibi görünür; bu gerçeğin ille de yöneticilerin açıklamalarına, kuramcıların şemalarına, muhaliflerin çözümlemesine uymadığı görülür. Sinemanın, onların söylemlerini yüceltecek yerde bu söylemlerin gülünçlüğünü suçladığı olur. Kiliselerin gözetlemeleri, her inançtan rahiplerin, her meslekten eğiticilerin, bu kımıldayıp duran görüntülerin karşısına, çözümlemesini de, denetlemesini de, söylevleri boyunca telafi etmesini de öğrenemedikleri bu görüntülerin karşısına, çatık kaşlı ve manyakça bir taleple çıkmaları anlaşılabiliyor. Film, kuşaklar boyunca devlet adamlarının, düşünürlerin, mükemmel bir dengede tutmayı başarmış oldukları şeyin yapısını bozma etkisine sahiptir. Her kurumun, her bireyin, toplum karşısında kendisinde oluşturmuş olduğu "ikiz"inin

görüntüsünü tahrip eder. Kamera bunların gerçek işleyişini ortaya sermekte, her biri hakkında göstermek istediklerinden de fazlasını söylemektedir. Gizi fâş etmekte, bir toplumun tersini, sürçmelerini göstermektedir[10] Toplumun yapılarına yönelmektedir. Küçümsemenin peşi sıra kuşku ve çekinme vaktinin gelmesi için bundan daha fazlası da gerekmiyor. Görüntünün, sesli görüntülerin, bu doğa ürününün, tıpkı Yabanıl gibi, dili de, konuşması da olabilemezdi. Bir jestin bir tümce olabileceği, şu bakışın uzun bir söylev yerine geçebileceği düşüncesi, baştan sona dayanılmaz bir düşüncedir: görüntünün, sesli görüntülerin, şu kız çocuğunun attığı çığlığın, şu korkmuş kalabalığın, Tarih'ten başka türlü bir tarihin konusunu, toplumun bir karşı-çözümlemesini oluşturdukları anlamına mı gelmektedir acaba?

Görüntüden[11], görüntülerden yola çıkmak. Bunlarda yalnızca bir başka bilmeye, yazılı geleneğin bilmesine yönelik bir yüceltme, doğrulama ya da yalanlama aramamak. Görüntüleri nasılsalar öylece, ama gerekirse daha iyi kavranmaları için başka bilmelere de çağrı çıkartmaya hazır bir şekilde düşünmek. Tarihçiler; önce yazılılar sonra da folklor, popüler sanat ve gelenekler, vb. gibi yazılı olmayanlar olmak üzere, popüler kökenli kaynakları şimdiden meşrû yerlerine yerleştirmişlerdir. Geriye filmi incelemek, onu, kendini üreten dünyaya ortak etmek kalıyor. Varsayımımız şudur: film, gerçeğin görüntüşü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümden düşsel entrika olsun, Tarih'tir; postulatımız da şu: cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de), insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih'tir.

Görülür olan ve olmayan[12]

Film burada göstergebilimsel [sémiologique] açıdan düşünülmemiştir. Aynı şekilde estetik ya da sinema tarihi de söz konusu değildir. Film bir sanat yapıtı olarak değil, ama

bir ürün, taşıdığı anlamlar yalnızca sinematografik nitelik taşımayan bir görüntü-nesne olarak gözlemlenmiştir. Yalnızca tanıklık ettiği şeyle değil, ama izin verdiği toplumsal-tarihsel yaklaşımla da geçerlidir. Aynı şekilde çözümleme, ille de bütünlüğü içindeki yapıta yönelmemektedir; seçilmiş parçalara dayanabilir, "diziler" arayabilir, kümeler kurabilir. Eleştiri de filmle sınırlı değildir, onu, kendisini çevreleyen ve zorunlu olarak iletişime girdiği dünyayla bütünleştirir.

Bu koşullarda, ihtiyaca göre, farklı insan bilimlerinin yaklaşım kipini ve bilmesini dikkate alarak, filmlerin, film parçalarının, çekimlerin, temaların çözümlemesine girişmek yeterli olmayacaktır. Bu yöntemleri filmin bütün içeriklerine (görüntüler, sesli görüntüler, sessizleştirilmiş görüntüler), bu içeriklerin bileştiricileri arasındaki ilişkilere uyarlamak; filmin içinde hem anlatıyı hem de dekoru, yazımı, filmin film olmayan şeyle, yani yaratıcısıyla, çekimle, seyirciyle, eleştiriyle, rejimle olan ilişkilerini çözümlemek gerekir. Yalnız yapıtı değil, ama aynı zamanda da gösterdiği gerçeği anlamayı ummak böylece mümkündür.

Sonuçta, bu gerçeklik doğrudan iletilmemektedir. Yazarların kendileri de sözcüklere, dile, tümüyle egemen olabiliyorlar mı? Kamerayı kullanan ve ayrıca, istemeden gerçeğin birçok yönünü filme alan insan için neden başka türlü olacaktır ki? Bu ana çizgi haber filmi görüntüleri için besbellidir: kamera Kral Aleksandr'ın gelişini filme almak zorundadır; suikastçılar halkın arasındadırlar ve kamera ayrıca onların hareketlerini, polisin ve halkın davranışlarını da kaydeder; belge aynı zamanda, olay anında farkına varılmamış anlamlar ve bir zenginlik taşır. "Belgeler" için, haber filmi için geçerli olan, kurmaca anlatı için de doğrudur. Onda da beklenmeyenin, istenmeyenin payı büyük olabilir. 1925 tarihli şu filmde, *Bir Bodrum Katındaki Yaşam*'da, bir karı-koca beklemekte oldukları çocuklarının hangi tarihte doğacağını hesaplamak üzere bir duvar takvimine bakarlar. Çok sıradan olan takvim 1924 yılını göstermektedir; imdi, *daha o zamandan*, büyük bir Stalin portresiyle

süslenmiştir... Bir yaratıcıya, bir ideolojiye, bir topluma ait bu sürçmeler, ayrıcalıklı açıklayıcılardır. Filmin, tıpkı toplumla olan ilişkisinde görüleceği gibi, bütün aşamalarında ortaya çıkabilirler. Bunların saptanması, ideolojiyle olan uyumlulukları ya da uyumsuzluklarının saptanması, görünürün arkasındaki gizlenmişi, görünür boyunca görünmez olanı keşfetmeye yardım eder. Burada bir başka tarihe, elbette Tarih gibi iyi ve düzenli bir bütün oluşturma iddiasında olmayan bir tarihe konu olacak bir şeyler vardır; bu tarih, daha çok o bütünü arıtmaya ya da onu yok etmeye yardım edecektir.

Bundan sonra gelen değinmeler, hiç şüphesiz keyfî olarak, geleneğin farklı türlerde sınıflandırdığı örneklere ilişkindir: kurmaca filmler, haber filmleri ve belgeseller, siyasal ya da propaganda filmleri gibi. Kolaylık olsun diye, bunların hepsi de görece türdeş, SSCB'nin doğuşuyla çağdaş (1917-1926) olan bir derlemenin içinden seçilmişlerdir. Bu ilk yaklaşım, sinematografik türlerin özgünlüğü sorununa eğilebilmek için zorunluydu. Bu amaç dikkate alındıkta, bu yaklaşımın, sinemanın belli bir alanını kapsamadığı anlaşılacaktır; dahası, bu makalede, sessiz filmlerin incelenmesiyle sınırlandırmaktadır kendini.

Gerçekten uzaklarda olduğu varsayılan bir kurmaca filmin, Kuleçov'un *Dura Lex*'inin *[Kanun Adına]* çözümlenmesi, bir yöntem tasarımı önermemize olanak verecektir[13]

"İdeolojik hedef taşımayan" bir film: Kanun Adına (1925).

Eisenstein ve Pudovkin'in büyük filmleri, Kuleçov'un *Bay Batı*'sı, hayal gücü ve yaratının yapıtları olarak, SSCB'nin, Bolşevik rejimin doğuşuna sıkı sıkıya bağlı olan temaları ele alırlar. Bu rejimi kendi açılarından meşrulaştırırlar. Aynı Kuleçov'un, açıkça "örnek bir kurgu ile (...) güçlü ve anlamlı bir konu ile bir sanat yapıtı olacak bir film yapmak; Sovyet sineması için çok büyük önem taşıdığı üzere, asgari masrafla konulu bir film yapmak" amacıyla gerçekleştirdiği *Po*

Zekonu (Kanun Adına) adlı yapıtında işler başka türlü olur. Lebedev'in anlattığı ve kendi sözlerinin tanıklık ettiği gibi, Sovyet sinemasının bu saygın ustası, "sahici bir dünyaya ilişkin gerçeği açıklamaktan endişe duymuyor ve seyircileri ideolojik yönden eğitmek gibi bir amaç taşımıyordu" Gazetelerin bildirdiğine göre, senaryo, bir bölüm dışında malzemesini Jack London'ın Kanada'da geçen bir öyküsünden, *Beklenmeyen*'den almıştı.

"Altın arayıcısı küçük bir grup Klondyke'de zengin bir damar bulur. Madenin işletilmesi bütün bir kış sürer. İşler iyi gitmektedir. Bol miktarda altın vardır. Şarap, uzun geceleri kısaltmaya yardımcı olmaktadır. Ancak madencilerin hayatlarının gayet iyi düzenlenmiş akışı, birdenbire korkunç bir olayla bozulur: altın avcılarından biri, İrlandalı Michael Deinin, grubun iki üyesini yakın mesafeden vurup öldürür. Açgözlülüğe kapılmıştır ve madenin tek sahibi olmak istemektedir. Karı-koca Nielsen'lar katilin üstüne atılıp onu bağlayacak fırsatı bulurlar. Bundan sonra, uzun günler boyunca kadın ve erkek sırayla bağlı adamın başında nöbet tutmaya başlarlar. İlkbahar gelir. Altın arayıcılarının kulübesi, karların erimesiyle birlikte dış dünyadan tümüyle kopmuştur. Uykusuz geçen uzun gecelerin gerilimi, katille yanyana yaşama zorunluluğu, Nielsen'ları isteri krizlerine sürükler. Ancak yasa saygısı, Michael'ı öldürmelerine engeldir. Ve Nielsen'lar, Deinin'ı resmen yargılamak üzere yargıcı da, jürisi de, tanıkları da kendileri olan bir mahkeme kurarlar. Michael asılmaya mahkûm edilmiştir. Ceza, bu kez cellat rolünü üstlenen koca Nielsen tarafından infaz edilir. Ancak, yorgunluktan perişan, çıldırma noktasına gelmiş bir durumda kulübeye döndüklerinde, Michael'i kapının önünde, boynundaki kopmuş iple yaşar bulurlar. Dehşet içindeki Nielsen'lar Michael Deinin'ın yağmurun ve rüzgârın altında uzaklaşmasını izlerler[11]"

Jack London'ın öyküsü ile Kuleçov'un yapıtı arasında yapılacak bir kıyaslama, bir ilk farkı ortaya koymaktadır: *Beklenmeyen*'de, katil açgözlü, dengesiz, oysa ki *Dura Lex*'te,

hiç şüphesiz asabi, ama sempatik ve acınasıdır. Altın saplantısı içindeki arkadaşları gerilim içinde yaşarlarken, doğanın getirdiği sevinçleri tadan, çevrede köpeğiyle birlikte dolaşan bir o vardır; çavlanlarda yıkanır, hayallere daldığı anlarda flüt çalar[15] Film, özellikle de onun, toplumsal yönden daha yukarı konumda olan arkadaşları tarafından aşağı bir düzeyde tutulduğunu gösterir; sofrada hizmet etmekte, bulaşıkları yıkamakta, besbelli ki, ötekilerin kendilerine yakıştıramadıkları ev işlerini yapmaktadır. Dahası, filmde damarı bulan da odur: bununla birlikte grup içindeki statüsü değişmez. Michael Deinin, ne teşekkür ne de takdir alır. *Beklenmeyen*'de, onu açgözlülük suça sürüklüyordu; durmadan alaya alman, aşağılanan bir adamın isyanının gösterildiği *Dura Lex*'te, açgözlülük hiçbir şekilde devreye girmez. Onuru yüzünden katil olan Deinin, cinayetten sonra artık hep çökmüş bir durumdadır. Yüzü bir tek, muhafızlarının "bir yıldönümünü kutlamak üzere" onu masalarına çağırdıkları gün aydınlanır. O zaman, sanki bir rüyadaymışcasına, düşlediği şeyin ne olduğunu anlatır: bir kez zengin olunca, gidip annesini görmek, ona, sevgisine lâyık bir evlat olduğunu göstermek. Bu minnet dramı, *Dura Lex*'te, bir yandan da aşağı statüden bir yurttaşın dramıdır. Yargıçları, onu mahkûm edebilmek için, İngiliz yasasının (o İrlandalıdır), Protestan İncili'nin (o Katoliktir), tüfek tehdidinin (onun eli kolu bağlıdır) üçlü koruması arkasına saklanırlar. Yasal biçimselliğe gösterilen sözümona saygı, böylece bir adalet parodisinden başkaca bir şey değildir; infazı da aynı uydumculuk [konformizm] kaygısı geciktirir (pazar günleri infaz yapılmaz) ve bir ortamın, bir ahlâkın, bir toplumun ikiyüzlülüğünü ortaya serer. Yasal biçimselliğe duyulan saygının Nielsen'lar için olumlu gösterildiği Jack London'ın öyküsünde bütün bu dokundurmalar yer almamaktadır; *Dura Lex*'teyse bunun tersine, Nielsen'ların tepkileri, dostlarının öcünü almak amacıyla, ya da korkuya kapılmış bir halde Deinin'ı ortadan kaldırmayı düşündüklerinde, adalet dağıtıcılığına soyunduklarındakinden çok daha insani görünmek-

tedir. Ondan sonra, artık onlar kendileri olmaktan çıkarlar; yargıçları taklit ederler, mekanik bir şekilde yasa maddelerini okurlar, yasayı körlemesine uygularlar ve böylece biçim ve yapı değiştirirler, insanlıktan çıkar, siluet haline indirgenirler[16]. Yasa, bir suçu meşrulaştırmıştır. Film ile kitap arasındaki başka farklılıklar da Kuleçov'un girişimini anlamaya yardımcı olmaktadır. *Beklenmeyen*'de, Deinin'ın işlediği suç kısa sürede komşu yerli kabilesi tarafından öğrenilmiştir. Kabile üyelerinden biri, Negook, tesadüfen kulübeye girmiştir; cesetleri ve kanı görmüştür. Görüntüler Nielsen'ların aleyhinedir, çünkü Deinin bağlanmış durumdadır. Yanlış anlaşılma olmaması için, Dienin'nin hakkaniyete uygun biçimde yargılandığı iyice görülebilsin diye, mahkemesi izleyiciler önünde gerçekleşir: yerliler duruşmayı izlerler, yargılama usulünü anlamasalar bile dava açıktır, zira Deinin suçunu anlatıp kabullenir. Bunların hiçbiri *Dura Lex*'te yoktur. Dava gizli oturumda görülür ve Deinin kendisini savunabilemez bile. Böylece, Jack London, Deinin'ı yargılamak, yasaya saygılı kalmak isteyen Edith Nielsen'ı yüceltirken; Kuleçov, baştan sona parodisel olan sözümona yasa saygısının şiddetten de beter olduğunu göstermektedir. Kimi yöntemleri öylesine isyan ettiricidir ki, yargıçların kendileri de çılgınlığa kapılmışlardır: infazdan sonra, tıpkı bir karabasan gibi, Nielsen'lar Deinin'ı yaşarken görürler, bu da Jack London'da olmayan bir sahnedir.

Eklemeler, çıkartmalar, değiştirmeler, çevirmeler yalnızca sanatçının "deha"sına mı atfedilebilir, başkaca hiçbir anlam taşımaz mı? Bu anlam, yapımcının bir sürçmesiyle ortaya çıkmıştır. En ufak ayrıntılarda bile, filmindeki devinimi İngiliz topraklarında konumlandırmaya dikkat ederken, büyük yıldönümü yemeğini *Rus tarzında*[17] düzenler. Öylelikle de, Kuleçov'un başvurduğu eksiksiz bağlam dönüştürmesinin nedensiz olmadığı açıkça görülür: Kanada görüntüsünün altında, Rusya, SSCB ve ilk duruşmalar[18] gizlenmektedir.

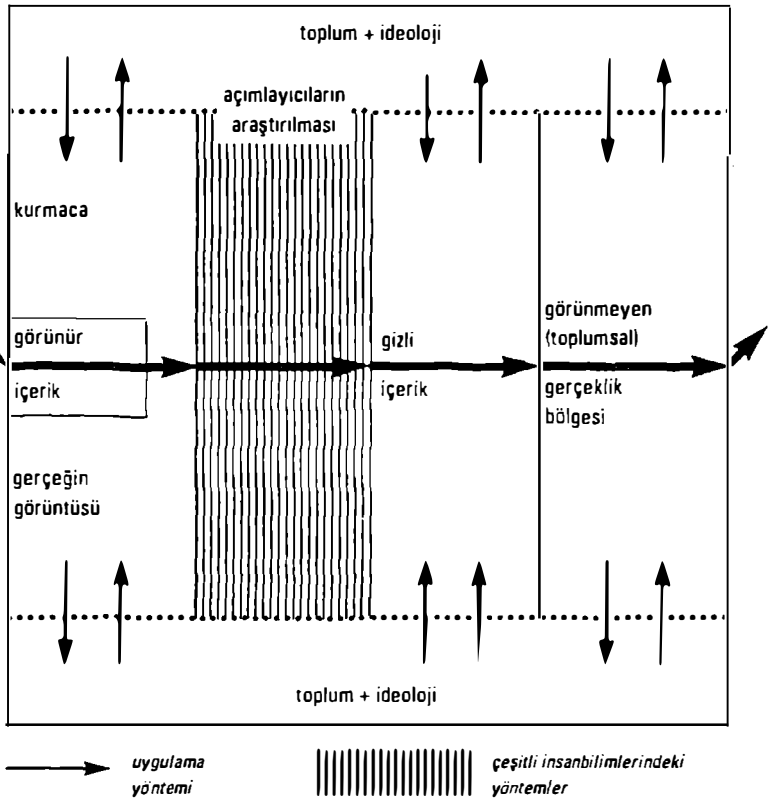
O zaman, filmin "eleştirmenler"ce neden onca coşkusuz bir şekilde karşılandığı anlaşılmaktadır. *Pravda*, her ne kadar

Kanun Adına'da burjuva adaletine yönelik bir saldırı gördüğünü açıklamışsa da, kanıtlamayı "pek az inandırıcı" bulan basın, ihtiyatı elden bırakmaz. Bununla birlikte, "yapıtın psikolojik nedenlere fazlasıyla boyun eğdiği" dışında, hiçbir açıklayıcı neden de ileri sürmemiştir. Bu tutumun, eğer Jack London'ın anlatısına dayanıyorsa bir anlamı vardır. London'ın öyküsünün kahramanı Edith'tir ve hedefi de, genç bir burjuva kadınının hayatın beklenmeyenleri, umulmadık rastlantıları karşısındaki tutumunu çözümlemektir; ama açıklama, eğer filme yönelikse yanlış yerdedir. *Pravda*, aynı zamanda da *Dura Lex*'in "yararsız bir yöne doğru fırlatılmış bir mermi" olduğu görüşündeydi. Eleştirmenin, "burjuva adaletine ve dinsel pratiğine yönelik bir duruşma"nın söz konusu olduğunu söylediğine bakılırsa, vardığı yargı şaşırtıcı gelebilir; 1926, din karşıtı kampanyanın özellikle doruğa ulaştığı bir kesitte yer almaktadır. Eğer bu filmde, hangisi olursa olsun yasaya, hangisi olursa olsun yargılama usulüne, halkınki bile olsa, Sovyetlerinki bile olsa hangisi olursa olsun adalete karşı bir saldırı görülüyorsa, eleştiri daha anlaşılır olmaktadır. Nielsen'ların yineleyip durdukları yasa maddeleri ve Yasa, yargıçlara benzemeye çalışan davranışları, İngiliz adaletinin apaçık bir parodisini oluşturmaktadır; Sovyet yetkilileri, "Kanada'daki bir serüven" boyunca bu yapıtın kendi adlî uygulamalarına yönelik bir eleştiri getirdiğini hissetmişlerdir.

Yaratıcı, bu durumun tümüyle bilincinde miydi, böyle bir şeyi ileri sürebilir miydi? Resmî eleştiri, kendisine gösterilmiş olan şey boyunca, seyretmiş olduğu şeyi açıkça görmek ve kabul etmek istiyor muydu, bunu yapabilir miydi? Filmin, yazılı metinlerin, tanıklıkların düzeyinde görünmez olarak kalmış bir gerçekliği kaydeden ikili sansür. Bununla birlikte, görüntülerin, keşfetmeye, tanımlamaya, sınırlarını çizmeye yardımcı oldukları, gerçeğin bölgesi.

Böylece görünür bir içerikten, bu *western*'den kalkıldıkta, görüntülerin çözümlemesi, kaynakların eleştirisi filmin gizli içeriğini saptamaya imkân verdi: *Kanada'nın ardında, Rusya*

gizlidir, Deinin'ın duruşmasının ardında, baskı kurbanlarının duruşmaları vardır. Çözümleme, aynı şekilde, *görünür olmayan bir gerçek bölgesini* keşfetmeye de imkân verdi. O Sovyet toplumunda, eleştirmen, film karşısındaki tavrının (uzlaşma/uzlaşmama) gerçek nedenlerini kendisinden gizlemektedir. Yapımcı, tezini (bunu söylemeden, kimse ona bunu söylemeden, kimse bunu görmek istemeden) tümüyle başka yöne çevirdiği bir anlatıya (bilinçle/bilinçsizce) taşımaktadır. Jack London'ın imzası Kuleçov için nihai bir güvence yerini de tutmaktadır: bir yıl önce, Bolşevikler yazarın 1906'da yazdığı kitaplarından birinin çevirisini geniş kitlelere ulaştırmışlardı: *Neden bir Sosyalistim*[19]



Bu yöntemi, yukarıda, bir çizimle gösterdik. Ufak düzenlemelerle, bu çizim haber filmlerine ya da siyasal filmlere uymaktadır.

Bir kıyaslama: ilk Sovyet ve Sovyet karşıtı propaganda filmleri

Birbiri ardısıra her film (1,2), senaryo (a), mizansen özelliği (b) gösterilecek; sonra da bunlar kıyaslanacaktır (3).

1.*a.* – *Elele Vermek*[20] *(Uplotnenie),* Sovyet rejiminin ilk filmlerinden biridir; 1918'de Panteleev tarafından gerçekleştirilen filmin senaryosunu Kültür Bakanı Anatol Lunaçarski bizzat yazmıştı. Bakanın niyetlerine ve dönemin eleştirisine bakılırsa, bu film "proletarya ile entelektüel sınıf arasındaki kaynaşmanın zorunluluğunu dile getiriyordu" İşte filmin sinopsisi.

"Büyük Ekim devriminin gerçekleştirilmesinden bir yıl sonra, Petrograd'da, emekli bir profesör kimya dersleri vermektedir. İlerici fikirler taşıyan birçok entelektüel gibi, ilk günden itibaren devrimin yanında yer almıştır, ama bütün meslektaşlarının onun görüşlerine katılmaları için daha yapılacak çok şey vardır; tıpkı "bilim siyasetin dışında kalmak zorundadır" diyen bir öğrencisi için olduğu gibi. Gerçekten de bu öğrenci, Bolşeviklere karşı yürütülen ajitasyonun içinde yer almaktadır. Profesörün büyük oğlu da bir devrim düşmanıdır. Lise öğrencisi olan en küçük oğul, yol ayrımında kalır. Bodrum katındaki konutlarının rutubeti nedeniyle bir işçi ile kızı, profesörün dairesine yerleştirilirler. Profesörün aile fertleri, yeni kiracılara karşı farklı farklı davranmaktadırlar. Ama çok geçmeden, profesörün karısı ile küçük oğlundaki öfke kaybolur. Fabrikanın işçileri, bir emekçi klübünde halka açık dersler vermeye koyulan profesörün dairesini sık sık ziyaret etmeye başlarlar. Profesörün oğlu işçinin kızına aşık olur ve yazgılarını birleştirirler."

1.*b.* – Filmin başka özellikleri o dönem akıllarda kalmadı.

Mahalle delegesi, işçiye iyi haberi müştulamaya gelmiştir: cebinde, profesörün birinci kattaki dairesi için bir el koyma müzekkeresi vardır. İşçi, rahatsız hisseder kendisini. Girişteki zemini kaplayan gösterişli halıyı kirletmeye cesaret edemez. Delege onu arkasından iteler: "buna hakkın var"[2]. Eşiğe adım attığında, işçi yeniden duraksar. Delege onun yerine kapıyı çalar, işçiyi aşağılar, çekinmeksizin merdiven boşluğuna tükürür. İşçi, elinde tuttuğu müzekkereyle, daireye girmeye bir türlü karar veremezken, delege onu aşağılar, sanki onun efendisiymişcesine konuşur. "Ezilip büzülmek zorunda değilsin, buna hakkın var." Karısı el koyma kararı karşısında fenalık geçirirken, profesör olanca nezaketiyle kiracıları karşılar. Onlara bir tür birlikte yaşama önerir. Delege, "birlikte yaşama değil, paylaşma" diye diretir. Bununla birlikte, işçi ve kızı yavaş yavaş birer pansiyoner gibi kabul görmeye başlarlar. Ancak, ağır başlı genç kız odasından çıkmazken, babası artık kendisine verilmiş olan ve ilk gün beceriksiz hareketlerle nevalesini yediği odada kalmamaktadır. Yemeklerini ailenin sofrasında yemektedir ve sonunda kızı da ona katılır. Her ikisi birden, profesörün iki oğlunu devrim ve Bolşeviklik konusunda karşı karşıya getiren şiddetli kavgalara tanık olurlar. Açıkça görüldüğü üzere, işçi de, kızı da bundan hiçbir şey anlamamaktadırlar. Bir kavga sonunda, bir polis memuru gelip, Bolşeviklere düşman olan büyük oğlanı tutuklar ve müfettişler de onu genç subay üniformasından teşhis ederler; onu sorguya bile çekmezler. Küçük oğlan genç kıza âşık olur, yaşlı işçi profesörü kendi klübüne, Karl Liebknecht klübüne götürür. Orada dostça karşılanmıştır, bütün o eğitim görmemiş emekçiler için gerçek büyü seansları gibi geçen kimya dersleri verir. İşçiler, danışmanları ve kardeşleri haline gelen profesöre duydukları minneti nasıl dile getireceklerini bilememektedirler. Ama iç savaş sürmektedir; savaşmak gerekmektedir. Profesör ve küçük oğlu Kızıllarla beraberdirler; kısa bir süre önce serbest bırakılmış olan büyük oğlan Beyazların tarafına geçmiştir; bir çatışmada

vurulup ölür.

2. – İlk Sovyet karşıtı film olan *Kiev'deki Dehşet Günleri*'nin yaratıcısı bilinmemektedir[21]. 1918'de Kiev'de, Skoropaski'yi savunan Alman yetkililerinin koruması altında gerçekleştirilmiştir. Altyazıları iki dildedir: Almanca ve Fransızca; Bolşevik karşıtı kavgada ulusal düşman bir müttefik haline gelmiştir, Fransızlar oradan pek de uzakta olmayan Odesa'ya asker çıkarmışlardı; bu film aynı şekilde onlara da seslenmektedir.

a) Kızıllar Kiev'de iktidarı ele geçirmişlerdir. Şiddetin ve cinayetin yasası yürürlüktedir. Saygın hemşehrilerin varları yokları ellerinden alınmıştır. Evleri işgal edilmiştir. *Die Bolchewisten Greuel*, küçük burjuvaziye mensup bu ailelerden birinin trajedisini dile getirir. Baba işini kaybetmiş, "Bolşevikler arasında önemli işlevler üstlenen" eski uşakları tarafından, karısıyla birlikte oturdukları daireden kovulmuşlardır. "Onlarla [Bolşevikler] çalışan" kızları, anne ve babasına yardım etmek ve korumak ister. Ama ana-baba, "alçaklıklar içinde kazanılmış bu parayı" reddederler. Bir süre sonra, baba "kürek cezasına" mahkûm edilmiştir. Kızı, kendisi gibi Bolşeviklere katılmış olan bir arkadaşının yardımıyla onun Rusya dışına kaçırılmasını örgütlemeye çalışır. Ancak baba, anne ve bu arkadaş, eski uşağın hazırladığı kışkırtmanın kurbanı olurlar; girişimleri öğrenilir, yakalanırlar, kurşuna dizilirler.

b) Senaryonun ayrıntıları, mizansen, bu sinopsisin özelliklerini vurgulamaktadır. Bolşevikler arasında açgözlülük, soysuzluk hüküm sürer: "ve yönetenler işte bu insanlardır" Bir özel araç şoförünü yere atarlar, tekmelerle yuvarlar, eşyalarını alır onu soyar, otomobilini de sahiplenirler. Gerçek bir tekke olan polis komiserliğinde, içki su gibi akmaktadır; polis müfettişleri yurttaşlara karşı saldırgan, üstlerinin yanında sürüngendirler; her taraftan buram buram korku yükselmektedir. Çalışma kampındaki sorumlu yönetici, Bolşeviklere katılmış bir burjuvadır, kurbanlarına

karşı daha da insafsızdır; bu sadist yaratığın "ak düşmüş saçlara da, yurtseverlere de hiçbir saygısı yoktur" Bolşevik yanlısı öteki genç burjuva, bir ispiyondur; onlara dostlarının hazırlıklarını haber verir. Bolşeviklerle ilişkiye geçer geçmez yozlaştığı görülür.

Bunun tersine, burjuvaların arasında düzen, onur ve dürüstlük egemendir. Serseriler gelip evine yerleştiklerinde, sofrasına ortak olup yemeğini tükettiklerinde, yaşlı adam soyluluğunu yitirmez. Bu dramdan etkilenen eşi bayılır. Kadın, kızını lanetlemiş olduğu halde, ana-babasına yardım. etmek istediğinde onu bağrına basar: sonuna kadar iyi bir anne olduğunu gösterecektir.

3. – Birkaç ay arayla, biri Beyazların, öteki Kızılların tarafında gerçekleştirilmiş olan bu iki siyasal içerikli film kıyaslandıkta, birbirinin karşıtı hedefler taşımakla birlikte, ikisinin de hemen hemen aynı tematiğe sahip olduğu farkedilmektedir.

– Her ikisi de Ekim'in galipleri ile küçük burjuvazi arasındaki ilişkiler sorununu gündeme getirmektedirler.

– Amaçları, sınıfların bir arada yaşamasının ya da kaynaşmasının mümkün olmadığını/mümkün olduğunu kanıtlamaktır.

– Başat temadaki sarsıcı bölüm, bir burjuva evinin paylaşılması ya da buradan kovulmadır. Anne, bu olaya ailenin öteki fertlerinden daha duyarlıdır. Alegorik açıdan, kurbanlar yerin altında yaşarlar: bazıları Ekim öncesinde (Bolşevik filminde), bazıları Ekim'den sonra (Bolşevik karşıtı filmde).

– Devrim olgusuyla birlikte, aile hücresinin içinde siyasal yaşam baş gösterir ve bu hücreyi çözer.

– Final sahnesi trajiktir, ama bu, iki tane anlamlı ihmali de içerir: *Elele Vermek*'te, (Bolşeviklere düşman olan) büyük oğlun öldüğünü görmeyiz, *Dehşet Günleri*'nde de genç kızın yeni rejime uyum sağladığını görmeyiz.

Bundan başkaca eşdeğerlilikler, başkaca andırışımlar

senaristlerin bilinçli ya da bilinçsiz arzularının ötesindedir:

– İki filmde de sınıfların yakınlaşmasının kökeninde bir idil yer alır. Bununla birlikte, bir farklılık vardır: *Dehşet Günleri*'nde girişim, evinden "gitmiş olan" genç kızdan gelir, bu da uygun düşmemektedir. *Elele Vermek*'te, "âşık olan" küçük oğuldur; fazlasıyla çekingen bir tavrı korumuş olan işçi, eğitimindeki mükemmelliği sergilemektedir. Böylece, ereklilikleri birbirinin tersi olan, ama her ikisi de iyiyi ya da kötüyü aynı imden, genç kızın tutumundan kalkarak tanımlayan iki film söz konusudur. Geleneksel ahlâkın ilkelerini savunan bir filmde hiç şaşırtıcı gelmeyen bir şey, Lunaçarski'nin kadının özgürleşmesi üzerine söylemiş oldukları bilindikte, daha şaşırtıcı olmaktadır. Ona göre gelenek, halk için "iyi ahlâk" olarak kalırken, bu tezler ancak entelijansiyaya mensup kadınlar için mi geçerliydi?

– İki filmde de aşırılık yanlıları, işçiler değildir.

– *Elele Vermek*'te, deri ceket giyen mahalle delegesi bütün kararları almaktadır; işçi itaat eder; *Dehşet Günleri*'nde, Bolşevikler asker, denizci, bir uşak ve küçük-burjuvadır, ama işçi değildir. Yapımcı "rejim"i aşağılamak istediği zaman, "ayak takımı"nı gösterir ve altyazıyı yerleştirir: "ve onu onlar yönetiyor", ardından da güncel olayları veren bir plan koyar: imdi bu plan, işçileri değil de içtima halindeki askerleri göstermektedir.

Barış kararı, vb. gibi, geleneksel olarak Bolşevik rejime atfedilen büyük önlemlerin bu filmlerde tümüyle dışlanmış olduğu görülür. O yıllardan kalma birçok başka filmde de bu böyledir; Beyazlarınkilerde değilse bile en azından Sovyetlerin filmlerinde, zira yapımcılar göç etmektedirler; Ekim Devrimi'nin getirdiği büyük önlemlerin yüceltilmesi, ancak yıllar sonra beyaz perdeyi işgal edecektir.

Bunun açıklaması, öncelikle 1918'de çıkarılan o kararnamelerin gerçek kapsamıyla ilgilidir. Barış kararnamesi mi? "Emperyalist" savaşın ardından iç savaş, buna ek olarak da Yabancı Müdahale'ye karşı verilen kavga başlamıştır. Toprak kararnamesi mi? 1918'de, köylülerin çoğunun, Ekim

Devrimi kamulaştırma önlemlerini meşrulaştırıp yaygınlaştırmazdan önce, toprağa *tek başlarına* kendilerinin sahiplenmiş oldukları henüz unutulmamıştı. Beyazlar bir başka sorunu, fabrikalardaki özyönetimi de gündeme getirebilemezlerdi, zira onların işçi denetimi diye vaftiz ettikleri şey, fabrika komitelerinin sonunu haber veriyordu. Bütün bu sansürlerin, siyasal filmin alanını garip bir biçimde sınırladığı anlaşılmaktadır[23]. Genel zafiyet içinde, Bolşevik partisinin, eğer ekonomiyi yeniden canlandırmak istiyorsa burjuvaziye muhtaç olduğu açıktır. Hasım taraflar bu yüzden propagandalarını küçük-burjuvaların yüzer gezer kitlesini gerçekten de en fazla sarsmış olan sorunlara yöneltirler: aile ocağının yitimi, *tüketim* maddelerine el konulması, toplumsal melezleştirme. Oyunun galibinin henüz belli olmadığı o tarihte, Beyazlar, devrimden uzaklaştırmak için bu küçük burjuvaziyi sarsalamak isterler. Kızıllarsa, kendi açılarından, onu kazanmak için baştan çıkarmaya uğraşırlar.

Bunun dışında, iki film de aşağı sınıfların toplumun yönetiminde birdenbire söz sahibi oluşunu gözler önüne sermektedir. İşçi ya da değil, kararları alan kadın ya da erkekler, eski yönetici katmanlara mensup değildir: giysi, yemek yeme ve davranış tarzı, farklılığa işaret etmektedir. Görünür, ölçülebilir bir uzaklık söz konusudur. Bu durum dönüşecektir; 1920 yılından itibaren, eski entelijansiya üyelerinin nöbeti devraldıkları ve bürokratlara dönüştükleri belgeler ve filmler görülür baştan sona.

Bir dizi: haber filmi belgelerinin çözümlemesi: Şubat-Ekim 1917, Petrograd, sokaklardaki gösterici kortejleri

Her gün karşılaşılandan çok, olay arayışı içindeki görüntü avcısı, yalnızca yeniden oluşturulmamış gerçeği filme alır. Buna karşın yine de sorunların temeline inebilemez, zira kendisini çalıştıran firmanın buyrukları karşısında, bir toplumu harekete geçiren güçler, âdetler faaliyetlerinin alanını daraltmaktadır.

Bununla birlikte, sınırlandırılmış bile olsa, seçilmiş, özetlenmiş, kesilmiş, kurgulanmış haber filmi belgesinin zenginliği, yeri doldurulmaz bir şekilde durmaktadır. Bunu çok sıradan bir örnekle, bir sokak gösterisiyle[24] ölçeceğiz.

Belgeler görece boldur; ayrıca, devrimci hareket aylarca sürdüğü ve yürüyüşçülerin izledikleri güzergâh –*Liteinij* ve *Nevskij Prospekt* ya da Tauride Sarayı doğrultusunda– çoğunlukla hep aynı olduğu için, Rus, İngiliz ve Fransız kameramanlar, çekimlerinde gerekli olan en iyi açıları saptayabilmişlerdir[25] Bu rastlantı, sokak gösterileri üzerine gerçek bir belge "dizisi"nin varlığına işaret etmektedir. Bütün bu planlar, çoğunlukla karşıdan ya da verevlemesine filme alınmış pankartlarda yer alan ibareler sayesinde, kronolojik açıdan kolaylıkla belirlenebilmektedir. Böylece şu ibareler okunur: "Kahrolsun eski rejim", "Yaşasın demokratik cumhuriyet", "Yaşasın kurucu meclis", "Kadınlara eşit haklar verilmeden demokrasi olmaz", "Herkese eşit ve doğrudan oy hakkı". Bu sloganlar biraraya getirildiklerinde, gösterinin açıkça devrimin başlangıç günlerinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Göstericilere ait daha başka görüntüler besbelli nisan bunalımına aittir; gerçekten de pankartlarda şunlar okunur: "İlhaksız tazminatsız barış", "Kahrolsun saldırgan siyaset", karşı göstericilerin pankartlarında da "Zafere kadar savaş" yazmaktadır. 18 Haziran'daki yürüyüş çok iyi filme alınmıştır: "Kahrolsun kapitalist hükümet üyeleri", "Yaşasın halkların barışı", "Varolsun üretimin işçilerce denetimi", "Toprak ve özgürlük", "Kahrolsun Duma" Aynı sloganları taşıyan göstericilerle daha sonraları da karşılaşılmaktadır; bu sloganların en sık görülenleriyse şunlardır: "Barışa kadar savaş", "Genel barış", "İlhaksız, tazminatsız barış"

Bu görüntüleri seyrederken, birtakım saptamalar yapmak mümkündür. Mart ayında, kortejin başı ilerlerken, kent merkezindeki küçük-burjuva mahallelerde, dükkân sahipleri ve işsiz güçsüz takımı alkışlamakta ve çok geçmeden de göstericilerden ayırt edilmez olmaktadır, korteje karışmışlar-

dır. Yürüyüşçüler arasında çok sayıda kadın vardır. Nisan ve mayısta, kortejler daha disiplinli bir şekilde, bayrak ve pankartlarla ilerlerler. İşsiz takımı, esnaf ve yoldan geçenler göstericilere bakar ya da eşlik eder, ama yaya kaldırımını terk etmezler; onlara katılmazlar. Haziranda ve yaz boyunca, gösterici kitlesi daha az yoğundur, halk kendi işiyle ilgilenmektedir, barışçı gösteri yürüşlerine pek kulak asmaz; askerî birliklerin oluşturduğu çemberle birlikte çift yönlü bir düzenleme, gösterinin güvenliğini sağlamaktadır.

Böylece, görüntüler, göstericiler ile başkentin merkezindeki küçük-burjuvalar arasındaki ilişkilerin bir tür dönemsel belgesini sağlamaktadır: başlangıçta birlik, ardından sempati ya da ilgisizlik, en sonunda da kaygı ya da düşmanlık. Görüldüğü gibi, şubat günlerinin olağandışı kaynaşmasından, şen şakrak gösterilere, daha sonra gelen ayların dingin, gerilmiş, düş kırıklığı içindeki gösterilerine kadar, devrimin deviniminin doğrudan iletilmesiyle değilse bile ona ilişkin geleneksel bilmeyle kıyaslandıkta, bunlarda çok yeni olan hiç bir şey yoktur. Bununla birlikte ikinci bir okuma, yeni bir olguyu yüze çıkartır: bütün bu göstericilerin arasında asla işçiler görülmez. Ezici çoğunluk askerlerden oluşmaktadır; siviller arasında çoğunlukta olanlarsa kadınlardır ve onların arasında da kadın işçilerin delegasyonlarından çok feminist kortejler vardır; çeşitli milletlerin delegasyonları da (Bund, Taşnak, vb.) çoktur. Kurmaca anlatı bunu doğrular: Eisenstein'ın *Ekim*'inde (1926), şubatta heykelin tepesine bayrak çeken gösterici bir kadındır; peşinden giden kitle oraklar ve tüfekler sallar, çekiçler değil. Bu orak ve tüfekler iki ayrı kez görülür. İşçilere gelince, onlar Temmuz gösterilerinden önce ortaya çıkmazlar ve Ekim ayaklanmasını hazırlamak üzere devreye girerler. Gerçekten de, şubat ve ekim arasında, 1 Mayıs ve 3 Temmuz günleri bir yana bırakılacak olursa, gösteri ve kortejlerdeki işçi katılımının çok az olduğunu ikonografya da doğrulamaktadır.

İşte "işçi ve askerlerin kitlesel gösterileri"nden başka bir şey tanımayan, sağlamca kök salmış bir geleneği şüpheli

duruma düşüren şey! Görüntüler bir doğrulama yapmaya ittiğinde, şubat ve ekim ayları arasında; Nisan, Haziran ve Temmuz gösterilerini üstlenmeye zorlamak üzere Bolşevik partisi merkezine doluşan şiddet yanlılarının asla işçiler değil, ama gerçekten de askerler olduğunu fark etmek mümkündür. İşin doğrusu, işçilerin kent merkezinde gösteri yapmamalarının basit nedeni, çoğunun fabrikaları işgal edip yönetmeleridir. Pudovkin'in *Sen-Petersburg'un Sonu* adlı filmi, sorunun bu ters yönünü gösterir: sanılır ki, şubat öncesinde işçiler evlerinde toplanmaktadırlar; fabrika, çalışmak için gidilen, akşama eve dönülen düşman bir kaledir; günün ya da gecenin öteki saatlerinde çevresi bomboştur; şubat ile ekim arasında, asıl evler bomboştur, zira yaşam, çevresindeki sokaklarla birlikte emekçilerin uğuldayan sitesi ve yaşadıkları mekân haline gelmiş olan fabrikaya taşınmıştır.

Geleneğin, devrimci hareketin bu görünümü üzerinde suskun kalması anlaşılıyor. Bolşevik tarihyazıcılığı için, işçilerin sokak gösterilerine pek az sayılarda katıldıklarına işaret etmek, bunu da fabrikaların işgaliyle açıklamak, daha sonraları işçi yönetimine son vermek üzere alınmış olan önlemlerin halkın genel düşüncesiyle bağdaşmadığını kabul etmek olacaktır. Ayrıca, Marksist geleneğin, nisandaki, hazirandaki, vb. büyük sokak gösterilerinin başarısını Dogmanın ve Yasanın "üniformalı köylüler"[26] olarak tanımladığı o askerlere bağlaması da mümkün değildi. Kısmen bile olsa, işçilerin değil de "köylü-askerlerin" öncü rolünü tanımak, bu kez, Bolşeviklerin daha sonraki eylemlerini küçük düşürmenin de ötesinde, üstünde meşruiyetini temellendirdikleri dogmayı sorgulamak olurdu.

Bu belgeler şubatta başlamış olan ayaklanmanın olağandışı popülaritesini, ona eşlik eden bilinçlenmeyi, aristokrasiden kurtulmuş olmanın gıllığışsız sevincini de ortaya sererler. 1917 öncesinin belgeleriyle kıyaslandıklarında, gösterileri konu alan çekimler, bu siyasal nümayişlerin açıkça temel olduğu toplumsal çöküşün işareti olarak, somut

bir şekilde, kentin nasıl yavaş yavaş el değiştirdiğini göstermektedirler. Halk kitleleri iktidarı almıştır ve böylece Ekim, bir hükümet darbesi ya da bir tarihsel kaza gibi değil, bir meşrulaştırma olarak belirir.

Rusya'dan seçilmiş bu üç örnek, hangisi olursa olsun bir filmin her zaman için içeriğinden taştığını göstermektedir. Betimlenmiş olan gerçekliğin ötesinde, bunlar her kezinde, o güne kadar gizli, yakalanmaz, görünmez olarak kalmış bir tarih bölgesine ulaşmaya imkân vermişlerdir. *Kanun Adına* ile birlikte, sanatçıların, resmî eleştirinin başarısız eylemleri saptanmaktadır: bu eylemler terörün başlangıçlarının açık olmayan yasaklarını ortaya çıkarıyorlardı. Haber filmleri hem Ekim'in popülaritesini ortaya koymuş, hem de, üstelik bunların kendileri de, varsaydıkları olayın anlaşılmasını sağlarken siyasal ve toplumsal gerçeğin bir bölümünü maskeledikleri halde, tarihsel geleneğin sahteci yanlarını gözler önüne sermişlerdir. İki propaganda filmi arasındaki kıyaslama, yaşanmışlık düzeyinde kavranan tarihsel gerçek ile bu gerçeğin perspektife alınması arasında varolabilecek açıklığı göstermiştir. Bu kıyaslama, bir yönetici sınıfın Tarih'ten nasıl kovulduğunu da göstermektedir.

Bir araya getirildiklerinde, bu örnekler, bu filmler, akılcı tarihin mekanizmasını bir miktar bozdular. Çözümlenmeleri, yönetenler ile toplum arasındaki ilişkiyi daha iyi kavramaya yardım etti. Bu, Tarih'e akılcı bakışın işlemsel olmadığını söylemek değildir; ama yalnızca şunu hatırlatmaktır ki, hiç bir şeyin kaçıp gitmesine izin vermemek için, çözümleme, tek bir yaklaşıma tanınmış olan ayrıcalığa dayanarak bütünlükçü [totaliter] olabilemez.

1971

1. Michel Foucault'nun deyimini kullanarak söylüyoruz, *L'Archéologie du savoir/Bilmenin Arkeolojisi*, Paris, s. 14-15.
2. Örneğin bkz. G. Lefebvre, *La Naissance de l'historiographie moderne/Modern Tarihbilimin Doğuşu*, Paris, Flammarion, 1971; J. Ehrard ve G. Palmade, *L'Histoire/Tarih*, Paris, A. Colin, 1965; A. G. Widgery, *Les grandes doctrines de l'Histoire/Tarih'in Büyük Doktrinleri*, Paris, Gallimard, 1965. Tarihçinin söylemi konusunda bkz. Roland Barthes, "Le Discours de l'Histoire" [Tarih'in Söylemi], *Social Science. Information sur les sciences sociales*, Ağustos 1967, s. 65-77.
3. Tarihbilimin başlangıçları ve Etienne Pasquier konusunda G. Huppert'e başvurulabilir: "Naissance de l'Histoire en France: Les Recherches d'Etienne Pasquier" [Fransa'da Tarih'in Doğuşu: Etienne Pasquier'nin Araştırmaları], *Annales (ESC)*, I, 1968, s. 69-106.
4. Pierre Nora'dan alıntı: "Ernest Lavisse, son rôle dans la formation du sentiment national" [Ernest Lavisse ve Ulusal Duygunun Oluşumundaki Rolü], *Revue historique*, 1962, s. 73-102.
5. Fransız bayrağı kastediliyor. [ç.n].
6. B. Edelman, "De la nature des œuvres d'art d'après la jurisprudence" [Yasalara Göre Sanat Yapıtlarının Niteliği Üzerine], *Recueil Dalloz Sirey*, 1969, s. 61-70.
7. Yalnızca iki karşı-toplum, naziler ve Sovyetler haber filmlerinin jeneriğinde görüntü operatörlerinin adını belirtirler.
8. François Furet, "Sur quelques problèmes posés par le développement de l'Histoire quantitative" [Nicel Tarih'in Gelişimiyle Ortaya çıkan Bazı Sorunlara Dair], in. *Social Science. Information sur les sciences sociales*, 1968, s. 71-83; ve aynı şekilde, "Histoire quantitative et fait historique" [Nicel Tarih ve Tarihsel Olgu], in. *Annales (ESC)*, 1971, I, s. 63-76.
9. Bu sorunlarla ilgili olarak bkz. J.-P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, La Nouvelle Critique yay. Editions sociales, 1971, s. 230.
10. Edgar Morin'in çözümlemelerini anımsayalım, *Le Cinéma et l'homme imaginaire/Sinema ve İmgesel İnsan*, Minuit yay., Paris, 1956, s. 250.
11. Burada "image" sözcüğünün Fransızcada, görüntü dışındaki *imge, imaj* anlamlarına bir gönderme, bir sözcük oyunu yapılıyor. [ç.n.]
12. Sovyetsineması konusunda, Jay Leyda'nın kitabına ve bibliyografyasına başvurulabilir: *Kino, a history of the russian and soviet film*, Londra, 1960, s. 490. Aynı şekilde G. Sadoul, M. Bardèche, J Mitry'nin çalışmalarından yararlandık ve Christian Metz'in önerilerini dikkate aldık: "Les propositions méthodologique pour l'analyse du film" [Filmi Çözümlemek İçin Yöntembilimsel Öneriler], in. *Social Science. Information sur les Sciences Sociales*, Ağustos 1968, s. 107-121

Bu metni gözden geçirmeyi kabul ederek daha yeterli hale getirmemize yardımcı olan A. Akoun, M.-F. Briselance, A. Goldmann, A. Margarido, Grigoriadou-Cabagnols. H, B. Rolland, G. Fihman ve C. Ezyckman'a teşekkür ederiz.

13. Kuleçov ve *Po Zekonu* hakkında, bkz. "Russie, années 20" [20'li Yıllar

Rusyası), in *Cahiers du Cinéma*, Mayıs-Haziran 1970.

14. Daha sonrakiler gibi, Lebedev'den alınma sinopsis metni, *Sovyet Sessiz Sineması, Brüksel Sinematek Kataloğu*'nda yayımlanan çeviri.
15. M.-F. Briselance'ın gözlemi.
16. Işığın arkadan alındığı planlarda. (L. Grigoriadou-Cabagnols'un gözlemi.)
17. Bkz. Jay Leyda, a.g.y., b. 213.
18. Beyazlara ve yandaşlarına karşı alınmış olan önlemler bir yana bırakılırsa, ihtilâlci-sosyalistlerin duruşmaları 1922 Mayıs'ında gerçekleşmişti; Ekim'in yapımcıları olan sol ihtilâlci-sosyalistlerinki de, Menşeviklerinki gibi, 1921'de. Yazılı itiraf eşliğinde yapılan ilk duruşma 1924 sonundadır. O zamana kadar, yine de gerçek bir yargılama usulü izleniyordu. Bununla birlikte bu usul de sık sık mahkeme heyetince ihlâl edilmekteydi. Bu ihlâllerin en sık görüleni, savunmanın tanık göstermesinin kabul edilmemesiydi. (Bkz. Leonard Schapiro, *Les Bolcheviks et l'opposition/Bolşevikler ve Muhalefet*, Paris, 1957, s. 15, 19, 137, 168, 326.)
19. *Pocemu ja socialistom?* Leningrad, 1925.
20. Bazen *Birlikte Yaşama* diye de adlandırılır.
21. Tırnak işaretleri içindeki ifadeler altyazılardan alınmadır.
22. Kiev'de, 1919'da Rus oyuncularla çevrilmiş olan Alman propaganda filmi. Filmin başında, *Bolşevik Vahşeti* başlığını taşıyan ve belgelerden kurgulanmış bir bölüm vardır. Süre 10 dakika. *National Film Archive Catalogue* (Londra), s. d., bölüm II, no. 163.
23. Bkz. Jay Leyda, a.g.y., böl. VII.
24. Çekimlere ilişkin bir döküm hazırlanmaktadır. SSCB'de bulunan ve çekimlerin yer aldığı bir kataloğa erişilebilir: *Kino i Foto dokumenty po istorii velikovo oktjabrja, 1917-1920*, Moskova, 1958, s. 354. Kehanet koşulları Jay Leyda'da gösterilmiştir, a.g.y.
25. 1 Mayıs gösterisi bir yana bırakılırsa. Esasen, gösteriler o gün Liteiniej ve Nevskij prospeckt'ler üstünde değil ama Champs-de-Mars alanında gerçekleştirilmişti.
26. "Rus Askeri"nde gösterildiği gibi, haksız bir şekilde, *Annales*, 1971.

III

TARİHİ YAZMANIN ÜÇ ŞEKLİ ÜZERİNE

Cahier du cinéma'nın Marc Ferro ile yaptığı söyleşi.

Yüzyılın başından beri filme çekilen şeylerin oluşturduğu bütün (makro ya da mikro tarih, olaysal ya da değil, belge ya da kurmaca anlatı), bugün kendiliğinden, sinemateklerin, televizyonların, özel koleksiyonların korunaklarına, insanların bellekleri-ne yerleşmiş devasa bir arşiv oluşturuyor.

Uzun zamandan beri, toplumların geçmişleriyle bağlantısı –bellekleri– artık bu arşivle (onların bir tür "filmsel bellekleri") olan bağlantılarından ayırt edilemiyor. Doğallıkla da bir tür kitlesel sinemaseverlik ortaya çıkıyor. Bugün, ayrıcalıklı bir şekilde arşivimize ulaşabilen aygıtlar aynı anda da *bu bağlantı içinde geçmişe müdahale etme, onu biçimlendirme imkânına sahipler. Hachette-Pathé grubunun Tarih'i odiovizüel kesitler halinde sunmak üzere tasarladığı okul aygıtlarının yaptığı da bu.*

Bu durum, örneğin şimdilik, Sinema ve Tarih *başlığı altında toplanmış olanlar da dahil olmak üzere, birtakım sorunlar ortaya atmaktan geri durmuyor:*

– Filme alınmış (yazılı olmak yerine) belgeye başvuru, hangi bağlamda tarihsel araştırmanın geleneksel alanını parçalamaktadır? Hangi bağlamda öğretilen Tarih'in egemen tasarımının eleştirisine katkıda bulunmaktadır? (ya da onu güçlendirmektedir?)

– Filme alınmış belgeleri "tarihselleştirmek", bunlara tarihsel belge ciddiyetini kazandırmak amacını taşıyan her türlü işlem, dün

görüntülerin yakalanmasına, bugünse bunların tüketimsel-sunuluşlarına ön ayak olmuş olan, siyasal bakış açısının bir tür gizlenmesi pahasına, dolayısıyla bir tür siyasetdışılaştırma [dépolitisation] *pahasına yapılmıyor mu?*

Bu soruların yanıtlarını bulmak için, onları somut bir şekilde kendisine sormuş olan ender kişilerden birini sorgulamak gerekiyordu. Hachette-Pathé tarafından üretilen Tarih'in Görüntüleri *filmlerinin sorumlusu, sinemacılıkta karar kılan tarihçi Marc Ferro'dan başlamak gerekiyordu.*

Serge Daney
Ignacio Ramonet

Cahiers – 1. İnsanlar ne zamandan itibaren dünyadaki olayları kameralarla "canlı olarak" filme almaya başladılar?
2. Ne zamandan itibaren böylece elde edilmiş olan görüntüler bir stok oluşturmaya başladı? Bu stokların oluşumu ile çeşitli siyasal erkler arasında ne tür ilişkiler var?
3. Ne zamandan itibaren bu görüntüler "belge", "kanıt" hattâ "silah" olarak düşünülmeye başlandı?

Marc Ferro – Bütün bu sorunlar eşzamanlı olarak ortaya çıkmışlar, ama aynı tartım içinde gelişmemişlerdir.

Büyük atılım, 1914-1918 savaşında konumlanır. Hiç şüphesiz, daha XIX. yüzyılın sonlarından itibaren kişileri ve olayları, özellikle de hükümdar ailelerini ilgilendiren şeyleri filme alan kameralar bulunmaktadır. Uzunca bir "konu", 1897'de kraliçe Victoria'nın jübilesini ele almaktadır; bir başkası genç II. Wilhelm'in çeşitli etkinliklerine hasredilmiştir. Kameranın yakaladığı ilk siyasal eylemlerden biri, bir *sufrajet*'in[1], yanılmıyorsam 1907'de, Ascot yarışları sırasında kendisini kralın atının ayakları altına atarak intiharıydı. Kamera, acaba orada bir rastlantı sonucu mu bulunuyordu? Filmin siyasal amaçlarla kullanılmasına gelince, bunun başlangıç tarihi bellidir: 1901'de, Şangay'daki İngilizler, Boxer'ların bir terör eylemini kamera karşısında yeniden

canlandırırlar. Burada açık seçik anlatılan şey, Majestelerinin tebâsından olan saygın bir kişinin bu insanlara güvenmesinin mümkün olmadığıdır.

Bu türden propaganda filmleri, 1914-1918 savaşıyla beraber, ordularda görevli film çekme birimlerinin itkisiyle çoğalırlar. Buna, özel firmalar da yardımcı olurlar. Bununla birlikte, kameranın başat işlevi, gerçeği, özellikle de düşmanın silah gücünü saptamaktır. Bu amaçla, örneğin Almanlar siperlere otomatik kameralar yerleştirmişlerdi. Bunlardan bazıları, mitralyöz ateşi altında taranan Fransız ya da İngiliz askerlerine ilişkin bazı unutulmaz görüntüler kaydetmişlerdir.

Yine de, 1914-1918'den sonra röportaj ve haber filmleri, sanayileşmiş ülkelerde eşzamanlı olarak gelişmiş bile olsalar, sinemanın işlevi, çabaların dağınıklığı ve faaliyetlerin görece özerkliğinden de anlaşılacağı gibi, henüz ciddi bir biçimde çözümlenmiş değildir.

Bu, bir yandan da XX. yüzyılın başlarında sinemanın toplum içindeki statüsünden kaynaklanmaktadır. Kökenlerinin bıraktığı mirasın sonucu olarak, bir yandan bilim ve teknik adamları tarafından bir avangard aygıt gibi değerlendirilir. Devinimi ve gözün saptayamayacağı her şeyi kaydeden bir araç olarak görülür. Bir yandan da, kültür nesnesi olarak film, tümüyle yok sayılır. Tıpkı fotoğraf gibi bir makinenin ürünü olan film, bir sanat yapıtı ya da bir belge olabilemezdi. Güncel haber filmlerinin, bunları üreten firma dışında kabul gören bir yaratıcının imzasını taşımamaları anlamlıdır. Kamerayı tutan adam, yönetici topluma, ulemanın evrenine ait değildir. O yalnızca bir "avcı", bir görüntü avcısıdır. Böylece üretilmiş olan yetim görüntü, halka fahişelik etmekten başkaca bir şeye yaramaz; eğitilmiş toplum ve kodamanlar için sinema, leşkeri cühelaya yaraşan bir seyirliktir.

Yönetici sınıfların uzunca bir süre görüntüye karşı besledikleri küçümsemenin, daha önce çözümlemeye çalıştığımız[2] belli nedenleri vardır. Şunu gözlemlemekle yetinelim

ki, görüntünün üstün statüsü, metne, yazılı olana eklenmesi de onu uzun süre hukukun dışında tutmuştur. Yetim ve dinsiz imansız olan görüntü, ister istemez yabandı: kanaat sahibi olamazdı, siyasal olarak tarafsızdı. Aslında, bilindiği gibi örfleri temel alan sansür, uzunca bir süre filmde metinden çok görüntüyü denetlemişse de, siyasal sansür bunun tersi yönde işlemiştir. Daha 1940'ta bile, İsveç hükümeti, Almanların haber filmleriyle İngilizlerinkileri eşzamanlı olarak, ama *ses olmaksızın*, vermekle tarafsızlığını koruduğunu ileri sürmektedir.

Sinemayı bütün boyutlarıyla üstlenen, işlevini çözümleyen, bilmenin, propagandanın, kültürün evreninde ona ayrıcalıklı bir statü kazandıranlar, ilkin Sovyetler ve naziler oldu. İkisi de birer karşı-toplum inşa ediyorlardı ve nöbeti devraldıkları yöneticilerin kültürel davranışlarına karşı küçümseme ve nefretten başkaca bir duygu beslemiyorlardı. Bir tek onlar, haber filmlerinin jeneriğinde kamera yönetmeninin adını kullandılar. Görüntü avcısının yazıyla anılmaya hakkı vardı artık; yaptığı şey bir belge, sanat yapıtı, her türlü şıkta yapıt haline geliyordu.

Troçki ve Lunaçarski sinemanın propaganda silahı olarak üstlenebileceği rolü iyi saptadılar. "Buna sarılmamız gerekir" diye yazmıştır Troçki. 1918'de, bizzat Lunaçarski, aydın burjuva ile işçi sınıfı arasındaki yakınlaşmanın zorunluluğunu gösteren bir film yaptı. Bununla birlikte, kendileri de entelektüel kişiler olan Bolşevikler, görüntüden çok konuşma ve metin çözümleyicileri olarak, birer papaz gibi davrandılar; sinema gerçek anlamıyla onların uğraş alanı içine girmiyordu. Lenin "eğitici" filmler yapılmasından yanaydı, bu da sinemanın onun kafasında işgal ettiği son derece sınırlı yeri gayet iyi göstermektedir. Aslında film üretimini gerçek anlamında ancak 1927-1928'e doğru, Stalin'in Troçki tarafından dile getirilen temenniyi gerçekleştirmesiyle sömürgeleştirdiler. *Pravda*'nın sinemayı ele alan ilk başyazısı, 1934'te, *Çapaev*'in gösterime girmesi üzerinedir; film bir propaganda aracı olduğu kadar da bir saygınlık

nesnesi haline geliyordu. Sovyet sisteminin işleyişi içinde, yine de metnin, yazılı olanın, fazlasıyla berisinde kalmaktaydı; seçkin bir kültür nesnesi statüsüne yükseltilmişti, ama ayrıcalıklı bir kültür nesnesi durumunda değildi. Bir tek naziler filmi ayrıcalıklı kıldılar. Acaba kültürün başkaca alanlarına erişememiş avam takımından oldukları için mi? Her ne olursa olsun, sinema, iktidarı ele geçirmelerinden sonra naziler için yalnızca bir propaganda aracı olmadı. Bir enformasyon aracı rolünü de oynadı ve nazileri koşut bir kültürle donattı. Goebbels ve Hitler'in, bütün günlerini sinemada geçirdikleri oluyordu. Ve Goebbels, örneğin *Yahudi Süss* gibi bir filmin yapımını yönlendirdiğinde, Lunaçarski gibi senaryoculukla yetinmemiş, filmin yönetiminin bütün evrelerine etkin bir şekilde katılmıştır.

XX. yüzyılda, imgelemlerini görüntünün evreninde tüketen yegâne yöneticiler naziler olmuşlardır.

Cahiers – Bize biraz *Hachete-Pathé* için yaptığınız filmlerden söz edebilir misiniz?

Marc Ferro – Bu filmlerin yapımı, Tarih'in işlevi, kullanılan türlerin niteliği, ele alınan temaların seçimi ile bunların öngördüğü uygulama arasındaki bağla ilişkili bir düşünümlemeyi gerektiriyor. Bir kitap yazarken her zaman besbelli olmayan şey, bir filmin yapımı sırasında birdenbire beliriverir; örneğin, tarihçilerin Tarih'i ile bir toplumun kalıtı ve korudukları olarak düşünülen Tarih arasındaki âşikar karşıtlık gibi... Biz, bunlardan birinin ötekinden daha meşrû olduğunu düşünmüyoruz, her birinin kendi işlevi vardır; yalnız, bir filmin yapımı, benimsenecek tür, şu ya da bu sorunu işlemek üzere seçilmesi gereken yer sorununu da buyurgan bir tarzda ortaya atar.

Pathé ve Hachette için, *Tarih'in Görüntüleri* dizisinde yapılan üç filmi ele alalım.

Cezayir sorununa ilişkin bir film yapılacağından, sözümona bir nesnelliğe, "bilimsel" bir yaklaşıma öykün-

mek imkânsız göründü. Sorunun bir yönünü, bir sömürge insanının isyanını çözümlemeyi yeğlemekle, sömürge rejimini tanımlamak, çatışmanın nedenlerini, kaçınılmazlık vasfını tanımlamak, kısacası, bir isyancının söylemini ve davranışını tümlüğü içinde ortaya çıkarmak mümkün oldu. Bu davranışın ya da bu söylemin haklılığı ya da meşruluğunu sorgulamak başka bir çalışmadır. Ama ortaya koyma işi öncelikliydi; Cezayir (ya da Fransız) devlet mekanizması, bu geçmişin kimi parçalarını ortadan kaldırmazdan; tarihçi kurum, bu söylemi bilgisayara alıp varoluşuna kadar yok etmezden önce bu iş yapılmalıydı.

Görüntülerin seçimini söylenenlerin tutarlılığı yönetir: film, Cezayir'i, yolları ve okullarıyla Fransızların gördüğü şekliyle değil, bolluk içindeki Fransız Cezayiri'ni kışla ve garnizonlardan oluşan iç sınırlarla Arapların sefil ve lanetli Cezayiri'nden ayıran şekliyle, Arapların fark ettikleri gibi göstermektedir. Seslendirme de bu yaklaşıma uymaktadır: gürültüler ve bando mızıka sesleri sömürgeci sistemi maskeler; başlangıçta çekingen, sonunda, pike yapan uçakların sesini bile bastıran flüt ise, ulusal bilinçlenmeyle eşleşir.

Hitler Almanyası üzerine bir film yapmak için[4], yalnızca bir tek soru sormanın yerinde olacağı düşünüldü: Almanya nasıl nazi olmuştu? Sorunun seçimi, benimsenen ve burada aynı zamanda hem sosyolojik hem de tarihsel olan yaklaşımı göstermektedir. Böylece, bir dizi tanıklıktan yola çıkarak, yapım, 1933'den önce nazizmle, sonra da Hitler rejimiyle bütünleşme sürecini duyulur kılmaya çalışmaktadır. Tıpkı Cezayir konusundaki filmde olduğu gibi, bu yapım da aynı şekilde bir "ortaya çıkarma"dır: Almanları, geçmişlerinin bu dönemi hakkında konuşturmak çok güç oldu; tümüyle yitip gitmezden önce tanıklıklarının izini korumak zorunluydu. *Tarih'in Görüntüleri* filmlerinden bazıları bu yaklaşımı benimsemektedirler; daha başkalarıysa, bir sömürge insanının isyanını konu eden filmde, ya da yalnızca Siyahların söz aldıkları Amerika'daki zenci sorunu üzerindeki filmde olduğu gibi[5], bir bakış açısını, bir yorumu öne çıkartmakta-

dırlar. 1914-1918 savaşıyla ilgili film çok daha farklıdır; bir bakıma, esas itibariyle *Annales* okulu tarihçilerinin, görüntülerin diliyle metinlerin dilini birbiriyle çatıştıracak bir tarihçinin filmidir. Burada, Tarih'in gerilere doğru gidişi, bu çatışmanın biçimini almaktadır. Metinler, siyaset adamlarının öne sürdükleri görüşler ve strateji kıyaslamalarıdır. Görüntüler efsunlanan toplumun trajik karşı-ağırlığını göstermektedir. Yine de bu imgeler, hiçbir şekilde Tarih'in anlamını taşır görünmesinler ve görüntüden daha da öteye gitmeye imkân versinler diye, Pierre Gauge ile birlikte kurgulandılar. Marx'ın ve Bloch'tan Braudel'e *Annales* okulunun metinler konusunda uğraşmış oldukları gibi, burada da benimsenen söylem görüntünün düzeyini, yaşanmış olanın deneyimini aşmaya çalışmaktadır.

Cahiers – Geriye dönüş modası. Tarih'e dönük bu genel ilgi nereden kaynaklanıyor?

Marc Ferro – Geriye dönüş modasının zamanımızın alâmetifârikası olan, fikirlerin ve kesin-inançların topluca sorgulanması olgusuna bağlı olduğunu sanıyorum. Varsayım olarak diyelim ki, bunun dönemeç noktası Kruşçev'in komünist partilerin işleyişi, toplumların resmî Marksist çözümlenişi üzerine raporudur. Odiovizüelin gelişimiyle birlikte, çok geçmeden koşut kültür de geleneksel bilmelerin ve davranışların haklılığını ve meşruluğunu sorgulamaya başladı. Enformasyonların iletişimini sağladı ve çatışma da bireysel ya da kolektif tavırların tutarsızlığını ve sonuçsuzluğunu gözler önüne serdi: "solda"ki falanca kişi, kendi ülkesinde tastamam bir zorba olabiliyordu. Yöneticilerin ve sansürcülerin ahlâkının, ahlâksızlıklarını gizlemeye yönelik bir maske olduğu giderek daha belirgin hale geliyordu. Bizim ülkemizde, Devlet dininin Büyük Rahip'i ve Tartuffe'ü olan Michel Debré, Hint okyanusundaki hileli bir seçim çevresinin sahte-seçilmişi değil midir?

Bu genelleştirilmiş sorgulama içinde, bir kesin-inanç

sağlamca duruyordu: faşizm, bizatihi kötülüktür. Bazıları buna da yakından bakmaya yöneldiler, çünkü onlara göre faşizmin kötülük olduğu hiç şüphesiz doğruydu, ama her şey belki de sanıldığı kadar basit değildi. Faşizmin aramızda yaşamakta olduğunun açıkça görüldüğü bir dünyada, yalnız ve yalnız olmaktan da öte, tehlikeli bir girişim.

Genelde kendisiyle tamamiyle aynı görüşte olduğum Pascal Bonitzer'in *Cahiers*'de çıkan eleştirisinin tersine, ben Louis Malle'in *Lacombe Lucien*'deki girişimini fevkalade takdir ettim. Bana, Visconti'ninkinden daha az çelişkili göründü. Malle, bir toplumun, bizimki gibi işlediği sürece *Lacombes Lucien*'ler üreteceğini harikûlade bir şekilde gösteriyor. Faşizm üzerine bütün bir söylemi sorgulayan, derinlemesine bir eleştiri; ardına düşmek gereken bir çözümleme; ama kim uğraşacak?

Bu türden kalkışmalar canlı bir yankıyla karşılaşıyorlar çünkü toplumumuz nasıl işlemekte olduğunu kesinlikle bilmek isterken, geleneksel bilme de, ona engel olmak üzere olanca dikkatiyle orada, yerinde duruyor. İmdi, Tarih'in buna bir yanıt getirmesi gerekir; ne ki, çoğu zaman, kurumların hizmetinde olan tarih, bilimcilik maskesi altında bile düş dağıtmakla yetiniyor. Şimdiki zamanı açıklamaktan fazlasıyla kaçınıyor, sosyolojinin kaçak olduğu doğruysa da, yükselişi buradan kaynaklanmaktadır. Tarih'in de en sonunda, ivedilikle işlemsel bir bilim haline gelmesi gerekmektedir.

Cahiers – Bu belgeler ve onları kendi çıkarlarına kullanan ya da saklayan mekanizmalarla (siyasal partiler) karşı karşıya kalan tarihçinin yeri ne olabilir?

Marc Ferro – Tarihçinin birincil görevi, kurumsal mekanizmaların toplumu yoksun bıraktığı Tarih'i topluma geri vermektir. Toplumu sorgulamak, ona kulak vermek; benim görüşümce tarihçinin ilk ödevi bunlardır. Arşivleri kullanmakla yetinecek yerde, onları aynı şekilde de yaratabilmek,

oluşturulmalarına katkıda bulunmak zorundadır: hiçbir zaman söz hakkı verilmeyenleri, tanıklık edemeyenleri sorgulamak, filme almak zorundadır. Tarihçinin ödevi, tekel aygıtlarını, Tarih'in yegâne kaynağı olmak üzere kendi kendilerini yerleştirdikleri konumdan aşağı indirmektir. Bu aygıtlar (hükümetler, siyasal partiler, Kiliseler ya da sendikalar), topluma egemen olmakla yetinmeyip, bir de onun vicdanı olmak iddiasındalar. Tarihçi bu efsunlamanın bilincine varmada topluma yardımcı olmak zorundadır.

İkinci görev, Tarih'in farklı söylemlerini karşı karşıya getirmektir; bu karşılaşma sayesinde, görünür olmayan bir gerçekliği keşfetmektir. Bereket versin *Annales* tarihçileri ve Michel Foucault bu işe soyundular. Kendi hesabıma ben, geriden bakma imkânı olmadığından incelenmesi daha güç olan çağdaş Tarih'e uygulanabilecek çözümleme yöntemleri keşfetmeye çabalıyorum. Filmin, haber filmi denilen belgesel filmler kadar kurmaca filmlerin de, şimdilik büyük yardımı oldu. Gerçekten de, farklı türden filmler arasında birtakım sınırlar bulunduğuna inanmıyorum, en azından imgeselin de Tarih kadar tarih olduğunu düşünen tarihçinin gözünde.

1975

1. Kadınlara oy hakkını savunan ilk İngiliz "feminist" leri.
2. In, *Annales* (Ekonomiler-Toplumlar-Uygarlıklar), 1973–1
3. *Algérie 1954, la révolte d'un colonisé [Cezayir 1954, Bir Sömürge İnsanının İsyanı]*, ortakyönetim M.-L. Derrien, 15 dakika.
4. *Comment L'Allemagne est devenue nazie [Almanya Nasıl Nazi Oldu]*, ortakyapım M.-L. Derrien; söyleşiler Rebecca Lewrenz, 16 dakika.
5. *Du Ku Klux Klan aux Panthères Noires [Ku Klux Klan'dan Kara Panterlere]*, kurgu Michel Brasier, belgeler M.F. Briselance, 15 dakika.
6. Fransa'nın eski başbakanlarından Michel Debré, ülkenin denizaşırı topraklarından olan, Hint Okyanusu'ndaki *Réunion* adası milletvekilidir. [ç.n]

IV

SİNEMADA KURMACA VE GERÇEK: ESKİ RUSYA'DA BİR GREV

Sinemanın genellikle geçmişin gerçekliğini canlandırmaya elverişli olmadığı; en iyi şıkta, tanıklığının güncel olan için geçerli olduğu; ayrıca da, belgeler ve güncel olaylar bir yana bırakıldıkta, önerdiği gerçeğin bir romandaki gerçekten daha fazla gerçeklik taşımadığı sanılır.

Biz bunun hiç de böyle olmadığını ve aykırı bir şekilde, yalnızca geçmiş üzerine yapılan filmlerin, tarihsel yeniden yapılandırmaların şimdiki zamana ilişkin tanıklığı aşamadığını düşünüyoruz. *Aleksandr Nevski* ya da *Rııblev*'i, bu başyapıtları yeniden seyredelim. Geçmişin okunuşu örnek bir nitelik taşımaktadır; bu yeniden yapılandırmaların akıldan çıkmayan görüntülerini yakalamaksızın Ortaçağ Rusyası'nı anlamak mümkün olabilir mi? Bu bağlamda, *Rııblev* de *Nevski* de iki olağanüstü nesne-filmdir. Bununla birlikte, bir bakıma Kovalevski ve Kljusevski'nin "Tarihleri"nin birer nesne-kitap olması gibi, ondan fazlası da değildir: yeniden canlandırdıkları geçmiş, yalnızca medyalaştırılmış bir geçmiştir, yöneticilerinin istedikleri haliyle 1938'in SSCB'si, muhaliflerinin gördükleri haliyle 1970'in SSCB'si. Tema seçimlerinin, dönemin beğenilerinin, yapımın getirdiği zorunlulukların, kayıt yeğinliklerinin, yaratıcının sürçmelerinin arasından... Bu filmlerin asıl tarihsel gerçeği burada konumlanır, yoksa geçmişi canlandırmalarında değil. Bu, apaçıktır.

Bunun tersine, aksiyonu çekimle çağdaş olan filmler yapılmış oldukları dönemin imgeseline ilişkin bir tanıklık

oluşturmakla kalmazlar; geçmişin gerçek görüntüsünü bize kadar aktarmak suretiyle, daha uzun bir erime sahip olan öğeler taşırlar. Güncel olaylara ait bazı belgelerde bu çizgi besbellidir: Tiflis'in 1908'de filme alınmış o caddeleri, 1912'de çekilmiş o buğday harmanı sahnesi gibi; nedir bunların yaşı? Aykırılık, bu saptamanın kurmaca filmler için daha da geçerli olmasıdır. Gerçeğin görüntüsü bunlarda da bir belgedeki kadar doğru olabilir. Eğer film aracılığıyla Rusya'nın geçmişiyle ilgili bir imgesel Müze oluşturmak düşünülseydi, *Ukrayna*'daki Rus postalının imalat tekniği, *Asya'da Fırtına*'daki bir dericiler çarşısında görülen hareketlilik gibi örnekler, kolayca çoğaltılabilirlerdi. Özellikle de kurmaca filmler, ekonomik işleyişin çözümü ve geçmiş zamanların anlayışının incelenmesi işinde daha da ileriye gidebilirler. Eski Rusya'daki evlenmeler konusunda, Olga Preobrajenskaia'nın filmi *Riazan'ın Kocakarıları*'nın ilk bölümlerinden daha hakiki bir tanıklık var mıdır? Damadın seçimi, karşılıklı sözleşmeler, drahomanın hesaplanması, genç kızın hazırlanması, evlenme töreni; hepsi de toplumsal Tarih'in olağanüstü bir parçasını oluşturmaktadır. Ayrıca, bu sahnelerdeki her plan, tarihsel eleştirinin sabırla çözümleyebileceği bir tablodur; tarihsel eleştiri çok uzun bir zamandan beri bu patikaya boş vermiştir.

Sorun yöntembilimseldir; kurmacanın ve imgelemin arasından, gerçeğin öğelerini saptamaktır söz konusu olan. *Film, toplumun bir tür karşı-çözümlemesi midir?* başlıklı makalede, biz bunu denedik; güncel olayın da, kurmaca filmin de, propaganda filminin de, tarihçi için aynı türden malzemeler olduğunu gösterdik. *Grev*'e ve *Ana*'daki bir grev olayına ilişkin aşağıdaki gözlemlerin amacı, çağdaşlarının imgesel grevlerininin betimlenişi içinden, Pudovkin ve Eisenstein'ın Tarih'e Tarih kadar katkıda bulunduklarını göstermektir. Grev, Pudovkin'in filminin bir bölümünü oluşturmaktadır, Eisenstein'ın yapıtındaysa konunun kendisidir. Bu altı perdelik "sine-piyes"in senaryosunu anımsayalım.

"Çarlık Rusyası'nın en büyük fabrikalarından birinde, dışarıdan bakıldıkta her şey sakindir: işçiler yorulurlar, burjuvazi yaşamın tadını çıkartır. Ama fabrikanın ustabaşı, işçiler arasında gizliden gizliye bir heyecanın hüküm sürdüğünü farkeder. Bu durumu idareye bildirir, idare de Güvenlik'e haber verir. Fabrikanın ve işçi mahallesinin bütün deliklerinden içeriye ispiyonlar doluşurlar. Bu arada Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi'ne bağlı komite, işçileri mücadeleye çağıran duyurular yayınlamaktadır. Haksız yere suçlanan bir işçinin intiharı greve yol açar. İşçiler fabrikayı terk ederler. Makineler durur. Civardaki koruda bir miting düzenlenir. Atlı polisler beyhude yere işçileri dağıtmaya çalışırlar. Patronların işçilerin taleplerini karşılamayı reddettiklerini öğrenen komite, grevi sürdürmeye karar verir. Güvenlik, işçilerin yağmaya yöneleceğini, bununsa birtakım baskıları tahrik edeceğini düşünerek şarap deposunu kundaklamaya kalkışır. Ancak bu tasarı suya düşer. Polis komiserinin emri üzerine, itfaiyeciler su sıkarak işçileri dağıtırlar. Sorumlular tutuklanır. Ama grev sona ermez. İşçiler bir kez daha sokağa dökülürler. Ve o zaman kanlı bir katliam başlar. Onlarca proleter, tıpkı Lenski'deki madencilerin, İaroslav ve Rusya'nın öteki sanayi kentlerindeki işçilerinin binlercesi gibi katledilirler."

Burada, görünür bir gerçekliği, filmin dekor ve dış mekânlarını; eski Rusya'nın izbelerini ve binalarını, atölyelerin örgütlenişini, fabrikanın yapısını bir yana bırakalım. Yalnızca toplumsal işleyişi gözlemleyelim.

Emekçiler dayanışmacı değildir. Bölünmüşlükleri ideolojik (Bolşevik/Menşevik, Marksist/popülist) nitelik taşımayan, fabrikada üstlenilmiş işleve ve yaşa bağlı antagonizmaları yansıtmaktadır. İşçi sınıfının birliğinin üç emekçi kuşağın bir arada bulunduğu bir sabit planla gösterilmesi anlamlıdır. Bölünme, her zaman en yaşlıların marifetidir; Pudovkin'in *Ana*'sında onlar grev kırıcılığı yaparlar, *Grev*'de, iki tarafa birden çalışan casus ve provokatörler

onlardır. Emekçilerin taleplerini dillendiren, hareketi yürütenlerinse hepsi de gençtir; çocukları en fazla altı, yedi yaşlarındadır. Besbelli ki, bu genç emekçiler kırsal kesimden henüz yeni gelmişlerdir; kendilerini kırsal alanda şen ve rahat hissetmekte, orada kendi kendilerini tamamlamaktadırlar; orada doğmuşlardır, orada mutludurlar, orada oynar, sever ve ölürler. Tersine, kentin insanları muhbir ve "sarı"dırlar; onların krallığı içkili eğlence yerleriyle kaldırımlardır, kendilerini buralarda rahat hisseder, kavgalarını buralarda kazanırlar.

Grevcilere karşı olan ikinci grup emekçiler arasında ustabaşılar vardır ve bunların duraksamaları da, kimi zaman, fabrika içindeki çelişkili konumlarına tanıklık eder. Fabrikanın içinde ve dışında, grevcilere hasım olan halktan öteki öğeler şunlardır: kapıcı, şoförler (canavar düdüklerini çalıştırırlar), itfaiyeciler ("alçaklar, hortumları kardeşlerine çeviriyorlar"), hizmetçiler. Böylece bunlar, emekçiler arasında; kapıları açıp kapatmak, işçileri denetlemek, herkesi işe koşmak, patrona yaklaşabilmek, istenen kişinin güvenliğini sağlamak gibi, bir ayrıcalıkla olmasa da bir erkle donatılmış olanlardır.

Bir başka çizgi, işçi sınıfının bir gettoda yaşamakta oluşudur. Bu sınıf, yerleşim alanı olarak, toplumsal olarak yalıtılmıştır ve hattâ, bu gettonun içindeki komşular bile, emekçilerin özlemlerine düşman olmasalar da ilgisizdirler. Grev yapmak, nafaka kesileceği için ebeveynler çocuklarını beslemeyeceklerinden ötürü kötü değil ("oturup çalışsınlar"), çalışmayı reddetmek bir ayaklanmayla aynılaştırıldığı için kötüdür: çalışmamak, ödevini yerine getirmemek, itaatsizlik etmektir. Fabrika, bir yandan da "rahat durulması gereken" kışla ve hapishaneyle aynılaştırılmıştır, çünkü hiç kimse durduk yerde oralarda bulunmaz. Sonuçta, ücret artışı talep etmek, birtakım hakları dile getirmek "siyaset yapmak" demektir; patronların bu bakış açısı halk arasındaki en yaşlı kesimlerin de bakış açısıdır. Boyun eğmişlikle geçen hayatları, yasaya uyduğu ölçüde anlam taşımaktadır.

Yaşlı kişiler ve *Ana*, resmî görevlilerin, yargıçların, Devlet'in hakkaniyetliliğine güvenmektedirler. Ana, oğul mahkûm edildiğinde olayın bilincine varır: aldanagelmiştir o, *gde pravda?* diye haykırır, ki bu, aynı zamanda hem "adalet nerede?" hem de "hakikat nerede?" anlamındadır.

Aralarındaki toplumsal uzaklık, emekçilerle yönetici sınıfların her türlü doğrudan temasını dışlar: patronlar, eğer bürokratların anonimliğini taşımıyorlarsa, aşağı sınıfla ancak astları –personel şefi, polis komiseri, jandarma subayı, vb.– aracılığıyla iletişim kurarlar, emekçilerin yazgısına mutlak bir ilgisizlik gösterirler. Yargıcın yeni kısrağı (*Ana*), hissedarların otomatik meşrubat dağıtıcısı (*Grev*), bu eğitim görmüş, ince ve duyarlı kişiler için grevcilerin taleplerini içeren kağıtlardan, ya da onların tutuklanmalarından, Sibirya'ya sürülmelerinden çok daha ilginçtir. Tutukluları ölüm cezasından kurtarmak için tutulmuş olan baş avukatın kendisi bile mahkemeye gelemez, "işleri yüzünden duruşmada hazır bulunamamıştır" Sonuçta, bütün bu "iyi yetişmiş" insanlar birbirleriyle, avukat yargıçla, müdür generalle ve, *Potemkin Zırhlısı*'nda olduğu gibi, hekim subayla, suç ortaklığı içindedirler.

Kadınların her zaman en son kertedeki durumlarda ortaya çıktıkları gözlemlenmektedir: grev kararını iletirler, hareketin sürdürülmesini desteklerler (ya da desteklemezler), şiddete başvurulmasına neden olurlar. (*Ekim* ve *Grev*'de "Batsle", *Grev*'deki Ana'nın rolü, "imdat, yoldaşlar"). Oynadıkları rol her zaman için merkezîdir, belirleyicidir, ölümün ya da akacak kanın habercisidir.

Grevin başlaması, bastırılması, neden/sonuç süreci içindeki hak talebine göre seyretmemektedir. *Grev*'de, işçiler hoşnutsuzdur, bildiriler dağıtılmıştır; bununla birlikte hiçbir şey olmaz. Grev, haksız yere bir mikrometre çalmakla suçlandığı için umutsuzluğa kapılarak intihar eden bir işçi yüzünden, genel, kendiliğinden ve âni bir şekilde patlak verir. Suçlamayı yapan işçibaşı tartaklanır, dövülür, sonra da kendisiyle alay edilir. Alçaklığından ötürü sorumlu tutulma-

mıştır. Sorumlu olan, baştan sona sistemdir ve grev bu yüzden geneldir. Suçlama, sistemin iyi bir şekilde çalıştırılması için zorunlu değildir, ama sistemin insaniliğini ortaya koyar. *Potemkin*'deki etlerde kaynaşan ve hekimin bilmezden gelir göründüğü kurtlar gibi, suçlama da kurbanları yaralar, böylece onların içinde tutuldukları horlanmanın ne ölçüye vardığını kavramalarına neden olur.

Tıpkı grev gibi, baskı da aynı şekilde akılcılıktan uzak bir şekilde, sistemin zorunluluğuyla, baskıcıların dayatmaları ya da ihtiyaçlarıyla hiçbir görünür bağlantısı olmaksızın ortaya çıkar. Hak talepleri reddedilmiş olan emekçiler polisin provokasyonlarını boşa çıkarmışlar, yine de gösteriler yapmışlar ve sonuçta polis tarafından dağıtılmışlardır; olay orada sona erebilecektir. Ama küçük bir çocuk polislerden birinin atının ayakları altında kalır, ana yavrusunu kurtarmaya koşar, polis memuru onu kırbaçlar; kadın "imdat, yoldaşlar" diye haykırır; kavga bir anda patlak verir ve emekçilerin tümden katledilmesiyle sonuçlanır. Şiddet gereksinimleri, Devlet'e hizmet edenlerin acımasızlığı, iyi yetişmiş insanların ilgisizliği de aynı şekilde, sistemin getirdiği bir zorunluluktur ve sistem bu apaçık akıl dışı süreçle ortaya konmuş olur.

Pudovkin'in *Ana*'sında da grevin patlak verme süreci ücret talebinin şemasına uygun değildir. Grev buyruğu dışarıdan gelir, değerlendirilmeksizin de yerine getirilir. Yetkesi, aldığı karar tartışılamayacak ölçüde kabul görmüş olan, uzaktaki ve gizemli bir genel kurmaydan kaynaklanmaktadır. *Grev*'de de olduğu gibi, yalnızca her bir işçinin görece katılımı, hareketi izlemesi ya da aksatması, kendi özgür kararına bırakılmıştır. *Ana*'da, grev buyruğu, elbette entelijansiya mensubu olan genç bir kız tarafından ulaştırılır; yönetmenin düştüğü sürçme sonucu, kız sosyal demokrat değil popülisttir, zira emekçilere silah da getirir. Böylece Pudovkin, hareketi, doğru yeri olan canlandırıcı konumuna yerleştirir. Beri yanda, Eisenstein da filmlerine hiçbir zaman Bolşevik liderleri buyur etmez; bunlar, filmin başına ve

sonuna yerleştirilmiş, bir bakıma onun dışında bulunan ve partinin söz ve eylemlerini anımsatan, filmleştirilmez öğelerdir (arayazılar). Aynı eksik tavırla *Ekim*'de de karşılaşılmaktadır. Böylece Eisenstein, kendiliğindenliği, her düzeydeki örgütlenme karşısında ayrıcalıklı kılar.

Eisenstein'ın *Grev*'i bir özetleme, Rusya'da proletaryanın 1917 öncesindeki mücadelesini gösteren o büyük grevlerin bir "özeti"dir. Yalnızca bu kadar mı? Bu filmde genellikle bir "model"i, gelişiminin belli bir evresindeki sanayi toplumunun bir modelini de görebiliriz: hak talebi, bunalım, grev, provokasyon ve baskı, bir yandan da toplumsal işleyişe, devrimci sürecin gelişimi içinde zorunluluğun ve akıldışı olanın örgütlenişine ve kendiliğindenliğine ilişkin sorunları ortaya koyan bu modelin öğelerini oluşturmaktadırlar.

1972

V

BİR FİLMİN İÇİNDEN STALİNCİ İDEOLOJİ: "ÇAPAEV"

Önce yönetmenlerinin niyetleriyle kıyaslandıkta filmin nasıl karşılandığı incelenecektir; sonra, dekupajdan ve yönetime ilişkin birkaç belirleyici çizgiden kalkılarak, metinde ve görüntülerde gizli olan ideoloji ile filmin belirgin içeriği karşılaştırılacaktır.

Çapaev ender bir tikellik sunmaktadır: film, gösterime girdiğinde, *Pravda*'nın birinci sayfasında yer alan bir başyazıyla selamlandı; bu film bir örnekti, Sovyet sinemacıları ondan esinlenmeliydiler. Birkaç hafta sonra, başka bir yönetici, "Her gün ille de yeni bir *Çapaev* beklemiyoruz" diye yazıyordu alçakgönüllülükle. Çok geçmeden ve 1917'den beri ilk kez, *Pravda* bir tam sayfasını Sovyet sinemasına ayırıyordu; *Çapaev*'in yaratıcıları olan S. ve G. Vasiliev'e en geniş bir şekilde yer veriliyordu. Bu coşkunun nedenleri 21 Kasım 1934 tarihli başyazıda açık bir şekilde açıklanmıştır: bu film "partinin örgütleyici rolünün ne olduğunu, bunun parti ile kitleler arasındaki bir bağ aracılığıyla nasıl kurulduğunu, partinin kendiliğindenliği nasıl örgütlemiş ve disiplin altına almış olduğunu gösteriyordu"

Dış ülkelerde de komünist partiler koroya katıldılar. Madrid'de, cumhuriyetçi hükümetin iç savaşın tam ortasında filmin gösterimini sağlaması anlamlıdır. Haber filmleri, Vasiliev'lerin yapıtı için afişler aracılığıyla yapılan tanıtıma tanıklık etmektedirler. Bunun nedenleri anlaşılmaktadır. *Çapaev*, 1918-1919 yıllarındaki içsavaşı sahneye koyar.

Kızıllar örnek gösterilmişlerdir, ama film, sorun İspanya'da komünistler ile anarşistler arasındaki anlaşmazlığın odak noktasını oluşturduğu bir sırada, özellikle merkeziyetçiliğin zorunluluğunu ortaya koymaktadır. İmdi *Çapaev*, kahramanların yanılgı içinde bulunduklarını, kendiliğindenliğin hatalara sürüklediğini, bireylerin öldüklerini, oysa ki, Parti'nin doğru düşündüğünü, asla yanılmadığını ve de ölmediğini göstermektedir.

Filmin özetini ve 1934'de bir Sovyet eleştirmenin getirdiği yorumu anımsayalım.

Filmin özeti

Olay 1919'da, içsavaş sırasında geçer. Çapaev, Beyazlara karşı utkulu ama bir parça düzensiz bir kavga vermektedir. Onu gemlemek ve siyasal yönden eğitmek üzere, parti, onunla birlikte tümenin komutasını paylaşacak olan bir siyasal komiseri, Furmanov'u gönderir. Film, iki adam arasındaki ilişkileri ve bir yandan da Beyazlara karşı sürdürülen mücadelenin genel koşullarını anlatmaktadır.

1934'deki yorum

"Film, Çapaev'in, 1918'de Volga üstünden harekete geçen Beyaz muhafızların baskıları karşısında geri çekilişini gösteren bir bölümle başlar. Ayrışık öğelerden oluşan Çapaev'in birlikleri fazla direnişçi değildir: söz konusu kuvvetin henüz Kızıl Ordu değil, ama sadece kendiliğinden toplanan ve daha sonra Kızılordu'ya pek çok asker sağlayan o partizan birliklerinden biri olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Ama işte bu bozgunun ortasında, birdenbire Çapaev belirir. Kaçanları durdurur ve yeniden saldırıya sevk eder. Çarpışmayı yöneten ve mitralyözü düşmana yönelten bizzat kendisidir. Ve seyirci, köylülüğün yoksul katmanlarından çıkıp gelmiş bu efsanevi önderin ateşli mizacına bir anda kapılır. Askerleri onu görür görmez dururlar ve kahramanca geriye dönüp düşmanı ezerler. Çekiliş zafere dönüşmüştür. Çapaev, cesaret ve yılmazlıkları nedeniyle yoldaşlarına

teşekkür eder. Ama çok geçmeden her gerçek halk önderinde olması gereken o sert, eğitici haline döner. Geri çekilme sırasında tüfeğini kaybeden ya da atanları, onu bulup kendisine göstermeye zorlar. Bunun üzerine hepsi birden tüfeklerini aramaya koyulurlar, bazıları nehire bile dalarlar. Bu sırada, İvanovo-Voznessensk işçilerinden oluşan bir müfreze Çapaev'in tümenini desteklemek üzere çıkagelir, müfrezeye komuta eden Furmanov, bundan böyle siyasal komiser görevini de yerine getirecektir. O andan itibaren iki adam arasında karmaşık bir ilişki başlar.

"Furmanov yüklendiği görevin güçlüğünü anlar: partizanları bilinçli Kızılordu askerleri yapmak üzere yeni baştan eğitecek, doğaçtan ve yetenekli önderlerine, düzenli Kızılordu'nun komutanlarından biri haline gelmesi için yardım edecektir. Bu hedefe ulaşabilmek için ne kadar büyük bir Bolşevik dayanıklılığı, sabır, yerindelik ve kararlılık göstermesi gerekecektir! Film, okul sıralarında değil, ama bir tümen karargâhının yakıcı ve gergin atmosferi içinde yürütülen bu siyasal yeniden-eğitim sürecini hayret verici bir derinlikle göstermektedir. Furmanov, Bolşevik ideolojik yönetime yavaş yavaş utku kazandırırken, aynı zamanda yetkesi de savaşçıların gözünde artar.

"Ancak, Furmanov'un görevinin en çetin yanı bizzat Çapaev'in yeniden-eğitiminde odaklanmakta değil midir? İlk karşılaşmalarında, Çapaev, tümenine yeni atanmış olan komiserin müdahalelerini kabul etmek istemez. Kimseye boyun eğmek niyetinde değildir. Bir muharebeöncesinde bir araya geldikleri ilk askerî toplantıdan yararlanan Çapaev, komiserin bilgilerini ve kişiliğini sınamak için ona harekât planına ilişkin görüşünü sorar. Beriki, askerlik sanatı konusundaki bilgisizliğini gösterecek olursa, belki de komiserle eğlenmekten kötücül bir haz duyacaktır. Ama Furmanov, bu sanatı Çapaev'in yanıbaşında öğrenmekten başkaca bir şey istemediğini saklamaz ve sakin bir şekilde komutanı, askerleri ve onları çevreleyen ortamı incelemeyi sürdürür.

"Çok geçmeden Çapaev'in kişiliğinin bazı yeni çizgilerini ortaya koyan bir sahneyle karşılaşırız. Elinden yaralanmış olan tugay komutanı Yelan'ı, Çapaev şu kıncı sözlerle karşılar: 'Yaralanmış! İşte bir budala!' Şaşıran Yelan yanıtlar: 'Mermiler seçim yapmıyorlar. – Seçmek zorunda olan sensin!' diye bağırır Çapaev, 'beyin gerekiyor!' Ve komiserin önünde, bir somut hayat bilgisi dersinin esprili biçimiyle, tugay komutanına muharebeyi nasıl yönetmesi gerektiğini gösterir. Çapaev burada bize bir bakıma beklenmedik bir açıdan görünmektedir.

"Kendiliğinden olma askerî yeteneğine rağmen, rastlantıyı tümüyle stratejisinden dışlamaktadır. Muharebenin bilinçle yönetilmesini ister: 'Beyin gerekiyor!' Ve Çapaev'in kişiliğinde temel olan bir ikinci çizgi böylece kendini gösterir: akıl, örgütlenme, disiplin gereksinimi (...).

"Furmanov ve Çapaev'in Büyük İskender'den söz ettikleri o sahneden daha dikkate değer bir şey olamaz. Bu sahne, Çapaev'i tanımada bir adım daha atmamızı sağlar. O kendisini Askerî Tarih konusunda çok bilgili sanmaktadır: imdi, Büyük İskender'in sözünün edildiğini bile duymadığı ortaya çıkar. Furmanov, Büyük İskender'in çok zaman önce ölmüş olduğunu ve pek çok kişinin, hakkında hiçbir şey bilmediğini söyleyerek beyhude yere teselli etmeye çalışır onu; Çapaev bu yanıtla yetinmez. Ezilmişliğin zincirlerini kırmış olan emekçinin taşıdığı o onur duygusuna had safhada sahiptir. 'Sen bunu biliyorsun,' diye karşılık verir, 'öyleyse ben de bilmek zorundayım.' Bilme açlığı da askerî faaliyeti ölçüsünde yakıcıdır. Yüzüne bir an bakmak bile, o geniş alnın gerisinde çalışmakta olan aklı, olanca coşkusu ve olanca atılımı içinde duyumsamak için yeterlidir. Orada, düşünce, eylemin ayrılmaz parçasıdır.

"Furmanov'la ilk karşılaştıkları andan itibaren, içinin derinliklerinde, tümeninde ve askerlerinin partizan zihniyetlerinde eksik olan pek çok şeyin bulunduğunu açıkça farkeder. Bilgilerinin yetersiz kaldığı sonucuna varır ve bunları Furmanov'dan öğrenmek istediğini dile getirir.

"Böylece Çapaev'de, kendi kendilerini bizatihi sosyalizm uğruna mücadelenin süreci içinde yeniden yaratan o insanların belirgin nitelikleri ortaya çıkmaktadır.

"İç savaş döneminin çarpıcı çizgilerle resmedilmiş bu iki kahramanının, Çapaev ve Furmanov'un yanında, onları tamamlayan ve daha bir öne çıkartan daha başka kişiliklerin de belirdiğini görürüz: devrime derinlemesine bir şekilde bağlanmış, kararlılık, cesaret ve enerjiyle dolu basit ve katı insanlar, Çapaev tümeninin birçok komutanları. Hele Çapaev'in emir subayı olan Petka, derin bir duyarlılıkla dolu, gençliğin bütün sevinçlerine açık ve devrim kahramanı olarak savaş alanında can veren o kabına sığmayan, gözlemci köylü genç, ne kadar unutulmaz bir figürdür!

"Gözlerimizin önünden birçok köylü tipleri de geçer. Bunlar, kâh asker olarak Çapaev'in tümenine dahildirler, kâh kendi halinde köylülerdir. İç savaş sırasındaki ortalama köylülüğün genel eğilimlerini ortaya koyan tipik bir örneği, Çapaev'in birlikleri tarafından işgal edilmiş olan bir köyün, sanatçı Çirkov tarafından canlandırılan bir sakininde karşımıza çıkar. Korkusuz, ama ihtiyatlı ve ikircikliği hep ayakta olan bu köylü, durmadan ve peşpeşe Beyazlarla Kızılları gözler ve sonuçta proleter devrimin savunucularının saflarına katılmak suretiyle seçimini yapar.

"Beyazlar bile ilginç ve nesnel bir şekilde gösterilmişlerdir. Çapaev'in karşısında, yaşamın ve savaşın eğitiminden geçmiş bir albayın dikildiğini görürüz; kendisi için en büyük tehlikenin geri saflarında bulunduğunu gayet iyi anlamaktadır. Bu yüzden de subaylarının askerlere karşı tavırlarını değiştirmeyi arzu edecektir. Onlar için yalnızca katı bir komutan değil, ama aynı zamanda da "ataerkil" bir önder olmak isteyecektir. Ama bütün hesapları, sınıf mücadelesinin mantığı karşısında sonuçsuz kalır. Beyazların, esasen baştan sona gerçek olan "psikolojik saldırıları", çarpıcı bir şekilde etkilidir. İşte, kusursuz bir düzen ve özentili bir yiğitlikle, sıkışık saflar halinde ve ağızlarındaki sigaralarla yürüyerek, Çapaev'in mevzilerine saldırmak üzere ilerlemekteler. Kızıl sa-

vaşçılardan bir kısmı esasen ürküye kapılarak kaçarlar. Ama Furmanov kaçakların muharebeye dönmelerini sağlar ve Çapaev de, atlılarının başında, düşmana nihai darbeyi indirir.

"Film, içsavaşın bu efsanevi kahramanının utkulu sonunu büyük bir tarihsel doğrulukla veren bölümle, Çapaev'in ölümüyle sona erer."

Aslında, 1934'de yazılmış olan bu "yorum", filmin, sonuçta en gösterişli birkaç sahnesinin özetinden başkaca bir şey getirmemektedir. Bu, bizim önerdiğimiz ve bu "yorum"un seçmiş olduğu sahneleri[1] ele aldıkta özellikle kısaltılmış olan kurgulamayla kıyaslanabilir.

1. Sahne.

Çapaev kaçan askerlerinin ortasında belirir. Durumu düzeltir.

2. Sahne.

Eğitmen Çapaev, kayıp tüfekler sahnesi.

3. Sahne.

Komiser Furmanov ve gönüllü işçilerin gelişi.

4. Sahne.

Gönüllü işçilerle Çapaev'in askerlerinin gürültülü karşılaşmaları. Çapaev'in emir subayı Petka, onlardan sessiz olmalarını ister: "Çapaev düşünüyor."

5. Sahne.

Harita başında: Çapaev Furmanov'u sınavdan geçirir: "Komiser ne düşünüyor?" Furmanov, Çapaev'le aynı görüşte olmadığını söyleyenin değil, önderin görüşünün izlenmesi gerektiği yanıtını verir.

6. Sahne.

Patates sahnesi denen, yaralıya taktik dersi.

7. Sahne.

Petka, gönüllü kadın asker Anna'ya mitralyöz kullanmasını öğretir. Beyhude yere onu okşamaya ve baştan çıkartmaya çalışır.

8. Sahne.

Beyazların cephesinde. Albay Borozdin, daha gelenekçi olan bir başka subaya, astlara daha insani bir şekilde davranmasını bilmek ve onlarla "ataerkil" ilişkiler kurmak gerektiğini anlatır.

9. Sahne.

Çapaev ile Furmanov arasında ilk anlaşmazlık. Bir veteriner Furmanov'a gelip Çapaev'in kendisini, yetkisi bulunmadığı halde hekimlik belgesi vermeye zorladığından yakınır. Furmanov veterinere hak verir. Çapaev, "Bu kokuşmuş entelijansiyayı savunuyorsun," der, "bir mujiğin hekim olmasını istemiyorsun." – "Bunu yapamaz, hakkı yok" diye açıklar Furmanov.

10. Sahne.

Furmanov Çapaev'i eğitir; ona geçmişin Tarihi'ni ve büyük komutanları öğretir.

11. Sahne.

Beyazların cephesinde. Albayın uşağı, cepheden kaçtığı için kurşuna dizilecek olan kardeşinin bağışlanmasını diler. Albay bu dileği kabul eder. Potapov'un kardeşi "kırbaçlanacaktır"

12. Sahne.

Çapaev ve Furmanov arasında ikinci anlaşmazlık. Çapaev'in adamları köylerde yaptıkları soygunlara hız verirler. Furmanov, yüzbaşılarını oda hapsiyle cezalandırır. Çapaev'in hiddeti: "Bürokrat, başkasının zaferini mi sahipleniyorsun, tümeni kim yönetiyor?" diye sorar Çapaev. "Sen *ve* ben" karşılığını verir Furmanov. Çapaev'in adamlarıyla Furmanov'unkiler neredeyse birbirlerine girecek olurlar. Furmanov köylülerden çalınanları geri verdirmiştir. Köylüler bir heyet halinde gelip Çapaev'e teşekkür ederler. "Kimin Beyaz kimin Kızıl olduğu artık belli olmuyordu." Furmanov'un alçakgönüllü utkusu.

13. Sahne.

Petka, Çapaev'e Furmanov'a olan hayranlığını belirtir. "Çapaev'e kötü bir komiser gönderemezlerdi" karşılığını verir Çapaev.

14. Sahne.

Miting: Çapaev köylülere ve askerlere hakkaniyet ve komuta anlayışını anlatır.

15. Sahne.

Son ders. Anna, mitralyözü söküp takmasını öğrenmiştir. Petka keşfe çıkar, bir esirle birlikte döner. Veda sahnesinde Petka kızı öpmeye cesaret edemez. Kız duygulanmıştır ve uzaklaşan Petka'nın ardından bakar.

16. Sahne.

Petka, albayın uşağını esir alır, adam, kırbaçlanan ve can çekişmekte olan kardeşi için balık avlamaktadır. Duygulanan Petka onu serbest bırakır ve tüfeğini alakoyar.

17 Sahne.

Çapaev'in karargâhında, Petka, tutsağı getirmediği için kınamalara maruz kalır.

18. Sahne.

Beyazların cephesinde. Hizmetçisi yerleri silerken albay piyano çalmaktadır. Potapov'un, öfke, nefret ve albayı oracıkta öldürme arzusu okunan yüzüne yakın çekim. Bunu yapacak gücü yoktur ve albaya, kardeşinin kırbaç yaraları yüzünden öldüğünü söyler. Albay üzüntüsünü dile getirir.

19. Sahne.

Kızılların nöbetçileri. Çapaev'in niteliklerini tartışırlar. Furmanov gelir ve nöbetçileri denetler, onlarla şakalaşır. Beyazlardan bir asker hatları aşıp Kızılla'ra katılır: Potapov'dur bu.

20. Sahne.

Potapov, Çapaev ve Furmanov'a Beyazların ertesi gün saldırıya geçeceklerini anlatır. "Psikolojik bir saldırı hazırlıyorlar."

21. Sahne.

Muhabereden önceki gece. Koğuşta, Çapaev ve Petka gevezelik edip *Siyah Karga* şarkısını söylerler.

22. Sahne.

Muharebe sabahı. Potapov Kızılların saflarında. "Bu adamlar niçin ölüme gidiyorlar?" diye sorar bir çocuk. "Ya-

şamak için" diye yanıtlar Potapov.

23. Sahne.

Savaştan önce. Çapaev bir ayaklanmayı bastırmak üzere maharebe alanını terk etmek zorundadır. Askerler, "Biz evimize dönmek istiyoruz" derler. Ayaklanmacıları idam ettirir. Düzen yeniden sağlanmıştır.

24. Sahne.

Beyazların "psikolojik" saldırısı; bando eşliğinde, beyaz eldivenler ve düzenli adımlarla.

Anna onları mitralyözle biçmek için yaklaşmalarına izin verir. Çapaev'in süvarileri Kazakları kovalarlar.

25. Sahne.

Zaferden sonra. Kızıllar tarafından işgal edilen Beyazların karargâhında Çapaev Anna'yı kutlar.

26. Sahne.

Başka görevler için çağrılan ve yerine başka bir komiserin, Sedov'un atandığı Furmanov'un ayrılışı. Çapaev'in duygulu vedalaşması.

27. Sahne.

Çapaev'in kampı gece Beyazların saldırısına uğrar. Şaşıran Kızıllar kaçmak zorunda kalırlar. Çapaev yaralanmıştır.

28. Sahne.

Beyazlar tarafından kovalanan Çapaev, Petka'nın yardımıyla Ural nehrine ulaşmaya çabalar. Nehre bakan yalıyarlar üstündeki çatışmalarda Potapov eski albayını öldürür.

29. Sahne.

Çapaev yüzerek Ural'ı geçmek ister. Bir kurşun yer, ölür.

30. Sahne.

Devrimcilerin zaferini sağlayan Kızıl Ordu süvarilerin gelişi.

Bu sonucun verdiği ders, bütün filmden çıkartılacak dersler açıktır. Kahramanlar ölür, ama zaferin kalıcılığını sağlayan parti ölmez. Bu ders, filmin bellettiği bir başka şeye eklenmektedir; iyi niyetli kahramanlar karşısında parti

mensuplarının dingin ve düşünceli üstünlükleri, nihayet ve özellikle de, bunların Beyazlar karşısında savundukları davanın haklılığı. Tarih'in başkaca tanıklıklarıyla karşılaştırıldıklarında, özellikle de Furmanov'un filme dayanak oluşturan konuşmalarıyla kıyaslandıkta, bu dersler, en başta da ana tema, bir parça arzu edilmiş gibi görünmektedir.

Örgütlenmenin kendiliğindenlik karşısındaki, anarşi karşısındaki üstünlüğü, durmadan kendini gösteren bir temadır ve her ne kadar anarşi terimi asla telaffuz edilmese de, en azından 1936'nın seyircisi için, Rusya'nın çok yakın geçmişinden haberli olan seyirci için yine de mevcuttur. Miting sahnesinde (14. sahne), bir köylü Çapaev'e "Bolşeviklerden yana mı, yoksa komünistlerden yana mı" olduğunu sorar. Çapaev nasıl karşılık vereceğini bilemez; mujiğin ısrarı üzerine, neşeli bir tavırla piposunu içip merakla Çapaev'in yanıtını bekleyen Furmanov'a bakar. Bir süre durakladıktan sonra da "Lenin'den yana" olduğunu söyler. Gerilmiş durumda bekleşenler rahatlamışlardır. İmdi, 1936'da, bir parti üyesi, partinin 1917'de adını değiştirmiş olduğunu, sosyal-demokrat partinin (Bolşevik) komünist partisi (Bolşevik) haline geldiğini iyi bilmekteyse de, komünist teriminin anarşist terimine yapıştırıldığını aynı şekilde hatırlayan bir kişi için, yine de belli bir ikirciklilik kalmaktadır. Filmde, Çapaev siyasal sözcük dağarcığının incelikleri konusundaki bilgisizliğini elbette ortaya koymaktadır; bununla birlikte sahnenin vurgulamak istediği, Çapaev'i, bundan böyle devrimle tek başına özdeş olan Leninist akımın dışındaki bir akımla her türlü olası bağlantıdan ayırmaktır. Aynı yıl bir başka sinemacı, Dzigan da, *Kronstadt Denizcileri*'nde anarşistlerin eylemini aynı şekilde yok etmiş, yalnızca bu devrimcilerin siyasal yönden anonim taşkınlığı üzerinde durmuştur.

Ancak, Vassiliev'ler başka yok etmelere de girişirler. Kızıl Ordu 'nun komutanı olarak asla anılmayan Troçki'yi de ortadan kaldırırlar, oysa ki, filmdeki olaylar tam da onun ordunun başında bulunduğu bir dönemde geçmektedir.

Troçki'nin ardılı olan ve o sırada yalnızca bir tek cepheye komuta eden Frunze ise, onun yerine, yukarıdan gelen kararların tek hakimi olarak anılmaktadır; adı, yeri geldiğinden de fazla olarak, sanki seyircilerin belleğinden Troçki'nin her türlü anısını geriye yürür bir tarzda silmek için, birçok kez geçmektedir.

Lenin'e, ancak eski militanların anlayabilecekleri şekilde bir başka göz kırpma daha vardır: 18. sahnede, albay *Ay Işığı Sonatı*'nı çalarken... Bunun, Lenin'in en çok sevdiği parça olduğunu, güzelliğin doruklarını dinlerken, başka yelerde dehşetengiz dramlar cereyan ettiğini düşünmenin korkunç olduğunu söylediğini herkes bilmektedir. İmdi, filmde, tam da albay *Sonat*'ı çalarken, uşağının kardeşi ölmektedir.

1919'da başat olan ve Furmanov'un metninin kıyısında dolaştığı bir sorun; eski ordunun yeni rejime katılmış olan subayları ile saflardan ya da partiden gelme yeni komutanlar arasındaki ilişkiler, bu filmde hiçbir şekilde ele alınmamıştır. *Çapaev*'de, buna bir tek atıf vardır, sınama sahnesinde (5. sahne), tasarlanan taktiğe katılmadığını bildiren subay gerçekten de eski ordunun subaylarından biridir. Bunu sırtındaki üniformadan anlamak mümkündür. İmdi planın kadrajı, neredeyse zor görünür bir şekilde, profildendir. Böylece sorun gizlenmiştir, oysa ki, bunun tersine, Furmanov güncesinde, geldiği günden ayrıldığı güne kadar geçen zaman içinde Çapaev'in bu subaylarla her türlü işbirliğine, giderek daha fazla düşman olduğunu anlatmaktadır; bu sorunun önemli olduğunu eklemektedir; bu yok edişin nedenleri vardır: açıktan yapılacak her atıf, Troçki ile Stalin arasında cereyan eden ve sonuçta Stalin'in Eski Rejim subaylarından bir çoğunu kullanmak suretiyle rakibinin tezlerini benimsediği tartışmalara gönderme olacaktı.

Tarih'e bu açık başvuru, mâsum bir amaç taşımamaktadır çünkü sistemlidir ve karşı görüşe yer vermez. Şimdiki zamana, yani filmin gerçekleştirildiği döneme bile uzanır: örneğin, Furmanov ile Çapaev arasındaki yakınlaşmanın köylü sorunu dolayısıyla gerçekleşmesi belirleyicidir;

kolektifleştirmenin parti ile köylü kitleler arasındaki bir yakınlaşmayı zorunlu kıldığı bir dönemde, köylülükle ilişkilerin altı çizilmektedir. Böylece, bir yandan partinin yönetici olarak meşrulaştırılması, öte yandan proletarya diktatörlüğünün meşrulaştırılması, filmin tam da arzulanan amacını oluşturmaktadır. Çekim bu amaçlara ulaşır, zira söylediğimiz gibi, yetkililer filme alkış tutarlar ve onu örnek gösterirler.

Buradan itibaren, başkaca hangi iletileri yaydığını saptamak üzere, filmin başka türlü bir çözümlemesine girişmek yararlı olabilir; bunlar, filmin görünür olmayan içeriği yönetmenlerinin istencinden ya da çağdaşların çözümlemesinden doğrudan kurtulsa bile, rejimin görüşlerini aynı şekilde temsil ettikleri kabul edilen bölümlerdir.

Filmin görünür olmayan kuruluşunun şeması

Filmin kuruluşuna ilişkin bir inceleme, iki sahne türü arasındaki karşıtlığı göstermektedir: grupları, kitleleri perdeye getiren ve genel planların egemen olduğu sahneler; iki

	Çapaev	Furmanov	Petka	Anna	Borozdin	Potapov
Çapaev		3, 5, 9, 10, 12, 26	13, 17, 21, 28	25		20
Furmanov	3, 5, 9, 10, 12, 26					
Petka	13, 17, 21, 28					16
Anna	25		7, 15, 25			
Borozdin						8, 11, 18, 28
Potapov	20		16		8, 11, 18, 28	

önemli kahramanı perdeye getiren ve yakın planların galebe çaldığı sahneler. Birinciler, başatlıkla oyuncuların kolektif devinimlerini canlandırmaktadır; lirik bir canlılıkları vardır; daha çözümsel olan ikincileriyse, aşağıdaki tablodan yola çıkarak birçok bütün halinde bir araya getirmek mümkündür. Numaralar, kahramanların buluştukları sahneleri göstermektedir.

Böylece 16, 20 ve 25. sahneler bir yana bırakıldıkta, en sıklıkla görülen bileştirmeler dört çift kahramanı perdeye getirir:

– Çapaev-Furmanov: altı sahne (3, 5, 9, 10, 12, 26);

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

– Petka-Çapaev: dört sahne (çoğunlukla kısa: 13, 17, 21, 28);

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

Bu çiftlerle başka sahnelerde de karşılaşılabilmektedir, ama bu sahneleri artık onlar canlandırmazlar, bu rolü üstlenmiş olan başka kişiler vardır: 25. sahnede örneğin, Furmanov bulunmaktadır, ama sahneye doğrudan müdahalesi yoktur, yalnızca tanıktır.

Bu çiftler, kendinde düğümler olarak çözümlenmek üzere, filmin ilerleyişinden ve başat çizgisinden bağımsız olarak ayrı bir şekilde ele alınabilecek dört anlatıyı canlandırırlar.

1. Başat "çift" olarak Çapaev ve Furmanov arasındaki ilişkilerin evrimini bu şekilde inceleyelim.

Filmde, bunlar en baştan itibaren zor ve öfkeli ilişkiler içindedirler, oysa ki, metninde, Furmanov, ünlü Çapaev'i görme fikriyle "aydınlanmış" olduğunu açıklar; filmde, Furmanov mesafeli ve naziktir, baş anlatıdaki ideolojinin zorladığı çizgi içinde görünür. Çapaev'e gelince, o saldırgandır; Furmanov kendisini tanıttığında, ona doğrudürüst bakmaz bile. Bu, gerçek bir düellonun, bir iktidar kavgasının başlangıcıdır. Bu kavga önce birtakım kuralları izler, usullere uyar, ama bunlar, veteriner olayı sırasında Çapaev

Furmanov'un makamına daldığı zaman ve bundan da fazla olarak yüzbaşısının tutuklanması sırasında kavga tehditleri savurarak simgelerinden soyunan bir gladyatörün hareketlerini taklit ettiğinde, çiğnenirler. Derken, köylü heyeti Çapaev'e şükranlarını sunmaya geldiğinde, iki adamın ilişkilerinde ani bir dönemeç belirir. Ondan sonra da bu ilişkiler durmadan daha iyiye gider. Silah arkadaşları arasındaki ilişkilere dönüşür. Böylece, rekabet bağları kardeşlik bağları halini almıştır.

2. Anna ve Petka arasındaki ilişkiler de aynı şekilde eksi kutuptan artı kutupa doğru seyrederler. Genç bir işçi kızla bu askerin kent ile kırsal kesim arasındaki ilişkilerin simgesi olan karşılaşmalarının başlangıcında, Petka Anna ile cinsel ilişki kurmak ister. İmdi, Anna bilinçli devrimi temsil etmektedir. Erdemli davranmak zorundadır ve Petka ile bu türlü ilişkileri reddeder. Onu iter. Petka, ona mitralyöz kullanmasını öğrettiği için ilgisini çekmektedir; bilgisini ona aktardığı için Petka'ya müteşekkirdir, ama bu onun görevidir. Bununla birlikte, ona karşı bir eğilimi olduğu da açıktır. Mitralyözün namlusunu uzun uzun okşaması (15. sahne) elbette Petka'ya yönelik okşamalardır ve oyuncudan ya da sahneye koyanın talimatlarından kaynaklanmasının, anlamlarının bilinçli ya da bilinçsiz olmasının fazla önemi yoktur. Sonuçta, Petka göreve giderken, hayatını tehlikeye atarken ve böylece, bir bakıma, ayinsel bir sınavdan geçerken, yola çıkmadan önce onu öpmek isteyecektir, ama cesaret edemez: onun karşısında kendisine hakim olur; biraz uzaklaşmıştır ki, onu gözleriyle izlemek için pencereye koşar. Müzik, içinden geçen duyguların altını çizmektedir. Zaferden sonra (25. sahne), Anna da, Petka da geçiş sınavından başarıyla çıkmışlardır: Petka bir tutsak almaktan daha iyisini yapmış, onu kendi saflarına kazanmıştır; Anna, düşmanı mitralyözle dağıtmıştır. Çapaev tarafından kutlanmak üzere Anna ilk kez savaşçıların koğuşuna girdiğinde, Petka ile olan ilişkisi artık meşrūdur; onun beline sarılması-

na izin verir. Çapaev orada baba rolünü üstlenmiştir ve bir bakıma ikisinin birlikteliklerini, Anna ile konuşurken Petka'ya bakmak suretiyle meşrulaştırmaktadır. Bu tanıma eyleminden sonra Petka'nın ilk davranışı şu olur: Anna'nın içeceği yumurtanın tepesini açar. Simgesel anlam besbellidir. Böylece bu sahnelerin oluşturduğu dizi, gayrı meşrû ilişkinin mahkûm edilişinden evliliğin yüceltilmesine doğru ilerler.

3.-4. Öteki sahne "dizileri" baba/oğul bağlantılarını perdeye getirirler. Bunlar, Çapaev ve Petka ile albay ve uşağı arasındaki bağlantılardır. Birinci durumda, bu bağlantılar iyi bir şekilde sürmektedir. Baba, gençliğin atılımına ihtiyaç duyduğu bir anda koruma ilişkisini tersine çevirmiş olan oğlun gözleri önünde ölür. Bunun tersine, Borozdin ve Potapov arasındaki bağlar, açıkça "ataerkil" olarak tanımlanmış olmalarına rağmen, *iyi* değildir. "*Tarih tarafından* mahkûm edilmiş" bir toplumda, babanın koruyucu işlevi etkili olabilemez. Bütün çabalarına karşın, albay, Potapov'un kardeşinin hayatını kurtarmayı başaramaz. Dolayısıyla Potapov düşman saflara katılır ve kendisini korumamış olan bu babayı öldürür.

Böylece, içsel düzeyde, bireyler arasındaki bağıntısal sistemlerin hepsi de ailenin işleyişi düzleminde konumlanıp gelişirler; yoksa örneğin, *yalnızca* Beyazlara karşı verilen mücadelenin *genel çerçevesi içinde yer alan* sınıf mücadelesi düzleminde değil. Belki de 1936'daki durum nedeniyle, örneğin kırsal alandaki sınıfsal ilişkiler hiçbir zaman anıştırılmamışlardır, oysa ki, 1919'da, bunlar alabildiğine canlıydılar...

Bu filmde, "olumlu", "normal" aile bağlantıları, yalnızca Tarih tarafından meşrulaştırılmış olan toplumda, Sovyet toplumunda işler. Önerme tersine de çevrilebilir: rejimin onayladığı Vassiliev'ler, bir toplumsal sistemin yapısını, İyi'yi ve Kötü'yü, ataerkil ailenin geleneksel işleyişinden

kalkarak yargılamaktadırlar. Bu işleyiş, bir rejimin ilke ve kıstasını oluşturmaktadır.

Gözlem aykırı gibi gelebilir; *en azından,* Aleksandr Kollontai'nin tasarımlarının yenilgisini göstermektedir. Ama gerçekte, anlamı daha yoğundur, zira filmde, Stalin döneminde rejim tarafından savunulmuş değerler modelini tamamlayan başka çizgilerle desteklenmiştir; bu model, 1917'nin devrimci toplumundaki değerler sisteminden, en azından kısmi bir dönüşü oluşturmaktadır. Bu, örneğin, bilme ve askerî disiplin kurumu karşısında benimsenmiş olan tavır için de böyledir.

Diplomaların meşruiyeti sorunu, gerçekten de Devlet (Furmanov) ve toplum (Çapaev) arasındaki ilk anlaşmazlık konusudur. Çapaev sanır ki, devrimin başarıya ulaşmasıyla birlikte bilmeye erişim de, içerdiği şeylerle birlikte –rütbe vermek– bundan böyle herkese açılmıştır. Çapaev gibi bir halk adamı için, veteriner ve hekim aynı evrenin, bilmenin evreninin insanlarıdır. Bu evrende rollerin ve uzmanlıkların değişebilirliği geçerlidir. Örneğin, bu değişebilirlik ilkesi Lenin'e, Troçki'ye (ya da Stalin'e) bilim, sanat ya da dilbilim sorunları hakkında yargıya varma hakkını vermektedir. Ama Furmanov onu şaşırtır; hak herkes için eşit değildir; bir veteriner bir hekimlik sanını verebilemez: "Buna hakkı yoktur." Bürokrasinin erkini temellendirdiği meşruiyetin ikircikliliği böylece ortaya serilmiştir: bu meşruiyet, parti üyesi olduğu için bürokrat Furmanov'un aynı zamanda tümen komutanı da olmasına imkân vermektedir, bir veterinerin hekimlik yapmasına ise imkân vermemektedir. Devrim, Parti'ye katılındığı *ölçüde* işlevsel ve toplumsal oynaklığı geliştirmiştir. Bunun ötesinde, bu oynaklığın önü kesilmiştir. Yeni bölünme böyledir. *Yeni erk, bütün gücünü eski bilmeden devşirmektedir.* Onun biçimlerini yeniden canlandırmaktadır: Çapaev'i güldüren bir duvar yazısı için, Furmanov'un "uyaklandırılışının kötü olduğu" dışında söyleyebilecek bir şeyi yoktur (25. sahne)[2].

Askerî kuruma ilişkin sahnelerde, devrimci ülkülerden

gerileyiş daha çok belirgindir. Vassiliev'lerin filminde, Furmanov, komutan olarak farklı görünmesi için Çapaev'den "kılık kıyafetine özen göstermesini" ister: o, " Sovyet ordusunun bir tümenine komuta etmektedir" Daha sonra, Çapaev kılığını düzeltir: köylüler onu tanıyamamışlardır (12. sahne). Biraz daha ilerideki gülünç sahne: bu kez Çapaev Petka'ya üstüne başına dikkat etmesini buyurur, vb. Furmanov'un anlatısında, bu görüntü kaygısı yer almaz, tam tersine: "Önderleri fark edecek kişinin pek dikkatli olması gerekirdi", diye yazmaktadır. Bundan başka, miting sahnesinde, Çapaev disiplin konusundaki anlayışını açıklar: eğer kurallara itaat etmezse komutan da ötekiler gibi kurşuna dizilmelidir, sofrası herkese açıktır, vb. Ama filmin görüntüleri bu iman tazelemeyi yalanlamaktadır: komutanların masası ayrıdır ve askerler başka bir yerde yemek yerler. Özellikle de, komutanın ayaklanma sahnesindeki (23. sahne) tavrı çok daha anlamlı görünmektedir. Dövüşmek istemeyen savaşçılar, Rus askerlerinin 1917'de Almanları kardeş sayar Lenin de onları bu yolda yüreklendirirken söyledikleri şeyleri tastamam yinelemektedirler. Burada anlamı tersine çevirme, silme işlemiyle birlikte, tastamam durmaktadır: Vassiliev'lerin filminde ayaklanmacılar, seyircinin onayını da toplayarak, idam edilirler. Çapaev, Furmanov'un anlatısında yer almayan ve geleneksel ahlâkın derinliklerinden kaynaklanan şu tümceyi ekler: "Vatanın en mükemmel evlâtlarının kanı, sizlerin suçunuzu bağışlatacaktır."

Kırsal alanların sorumluluğunun kent tarafından yüklenilmesinin de dikkat çekici bir tersine çevirmeyle temsil edildiğini ekleyelim: filmin başında, gönüllü işçiler müfrezesi hiçbir şey değildir, Çapaev'in tümeniyse her şeydir. Bu işçilerin arasında Anna, kentin bu yetersizliğini simgelemektedir: komutan Çapaev taktik ve strateji öğretirken, o bir tek silahı kullanmasını öğrenir. Filmin sonunda, Çapaev'in genel karargâhı sabahın erken saatlerinde baskına uğradığında, şaşkınlık geneldir; bizzat Çapaev bile kalakalmıştır. İşlevlerin ve rollerin tastamam tersine çevrilmesiyle,

artık emirleri veren, filmin başında hiçbir şey olmayan, bir yandan da Parti'yi temsil eden kadın işçi Anna'dır. Kırsal alanın, merkezî iktidarı temsil eden kentin buyruklarına itaat etmekten başkaca yapacağı şey yoktur.

Böylece, içsel olanın düzeyinde, Beyazların değerler sistemiyle oldukça tutarlı bir aynılaştırma gözlenmektedir: günahların bedelini kanla ödeme ve kendini feda etme mitosu, ordunun disiplini, rütbelerin gösterilmesi, kurumlaştırılmış bilmenin meşruluğu, ataerkil ve meşrû ailenin yüceltilmesi, merkezî iktidara itaat. Aynı şekilde, "Kokuşmuş entelijansiya"ya yönelik saldırıların ve subayların entelijansiyaya maledilmelerinin (24. sahne) de toplumun başka bir çizgisini, yönetici kurumların halklaştırılmasını dile getirdiğine, bununsa Stalin döneminin belirgin çizgilerinden *biri* olduğuna işaret edilmelidir[3].

1973-1974

1. Burada "sahne", *séquence* karşılığı olarak kullanılmıştır. Hem tek mekândaki planlar bütününü, hem de, yer yer, birkaç mekânda geçen, *aralarında anlam bağı olan olay ve olgular* bütününü *kapsar*. [ç.n.]
2. Geleneksel değerlerden yapılan devşirme, filmin her düzeyinde belirgindir: örneğin, müzik; senfonik müzik kayıtları onlara ayrılmıştır; bunlar ayrılığı, zaferi, meşrû aşkı, ölümü terennüm ederler.
3. Stalin dönemi, kökenleri ve özgüllüğü üzerinde, bkz. *Révolution de 1917 [1917 Devrimi]* adlı kitabımız. C. II, bölümler 7 ve 8 ile sonuçlar.

VI

EFSANE VE TARİH: "POTEMKİN ZIRHLISI"

Efsane ve Tarih: Potemkin'in durumu ele alındıkta, efsanenin doğruya uygunluğun çizgilerini alabildiği görülür. Yinelediği anlatı parçası kimi zaman hakikidir: mürettebat için ayrılmış etin üstünde kaynaşan kurtlardan büyük ayaklanmaya, Odesa halkının kurbanlarla dayanışmasına, bastırma eylemine, cereyan ettiği yer aslında Richelieu merdivenleri olmayan katliama, Konstanza'ya doğru harekete, nihayet "hükümet yanlısı" savaş gemilerinin ablukası arasından gerçekleştirilen "yarma" hareketinin doruk noktasında, o gemilerin *Potemkin*'i bir "hurra" avazesiyle selamlayışına kadar. Efsanenin korumuş olduğu ayrıntı da, zihniyet de, aynı şekilde hakikidir: aşağılanan insanların isyanı olan ayaklanma, Tarih'in zamanları içinde pek ender rastlanmış olan devrimci bir bilinçlenmeyle, bireysel sürünmeden kolektif coşkuya geçişi gayet iyi işaretler[1].

Bununla birlikte, bu kadar güzel bir uyumun içinde bir tanıklık, aykırı bir ses vermektedir: Eisenstein'ın kendi tanıklığı. *"1925'de,"* diye yazar, *"bu dönem unutulmaya terk edilmişti (...). Nerede Karadeniz'deki ayaklanmadan söz edecek olsak (...), bize hemen teğmen Schmidt'i ve* Oçakov*'u anlatıyorlardı.* Potemkin*'deki ayaklanma anılardan giderek daha fazla silinmişti. Pek anımsanmıyor, hakkında az konuşuluyordu.* Kolektif belleğin bu ihmali sorun yaratmaktadır. Ve bu ayaklanmanın tarihinden bazı görünümleri yeniden ele almaya, bunları efsaneyle karşılaştırmaya çağrıda bulunmaktadır.

Karadeniz filosunda "hükümete bağlılığı"nın en fazla olduğu düşünülen gemide ortaya çıkmış olan ayaklanma, sosyal-demokrat partinin eylemine hiçbir zaman gerçekten eklemlenmedi. Parti, gerçekten de Odesa'da çok geniş bir başkaldırı hareketi geliştirmekteydi ve hareket, *Potemkin* ayaklanmasının arifesinde, başarılı bir genel grev aşamasına bile gelmişti. Elbette *Potemkin*'de de devrimci militanlar bulunuyordu; bunlar hareketi yönlendirdiler. Bununla birlikte, ne onların çabaları, ne de gemiye çıkmış olan sosyal-demokrat parti Odesa bölgesi temsilcilerinin onlarınkine eklenen çabaları, mürettebatı, bütün bir filoyu kendi davasına kazanmak olan taktik hedeflerinden vazgeçirmeye yetmiştir. Böylece, kentteki devrimci hareket ile denizcilerin hareketi arasında, çok sınırlı operasyonlar için yapılanlar dışında, eşgüdümlü bir eylem gerçekleşmemiştir; denizcilerin, devrimci örgütlenmeler ya da parti denetimi altında gerçekleştirdikleri eylem çok daha az olmuştur.

Sonuç olarak, daha sonra 1917'deki askerler gibi, çoğunlukla köylü kökenli olan *Potemkin*'in denizcileri de elbette devrimci değerleri savunmak üzere dövüştüler, ama bunlar, zorunlu bir şekilde örgütlerin savundukları değerlerle aynı değildi. "Kendi" gemileriyle gurur duyan, teknede düzenin en iyi bir şekilde sürmesine (en azında başlangıçta) özen gösteren mürettebat, manevra ve yüklemeleri sektirmeksizin ve sanki tören geçitindeymişcesine gerçekleştirdi. Bu denizciler, tıpkı 1917'deki askerler gibi, görevlerini yerine getirmek ya da ölmek için disiplin yönetmeliklerine gereksinim duymadıklarını göstermek istiyorlardı.

Yenilmez *Potemkin*'in acınası sonu, gelenekte ve efsanede hiçbir şekilde anımsatılmamıştır: mürettebatın bir kısmı, bir avuç asker tarafından (Teodsya'da) bozguna uğratıldı, kalanlar ikinci bir kez Konstanza'ya geldiler; gemi düştü, denizciler tehcir edildiler ya da küreğe gönderildiler, çoğu da Arjantin'e göç etti... Görünüşe göre, içlerinden hiçbiri "devrimin partisi"nin yeraltı örgütlerine katılmadı; ya da, en azından, simgesel bile olsa orada bir rol oynamadı...

Bu bölümü, efsane de, resmî belgeler de budarlar (...).

Bu koşullar altında, düşünülebileceği gibi, efsane ve resmî tarih, *Potemkin*'in ancak başlangıç evresini alakoyabilirlerdi. Ve eğer Eisenstein'ın başyapıtı onu yeniden canlandırmış olmasaydı, bu budanmış versiyon bile belki de insanların belleğinden yitip gitmiş olacaktı –tarihin, çoğu zaman, Tarih'ten ancak ve yalnızca yönetenlerin iktidarının meşrulaştırdığı şeyi alıp sakladığı bu kadar doğrudur işte.

1976

1. Bkz. René Girault'nun *Sur 1905'de [1905 Üzerine]* aktardığı tanıklıklar, "Champ libre" yay. ve Richard Hough'un anlatısı, *La mutinerie decuirassé Potemkine [Potemkin Zırhlısındaki Ayaklanma*, Le Livre de poche. James Morison "*Potemkin Zırhlısı*'ndaki doğrular ve karşı-doğrular" üzerine bir metin hazırlamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Tarih'in edimcisi olarak film

VII

HABER FİLMLERİNİN ELEŞTİRİSİ, "KOŞUT TARİH"

1. HABER FİLMİ BELGELERİNİN ELEŞTİRİSİ

Sinema belgelerinin tarihsel ve toplumsal eleştirisine pek çok bakış açısından yaklaşmak ve özellikle de başka türden kaynaklar için kullanılmış olan yöntemleri yeniden üretmek mümkündür. Örneğin, haber filmleri üzerinde, 1934 yılının konularının dökümü yapılabilir, haber filmleri ve öteki enformasyon kaynakları tarafından sunulan toplum görüntüsü kıyaslanabilir. Aynı şekilde, nazizm'i konu alan Fransız haber filmleriyle İngiliz haber filmleri kıyaslanabilir; İngilizlerin, Hitler rejimine ilişkin imgelerinin Fransızların edindikleri imgeden farklı olduğu görülür: İngilizlerde, çocuklara verilen askerî eğitime, polisin şiddetine ve toplama kamplarına ilişkin konular daha çokken, Fransa'daki haber filmleri, daha çok Hitler rejiminin askerî görünümü ve Alman silahlanmasının getirdiği tehlikeyi ortaya koyuyordu. Bu durumun, her iki ülkenin kamuoylarındaki tepkinin niteliği üzerinde birtakım sonuçlar yaratmış olması mümkündür ve bu gösterme biçimi, W. Churchill gibi kendilerini nazizmin yeminli düşmanı olarak ilan eden kimselerin sağladıkları desteği daha iyi anlamaya da yardım etmektedir.

Bütün bu bakış açılarının hepsi de geçerli ve meşrudur, ancak, bizatihi görüntülere ilişkin bir çözümlemeyle eşleştikleri ölçüde geçerli ve meşrû görünseler gerektir.

Bu çözümleme, üç görünüm altında incelenecektir: doğruluk eleştirisi, özdeşleştirme eleştirisi ve özellikle de

çözümleyici eleştiri.

Doğruluk eleştirisi

Doğruluk nosyonu sonuçta ikirciklidir. Bunu, Georges Rouquier'nin iki filminin, *Lourdes ve Harikaları* ile *Farrebique*'in örneğinde anlarız. Birinci durumda, Georges Rouquier bir törenin filmini çeker, filme alınan kişiler filme alındıklarını bilmemektedirler; fark etseler bile bu onların tavırlarını hiçbir şekilde değiştirmez, olsa olsa bir jest ya da bir bakış söz konusu olabilir ki, bu da kurguda kesilmiştir. Kamera törenin ortasında beliriverdiği ölçüde, meşrû bir küçültmedir bu. Ama eğer kasabalıların kendilerini kaydeden bakış karşısındaki tepkileri de aynı şekilde bilinmek isteniyorsa, gayrımeşrû bir küçültmedir. O zaman gerçek nerede? Kesintisiz sahne-planda mı, yoksa töreni nasılsa o şekilde canlandıran kurgulu planda mı? Ortada bir sorun var.

İkinci durumda, Georges Rouquier ya da *Les Maîtres-fous*'da *[Baş Deliler]* Jean Rouch, katılanları filme alınacakları kousunda uyardılar: *Farrebique* ya da *Les Maîtres-fous*'daki jestler sırf bu yüzden, doğru olmayan, yeniden canlandırılmış jestler midir? Öyle görünmüyor. Katılımın bilinci kişilerin tavrını değiştirecek bile olsa, görüntülerin fazladan bir ruhu, seyircinin, çekim koşullarının ne olduğunu bildiği için farkında olduğu, bir içselliği vardır.

Böylece, *sahne-planların ya da en azından çok uzun planların mevcudiyeti*, doğruluk nosyonuna kazandırılan içeriğe zarar vermeksizin, belgenin yapısına ilişkin bir yargı oluşturmaya imkân veren bir ilk gösterge sunmaktadır.

Özellikle de haber filmleri için, bir belgenin yeniden mi oluşturulduğunu, yoksa bilerek mi değiştirildiğini anlamaya imkân veren daha başka belirleyiciler de bulunmaktadır.

Kameranın açısı bir ilk kıstastır. Haber filmi yapan firmalar çoğu zaman bir tek kamerayla iş gören bir tek çekimci kullandıklarından, açı, bir belgenin bütünlüğü içinde doğru

ve sürekliliği içinde de el değmemiş olduğunu anlamaya imkân verir. Gerçekten de, tek bir kamerayla filme alınmış bir sahnede (muharebe, nümayiş, vb.), görüntü alanı ile karşı alanı birlikte kavramak, örneğin saldırıya geçen askerleri aynı zamanda hem önden hem de arkadan görmek mümkün değildir. Bir belgeselin, *Batı Cephesindeki Bir Savaş Günü*'nün (Coblence ve S.C.E. arşivleri), birçok yönden doğruluğun bütün görünümlerini sunduğu halde, Büyük Savaş ertesinde bizatihi muharebe alanında gerçekleştirilmiş bir yeniden-canlandırma olduğu, bu özelliğinden anlaşılır. *1914-1918, Savaşın Dönüşümü* filminin tanıtma yazıları öncesine yerleştirilmiş olan bir parça, aynı filmin, İngiliz ve Fransız askerlerinin mitralyözle biçildikleri sondan bir önceki sahnesinde yer alan belge-görüntülerle kıyaslanabilir. Bu belge-görüntülerin açısı değişmemekte ve bu muharebe sahnelerinde karşı açı bulunmamaktadır.

Başka bir gösterge: *bir planın farklı görüntülerinin mesafesi.* 40-50 yıllarının teknik yetkinleşmeleri öncesinde, uzak bir plandan yakın plana geçişi, alan derinliğinin değiştirilmesini, bir zum marifetiyle kesintisiz bir biçimde gerçekleştirmek mümkün olamıyordu. 1950 öncesinin bir haber belgeselinde bu şekilde bir yanyana getirme, ancak kurguyla elde edilmektedir. Ünlü bir belge bu tanıma karşılık oluşturmaktadır; Amerikan kaynaklıdır ve *Japon Savaş Suçları* adını taşımaktadır. Bu belgede, Japon subayları, aralarından bazılarını süngüledikleri Çinlileri kendi mezarlarını kazmaya mecbur etmektedirler. Bir kadının kucağındaki bebeğini kaparlar, havaya fırlatırlar ve canlı canlı şişlerler. Çocuğun havaya fırlatıldığı an ile düştüğü an arasında, annenin dehşet içindeki yüzü yakın planda görünür. Besbelli ki, bu belge yeniden canlandırılmıştır, bu yakın planın varlığı buna tanıklık etmektedir. Ağırlaştırılmış gösterimde yapılan doğrulamada, şişlenen nesnenin bir bebek değil bir torba olduğu anlaşılmaktadır, ki bu, normal gösterim hızında görünür değildi.

Üçüncü kıstas, *görüntülerin ve ışıklandırmanın belirginlik derecesi* de aynı şekilde, çekim koşulları için açıklayıcı bir göstergedir. Baştan başa mükemmel bir şekilde çerçevelenmiş, netliği hep kusursuz ve ışıklandırması tekdüze olan bir haber belgeselinin, eğer yeniden-canlandırma değilse, kurgulanmış olma şansı pek büyüktür; gerçekten, çekim koşulları da ışıklandırma da, saydam yaprakların kullanımı genelleşmezden önce tekdüze olabilemezdi.

Dördüncü kıstas, görüntülerin temsil ettiği *aksiyonun yoğunluk derecesi* de ötekiler kadar önemli bir göstergedir. Tarih'in akışı öngörülebilmezdir ve dosdoğru, eksiksiz bir belge, kurgulanmamış bir sahne-plan, zorunlu olarak tempo boşlukları içerir; hızlı ve ağır tempolar arasında düzenli bir yer değiştirme tartımına sahip olabilemez. Tartımlı bir belgenin el deymemiş bir belge olması mümkün değildir.

Beşinci kıstas: *pelikülдeki grenler*. Bir belgedeki kontrastlar ne kadar açık ve seçikse, o belgenin doğru olma şansı da o kadar fazladır; bu kontrastlar ne kadar az seçikse, bu karanlıklaştırmanın çoğaltıma uğramış bir belgeye, bir film fotoğrafına, hilelere izin veren şeye işaret etme olasılığı da o kadar fazladır. Örneğin, Lenin'i Komintern'in ikinci kongresi sırasında gösteren belgelerde çoğaltıma uğramamış (*Lenin Lenin'i Anlatıyor*'da), doğru evirmeler ile çoğaltıma uğramış ve hileli evirmeleri (Stalin döneminde gerçekleştirilmiş kısa metrajlı Sovyet filmleri) ayırmak mümkündür. Bu sonunculara, çoğaltım işlemlerine sıklıkla başvurulması, Lenin'in yanında bulunan Radek ve Zinoviev'in giderek silinmelerine imkân vermiştir; onların yerini, böylece tek başına görünen Lenin'i çevresinden yalıtan karanlıklaştırılmış lekeler almıştır.

Karanlıklaştırılmış ve kötü kontrastlı her belgenin ille de hileli bir belge olması gerekmez; yalnızca negatif kaybolmuş ve birçok kez çoğaltıma tâbi tutulmuş da olabilir. Örneğin, *Mao Ze-tung Yenman'da* konulu Japon kökenli bir belgede, bu

böyledir. Karanlık olmasına rağmen, doğru bir belge gibi görünmektedir; Yennan'a ilişkin belgelerin iki kez yeniden bir araya getirildiği *Çin Devriminin Üç Aşaması* filminde, birçok kez çoğaltıma uğramış belgeler ile ötekiler arasındaki kontrast açıkça görülmektedir.

İster haber filmleri isterse kurmaca filmler söz konusu olsun, sinemanın arşivlerini yakından tanımak, bir belgenin kaynağını doğru bir şekilde saptamak için yararsız değildir. *Lenin Lenin'i Anlatıyor*'da, 1910 sıralarındaki bir gemi değişikliğini gösteren plan bizi yanılgıya sürükledi. Nasıldır bilinmez, Donskoi'nin 1955'te renkli olarak çevrilmiş bir filminden kurtulmuş, ama siyah-beyaz çoğaltıma tâbi tutulmuş ve Moskova arşivlerinden derlenen bir kurguya eklenmişti; böylece yanılgıya düştük ve onu belirleyemedik.

Bu örnek, filme alınmış belgeler üzerindeki kaynağa ilişkin eleştiri ile özdeşleştirme eleştirisi arasındaki sınırı çizmektedir.

Özdeşleştirme eleştirisi

Bu eleştiri biçimi tarihçilere, iktisatçılara, vb. en yakın ve en kolay görünen eleştiri biçimidir. Bir belgenin kaynağını araştırmak, onu tarihlemek, kişileri ve mekânları belirlemek, içeriği yorumlamak; bunlar bilinen ama uygulaması sanıldığından daha incelikli olan ve doğruluk eleştirisinin öncesinde yapılamayacak işlemlerdir: şu askerin başındaki kasket onun 1914 ya da 1915'deki bir savaşçıyı gösterdiğine tanıklık etmektedir, yoksa 1917'dekini değil; zira bu tarihte, bütün Fransız askerleri miğfer giymektedirler; ama eğer çekim daha sonra yeniden-canlandırılmış ve özgün belgeler yardımıyla kurgulanmışsa bu gözlemin değeri nedir?

Gerçek bir özdeşleştirme eleştirisine girişmeye imkân veren malzemeler enderdir. Örneğin, Albert Kahn arşivleri, çekim yapanların seyahat notlarını ve görev emirlerini saklamıştır; oldukça sıradışı ve sınırlı bir *derlemeyi* içeren bir örnektir bu. Çoğu zaman, sinemateklerde kataloglar,

kartoteksler, açındırılmış fişler bulunur. Arşivlerde bulunabilecek enformasyon öğelerinin bazı örnekleri çoğaltılır burada. Bazılarının ille de ötekilerden daha özel olması gerekmez; bununla birlikte, böylesi bir çalışmanın maliyeti belli olduğundan, bir sinematekin bütün kaynağı içinde katalogların, kartotekslerin ve açındırılmış fişlerin bir arada bulunması enderdir. Bu sorunla ilk kez karşılaşılmıyor; kitaplıkların müdavimlerinin yakından bildikleri bir sorundur bu.

Özdeşleştirme eleştirisi, örneğin 1926 tarihinde, Verdun muharebesinin onuncu yıldönümü üzerine bir belgeyle karşılaşıldıkta, gerçek bir bilmece haline gelebilir. Bir kurgunun söz konusu olduğu açıktır, ama bütün bu öğeler gerçekten de Verdun bölgesini mi gösteriyorlar? Eğer, 1926 ve 1936 arasında, Verdun üzerine hiç bilinmedik şeyler bulunur ve bunlar 1926'daki kurguya karıştırılırsa, durum daha da çetrefilleşir. Washington arşivlerinde bulunmuş ve 1937'deki Japon donanmasını gösteren Japon kaynaklı bir belge, gerçekten de kurgulanmış bir belgedir. Kurgucu bir geçiş planına gereksiniyordu. Filonun genel planından sonra, boy planında bir gemi yerleştirdi. Kurgucu bandıraların göründüğü bir planı seçmeyecek kadar becerikli olduğundan, yalnızca bir uzman, tarihçi Jean Mathieu, söz konusu geminin kimliğini saptayabildi, bir Amerikan gemisi olduğunu fark edebildi, böylece yanlışlığı önleyebildi. *Compilation Films*'de, Jay Leyda, kaynak belgeyi ve belgenin kaynağını bulma imkânsızlığının neden olduğu bir çok özdeşleştirme hatalarının örneklerini vermektedir.

Çözümleyici eleştiri

Bir belgenin çözümlenişi verici kaynağı, yapım koşullarını, belgenin işlevini, hangi sıklıkla kullanıldığını (tek ya da yinelenen belge), muhtemel seyirciler tarafından nasıl karşılanacağını, vb. bilmezden gelemez. Siyasal yönden tarafsız ya da nesnel belge yoktur: zorunlu olarak bilinçli olmasalar da, ne kamera-yönetmenini çalıştıran firmanın

almış olduğu kararlar, ne de bizzat kamera-yönetmeninin seçimleri tümüyle masumdur. Tıpkı bir metin gibi, bir söylem gibi, bir çekim de yönlendirilmiştir. Bununla birlikte, fark şuradadır ki, filmde istenmemiş'in, fark edilmemiş'in, öngörülmemiş'in bir payı vardır.

1914: Kameraman-yönetmen, Alınan kökenli oldukları varsayılan *Maggi* gibi mağazaların vitrinlerini kıran Parislilerin yurtsever nümayişlerini filme almak ister. Kamera bu göstericileri vitrine taşlar savurdukları anda yakalamıştır. Ama aynı şekilde, taş atan elleri, vitrinin kırılmasıyla raflardan dökülen birkaç konserve kutusunu, hiç fark ettirmeden, aşırırken de yakalamıştır.

Bir münferit belgeyi çözümlemeye imkân verecek bütün verilerin bir araya toplanmış olması, ya da tek bir belgenin çözümünün zorunlu olarak işlemsel olması enderdir. Yine de bu belgelerden bazıları, başka türden kaynaklardan gelen bilme ile karşılaştırılmayı hak etmektedirler.

Burada seçilmiş olan örneklerden ilk ikisi için, elde hiçbir kesin bilgi bulunmamaktadır:

– *Berlin, Kasım 1918, Birliklerin Cepheden Dönüşü, Otuz Yıllık Tarih*'te yer alan, *Büyük Savaş, 1914-1918*'in son sahnesi. Coblence arşivleri, kaynak belirlenebilmiş değil.

Bu belge kendi başına küçük bir tarihyazımsal devrim oluşturmaktadır. 18 Kasım tarihini taşımakta ve neşe içindeki Berlin halkını göstermektedir. Varoşlardan kent merkezine kadar, askerler çiçeklerle karşılanmaktadırlar. Şarkı söyleyen ve genç askerlerden kurulu bir koroyu yöneten genç kız, ister istemez 1914 Temmuzu'nu, savaşçılar tüfeklerinin namlularındaki çiçeklerle cepheye giderken yaşanan atmosferi anımsatmaktadır. İşin doğrusu odur ki, sivil ve askerî yetkelerin komuta kademesinden gelen enformasyonlarla zehirlenmiş olan halk, ateşkesin anlamından habersizdir: Almanya'nın savaşı kaybettiğini bilmemektedir. Ulusal topraklar çiğnenmemiş olarak kalmıştır, Almanlar yenilmişlik duygusunu taşımamaktadırlar, sevinç hepsini aydınlatmaktadır;

savaş bitmiştir.

Bu belge, Almanlar ateşkesin anlamını kavradıklarında, yabancı işgal bu bozguna elle tutulur bir nitelik kazandıracağı zaman coşkuyu izleyecek olan hayal kırıklığını bir kalemde ölçmeye imkân vermektedir. Ulusun hiddeti, gerçeğin, bu görüntüler tarafından gösterilen yanılsaması ile metinlerde yer alan, ama bihaber olunan gerçek arasındaki o mesafe ölçüsündedir. Hiçbir yazılı belgenin yakalamaya imkân veremeyeceği kadar benzersiz bir açımlayıcı olarak görüntü, böylece geleneksel kaynaklardan yayılan gerçekten daha başka bir gerçeğe tanıklık etmektedir. Farklı türden kaynakların tanıklıkları arasındaki kıyaslama sonradan gelen ve nasyonalist ideolojiyi besleyen tepkilerin kökenini aydınlatmaya katkıda bulunmaktadır.

– *Nazilerin Tören Alayı*, 1927, Coblence arşivleri, *Almanya Nasıl Nazi Oldu, 1933*'deki 4 dakikanın 1 dakika 10 saniyesi.

Bilinmeyen amaçlarla ve muhtemelen naziler tarafından çevrilmiş olan bu belge, haber filmleri arasında yer almamaktadır.

Genel bir coşku ve sevinç, neşeli çocuk atmosferi, 1931 ya da daha sonrasının aynı türden törenleriyle zıtlık gösterir. Her yaştan katılımcılar vardır, ama gençlik büyük ölçüde egemendir. Tören alayı Nuremberg'in merkezine girer, bütün sokaklar bayraklarla donatılmıştır, bir bayram yaşanmaktadır. Hitler bir arabada ayakta durmaktadır, ama onu katılımcılardan yalıtan protokol de, engellemeler de yoktur; katılımcılar ona, o da katılımcılara, çiçekler atmaktadır. Geçerken, beyaz tuvaletler giymiş olan genç kızlar bir buket sunarak onu selamlamaktadırlar; geleneksel bir şekilde diz kırmaktadırlar, ama hiçbir şey yapay değildir. Geçit töreni siyasal bir gösteriden çok bir kermese benzemektedir. Ne sloganlar vardır ne de söylevler, yalnızca şarkılar ve jestler görülmektedir. Katılımcı olmayanlar da gösteride yer almaktadırlar.

Bu sahneler, 1 Mayıs 1929'da, komünistlerin Berlin'de

yapılan gösterileriyle (aynı filmde yer alan) kıyaslanmalıdır.

– Leni Riefenstahl, *İstencin Zaferi*, 1935, "Arkadaş, nereden geliyorsun?" sahnesi.

Çekim için kısmen sahneye konmuş ve oyuncular marifetiyle (soruları yanıtlayanlar onlardır) yeniden-canlandırılmış propaganda röportajı olan bu film, Alman ve yabancı yetkililer ile nazi partisinin üyelerine gösterilecekti. Gösterime girmesi, örneğin 1940'da *Yahudi Süss* için olduğu gibi, zorunlu kılınmadı. Filmin hedefi iki yönlüydü: "nazilere parti içi dayanışmayı göstermek ki, Röhm olayı ertesinde bu zorunluydu; filmde önderlere yer vermek; bunlar bir şeyler söyleyecekler ve Almanlar da böylece gerçek önderlerinin kim olduğunu görebileceklerdi." İkinci hedef de dış ülkeleri etkilemekti.

Filmin başında, gökten tıpkı Yaradan gibi inen Hitler'in uçağı Kongre hazırlıklarını bastırmaktadır. Yaradan düşüncesi filmin sonunda, başka bir biçim altında yeniden kullanılmaktadır: Hitler ancak gün sona ererken, güneş batarken konuşur; konuşması biterken, meşaleler yanmaya başlar; bu ışıkların gecenin içindeki yansıması gökyüzünden inişiyle birlikte filmin başından itibaren yaratılan ve onun her şeye egemen olduğu yolundaki izlenimi güçlendirir.

Bu sahnede, genç naziler yekpare kare ve dikdörtgen bloklar halinde dizilmişlerdir, öyle ki, Weimar Cumhuriyeti'nin ters çevrilmiş görüntüsünü temsil ederler: kuvvet, birlik, toplaşma.

– Kuvvet, zira gösterim bir ordu görüntüsü sunar.

– Siyasal partiler halinde bölünmüşlük değil, ama toplaşma: bütün gruplar birbirinin eşidir.

– Birlik; yoldaşlardan her biri, sırayla, doğdukları yeri söylerler, ancak çoğunlukla, sınır vilayetler ya da kaybedilmiş olan vilayetler kayda alınmıştır: Slesvig, Silezya, Sarre, vb. Bunda Büyük Almanya'yı yeniden birleştirme istencinin belirtisi vardır.

Kurgulanmamış, kendinde belgelerin çözümlenmesi, eğer kıyaslamalara başvurulursa, eğer "diziler" bir araya getirilirse, daha da fazla işlemseldir. Az önceki iki belge arasındaki kıyaslama esasen nazi yöneticilerin adamlarıyla ilişkilerindeki değişimi görünür kılan bir kısa dizi örneğidir. Aynı şekilde, Fransız askerlerinin 1914 ve 1939'da savaşa gidişlerini kıyaslamak mümkündür; bu, vatanseverlik ve barışseverlik üzerinde, ve yalnızca iki savaş arifesindeki dile getiriliş biçimleriyle de değil, ama gerçeklikleri içinde, derinlemesine bir düşünüme davet etmektedir[1].

1976

1. Geleneksel bilmeyi sorgulayan daha karmaşık bir çözümleme için, bkz daha önceki bölüm: *Film, toplumun bir tür karşı-çözümlemesi midir?*

2. "KOŞUT TARİH"E DAİR

Vivi Perraki, Claude Rabant ve Hector Yankelevich tarafından gerçekleştirilen söyleşi.

Hector Yankelevich – Hem içerikleri, hem yöntembilimsel yaklaşımlarıyla programlarınız bana çok şey öğretiyor. Savaşın dönüm noktasının Stalingrad'da değil, ama daha önce Moskova'da belli olduğunu söylüyorsunuz. Bu, Tarih yönünden son derece önemli bir sav. Aynı şekilde, Alman bombardımanları İngiltere'de önce havaalanlarını hedef almıştır. Bir an gelir, Hitler bundan vazgeçer, İngilizlerin morallerini sarsmak için ve prestij uğruna Londra'yı bombalamaya başlar. Orada da kaybeder. Bu gözlem, Tarih'te öznelliğin oynadığı rol ve olayların kararlaştırılma biçimi düşünüldükte, çok büyük bir önem taşıyor. Programlarınız sırasında gösterilen haber filmlerinin metnine yerleştirdiğiniz kesme noktaları ek-yorumsal bir gerçeği varsayıyorlar. Ama bu ek-yorumsallık durumu aklına geleni söylemeye de imkân vermiyor. Tarihçi ile çözümleyici arasında, orada bir buluşma noktası var ve en uygun kesim sorunu çözümleyici için de geçerli.

Marc Ferro – Görüntüler bir tür enformasyon enerjisi için kaynak sağlarlar ki, bunu bir hayvanı terbiye eder gibi terbiye etmek uygun olur. İnsan, görüntülerin, söylemlerin ya da müziğin gücüne kapılmıştır, dolayısıyla doğrudan belirleyici bir söyleme gitmek mümkün değildir, zira bu türden söylem etkili olmayacaktır. Görüntülerden yola çıkmak, söylenmemiş olandan, inanılmaz görünen şeyden yola çıkmak gerekir. Bu birinci nokta. Örnek: son programlardan birini belki anımsıyorsunuz; Alman-Rus cephesi ve ateş eden Rus topları görülür. Böylesi sahneler, her hafta

görülüyor, ama onlar anonimdirler. Orada, şöyle demek gerekir: "Bakın, sekiz yüz metreyi kapsayan bir planda, altı tane top var; şu halde üç bin kilometre uzunluğundaki bir cephe boyunca, her yüz metrede bir top bulunuyor. Beş dakika sonra, Alman cephesinde daha az sayıda top olduğunu göreceksiniz." Bu, bir istatistikten çok daha iyidir. Eğer size Rusların Almanlardan iki ya da üç katı fazla sayıda uçak, top ve tank ürettiklerini söylesem, bana inanmazsınız. Buradaysa söylediğim şeye imân ediyorsunuz. Güvenilir olmayan bir istatistik enformasyon, birdenbire güvenilir hale geliyor. Eğer size, bunların Rusya'nın kazanmasına yardım eden Anglosakson silahları olduğunu öne sürmenin, savaştan sonra –soğuk savaş sırasında– ortaya çıkan bir Amerikan aldatmacası olduğunu söylersem, bana inanmazsınız. Ama eğer şöyle dersem: şu görüntüye ve topların yerleştiği alana bakın, bir tek jeep'in bile olmadığını, tek bir İngiliz aracının, bir İngiliz uçağının bulunmadığını, en azından 1942 Eylülü'ne kadar (burada henüz 1942 Nisanı'ndayız), her şeyin Rus olduğunu gözlemleyebilirsiniz; Rus sanayiinin gücünü ve, örneğin fabrikaların yerlerinin değiştirilebileceğine inanmamış olan Hitler'in stratejik hatalarını anlayacaksınız.

Demek ki, tarihsel bir ifadenin kuramsal güvenilirliğini desteklemek için bir görüntüden yola çıkmak gerekiyor. Eğer başlangıçta size şöyle demiş olsaydım: bugün Stalingrad muharebesini göreceğiz, Almanların daha çok silahı varmış gibi görünmektedir, ama Rusların silahları sizlerin sandığınızdan da çok daha fazladır; bu konuşma havaya gitmiş olurdu. Her zaman görüntülerden yola çıkmak gerekir, ya da bir izlenimden... Yakın bir zamanda, gelecek programların birinde şöyle diyeceğim: "Anımsayın, Almanlar artık havaalanlarını değil de Londra'yı bombalamaya karar vermişlerdi, şimdi de İngilizler fabrikalar yerine Köln'ü bombalamayı kararlaştırıyorlar. Neden? Çünkü, yenilginin eğrisi şimdi Almanya'da belirmeye başlıyor ve halkın moralini bozmak için sivillere saldırılabilir." Dolayısıyla her kezinde,

enformasyonları konumlarına yerleştirmeye çalışıyorum: kuramsal, daha doğrusu çözümsel geriye dönüşler, görüntülerden gelmektedir.

İkinci nokta. Güçlük, haber filmlerinin ve görüntülerin, doğallıkla, her şeyi söylememeleridir. Propagandadır bunlar. Pek çok türden propaganda vardır. Almanlar şeytan taşlama yöntemine başvururlar. Almanlar, demiryollarında bir sorun –örneğin, bunların direnişçiler tarafından sabote edilmesi– olduğu zaman, her bir şeyin yolunda gittiği Brötanya'daki demiryollarını konu alan bir röportajı gösterirler. Bunun anlamı bir sorun olduğudur. Bir Direniş öyküsünü yeniden okuyarak denetlerim ve farkederim ki, o ay, Brötanya'da trenler havaya uçurulmuştur. Nazi tekniği, her zaman şeytan taşlamadır. Sorundan kaçınacak yerde, sorun boğulur, saklanır, ezilir. Bir tarihçi için, haber filmlerinden yola çıkarak Almanların nerede güçlüklerle karşılaştıklarını bulmak, neredeyse bir çocuk oyunudur. Ruslar farklıdırlar, İngilizler de öyle... Bütün bunların "moral vermeyi", güven vermeyi, zaferleri yüceltmeyi ya da zaferlerle ilgili yanlış bilgiler vermeyi hedefleyen bir enformasyon olduğu bilinen bir şey olduğundan, onları kendi aralarında karşılaştırıyorsam da, haber filmleri her şeyi söylemezler. Bazı sorunlara hiç değinilmemiştir: Yahudi sorununa her iki taraf da değinmemiştir. Güç olan, boşlukları *ortaya çıkartmak* ve *göstermektir*, "görüyorsunuz ya bütün bunlardan *hiçbir şekilde* söz etmiyorlar" demektir. Trenler havaya uçtuğu zaman, yürüyen trenleri gösterirler, bu kolaydır. Ama toplama kampına gönderilen Yahudilerden söz etmezler. Ne İngilizler söz ederler ne de Amerikalılar. Burada, tanıklıkları buluşturmaktan geçen bir görünür kılma çalışması vardır. Eğer her kezinde, ben kalkıp dersem ki; Yunanistan'daki katliamlardan söz edilmiyor, Yugoslavya'daki katliamlardan söz edilmiyor, Yahudilerin katledilmelerinden söz edilmiyor, vb., dördüncü söyleyişimde artık güvenilirliğimi yitiririm. Benim "taktiğim", dilerseniz, tepkisini olanca canlılığıyla koruyan muhattabımın bunu

dile getirmesidir. Onun ve benim aramızdaki bir konuşma oyunudur bu.

Üçüncü önemli nokta: her program için, giderek daha ağırlıklı bir şekilde, *gün ışığına çıkmamış enformasyonlar getiren muhattaplar* bulmaya çalışıyoruz. Kimin için gün ışığına çıkmamış? Seyircilerin yüzde 50'sinin devamlı izleyiciler olduğunu ve bunlar arasından yarıdan çoğununsa o dönemi yaşadığını biliyoruz.. Dönemi yaşamış olanlar neler olup bittiğini kabaca bilmektedirler. Genel olanı bilmektedirler. Neyi bilmediklerini de bilmektedirler, neyin cereyan etmiş olduğunu anlamadıklarını da bilmektedirler, ama bilmektedirler. Bu kişilere herkes tarafından bilineni yinelememek gerekir. Oysa ki, programı seyreden genç, 1942'de Cezayir'de neyin olup bittiğini bilmemektedir. Şu halde, genç için temel olan açıklamamı, haberli olan kişiyi de bıktırmaksızın ayarlamak zorundayım. Haberli seyirciye yeni bir enformasyon verecek, ama hiçbir şey bilmeyen ve bu yeni enformasyonu fazla önemli bulmayacak kişiyi de ilgilendirecek olan muhattabı bulmak gerekiyor. Örnek: sekiz gün önce, amiral Darlan'ın infazını gerçekleştiren adamın, Bonnier de la Chapelle'in yanında bulunan kişiyi, d'Astier de La Vigerie'yi bulduk –Emmanuel'in oğlu, Jean Bernard. Amcası François'nın, de Gaulle ile görüştükten sonra Londra'dan nasıl döndüğünü ve Cezayir'de, kardeşine neler söylediğini anlatıyor; tastamam ne dediğini bilmiyor, zira duymamış, ama odadan çıkarken, amcasıyla birlikte olan Paris kontu demiş ki: "Şimdi Darlan'ı öldüreceğiz." Bu, esasen fırtına koparmaya yeterli, zira de Gaulle'cüler generalin bu işte hiçbir rolü olmadığını ileri sürmekteler, de Gaulle karşıtlarıysa bunun bir monarşist komplo olduğunu söylüyorlar, vs. Ancak, Darlan'ı öldürmeyi gerçekten François'nın mı Henri'ye, yoksa Henri'nin mi François'ya söylediğini, vs. bilmenin, bu öyküden habersiz kişi için hiç önemi yoktur; bu, onun için bir anlam taşımaz. İmdi, bu önemlidir. Bunu nasıl hissettirmeli? İmdi, d'Astier bu ayrıntıyı bana anlattı: "Tabancası tutukluk yapıyordu,

bunun üzerine ona benimkini verdim!" Ona şöyle dedim: "Bunu hemen en başta söyleyin! O zaman insanlar sizi dinleyeceklerdir." Programda şunları da ekliyor: "Tenis oynamaya gidiyorduk, Cezayir'e [Cezayir kentine] varmazdan önce, ormanda tabancasını denedi, tutukluk yaptı. Bana da tabanca vermişlerdi. Bu beni rahatsız ediyordu, neyse, benimkini ona verdim." Ben soruyorum: "Tabancaların neden verildiğini biliyor muydunuz? – Evet, Darlan'ı öldürmek içindi!" Ancak bundan sonradır ki, François'dan ve öteki şeylerden söz etti. Mülakat sırasında, seyircinin çeşitlilik gösterdiğini hesaba katmak gerekir. Bu program epey ses getirecek, emin olabilirsiniz!

Çok ilginç bir başka mülakat da Salomon adaları muharebesindeki fotoğrafçıyla yapılandır. Fotoğrafçı ne gazeteciydi, ne de çözümlemeci, bana neler olduğunu anlatamazdı, ne ki, makinesiyle birlikte ilk safta bulunuyordu ve bütün Pasifik savaşının fotoğraflarını çekmişti. Pasifik çatışmasının niteliğini ortaya koyacak şeyleri söyletmek gerekiyordu ona. Pasifik muharebesinin niteliği basit değildir. Tek sözcükle söylemek gerekirse, Amerikalılar, 1914-1918'deki gibi bir malzeme ve donatım savaşı olacağını düşünüyorlardı, ama Verdun türünden bir muharebenin içine düştüler. Bunu hiçbir şekilde beklemiyorlardı. Sonuçta süngüyle dövüştüler. Bunu ona söyletmek gerekti. Ben tanıklıkları uydurmuyorum. Dolayısıyla, bir yaşantı ve enformasyon katkısının söz konusu olduğunun hissedilmesi için, konuşulan kişiyle ayrı bir çalışma yapmak zorunludur.

Hector Yankelevich – Bize bir "görüntü-işlem" dersi veriyorsunuz! Hakikatin görüntüden fışkırmasına imkân veren mizansen koşullarını gösteren bir diyalog icat ettiniz...

Marc Ferro – Size başka bir örnek vereyim. Çok taze bir örnek –ne de olsa bütün programları anımsayamıyorum... Rusya seferi sırasında, Alman haber filmleri bir İtalyan saldırısını gösterirler. Ben biliyorum ki, eğer İtalyanları gösteriyorlarsa,

İtalyanlar yenilmiş oldukları içindir –şeytan taşlama bu! Hemen, doğrulamaya başvuruyorum –elimin altında gereken bütün kitaplar, özellikle de İtalyanların savaşa katılmalarıyla ilgili olarak, *Kırık Mihver* var. Ve bir çırpıda, iki hafta süren o zorlu seferi buluyorum. Bu durumda ne yapacağım? Almanlar İtalyanları gösterdikleri sırada, doğa el değmemiş durumdadır, çiçekler vardır, ağaçlar vardır, her şey sağlamca yerindedir! Şunu söylerim: "Görüyorsunuz, bunlar askerî manevralardır, bu haber filmleriyle, savaştıklarını vurgulamak suretiyle İtalyanlara bir iyi niyet gösterisinde bulunuyorlar, ancak gösterilen sahneler cephe gerisinde çekilmiştir." Ve görüntüyü sabitlerim. El değmemiş ağaçlar görünmektedir, demek ki, bu bölgede çarpışılmamıştır. Bu, İtalyanların hiç şüphesiz Rusya'da, ama cephenin elli kilometre gerisinde yaptıkları askerî manevralar sırasında, başka bir anda çekilmiş bir belgedir. Belgenin bir karşı-kullanımıdır. Temeldeki bir soruna yaklaşmak üzere, görüntülerden böyle yola çıkarım işte.

Hector Yankelevich – Televizyonda, televizyonu nasıl kullanmak gerektiğini öğretiyorsunuz. Televizyonda televizyon pedagojisi yapıyorsunuz: görüntüyü hemen vermemek, üzerinde çalışmak, çözmek, kıyaslamak –görüntüleri birbirlerinin karşısına getirmek– ama özellikle de bunları bir metinle çerçevelemek. *Uyuşturmanın üstüne yürüyor bu çaba.*

Marc Ferro – Tastamam öyle! Ancak başlangıçta, bir sürü sövgü mektubu aldım. 1990'da, çok sıklıkla Alman haber filmleri gösterdiğimiz için –zira, çoğu kez bunlar en eksiksiz ve en mükemmel filmler– bana şöyle dendi: "Alçakça bir iş yapıyorsunuz, nazi propagandasını yeniden üretiyorsunuz ve *bu görüntüler sizden daha güçlü olduğundan,* insanları nazi yapacaksınız!" Bu, yabancısı olmadığım bir tartışma, zira bundan on beş yıl kadar önce, Sinema ve Tarih konulu seminerime başladığım sırada, *Yahudi Süss*'e ilişkin bir çözümleme yapmış ve *Yahudi Süss*'ü gösterdiğim için

–yalnızca göstermiş olmak yüzünden– Nantes'da, insanların sövgü ve saldırılarıyla karşılaşmıştım. Burada, psikanalizcilerin araştırmaları gereken bir olgu var: yalnızca göstermek ve söylemek edimi bile bir meşrulaştırma ve bir doğrulama olarak algılanıyor. Pétain hakkındaki kitabım çıktığı zaman, Pétain'ciler kaygılı, çekingen ve saldırgandılar; kitabı okuyunca bana, "Nisbeten dürüstsünüz, ancak şunu iyi anlayın ki, sizinle aynı görüşte değiliz, vb." gibi şeyler yazdılar. Kitabı satın aldılar. Buna karşılık direnişçiler almak istemediler. Ben direnişçiyim, dağa çıkanlar arasındaydım ve bunu da önsözümde söylüyorum, ama Sol, duymazdan geldi. Kitap, işgal altında kalmış olan bölgede, konuyla daha fazla ilgili olduğumuz özgür bölgeye oranla daha çok sattı... Neyse, geçelim!... Vichy'de, *Pétain* hakkında bir konferans vermem istendi: belediye, kitapçıya salon tahsis etmeyi reddetti. Vichy'deki direnişçiler birliği demiş ki: "Pétain'den söz etmek, Pétain'i yeniden canlandırmak demektir. Biz Pétain hakkında konferans istemiyoruz." Böylece belediye başkanı Malhuret, bir konferans salonu kiralamaya yanaşmadı. *Koşut Tarih* programındaki filmler için de aynı şey oldu; insanlar, Alman haber filmlerini gösterdiğim için, benim alçak olduğumu söylediler ve yazdılar.

Claude Rabant – "Görüntüler sizden çok daha güçlüdür" formülü tam olarak ne anlama geliyor?

Marc Ferro – Bana söven ya da saldırıda bulunan insanların düşüncesinde, "Görüntüler benden daha güçlüdür" şu anlama geliyordu: "nazi propagandası öylesine büyüleyici imkânlara sahiptir ki, sen, ey zavallı küçümen profesör, işaret ettiğin hususlarla görüntüleri dengeleyemezsin." Bunlar benim güçsüz olduğumu ve nazi karşıtı söylemi ya da naziliğin eleştirisini gülünç kıldığımı düşünüyorlardı. Bu, söz konusu kişilerin nazi belgeleri karşısında büyülendikleri anlamına da geliyordu aynı zamanda!

Vivi Perraki – Yani bu insanlar görüntünün ehlileştirilebileceğine inanmıyorlardı!

Marc Ferro – Tastamam öyle!

Hector Yankelevich – Çok önemli şeyler kanıtladınız. En başta da Stalin'in savaşa hazırlandığını. Öyle olmasaydı, nazilerin Sovyetler Birliği'ne karşı giriştikleri "kalleşçe saldırı"ya karşılık vermek üzere, bir buçuk yıl sonra bütün fabrikalarını Sibirya'da çalışır bir halde bulamazdı. Burada, bütün bir tarihyazımsal kurmacayı yerle bir ettiniz.

Marc Ferro – Daha bile karmaşık olduğunu söyleyebilirim. Almanlar, "Sovyetler tarafından saldırıya uğramamak için saldırıyoruz" diyerek, belli bir şekilde, SSCB'ye yönelik saldırılarını doğrulamaya çalıştılar. Ancak, bunu söylerken, Goebbels hakikati bilmiyordu. Bunu gerçeği gizlemek için söylüyordu. Ama gizlediği gerçek hakikatin ta kendisiydi! Ve o bunu bilmiyordu! Yalnız, Stalin 1943 ya da 1942'de saldırmayı düşünüyordu, 1941'de değil. Bilindiği halde çözümlenmemiş olan bu Stalin'ci "taammüd"ün işaretlerinden bir tanesi, 1941'de Fransa'daki yabancı grupların direnişidir. SSCB istila edildiğinde, Fransa'daki birtakım grupların bir ya da iki ay içinde ve hemen hemen her yerde, eşgüdümlü bir eylem içine girebilmeleri, bu eylem eğer bir parçacık "taammüd" taşımamış olsaydı düşünülebilemezdi. Böylesi *kendiliğinden* eylemler, bu kadar kısa bir süre içinde hazırlanmazlar –Cezayir'de örneğin, kasım 1954 olayları olduğunda, FLN [Front de la Libération Nationale/Ulusal Kurtuluş Cephesi], eylemlerini çoktan beri hazırlıyordu. Komintern'in, bizim "Avrupa'nın Ekimi" adını verdiğimiz şeyi hazırladığının kanıtı olarak saptanamamış olan işaret böyledir işte. *Avrupa'nın Ekimi* nosyonu, buradaki yeni ve önemli sözcük. Birinci Dünya Savaşı'nın Rus Ekimi'ni getirmiş olması gibi, İkinci Dünya Savaşı da Avrupa'nın Ekimi'ni getirecekti. Yayın programı sırasında yaptığımız

keşiflerden biridir bu. Ve yankısı da oldu.

Hector Yankelevich – Tarih'in yeniden yazılmasındaki bir nokta, XX. yüzyılın tarihinde esaslı bir tersine çevirme.

Marc Ferro – Kesinlikle. Jan Zamoiski'nin müdahalesi sayesinde oldu.

Hector Yankelevich – Alman, Fransız, İngiliz, Japon ve Amerikan haber filmlerinin üslûpları, içeriklerinin de bir parçasını oluşturuyor.

Marc Ferro – Evet, Japonlardan söz ederken Amerikalıların ırkçılığı, İtalyanlardan söz ederken de İngilizlerin ırkçılığı, oldukça rahatsız bir şekilde, gözleniyor; Almanların ise hiç kimseyi, Hitler'i bile hiçbir zaman konuşturmadıkları olgusu dikkat çekiyor. Naziler, söylemlerine baştan sona egemendirler. Yanılgı, en azından söylemde mümkün değildir. Enformasyon konusunda düşünmüş olanlar, bir tek Almanlardır. Ötekiler, ampirik bir tarzda iş görürler. Almanlarsa enformasyonları filme, gerçek filme dönüştürürler: eğer demem yanlış kaçmazsa, başından sonuna kadar belli bir tartımı olan bir nazi westerni gibidir ve film, hep aynı olan lirik bir müzik eşliğinde, İngiliz karşıtı ya da Rus karşıtı bir sahneyle son bulur. Baştan aşağı inşa edilmiştir. İngiliz ve Amerikan haber filmleri, hiçbir şekilde böyle değildir. Amerikalıların hattâ, daha da beter olduklarını söyleyeceğim: bir yandan bunlar son derece demokratik, hükümetin açıkça eleştirildiği yegâne yapımlardır; örneğin, savaşın arifesinde bir grev çağrısı vardır; ve aynı zamanda da, bunlar en fazla sansüre uğramış olan yapımlardır; hiçbir şekilde savaşa ilişkin faaliyet görülmez bunlarda, deniz, hava ve kara kuvvetleri enformasyonların sızmasına izin vermezler. Görüntülerini kendilerine saklarlar ve Newsweek'te, *Paramount*'ta, *Universal*'da vb. hiçbir şey görülmez. Hattâ sinema haberciliklerinin kötü niteliği yüzünden,

Paramount, Fox, Universal şirketleri aleyhine basın kampanyaları bile olmuştur. Tanığımın söyledikleri bu yüzden önemli: "Çektiğiniz fotoğraflar Paramount için miydi? – Hayır! Deniz Kuvvetleri içindi!" Oysa ki, Almanlar, cephe gerisini zehirlemek üzere deniz ve kara kuvvetlerinden yararlanırlar. Ruslar ise, cephe gerisindeki yaşamı, madalya takma törenlerini falan gösterirler, her şey yolundadır, sakindir, elbette savaş sahneleri de vardır... Savaş sırasında, Sovyetler Birliği'nde karşılaşılan tipik çizgi, stüdyoların parçalanması yüzünden, sinemacıların savaş öncesi ve sonrasına göre çok daha özgür olduklarıdır. Beklenmedik sahneler gösterirler. Almanların metresi olan kadınlann görüldüğü kurmaca filmler bile vardır. Amerikalılar asla bu tür çağrışımlara izin vermezlerdi: fazlasıyla püritendirler! Almanlarla işbirliği yapan Ukraynalı ya da Rutenyalıları gösteren filmleri (iki ya da üç) saymıyorum. 1943, 1944 ve hattâ 1945 yıllarının Rus sineması, sonuçta, fazlasıyla uydumcu [konformist] ve fazlasıyla denetim altında olan Amerikan sinemasından daha özgür bir sinemadır. 1946'da, her şey değişiverir. Romanlar için de, aşağı yukarı aynı şey söz konusu. 1943'den itibaren, Simonov'un romanlarında, "dâhi Stalin'e" artık inanmamaya, bu türden bilgelikli tanrısallığı tartışmaya ve savaşın yönetiliş biçimini eleştirmeye başlayan savaşçılar görülür. 1946'da, bir kez daha her şey değişir, iktidar toplumu avucuna alır.

Hector Yankelevich – Vichy, ötekiler karşısında varlık gösteremiyor.

Marc Ferro.– Doğru. Hintli bir kadın tarihçi buna dikkat çekmişti. Amerikan haber filmlerinin arasında, Gandi'nin tutuklanması ardından Hindistan'daki ayaklanmaya ilişkin bir belge bulunduğu için kendisini davet etmiştim. İngilizler, Hindistan'dan söz etmiyorlardı elbette; ama Amerikalılar söz ediyorlardı. Aynı zamanda, Vichy'nin haber filmleri de vardı. Hintli tarihçi şu gözlemi yaptı: "Tuhaf, bu Fransız

haber filmleri, sanki Fransız değiller. Herhangi bir yerde geçebilecek olan anonim sahneler bunlar – halkın iaşesi konusunda gösterilenler Viyana ya da Roma'da da olabilir. Bunların kimlikleri yok." Doğrudur. En başta, teknik açıdan, malzeme açısından, konuların üçte biri Alman haber filmlerinden alınmıştır. Yayın programındaki sorunlardan biridir bu: örneğin, falanca hafta Wochenschau 634 gösterilirse, ertesi hafta INA'nın Fransız haber filmlerini göstermemek gerekir, çünkü belki de aynı konularla yeniden karşılaşılacaktır. Önceleri, bunu yine de yapıyor ve şöyle açıklıyorlardı: "Bu durum Fransız haber filmlerinin Almanlara ne derece bağımlı olduğunu gösteriyor." Ama bunu her kezinde yapmak da mümkün değildir. İkinci olarak da, Fransız haber filmleri, bisiklet, boks vb. gibi, tarafsız konuları seçmektedirler. Sinemaya ilişkin belgeler söz konusu olduğunda, bunlara hafifçe öncelik verilmektedir, çünkü Viviane Romance'ı, Jean Gabin'i görmek, bizlerin hoşumuza gitmektedir. Örneğin, eğer o hafta, Berlin'e giden bütün Fransız oyuncular görünüyorsa, Fransız haber filmlerine Japonlarinkine göre öncelik verilmektedir.

Vivi Peraki – Bu programın başlangıcında, hangi nedenler, sizi, belgeler ve arşivler üzerindeki çalışmanızı medyada göstermeye itti?

Marc Ferro – İşin başında, bundan dört yıl önce, Louisette Neil, *Tarih Akşam Sekizde Başlar* adında ve 2. Kanal'da gösterilen bir program yapmayı düşünmüştü. Bu programdan amacı, televizyon aracılığıyla verilen enformasyonun, enformasyonu açımlamadığını göstermekti. Düşünülen şey, 1973'ten 1987'ye kadarki Ermeni terorizmi üzerine bütün haber filmlerini göstermekti ve ben de bunları *dışarıdan* yorumluyordum, Ermenistan'ın ve Ermenilerin tarihini, her zaman güncel terorizme ilişkin olan çeşitli röportajlardan yola çıkarak yeniden kuruyordum. Örneğin: Lozan'daki Türk temsilcisine saldırıldı. Diyordum ki: "Neden Lozan?

Çünkü ortada Lozan antlaşması var, Sevr antlaşmasının hükümlerini dikkate almayan Lozan antlaşması, vb." Her bir değil-enformasyon için enformasyonu, açıklamayı yeniden kuruyordum. Böylece bir ilk program gerçekleştirildi. Ermeniler bunu izlediler. İkincisi asla yapılamadı, çünkü kanalların yöneticileri değişti.

Ardından, İkinci Dünya Savaşı'nın *Koşut Tarih*'ini yapma düşüncesi de Louisette Neil'den geldi. Başlangıçtaki düşünce, Fransız ve Alman propagandasının, sonra da, eğer program devam ederse İngilizlerinkinin kıyaslanmasıydı. Ancak bizim tahminimize göre program sekiz ay sürecekti. Louisette Neil, benim, görüntülerin dili ile öteki bilmeleri birbiriyle karşılaştırma alışkanlığında olduğumu bildiği için bana başvurmuştu. Bu programı, savaşın 1939 Eylülü'nde başlaması dolayısıyla 1989 Eylülü için tasarlamıştı. *La Sept* televizyonu, anlaşıldığı kadarıyla öneriyi fazla da heyecan duymaksızın kabul etti. Sinema estetiği açısından, program bir avangard yapım değildi: haber filmleri gösteriliyor, öteki haber filmleriyle koşutluk kuruluyor, ben devreye giriyorum ve bir de konuğum oluyor. Sinematografik yaratıcılıktaki estetik yönünden sıfır. Başlangıçta, onlar da, biz de, programın tarihsel anlamlılık yönünden hiç de boş olmadığını anlamadık –görüntünün işlenmesi yönünden de aynı şekilde... Bir yönetmen ya da bir televizyon kanalı yöneticisi için, yaratım açısından bakıldıkta bu programın hiçbir çekici yanı yoktu. *La Sept'in Külkedisi*'ydi diyebilirim. Başlangıçta, ona tepeden bakıyor ve küçümsüyorlardı. Hiçbir şekilde duyurusu yapılmadı, bir buçuk yıl boyunca kimse onun hakkında konuşmadı. Şimdiyse durum farklı, gazeteler söz etmeye başladılar, tiryakilerinin sayısı artıyor. Ancak, program yöneticileri henüz, nitelin kaynağındaki şeyin estetik değil de anlaşılırlık, bilme, dünyanın anlaşılması olduğunu kabul etme noktasına gelmiş değiller. Onlar güzel bir röportajı, güzel bir soruşturmayı, çeşitli etkileriyle güzel kurgulanmış bir filmi tercih ederlerdi. Bundan sekiz yıl önce, Jean-Paul Aron'la birlikte hekimlik tarihini yaptı-

ğımda, filmin kuruluşunda, berikine kıyasla düşünülmesi bin kez daha karmaşık, bin kez daha incelikli bir yaratıcılık söz konusuydu. Ama *Koşut Tarih* türünden yayınların, tümüyle farklı erdemleri vardır.

Hector Yankelevich – Hiç görülmemişlik var.

Marc Ferro – Hiç görülmemiş olan, aynı zamanda ve özellikle, hiç hissedilmemiş olandır. Şimdiye kadar, tarih filmleri kurgusal filmler, ya da, filmlerin türüne göre, yeniden-canlandırma ya da yeniden-kurma şeklinde hazırlanmış filmlerdi. Böylesi filmlerde savaş iki saat sürer. İki saat içinde, bir kadın kocasını kaybetmiştir, sevgilisini kaybeder, Almanlar gelirler, Almanlar giderler, iki saat içinde her şey tamamlanır. Oysa ki, burada, bir haftadan ötekine, yaşamın tartımı boyunca Tarih söz konusu, *gerçek zaman ölçeğinde Tarih* söz konusu. İnsanlar Tarih'i yeni baştan yaşıyorlar. Sokakta benimle karşılaştıklarında sarılan insanlar oldu, çünkü yeniyetmelik günlerini yeniden yaşıyorlardı. Burada artık anlaşılırlık yok, bir katılım, bir yeniden doğuş var. Ve sonra geçmiş ile bugün arasında bir koşutluk kurmaya da girişilebiliyor.

Vivi Perraki – Son olarak, *Koşut Tarih*'in ana fikrinin ne olduğunu en kısa bir şekilde okurlara aktarmak zorunda olsaydınız bunu nasıl tanımlardınız?

Marc Ferro – Tarih'in eleştirel bir çözümlemesi. Tarih'in ve yaşanmışlığının... Arşivler gözden geçiriliyor, ama nelerin olup bittiği açıklanarak. Belgeler uç uca getiriliyor, ama tanıkların huzurunda. Bellek, çözümleme ve yaşanmışlık bu. Geçmişin belleği, çözümlenmesi ve yaşanmışlığı. Ve şimdiki zamanla da bağlantısı: zamanımızın kökenleri.

1992

VIII

SSCB'DEKİ KAMPLAR, ENFORMASYONDA AÇILAN BİR DELİK

Fransız televizyonunda, SSCB'deki zorunlu çalışma üzerine gizlice çekilmiş bir belgenin gösterilmesi, en az belgenin kendisi kadar anlamlı tepkilere yol açtı. Fransız Komünist Partisi, Sovyetlerin "kaba sahtecilik" şeklindeki görüşüne katılmadı; çalışma kamplarının varlığını mahkûm etti, tanıklığın doğruluğunu sorun yapmadı.

Böylece, bir kez daha, filme alınmış bir belge geleneksel enformasyonun sımsıkı kapalı sisteminde bir delik açıyor. Yönetici sınıflar tarafından denetim altında tutulan resmî kültür ve enformasyon karşısında, FKP de, kuramlardan, inançlardan, kesinliklerden oluşan avadanlıklarıyla kendi karşı-kültürünü kurmuştu. Görüntü bu sistemi sarstı.

Ancak, eğer televizyon bu denli uzaktan kumanda edilmemiş olsaydı ve "Fransız" toplumuna' ilişkin olarak, mikroptan daha az arındırılmış, yerleşik çıkarlara daha az bağımlı bir görüntü verseydi –kısacası, özgür olsaydı– her gün, her türlü enformasyon sisteminde yeni yeni delikler açacaktı.

Her çalışma kampı insanlığa karşı işlenmiş bir suçtur. Bununla birlikte, Sovyet mahkûmların bir araya toplandığı bu kampı görünce, insan hiç şüphesiz Riga dolaylarındaki bu "ceza sömürgesi"nin, Şili'de, Almanya'da, İspanya'da görülenlerden bin kez daha az korkunç olduğuna yemin edebilirdi. Bu belge, eğer bu şekilde yorumlanmadıysa, bunun nedeni, Sovyet yöneticilerinin, SSCB'de siyasal mahkûm bulunmadığını yineledikleri, kendilerini kavramsal ve sözel bir kodlamanın içine hapsettikleri ölçüde amaç-

ladıklarının tam karşısında yer alan bir hedefe ulaşmış olmalarıdır: belgede yalnızca yalan söylediklerinin kanıtı seyredildi.

Ve Fransız komünistleri de, görselin çağında, kurumlar için de, muhalifler için de artık yalan söylemenin mümkün olmadığını dosdoğru bir şekilde anladılar. Asıl önemlisi de, bir enformasyonun doğru bir enformasyon olması için ille de onların mercilerinden kaynaklanmak zorunda olmadığını, böylece kabul etmeleridir. Zorunluk mecbur eder, derler. Belki. FKP, tekel olduğu sürece enformasyonun olamayacağını da kabul etmez değildir içten içe. Göründüğü kadarıyla, olay da bu noktada anlam kazanmaktadır.

Dikenli tellerle korunan bir eski yapı, tepesindeki gözetleme yerinde de bir gözcü. Ne o gözetleme kulesi ne de koruyucu duvarlar özellikle sağlam, hattâ yüksektir; bütün bunlar pek sıradanmış izlenimi verir. Kırmızı apoletli yeşil üniformalarıyla, milisler ya da askerler nöbet tutuyorlar, bekçi köpekleri onlara eşlik ediyor. Birdenbire, milisler tarafından sıkıca çembere alınmış olan mahkûmlar beliriyorlar; sayıları altmış, belki de yüz kadar var ve sırayla, normal adımlarla, özellikle de katı bir disiplin altında tutuldukları izlenimini vermeksizin yürüyorlar. Ancak, kampın içinde, sıklıkla karşılaşılan köpeklerin varlığı, sıkı ve sürekli bir gözetimi kanıtlıyor.

Mahkûmlar yeniden görünüyorlar; acaba bir şantiyeden mi dönülüyor? Sonra onları taşıyan cezaevi kamyonları görülüyor. Şoförler, karşılaştıkları zaman birbirleriyle şakalaşıyorlar; bir kamyon duruyor ve sanki biri daha duruyor, tıpkı bir konvoyun durması gibi; sürücüler ve muhafızlar lâflıyorlar, biri gidip işiyor, gülerek, kameranın görüş alanı içinde kalan birini selamlıyor. Yeniden bir bekçi köpeği beliriyor.

Film, yaklaşık on dakika sürmektedir; sessizdir ve renklidir. Belgenin ortalarına doğru, birkaç "beyaz", çekim sırasındaki bir duraklamanın işaretidir. Bu filmde hiçbir canlandırma, hiçbir kurgu, kısaltma, ya da altyazı gibi, ara

görüntü gibi, film dışı belgelerle yapılmış ekleme yoktur. Dolayısıyla, elden geçmiş, üzerinde çalışılmış, yeniden canlandırılmış ya da kısaltılmış bir film değil, ama gerçekten de kesintisiz (duraklamalar dışında), kameranın yakaladığı şekliyle bir belge söz konusudur. Kâh "boş", kâh gösteren, ardından hemen yakındaki sahneler, filmin, çekimden sonra yeniden ele alınmadığını ve gözden geçirilmediğini ortaya koyan fazladan bir kanıttır.

Dolayısıyla ham, hakiki, zumlamalardan önce ve sonraki titremelerin de tanıklık ettiği gibi elverişsiz koşullarda gerçekleştirilmiş bir belgedir. Çekim alanının pek az değiştiği ve geri plandaki dekorun birçok kez görüntüye geldiği göz önünde tutulursa, filmin bir ya da iki sabit noktadan, kâh bir yol dönemecindeki bir ağaçlıktan, kâh duran sonra harekete geçen bir arabanın içinden ve filme alınan bölgeden uzaklığı da on ila seksen metre arasında değişen bir yerden çekildiğini varsaymak mümkündür. Bütün bu verilerin, kamerayı kullanan kişinin gizlendiği, ancak, filme alınan yöreye de görece özgür bir şekilde girebildiği anlamına gelmesi mümkündür. Bunun tersini düşündüren tek işaret, muhafızlardan birinin samimi el hareketidir; ama belki de, çekimi yapan kişiyi değil de, çekim alanı içindeki bir arkadaşını hedef alıyordu.

Ham, ama ne rastgele ne de mâsum bir belge olan bu film, tanıklık etmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. bunun iki kanıtı bulunmaktadır: zumlamalar ve yakın çekimler yalnızca konumlandırıcı işaretlere yöneltilmiştir ve belgeyi doğrulama işlevi taşımaktadırlar: kamyonların plaka numaraları, latin ya da kiril harflerle yazılı yol ve yer tabelaları, vb. Kamerayı kullanan kişinin niyetlerinin öteki göstergesi de, en uzun çekimlerin hapishane düzenini ortaya koyan işaretlerde yoğunlaştırılmasıdır: dikenli teller, gözetleme kulesi, koruyucu duvarlar. Öteki uzun çekimler, muhafızların molasında olduğu gibi, yalnızca "canlı" sahneleri göstermektedir.

Tüm bu sahneler ve sahne dışı görüntüler, dendiğine

göre Riga dolaylarında, kentle kır arasında kalan bir varoşun kıyısında yer almaktadırlar. Yapının yanındaki bir çayırlıkta iki inek, yapı boyunca ilerleyen sokakta bir araba ve birkaç yaya görülmektedir.

Görüldüğü gibi, bir toplama kampı ortamı, ya da nazilerinki türünden bir kamp, hattâ Fransa ya da Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük ve "modern" bir hapishane söz konusu değildir. Köhne yapı, daha çok, örneğin büyük bir kentin yakınlarında konumlanmış bir askerî kampa komşu bir "yasak bölgeyi" anıştırsa gerektir. Kent sâkinleri oradan geçecek olsalar, bu duvarların arkasında mahkûmların bulunduğunu pekâlâ anlayabilirlerdi, ancak, yasak levhaları içeriye girişi ve görmeyi sınırlamaktadır.

Toplama kamplarının yanı sıra, böyle daha sıradan hapsetme yöntemleri de vardır. Burada, her türlü olasılık uyarınca, bir kamp *(Lager)* değil, ama üç yıldan daha az süreli zorunlu çalışmaya hüküm giymiş mahkûmların kapatıldıkları bir ceza "sömürgesi" söz konusu olmak gerekir. Üç yıldan çok hüküm giymiş olanlar, büyük kentlerin uzağındaki daha yalıtılmış kamplarda toplansalar gerektir. Şuna da işaret edelim ki, kamyonlardan birinin üzerinde görülen Lag harfleri herhangi özel bir anlam taşımamaktadır: daha başka araçlarda Lat, Las, vb. ibareler okunabilmektedir.

Sovyet resmî mercilerince öne sürülen "kaba sahtecilik" suçlaması, gösterimi sırasında, bu röportajın "siyasal tutuklular"ın kapatıldıkları toplama "kampları" üzerine bir film olarak duyurulmasından kaynaklanıyor. İmdi, söz konusu olan tam anlamıyla bir "kamp" değil, ama ceza sisteminin, ücret ve "normlar" aşıldığında uygulanan ceza indirimiyle daha yumuşak kılındığı bir "sömürge"dir. Mahkûmların, kamu hukukunu ilgilendiren suçlardan tutuklu oldukları olgusuna gelince, bu savlamayı kanıtlamak mümkün değildir, zira, yasa açısından, SSCB'de siyasal tutuklu yoktur. Rejimden memnun olmayan herkes bir toplum düşmanı olarak görülmekte, dolayısıyla da bir adi

suçlu olarak tanımlanmaktadır; ya da anormal bir kişi sayılmaktadır. Ve de buna göre muamele görmektedir.

1976

1. "Türk toplumuna," diye de okunabilir. [ç.n.]

IX

SOVYET İKTİDARI VE SİNEMA

(parçalar)

Leon Troçki, 1923'te şunları yazıyordu: "Şimdiye kadar sinemaya el koymamış olmaklığınız, ahmak demeyelim ama, ne ölçüde beceriksiz ve aymaz olduğumuzu kanıtlamaktadır. Sinema kendisini kendiliğinden dayatan bir araçtır, en iyi propaganda aracıdır." "Sinemayı sahiplenmek", onu "denetlemek", "sinemaya el koymak"; Troçki'de, Lenin'de, Lunaçarski'de, bu deyimlerle sürekli bir şekilde karşılaşılmaktadır. Bunlar, bu yöneticilerin sinema ile, henüz statüsü tam olarak tanımlanmamış olan bu yeni pratikle kurmak istedikleri ilişkiyi açımlayıcı deyimlerdir. Bu kararlılığın anlamı açık olduğu ölçüde, içeriği de aynı şekilde alanını ve hedefini belirler: "Sinema, alkolün ve dinin çekiciliğine karşı bir denge oluşturmak zorundadır (...) sinema salonu meyhane ve kilisenin yerini almak, kitlelerin eğitiminde bir dayanak olmak zorundadır."

İşin başında, söz konusu olan gerçekten de budur: devletleştirme işleminin hemen sonrasında uygulamaya konan kültür programı içinde, eğitsel sinema, bilimsel sinema ve canlandırma sineması seçkin bir yer işgal ederler. Bundan başka, belgesel sinema, "köylüler için" sinema, sinema-belgesi de aynı şekilde başat olarak düşünülür; fazladan ve doğallıkla, rejim de haber filmleri aracılığıyla kendini dile getirmeyi amaçlar. 1918'den itibaren, haber filmleri, resmî Sovyet gerçeğinin fevkalade eksiksiz bir görünümünü sunarlar.

Elbette, ilk yıllar içinde, yeni yöneticiler de "sanatsal" sinemanın önemini kavramakta gecikmemişlerdir. Luna-

çarski, proletarya ile ileri burjuvazi arasındaki bir uzlaşmanın zorunluluğuna değinen bir kurmaca film senaryosunu bizzat kaleme almıştır; yeni rejime yakınlık duyan yazarlar da aynı şekilde "toplumsal" senaryolar yazmışlar ve hattâ, Mayakovski gibi, filmlerde rol bile almışlardır; Gorki, yardımcı olmayı önermiş ve İnsanlık Tarihi konulu devasa bir proje göndermiştir. Bununla birlikte, bu ilk dönem boyunca, kurmaca film, yeni rejimden çok sinemacıların (Eisenstein, Pudovkin, Kuleçov, Vertov, vb.) ifade biçimi oldu. Sonuçta, geçmiş dönemin "yozlaşmış" *konularıyla* bağlarını koparmak, sinemacıların onaylanmaları, çekmeleri ve yapmaları için yetiyordu. Sinemacılar da öyle yapmaktan geri durmadılar, ama, zihniyet olarak bu sinema, ifadesinde ve aynı şekilde de gizli anlamı içinde, özerk kaldı. Bu çizgi, temennileri 1927-1928'den itibaren Stalin ve Jdanov tarafından yerine getirilen Troçki'nin sızlanmasını açıklamaktadır.

Yine de, daha sonraki otuz yıl boyunca bile, sinemada dile getirilen gerçeğin bir bölümü sansürcülerden kurtulabildi. Her zaman kurtuldu ve bugün bile kurtuluyor, bütün denetimlere, *Rublev*'den ulusal sinemalara kadar, film kendisini yöneten kurum karşısında giderek daha fazla özgürleşiyor: 16 milimetrelik film ile *süper 8*'in herkesin elinin altında bulunduğu günümüzde, kamera satışlarının yasaklanmasına kalkışılmadığı sürece, hiçbir sansür mümkün değildir. Zira, hangi türden olursa olsun, bir filmin içeriği her zaman için filmi aşmakta ve, sansürcülerinden olduğu kadar, çekimi yapandan da kaçabilmektedir. Bu elbette metinler için de geçerlidir, ama bütün bir kurumun yazılı kültürü miras aldığı ve görüntünün karşısında en allame olanların bile alfabeden habersiz kişilere döndüğü bu yarım yüzyıl boyunca, görüntüler için daha çok doğrudur. Bir tür gizli sınır, onları durdurur, hareketsiz bırakır.

Troçki, propaganda "aracı" diye yazıyordu, sözcük bir kez ağızdan çıkmıştı; sorunun anahtarı aslında buradadır. Tıpkı batılı benzerleri gibi, Sovyet yöneticileri de sinema deyince hâlâ bir "makine" görürler. Geldikleri sınıftan, burjuvaziden miras aldıkları aynı önyargılarla, sinema karşısında, "kültürlü" insanların aynı zamanda hem "teknik" hem

de popüler bir eğlenceye karşı gösterdikleri tepeden bakar tavra sahiptirler. Esasen Lenin sinemayla pek az ilişki kurar ve, Krupskaya'nın anlattığı gibi, filmin yarısında çıkıp gider, sevgili araştırmalarının başına döner.

Bir film çalışmasına katılan Lunaçarski, kendisini filmin yaratıcısı olarak görmektedir çünkü sinopsisini, senaryosunu yazmıştır. Daha sonraları, filmlerin denetimiyle görevli komisyon bunların yalnızca konularını, temasını, senaryosunu inceler; çekimi denetlemeyi, kurguda hazır bulunmayı düşünmez bile. Film, kültürlerinin yüzeyinde yaşayan ve Marx'ı ya da Stalin'i okumuş oldukları için, bir film aracılığıyla bütün gerçeğin denetlendiğini sanan kişilerden büyük ölçüde böyle kurtulur. Böylece, daha önce anlatıldığı üzere, Kuleçov *Kanun Adına*'da ve sansürün burnunun dibinde, olayın Kanada'da geçtiği varsayılan bir western boyunca 20'li yılların yargılamalarını suçlamıştır. Yirmi yıl sonra, aynı oyun bir daha, bu kez de *Korkunç İvan*'la yinelenir.

Ama film, aynı şekilde, resmettikleri gerçekliğin bütün anlamlılıklarını mutlaka kavramak zorunda olmayan kamera yönetmeninin ve sinemacının da ellerinden kurtulmaktadır. Örneğin, rejimin hoşuna gidecek bir film yapma maskesi altında (nitekim *Çapaev*, 1934'te, gerçekten de Sovyet yöneticilerini keyiflere garketmiştir), yönetmen Stalinci ideolojinin derinlemesine bir şekilde gelenekçi olan çizgilerini açığa çıkartmıştır. Bir filmin, her zaman için içeriği tarafından aşıldığını kanıtlayan daha başka örnekler de olacaktır.

1974

X

AMERİKALILARIN NAZİ-KARŞITLIĞI ÜZERİNE (1939-1943)

(parçalar)

Fransa-ABD 1939, düşmanın seçimi

"Eğer beni nazi karşıtı olmakla suçlarsanız, haklı olursunuz.... Ve eğer beni ulusal savunmayı güçlendirmenin zorunluluğu üzerinde duran filmler yapmakla suçlarsanız, yine haklı olursunuz." 1940'da, J.-P. Kennedy, B. K. Wheeler ve G. T. Nye tarafından, "savaş suçlularını" araştırmak ve onlarla mücadele etmek üzere görevlendirilmiş olan D. Worth Clark alt-komitesinin karşısında Darryl F. Zanuck'un bu sözlerini, İkinci Dünya Savaşı arifesinde bilemiyorum hangi Fransız yapımcı söyleyebilirdi. Kaldı ki, Zanuck'un avukatı, F. D. Roosevelt karşısındaki "barışçı" aday W. Wilkie de şunları ekliyordu: "Soruşturma açmaya gerek yoktur, burada hepimiz nazilerden nefret ediyoruz."

Gerçekten, 1939'da Paris'te gösterilen Alman ya da nazi karşıtı filmlerin dökümü yapılacak olsa, sayım çabucak biter. Almanların art niyetleri konusunda genel bir kuşku uyandırmaya yönelik, *Entente cordiale [Sevgi Paktı], Double crime sur la ligne Maginot [Majino Hattında Çifte Cinayet], Les disparus de Saint-Agil [Aziz-Agila'da Kaybolanlar]* bir yana bırakılacak olursa, aslında bir Amerikan filmi olan *Confession of a Nazi Spy [Bir Nazi Casusunun İtirafları]* dışında, açıkça nazi karşıtı tek bir film bile yoktur.

Double crime sur la ligne Maginot ve öteki Fransız

filmleriyle ilgili olarak *New York Times* şunları yazıyordu: "Warner'ın, Amerika'daki nazi faaliyetlerine dikkat çeken yapımlarıyla kıyaslandıklarında, kaygılarını ortaya koymak için fazladan birtakım nedenlerinin de olması gereken Fransızların, aslında hepimizi birden tehdit eden bu tehlike karşısında en basmakalıp sözlerden başka bir şey telaffuz etmediklerini fark etmek şaşırtıcıdır. Bize önerilen bu filmler, sadece yavan bir çorbadan ibaret." (8 Mayıs 1939). Aynı yıl, ABD'de, açıkça nazi karşıtı olan 18 film (*Beast of Berlin, U-Boat 29*, vb.) gösteriliyordu ki, bunlara New York'ta oynatılan on altı Sovyet filmi arasında yer alan üç nazi karşıtı filmi de eklemek gerekir: *The Oppenheim Family, Concentration Camp, The Great Citizen.* Buna karşılık, Amerikalılar iki Sovyet karşıtı film üretiyor ya da gösteriyorlardı: Paris'te de gösterilmiş olan *Ninoşka* ve Sovyetlerin Finlandiya'ya müdahalesini kınayan *Sky Patrol.*

Bu bilanço, gizli bir iç savaş atmosferinde yaşayan ve askerî ve kültürel yöneticilerinin, komünizm ile nazizmden hangisinin düşman olduğunu tastamam tanımlayamadıkları Fransa'dan farklı olarak, ABD'de, tam tersine, 1939 öncesinden itibaren bu seçimin yapıldığını ve de sağlamca yapıldığını gayet iyi göstermektedir: bkz. 1938'de gösterilmiş şu filmler: *Madrit'ten Kalkan Son Tren, Üç Arkadaş,* vb. Sonuç olarak yazılı evrende, gazetecilik ya da araştırmacılıkta rastlanandan daha açık bir olgu. Nirengi yılı olan 1939'da, E. Hambloch'un *Germany Rampants*'ı ve 1933'ten sonraki Alman siyasetini doğrulayan daha başkaları gibi, nazi yandaşı birçok yapıt görülmektedir; bunun tersine SSCB üzerine çıkan bütün yazılı ürünler Sovyet karşıtıdır: P. A. Sloan'ın, C. Clark'ın, Krivitsky'nin, vb. çalışmaları.

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sinemacı ve yapımcıların tavrını açıklamak için, esas itibariyle, Almanya'dan kaçıp sığınmış sinemacıların, ya da Alman ya da Amerikan kökenli Yahudilerin çokluğunun söz konusu olduğu pekâlâ düşünülebilirdi. Hiç şüphesiz aralarından bazıları öyleydiler; anlaşıldığı kadarıyla da hareketi canlandırdılar: ancak

çoğunluğun durumu bu değildir. Ayrıca, Almanya'dan kaçmış aynı sinemacıların, Fransa'ya sığınmış olanlarının burada aynı etkinliği gösteremediklerini gözlemlemek de mümkündür.

DÜŞMANIN SEÇİMİ

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

	Barış yanlısı filmler	Japon karşıtı filmler	Alman ya da nazi karşıtı filmler	Sovyet filmleri	SSCB karşıtı filmler	Alman filmleri	İtalyan filmleri
FRANSA (250 filmden 100 tanesi geniş ölçüde dağıtılmıştır.)	2[a]	0	2	1	1	0	1
ABD (500 filmden 150 tanesi geniş ölçüde dağıtılmıştır)	2	1[B]	18[D]	16[E]	2C	9[c]	4[b]

a. Bu Alman filmlerinden hiçbiri üzerinde, *New York Times* ya da başka büyük gazetelerde önemli bir eleştiri yazısı çıkmamıştır; bunlardan hiçbiri Broadway'deki büyük sinemalarda gösterilmemiştir. Bunlar arasında yer alanlar: *Drei Unteroffiziere, Der Florentiner, Der Gouvernour*, vb.

b. *Afrikalı Scipion, Büyük Çağrı, Kocamı Kaybettim, Allegri Nasındieri*

A. *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (yeniden gösterim) ve *Sevgi Paktı*

B. *Flight Angels*

C. *Ninoşka, Sky Patrol*

D. *Beast of Berlin, U-Boat 29, Conspiracy, They Made Her a Spy*, vb.

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

Savaş ilan edildikten sonra, Roosevelt, haklı davayı ve Amerikan değerlerini yücelteçek bir sinemanın geliştirilmesi amacıyla kesin talimatlar verdi. Eylül 1939 ile Haziran 1940 arasında, dolayısıyla savaş halinde, Fransa hâlâ nazi karşıtı

filmler yapmazken, ABD'de hareket durmadan genişledi. Belirleyici atılımma, İkinci Dünya Savaşı başlarında (hattâ, *Bir Nazi Casusunun İtiraflan* Nisan 1939 tarihlidir), *Four Sons, Escape, The Great Dictator, Foreign Correspondent* ve özellikle de Frank Borzage'in yapımı olan ve Almanları Hitler'i devirmeye çağırmasıyla bir diplomatik olaya da yol açan *The Mortal Storm*'la kavuşmuştu.

Savaş yılları sineması boyunca kendini gösteren Amerikan ideolojisinin incelenmesi, belgeseller ve new-reels dışında, bir grup film üzerinde daha özel bir şekilde durmak zorundadır:

a) *The Man I married, The Confession of a Nazi Spy*, vb. gibi büyük başarı kazanan nazi karşıtı filmleri; aynı şekilde, iyi bir eleştiri almalarına rağmen hiç seyirci çekemeyen, örneğin Irving Pichel'in "tam bir tecimsel yenilgi" olan *The Moon is Dawn*'ı, J. Renoir'ın *This Land is Mine*'ı, vb.

b) Edward Dmytryk'in *Behind the Rising Sun*'ı gibi, pek az sayıda olan ama beğeni toplayan Japon karşıtı filmler.

c) Büyük gişe hasılatı sağlayanlar. *Variety*'nin 269 numaralı sayısında yer alan belirlemeye göre, gösterime girişi üzerinden iki yıl geçmesine rağmen en ön sırayı elinde tutmayı sürdüren *Rüzgâr Gibi Geçti*'den sonra, başta gelenler şunlardır: Irving Berlin ve Michel Curtiz'in *This is the Army*'si, Sam Wood'un *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*'u, H. Hawks'ın *Çavuş York*'u, W. Wyler'ın *Mrs. Minniver*'ı, D. O. Selznick'in *Since You Went Away*'i, Michael Curtiz'in *Yankee Doodle Story*'si, M. le Roy'nın *Thirty Seconds Over Tokyo*'su, V. Fleming'in *A Guy Named Joe*'su, Edmund Goulding'in *Claudia*'sı.

d) Sovyetlerle yapılan ittifakı doğrulamaya yönelik ve Sovyet karşıtı filmlerle kıyaslanmaları gereken, *Mission to Moscow, The Northern Star* gibi filmler.

e) Hollywood'un eski "komünistleri" tarafından gerçekleştirilmiş olan ve McCarty komisyonu, ya da örneğin Knights of Colombus gibi barışçı-izolasyonist örgütler tarafından suçlanan, 1939-1944 yapımı filmler: W. Dieterle'ın *Blockade*'i, M. le Roy'nın *Escape*'i, Ö.-L. Mankiewicz'in *Three*

Comrades'ı, Irwing Pichel'ın *The Man I married*'ı, A. Litvak'in *Confession of a Nazi Spy*'ı, J. H. Lawson'ın *Four Sons*'ı, Frank Borzage'in *Mortal Storm*'u, vb.

Nazizmi konu alan Amerikan filmleri[1] birkaç ortak çizgiye sahiptirler:

- Alman halkı her zaman rejimden ayrı tutulmuştur; rejim yalnızca yeniyetmelerle deneyimsiz kişileri avucunda tutabilmektedir.
- Alman halkının nazizme direnme istenci ve bu konudaki yeğinliği, olduğundan da fazla gösterilir.
- Olaylar her zaman küçük ve orta büyüklükteki kentlerde geçer.
- Terörün işleyiş biçimi, sistemle olan bağlantısı, pek az romanın erişebildiği gibi, içeriden betimlenmiştir. Siyasal yaşamın dış biçimsellikleri, bizatihi nazi hareketinin öyküsü, yalnızca belgesellerde önemli bir yer işgal etmektedir.
- Kurmaca filmlerde, nazizmin utkusu aile bağlarının ve iyi komşuluk ilişkilerinin kopmasıyla sonuçlanmaktadır.

İmdi, Amerikan toplumu ve savaşı konu alan filmlerin büyük çoğunluğunda, aile yaşamı özellikle *The Unconquered Fortress*'tir *[Fethedilmez Kale]*, hiçbir zaman olmadığı kadar sağlamlık kazanır: bağlılık içinde, kocasının dönüşünü bekleyen bir eşin öyküsü filmlerin neredeyse tamamının ikincil temasını, büyük bir kısmının da ana temasını oluşturmaktadır. İyi komşuluk ilişkilerinin korunması grubun manevi sağlığının işaretini oluşturur. Jeffrey Richards'ın yerinde bir şekilde işaret ettiği gibi, *Visions of Yesterday*'de, küçük bir kentteki yaşam, Amerikan ülküsünün sunuluşunda, öncünün, *yeoman*'ların yaşamının yerini almıştır. Onun, çağdaş döneme aktarılmasıdır. Big business'ın, örgütlenmenin, partiler "makinesi"nin, Devletin ülküsünün karşısında yer alan ülküdür. *Self-help*'e [başının çaresine bak] tek modern seçenek olarak iyi komşuluk ilişkisi, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki özgürlüklerin temeli ve işaretidir. İmdi, Almanya'da, nazizm bu güven ilişkilerini ve aynı şekilde de Amerikan toplumunun öteki temeli olan aileyi tahrip etmiştir.

Japon karşıtı filmlerin ana teması basittir: Amerikan demokrasinin savunduklarından başkaca değer yoktur. Düşmanın yegâne kurtuluş şansı bu değerleri paylaştığı sürece vardır; ve bunları paylaştığı andan itibaren de, o artık bir düşman değildir.

Örneğin, *Behind the Rising Sun*'da, bu örnek filmde, olan budur. ABD'de öğrenimini tamamladıktan sonra, 1937'de ülkesine dönen genç Japon tümüyle Amerikanlaşmıştır. Açılmış gözlerle, şaşkınlık içinde Amerikan özgürlüklerinin gerçek anlamını keşfeder. Liberal ve antimilitarist bir milletvekili olan babası, yine de ona kendi seçtiği bir mesleği dayatmak ister, oysa ki, ABD'de herkes kendi mesleğini özgürce seçmektedir; aynı şekilde, ailesi onun için "iyi aileden" bir eş de seçmek ister, oysa ki, o, babasının genç sekreterini sevmektedir, vb.

Çin-Japon savaşı, kendi içinde hiç şüphesiz bölünmüş, ama genelde insancıl ve barışçı olan bu aileyi umutsuzluk içinde bırakarak patlak verir. Japon ordusuna katılmış olan genç kahraman bozulur ve yıpranır. "Mikado'nun gerçek bir askeri" haline gelmiştir ve Çin'de işlenen dehşet verici suçları görmek istememektedir. Doğruluk sevgisini, yargı özgürlüğünü ve hattâ evlilik sözü vermiş olduğu genç kıza karşı bağlılık duygularını bile peşpeşe yitirir. İşte artık bir işkenceci, gerçek bir canavar haline gelmiştir. Gelenekçi ama liberal ve hoşgörülü olarak kalmış olan babası umutsuzluk içinde intihar ederken, genç Japon kızı, özgürlük getirmek üzere ülkesinin semalarında uçan ilk Amerikan bombardıman uçaklarının sesini duyduğunda, tanrıya şükretmektedir.

ABD'deki Sovyet düşmanlığı Büyük Britanya ya da Fransa'daki kadar kökleşmiş olmamakla beraber, Amerikalılara uygun gelecek bir SSCB imajı önerebilmek için kocaman bir adım atmak gerekiyordu. Warner'ın yöneticileri ilk iki yapımlarında büyük olanakları devreye soktular.

Mission to Moscow'da önemli olan, büyükelçi Davies'in *Anılar*'ından esinlenmiş bu röportajın tumturaklılığı ve anlatımdaki alayiş değildir pek: SSCB'nin gösterilişi, tarımın

makineleştirilmesine, traktörlerin göz alıcı bir şekilde savaş tanklarına dönüştürülmesine ve, üzerinde en çok durulan temalardan biri olan, kadının toplumsal özgürleşmesine yönelik birkaç aydınlatıcı sahneyle sınırlıdır. İki saatten az bir süre içinde, Stalin rejiminden duyulan her türlü kuşkuyu etkisiz kılmaya çalışan bu filmin bütün iskeletini iyi duygular oluşturmaktadır. "Bizim yönetim biçimimiz yeryüzünde olabilecek en iyi yöntim biçimidir," diye açıklar büyükelçi Davies, "ama Sovyet liderlerinin dürüstlüğüne saygı duyuyorum." Bu lezzetli "ama" bağlacı, yargılamalara ilişkin uzun bir doğrulayıcı bölümü buyur eder ve esasen bunlar, J. Davies'in, Troçkistlerin, doğruluğunu beyhûde yere yalanladıkları *Anılar*'ında da filmde sunuldukları haliyle yer almamaktadır. Gerçekten de, bu yargılamaların sunuluş biçimindeki *made in USA* damgası, Troçkistleri , eli kolu bağlı hiddetleri içinde boğulacak hale getirecek türdendir: bir kokteylde, Litvinov, bir Amerikalıya esrarengiz bir şekilde ülkedeki hainlerden söz eder; böylece, birbirini izleyen planlar halinde, Karkov'daki bir sabotaja tanık olunur, yanan petrol kuyuları görülür; kısa sürede Krestinski, Radek ve Bukarin tutuklanmışlardır ve buna koşut olarak, aynı sabotajlara New York'ta girişen naziler görülür. Duruşma sırasında Yagoda, "programlarının Troçki'nin programı olduğunu" itiraf eder: "tek başarı şansımız Rusya'nın Almanya karşısında bozguna uğramasıydı", Bukarin, "ve Japonya karşısında" diye eklerken, Tuhaçevski de özetler: "Almanya ile işbirliği halinde bir askerî diktatörlük kurmayı düşünüyorduk: başarıya ulaşabilmek için, önce Stalin'i öldürmek gerekiyordu." Duruşma biter bitmez, Sovyet uçakları da nihayet havalanabilir.

Fazlasıyla "tarihsel" olan bu filmin tersine Ann Baxter'in rol aldığı *The Northern Star*, eğlendirmeyi, Sovyet yaşamına ilişkin hoş bir anı bırakmaya yöneliktir. Nitekim, Ukrayna'daki o küçük kasaba gerçek bir cennettir ve eğer semaver ve örgülü saçlar olmasa, insan kendisini Orta Batı'da sanacaktır. Burada, Moskova'daki bütün pazarlarda olduğundan daha fazla ördek, domuzcuk ve başkaca nevale

bulunmaktadır, kısacası gerçek bir *picnic* vardır. Evde, koca öylesine müşfik, karısı yuvasına o kadar bağlı, çocuklar öyle sevimli ve gençler de o kadar terbiyelidir ki, Sovyet vatandaşlarının Amerikalıların nesine gıpta edebildiklerini anlamak zordur. McCarty komisyonunun, savaştan sonra *The Northern Star*'ı zararlı bir film olarak değerlendirebilmesinin nedeni kolayca anlaşılmaktadır. Aslında, Lewis Milestone'un, bize, kendilerini şenlik ortasında bastıran Alman saldırısı karşısında bütün Sovyet yurttaşlarını aynı şekilde cesur, vatansever, dürüst ve kararlı gösteren bu oldukça yapmacıklı yapıtı, Almanların, ve filmdeki Nazi hekim Erich von Stroheim'ın, daha fazla eğitim görmüş oldukları ölçüde işledikleri suçlardan ötürü de daha çok sorumlu olduklarını göstermenin dışında hiçbir açık ders içermiyordu.

1974

1. Bkz. E. Dmytryk'in *Hitler's Children*'ı, F. Zinnemann'ın *The Seventh Cross*'u, Irwing Pichel'ın *The Man I Maried*'ı, P. Godfrey'in *Hotel Berlin*'i, H. Hathaway'in *House on the 92th Street*'i, H. Shumlin'ın *Watch on the Rhine*'ı, A. Litvak'in *Confession of a Nazi Spy*'ı, vb.

XI

ANTİMİLİTARİST SİNEMA VAR MI?

Méliès'nin *L'Affaire Dreyfus*'ünden *Gardarem lo Larzac*'a kadar, çok fazla sayıda antimilitarist film bulunduğu pekalâ düşünülebilir. Gerçekte, çoğu kez yansılamalı [parodique], ya da hattâ marjinal olan bu filmler, daha çok militarizmin, militer zihniyetin aksaklıklarını, dogmalarının gülünç ve çocuksu yanlarını ele alırlar: örneğin, temel kurallarının uygulanmasının ne türlü trajik durumlara sürükleyebileceğini gösterirler: intihar, ölüm, bozgun. Max Ophuls'ın *Üniformalı Genç Kızlar*'ının, *Libelli*'sinin ve daha neşeli bir tarzda 20'li yılların Amerikan komedilerinin, ya da *Kwai Köprüsü*'nün verdikleri ders böyledir. Fransız sineması ise, kendi yönünden Courtelinevari yergilerle doludur.

Askerî disiplinin aşırılıklarını eleştiren, bir başka gelenek; *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'dan *Attack*'a [Saldırı] ve *İnsanlar Yaşadıkça*'ya kadar askerî kurumu ve işleyişini daha doğrudan bir şekilde çözümler. Gösterildikleri dönemde, bu filmler seyircide çarpıcı bir etki yarattılar. Birbiri ardınca karşı-devrimci jandarma rolünü üstlenmiş olan ülkelerde; yani 30'lu yıllarda Almanya ile İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki ABD'de tabulara saldırıyorlardı. Askerî disiplinin izin verdiği aşırılıkları, imkân sağladığı uygulamaları gayet iyi ortaya koyuyorlardı. Bununla birlikte bu filmlerin oluşturduğu familya, militarizmin temel sorununu sergilemediği gibi, askerî kurumun temel sorununu da sergilememektedir, çünkü bunlarda, *bireysel* angaryaların, yetkenin vasıfsal yönlerine özgü serbestinin nasıl işlediği incelenmek-

teyse de, temel soruna; askerî kurumun toplumsal işlevi, siyasal çatışmalar ve kolektif kavgalar düzeyindeki toplumsal işlevi sorununa yaklaşılmamaktadır.

İtham Ediyorum'un çizgisini izleyen, *Dört Arkadaş, Okraina, Les hommes contre, Zafer Yolları, İbret İçin* ve bir kaç başka film gibi, bir dizi ünlü film için de aynı durum söz konusudur; bu filmlerde, bu kez, antimilitarizm teması ile *pasifizm* teması bulanık bir şekilde birbirinin içine girer. En yenileri olan son iki filmden Losey'inki, kurumsal çözümleme yönünden, Kubrick'in filminden bir adım daha öne çıkmaktadır. Nedenini söyleyelim. Besbelli ki, *Zafer Yolları*, 1914-1919'da ve sonrasındaki militan antimilitarizmin bütün temalarının farkındadır. 1916'nın, ne pahasına olursa olsun saldırı zihniyetinin nedenleri, açık bir şekilde anlatılmıştır; askerî aşamalı-düzen, yukarıdan aşağıya doğru parça parça sökülmüştür; komuta kademesinin aşırılıklarını ve hatalarını kapatmak üzere kurşuna dizilen üç askerin ölüm cezasına çarptırılmaları vesilesiyle askerî adaletin keyfiliği de açığa çıkartılmıştır. Askerî kuruma karşı tükenmez bir yergi olarak bu film, demokratların, soldaki insanların "hoşuna gitmektedir" Bununla birlikte, uç durumların (her biri hakiki olmakla beraber) çokluğu, birbirine karışmaları yüzünden genel görünümün sahiliğini etkisizleştirmekte ve savaştan sonra ve de uzunca bir süre, askerlerin ve subayların dayanışmalarını sürdürdükleri eski muharip hareketlerinin doğuşunu ve sürekliliğini anlaşılmaz kılmaktadır.

İbret İçin

Daha az şaşırtıcı olmakla birlikte, Joseph Losey'in çözümlemesi daha ilerilere uzanmakta ve temel soruna yaklaşmaktadır. Olay 1917'de, Flandres siperlerinde geçer. "Kaynanasının ağzının payını vermek üzere" gönüllü olarak orduya katılmış olan er Hamp üç yıldan beri korkusuzca savaşmaktadır. Cepheye birlikte geldiği arkadaşlarının hepsi de ölmüştür. Topların karşılıklı olarak gürlediği bir gün

"tükenir" ve bu seslerden kurtulmak için yürüyüp gider, mevzileri terk eder ve sahiden de farkına varmaksızın, "kaçak" durumuna düşer. Askerî mahkeme önünde kendisini savunurken "bu ilk kez başıma geliyordu" der ve mahkeme de, kuralların inceliklerini ve derinde yatan anlamını bilmeyen basit bir adamla karşı karşıya olduğunu görerek ona inanır. Yine de, askerî yasaya itaat, hakkaniyete baskın çıkar, mahkeme onu mahkûm eder; ve ertesi gün saldırıya geçileceğinden, komutan "ibret için" cezanın hemen infaz edilmesini emreder.

Bu filmi ilginç kılan şey, savaşın kendisinden çok, yeterince haberli olmayan, yeterince eğitilmemiş, yeterince öğrenim görmemiş, kurumların –ve filmde, askerî kurumun– karşısında savunmasız durumdaki halktan kişileri, yasadan, yasanın bilgisinden ayıran mesafenin üzerinde durmasıdır. Yasayı bilmemek hiç kimse için özür değildir, ama her şey, halkın onu anlamamasına ve cehaletini sürdürmesine göre düzenlenmiştir. Eğer bilseydi, yasanın kökenini, nedenini, işleyişini de kavrardı.

Savaşın, savaş durumunun askerî kuruma, iktidarın yerini daha iyi bir şekilde alma ve tutkularını açığa çıkarma; çözümlemeye ise, kurumu suç üstünde yakalama imkânını verdiği doğruysa bile, ordunun *sürekli* işlevi, eğer savaş bir vatan savunması değil de bir iç savaşsa, daha anlamlı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. R. Vauthier'nin filmlerinin ilginçliği de buradadır. Özellikle de asker ve subaylar arasındaki topluluk dayanışması sorununun irdelendiği *Avoir vingt ans dans les Aurès [Aurès'lerde Yirmi Yaşında Olmak]*. Askerî kurumun içsel işleyişinin incelenmesi burada daha bir derinlik kazanmaktadır, çünkü antimilatirizm, pasifizm ile iç içe girecek yerde, siyasal mücadeleyle, çağımızın siyasal mücadelesiyle iç içe girmektedir. Rosa Luxemburg, "Erler, subayları tarafından istismar edilmeye razı oldukları sürece, bu durum kitlelerin olgunlaşmamışlıklarının göstergesidir diye yazıyordu. Böylece, antimilitaristleri bugün bile ikiye bölen bir sorunu ortaya koyuyordu.

Eğer ordunun, yurtsever ve baskıcı olarak iki işlevi olduğu kesinse, subayların tanıklıklarından ve bildiklerinden yoksun olarak, erin, askerî disiplini kökensel işlevinden –savaşçı yeğinliğin daha iyi bir duruma getirilmesi– saptırmak ve toplumsal baskı amaçları için kullanmak üzere kurumun nasıl davrandığını anlayamacağı da aynı şekilde kesindir. Günümüzün militan filmleri buna tanıktırlar[1] Ancak hiçbiri henüz bunun mekanizmalarını *ayrıştıramamıştır*[2].

1976

1. Iskra tarafından gösterilen *Gardarem lo Larcaz* gibi, UPCB, Copra films vb. tarafından gösterilen, *L'Entraînement des CRS, Le Charme indiscret de la démocratie bourgeoise, L'Horizon*, vb. gibi, güncel antimilitarist filmlerden bir çoğu. Bunların listesini Guy Heunebelle'in *Le Cinéma militant*'ında bulmak mümkündür, Film éditions, 1 rue de Metz, Paris.
2. 1917 İhtilâli sırasındaki Rus erleriyle subayları dışında; bkz. *1917 İhtilâli* adlı kitabımız, cilt II, Aubier-Montaigne, III. böl. Askerî kurumun yurtsever işlevi ile baskıcı işlevinin ayrıştırılması.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sinematografik dilin eylem kipleri

XII

"YAHUDİ SÜSS"ÜN ZİNCİRLEME GEÇİŞLERİ

Yahudi Süss'ün başarısı, Goebbels'in filmin gerçekleştirilmesindeki payı ve filme katkıda bulunanların sonradan karşılaştıkları trajik yazgı bilinmektedir. Yönetmen Veit Harlan'ın, Yahudi aleyhtarı bir filmin yapmış olma suçlamalarına karşı kendisini her zaman savunduğu, çekim için çağrıldığında sorumluluğu almamak için Wehrmacht'a [Alman Ordusu] katıldığı da aynı şekilde bilinir. Söylediğine göre, olsa olsa, sonradan Yahudi sorununa *ilişkin* tarihsel bir film yapmayı kabul etmiştir; Goebbels'in hiddetine rağmen, bakan tarafından istenilmiş ve anıştırmanın fazlasıyla belli olduğu kimi sahneleri ortadan kaldırmayı başarmıştır. 1945'te yargılanırken, iyi niyetini öne sürdü, kanıtlarını gösterdi ve Amerikan adaleti de onu hafif bir cezaya çarptırdı.

Filmi gören herkes, bu kanıtlamanın çözümleme karşısında ayakta duramadığını iyi bilir. François Garçon, yakında yayımlanacak olan güzel bir makalede, D. J. Jay ve Michel Pierre'in işbirliğiyle, *Yahudi Süss*'ün gerçekten de birden fazla şekilde okunabileceğini göstermiştir; her türlü şıkta, film aynı zamanda feminizm karşıtı, küçük burjuva ve alabildiğine esaslı olarak Hitlerci eğilimler taşımakla beraber, Yahudi aleyhtarı çizgisi de bunlardan daha az tutarlı değildir: filmin, Yahudi aleyhtarı birçok katmanı birleştirdiğini söyleyebiliriz ve bunlardan en sık rastlananı filmde en az karşılaşılan katmandır ki, bu da Veit Harlan'ın yargıçların-

dan bazılarını ikna etmesine imkan vermiştir.

O güzel inceleme yalnızca apaçık olan düzeyinde kalmakla yetiniyor. Biz burada, filmin gerçekleştirilmesine lişkin bir tek yönü, bir sinematografik yazılım sorununu çözümlemek suretiyle, somut bir örnekle, ortada düpedüz bir yazılım idolojisi olduğunu göstererek bu yargıyı doğrulamak isteriz: burada, bir plandan ötekine geçmekte kullanılan oldukça incelikli bir uygulama olan ve zincirleme geçiş olarak adlandırılan yöntem söz konusudur ve bu yöntem kurgu ile baskı aşaması arasında özel bir işlem gerektirdiğinden, yarattığı etki de rastlantısal değil, arzulanan bir etkidir.

Yahudi Süss'te, hepi topu dört tane zincirleme geçiş vardır.

– Birincisi, kamera şatonun duvarındaki dükalık amblesinden ayrılıp, gettodaki bir mağazaya asılmış olan İbrani amblemine yöneldiğinde ortaya çıkar. Zincirleme geçiş, burada, şatodan Yahudi mahallesine geçişi sağlamaktadır.

– İkincisi, Süss'ün dükü ziyarete gitmek için sakalını kestiğinde görülür; zincirleme geçiş, yüzünün değişimini ve gülünçlüğünü göstermektedir.

– Üçüncüsü, Süss'ün dükün yazı masasının üstüne döktüğü altın paralar zarif balerinlere dönüştüğünde ortaya çıkar.

– Dördüncüsü de, mahkûm edildikten sonra, Süss'ün hapishanede uzayan sakallarıyla eski yüzünü yeniden kazanmasında görülür.

Bu dört etkinin üstü kapalı olarak aktardığı şey, bilinmez değildir. Yahudinin iki yüzü vardır; insandan aşağı olan naturasını saklamayan gettodaki yüzü ile, görünürde aldatan, ama hiç de daha az zararlı olmayan kentteki yüzü. Ayrıca, para işlerindeki ustalığı bilinip duran Yahudi, altının kullanımıyla, şatoya, ahlâksızlığa sıkı sıkıya bağlı olan kazanç hırsını sokmaktadır; sağlıklı bir toplumu yozlaştırmakta ve böylece ırkın sağlığına zarar vermektedir. Bir armadan ötekine geçiş, Aryenlerden Yahudilere doğru

böylece gerçekleşmiş olan iktidar değişimini simgelemektedir.

Böylelikle, bir dizi biçiminde incelendikte, zincirleme geçişlerin kullanımındaki seçim, ideolojik bir anlam kazanmaktadır; zira bu dört etki, bir araya getirildikte bir yapı, nazi doktrininin yoğunlaşmış bir özetini oluşturmaktadır.

Yönetmen, bilinçli olarak ya da değil, nazi doktrininin özünü tanımlayan öğeleri belirlemiş ve filmin yegâne özel efektlerini bunlar için kullanmıştır.

Veit Harlan, böylece bir bakıma, sanatının ihanetine uğramış olmaktadır.

1976

XIII

OPHULS, HARRİS VE SÉDOUY'DA MÜLÂKATIN KULLANIMI ÜZERİNE

Belge film tarihinde, *Le chagrin et la pitié* [Acı ve Acıma] bir tür Ekim devrimi niteliği taşır. Hiç şüphesiz filmin temasından kaynaklanan yankılarıyla, yönelimleriyle, Ophuls, Harris ve Sédouy'nun yapıtı, anlamı seyircilerin ideolojilerine göre değişebilen, ama bir sinematografik yapıtın doğuşuna bağlı tepkilerin alışılmış ölçüsünü her zaman için aşan bir heyecana neden olmuştur.

Bize göre bu başarı bir yandan da filmin olağanüstü yapımsal niteliklerden gelmektedir. Acaba yeterince gözlemlendi mi? Filmi gerçekleştirenler, daha eski bir yöntemi, mülâkatların kullanımını yepyeni bir şekilde deniyorlardı. *Le chagrin et la pitié*'de, tıpkı daha sonra *Français, si vous saviez*'de *[Fransızlar, Bir Bilseydiniz]* olduğu gibi, mülâkatların çift yönlü bir rolü ve yeni bir işlevi vardır.

Öncelikle, mülakat, günümüzden bir kişiyi kendi geçmişiyle karşı karşıya getirme rolünü üstlenmiştir; örneğin Clermont-Ferrand'lı tacirin mülakatı. Bu mülâkatta, tanık, mahallesindeki Yahudi tüccar konusunda sorgulanmaktadır: kendisini, sanki bu acılı anılarla pek ilgili değilmiş gibi, sanki o dönemde bunu bilmiyormuş gibi, sanki bu dram savaşın yol açtığı felaketlerin bir parçasıymış gibi göstermektedir. İmdi bu tanık, birtakım karışıklıklara neden olabilecek bir soyadına sahiptir. Mülâkatçı 1941 yılında gazetelere verdiği ve Yahudi olmadığını belirten bir ilanı

gösterdiğinde şaşırır ve söyleyebildiği tek şey; "Ah! Demek bunu biliyordunuz..." olur. Seyirci, 1941'in havasını yeniden buyur eden kişinin korkaklığını ve zayıflığını bir kalemde ölçmektedir.

İkinci olarak, mülâkat, tanığın geçmişe ilişkin görüşünü, bu geçmişin gerçekliğiyle karşı karşıya getirmektedir. Örneğin, sonradan barmen olan eski bisikletçi Geminiani, Clermont-Ferrand'da Almanların olmadığını söylediğinde, görüntü onu gösterir, sonra, tanığın *kafa sesi*'nin üstüne, yönetmen, Almanları Clermont-Ferrand'da geçit töreni yapar ya da gezinirken gösteren planları bindirir.

Nihayet ve özellikle de, tanıklığın bu filmdeki işlevi, yorumun ikamesidir; bunu da, yorumun yerine kâh tanıklara yöneltilen soruları, kâh o dönemin haber filmlerinin senkron yorumunu koyarak yapar. Ophuls ve Sédouy, hiçbir zaman geleneksel türden bir yoruma çağrıda bulunmazlar. Böylece tarihçi, görünürde, tanıkların, toplumun ve geçmişin tanıklığının karşısında silinmektedir. Bu aracılığın yokluğunda, tarihsel açıklama müthiş bir şekilde aslına uygun, sanki bir hakikat fazlalığıyla donatılmış olarak belirmektedir.

Bu yazılım yöntemi, seyirci yönelimle ister uyuşsun isterse uyuşmasın, filme gücünü vermektedir: bir filmde, geleneksel olarak görüntülerin gücü metinden önce gelirken, metin, sözel söylem ve görüntünün söylemi arasında kurulan yeni bir ilişkiler sistemi sayesinde, bu kez bunun tersi olmaktadır. Müziğin hemen hemen bulunmayışı bile fark edilmemektedir.

Aslında filmin yaratıcılarının farklı ideolojileri, tanıkların, bir araya geldiklerinde bir tür ulusal örneklem oluşturması gereken belli bir seçimine ulaşmıştır. Bu seçimin eleştirisi, etkili olabilmek için, farklı tanık kategorilerinin (soru yöneltilmiş işçi yoktur, aslan payı işbirlikçiye ayrılmıştır, vb.) yalnızca temsiliyeti ya da ideolojisine değil, ama farklı tanıklıklar aracılığıyla ortaya çıkan *erkeye* ve bu tanıklıkların filmdeki işlevlerine de yönelmek zorundadır.

İmdi görünen odur ki, "işbirlikçi" geniş bir uzam, güçlü bir kişilik, kültür, kendine güven gibi tüm olumlu niteliklerden yararlanırken, direnişçiler için hiç de böyle değildi; bunlar kavramları eğip bükmesini beceremeyen tarımcılardan, eşcinsel paraşütçülerden, vb. seçilmişlerdir ki, bu nitelikler de halkın ahlâk yargılarıyla uyuşmamaktadır. Bununla birlikte, karşı-dengeler eksik olmadığından (Mendès France'ın, uzun ama baştan aşağı anısal nitelik taşıyan tanıklığı; Duclos'nun güçlü varlığı ve Laval konusundaki son derece "olumsuz" tanıklığı, vb.), filmin çarpıcılığı yapıtın derinlerdeki ideolojisini gizlemektedir. Bu ikirciklilik, çekimin mükemmelliğiyle birleştiğinde, yapıtın amacını ve esas olarak da mülakatları sömürme ilkesini oldukça iyi bir şekilde gözlerden gizlemeyi başarıyordu; oysa ki, mülâkatların sömürülmesi, Harris ve Sédouy'nun (Ophuls olmaksızın) gerçekleştirdikleri ikinci filmde, *Fransızlar, Bir Bilseydiniz*'de, göze batacak ölçüde belirgindir.

Bu filmde, tanıkların seçimini, ne tür sorular sorulduğunu, alınan yanıtlar arasından yapılan seçimi ve bu mülâkatların kurgulanışını inceleyelim:

– Tanıkların seçimi. Filmin varsayılmış ve açık ideolojisinin en belirgin kısmı olarak tanıkların seçimi, görünürde ulusal örnekleme ve "nesnelliğe" uygundur: aşırı sağ adına P. Boutang, sol adına Mendès France, Komünistler için Duclos ve Tillon, vb.

– Kurgu, bu dengeyi etkisizleştirmektedir. Mendès France, yapıya elbette belirleyici katkıyı getirmektedir, ama kurgu sayesinde, yapı, mimarlarının arzuladıkları biçimi almakta ve tarihyazımcı rolüne indirgenen Mendès France'ın dile getirdiği olgulardan ders çıkaran kişi, Pierre Boutang olmaktadır. Her kezinde, "son sözü" söyleyen sağdır.

– Filme arzu edilen anlamını, hiç şüphesiz yöneltilen soruların niteliği kazandırmaktadır. Bu film, de Gaulle'le hesaplaşmaktadır; yaratıcıları, etkili olabilmek için, *karşı de Gaulle'cülüğün bütün katmanlarını belirlemişlerdir:* Kurtuluş'un

kurbanları, hayal kırıklığına uğramış direnişçiler, Cezayir'den dönmek zorunda kalanlar, vb. Belli yanıtların talep edildiği öylesine açıktır ki, de Gaulle'e karşı sevecen duygular beslediği söylenemeyecek olan Soustelle bile, sonuçta onu savunmak zorunda kalmaktadır.

– Yanıtların nasıl bir ayrıma uğradığını çözümlemek daha zordur, çünkü mülâkatların bütünü içinden hangilerinin atıldığı, hangilerinin kullanılmadığı bilinmemektedir. Bununla birlikte, çarpıcı olan iki anormallik vardır. Birincisi, Daladier'ye ayrılan bölümdür ki, kurgu, onun Münih zirvesine ilişkin tanıklığından yalnızca Mussolini ve Hitler'in giyiniş biçimlerine ilişkin anılarını korumaktadır. Burada, eski hükümet başkanını biraz daha itibarsız kılma arzusu açıktır, zira Daladier Münih konusunda belki on kez ve düpedüz siyasal bağlamlı açıklamalarda bulunmuştur. Onun tanıklığı içinden yalnızca Mihver yöneticilerinin kılık kıyafetleriyle ilgili bölümleri bırakmak, III. Cumhuriyet'in bütün siyasetçilerini topluca itibarsız kılma girişimine katılmaktadır.

İkinci örnek: Argoud ile yapılan mülâkatın, örneğin, *Fransızlar, Bir Bilseydiniz*'in yaratıcılarının "sağcı kişiler" oldukları sonucuna varacak insanları şaşırtabilecek ölçüdeki uzunluğu: gerçekten de bu mülâkat, izleyeni, Argoud'nun dar görüşlülüğü ve onun gibi bir paranoyağa onca ağır sorumlulukları emanet eden siyasal ve toplumsal sistemin yapısı üzerine sorular sormaya yöneltmektedir. Bu tanıklık, aynı zamanda, askerî kurumu da incitebilecek türdedir. Ama böylece kendilerinin ne sağda ne de solda olduklarını göstermeyi başaran çekimciler için bunun önemi yoktur. Açık ya da gizli, onların hedefi başkadır. Argoud'nun uzun uzadıya konuşturulması suretiyle, seyirci ister istemez böyle bir adamın yalan söyleyemeyeceği yargısına varmaktadır; dolayısıyla da yalan söyleyen, her zaman yalan söylemiş olan, de Gaulle'dür, bütün *film* boyunca yürüyüp giden üstü kapalı sonuç budur; o da bütün siyasetçiler gibi yalan söylemektedir (ve bu filmde Mendès'le siyasal eylemiyle

ilgili olarak değil, ama bir birey, bir tanık olarak mülâkat yapılmıştır) zira Doğru, yapılarda, süreklilikte yatmaktadır: filmin başında Lorraine gibi geleneksel bir taşra vilayetinin seçilmiş olması da, filmin "siyaset-karşıtı" ya da "siyasetçi-karşıtı" girişimini açıkça göstermektedir.

1973

XIV

GÖSTERİ OLARAK TARİH: ABEL GANCE'IN "NAPOLÉON"U

Sahi, bu yüzyılın başında, sinemanın mimarlıkla birlikte geleceğin büyük sanatı olacağını ilan eden kişi kimdi? Aslında kehaneti, onun sandığından da daha derinlere iniyordu. Ne ki, o sıralarda, Abel Gance'ın sinemasının, bugün tıpkı bir katedral gibi –ya da cüretkâr bir piramidin gözlerimizin önünde yenilediği Louvre gibi–, müzik sayesinde her kuşağın gereksinimlerine uyum sağlamak suretiyle, burada da aynı şekilde iş göreceğini düşlemek mümkün değildi.

Bu devasa yapıda üç töz bir arada yaşamaktadır: ara yazılar biçiminde ya da başka yoldan hakiki gerçekliği içinde Fransız ihtilâlini *geri getiren* tümceler ve sözcükler; sinematografın görüsüne uygun bir şekilde, çağdaş gravürlere dayanarak ya da dayanmayarak, onlara yer ya da görünüm değiştirterek ihtilâli *yeniden kuran* görüntüler; nihayet, durmadan (kurgudaki gibi) yenilenen ve yapıtın 1932'de, 1955'te, 1981'de, 1983'te *yeniden doğuş*'unun kaynağını oluşturan eşlik müziği.

Sözcüklerin ve tümcelerin seçimi üzerinde, Abel Gance'ın Devrim ve Bonaparte konusunda önerdiği yorum üzerinde, yarım yüzyıldan beridir neler yazılmadı ki? Daha 1927'de, Léon Moussinac, bu filmin *"Faşizmin çıraklarına Bonaparte öğretisi"* olduğu yargısına varıyordu. Şüphesiz bu film o ideolojinin çekirdeğini oluşturan fikirlerden bazılarını dile getirmektedir: öndere tapınma, kalabalıkların hem

horlanıp hem sevilmesi, siyasal örgütlenmelere ve özellikle de Montanyar'lara karşı beslenen düşmanlık gibi... *Napoléon*'un bu uyarlamasında, Robespierre ile Danton arasındaki anlamlı bir olay, Danton'un kürsüden halka seslenirken *"Ben düşünüyorum ki..."* diye söze başlaması ve Robespierre'in fark ettirmeden omuzuna vurarak *"Hayır, 'ben' düşünüyorum değil..."* diyerek onun konuşmasını düzeltmesi, yer almamaktadır. Sonuçta, daha başka siyasal oluşumları da hedef alan bu türden iğnelemeler eksik değildir... Bonaparte *"Fransızlara karşı"* savaşmak üzere Vendée'ye gitmek istemez, ama Vendée'ci general, gösteri yapan kraliyet yandaşları üzerine ateş açmaktan da çekinmez...

Öndere tapınma, önderin Fransa ve Devrim'le aynılaştırılması, yirmili yıllar boyunca, Rusya'daki Ekim devriminde Terör'ün yaratmış olduğu dehşetin yinelenmesini gören, bu yüzden de bir öndere çağrı çıkartan (ve de bu önderlerin çok daha sistemli cinayetlere yöneleceklerini düşünemeyen), savaşın değiştirdiği eski sosyalistleri de içinde barındıran bir dizi insanın ülküsü olmuştur. Fransa'da bu akımı, otuzlu yıllarda Pétain'e çağrıda bulunan Gustave Hervé temsil etmektedir. İmdi, Mitry'nin bize bildirdiğine göre, film başlangıçta, Alman sanayisinin kodamanlarından biri olan Hugo Stinnes tarafından denetlenen Westi firmasınca finanse edilmişti. *"Napoléon, düzeni ve adaleti kapitalizmin çıkarları doğrultusunda egemen kılmaya muktedir olan ve Hugenberg ile Stinnes'in gelmesini diledikleri o diktatörü temsil etmiyor muydu?"* Abel Gance'a her türlü özgürlük tanınmıştı, ondan tek istenen Bonaparte'ın enerjisini, istencini, manyetizmasını, Jean Mitry'nin dediği gibi, filmin yaratıcısının niyetleri içinde içtenlikle yer alan şeyleri yüceltmesiydi...

Daha başka karşılıklı bağıntılar da vardır: *La Fin du monde*'da [*Dünyanın Sonu*] meslektaşını "üç kağıda getiren" bankacının adı Schonburg'tur ve *Kamelyalı Kadın*'ın tefecisi bir Musevinin profiline sahiptir... Sol eleştirinin, on yıllar boyunca Abel Gance'a kuşkuyla bakmasının nedenlerinden biri, daha iyi anlaşılmaktadır, zira o, 1935'te çevirdiğ *Jérôme*

Perreau'nun sonunda da, aynı şekilde, düpedüz bir öndere seslenişin yaratıcısıdır. Abel Gance'ın, kim olurlarsa olsunlar, büyük adamlardan etkilendiği doğrudur: onlarla özdeşleşir; Napoléon'dan sonra, destanını yeniden yaşatmak istediği Kristof Kolomb, örneğin. İsa'yı ya da Marx'ı da ele alabilirdi, ne ki, *Kör Ventis*'ü [*Vénus aveugle*], her ne kadar 1940'ta dile getirilmişse de, tutup Pétain'e ithaf etmiştir... Bundan sonra, dehşete düşen büyücü inine çekilir, susar ya da hemen hemen susar, ta ki, harikûlade *Yitik Cennet*'e [*Paradis perdu*] kadar. Gösterinin bu devi, bir Tarih görüsüne sahip miydi?

Bu düş gezgininin dâhi yaratıcılığı üzerinde her şey söylendi.

Pratik ve teknik buluşlarındaki deha da bilinmektedir: Bonaparte Korsika'da Paoli'nin jandarmalarından kaçarken, dört nala giden bir atın sırtına yerleştirilen bir kamera, böylece, arkasına baktığı zaman Boneparte'ın gördüklerini filme alıyordu.

İşte Abel Gance'ta başat olan şey; zira onun görüntüleri, çoğu kez üsluplarıyla Eisenstein'a onca yakın olan görüntüleri –özellikle de suratların seçimini yöneten o alegoriler ve vahşilik– hiç de aynı bütünlük ilkesi uyarınca düzenlenmiş değildir, çünkü burada anlatı, anlatımın merkezî biçimidir; imdi, anlatı, ulusun anılarından birinin, fikirleri göz önüne alındıkta, ayrıcalıklaştırmayı yeğlediği anının zorladığı biçimde kurulmuştur, oysa ki, Eisenstein, görülür olan ile görülür-olmayan arasındaki ilişkileri araştırarak kurmaktadır.

Eisenstein, Tarih üzerinde, onun işleyişi, temsiliyet kipleri üzerinde sorgularken, Abel her şeyden önce bir gösteri adamıdır. Onun hocası ne Marx, ne de Sorel ya da Auguste Comte'tur; Jean Tulard'ın çok iyi saptadığı gibi, tersine, onun ülküsü Edmond Ronstand'dır. Avangard'a dayanılmaz gelen bu debdebeli akademicilik, kurumların her zaman hoşuna gitmiştir, zira onları rahatlatmakta, onlara güvence vermektedir.

Bu Tarih'in doğruluğu nerededir? Eisenstein'da olduğu gibi, burada söylence, gerçekten cereyan etmiş olan şeyden nöbeti devralmaktadır. Zira Brienne'de asla kartopu muharebeleri yapılmamıştır, tıpkı Odesa'nın merdivenlerinde de asla ateş açılmadığı gibi.

Çelişki şu olguda yatmaktadır ki, geriye doğru gidildikte bir tarihsel edim bir başkasını kovar, sanat yapıtıysa kalır... Öyle ki, geçen zamanla birlikte, belleğimiz Eisenstein'ın ya da Gance'ın bu imgesel yapıtını sonunda cereyan etmiş olduğu haliyle Tarih'le aynılaştırır, oysa Eisenstein tarihi anlaşılır kılmayı Gance ise bizi tarihe katmayı hedefliyordu...

Bu sonuncu neden, Gance'ın, filmine sonradan eklenmiş olan farklı müzikal partisyonlarla pek az ilgilenmiş olmasını açıklamaktadır. Bu da, eğer o partisyonlar filmi, gelecekteki seyircilerin peşpeşe ortaya çıkan gereksinimlerine uyarlayacak ve yeniden canlı kılacaksa, çok daha yeğlenesidir.

Son müzikal uyarlamanın hoşa gitmeyi amaçlamadığı söylenemez: repertuvardan ödünç alınma –Offenbach'tan *Çalıra*'ya, Strauss'a ya da Wiener'e kadar– her türlü tema ve nakaratın bu *kitch* potpurisi bir bayram neşesi içinde çalışıyor.

Ve bunu bize keyif vermek için yapıyor.

1985

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Üreten toplum, alan toplum

XV

"ÜÇÜNCÜ ADAM" FİLMİNDE BİR KAVGA

1949'da piyasaya çıktığında *Üçüncü Adam* buz gibi bir eleştiriyle karşılandı. Georges Sadoul, "cafcaflı ve tantanalı bir sahneleme" diyordu yazısında, ABD'de ise, *New York Times*'ın pek ünlü eleştirmeni Bosley Crowter şu yargıyı getiriyordu: "Toplumsal gerçekliği ve anlamı olmayan bir film; karaborsa çevrelerinde geçen bu entrikanın en ufak bir ilginçliği yok; bu film olsa olsa bir sürü yapaylıkla dolu bir melodram". Venedik Festivali'nde aldığı büyük ödül kısa zamanda bu yorumları yalanladı, ardından da yirmi beş yıllık bir başarı geldi. Bununla birlikte eleştirinin ilk yargısıyla halkın sevgisi arasındaki bu aykırılık, hele de, buna koşut olarak aynı eleştiri çevresinin filmin çıkışını büyük bir alayişle karşıladığı düşünüldükte, sorun yaratmaktadır. Carol Reed'in Viyana sokaklarında mekân bakarken rastlantı sonucu duyduğu, bilinmeyen tanınmayan Anton Kardas'ın kitarası, düşman işgalinden henüz "kurtulmuş" ve yarı-harabe halindeki Avusturya başkentinin sokaklarındaki "dış" çekimler, *condottieri*'nin İtalya'sı, İsviçre ve eski model uçağına ilişkin repliklerini doğaçlama veren Orson Welles'in müdahalesi, eleştiri çevrelerinde ilgi yaratmıştı. Hattâ bu çevre, ciddi bir biçimde, Orson Welles'in Viyana'nın kanalizasyonlarındaki çekimlerde bronşite yakalanmaktan korktuğunu, ancak sonra bu fikrin gözünü kamaştırdığını ve bu nedenle de kovalamaca sahnesini uzattığını belirtti. Kısa zamanda tüm bu sayıp dökülen şeyler içinde, eleştiri çevresinin çoğunlukla büyük bütçeli filmlerin yapımında kullanmayı sevdiği reklam amaçlı anekdotlar da yer aldı.

Ancak, ne Welles'in repliği, ne kitara, ne kanalizasyonlar ya da Viyana'nın harabeleri *Üçüncü Adam*'ın ölçüsüdür. Bu film, soğuk savaş ruhu içinde yazılmış siyasal bir tragedyadır ve gösterileceği gibi, şiddetle komünizm karşıtıdır; bununla birlikte, tavır alamalarındaki şiddet her zaman açık bir biçimde ortaya çıkmaz çünkü daha derin bir mitos örgüsünün ardında gizlenir; o mitos da, yalnızca Bardèche'in görmüş olduğu gibi, Antigone mitosudur; ayrıca, Koestler, Camus ve Hıristiyan hümanizmasının fikirlerinin kesiştiği yerde konumlanan bu yapıt, senaryoyu yazan Graham Green ile Orson Welles'i ve filmin yönetmeni Carol Reed'i birbirinden ayıran ideolojik antagonizmaları da dile getirir. Bizim incelemek istediğimiz, işte bu film içi çatışmadır.

Senaryonun yazarı filmi bu biçimde algılamamıştı. O, bir "eğlencelik" yazmış ve öyle yazmak istemişti. Carol Reed'in yönetimi onu "derin bir düş kırıklığı"na uğrattı. Bu yönetime ancak çok sonraları, *Üçüncü Adam* dünya çapında bir sükse kazanınca katıldı.

Filmin en dramatik özelliklerinden biri, Lena Grigoriadu'nun belirtmiş olduğu gibi, seyircilerin filmin kahramanlarıyla özdeşleşme ilişkilerinin sürekli değişmesine neden olan, kesintisiz anlam değişimidir. Başlangıçta, kahraman belirlenmemiştir, derken anlatıcının (Carol Reed'in kendisi) kafa sesi Viyana'yı sunduktan sonra "aman dikkat" uyarısında bulunmaksızın kaybolur. Bundan sonra seyirci, o sesin tanıttığı ve arkadaşının beklenmedik ölümüyle ilgili soruşturma yapan kahramanın, Rollo Martins'in izini sürer. Bu, filmin başında tanıtıldıkları biçimiyle öteki anakişilerle çok belirgin bir farkı olan, dobra ve hemen sempatik bulunan bir kahramandır. Öteki kişiler ise, sırasıyla, önce küstah, sonra anlayışlı, sonra da kaba ve hamhalat biri olan İngiliz askerî polis sorumlusu Calloway; işi başından aşkın ve kültürsüz Kültür Topluluğu örgütçüsü; kameranın şüpheli, adaletsiz biri gibi sunmaya çalıştığı Baron Kuntz, önceleri uçarı, arkadaşının ölümüne duyarsız, sürekli gündelik küçük ayrıntılarla, başarılarıyla ilgilenen küçük bir oyuncu kız olarak sunulan Anna'dır. Dolayısıyla, burada, bu çizgilerin belli belirsiz olduğu senaryodan bir sapma söz konusudur.

Sonra, birbirini izleyen ayarlarla, Holly'nin kişiliği oturaklılığını yitirir, saflığı, temizliği bozulur. En iyi arkadaşının kız arkadaşı karşısında kendini tutamaz olur; onu Sovyet polisinden korumak için, yeniden kavuştuğu o en iyi arkadaşını ihbar eder; bu, Green'in metninde bulunmayan bir pazarlıktır. Çünkü Harry Lime'ın, o en iyi arkadaşının, çocukluk arkadaşının, penisilin kaçakçılığı yapan bir suçlu olduğunu öğrenmiştir; toplumun yasalarını doğanın yasalarına tercih ederek, onu, güzel sevgilisinin özgürlüğüne karşılık polisle takas eder. Ama, modern bir Antigone olan Anna, bunu reddeder ve sarsılmaz bir dürüstlük sergiler; bir suçlu bile olsa sevgilisi onda yaşamaktadır ve peşinden koşan adama karşı ancak tiksinti duymaktadır. Bu ilk tersine dönmeye bir ikincisi eklenir: polis memuru, filmin sonunda belli bir tutarlılık kazanmıştır; bir suçluyu takip eder ve ona karşı yalnızca inatçı bir kin duyar: yapman gerekeni yap. Şüphesiz, Holly ile Anna'nın özgürlüğüne karşı üçüncü adamın ele geçirilmesinin pazarlığını yapar, ancak kadının karakterindeki kararlılığa hayranlık duyarken Holly'ye karşı yalnızca küçümseyici bir ilgisizlik hissetmektedir. Filmin sonunda, Lime, kanalizasyonlarda, arkadaşı tarafından öldürüldüğünde, elleri kirlenen kişi polis olmayacaktır.

Bu psikolojik tersine dönüşler senaryoda yer almıyordu, öyle ki Reed'in yaptığı biçimiyle, Graham Greene'in istediği "eğlencelik"ten çok uzakta kalındı. Şüphesiz Hıristiyan ahlâkçısı tüm yapıtında varolan bir sorunu ortaya koymak istiyordu: "Olumlu kahraman" yoktur, iyilikle kötülük her birimizde birbirine karışır. Holly, Harry ne iyi ne de kötüdürler; üstelik, *Üçüncü Adam*'da kendi kendimize şu soruyu sormamız gerekir: "Holly'nin Harry'ye duyduğu gibi, bir insana ömrü boyunca hayranlık duyan bir başka insan onu polise teslim etmeli midir?" Bunlar, senaryonun pek hafif değindiği sorunlardır. "Benim niyetim yalnızca eğlendirmek, güldürmekti; siyasal duyguları coşturma niyetim yoktu" Ama Carol Reed bu coşkuları harekete geçirmek ister ve filmi siyasallaştırır; filmin belgesel ağırlığı ve anlamını, kaçak penisilinin zararları üzerine iki sahne ekleyerek ve *bunlara filmik bir röportaj biçimi vererek* arttırır. Özellikle de, filmin so-

nundaki ahlâk dersini tersine çevirir ve yönetmeniyle tüm bağlarını koparacak olan Greene'in öfkesine neden olur. Gerçekten de, senaryoda, Harry'nin defnedildiği mezarlıktan dönen Anna'yı gösteren uzun kaydırma süresince, Holly kızı bekler, kız onun yanına varır ve birlikte giderler. "Yaşamda bu böyledir. Erkeklerle kadınlar, sonunda birlikte giderler" diye yorumlar G. Greene. "Her zaman değil" diye karşılık verir Reed ve kendi kafasına göre davranır: Alida Valli, Holly'nin önünden dimdik, hiç bakmadan geçip gidecektir; bu, sahneye, sonradan güzelliğini Greene'in de kabul ettiği bir yücelik verir. Reed, böylece Antigone'nin katı portresini tamamlamaktadır. Ama müdahalesi bu önemli değişiklikle sınırlı kalmıyordu. Aynı zamanda da pusunun kurulduğu kahvedeki sahneyi değiştiriyordu; senaryoda, arkadaşına pusu kurmuş olmaktan dolayı vicdan azabı duyan Holly, son anda onun bu fare kapanında ele geçirilmesi konusunda tereddüt etmektedir; filmde tuzağın kokusunu alan, randevu yerine gelen Anna olur, Holly'nin çevresinde dolanır, haine küfür eder ve Harry görünür görünmez imdat çığlığını atar. Harry, böylece kanalizasyonlara kadar kaçabilir. Bu şekilde değiştirilen bölümde, Holly ar duygusunu bile yitirmiştir. Greene, Holly'nin kişiliğinin karmaşık olmasını istiyordu; Reed, onu zayıf, tutarlılığı, kararlılığı olmayan bir varlığa dönüştürmüştür.

Böyle bir araya getirildiğinde, Reed'in yaptığı tüm bu değişiklikler Anna'yı filmin güçlü kişiliği haline getirmiş, gerçek bir olumlu kahramana dönüştürmüştür. Halbuki, senaryoda Anna, Macar bir nazi çocuğuyken, Reed, kızın milliyetini değiştirir ve onu komünist rejimden kaçan bir Çek vatandaşı yapar. Ancak, film tam da 1948'de, "Prag darbesi"nden sonra çekilmiştir. Ayrıca, Sovyet polisi burada zorunlu olarak suç etkinliklerini ört-bas etmektedir ve bu konuda görüldüğü gibi, Reed, biraz daha gerçek havası vermek için filmik belge türünü seçmiştir. Buna ek olarak, bu polis, kendi görevlisi olan Harry Lime'a karşı da görevlerini yerine getirmez; onu korumaz. Böylece, Sovyet insanlarıyla işbirliğine giren her kim olursa olsun, ancak onursuzluğu, ya da ölümü yaşayacaktır.

Özgürlüğü, dürüstlüğü simgeleyen Macar kahraman Çek olmuştu; (özellikle de Carol Reed'den dolayı) arkadaşına ihanet eden ve karakter zayıflığı sergileyen kişi de bir Amerikalıdır. Halbuki senaryoda İngilizdi. Bu, o kadar da masum bir biçimde oyuncunun seçimine bağlı olmayan (başlangıçta oynayacak olan Joseph Cotten değildi) bir değişikliktir. Değişiklik Harry açısından da çarpıcıdır; çünkü olumsuz niteliklerinin hiçbiri senaryoda yer almıyordu. Ama filmde, sakar, beceriksiz, dikkatsizdir, Calloway'le Callagham'ı, Winckel'le Vinkel'i karıştırır ve böylece bir İngilizle bir İrlandalının, bir Avusturyalıyla Prusyalının birbirinden ayırt edilemediği bir ülkeden geldiğini ortaya çıkaran, bir sürü pot kıran ve beceriksizlik yapan biridir; kısacası, bir İngiliz olmasına karşın, İkinci Dünya Savaşı'ndaki bir Amerikalı gibi davranır: sinirlidir, saftır, güdülmeye gereksinir, polisle askerî polisi, "özgür" dünyayla "komünist" dünyayı birbirine karıştırır; sanki "özgür" dünyanın polisi, suçun, o zoraki müttefikler olan ve dikkati elden bırakmaksızın, Amerikalıların Yalta'da olduğundan da daha dikkatli olmak kaydıyla uzlaşılması gereken Sovyet insanlarının işledikleri suçun peşinden koşmuyormuş gibi.

Böylece, ileriki sayfada yar alan iki tablonun ortaya koyduğu üzere, Reed'in Graham Greene'in istencine karşın gerçekleştirdiği romanesk dönüştürme, *İkinci Dünya Savaşı'nın simgesel ve gizli sahnesinde* bir İngilizin anlayış ve değerleriyle, kendisini bu kargaşanın üstünde görmek isteyen bir yurttaşınkiler arasındaki çatışmayı dile getirir. Gerçekten de, Reed'in yaptığı değişikliklerin bilançosu şudur: yalnızca İngilizler ve Çek vatandaşı olumlu kahramanlardır; Amerikalılar istikrarsız, ciddiyetsiz ve sorumsuz, Ruslar zorunlu ama suçun nesnel temsilcisi olan müttefikler, Rumenler ve öteki Orta Avrupa halkları da karmaşık ve tehlikelidir.

Tüm bunlar, tam da, Alman-Sovyet antlaşmasını[1], İkinci Dünya Savaşı'nı, komünist sistem karşısında Amerikalıların "anlaşılmaz zaafı"nı (1941-1944 yılları) yaşamış bir İngilizin görüş açısını dile getirmektedir. Reed'e göre buradaki tek masum kurbanlar, çocuklar ve bir İngiliz polisidir.

Carol Reed'in uyguladığı milliyet görüştürmeleri

	Graham Greene	Carol Reed	
ANNA HOLLY PUPESCU		Macar İngiliz Amerikalı (Cooler)	Çek Amerikalı Rumen
	Olumlu kahramanlar	*Kaypak kahramanlar*	*Olumsuz kişilikler*
Film sahneleri	ANNA, Çek, anti-komünist. CALLOWAY, İngiliz, suçlulara karşı mücadele ediyor.	ROLLO MARTINS açıkça ABD yanlısı.	KURZ, Avusturyalı. VINKEL, Avusturyalı. PUPESCU, Rumen. Sovyet subayı.
İkinci Dünya Savaşı'nın simgesel sahneleri	Manevi güç İkili Sorumluluk duygusu Sovyetleri aldatmak yalan söylemek değildir Münih aldatmaca mı? (Ruslar = Almanlar. Çekleri kurtarmak istiyorlar, yapamıyorlar.	Sorumsuz ya da gözü kapalı müttefik Avrupa sahnesine fırlamak Fizik sağlamlık	İkili oynama Berlin-Moskova-Bükreş mihveri anısı Avusturyalılar = Almanlar

İngiliz Cingo'su Carol Reed'in *bir ikircikliik ahlâkının yerine İyilik ve Kötülük ahlâkını koymak* suretiyle Graham Greene'in istencine karşı yaptığı film, İngiliz yanlısı, Sovyet karşıtı, Amerikalılara karşı da yer yer eleştirildir. Bu şekilde bakılınca, bu iki kişinin çatışmasının kökeni, komünist olan Georges Sadoul ile Amerikalı eleştirmen B. Crowther'ın suskunlukları anlaşılmaktadır.

Ancak filmde bir başka çatışma daha vardır ve bu, Carol Reed'in zararına sonuçlanmıştır; galibi ise, üçüncü adam, yani daha kesin biçimde söylemek gerekirse, Orson Welles'tir. Filmi alıp götürmüş ve onda Graham Greene'in arzuladığı yönde bir *tersine çevirmeye* neden olmuş, ancak bundan yalnızca kendisi yararlanmıştır, çünkü seyircilerin bir bölümünün kolektif belleğinde, *Üçüncü Adam* bir Orson Welles yapıtıdır[2].

Oyuncunun güçlü kişiliği sayesinde, doğaçlamaları, yönlendirmeleri nedeniyle Harry Lime, onun yalnızca şöyle bir görünmesini planlamış olan yönetmenin istencine karşı, filmin öteki trajik kahramanı haline gelir, ancak bu kahraman, Graham Greene'in tanımladığı gibi, ahlâkın ve ikircikliliğin yansımasını temsil etmektedir. Hem alaycı hem duyarlı, umutsuz ve kibirli, davranışı toplumun normlarına uymayan modern bir kahramandır bu; Vonnie Ferro'nun anıştırdığı gibi, vatansız serüvenseverin yeni çehresini oluşturmaktadır, nitekim film de bu kişinin milliyetini tam olarak belirlemez. Bir dost, bir kadın, bir kedi. "Her halükârda sana kötülük etmeyeceğim" der Holly'ye; onunla ince ince alay edermiş gibi görünmesine, Anna'nın başına geleceklerden endişe duymamasını söylemesine rağmen, kızın o sevgili adını kulübenin buğulanmış camlarına yazmak için saklanacaktır. Gecenin adamı, kedinin sırlarını açtığı tek kişidir o, ve ancak yeraltındayken, canlıların bakışlarından uzaktayken hareketlerinde özgürdür: Anna'yı orada bekler, orada özgür yaşar, orada sever ve orada ölür.

Orson Welles, Carol Reed'i kanalizasyon sahnesini uzatmaya zorlamıştı. Ressam Carol Reed, kendisini, filmin sonundaki o koca kara lekenin etkisini azaltmak, önceden haber vermek zorunda hissetmiştir. Polisiye örgüye, iki gece

kovalamacasını ve o kısa kedi bölümünü ekler: bunların tümü de, tıpkı Harry Lime'ın izlediği yol gibi, tıpkı bir barok dekor gibi, *dolambaçlı çekilmiş* sahnelerdir.

Tüm gücüyle varlığını koruyan ve artık inancın yitirildiği bir toplumun kaygı verici karmaşıklığını, ancak ışık ve gölgelerin, yer yer majör yer yer de minör müziklerin kontrastı düzeyinde hortlatan, çifte bir izdir bu[3]

1976

1. "İşgalciler" arasında yalnızca Sovyet yurttaşının Almanca konuşmasını bildiğine ve onlarla doğrudan iletişim kurduğuna işaret edilmektedir.

2. Aynı şekilde seyircilerin büyük çoğunluğu için, O. Welles'in yer aldığı sahneler, en fazla akılda kalan sahnelerdir. Yine de bu durum, o sahnelerin hazırlanış biçiminden fazla ayrı tutulabilemez.

3.Filmde, Anna rolünü Alida Valli, Calloway rolünü de Trevor Howard canlandırmıştır. (*Üçüncü Adam*'la ilgili olarak, *Literature Film Quarterly*'nin, Graham Green'in filmlerine ayrılmış II, 1974 tarih ve numaralı sayısına, özellikle de Gene D. Philips ve J. A. Gomez'in katkılarına bakılabilir.)

XVI

*"LA GRANDE ILLUSION"*A İKİ FARKLI YAKLAŞIM

La Grande illusion'a [*Büyük yanılgı*] ilişkin yaklaşım, savaş öncesi ve sonrası toplumunu açımlayıcı bir nitelik taşır. Film çıktığında, 1937'de sol basın *Büyük Yanılgı*'yı halklar arasındaki yakınlaşma için mücadele eden barışçı bir film olarak selamladı[1]. Film, tarihin asıl gerçeğinin uluslararası çatışmalarda değil sınıf mücadelesinde olduğunu, dolayısıyla da savaşın varlık nedeninin bulunmadığını gösteriyordu. Hitlerci yetke sahiplerinin tepkisi bu fikri pekiştirir; film ulusal atılımı engellediği, Yahudileri sevimli bir görünümde sunduğu ve kendisini bir Fransız tutukluya veren bir Alman kadınını gösterdiği için yasaklanır. Hattâ daha sonra oyuncu Dita Parlo, bu rolü kabul etmesinden ötürü rahatsız edilmiştir. Ancak aynı film karşısındaki birtakım başka tepkiler, içeriğinin karmaşık olduğunu ortaya koymaktadır: Goebbels'in filmdeki Yahudi'nin sempatik göründüğü tüm sahneleri kesmesinden önce, Goering filmi alkışlamıştır; buna karşılık Belçika'da, sosyalist bakan Spaak, Warner Bros'un ABD'deki gösterimi reddetmesiyle aynı nedenle, filmi yasaklar, film "fazlasıyla şoven" bulunmuştur. On yıl sonra, Direnişçi basında, özellikle de *Franc-Tireur*'de Georges Altman tarafından keskin bir eleştiriye maruz kalan *Büyük Yanılgı*, birçok sahnesi kesilmiş olarak gösterime girer; ama buna karşılık 1937'de kesilen bölümler, yeniden filme eklenmiştir. Alıcı toplumla bu ilişkileri daha iyi kavrayabilmek için filmin bazı yönlerini ele alalım.

Filmin bizatihi adı, 1937'de sol basının filme getirdiği yoruma uygun biçimde, yönetmeninin niyetlerini dile getiri-

yordu. Çarpışmalardaki kardeşliğin toplumsal karşıtlıkların sonunu getireceğini düşünen, ya da Claude Beylie'nin dediği gibi "ancak ortak acı çekerken mutlu ve özgür olan" 1914-1918 savaşı muhariplerinin yanılgısı büyüktür. Senaryonun ilk versiyonunda, aristokrat yüzbaşı ölmüyordu: proleter teğmene, savaş sonrası için Maxim's'de[2] randevu veriyordu ama birbirlerini bir daha hiç göremeyecekleri gayet açıktı; barış geldiğinde, sınıf engelleri yeniden doğacak ve her zamankinden de yüksek olarak aralarına girecekti.

Sinema tarihlerine göre, senaryonun *değiştirilmesinin* nedeni Jean Renoir'ın Erich von Stroheim'la karşılaşmasıdır. Onun kişiliği karşısında gözleri kamaşan Renoir, rolünü genişletir ve Fransız subayı ile Alman subayı arasındaki ilişki daha çok önem kazanır. Fresnay-Stroheim ikilisi bundan sonra Fresnay-Gabin ikilisini dengeleyecektir; baştaki düşüncede yapılan ilk değişiklik Fransız yüzbaşının ölmesidir, iki subay arasındaki ilişkinin yüksek düzeyiyle uyum içinde olabilecek tek çözüm budur. İmdi bu değişiklik filmin ideolojisini de çok derinden değiştirir, onu iyice kapalı kılar. Bundan sonra vatanseverlik ve ölümün de enternasyonalizm ve sınıf mücadelesi kadar ağırlığı olacaktır; bireysel kahramanın jesti, ortak acı çekmeden doğan tutumların önüne geçer. Spaak'ın başlangıçtaki senaryosundan Renoir'ın filmine doğru bir kayma oluşur. Şüphesiz Renoir bir sol düşünce adamı olmak istemekte ve bunu söylemektedir, edimleri buna tanıklık etmektedir. Ancak, yine de geleneksel değerlere bağlı kalır: kaldı ki, Birinci Dünya Savaşı'nda hayranlık duyduğu kişi, sinmiş ve ezik Kıllı[3] değil, bireysel kahramandır, Gökyüzü Şövalyesi'dir, As'tır. Renoir'ın aristokrat kahramanlarıyla kurduğu mutlu suç ortaklığı boşuna değildir, sanatçının kendi duygularından kaynaklanmaktadır: "Ben piyade subayıydım, ve piyade subaylarının çoğu aristokrasiden gelmeydi"; filmin karmaşıklıklarının ve yarattığı farklı tepkilerin birinin altında yatan budur. Pierre Sorlin'in belirttiği gibi, filmin gerçek kahramanı, bir dizi badireyi başarıyla atlatan ve hem bir kadını hem de özgürlüğü kazanan proleter subaysa da, bu geçiş töreninin, anlatının dramatik kılıfını oluşturabilecek proletaryacı ve barış yanlısı jestle hiçbir ilgi-

si bulunmayan geleneksel bir ayinden kaynaklandığını da onunla birlikte gözlemlemek uygun düşecektir.. Gerçekten de, Sorlin'in işaret ettiği gibi, filmin yapısı, senaryoda yapılan değişiklikler kadar yapıtın gizli içeriğinin akılcı bir çözümlemesini de gerektirmektedir.

Yapıtın bazı yönlerini ele alalım.

Yahudilerin temsil edilmesi. 1937'de Léon Blum ve Halk Cephesi'ne karşı yürütülen Yahudi düşmanı kampanya döneminde, film, *Gringoire* ve Maurras'cı yayınlardaki iftiralara bir yanıt olarak belirir: Yahudi Rosenthal tüm Fransızlar gibi savaşa gitmiş, kaçmaya çalışmamıştır; kendisine gönderilen paketlerde ne varsa, bunları tutsak arkadaşlarıyla paylaşır; onların cesaretini de paylaşır. Gabin'le dalaşma bölümü bir şeytan çıkarma sahnesi gibi algılanır; içgüdüsel olarak Yahudi düşmanı olan Fransız, itkilerinin doğasının bilincine varır; onlara hâkim olur ve Yahudi düşmanlığının hiçbir dayanağı olmadığını anlar. 1937'deki genel hava içinde, bu film ırkçılık kurbanı olanları bütünüyle tatmin etmektedir. Özellikle Yahudilere ilişkin sahneleri kesen Yahudi düşmanı Goebbels, bu konuda yanılmamıştır.

Aradan geçen zaman içinde, Yahudi'nin temsil edilişi de farklı bir biçimde belirir. Rosenthal'e atfedilen tüm özellikler onu bambaşka bir insan yapmaktadır: yalnızca ona paketler ve mektuplar gelmekte, yalnızca o çevresine sigara dağıtabilmektedir; vatanı, malını mülkünü kurtarmak için savunduğunu ilan eder; bir kuşak içinde zenginliğini artıran bir ailesi olmakla övünür, kısacası, vatanseverliği hiç de çıkar gütmemeye dayalı bir duygu değildir. Diyaloglarda yapılan değişiklikler Yahudi düşmanlığı ödülünü paylaşamazlar: bir ilk versiyonda, "O mu sporcu?", der bir kıllı, "Kudüs'te doğmuş"; bir başkasındaysa şöyle söyler: "Senin vatanın yok, sen Kudüs'te doğdun." Bir tutsak bunu yorumlar: "Desene, köklü Bröton aristokrasisinden"; bu, 1936'daki bir polemiği canlandıran bir sarakadır: "Bir Yahudi bir Bröton eder mi?" Nihayet, savaştan sonra kesilen bir sahnede, Rosenthal bir *Alman* nöbetçiye çikolata verir: "Her şey kokuşmuş", diye yorumlar bir başka tutsak. Ona göre, tıpkı seyirci için olduğu gibi, Almanlarla işbirliği yapan Yahudi'dir,

halbuki her zaman vakur olan aristokrat yüzbaşı, von Rauffenstein'ın yakınlığını reddeder. Son bir cümle Fransa'daki Yahudi düşmanlığının derinliğini iyice açımlar: diyalogla onu üreten toplum arasındaki o şaşırtıcı suç ortaklığı içinde, öğretmen, "Rosenthal'in iyiliklerine alışmaya başladım" diye yorum yapar.

- Almanlara ve İngilizlere ilişkin gözlemler de filmin gizli ideolojisini ele vericidir. Almanlar, gerçek bir insanlıkla hareket eden varlıklar olarak gösterilmişlerdir: nöbetçi, tutsaklara "iyi akşamlar" der, gardiyan ağız armonikasını astsubaya hediye eder; Alman kadınlar cepheye gitmezden önce idman yapan o delikanlılara acırlar; von Rauffenstein nüktedanlığını ve soyluluğunu sergiler. "Gardiyanlar dürüst" biçiminde gözlemde bulunur öğretmen ve böylece, daha 1940 öncesinden, Fransızların işgalin ilk aylarında Almanlar için söylediklerini yineler.

İngilizlerin yer aldığı sahnelerden yalnızca bir tanesi bunlar açısından avantajlıdır: kostümlü gösterilerini kesip, perukalarını çıkardıktan sonra, *La Marseillaise*'i söylemek ve Verdun zaferini anmak üzere hazırola geçtiklerinde. Tüm öteki değinmeler, olumsuzdur; İngiliz esirlerinin, ellerinde raketlerle gelişi (onlar için savaş bir spordur; onlar gerçek "asker" değildir): Ruslarla iletişim kurulabilirken İngilizlerle hiçbir iletişim yoktur. Eşcinsellikleri anıştırılır, halbuki "erkek" Fransız, filmin başında ve sonunda "yatar" Karakteristik bir olgu: Von Rauffenstein'la konuşmak için İngiliz dilini aristokratlara özgü bir kodlama olarak kullanmasını bilen Aristokrat de Boeldieu, kendisi gibi esir olan yoldaşlarına ve müttefiklerine, konaklama yerinde bir tünel açıldığını söylemesi gerektiğinde, İngilizce bildiğini "unutur". İmdi Fransızlar düşünürler: bu sırrı İngilizlere versinler mi, vermesinler mi, sanki İngiliz bir müttefik, emin bir müttefik değilmiş gibi. Bu, Vichy hükümetinden üç yıl önce, anlamlı ve ele verici bir ikirciktir.

Bu filmde, yönetmenin bilmemesine, yönetmenin istememesine rağmen, Vichy'ye sanal bir övgüyü tamamlayan başka yönler de ortaya çıkar: entelektüellere duyulan ve hem Fransızlarda hem de Almanlarda gözlenen düşmanlık ve kü-

çümseme; aile değerlerine saygı göstermeyen, uçarı ve safiyetten uzak kadına duyulan hınç gibi.

1946'da oldukça olağanüstü bir anlam değişikliğiyle, film, tüm kalıplarını üstlendiği işbirlikçiliğe bir çağrı olarak kabul görür. Jean Renoir, Goebbels'in de başka nedenlerle kesmek istediği, Dita Parlo'yla olan aşk sahnesini keser. 1946'da, bu sahne "iyi" Almanya imajını vermektedir; aynı zamanda da kadın düşkünü Fransız imajını tamamlamaktadır ve bunlar, İşgal ve Direniş'in ertesinde tahammül edilemeyen imgelerdir. Daha önce 1937'de, Jean Renoir, Alman askerlerin geçit törenini duyan ve "Adım sesleri, dünyanın bütün ordularında aynıdır" diyen Boeldieu'nün repliğinin bir bölümünü kesmişti. Bu sözlerdeki nihai enternasyonalist yakınma, Fransız çizmesiyle nazi çizmesinin özdeşleştirilmesinin düşünülemeyeceği 1946'da, kabul edilemezdir. 1937'de, Fransızların, bu filmin haber verdiği bozgun dolayımıyla (Fransa yenilmiş, yalnızca işini bilen Fransız galiptir) Alman çizmesinin, o tarihte esasen bir ordudan daha başka bir şeyi temsil ettiğini duyumsadıklarında da kabul edilmezdi. Filmde, Renoir'ın enternasyonalist iyi niyetlerinin artık hiçbir gerçekliği ve tözü yoktur.

Büyük Yanılgı'ya ilişkin bu gözlemler kısmidir: filmin kendisini üreten ve alan toplumla ilişkilerinden yalnızca birine değinmektedirler. Birinci Dünya Savaşı'nın temsili, filmin yapılandırılması, oyuncuların tutumu, dekorların seçimi, planlar arasındaki ilişkiler, vb. gibi bir dizi sorun, incelenmemiştir. Bu gözlemlerin tek amacı, bir filmin iki farklı dönemde algılanışına ilişkin bir enformasyonun sunabileceği yararı göstermek ve yalnızca bunu göstermektir.

1974-1975

1. Sağladığı belgeler için Jacques Cloyen'e teşekkür ederiz.
2. Paris'in en köklü lüks lokantası. [ç.n.]
3. Kıllı [Poilu], Birinci Dünya Savaşı sırasında, Fransız askerlerine verilen ad. [ç.n.]

XVII

SSCB: SİTE'DEKİ SİNEMACI

"Geri kalmış" Rusya'da da, tıpkı "ilerlemiş" Avrupa'da olduğu gibi, sinema, doğduğu andan itibaren kurulu düzeni bozacak sapkın bir icat olarak görülmüştür. Küçük bir söylentiye göre, Rjabusinskij, kendisini 1914 öncesinin ilk *haber filmlerinde* gördüğünde öylesine kaba ve gülünç bulmuş ki, dehşetten çığlık atmış, halbuki yaptığı, yalnızca, Sanayi Topluluğu üyeleri karşısında bir konuşmaymış. Bunun üzerine hemen Çar'ın hükümetine başvurarak, filme çekilen kişiler tarafından denetlenmeyen çekimlerin yasaklanmasını istemiş. Bu buluşun, ahlâkın ve dinin sonunu dile getirdiği kehanetinde bulunarak her ne pahasına olursa olsun gelişmesinin yasaklanması gerektiğini söylüyordu. İş adamı, böylece, profesyonel devrimcilerin asla sahip olmadıkları pratik bir deneyime sahipti ve bunun nedeni de belliydi. Sinemanın sahnenin önünde ortaya çıkıvermesi, devrimcileri, üzerinde elbette düşünmüş oldukları, ama biraz soyut bir biçimde ve gelecekteki devrime ilişkin topyekûn yaklaşımlarıyla bütünleştirerek düşünmüş oldukları her türden sorunla karşı karşıya getirdi. Lenin, 1917'de sinemanın gelecekte sahip olacağı role değinirken, "kitlelerin ve sosyalist bir kültürün gerçek sözcülerinin eline geçtiği gün, onun Aydınlanma'nın en güçlü aracını oluşturacağı" görüşündeydi. Onbeş yıl sonra –yani devrim olduktan sonra– Troçki bir yazısında, "Bolşevikler, kilisenin, karanlık güçlerin, meyhanenin yerini alacak bu araca, sinemaya, hâlâ el koymamakla büyük aptallık etmişlerdir" diyordu. Ayrıca, Stalin de, 1923'te benzeri şeyler söylüyordu. Bu değerlendirmelerin bazı ortak noktaları vardır: kültürü bilmeyle özdeş-

leştirir, sinemanın eğitsel bir işlev görmesi gerektiğini, onun bir araç, bir mekanik olduğunu, kısacası ona el koyulması gerektiğini belirtirler.

İmdi, sinema seyirci tarafından bir eğlence, sinemacılar tarafındansa bir Sanat olarak değerlendiriliyordu. Öyle ki, iktidar, halk ve sinemacılar arasında bu şekilde kurulabilmiş olan ilişki, bir yanlış anlaşmaya dayanmaktadır. 1917 sonrasında bu ilişkiyi çözümlemek, kültürle devrim arasındaki bağlantılar açısından açıklayıcı olacaktır.

Bolşevikler de dahil olmak üzere devrimci yöneticiler, kendilerini, toplumsal ve ekonomik gelişmeyi üstlenme işlevini doğuştan gelen haklara ya da rastlantıya değil de, akılcı bir çözümlemeye –Marx'ın "bilimsel" sosyalizmi, Kropotkin'in "bilimsel" anarşizmi, vb.– dayanarak sahiplenmiş birer düşünce ustası olarak görüyorlardı. Lenin, "Devlet gemisini deliler yönettiği sürece, devrimler olacaktır" diye yineliyordu; sorumsuz ve beceriksiz yöneticilerin yerine, çözümlemesini, toplumsal olayları açıklamasını, halk sınıflarını eğitmesini bilen, ruh mühendisi, profesyonel devrimcileri koymayı düşünüyordu. Devrim tamamlandığında, Sermaye'nin egemenliğini ve başkalarını sömürenler ile sömürülenler arasındaki sınırı yıkmaya niyetliydiler. Ama, gizli bir biçimde ve her zaman bunun bilincinde de olmaksızın, o sınırın yerine, gerçekte kendilerinin güçlendirdiği ya da kendilerinin kurduğu yeni bir sınırı, "bilen insanlar", yani yeni iktidar mercileri ile toplumun geri kalan kesimleri arasındaki sınırı ikame ettiler.

Bu çerçevede, eğitmek, öğretmek için en etkili yöntemler üzerinde kafa yoruyorlardı. Doğal olarak, akıllarına dersler ve kamuya açık konferanslar ve sosyalist kuramcılar kadar, Gorki'den Zola ya da Campanella'ya uzanan bir çizgi dahilinde, kendini kanıtlamış yazarları, "doğru" gören "iyi" yazarları içerecek bir tür temel "sosyalist kitaplık" derlemek suretiyle, siyasal olsun ya da olmasın edebiyat geliyordu.

Sosyalistlerin, okumanın ve afişlerin yanı sıra düşündükleri bir başka araç da, kumpanyaların turneye çıkışı, provalar, repertuar ruhu, vb. dolayısıyla yaygınlaştırılması zor

olmakla birlikte tiyatroydu. Sinema ise, tiyatronun tersine, amaçlarıyla çakışır gibiydi: salon ve gösterici sayısını artırmak yeterliydi ve bu da, kolayca üstesinden gelebilecekleri bir işti –tabii sinema sanayii devletleştirilir devletleştirilmez böyle olacaktı; nitekim bu devletleştirme çok kısa zamanda yapıldı.

Şüphesiz, entelijansiyadan gelme birçok Bolşevik yönetici, sinemayı en iyi olasılıkla halk için bir eğlence olarak değerlendiriyordu; Lunaçarski dışındakiler, sinemanın işleyişi, doğası, seyircilerin duyguları üzerindeki etkileri konusunda hiçbir şey bilmiyorlardı. Bizzat kendileri hiç sinemaya gitmiyorlar, daha çok kitaplıklara itibar ediyorlardı. Temel olarak haber programlarıyla ilgileniyorlardı –bu biraz da, elli yıl sonra, siyaset adamlarının televizyonda yalnızca siyaset konulu yayın ya da haberlere ilgi duymaları gibiydi. 1920'de, kendisi bir haber programı geliştiren Lenin, bu programların üç şeyi işlemesi gerektiğini belirtiyordu: sosyal güvenceler, Wrangel'e karşı çarpışan orduların kurdukları cepheler ve eski sarayların çocuk bahçesine dönüştürülmesi. Tabii ki, Bolşevik yöneticiler devrimin başarısına övgüler yağdıran filmlerin yapımını özendiriyorlardı; bunu, temaları okuyarak, senaryodaki "kokuşmamış" konulara bakarak değerlendiriyorlardı. Ancak, kendisi de bir senaryo yazan Lunaçarski dışındakilerin büyük çoğunluğu, bir filmin gerçekleştirilmesi konusunda kör cahildiler ve özellikle de bir çekimin, hele de bir kurgunun bir senaryoyu nasıl dönüştürebileceğini bilmiyorlardı.

Öyle ki, Sovyet iktidarının uyguladığı denetime karşın, sinemanın küçük dünyası –yönetmenleri, teknisyenleri, oyuncuları, vb. ile– görece özerk kaldı; işte bu özellik, yirmili yıllara ait filmlerin yeni rejimden çok sinemacıların kendi kendilerinin ifadesi olmalarını açıklamaktadır. Kuleçov'un *Dura Lex*'inin oluşturduğu örnek, kadraj, yönetim ve ışık sayesinde, senaryonun açıklanmış anlamının tamamen yolundan çıkarılabileceğini kanıtlar. Gerçekten de, okunduğunda, burada söz konusu olan, Jack London'un Kanada'da bir altın arayıcısı tarafından işlenen cinayeti konu alan bir romanının uyarlanmasıdır –halbuki sinemaya uyarlandığında, içerdiği

gizli anlam, bunu Sovyet ülkesindeki halk mahkemelerinin sorgulanmasına dönüştürür–, ancak film ekibi açısından bu gizli anlam gayet açık olsa da, basın, gözünü kapatmakta diretmiştir. Şüphesiz, bu biraz uç bir örnektir, ama, Gorki'nin Pudovkin tarafından perdeye uyarlanmış *Ana*'sı gibi, görünürde en angaje filmler de, Eski Rejim dönemindeki topluma ilişkin olarak, örneğin terorizm ile devrimci hareket arasındaki ilişki türünden kimi kesitleri, Bolşevik iktidarının kurmak istediği tasarıma tam da denk düşmeyen bir biçimde sunuyorlardı.

Halbuki sinema dünyası –bir bölümü ülkeyi terk etmiş ya da Beyazlardan yana geçmiş olmakla beraber–, bütünü içinde, devrimci harekete olumlu bakıyordu. Sinemacılar ve Bolşevik iktidarı arasında bir "aşk öyküsü" yaşanmamış olsa da, kısa zaman sonra bu iki kesimin dayanışması güçlü bir biçimde kendini gösterecekti, çünkü Sovyet yöneticileri –her ne kadar Pudovkin, Eisenstein ve Kuleçov'un filmlerine çok eleştirel yaklaşsalar da– *Potemkin Zırhlısı*'nın, *Sen-Petersburg'un Sonu*'nun dış ülkelerde, özellikle de Almanya'da, kendilerince sosyalist devrimin geleceğini oluşturan o işçiler arasında yarattığı heyecandan etkilendiler; bu Sovyet yöneticileri, kendi şanları uğruna, dünyanın en güzel sinemasını geliştirebilmiş, yüceltebilmiş olmanın itibarını kabullendiler. Öyle ki, Sovyet iktidarı, giderek, bir Sanat olarak sinemanın yüceliğini alkışlayan, kısacası bu mesleği öteki yazar ve sanatçı gruplarıyla eşit olarak meşrû kılan ilk rejimi oldu tarihin.

Böylece, dile gelmeyen bir tür "deal" aracılığıyla film, Ekim devrimini meşrulaştırmaya yardım etti; Ekim devrimi de sinemanın meşrulaştırılmasına katkıda bulundu.

Şüphesiz, iktidar açısından eski hedefler –eğitim, propaganda– yine mevcuttu, ama artık başka bir bağlamda konumlanıyorlardı. Sinema, yeni rejimin temsil etme arzusunda olduğu teknoloji çağının en mükemmel sanatı olarak kendini kanıtlamıştı. Ünlülüğün doruğuna yeni yükselmiş sinemacılar, sanatlarının üstünlüğünü, araştırmalarının hiç duyulmamışlığını talep ediyorlardı: onlar da kendilerinin gerçeği kavramaya, çözümlemeye yatkın olduklarını düşünü-

yorlardı; o gerçeği yalnızca haber filmleri ya da belgesellerle yeniden üretmekle kalmayıp, önce yapısını bozmak sonra da yeniden kurmak iddiasını taşıyorlardı.

Özellikle Eisenstein, Dziga Vertov, ama onların yanı sıra, kendileriyle çalışmış olan bazı başka sanatçılar da –mimarlar, şairler, dilbilimciler, vb.–, hareket sayesinde, soyut sanatın başvurduğu yöntemlerin çehresini değiştiren bu yeni biçimlerin kuramını geliştirdiler. Dziga Vertov bu biçimleri belgesel filmde kullandı –örneğin *Kameralı Adam*'da ki, burada ayrıca, sinemacı, tümüyle estetik yöntemler aracılığıyla üslup yönünden seyirciye göz kırpıyordu. Bu yapılandırmalar, bu araştırmalar, amatörleri, tiyatroda, mimaride ya da şiirde olduğu gibi sinemada da yeni deneylere açlık duyan avangardı müthiş hoşnut ediyordu.

Gerçekte bir sanat olarak sinemanın işlevi konusunda bir yanlış anlama vardı. En sonunda yeni bir kültürün öncülüğüne yükseltilen sinemacılar, çoğu zaman kuramla uygulamayı birleştirerek, kendilerini tümüyle ortaya koyarak, sinemanın doğası ve kullandığı dil üzerindeki tartışmaları çeşitlendiriyorlardı: Eisenstein, bilindiği gibi pek çok kuramsal yazı bırakmıştır; ama Kuleçov da, Pudovkin de, birçok başka sinemacı da aynı şeyi yapmıştır. Kimi ekoller, resim ya da edebiyatta olduğu gibi, rekabet içindeydiler ve bunlar, ancak Marcel L'Herbier, Clair ya da Renoir gibi en büyük birkaç sinemacının düşünce hareketlerine katıldığı Batı'da sahip olmadıkları bir yetkeye sahiptiler. Bu ekollerden her biri, bir sinema tasarımı öneriyordu: bu, ille de popüler, geniş kitleye yönelik bir sinemaya doğru giden bir ön-kabul olmuyor ve rejimin kurumlarıyla bir çatışma yaratıyordu.

Eisenstein, sinemanın yalnızca bütün öteki sanatların kazanımlarını kendi yararına benimsemesini değil, bunun ötesinde, bunlara kendi öz dilinin etkilerini eklemesini istiyordu. Şunu da ekliyordu: "Bizim sanatımız eşit bir biçimde, hem komünizmin hem de sanatsal yaratımın bilimsel çözümlemesinin üstünde temellenmelidir." Etkilemenin, heyecanlandırmanın, öğretmekten daha önemli olduğunu ve sanat dilinin kendine özgü yollarını araştırmak gerektiğini dü-

şünüyordu, sinemada kurguya; ve –komünist bir bakış açısından da– kolektif kahramanlara duyduğu ilgi bundan kaynaklanıyordu.

Pudovkin, her ne kadar Eisenstein'ın 1 numaralı düşmanı olsa da (köpeğinin adını Eisenstein koymuştu; Eisenstein da aynını yapıp kendi köpeğine Pudovkin adını verdi) temelde onunla aynı ekole mensuptu, ancak sanatsal aktarım ilkeleri tam tersti. Çok sayıda gerçek işçinin, köylünün, vb. oyunculuğunu üstlendiği kolektif, anonim kahramanın yerine o, eski bir oyuncu olarak, subayın cüretini, öğretmenin yeterliliğini, yargıcın kayıtsızlığını, mutsuzların acısını simgeleyebilecek oyuncuyu tercih ediyordu. Bilinçlenme, ona göre, bir toplumsal grupta olduğu gibi, bir birey için de temel olguydu: kahramanları hep, kurumların *(Ana)*, ırkçılık ve emperyalist sömürünün *(Asya'da Fırtına)*, vb. uyguladığı baskının bilincine varan kişilerdir.

Sovyet sinemasının üçüncü "büyüğü" olan Dziga Vertov ise, kurmacanın hiçbir zaman belgenin gerçekliğine ulaşamayacağını savlıyordu. Oyuncu kullanmayı bu nedenle reddeder ve hem duyguları, hem de söylemi yaratmada kendiliğindenlikle birlikte kurguya güvenir. 1924'te, Vertov, gerçek sinemanın, Lenin'e göre kurmaca olmayıp, belgeler ve haber filmleri olduğunu ileri sürerek siyasal çevrelerde bir polemik başlatır. Lenin, filmin işlevinin eğlendirmek değil, kimi siyasal fikirleri savunmak (o dönemde "propaganda" sözcüğünün anlamı budur) olduğunu ilan etmiş olduğundan, Vertov buradan kalkarak, bu işlevi en mükemmel biçimde ancak belgesel filmlerin yerine getirebileceği sonucunu çıkarsadı: bütün bir meslek erbabını da karşısına aldı...

Bu "devrimci" sinemacıların karşısında bir başka ekol, daha geleneksel, eğlendirici ve –gerekiyorsa– sosyalist ya da başka türden birkaç küçük mesajla bezenmiş bir sinemayı savunuyordu. Doğal olarak her şey bu biçimde ifade edilmemişti ve bu sinemacılar ille de ideolojiye yabancı, ya da hattâ rejime düşman değillerdi: olsa olsa rejimin aşırılıklarına karşıydılar. Örneğin, *Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları*'nda, Batı'nın, Amerika'nın, Bolşevik "cehennemi"ni tasarlama biçimini mükemmel bir biçimde hic-

veden Kuleçov bunlardan biridir. Kuleçov kendini ifade etmek için "geleneksel" türleri kullanır: polisiye, western, vb. SSCB'deki davalara ilişkin ilk eleştiriyi, *Dura Lex*'te bir western biçimine soktuğunu gördük: burada gizli olan, açık olandan daha önemli bir hale gelir.

Protazanov da eski ekoldendi: ne istenirse onu çekerdi, ama kendi istediği gibi çekerdi. Özellikle de, *Metropolis*'ten çok önce ve yine Sovyet yaşamını hicveden ilk bilim-kurgu filmini, *Aelita*'yı yaptı; genç bir Kızıl milis kızla yakışıklı bir Beyaz subay arasındaki olanaksız aşkın patetik öyküsü olan *Kırk Birinci*'yi de yapan odur. Kuramsal iddiaları bulunmayan bu ekole mensup olanlar arasında, unutulmuş küçük başyapıtların yaratıcıları da vardır: F. Ermler, A. Room, vb.

İmdi, rejim, özellikle de Lunaçarski'nin örgütü aracılığıyla, çelişkili bir biçimde bu ekolü tercih eder; başlangıçta "devrimciler"e hiçbir iltimasta bulunmaz, hele de Kozinçev, Trauberg, Jutkeviç, Barnet gibi, geçmişin törelerini gülünç düşürmek için maske ve sirk geleneğinden yararlananlara (*FEKS* ekolü) hiç yüz vermez. Bunun nedeni basittir: geleneksellerin filmleri, halk nezdinde, halka göre fazlaca ileri olan "büyük"lerin başyapıtlarından ve *a fortiori FEKS* ekolü mensuplarınınkilerden daha çok sükse yapmaktadır. Amerikan sinemasının SSCB'de hâlâ geniş çapta gösterildiği bir dönemde (20'li yıllar), halk, komedyen Il'inskij (Protazanov'un *Saint-Georges Bayramı*, *Torzok Terzisi*) ya da Batalov (*Üçlü Aşk*, *Aelita* ve Pudovkin'in *Ana*'sında Pavel) gibi ünlülerin oynadığı eğlenceli filmleri görmeye gitmektedir.

Gerçekten de, bu halk nasıl tepki vermektedir?

Aslında kültürlü burjuvazi, iç savaşın ya da devrimin kurbanı olarak, buharlaşmış ya da yok olmuştur. Öyle ki, dünyanın en avangardcı sineması artık proleter ve köylü bir kitleye hitap etmektedir. Bu kitle, sinemada Douglas Fairbanks'ın serüvenlerini, westernleri, Charlie Chaplin'in filmlerini, hattâ tarz sinemasının iyi komedilerini ve önceki yıllardan miras kalan farsları sever. Rejim, büyük filmin öncesinde, makinelerin işleyişi, elektrik, vb. üzerine vasat bir biçimde didaktik, eğitsel belgesellerin gösterilmesini kararlaş-

tırır. Bunun üzerine, halk, sinema salonuna yalnızca programın ikinci bölümünü seyretmek için girebileceğinin çabucak farkına varır; ve Pudovkin'in *Beynin Mekanizması* adlı filmi gibi bilimsel başyapıtların yaratımı özendirildiğinde, bu kez programın her iki bölümünden de kaçar.

Ama sorun daha derinlerdedir. Eisenstein, Petrograd'da –Rus kentlerinin en eğitimlisidir Petrograd– alkışlar toplayan *Grev*'in son sahnesinin, taşra kentlerinde tuhaf tepkiler doğurduğunu gözlemlemişti; bu filmde ardışık planlar halinde askerler grevcileri kurşuna dizerken kasabın biri de hayvan kesmekte ve bunların kanları, yerde birbirine karışmaktadır: bu kasap-Çar alegorisi, bir hayvanı kesmeyi suç olarak görmeyen mujikler açısından anlaşılır değildir... Ardışık planlar yeniden geçerken, kasabı ikinci kez görünce, bir sonraki seansın başladığını düşünüp salonu terk etmişlerdir... *Ekim*'de filmin sonunu beklememişlerdir. *Kameralı Adam*'a gelince, afişlemedeki üst üste binmiş baskı, sinema salonuna bile girmeden, filme sırt çevirmelerine neden olmuştur. Dovçenko'nın *Zvenigora*'sı da tam bir fiyasko yaşamıştır: seyirciyle devrimci sinemacılar arasında büyük bir kültür farkı vardı.

"Biz sinemacılardan birer sanatçı, birer estet olmalarını beklemiyoruz" diye yineliyordu Ziza Iskusstva; onlardan "otuz yıl sonra anlaşılacak" filmler değil "(kitleleri) bugün eğitecek" filmler yapmaları istenmektedir.

Ortada gerçek bir sorun vardı: SSCB'de sinemanın özelliklerinden biri, bundan böyle, ille de çelişkili olmayan ama bağdaştırılması gereken üç buyruğu uzlaştırmak zorunda olmasıydı. Bunlar; Devletin, temelde ideolojik ve eğitbilimsel, talepleri, kaliteli bir sanat yapmak isteyen sinemacıların talepleri ve nihayet, dilerse sinema salonlarına gitmeyen, böylelikle de sinema sanayisinin ve mesleğin yıkımına neden olan seyircinin talepleriydi.

Dolayısıyla, Stalin tarafından tanımlanan yeni bir husus ortaya çıkmaktadır: yapımlar gerçekleştirmek isteniyorsa, sinema sanayisinin kasalarını doldurmak gerekir; elbette filmler yapılmalıdır, ama halkın hoşuna giden filmler yapılmalıdır. Stalin rejimi, Sovyet halk kitlesine hem popüler, hem de

ideolojik olarak onaylanmış bir sinema vermek ister; Jdanov'un koruyuculuğu altında, Sovyet sinemasının 2 numaralı dönemi, sosyalist gerçekçilik dönemi başlar. Stalinci ideoloji ve mutlakçılığın bunda mutlaka bir payı vardır, ama bu her şeyi açıklamamaktadır.

Zira toplumun derinliklerinde daha başka –ve başka bir önemde– bir dönüşüm cereyan etmektedir: bu da, halk kökenli kadroların devlet aygıtında yükselmeleridir. Sovyet çağının başlarında pek de hissedilmeyen bu yükseliş fark edilmez, çünkü siyaset ve sanat alanındaki büyük kararlar Bolşevik kökenli olan ve çoğunluğu gerek lisede, gerek Rusya ve yabancı ülkelerin üniversitelerinde, ya da devrimci örgütler tarafından Capri ya da başka yerlerde kurulmuş olan üniversitelerde, iyi bir eğitim görmüş entelektüeller tarafından alınmaktadır. Birbirleriyle mücadele etseler de, Lenin, Lunaçarski, Bogdanov, Meyerhold ve Eisenstein arasında süreksizlik yoktur: söz konusu olan aynı dünyadır. Bu dönem boyunca, aparaçikler ancak emir kulu küçük komiserlerdir; dörtte üçü halk kökenlidir, ait oldukları örgüt, ille de Komünist partiye mensup olması gerekmeyen, tabandan gelme militanlardan oluşmakta ve içlerinde hiçbir proleter, hiçbir halk adamı bulunmayan –Stalin ve Frunze gibi birkaç "alojen" hariç– yöneticiler dünyasına eklenmektedir. İmdi Sovyet devleti, eski bürokratların idari lokavtına karşı, komitelere ve taban Sovyetlerine üye, kentsel eğitimi pek yeni, şöyle böyle Bolşevikleşmiş ama köktenci–ve köylü zihniyetini korumuş– olan ve sayıları giderek artan katmanlara başvurmak zorundadır. Stalin döneminde, devletin orta ve üst kademelerine gelenler onlardır; ve, kendi aralarında boğuşan çekirdekten Bolşeviklerin geri planda kalmaları pahasına bu katmanların yükselişini kolaylaştıran da, entelektüellerin hasmı ve partideki terfilerin denetçisi olan Stalin'dir. İktidarın toplumsal yapısı, böylece 1917 ile 1927 arasında radikal bir biçimde değişmiştir: artık her yerde sayısal olarak egemen olanlar, toplumsal açıdan elbette devrimci olan, ancak aile, Yahudi düşmanlığı, ırkçılık, disiplin ve öğretim konusunda gelenekçi kalan, köy kökenli yurttaşlardır.

Gelenekçi oldukları bir başka konu da Sanat'tır.

Bu çevreler, başka alanlarda olduğu üzere sinema alanında da, tıpkı halk kesimleri gibi bir Vertov'un, bir Eisenstein'ın ya da *FEKS*'in "deneyleri"nin zevkine varamamaktadırlar. Buna karşılık, Jdanov'un kendilerine gösterdiği üzere, sanatçılar, iyi niyet ya da varkalma endişesiyle, senaryolarını kabul ettirebilmek için bunlara asgari ideoloji dozunu yerleştirmiş olsalar bile, Room'un ya da Protazanov'un filmlerinin esin kaynakları ve konuları itibariyle "burjuva" kaldığını hissederler.

Troçki edebiyat ve avangardcılık düşkünü olduğu için, Jdanov ve Stalin'in gösterdikleri tepkinin Troçki karşıtı olduğu kabul görmektedir. Ancak bu, tarihsel olayların yorumunun çoğunlukla siyaset adamlarına bırakılmasından kaynaklanan bir bakış açısı hatasıdır. Gerçekte, bu kültürel kavşak, iktidarın toplumsal yapısında gerçekleşen değişikliğin bir sonucudur. Halk kökenli olan ve Stravinski'yi de, Picasso ya da Dziga Vertov gibi reddeden bu yeni kesimlerin, akademicilikle, avangardla özdeşleştirdikleri Güzellik görülerinin ifadesidir.

Bu yeni yöneticiler, *dekadan* olarak tanımlanan soyut sanatı damgalamakta ve herkes için anlaşılır olan bir sinema; basit, etkili, kahramanları dünün değil ama bugünün halkından insanlar olan bir sinema arzulamaktadırlar. Sosyalist gerçekçilik işte bu hedef içinde yer alır ve, fazladan, rejimi, özellikle de beş yıllık planları ve sosyalizmin kuruluşunu ululama işlevini üstlenir. Doğrusunu söylemek gerekirse, *Genel Çizgi*'de kentlerle köylerin birlikteliğini överken rejimin hedeflerini gayet iyi anladıysa da, Eisenstein'ın en büyük kaygısı bu değildi. Komünist partisi'ne kaydolmakla beraber, Pudovkin de rejimin gizli sırrına vakıf değildi: *Asker Kaçağı*'nı 1933'te, Almanya'da devrimi övmenin hiç de gözde olmadığı bir dönemde gerçekleştirir.

Sovyet sinemasının "büyükler"i böylece yavaş yavaş saf dışı bırakıldılar; Dovçenko'nun, daha sonraları, Eisenstein'ı yeterince üretken olmamakla, sosyalizmin kuruluşunun gereklerini anlamamakla ve halkı yeterince düşünmemekle suçlamasına rağmen, projeleri geciktirildi ya da sansüre uğ-

radı. Ne Eisenstein, ne Pudovkin, ne de Kuleçov açıkça yasaklanmıştır; yine de rahatsız edilirler. Bürokrasi, Ekim devrimiyle doğan rejimi gözden düşürdüğü gerekçesiyle, Eisenstein'ın *Bejin Çayırı*'nın çekimini tamamlamasını bile yasaklamıştır. Hava giderek dayanılmaz bir hal alır ve bir süre sonra, Pudovkin artık filmlerini tek başına imzalayamaz olur. "Yalnızca birtakım filmler değil, aynı zamanda da Sovyet sinemasını yapan" Kuleçov'a gelince, onun çilesi de uzun yıllar sürer. Son bir film olan *Büyük Avutucu* dışında, yalnızca belgeseller çeker. O altın çağdan, *Okraina* ile, cephe gerisindeki bir köyde genç bir Rus kızıyla bir Alman esiri arasındaki saf aşkın öyküsünü filmleştirirken Birinci Dünya Savaşı üzerine en güzel filmlerden de birini yapan bir tek sinemacı –Barnet– hâlâ özgürce üretebilme imkânına sahiptir.

Sovyet sinemasının "Büyükler"i sitenin yabancıları haline gelmişlerdi.

Sovyet sinemasının yeni çağına, yani bu sinemanın halkın beğenileriyle rejimin isteklerini ve yeni bir estetiği bağdaştırmaya çalıştığı ve toplumla kurduğu ilişkinin yeniden değer kazandığı dönemin başlangıcına bir tarih koymak gerekirse, bence bunun habercisi olan film Jutkeviç'in *Dantel-ler*'idir *(Kruzeva)*. Bu filmde, boşgezerler ve holiganlar köşebaşındaki meyhanede işçileri ve militanları sarakaya alırlarken bir taşra fabrikasındaki küçük bir komünist parti hücresinin bürokratik yaşamı betimlenir. Serserilerden biriyle bir işçi kız arasında bir aşk doğar, boşgezer hücreye katıldığı andan itibaren hücre yeniden canlanır –ve haydut da sonunda mazbut bir yaşamda karar kılar. Basın, "kayda değer önemdeki", "geniş alanlara hitap eden" bu ahlâkçı ama seyirci de çeken filmi, oybirliği içinde övgüye boğar.

Yeni "akış"ın büyük süksesi, sesli filmin ortaya çıkışıyla çakışmasından da kaynaklanmaktadır; sanki teknik yeniliklerin tüm işlevi, toplumsal değişimlerin kendi başlarına dile getiremedikleri mesajları aktarmaktır.

İşte bu dönemde, Medvedkin, Kozinçev ve Trauberg gibi, rejimle barışan eski-egzantrikler, Dovçenko gibi bir eski-klasik ve, resmî olarak en gözde ve seyircinin en iyi bildiği

Sovyet filminin, gişe birincisi ve J. Rimberg'in 1958'de yaptığı ankete göre Sovyet vatandaşlarının belleğinde en çok yer tutan film olan *Çapaev*'in ortak gerçekleştiricileri, Vasiliev kardeşler gibi kişilerden oluşan yeni bir sinemacı kuşağı ortaya çıkar.

Bundan sonraki yirmi yılın filmleri basit bir model üzerine kurulmuştur. Kolektif ya da muamma kişilikli bir kahraman, yerini yavaş yavaş kahramanlığa yükselen sıradan adama bırakarak yok olur. Tıpkı İtalya'daki "herhangi bir adam" gibi, traktörcü ya da işçi olan bu sıradan adamın yüceltilmesi, kendisini ekranda görerek şaşıran ve mutlu olan seyircinin hoşuna gider. Bu filmlerde tür sahnelerine bol bol yer verilir, ama bunlarda Ermler, Room ya da Barnet'de görülen alaycı ya da eleştirel mesafe yoktur. Sinema, iktidarın görmek istediği ve kendisi de öyle görünmeyi arzulayan bir toplumun yansıması olma iddiasındadır. Bu "olanaksız estetik"in sinemasıdır. Para getirir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, toplumun derinliklerinden, sistemin bir ürünü olan, ama varlığının, etkinliğinin belirtisi olarak eleştirel talepleri bulunan yeni bir entelijansiya çıkar. Bu entelijansiya, bakış ve çözümleme özgürlüğüne eşlik eden mesafe koyma edimini yeniden diriltmiştir. Yeni kuşakların yavaş yavaş bilme'den uzaklaşmaları, onların Rus geçmişlerine ait kültür mirasıyla yakınlıkları, estetik ve eleştirel talepleriyle sanatçılara bir karşılık oluşturan bir seyirci kitlesinin yeniden doğuşuna ve yeniden ortaya çıkışına yardım etmiştir. Şüphesiz yeni entelijansiya geleneksel bürokrasinin yoluna koyduğu engelleri aşmak için rizikolara girmek zorunda kalmıştır: bu bürokrasi, kanaatleriyle olduğu kadar zihniyetiyle de, her türden değişime, Sovyet karşıtı olarak tanımlanan her türden eleştiriye karşı çıkıyordu.

1962. Tarkovski'nin *İvan'ın Çocukluğu* adlı filmi yeni bir çağın habercisidir. Savaşın gerçeği, resmî gerçek olmayan bir biçimde belirir. Bununla birlikte, bu gerçeği, kendi gerçeğini söyleyebilmek için, Tarkovski, tıpkı aynı anda Klimov'un da yaptığı gibi, bir çocuğun bakışından yararlanmak zorundadır.

SSCB'de yazardan önce varolan sinemacının tümüyle özerk olabilmesi, "söz istemek" durumunda kalmaması için bir yirmi yıl daha, hattâ daha da fazla beklemek gerekecektir.

Siteyle yeniden bütünleşmesi için.

İmdi, bu yirmi yıl süresince, tanıklık etmek isteyen sinemacıların çevresindeki çember daralır: sistemin işlemesindeki bozukluklardan yararlanmasını bildikleri için, elbette film çekmeyi, gerçekleştirmeyi, üretmeyi başarırlar[1]. Ancak, kutularından dışarı çıkamayan filmleri de pek çoktur; ve tamamlanmış ancak yasaklanmış yüz filmin ortaya çıkması için perestroyka'yı beklemek gerekir. Stalin sonrası dönemdeki zulmün zararlarına ilişkin en trajik hicvi oluşturan *Pişmanlık* adlı filmin yönetmeni Abuladze, bunun üzerine, "tanıklık etmek de yaymak kadar önemliydi" yorumunu yapar. Hem gerçeküstü, hem grotesk ve kaba olan bu film, özgürlük isteyen insanların yaşadığı karabasanı anlatır. Sinemanın başyapıtları kategorisine aittir.

Bunlarla eşzamanlı olarak, büyük bütçeli ve düşük rizikolu, ama derinlerde Sovyet toplumunun da Elbe nehrinin batısındaki orta düzeyli memurlarınkini andıran taleplere sahip olduğunu haber veren bir dizi ticari film yapılmıştır. Menchov'un *Moskova Gözyaşlarına İnanmıyor*'u (1979), Sautet filmlerinin Rus karşılıklarıdır.

Perestroyka, sinemacıları, maruz kaldıkları zorlamalardan kurtardı; Goskino'nun tekelinin sonu yepyeni bir çığır açtı. Tıpkı Fransa'da, 1968'de olduğu gibi, bitmez tükenmez oturumlar boyunca yeni sinema yasası hazırlanıyor; yirmili yılların tartışmalarını hortlatan eğilimler çatışıyor: ticari sinema, yönetmen sineması, bunların tümünün öncüleri var. İmdi, çözülme halindeki bir sistemin düzensizliği içinde, nereden geldiği bilinmeyen filmler bomba gibi patlıyorlar: Picul'un *Küçük Vera*'sı (1988); Lungin'in *Taxi Blues*'u (1990).

Avangard yapımında da büyük iddiaları olan ve Tarkovski geleneğini dirilten yapıtlar ortaya çıkıyor. Bunlar, belli belirsiz de olsa, Yeni Düşünce'yle ilgisi olmayan ve her şeyin yıkılmış olduğu, harabe halindeki bir dünyada, ekolojinin, ortodoks köktendinciliğinin ve insana dönüşün yeni-

den ortaya çıktığı yeni ideoloji akımlarını içeriyorlar.

Bu yeni bir başlangıcın belirtisi midir? Örneğin, Şahnazarov'un *Sıfır Kenti* adlı muammalı tür filmi (1990) raflarda kalmadı; ancak boşalan salonlar oldu[2].

1989-1993

1. Ustaca tutulup sonradan "salıverilen" birkaç büyük film, döviz getirmek üzere yabancı ülkelere geçebildi: Tarkovski'nin *Rublev*'i (1966); Paradjanov'un *Ateş Atları* (1965) gibi.
2. Bu metnin ilk halini okuyarak bana önemli değişiklikler öneren Martine Godet'ye teşekkür ediyorum.

YARARLANILAN YAPITLAR

J. BABITSKY ve J. RIMBERG, *The Soviet and Film Industry*, New York, 1955.
M. FERRO, *Cinema and History*, Wayne Univ. Press, 1988.
S. FITZPATRICK, *Education and Social Mobility in the Soviet Union*, Cambridge 1979.
Martine GODET, "Le cinéma soviétique à l'heure de la perestroika", *Vingtième siècle*, Ocak-Mart 1991, s.85-89.
P. KENEZ, *The Birth of the Propaganda State*, Cambridge, 1985.
Le Cinéma russe et soviétique, J. L. Passek yön., Paris, 1981.
H. MARSHALL, *Masters of the Soviet Cinema*, Londra, 1983.
R. ROBIN, *Le réalisme soviétique, une esthétique impossible*, Paris, 1986.
R. TAYLOR, *The Politics of the Soviet Cinema*, Cambridge, 1979.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Sinemada tarih

XVIII

*"POTEMKİN ZIRHLISI"*NIN ÇELİŞKİSİ

Çelişki şudur: Filmde verilen bilgilerin büyük bir kısmı, D. J. Wenden'in[1] pek güzel göstermiş olduğu gibi, düpedüz Eisenstein tarafından uydurulmuş olduğu halde, nasıl oluyor da bu film, bir devrim durumunu uzmanca ya da eleştirel bir biçimde yazılmış herhangi bir tarihsel yapıttan çok daha iyi, hayranlık verici bir biçimde yansıtabiliyor?

Böylece, sanatçı, hayali olgulardan hareketle gerçeği yeniden aktarıyor, tarihi anlaşılır kılıyor; bu da, tarihsel, bilimsel irdeleme yöntemi olarak, kurmaca sorununu, imgesel sorununu ortaya çıkarıyor.

Fronde'u Alexandre Dumas'nın da Michelet kadar iyi çözümlediği ve tarihsel kurmacanın entrikaya bir çerçeve oluşturmak suretiyle durumları ve karakterleri anlattığı uzun zamandır bilindiği için, sorunun kendisi yeni değildi, ama sinemanın varoluşu bu sorunu canlandırdı.

Bununla birlikte, *Potemkin Zırhlısı* örneği, örneğin Pudovkin'in *Ana*'sına –bu da bir başka başyapıttır– kıyasla çok daha simgeseldir, çünkü hiç kimse *Ana*'yı tarihsel bir film olarak değerlendirmez: onun üzerinde kurmaca bayrağı dalgalanmaktadır, oysa *Potemkin Zırhlısı*'nın üzerinde dalgalanan yeniden canlandırılmış ya da yeniden kurulmuş olan Tarih'in bayrağıdır.

Her iki durumda da sorun, yine de, tarihsel çözümlemenin temeli olan kaynaklarla –belgeler, arşivler, vb.– tarihçilerin ve sanatçıların, geçmişi, geçmişin bugünle bağlarını anlatabilmek ya da bu bağıntıyı anlaşılır kılmak için benimsedikleri söylem arasındaki ilişkidir.

Gerçekte tarihsel çözümleme birkaç yöntem arasında gi-

dip gelir: bunlar, toplumların evrimine bir anlam vermeye çalışan siyaset felsefesi, bilgiyi arşivlerde köklendiren uzmanlık; geçmişi yeniden canlandırmaktan çok çözümlemeyi, birtakım yasalar ve değişmezler aramayı, zamanımızın sorunlarının kökenini araştırmayı hedefleyen bilimsel kanıtlamadır. Çoğunlukla bu yöntemler, her türden yazı biçimine bürünerek ve tarihçinin "giz"ini, sanatının gizini ya da yolunun yordamının gizini oluşturan farklı dozlara göre, karşılıklı göndermelerde bulunurlar. Her ne kadar uzmanca olmaya heveslense ve anlamdan yoksun bulunmasa da, yalnızca kurmaca bu yöntemlerden ayrılır.

İmdi, bir ya da iki yüzyıldan bu yana, birçok Tarih felsefesi ve yorumu birbiriyle yarıştı ve yanyana konumlandı, ve öteki yöntemlerin etkilerini kısmen nötralize ederek sahnenin en önünde yer alanlar da onlar oldu. Devletin ya da tek partinin hizmetinde olan bu yorumlar, birleştirici olma iddiasındaydılar ve evrensel Tarih'i, kendi yordamlarına göre, yeniden oluşturdular. XX. yüzyılın ikinci yarısında, ideolojilerin iflası ve başka nedenlerin yanı sıra, eski sömürge ulusların yeniden doğuşu sayesinde oluşmakta olan Tarih'in o harikûlade atılımı, bu modelleri parçaladı. O andan itibaren her halk, her toplumsal grup kendi Tarih'ine, kendi belleğinin araştırılmasına hakim olmayı talep etmekte, kendisine yeniden bir geçmiş yaratmaktadır.

Öyle ki, bugün birçok Tarih biçimi yaşamını sürdürmektedir; toplulukların ya da grupların Tarih'i, genel Tarih, deneysel Tarih ve nihayet kurmaca (biz burada kurmacanın yalnızca sinematografik biçimini ele alıyoruz).

Bu farklı söylemlerin işlev ve işlerliğini şematik olarak karşılaştırmaya çalışarak bu metnin başında ortaya koyduğumuz soruna bir girizgâh oluşturmak istiyoruz.

Bilgilerin seçimi, ya da daha doğrusu bu seçimin dayandığı ilke, bir söylemden ötekine, farklılık gösterir. Birinci örnekte –ki, bu örneği burada, kolaylık olması açısından bellek-Tarih olarak adlandıracağız–, birikme, ilke yerine geçer ve her buluş, eğer deyimi kullanma cesaretini gösterecek olursak, geçmişin yeniden canlandırılması-üretilmesi'nde yeni bir taş sağlar. Köyümün, mahallemin, vb. tarihi, işte

böyle, toplama işlemiyle kurulur. Buna karşılık, genel Tarih'te gerçekten de bir bilgi seçimi vardır; bu seçim aşamadüzenli bir ilkeye göre yapılır, kimi kaynaklar başkalarına göre daha çok değer kazanmışlardır; devlet arşivleri özel arşivlerden daha değerlidirler, Churchill'in elyazması bir mektubu, tanınmamış birisinin tanıklığından daha çok dikkate alınır. Tarih giderek yöneticilerin, muhaliflerin –kısacası, kendisini sürükleyenlerin– söyleminin yeniden üretimi olma yolundadır. Bu resmî Tarih'tir, hattâ kurumsal demek daha da uygun olacaktır, çünkü tüm kurumların, yani muhaliflerin kurumlarının da Tarihi'dir.

Deneysel Tarih örneğinde, bilgilerin seçimi açıklanır: şu sorunu çözmek için şu belgeleri şu ötekilerle karşı karşıya getireceğim. Yalnızca kaynak göstermekle kalınmaz, yapılan seçimin ilkesi de açıklanır. Ve nihayet, sinematografik kurmacada, yapıtın gerçekleştiği anda anlamlı bulunan bilgiler seçilir. Kumanda, bellek-Tarih'te olduğu gibi geçmişin değil, bugünün elindedir.

Düzenleme ilkesi dört yapıt türünde de farklılık gösterir. İlk ikisinde kronolojiktir; tarih verme, bilimsellikle özdeşleştirilen gerçeğe uygunluğun ölçütlerinden birini oluşturur. Deneysel Tarih'te düzenleme ilkesi mantıktır, metnin kalitesi tanıtlamanın kesinliğine bağlıdır. Kurmaca örneğindeyse ilke estetik ve bir de dramatik düzlemde yer alır. Bu durumda Tarih, yazı olduğu kadar da güzellik ve dramatik gerilimdir. İmdi, yaşandığı ya da oluştuğu biçimiyle Tarih, bir estetik kurala uymaz –melodramın ya da tragedyanın yasalarına da uymaz.

Yapıtların *işlevi* de doğalarına göre değişir; ve kendilerini üretenlere aynı avantajları sunmaz. Bellek-Tarih (Yahudilerin, köyümün, vb. tarihi) bir kimliklendirme/özdeşleştirme işlevine sahiptir; grup, Tarih'i sayesinde kendini bulur, o tarihi över ve kendi saygınlığını, kendini kabul etme ve ettirme kaygısıyla hareket eder. Bu Tarih çoğu zaman anonim ve kolektiftir. Genel Tarih'in işlevi, yöneten kurumları meşrulaştırmaktır ve bunu en iyi başaranlar yaptıkları etkinlikle ilişkili ünvan, nişan ya da rütbeleri pek ender olarak reddederler –bu, kiliselerini onurlandıran rahiplerin

etkinliğini andırır. Deneysel Tarih'in işlevi, bilimi egemen bir merci olarak yerleştirmektir ve bunu yapanlar entelektüel iktidarı hedeflerler. Sinemacı zevk ilkesini tatmin eder; ve rahatlıkla narsisik olarak tanımlanabilecek saygınlık arayışı onun yaratımlarının doğasını tanımlar (geniş kitleye yönelik yapıt ya da avangard yapıt).

Bu farklı türden yapıtlarda *yaratıcılık* neredediir? İlke olarak, tümüyle bir yürekten bağlanma ve bir alçak gönüllülük olan bir bellek-Tarih yapıtında yaratıcılık yoktur. İzlerini bulan ve biriktiren birey ortadan silinir. Genel Tarih'te yaratma işlemi, olguların, en azından kullanılmak üzere elde tutulan olguların sınıflandırılması ve düzenlenmesindedir. Deneysel Tarih'te yaratıcılık, ortaya koyulan sorunların seçiminde, bu sorunların temsil ettikleri hedefte ifade bulur. Bu, sinemacı (ya da romancı) tarafından imgelenen durum ve konumların seçiminin karşılığıdır.

	Tarih-Bellek (gruplar, cemaatler)	*Genel Tarih* (devletler, partiler, uluslar)	*Deneysel Tarih*	*Kurmaca Tarih*
Örgütlenme İlkesi	Kronolojik	Kronolojik	Mantıksal	Dramatik estetik
Enformasyonların seçimi	Birikimci	Aşamalı-düzensel	Açıklık	Bugüne bağlı
Açık işlev	Kimlikleme	Meşru kılma	Çözümsel	Zevk ilkesi
Yaratıcıların gizli hedefleri	Saygınlık	Onurlar ve rütbeler	Entelektüel iktidar	Kendine dönük saygınlık
Yaratıcılık, icatcılık	Hiçbiri	Sınıf ve örgütleme içinde	Sorun seçimi, ihtimal tanımı	Konum seçimleri, hedeflerinin önemi

Çizelge: tarihsel bir yapıtın oluşturulması

Durumların, konumların, sahneye koydukları hedefe bağlı olarak seçilmesi; işte kimi sinemacıların çözümlemesel dehası burada kendini gösterir.

Bu deneysel Tarih'in *sanatsal* biçimidir.

Her şeyi imgesele, hayal gücüne borçludur, ancak bu imgeseli ortaya çıkartan enformasyondur.

Potemkin Zırhlısı'nın çelişkisi işte burada doğar.

1989

1. D. J. Wenden, "Battleship Potemkin", in *Feature Films and History*, Londra, Croomhelm, 1981, s. 27-62.

XIX

TARİH'İN FİLMSEL BİR GÖRÜSÜ VAR MIDIR?

Tarih'in konusu/nesnesi yalnızca geçmişteki olayların bilinmesi değil, aynı zamanda da geçmişi bugünle birleştiren bağların çözümlemesi, sürekliliklerin, kopmaların araştırılması olduğuna göre, sorun, kendi kendimize sinema ve televizyonun bizim tarih görümüzü [vizyon] dönüştürüp dönüştürmediğini sormaktır.

Hiç şüphesiz, bu sorun, son birkaç on yılda yepyeni bir önem kazandı. Batı toplumlarında televizyon izleyerek geçirilen zaman sürekli artıyor ve bu toplumlarda televizyon bir "koşut okul" haline geliyor; ayrıca, eski sömürge halklarda, özellikle de yazılı tarih geleneğine sahip olmayanlarda, güçlü bir sözlü gelenek varlığını sürdürse bile, tarihsel bilgi, başka yerlerde olduğundan çok daha fazla medyaya bağımlı. Görüldüğü gibi, burada ciddi bir hedef söz konusu.

Oysa bu sorun pek de yeni değildir. Bilme ya da bilgi olarak tarih bilimi, aynı türden sorunlarla daha önce de karşılaşmıştır: roman ve tiyatro sık sık tarihsel bilmenin rakibi rolünü üstlenmiştir, en azından bizim yaygın belleğimizde bu böyledir. Richelieu ya da Mazarin'i düşündüğümüzde aklımıza gelen ilk anılar hangileridir? Tabii ki Alexandre Dumas'nın *Üç Silahşörler*'i. İngiltere'de de durum aynıdır; Peter Saccio'nun işaret ettiği gibi, Shakespeare'in Jeanne d'Arc konusunda söylediği her şey uydurulmuştur, yine de, tarihçilerin çabalarına rağmen İngilizlerin belleğinde yer etmiş olan, Shakespeare'in Jeanne d'Arc'ıdır ve zaman ilerledikçe tarihçiler bu durumu büsbütün önleyemez hale gelirler.

Çünkü, zamanda geri gidildikçe ve çözümlemelerin ilerlemesiyle zorunlu olarak değişen bir Tarih yapıtına karşın, sanat yapıtı değişmez, kendini ölümsüzleştirir. Bu yapıtlar çoğalsa da sorun aynı kalır; Rusya'daki Napoléon örneği buna tanıklık etmektedir. Napoléon'un kimliğinin başka yerlere oranla daha büyük bir hayranlık uyandırdığı bu ülkede, şu birbirinden onca farklı portreler içinde hangi Napoléon görüntüsü üstün gelir: deccal, barbar, zorba, Prometheus, şehit ya da dâhi, gizemli hayalet; Puşkin için epik kahraman, Dostoyevski ya da Tolstoy için bir felsefe verisi, Marksistler için kanıt; hangisi üstün gelir? Bunlardan biri ya da öteki olabilir, ama tarihçilerin çalışması olamaz.

Bugün sinema ve televizyonla, Tarih yeni bir ifade biçimiyle tanışmaktadır; bundan, anlaşılırlığı için nasıl bir pay çıkartabiliyor?

Potemkin Zırhlısı örneği bundan önceki soruna katkıda bulunmaktadır: 1905 devrimine ilişkin belleğimizde egemen olan imgeler, görüntüler, pek tabii olarak, Eisenstein'ın yapıtındakilerden başkaları değildir; imdi, tıpkı Abel Gance'ın *Napoléon*'undaki kartopu muharebesi gibi, bu filmlerdeki sahnelerin de pek çoğu yaratıcılarının hayal gücünden kaynaklanmaktadır. Bu başyapıtların etkisi o ölçüdedir ki, ve yine bu filmlerin sunduğu hedef öyle şeyleri temsil ediyordu ki, kutsal bir terör uzun süre bunların çözümlenmesine gidilmesini yasakladı; bu, sinemanın yeni bir Vahiy'i temsil ettiğini düşünen herkese karşı bir günah olacaktı.

Gerçekte tarihsel bir filmi değerlendirmenin birçok biçimi vardır.

Bunlardan en yaygını ve uzmanlık geleneğinden miras kalmış olanı, yeniden canlandırmanın kesin olup olmadığının doğrulanmasıdır; örneğin 1914'te askerlerin başlarında yanlışlıkla miğfer olup olmadığının (ancak 1916'dan sonra miğfer giyilmiştir), dekorların ve dış mekânların aslına sadık olup olmadıklarının, diyalogların özgünlüğünün denetlenmesidir. Sinemacıların pek çoğu, bu uzmanca kesinliğe dikkat ederler; bunu güvence altına almak için, göstermelik tarihçileri yardımlarına çağırır ve adlarını da jeneriğin yitip

gitmiş bir küçük köşesinde geçirirler. Doğal olarak daha yüksek talepleri olan sinemacılar da vardır: Bizzat arşivlere girer, tarihçiliğe soyunurlar; diyaloğa o eski tadını vermeye çalışır, bunun için de Fleischmann'la Silesya ağzını kullanmaya, Allio'yla Oksitanya Kalvinistlerinin lehçesine, vb. yer vermeye çabalarlar. Tavernier ya da başka yönetmenlere, *Örümcek Stratejisi*'nde yaptığı gibi, basit bir kırmızı eşarp ya da belli belirsiz bir ışık değişikliğiyle uzak geçmişe ya da imgesel bir dünyaya geçişi temsil etmesini bilen Bertolucci'ye ün kazandıran, bu türden zorunluluklardır.

Uzmanca, pozitivist bakış daha başka ölçütlere başvurmayı da dışlamaz. Örneğin *Nevski* ve *Rıublev*'in gerçekleştirilmesi, bu türden zorunluluklara karşı birbirinden dikkatli iki sanatçıya aittir: ancak bu, o iki sanatçının, tarihin aynı (ya da neredeyse aynı) anlarını ortaya çıkartırken birbirinin tam tersi anlamlara sahip filmler yapmalarını da engellememiştir: *Nevski*'de ölümcül düşman Almandır, *Rıublev*'de ise Tatardır, Çinlidir. Bu filmde, Rusya'yı kurtaran şey kutsallığıdır, Hıristiyanlığıdır; *Nevski*'de ise, kahraman özellikle laikleştirilmiştir. Şurası anlaşılmıştır; filmin ideolojisi sinemacının meslek bilgisinden bilerek ayrıştırılır.

Çoğu zaman bu öteki görüş biçimi, ilkinin yerini alır: film, hem anlamıyla hem de özüyle takdir edilir. İdeolojilerin egemen olduğu bir toplumda, bu bakışın üstün geleceği yollu bir yargıya kolaylıkla gidilebilecektir. Şurası açıktır ki, Abel Gance ve Jean Renoir, Fransız Devrimi'ne ilişkin iki karşıt görüş önerirler: Bonapartist ve ön-faşist olan birincisi, yazgı adamını ulular; Marksizme yakın olan ikincisi ise, büyük adamların varolduğunu bile bilmezden gelir. İmdi, her iki durumda da, sinemacı tarihin içinden kendi kanıtlamasını besleyen olgu ve çizgileri derler ve seçimini doğrulamak ve meşrulaştırmak gereğini görmeksizin, öteki olguları bir yana bırakır. Böylece kendi hoşuna gideni, kendisiyle aynı inancı paylaşan ve kendi "seyirci kitlesi"ni oluşturanların hoşuna gideni yapar. Bu şekilde savunulan dava, eğer geniş çapta paylaşılırsa, hem *business*, hem de sinemacının prestiji bundan kârlı çıkar. Ama tarihsel çözümlemenin, yani olayların anlaşılırlığının ille de kârlı çıktığı söylenemez.

Bu açıdan Kubrick'in *Zafer Yolları* bir örnek, hem de epeyce sorun taşıyan bir örnek oluşturmaktadır. Hepsi de gerçek olan durumların seçimiyle, askerî aşamalı-düzenin yukarıdan aşağıya doğru her kademede içerdiği pespayelikleri sergilemesiyle, "her ne pahasına olursa olsun saldırı" görüşünü didiklemesiyle, film öyle bir düzeydedir ki, askerlik karşıtlarının, demokratların, sol görüşlülerin hoşuna gider. Bununla birlikte, bu aşırılıkların üst üste yığılması, sonuçta genel tablonun inandırıcılığını nötralize eder ve, 1918'den sonra, asker ve subayların kardeşçe bir dayanışma halinde içinde barındıkları Eski Muharip hareketlerinin doğuşunu ve sürekliliğini anlaşılmaz kılar.

Öyle ki, bu şekilde kavranan tarihsel film, ya da daha genel olarak Tarih, yalnızca, Tarih'in başkaları tarafından tasarlanmış olan görüsünün filme aktarımını oluşturur.

Şüphesiz, özel bir entrikanın yenilikçi seçimi aracılığıyla kimi tarihsel olayları, üstelik de yaratıcı bir biçimde anlaşılır kılan sinemacılar da vardır. Örneğin Visconti, *Lanetliler*'de, nazizmin Alman büyük burjuvazisine nasıl sızmış olduğunu anlamak isteyenlerin önünde muhteşem bir yol açmıştır. Ayrıca, bu örnekte, seçilen biçim ve temalar, filmin gizli ideolojisini görünmez kılma yönünde bir etki yaratırlar; bu ideoloji Visconti'ye aittir ve Tarih'in yönünü bir çöküşle özdeşleştirmektedir; Ishaghpour'un saptadığı gibi, onun yapıtlarının her biri, yeninin ortaya çıkışıyla birlikte bir daha geri gelmemek üzere yok olan şeylere yönelik bir övgüdür.

Toplumsal ve siyasal işlerliği ele veren bir olgu olarak sıradan olayı kullanan filmlerde durum daha başkadır; gerçekte, Renoir, Rossellini, Godard ya da Chabrol, Zola ya da Sartre gibi yazarların yolunu sürdürmüşlerdir; ancak, sinemacılar bu yöntemi bir tek şimdiki zamana değil, geçmişe de uygularlar ve tarihçilere oranla ciddi biçimde ileridedirler.

Öyle ki, ana ayrım, *Büyük Yanılgı* ya da *Rüzgâr Gibi Geçti* gibi, çerçevesini Tarih'in oluşturduğu filmler ile, örneğin *Danton* gibi, konusu/nesnesi Tarih olan filmleri karşı karşıya getirmez; çünkü manipülasyon, seçilen tüm temalarla bir arada işleyebilir. Ana ayrım, asıl, egemen ya da azınlığa ait düşünce akımlarının aktarımı bağlamında konumlanan film-

lerle, bunun tersine, toplumlara ilişkin olarak bağımsız ya da yenilikçi bir bakış öneren filmler arasındadır.

Böylece, sinemanın çözümleme ya da karşı-çözümleme işlevi tam olarak ancak iki koşulda yerine getirilir. Birinci koşul, sinemacıların kendi kendilerini ideolojik güçler ve mevcut kurumlardan özerk kılmalarıdır (propaganda filmlerini gerçekleştirenler bu durumda değildir), aksi takdirde eylemleri, egemen ya da muhalif ideolojik akımların eylemini yeni bir biçime büründürerek tamamlamaktan başkaca bir şey yapmaz.

Bir ikinci koşul da, elbette yazının sinemayla bağlantısı, yani, örneğin, filme çekilmiş tiyatro olmaması, sinemanın kendine özgü yöntemleri kullanmasıdır.

Sinemanın, tarihsel fenomenlerin anlaşılabilirliğine olan getirisi, böylece, özerklik derecesi ve estetik katkısına göre farklılık gösterir.

İster büyük adamların (Nevski, Napoléon, General Custer, vb.) öyküsünü anlatsın, ister kitlelerin eylemine ayrıcalık tanısın (Pudovkin'in *Ana*'sı, Renoir'ın *La Marseillaise*'i, vb.), bu filmler, egemen düşünce akımlarını ya da muhaliflerin düşünce akımlarını yeniden üretirler, güzelliklerinin verdiği haz, yalnızca toplum ve Tarih üzerindeki eyleme yeğinliklerinin bir göstergesidir. Bunu bilerek ya da bilmeden yaparlar: örneğin, Renoir *Büyük Yanılgı*'yı gerçekleştirirken Tarih'i barış yönünde etkilemek yaratmak istiyordu. Bu tür yapıtların bulunduğu kategoride, sanatçı bir fenomeni yeniden canlandırmakla kalmayıp onu "yeniden kurduğunda" bir adım daha atılmış olur: Eisenstein'ın, 1905 öncesi Rusyası'ndaki bir fabrika örneğinden yararlanarak Marksist çözümlemenin filme aktarımını yaptığı *Grev*'i böyledir.

Akıntıya karşı kürek çektiklerinden ters yönde yer alan, ama kolektif bir mücadeleye angaje olmuş tüm filmlerin işlevi, egemen sistemle mücadele etmektir; *Toprağın Tuzu*'ndan tüm tarihsel Polonya filmlerine, *Rublev* ya da *Ceddo*'lara kadar, bu filmlerin getirisi muhteşem olmuştur, bu getiri bir tanıklık olduğu kadar da bir mücadeledir.

Hem, her tür aidiyetten bağımsız bir toplumsal ve tarihsel çözümlemeden hareket eden, hem de, eşzamanlı olarak,

kendilerini ifade etmek için tamamen filme özgü yöntemler kullanan filmleri ayrı bir yere koymak uygun olacaktır. Bu açıdan, bizce, Fritz Lang'ın *Lanetli M.*'si tipiktir. Bir dengesizin öyküsü boyunca Weimar Cumhuriyeti'nin işleyişini gösterir; koşut kurgunun kullanılması, ses bandıyla görüntünün eşlenmesi, anlatıya, sinema dışında hiçbir sanattan gelemeyecek bir biçim kazandırır; düşünce de tıpkı çözümleme yöntemleri gibi hem yenilikçi, hem de özerktir.

Lanetli M. bir örnektir. Ama toplumların anlağına kendi katkılarını getiren başka filmler de vardır: Kazan'ın ya da Renoir'ın yapıtına; sıradan olay sayesinde şimdiki zamanın, ama geçmişten kalan mirasına kök salmış bir şimdiki zamanın toplumsal çözümlemesini yapmayı başaran Yeni Dalga filmlerine de değinmek gerekir.

Şimdiki zamanın görüntüsünü, geçmişten bugüne kalmış olanları koruyan, ya da Jean Rouch'un *Babatou ve Üç Öğüt*'ü gibi toplumların belleğini kullanan belgesel filmlerden bağımsız olarak, Tarih'in bütünsel bir yorumunu öneren sinemacıları ayrı bir yere koyabiliriz; bu yorum sadece kendi çözümlemelerinden kaynaklanan ve yalnızca bir yeniden canlandırma ya da yeniden kurma değil, aynı zamanda da geçmiş olayların ya da bu olayların şimdiki zamanla ilişkisinin anlaşılırlığına bir katkıdır: burada aklımıza gelen, çözümlemelerinin geçerliliği konusundaki yargıdan bağımsız olarak, Syberberg'in, Tarkovski'nin, Visconti'nin yapıtlarıdır.

Filmlerin Tarih'le olan ilişkileri konusunda genel bir sınıflandırma için öneriler

Toplum üzerine söylemlerin dört odaktan kaynaklandığı ortaya çıkmıştır:

– Aynı biçimde, devletin de, bir dinin, bir partinin ya da kendinde bir dünya görüsü taşıyan herhangi bir örgütün de bakış açısını ifade eden, egemen kurum ya da ideolojiler.

– Güçleri ve araçları yettiğince bir karşı-tarih ya da karşı-çözümleme oluşturan ve bu görüye muhalefet edenler.

– Sözlü gelenek ya da meşrulaşmış sanat yapıtları aracılığıyla varlığını koruyan toplumsal bellek.

– Bilimsel olsun ya da olmasın, kendi çözümlemelerine başvuran bağımsız yorumlar.

Filmlerin ve öteki kültür yapıtlarının sınıflandırılmasına yönelik ikinci bir yöntem de, bunların yaklaşım kipleri, yani toplumsal ve tarihsel sorunları ele alış biçimleri üzerinde durur:

– tepeden (*from above*), yani iktidarı ve iktidar mercilerini gözlemleyerek;

– aşağıdan (*from below*), eğer sorunlar kitlelerden, işçilerden ya da köylülerden, balıkçılardan, vb.'den hareketle çözümlenmişse;

Üretim merkezleri	Kurumlar	Karşı-kurumlar	Anılar	Özerk Çözümlemeler
Çözümlemeler				
From above	*Napoleon** *Aleksandr Nevski* *Çapaev*	Ceddo *The Black Hills are not to sale*		Visconti; Syberberg*
From below		Feminist filmler Ivens	*Babatou ve Üç Öğüt*	*Bisiklet Hırsızları*, *Asri Zamanlar*, *A nous la liberté*
From within	*Kameralı Adam*		*Femmes du Mont Chenouva**	
			Toprağın Tuzu	
From without	*Grev** *Western* *and* *Meute*	Tarihsel Polonya filmleri		*Lunetli M.* *Ziyaretçiler* Yeni Dalga, Renoir

* Sinematografik yazının özel bir rol oynadığı filmler

– üçüncü yaklaşım kipi fenomenleri içeriden doğru açıklar (*from within*); anlatıcı, inceleme konusuyla arasında kurduğu bir gel-git hareketiyle kendini tümüyle çözümlemesine verdiğinde, yani örneğin yönetmen yöntemini kafa sesiyle açıklıyor ya da kamerasıyla konuşuyorsa (*Kameralı Adam*'da Dziga Vertov gibi) böyle bir yöntem söz konusudur.

– dördüncü yaklaşım kipi sorunlara, dışarıdan modeller kurarak yaklaşır (*from without*); bunu da, yeniden canlandırma hedefi gütmeksizin, biçimsel bir çalışma aracılığıyla toplumsal ya da siyasal bir nesneyi/konuyu yeniden kurarak yapar.

Bu dört kip ve bu yaklaşımlar genel bir sınıflandırma tablosu önermemize olanak sağlar. Ancak öncelikle şunu belirtmek gerekir: film olsun ya da olmasın, bir yapıt bu aşamaların birkaçına birden katılabilir. Bu durumda yalnızca araçsal bir rol yüklenen sınıflandırma özelliklerini belirlemek, çözümlemeye aittir. Örneğin Biberman'ın *Toprağın Tuzu* adlı filmi, hem resmî Tarih görüsünü sorgulayan, yerli maden işçileri ve karılarının davranışlarını çözümleyerek, topluma aşağıdan yaklaşan bir filmdir; tanıklara ve bu tanıkların belleğine başvuran bir filmdir; ama aynı zamanda da, erkekler karıları tarafından başlatılan bir harekete karşı çıkarlarken, işçilerin büyük şirketlerle, yerlilerin Amerikalı patronlarıyla mücadele halinde oldukları örnek bir grev durumunu yeniden kurar.

1987

XX

ABD'DE SİNEMA VE TARİH BİLİNCİ

Amerika Birleşik Devletleri'nde sinema hangi Tarih bilincini dile getirmektedir? Soru, özellikle de bu ülkede filmin toplumsal ve kültürel yaşamda temel bir rol oynadığı, dört bir yandan gelmiş göçmenlerin henüz İngilizceyi iyi konuşamadıkları uzun bir dönem boyunca, sessiz sinemanın herkese, her türden kitlenin ulaşabileceği gösteriler ve tasarımlar sunmuş olduğu düşünüldüğünde, daha da önem kazanmaktadır.

Sorun, yazılı tarih söyleminde; anlatılarda, okul kitaplarında, romanlarda karşımıza çıkan geçmişe ilişkin tasarımlara, sinemada da rastlanıp rastlanmadığıdır; çünkü bu yazı türlerinde, Amerikan yaşamına ardışık biçimde egemen olmuş büyük görüşler yansıtılır. Gerçekte bu tasarımlar tam anlamıyla birbirini izlememiştir; söz konusu olan, belki de daha çok, yüze çıkışları bugüne kadar ulaşabilen şu ya da bu ölçüde eski katmanlaşmalardır.

Birinci katmanlaşma. ABD'de, sinemanın ortaya çıkmasından önce varolan ilk Tarih görüleri, Hıristiyan ideolojisinin damgasını taşır, ama tabii bu, tahmin edileceği gibi, *Protestan* Hıristiyan ideolojisinin damgasıdır. ABD'de yazılmış ilk Tarih kitaplarında, örneğin, 1823'te John Prentisse Yayınları tarafından yayımlanan Massachussets *Anonimi*'nkinde, İspanyol Amerikası'yla karşılaştırıldığında Protestan Amerika'nın üstünlüğü vurgulanmaktadır. İspanyol Amerikası'nın gecikmesi, kitaba göre, "ruhban sınıfının bâtıl inançları ve cahilliği"nden kaynaklanmaktadır. Protestan Kuzey'in Katolik Pe-

ru üzerindeki üstünlüğünün kanıtı, "Philadelphia'nın, kendisinden 150 yıl önce kurulmuş olan Lima'nın iki katı nüfusa sahip olması"dır. Kitabın yazarı, daha o zamandan, ABD'nin 1960'ta 462 milyon 752 bin 896 kişilik bir nüfusa sahip olacağını hesaplar. ABD'nin, pek yakında, Yankee'lerin alınlarının teriyle kurdukları bir cennet olacağını açıklar. Görüldüğü gibi, Tarih ve mitos o zamanlar bile bağdaştırılmaktadır; İspanya ve Katoliklik ilkelliği ve kötülüğü temsil etmektedir.

Bu, İspanyol karşıtı gelenek, bir dizi filmde karşımıza çıkar; bunlar, tıpkı *Distant Dreams* gibi, olayların Florida'da geçtiği korsan filmleridir. Bunların ilk örnekleri sinemanın ilk yıllarına dayanır ve içlerinden en ünlüsü de, hiç şüphesiz, Errol Flynn'ın oynadığı Michael Curtiz'in *The Sea Hawk*'idir. 50'li yıllarda gerçekleştirilen *The Sea Hawk*, Kraliçe Elisabeth döneminde geçer ve Anglosaksonları sevimli ve açık gösterirken, İspanyolları gaddar, yobaz ve beceriksiz olarak sunar. Film bir yönüyle, bir tür sürçme oluşturmaktadır: kaptan Thorpe rolündeki Errol Flynn, İspanya prensesine gururla şöyle der: "Tüm bu mücevherleri Yerlilerden çaldınız..." Bu geçmiş tasarımının bir başka belirtisi de, özgürlüğü elinden alınmış olmasına karşın Amerikalının İngilizle özdeşleştirilmesidir; gerçekte, Bağımsızlık mücadelesine değinen filmler pek azdır, halbuki iç savaşı konu alan filmler sayısızdır.

İç savaş ideolojisi, gerçekten de geçmişe ilişkin görünün *ikinci katmanlaşmasını* oluşturur. XIX. yüzyılın sonunda doğan bu ideoloji, kısa zamanda ve kalıcı bir biçimde bir öncekinin önüne geçer. XIX. yüzyılla XX. yüzyılın o buluşma noktasında, iki Tarih ve siyaset görüşü şiddetle birbirine karşı çıkmaktadır. Bu kuşaktan olan Griffith'in, hoşgörü taraftarı ya da karşıtı yüzlerce filmin bulunduğu bir dönemde çevirdiği *Hoşgörüsüzlük* adlı filminde, (dinsel) hoşgörüyü doğruladığını görürüz; bu filmlerden bazıları Küba'yla savaştan yana, ötekileri ise barış taraftarıdır; bazısı Kuzeyci, bazısı da, tersine Güneyci'dir. Bu açıdan, 1903'de yapılan bir film, Edison'un *Tom Amcanın Kulübesi*, anlamlıdır. Aynı adı

taşıyan ünlü romanın temalarını ele alan filmde, ihtiyar hizmetkârın, ardı sıra onca gözyaşı döktüğü küçük efendisi Eva'yla cennette buluştuğunu görürüz. Eva bir meleğe dönüşmüştür ve Amerikalıları *bölünmeye* götüren bütün önemli anlar onun önünde cereyan etmektedir: Hamilton'a karşı Jefferson, 1812 savaşı, Lincoln'un öldürülmesi, vb. *In old Kentucky* (1911), *Barbara Fritchie* (1911), *The Coward* (1914), vb. başka filmlerde de ABD tarihindeki çatışmalar filmin konusunu oluşturmaktadır. Bunlar kimi zaman bir tarafı, kimi zaman öteki tarafı tutan, suçlayıcı filmlerdir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra geçmiş tarihe ilişkin bu suçlayıcı filmlerin artık hiç yapılmadığı gözlemlenecektir; artık, bir sorgulama söz konusu olduğunda, bu yalnızca şimdiki zamanı bağlayacaktır.

İç savaş ideolojisinden *melting-pot ideolojisi*ne (bu da *üçüncü katmanlaşma*yı oluşturur) geçiş, tam da Kuzey-Güney savaşını konu alan film ve yazılarda ortaya çıkar. O zamana kadar, bu savaşın nedenleri üzerinde duruluyor, bu da belli bir anlaşmazlık doğuruyordu; bundan sonra, daha çok iç savaşın *etkileri* gözlemlenir ve bunların *topyekûn* ülke için felakete yol açtığı düşünülür. İşte bu anlamda, iç savaş bir açıdan ABD tarihinin kurucu edimine dönüşür ve kendisinden önce yer alan şeyleri, özellikle de Bağımsızlık Savaşı'nı silmeye yönelir. Böylece, sinemada, Siyahlar büyük Tarih'ten silinirler; varlıklarını ancak *müzikaller* ya da romanlarda sürdürürler. Bunun tersine, kızılderililerin –tarihyazıcılığın bilmezden geldiği kızılderililerin–, filmlerde kitle halinde görünmeye başladıklarına işaret edilmelidir.

Bu geçiş dönemi boyunca, gerçek çelişkilere açıktan açığa değinen filmler birer tecimsel fiyasko oluşturmuşlardır: örneğin Selig ve Churchill'in *The Crisis*'i; aslında bir King Vidor filmi olmasına rağmen, Beyazların Lincoln'e duyduğu hıncı dile getiren *So red the Rose* da aynı başarısızlığa uğramıştır. Bir başka sorgulayıcı film, *Red Badge of Courage* de 50'li yılların tecimsel bir başarısızlığıdır.

Tarihsel açıdan hassas konulara değinip de başarılı olan tek film, *Rüzgâr Gibi Geçti*'dir. Yine de bu filmin iç savaşın

büyük taraflarından *hiçbirini* sahneye getirmediğini gözleriz: ne Lincoln, ne Lee, vb; hiçbir gerçek muharebe yeniden canlandırılmamıştır; gerçi, Atlanta yangını gibi savaşın yarattığı dramlara değinilmiştir, ama bunun amacı, ittifaklardan biri ya da ötekine karşı cephe almaktan çok, bizatihi savaşı karalamaktır. Bu, tüm siyasal köşelerin, hiçbiri (ne Scarlett, ne Rhett Butler) özel bir siyasal ideali simgelemeyen bireysel kahramanlar yararına silindiği bir ulusal uzlaşma yapıtıdır.

Geçmişin bu şekilde tasarlanmasının bir başka yönü de, göçmenlerin uyumlu bir biçimde bütünleşmesi, fetih ve Kuzey Batı'yla Batı'nın buna eşlik eden bir biçimde gelişmesine ilişkindir; bu yüceltici filmlerin en tipik örneği King Vidor'un *An American Romance*'ıdır. Bu üçüncü katmanlaştırma, böylece hem *melting-pot* ideolojisinin, hem de ulusal uzlaşmanın oluşturduğu katmanlaştırmadır: *Rüzgâr Gibi Geçti* ve *An American Romance* bu ruhun yansımasıdır. ABD'nin 1917'de savaşa girmesiyle birlikte doğan bu dönem boyunca, şimdiki zamandan çok geçmişe yöneltilen her türlü eleştiri, her türlü sorgulama *"unamerican"* bir davranış halini alır. Tüm Amerikan kurumlarının yüceltildiği bu uydumca [konformist] Tarih görüşünü mükemmel bir şekilde temsil eden kişi, John Ford'dur: *Fort-Apache Katliamı*'ndaki silahlı kuvvetler, *Vadim O Kadar Yeşildi Ki*'deki geleneksel aile, *Liberty Valence'ı Öldüren Adam*'da kanun kaçaklarına karşı kanunun zaferi, hep, kurumların yüceltilmesinin birer örneğidir. Kurucu kahramana bir övgü niteliğindeki *Lincoln'ün Gençliği*, görünürde tamamen siyasetdışı bir filmdir; bu da, her şeye rağmen çelişkili bir durumdur. Ford'un yapıtında, yalnızca *Gazap Üzümleri* Amerikan toplumuna ilişkin sorunları sergiler, ama onda da, sorumluluk Amerikalı yöneticilere değil, 1929 krizine yüklenir. Gangsterler ve bunların ortaya çıkmasıyla birlikte beliren filmlere gelince, bunlar da varlıklarını yasaklama uygulamasına ve krize borçludurlar. Bu uydumcu zihniyet, sahneye koyulduğunda dış ülkelere kadar uzanır: örneğin İspanya savaşına ilişkin olarak Sam Wood'un yaptığı *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, Hemingway'den alınmış olmasına karşın, hem Franco'cuların, hem de Cum-

huriyetçilerin hoşuna gitmeyi başarır. Hattâ nazizm ya da komünizmi konu alan bazı filmler bile, anlatıya mizah dolu bir güldürü biçimi vererek, mahkûm ettikleri rejimlerle iyi geçinmeyi başarırlar: Lubitch'in *Ninoşka* ve *To be or not to be*'si gibi. Amerikan toplumu geçmişin büyük tarihsel dramlarını bile kendine yontabilmektedir, çünkü yapımcılar bunları Amerikalıları *bölebilecek* her tür çağrışımdan arındırırlar: Cecil B. de Mille'in *On Emir*'i Yahudilerin kurtuluşunu över; *Ben Hur* ve *Quo Vadis* Hıristiyanlığın doğuşunu ululalar.

Şüphesiz, Tarih'i yazan ya da toplum üzerine filmler yapanlar arasında birkaç yadsıyıcı da vardır. Bunların hepsi de Tarih'i tarihsellikten arındırmazlar; hepsi de Tarih'siz bir Tarih yazmazlar. Aralarından bazıları, düşmanı parmağıyla işaret etmektedir. Örneğin Amerika'yı tehdit edenleri, yani Sarıları, sarı tehlikeyi gösterenler: bu, Çin'in demokratik devrimi ve düzensizliği (aynı anda, Japon insanı düzeni simgelemektedir) temsil ettiği bir dönemde (1929'a doğru), Çin karşıtı filmlerle başlayan uzun bir gelenektir. Bu gelenek Dmytryk'e, *Behind the Sun Rising*'e kadar uzanır –ama bu film, Japon emperyalizmini, onun kökeninde varolan ve Amerikan değerlerini tehdit eden yetkeci uygarlığı karşısına alır.

Naziler de, şiddetli bir biçimde damgalanan bir başka tehlike oluştururlar; ama yalnızca İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasından sonra... Çevrilen filmler çoğunlukla Alman ya da Avusturya göçmenlerinin eseridir; bu arada şunu da belirtelim ki, nazizmin tehdidi altındaki Fransa ve İngiltere, bu kişilere o filmleri yapma olanağı vermemişlerdir: Amerika ise vermiştir.

1929-1932'daki büyük kriz, her ne kadar 30'lu yıllarda film senaryolarını beslemişse de, ister "popülist" zihniyet, ister "New Deal" zihniyeti taşısınlar, Amerikan toplumunun işleyişini temelinden eleştiren tarihçi ve sinemacılar, 1917 ile 1940 yılları arasında uzanan bu dönemde pek azdır. Bununla birlikte, alaycı ya da sapkın, eleştiri, Chaplin'den Marx Brothers'a, Amerikan sinemasının büyük komedi yapıtlarında ortaya çıkar. Aynı eleştiri, pek küçük çapta da olsa, kimi komedilerde, özellikle de Preston Stourges'unkilerde ken-

dini hissettirir; buna karşılık Frank Capra'nın filmleri, kendine fazlasıyla pay çıkarıcıdırlar ve hep meşrulaştırılan ve sonuçta da yüceltilen Amerikan sistemiyle tümüyle özdeşleşirler (Bkz. *Bay Smith Senato'da*). Savaş patlak verdiğinde Roosevelt'in, *Neden Savaşıyoruz* ve bunu izleyenler türünden, kendi denetlediği yurtsever filmlerinin yapımını gerçekleştirmek üzere doğrudan Capra'ya başvurmuş olması şaşırtıcı değildir.

1917'den İkinci Dünya Savaşı'na uzanan bu dönem, birkaç yıl daha sürer; savaşın galibi olan Amerikalıların, kendi sistemleri ve dünya görüşleri adına bu başarıdan pay çıkarmak için haklı nedenleri vardır. McCarthy döneminde, önceleri Amerika'nın müttefiklerini de, örneğin Sovyetler Birliği'ni de övmüş olan filmler şüpheli bulunur. Amerika'yı, nazizme duyulan nefretten çok komünizmle dayanışma adına savaşa itmiş olmakla suçlanan sinemacılar da rahatsız edilirler. Savaşın hemen ardından gelen ve soğuk savaşın başlangıcıyla çakışan bu dönem, *resmî*, zorunlu bir ideolojinin bulunduğu dönemdir. Amerikan sineması tarihinde, her sorgulamanın bir ihanetle özdeşleştirildiği tek andır. Bu koşullarda, sinemacıların "korunaklı" alanlara kaçmak zorunda kalmış olmaları anlaşılabilmektedir: müzikal komedilere, westernlere yöneldiler, sonra "suçları cezasını bulmayan" gangster filmlerine ya da Kutsal Kitap'a, Antik Çağ'a ilişkin filmlere, ya da –"Amerikan İmparatorluğu için bir ilk örnek oluşturan– Roma İmparatorluğu'nun şanını işleyen filmlere döndüler. Başkaldırının, devrimin yüceltilmesi için Kubrick'in *Spartacus*'ünü (1960) beklemek gerekecekti.

Dördüncü katmanlaşma. Yine de, *melting pot* ideolojisi ve Amerikan demokrasisinin yüceltilmesi herkesi tatmin edemezdi. Amerikan sisteminin bu çözümlemesi, şüphesiz, WASP, yani *White, Anglo-Saxon and Protestant* (Beyaz, Anglo-Sakson ve Protestan) olarak adlandırılan o yönetici çevreler ve egemen sektörlerin taleplerine tekabül ediyordu. Bundan dolayı da, *non-white*'lar [beyaz olmayanlar], İtalyanlar ve Slavlar, Katolikler ve Yahudiler Amerikan *establishment*'ının

[kurulu düzeninin] dışlanmışları durumundaydılar. *Melting-pot* ideolojisini ve yönetici sistemin öz-tatminini ilk sorgulayanlar bunlar oldular. Charlie Chaplin, bu toplumun gaddarlığını, vicdanını rahatlatmak için sunduğu derme-çatma imajı burukluk ve mizahla gösterir. Kendileri de Yahudi olan Marx Brothers, daha sonra da Jerry Lewis ve Woddy Allen da kendi yöntemleriyle, *establishment*'ı eleştirmenin göz yumulan tek yöntemi olan kahkaha ve mizahtan yararlanırlar.

Bununla birlikte, toplumsal ya da etnik bir grup olarak ilk harekete geçenler, Amerikan demokrasisi söylemini bir derme-çatmalığın ötesinde, bir karşı-gerçek olarak yaşayan Siyahlar olmuştur. Esasen, Amerikan sinemasında hizmetkâr ve şarkıcı rollerini hep kendilerinin üstlendiklerini ve bunun çoğunluk böyle sürüp gittiğini gözlemlemekte gecikmemişlerdi. 1920'lerden itibaren, Amerikan toplumuna "siyah" bir bakış getirmeye çalışan bir siyah yadsıma sineması işte böyle doğmuştur: 1920'de çıkan *The Birth of a race*, bir anlamda, Amerikan sinema tarihinin ilk *karşı-filmi* olmuştur. Onu birçok başka film izleyecekti: *The right of Birth*, *While thousands cheer*, vb.; ama bu ilk karşı-film dalgası, siyahlar arasında bile hiçbir başarı elde edemedi, çünkü onları öylesine dürüst, doğru ve erdemli olarak sunuyordu ki, filmler buram buram sıkıntı ve ahlâk kokuyor, seyirciye hiç de cazip gelmiyordu.

Siyahlar tarafından yapılan filmlerin ancak ikinci dalgasıdır ki, 1970'lerde başarı kazanacaktı, çünkü gösteriyi, şiddeti ve ırksal intikamı birleştiriyordu: kendilerini siyah erkeklere teslim eden ve onları beyazlara tercih eden kadınlar; mutluluklarını ancak siyah kadın kahramanların yanında bulan beyaz erkekler, vb. Böylece siyahlar, *melting-pot* ideolojisinin karşıtı olan ve *salad-bowl* ideolojisi olarak adlandırılan yeni bir Tarih görüşünü ilk temsil edenler oldular.

Bu andan itibaren, her etnik ve kültürel grup kendi kimliğini över ve varlık nedenini meşrulaştırır. Siyahların ardından, ya da onlara koşut olarak, başka azınlıklar, özellikle de Yidiş filmleri aracılığıyla Yahudiler, aynı yolu izlediler; ancak bunlarda, daha çok etnografik bir bakış vardır, bugün

Sandra Osawa'nın *The Black Hills are not for sale*'i gibi kızılderili ya da *chicano* direniş filmlerinde olduğu üzere bir yadsıma ruhu hüküm sürmez. Nihayet, bu *salad-bawl* ideolojisinin son etkisi de, yalnızca kültürel değil, aynı zamanda da her toplumsal grubun, artık *kendi* filmlerini, *kendi* cemaati için ve yalnızca onun için yapmasıdır. Böylece, filmlerinin hem öznesi hem de nesnesine dönüştükleri *Self Health* türünden filmlerle kadınlar başı çekerler: bu filmde, tıbbi düzen aracılığıyla kendini gösteren erkek egemenliğine karşı mücadele ederler; aynı zamanda da toplumsal eşitlik, vb. için mücadelelerini sürdürürler. Başka toplumsal-kültürel gruplar da sırayla onları izlemişlerdir.

Özellikle de, İkinci Dünya Savaşı ertesinde yaşanmış olan dayatmalar, *gençler* gibi yeni toplumsal grupların geleneksel tasarımları yadsımalarıyla birlikte, uygulanamaz görünmeye başlar; bunlar, özellikle de Amerikan ailesinin, *home*'un ve, Sam Wood'un *Our town*'ından, J. Jones'un yer aldığı *Since you went away*'e ve büyük bir sükse yapan *Claudia*'ya kadar, yüceltilmesi savaş yıllarının –sonra da hemen savaş ertesinin– neredeyse zorunlu nakaratını oluşturmuş olan küçük kasabanın ikiyüzlülüğünü şiddetle yadsırlar.

Ordunun hemen hemen dokunulmaz addedildiği bir dönemde, işleyiş biçiminin, o pek ünlü demokratik ruhunun ciddi bir biçimde sorgulandığı savaş filmlerinde, eleştirel bir görüşe geri dönüşün birkaç belirtisi ortaya çıkmıştı. Fr. Zinnemann'ın onbeş ödülle taçlandırılan *İnsanlar Yaşadıkça*'sı (1953), her ne kadar sonunda iyinin hakkı galip gelse de, dönemi açısından büyük bir cesaretle Amerikan ordusunda insanların başına gelebilecek eziyetlere değiniyordu. Bununla birlikte, belirtmiş olduğumuz gibi, gençlik dünyasının saldırılarının ayrıcalıklı konusu ordu kurumundan çok ailedir ve sinema bunların ifadesi olmuştur: 1952'de *Vahşi Kaçış*, *Yaşama Hırsı* ve öteki James Dean'li filmler; *Bonnie ve Clyde* gibi, gençlerin isyanını, evlilikteki ikiyüzlülüğün mahkûm edilmesini, vb. dile getiren filmler saymakla bitmez. *Rıhtımlar Üstünde*'den *Ziyaretçiler*'e kadar, Amerikan toplumu ve onun mitoslarının en sistematik karşı-Tarihi'ni, tek başına

yazan sinemacı, hiç şüphesiz Elia Kazan'dır.

Askerlerin, ailenin ve basının eleştirisinden sonra, bir dizi başkaldırı filminin konusunu, Kızılderililerin mâruz kaldığı ırkçılık ve kadınların yaşadığı toplumsal ayrımcılık oluşturmuştur: Losey'in *Kinler*'inden, yapıtında hem sınıf mücadelesini, hem yerlilerin özgürlük mücadelesini ve hem de kadınların kurtuluş mücadelesini bütünleştiren Biberman'ın *Toprağın Tuzu*'na kadar birçok örnek bunu gösterir. Hattâ, özellikle Vietnam savaşı sırasında, ideolojik mesajı artık tersine dönen ve Kızılderilinin, yurttaşın vicdanındaki yarayı, Amerikalınınsa, ne iman ne de yasa tanıyan emperyalist fatihi temsil ettiği westernler bile görülür.

İmdi, eğitimde, romanda, tiyatroda WASP-olmayanların –bu eleştirel sinemanın da aynı şekilde serimlediği– kültürel ve tarihsel kimliği dile gelirken, tastamam WASP toplumun karşı-Tarihi'nin başat çizgilerini güçlü biçimde çizen tek sanat sinemadır. Felaket filmi ya da bilim-kurgu filmine (bu türe roman da eşlik eder) geri dönmeye yönelen ikili bir dalgayla, 1929 krizinde olduğu gibi 1973 krizi sonrasında da, geleceğin biçimlendirdiği şekliyle yeni bir Tarih görüsü'nün ortaya çıkışını ilk haber veren yine sinemadır.

Böylece, Tarih görüsü'nün bir tersine dönüşü ve tam anlamıyla parçalanışına tanık olunur ve bu yükseliş 70'li yılların sonuna denk düşer. Film, edebiyatta, Tarih eğitiminde ya da siyasal yaşamda aynı düzeyde rastlanmayan bu hareketi, hayranlık verici bir biçimde dile getirir. Amerika Vietnam savaşı ve kriz sonrasında, kendi kendisini her zamankinden daha çok sorgulamaktadır. Bu sorgulama bir özgürlük belirtisi, XX. yüzyılın ortalarındaki kendinden hoşnut uydumculuk ve tekbiçimliliğe dönüşe karşı bir korunmadır.

1984

XXI

DEVRİMİN SİNEMAYA AKTARILMASI ÜZERİNE DOKUZ GÖZLEM

Sinemada, devrimin ve başkaldırının işlenişi ve çözümlenişi birtakım gözlemler telkin etmektedir.

1. İlk olarak *Sovyet sinemasının Fransız Devrimi üzerine hiçbir film gerçekleştirmediği* gözlenmektedir; bu da oldukça şaşırtıcıdır, zira Fransız Devrimi tarihi, hiç durmadan ona atıfta bulunan Ruslar'ın aşinası oldukları bir tarihti. Aslında, bu tarih onlar için bir ders olmaktan çok bir karşı-örnekti ve bunun birçok nedenleri vardı. En başta, Bonaparte'ın başarısı ve ardından da Napoléon'cu fetihlerle bu devrimin "kötü bitmiş" olması yüzünden; sonra da, Robespierre'e rağmen, Gracchus Babeuf'e rağmen, tamamlanamadan kalmış olduğu için. Bazılarına göre, aşağıdan kaynaklanmış olan terör hareketini, *Pugacevsina*'yı daha bir iyi önleyebilmek için ona başvurmak gerekiyordu. Bir Sovyet filminde bu başkaldırının yüceltilmesi için 1978'e kadar beklenmiş olması anlamlıdır (Aleksei Saltikov'un *Pugaçev*'i).

Öte yandan, Devrim'in 9 Termidor darbesiyle birlikte yön değiştirdiği de açıktır. Dolayısıyla, 1917-1920 döneminde yapıldığı gibi, eğer Menşevikler ile Sosyal Devrimciler Jirondenler'le ve Bolşevikler de Jakobenler'le özdeşleştirilirse, eğer Danton ılımlılarla ve Lenin de Robespierre'le özdeşleştirilirse, Bonaparte'ların rolünü kime vermek gerekecektir? Troçki ya da Stalin'i Napoléon'un benzeri yapabilecek olan bu beklemedik koşutluk, anıştırmanın tehlikelerini ve Sovyet sinemasının sessizliklerini de açıklayan nahoş bir

şeyler barındırmaktadır. Sovyet sineması, Tarih'in Marksist (ya da öyle olduğu söylenen) görüsünden yola çıkarak, Rus Devrimi'nin kökenlerini, üç filmin ve öncelikle de Kozinçev ile Trauberg'in *Yeni Babil*'inin (1929) konusunu oluşturan Paris Komünü'nde bulmayı yeğler.

Bunun tersine, Andrzej Wajda *Danton*'unu gerçekleştirirken (1982), "hoşgörülü olanlara" reva görülen talihsiz akıbet boyunca, aynı zamanda hem Jaruzelski rejimini, hem de Bolşevikliği ve onların özgürlüklere indirdikleri darbeyi hedef alır.

2. Fransız Devrimi'ne ilişkin ikinci bir gözlem –Jean Renoir'ın *La Marseillaise*'i dışında–, bütünüyle devrimden yana olan filmlerin kesinlikle olmayışıdır. Almanya, bir Rus göçmeni olan Buşovetski'nin *Danton*'u (1921) gibi, Devrim'in kendi öz çocuklarını boğduğu olgusunda direten filmlerle bunun örneğini verir; ya da, Dieterle ve onun *Madame du Barry*'sinden (1934) de önce, Behrendt ya da Lubitsch ile, devrimin aşırılıklarını gösterir. Bu kişilerin, XV. Louis'nin sarayında cereyan eden bayağılıklar üzerinde duran ender sinemacılar arasında yer aldıkları doğrudur. Sylvie Dallet, *Fransız Devrimi ve Sinema* (1988) adlı yapıtında, Amerikalıların da aynı şekilde, Eski Rejim boyunca halkın çektiği sefaleti ve uğradığı felaketleri göstermekte duraksamadıklarını anlatmaktadır. Ama Amerika Birleşik Devletleri'nde, Griffith'ten sonra, Jakobenlerin ve özellikle de "anarşi ve Bolşevikliğin çizmeli kedisi" Robespierre'in acımasızlıkları vurgulanmaktadır. W. S. Van Dyke'ın *Marie-Antoinette*'inden (1938) Antony Mann'ın (1949'da soğuk savaşın tam göbeğinde gerçekleştirilmiş olan) *Kara Kitap*'ına, Fransız Devrimi üzerindeki filmler, temelde tepkici bir tını taşırlar.

Bir kez daha Renoir ve daha sonra da Stellio Lorenzi bir yana bırakılacak olursa, sinemacıların, Terör'ün aşırılıklarını eleştirmek adına, faşizan çevrelerin görüşleri olmasa bile (Abel Gance'ın zaman zaman yaptığı gibi), *Action française*'in görüşlerini kıyısından köşesinden ele aldıkları (Sacha Guitry böyle yapar) Fransa'da da durum böyledir. XX. yüzyılın yarısında, Sovyet rejiminin açığa çıkan aşırılıkları ve bun-

ların Polonya'ya, Macaristan'a, Çekoslovakya'ya, vb. yayılması, kınama hareketini güçlendirir ve bu hareket geriye doğru yürüyüp Stalin'e ve sonra da Lenin'e, Bolşevikliğe ve Marksizme ulaşarak Devrim'in "sorumlusu" olan Aydınlanma'ya kadar çıkar.

Öyle ki, Fransız Devrimi'ni mahkûm eden bu çelişkiye, bu devrimin hiç şüphesiz herkesçe bilinen aşırılıkları yüzünden ulaşılmakla kalınmaz; devrim, insan hakları adına, yani kendi öz ilkeleri adına da mahkûm edilir. Bu yan tutmaların kökenleri siyasal ve ideolojiktir. Demokrasinin ülkesi sayılan ABD'de, sinemanın başlangıcından itibaren, Fransız Devrimi üzerine, Eski Rejim'in hoppalıklarını ekrana getirmek suretiyle güç ve erdem taslayıcı Amerika'yı yücelten filmler sunulur. Bu filmlerin talihsiz kahramanları çoğu zaman kadınlardır –Marie-Antoinette, Madame du Barry– ve bunlar kalabalıkların, plebin kurbanlarıdır. Rus Devrimi ve komünizmle birlikte iki devrim arasındaki aynılaştırma, Amerikan demokrasisinin temsil ettiği özgürlük değerleri adına genel bir mahkûm edişe ulaştığında, bu çizgi daha da güçlenir.

Tabiatıyla, Amerikan filmlerinin hiçbirinde Fransız Devrimi'nin köleliğe –Amerikan İç savaşından yaklaşık bir yüzyıl önce– nasıl son vermiş olduğu gösterilmez.

Fransa'da, XX. yüzyılın ilk yarısı boyunca Devrim üzerine çevrilen filmleri esinlendirmiş olan tarihçilerin çoğunluğu krallık yanlısı çevrelere ya da *Action française*'e mensupturlar (Gaston Lenôtre, Louis Madelin, F. Funck-Brentano, P. Gaxotte) ve cumhuriyetçi efsaneye, yerine kendilerininkini koymak üzere saldırırlar (bu da, şu son yirmi yıl içinde Sovyet rejiminin suçlanması şeklinde ortaya çıkan karşı darbeyle birlikte yeniden canlanmış bir gelenektir); oysa ki, Amerika Birleşik Devletleri'nde, temaların seçimini ve bunların yönlendirilişini açıklayan şeyler, aynı zamanda da sinemasal türden nedenlerdir.

Saray çevresinin debdebeli yaşamı, yapımcıların düş fabrikaları için harikûlade bir çerçeve sunmaktadır. Şüphe yok ki, köylülerin sefaleti ya da tuz vergisinin toplanması böyle bir çerçeve sunamaz. Özellikle de, siyasal fenomen olarak

Devrim bağımsızlıktan beri Amerikan toplumunca dışlanmış olduğundan, onun, reklamcıların, tefrika roman yazarlarının ve sinemacıların en sevdikleri tür olan melodramı hareketlendirmek üzere felaket rolünü üstlenmesi mümkündür.

3. Sessiz film zamanında, melodramın hegemonyası, ötekilerin yanı sıra tarihsel filmlere de uzanmaktadır. Bu filmlerde her zaman kurban rolünü oynayan bir kişiliğe –bu kişiliği bir kadının ve eğer mümkünse güzel bir aktrisin canlandırması yeğlenir– ve seyircinin kurbanın bakış açısını benimsemesine yol açan patetik bir çabaya rastlanır; nihayet düğümün çözümü, yalnızca rastlantılara bağlı olmayan, şiddetli, yazgısal ya da felaketli olayları gerektirir. Aynı yapı sesli film dönminde de karşımıza çıkar. J.-L. Bourget, tarihsel filmlerde Devrim'in felaket işlevini yerine getirdiğini, bunun da derinlemesine bir şekilde bu filmlere tepkici bir anlam yüklediğini gayet iyi göstermiştir. Kendilerini aşan felaketlerle özdeşleşmiş tarihsel olaylar karşısında, bireylerin (Marie-Antoinette, Danton, vb.) çaresizliğinin altı çizilir. Dickens'ın *İki Şehrin Hikayesi*'nin çeşitli uyarlamaları, Mervyn Le Roy'nın *Anthony Adverse*'i (1936), W. S. Van Dyke'ın *Marie-Antoinette*'i (1938), Tarih'in bu melodramlaştırılmasının sıradan örneklerini oluştururlar. Sovyet karşıtlığının bunalımlı ortamında (1949), Fransız Devrimi üzerine *Kara Kitap* adlı filmi gerçekleştiren Anthony Mann'la birlikte, 1793'ün ihtilalcileri de, birbirlerinin boğazına sarılmak olan yazgılarından kurtulmaları mümkün olmayan gangsterlerle özdeşleştirilmişlerdir.

Ancak, belli bir türün kurallarına itaatin ya da dramatik bir gelişimin zorunluluklarının, Tarih'in, "olmuş olanın..." aynen kayda geçirilmesinden ibaret olması için hiçbir neden yoktur.

Olayların ve kişilerin seçimi, sanatçının çalışması, böylece masumiyet de taşımaz, nedensiz de değildir. Sinemacının bütün becerisi, öncelikle bu kurallara itaat etmekten, sonra da olabildiğince az hata yapmaktan, örgüyü arzulanan melodramatik anlam ve yapımcıya, seyirciye

uygun gelen ideoloji doğrultusunda besleyebilecek olan şeyi seçmek üzere en iyi şekilde bilgilenmekten ibarettir. Ayrıntıların kesinkes doğruluğu konusundaki bu incelikli kaygı, filmin gizli ideolojisini, başka türlü gösterilmesi de mümkün olabilecek bir geçmişin mâruz bırakıldığı esaslı bozulmayı belirsiz kılma işlevini taşıyan bir ayıp-örtücü rolünü oynar.

Elbette tarihçi de seçim yapar: ama onun düzenlemesi, duyulardan ya da duygulardan çok aklın gereksinimlerini tatmin etmeye yöneliktir. Tastamam bilimsel bir çözümlemeye bir sinema yapıtında kılık değiştirtebilmek pek ender rastlanan bir şeydir.

4. Marie-Antoinette'i konu alan bir filmde, âşığı Fersen, Amerika'ya, Rochambeau'nun yanına gidip sürgünü seçerek Fransız Devrimi'nden kurtuluyordu. Ancak Fransa'ya dönme hatasını işliyor ve orada ölüyordu.

Görüldüğü gibi, King Vidor'un *Amerikan Romansı* (1944) ya da Elia Kazan'ın *Amerika, Amerika*'sı (1963) gibi farklı destanlarda, Amerika, Tarih'inin bütün dönemlerinde –ve yalnızca şu XX. yüzyılın başında da değil– sığınılacak bir toprak olarak belirmektedir. Fransızlar, Sırplar, Yunanlılar, Ermeniler, Ruslar –kısacası, tarihteki bütün felaketlerin kurbanları– birbiri ardınca buraya sığınırlar.

Rus Devrimi, *Ninoçka* ve *Doktor Jivago*'dan John Reed'in yapıtının [Dünyayı Sarsan On Gün] Warren Beatty tarafından gerçekleştirilen uyarlamasına (*Kızıllar*, 1982) kadar, böylece son derece olumsuz bir tarzda gösterilmiştir; ama nazizme karşı SSCB ile yapılan ittifakın getirdiği zorunluluklar, aşağılanan rejime karşı gösterilen düşmanlıkları da yatıştıracaktır: Amerikan sineması, 1941 ve 1944 yılları arasında, müttefike hoş görünmek için Ekim devrimine yandaş birkaç film bile yapmıştır ve bunların en anlamlısı olan *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943), hoş görünme çabasını Troçki'ye karşı Stalinci tezleri benimsemeye kadar vardırmaktadır. Ekim devrimine yandaş bir başka film olan Lewis Milestone'un çektiği *Kuzey Yıldızı* (1943), Sovyetler'in ülkesinde sefaletin nasıl ortadan kalkıp bolluğun saltanat sürdüğünü göstermektedir: insan kendisini ABD'de sansa

yeridir. Böylece Amerika her zaman bir gönderim işlevi görür ve apaçık çelişkili bir nokta da hiç şüphesiz *bizatihi Amerikan Devrimi'ne ayrılmış film sayısının pek az oluşu*dur[1]. Elbette ve söylenegeldiği gibi, bir devrim kadar bir bağımsızlık savaşının da söz konusu olduğunu düşünmek mümkündür, ama çağdaşları, bu savaşı bir devrim olarak yaşamışlardır ve bugün bile olay böyle yargılanmaktadır.

Sinemanın bu olaya itibar etmemesinin nedeni yalnızca bu noktadan kaynaklanmıyor: 1783 Devrimi üzerine bir film, İngiltere'ye karşı verilen savaşı da anıştırmak zorunda kalacaktır. İmdi, bu doğuş eylemi Amerikalıların hoşuna gitmemektedir –onlar Kuzey-Güney savaşını, kendi iç savaşlarını işlemeyi yeğlemekteler. Bilinç altındaki neden, WASP denilen Amerikan yönetici sınıfının İngiltere'yle olan göbek bağlarını koparmak istemeyişi de olabilir: bunu yapsaydı, WASP olmayanlar (İtalyanlar, Yahudiler, Slavlar, Siyahlar, vb.), ikinci sınıf cemaatler olarak düşünülmeme haklarını daha bir güçle öne süreceklerdi. Böylece, 1920-1950 yılları sineması, İngiltere'yle yaşanan o kopuşun üzerinde durmaz. Simgesel olarak, çağdaş Amerika'yı kurduğu kabul edilen İç savaş üzerine yüzlerce film varken Devrim'i ele alanlar enderdir.

5. Daha önce belirtildiği gibi, Sovyet sineması Fransız Devrimi'ni ihmal ederken Komün'ü de, Roman Karmen tarafından filme çekilen İspanyol Devrimi'ni (*İspanya*, 1939) de, Eisenstein'ın tamamlanmamış ve Meksika tarihini konu alan filmi *Que viva Mexico*'nun (1932) örgüsünü ya da en azından ayrıcalıklı bir bölümünü oluşturan 1910-1916 Meksika Devrimi'ni de işlemektedir. Beri yanda Pudovkin, yabancı müdahale karşısında Moğolların bağımsızlıkları için giriştikleri mücadele ile genç bir Moğol çobanın devrimci bilince erişmesinin içiçe geçtiği *Asya'da Fırtına*'yı (1929) gerçekleştiriyordu. Bilinçlenme teması daha önce sinemanın başyapıtlarından biri olan ve Maksim Gorki'den uyarlanan *Ana*'da ortaya çıkmış ve bu film, Rusya'da bile, Devrim'i işleyen bütün filmler arasında hiç şüphesiz en fazla beğenileni olmuştu. Melodram burada, Amerikan sinemasındaki-

nin tersine bir anlamla işlemektedir: yazgıyı temsil edenler, mahkemeleri ve baskı güçleriyle Çarlık otokrasisidir; ama kahramanlar ölseler bile, geçmişin güçleri karşısında nasıl utkuya erişilebileceğini anlamışlardır ve mesajlarını ardıllarına devretmektedirler.

Devrimi konu alan Sovyet filmlerinden çoğu, onun kökenlerine yönelir ve Ekim'le birlikte doğmuş olan iktidarı meşrulaştırma işlevini üstlenirler. *Grev* ve *Potemkin Zırhlısı*'yla birlikte, S. M. Eisenstein da başyapıtlar ortaya koyar, ama rakibi Pudovkin'in filmlerinin tersine, kahraman olarak seyircinin özdeşleştiği bireyleri değil, kitleleri temsil eden kolektif kahramanlar olan işçileri ya da gemicileri alır; Devrim'in kökenlerini anlaşılabilir kılar ve tarihçi gibi, ya da daha doğrusu, geçmişi yalnızca yeniden canlandırmak peşinde (Mark Donskoj'un daha sonra Gorki üzerine üçlemesinde yapacağı gibi, 1938-1940) koşacak yerde, onu yeniden kurmaya çabalayan avangard bir tarihçi gibi çalışır. Kurguya, sahnelerin düzenlenişine, aynı zamanda da katılımcılar tarafından hissedilen duyusal şoklara-görsel bir biçim kazandırmak üzere çeşitli sahneler düşlemekte de duraksamayan yaratıcılığa bağlı bir çalışma. Wenden, *Potemkin Zırhlısı*'nda Eisenstein tarafından aktarılan olgu ve olayların, çoğunlukla onun kendi hayal gücünden çıkmış olduklarını tastamam göstermiştir; bununla birlikte onun *Potemkin Zırhlısı*, 1905'teki olayların en mükemmel çözümlenişidir. Özellikle Legosin'in *Uzakta Bir Yelken*'i (1937) gibi, Devrim'in bir çocuğun gözleriyle seyredildiği daha başkaları da vardır.

Aleksandre Panteleev'in *Birlikte Yaşam*'ından (1918) Vasilev'lerin *Çapaev*'ine (1934) ve oradan Elem Klimov'un *Çarlığın Sonu*'na (1986) kadar, Devrim'in, nedenlerinin ve hedeflerinin meşrulaştırılması, Sovyet sinemasının belli bir yönelimini oluşturmaktadır –yine de, Komintern aracılığıyla sürdürülen devrimci yayılmacılık, ancak pek az filme konu olmuştur (örneğin, Pudovkin'in *Asker Kaçağı*, 1932).

Bununla birlikte ilk büyük Sovyet sineması ile onun Devrim'e ilişkin görüsü arasında belli bir yanlış anlama hüküm sürmüştür: zira bu görü, kurulmakta olan Resmî Tarih'e tam olarak uygun değildi. Sinemacılar elbette

içtenlikle devrime katılmışlardı, ama yaptıkları filmlerde Tarih'in bütün belirleyici devinimlerinin kökenine Bolşevik partisini yerleştirmek gibi bir düşünce de akıllarına gelmiyordu. Örneğin, *Ana*'nın kahramanı evinde silah saklar, oysa ki, terorizmin mahkûm edilmesi sosyal-demokratlarda kuraldı; *Grev*'de, önderler Bolşevik olarak tanımlanmamışlardır, vb. Kısacası, sinemacılar kendi çözümlemelerinden çıkan hakikati aktarmaktadırlar ve bu hakikat, filmleri gösterildiğinde artık geçerli değildir. Bunun dışında, Eisenstein'ın, Dziga Vertov'un avangardcı buluşsuzlukları, kurşuna dizilmiş ya da sürgüne gönderilmiş olan seçkinlerinden boşalmış büyük kentlerin seyircisiyle uyumsuzluk içindeydi. Dolayısıyla her yerde rastlanan ve köylü kökenli olan proletarya, kültürel yönden eğitilmediğinden sinema salonlarını boşluyor, örneğin *Lenin Üzerine Üç Şarkı*'daki Dziga Vertov gibi, dünyanın en modernleri olma iddiasındaki sanatçıların estetikçiliğinden ve simgeselliğinden hiçbir şey anlamıyordu. Daha sonraları, sosyalist gerçekçiliğin başarısı da buradan geldi, yoksa yukarıdan verilen talimatlardan değil: devrim gerçeğinin yeniden canlandırılması ile yeniden kurulması arasındaki açıklık azaldı, ama özellikle resmî doğru, Lenin'in namevcut (*Çapaev*'de, 1934) ya da mevcut (Mihail Romm'un çektiği *Lenin Ekim'de*, *Lenin 1918'de*, 1937-38; Jutkeviç'in filmi *Lenin Polonya'da*, 1966, vb.) olarak baş kahraman haline geldiği bir dizi filmde öne çıktı. Öteki kahraman, Sovyet halkıdır, ama Dovçenko'da hâlâ Devrim'den mi söz edilir yoksa yalnızca rejim mi ululanır?

6. SSCB, ihtilallerin –en azından 1871, 1905, 1917 ihtilallerinin– nedenlerini açıklayan filmlerin sayısını çoğaltır ve sonuçları üzerinde pek az dururken, Amerikalılar ya da Avrupalılar, özellikle Fransız ya da Rus devrimlerinin "zararlı" sapmalarında diretip eski mutlu zamanları terennüm ederlerken, *başkaldırı* konusunda roller değişmektedir: Sovyet sinemasında başkaldırıya hiç rastlanmazken, ötede bir sürü film bu konuyu işler.

Bunun nedeni anlaşılmaktadır: başkaldırı kurulu düzeni sorgulamaz, onun aşırılıklarını, istismarcı yanlarını, adalet-

sizlikleri sorgular. Bunun dışında, başkaldırmış olan kahraman, sevgili haydut, fukaranın koruyucusu, çoğu zaman doğuştan aristokrattır ya da en azından soyluluğun değerler yasasını uygulayan bir şövalyedir. İster Zorro (Fred Niblo ve Douglas Fairbanks'ın *Zorro'nun İşareti*, 1920; *Zorro'nun Oğlu Don X*, vb.) ister Amerika Birleşik Devletleri'nde, İngiltere'de, İtalya'da çekilen ve prototipi Allan Dwan'ın 1922'de gerçekleştirdiği *Robin Hood* olan çok sayıdaki filmin kahramanı Robin Hood söz konusu olsun; ya da isterse Jesse James; bu filmlerde monarşik sistemin o haliyle herhangi bir şekilde sorgulandığı gözlenmemektedir. Fransa'da, *Mandrin*'in ya da *Maurin des Maures*'un, ya da yine Belmondo tarafından canlandırılan *Cartouche*'un, hattâ *Cadet-Rousselle*'in (1954) temsil ettikleri başkaldırılar için de bu böyledir. Tümüyle eğlendirici nitelikteki bu filmler, çok daha fazla düşünülmüş olan ve köylülerinki gibi (*Asi*, Michael Kolhaas, 1969, ya da Volker Schlöndorff'un 1970 tarihli *Kombach'lı Yoksul İnsanların Beklenmedik Varsıllığı*) kolektif başkaldırıları; ya da yine René Allio'nun *Les Camisards*'ı (1972) gibi, dinsel başkaldırıyı dile getiren yapıtların çözümsel niteliğine sahip değillerdir. Miklós Jancsó'nun *Kızıl Mezamir*'i (1972) dışında.

Oysa ki, bunlar, geçmişe değil de, tıpkı De Seta'nın *Orgosolo'daki Haydutlar*'ı, Francesco Rosi'nin *Salvatore Giuliano*'su, ya da yine Taviani kardeşlerin *Aziz Mihail'in Bir Horozu Vardı*'sı gibi, modernliğin kurbanı olan toplumlardaki başkaldırı zihniyetinin sürekliliğini en iyi dile getiren, halihazırdaki duruma en fazla dönük olan filmlerdir.

7. Joris Ivens'in 1937'de çektiği ve Cumhuriyetçilerin Franco'culara karşı verdikleri mücadeleyle baştan sona özdeşleşen *İspanya Toprağı*, hiç şüphe yok ki, demokrasinin totaliter rejimlerle sürdürdüğü kavgada F. D. Roosevelt'i bizzat taraf olmaya ikna eden Amerikan yönetim çevreleri üzerinde en fazla etkili olan filmlerden biridir.

Yahudi olsun olmasın, nazizmden kaçan Alman sanatçılar –Billy Wilder, Otto Preminger, Fritz Lang, William Dieterle, aynı şekilde de Luise Rainer, Peter Lorre, vb. gibi

oyuncular– elbette Hollywood'un küçük dünyasını –ve özellikle de Melvyn Douglas'ı, Gary Cooper'ı, Darryl F. Zanuck'ı, vb.– Avrupa'daki karşı-devrimin yarattığı tehlikeler ve nazizmin genel olarak özgürlük için olduğu kadar Amerikan özgürlükleri için de oluşturduğu tehdit konusunda uyarmakta gecikmemişlerdi. 1939 yılı nisanıyla birlikte, Anatole Litvak'in Edward G. Robinson'la birlikte yaptığı *Bir Nazi Casusunun İtirafları*, Amerikan demokrasisinin Berlin'deki totaliter rejim karşısındaki kararlılığını hiçbir yanlış anlamaya imkân vermeyecek şekilde ortaya koyacaktı.

Ama arada, ve Hollywood yapımcıları "özgürlüğün faşizme karşı" mücadelesine başkoymuş yapıtların sayısını çoğaltmazdan bile önce, İspanyol Devrimi ve iç savaşı, Amerika Franco'cu İspanya'nın tarafsız kalmasını temenni ettiği ve eşzamanlı olarak da nazizme karşı mücadelesini daha kararlı hale getirdiği ölçüde giderek daha bir kaypak hale gelmiş olan tavır alışlar için, birer *nirengi noktası* işlevini görmüştür.

İspanya Toprağı, Joris Ivens'ın başlangıçta düşünmüş olduğu tarihsel kurmaca filme ikame ettiği bir belge-filmdi. Amerika Birleşik Devletleri'nde bile, *Madrit'ten Gelen Son Tren*'in (James Hogan, 1937) ardından, kendi yönünden bir operet ve macera filmi olan, ama demokratik bir seçimle işbaşına gelmiş bir hükümete karşı savaşa girişenlerin Franco'cular olmasından dolayı esasen Cumhuriyet-yanlısı olmaktan çok barış-yanlısı görünen *Blocked* (William Dieterle, 1938), İspanyol Devrimi ve iç savaşı üzerine ilk büyük başarı oldu. Tuhaflık Hemingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*'undan yapılan uyarlamada daha da fazla belirgindi: tarafsız kalacağı umulan Franco'yu rahatsız etmemek için, yapımcısı Adolf Zukor *taraflardan ne biriniden ne de ötekinden yana olduğunu* söylediğinde, film romanın anlayışına ihanet eder. Franco rejimi, Sam Wood'un 1943'de gerçekleştirdiği filmi yine de bir saldırı eylemi olarak değerlendirdi.

Buna karşılık, nazizme karşı tavır alışlar giderek daha fazla açık hale gelmektedirler: bu filmler arasından en fazla ses getireni, hiç şüphesiz Frank Borzage'nin 1940 haziranında gösterime giren ve Hitler'e direnmeleri için Almanla-

ra yöneltilmiş bir çağrı olan *The Mortal Storm*'udur *[Ölümcül Kasırga]*. Bu film Almanya'da yasaklandı ve diplomatik bir soruna da neden oldu. Ama Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan daha başka filmler, Borzage ve Anatole Litvak'in mesajını çerçeveleyediler: Amerika'nın savaşa girmesinden *önce* çevrilmiş yaklaşık yirmi kadar nazi-karşıtı film sayılabilir –Hitchcock'un *Correspondant 17*'sinden (1940) Charlie Chaplin'in *Diktatör*'üne (1940) ya da Irving Pichel'in *The Man I Married*'ına kadar.

Önemli olan nokta, hiç şüphesiz, aynı dönem boyunca İngiltere'nin de, Fransa'nın da, nazi-karşıtı ya da İspanyol Cumhuriyetçilerine yandaş ve geniş seyirci kitlesine dönük *bir tek* film gerçekleştirmemiş olduklarıdır. Elbette böyle filmler vardır, ama bunlar *militan* sinemanın kendi çevresiyle *sınırlı* olarak kaldılar: *İspanya Toprağı*, birçokları arasından tıpkı Jean-Paul Le Chanois'nın *İspanya 39*'u ve özellikle de André Malraux'nun, Fransa'da Daladier hükümeti tarafından yasaklanan *Umut*'u gibi, böyle bir filmdi. Bunun dışında, İspanyol Devrimi, Avrupa'da belgesel çeken sinemacıların bu ölçüde katılımına yol açan ilk bunalım oldu: Ruslar hesabına Roman Karmen, İngilizler için Ivon Montagu ve Marc Laren, Fransa adına Porchet ve Marquet, Ester Sub'ın *İspanya*'sında ve daha sonra da (1962) Rossif'in *Madrit'te Ölmek*'inde kullanacakları o görüntüleri olay yerinde kaydettiler. Böylece İspanya iç savaşı XX. yüzyılın, bütün zihinsel akrabalıkları, kurmaca ya da röportaj türünde sinemada bir araya getiren tek büyük devrimci olayı oldu; bunlar faşizm-karşıtı akrabalıklardı elbette, ve de, demokrasinin uğradığı bu bozgunun birbiri ardı sıra Hampe Faustman'a *Yabancı Liman*'ı (1948) ve Vilgot Sjöman'a *Ben meraklıyım*'ı (1967) esinlendirdiği İsveç'e kadar, Atlantik'in her iki yakasında da geçerliydi.

8. İspanyol iç savaşı, açıkça devrimci olan, tecimsellik gütmeyen, çoğu kez sınırlı olanaklarla yapılmış militan bir sinema doğurmuştu.

Amerika Birleşik Devletleri'nde, bu akım McCarthy'ciliğin ardından imkân bulduğu ölçüde yaşadı, yine de iki

başyapıt vermeyi başardı; bunlardan biri, Dalton Trumbo'nun, akımın barış-yanlısı kökeninin devamı olan *Johnny Savaşa Gidiyor*'u (1971); öteki de, Herbert Biberman'ın aynı zamanda hem toplumsal, hem ırkçılık-karşıtı ve feminist olan, ABD'de boykot edilen ve bu bağlamda militan filmi *Toprağın Tuzu*'dur (1954).

Avrupa'da, savaştan sonra bu militan sinema Dziga Vertov'la özdeşleşti, bu da militan sinemayı ideolojik olarak konumlandırıyor ve tözünü tanımlıyordu: kurmaca değil belge. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, emperyalizmle mücadele şu ya da bu ölçüde burjuvaziyle mücadeleye ikame oldukta, militan sinema da kameralarını sömürgeleştirilmiş halklara doğru çevirdi ve onların kurtulmasına yardım etti, keşke bu kurtuluşun bir sonucu da "egemen burjuvaziyi" aynı şekilde yerleştirmek olmasaydı. Böylece, Joris Ivens'ı 1946'da Endonezya'da buluruz *(Endonezya Sesleniyor)*, bu arada René Vautier ve Lakhar-Hamina Cezayir sinemasının doğuşuna el vermekte, Yann Le Masson Réunion adalarında *Sucre amer*'i *[Acı Şeker]* (1964) ya da Lionel Rogosin Güney Afrika'da *Come back Africa*'yı *[Geri Gel Afrika]* (1959) çevirmektedir. Heiny Srour'un Umman üzerine yaptığı *Devrimin Vakti Geldi* ve, belli bir devrimci sol için Çin ile birlikte yeni nirengi noktasını oluşturan Filistin üzerine bir dizi filmlerle birlikte, Arap dünyası da açıkça devrimci nitelik taşıyan ulusal bir sinema geliştirir...

1968 Mayısı'ndan sonra o devrimci sol, artık kamerayı nereye çevireceğini pek bilemiyor... Bu bağlamda Chris Marker'ın *Le Fond de l'air est rouge*'u *[Gökyüzü Derinlemesine Kızıl]* (1977) bir icmal filmi olarak, en azından Avrupa'daki kaynağından fışkırabildiği şekliyle devrimci düşüncenin sonunu haber veren çanı çalmaktadır. Oysa ki, devrimci sinemanın militan seyircisi hâlâ var: bu filmlere hayranlık duyduğunu söylüyor, gazetelerde bunları yazıyor, ama salonlar boşalmaktalar ve bu seyirci –tecimselin ve televizyonun dışında kalan– bir üçüncü devre dolayımıyla yaşamakta: çeşitli festivaller dolayımıyla.

Şu halde militan ve devrimci sinema, Latin Amerika'da gelişmekte olan militan ve devrimci sinema, ister *Triconti-*

nentale döneminde, Vietnam'ın devrimci mücadelesini yüceltmek için olsun (örneğin, Kübalı Santiago Alvarez'in 1967 tarihli *Hanoi, Salı 13*'ü), ister, hep militan bir tavırla, Arjantinli Fernando Solanas'ın *Yanına Vakti* (1966-1968) olsun, Eisenstein tarzında kurulmuş ve çok geniş bir uluslararası başarıya koşulu imgesel bir devrimi düşlemektedir açık gözlerle. Siyah ya da yerli, Latin Amerika bu devrimin gelecekteki kaynağı mıdır? Bugün And dağlarının yamaçlarında doğmuş olan sinemacıların, *Akbabanın Kanı*'nın (1969) yaratıcısı Sanjinés'ten Federico Garcia'nın *Tupac Amaru*'suna (1938) kadar, kendi kendilerine sordukları sorudur bu.

9. *Sinema ve devrim*: bir filmdeki temanın sonuç olarak o temanın işlenmesinden daha az önem taşıdığı görülüyor. Bundan kuşkulanılabilirdi, ama doğrulama işlemini yapmak gerekiyordu. Devrimci bir olguyu açıkça işlerken, onu suçlayacak yerde yücelten sinemacılar, bir elin parmaklarıyla sayılacak kadardır: Ruslar, Renoir, Kubrick (*Sparkatus*'ta, 1960) ve birkaç kişi daha; Ivens, Solanas, Marker ve bazı başkaları gibi, belgesel çeken yönetmenleri de bunların arasına yerleştirmek uygun olur. Ama sinemacıların devrimci faaliyetinin başka yerde ve başka türlü işlediği açıktır. Jean Renoir'ın yapıtının açıkça tanıklık ettiği gibi, zamanımız üzerinde eleştirel bir düşünümün yıpratıcı etkisini uygulamış olan filmler, geçmişi değil bugünü işleyen, o 1940 öncesi filmleridir. *Viva Zapata*'da Meksika Devrimi'ne elbette yandaş görünmek isteyen, ama tarihsel yönü daha az açık olan filmlerde hiç şüphesiz çok daha etkili bir toplumsal ve siyasal eleştiriye girişen Elia Kazan'la da aynı şey geçerlidir. Godard'ın en devrimci filmi de *Çinli Kız* (1967) değil, Yeni Dalga'nın öteki sinemacılarının (Chabrol, Truffaut, Resnais) filmleriyle birlikte, Mayıs 1968 iklimini hazırlamış olan bütün filmleridir.

Romantizm, XIX. yüzyılda bir ilk ders vermişti: düşünceye yol veren üsluptur, ya da daha iyisi, estetik değer taşıdıkta, üslupta oluşan kırılmadır. Sonuç olarak sinemanın büyük dehaları devrimcidirler. Ama Tarih'in sinemasal yazılışının, onun öteki ifade biçimleriyle olan ilişkisini nasıl

değerlendirmeli? Her tarz, sorunlara aynı yaklaşım uyarınca yanaşmamaktadır.

Nitekim, tarihsel filme yönelen sinemacılardan çoğunun Tarih'i yöntemlerinden biriyle, bir tekiyle; çözümleme ya da geçmişin ya da bugünle olan bağlantısının ortaya getirdiği sorunların sorgulanmasıyla değil, yeniden bir araya getirici anlatıyla özdeşleştirdikleri ortaya çıkmaktadır. O zaman, Tarih'in bu yazılışlarından birinin bir başkasına uyarlanması bütün sapmalara imkân vermektedir, zira yeniden canlandırma amaçlı anlatı, tarihsel tarz içinde, çözümlemenin sıfır noktasını, en iyi şıkta öncüllerini temsil etmektedir. Bu koşullarda, sinema, o noktadan itibaren ve olanca özgürlükle aklına geleni söyleyebilir: sanatçının yaratıcılığı adına, bu sapmayı meşrulaştırmak üzere her zaman bir kilise (eleştiri kurumu) olacaktır. Hiç şüphesiz, bir anlatıda, tarihçi de aynı şekilde kendisi için gerekli bilgileri seçebilir, herhangi bir şekilde birleştirebilir, ama onun kilisesi ona bu hakkı tanımamaktadır.

Başka türlü dendikte, bir sanat yapıtının pozitivist eleştirisini yapmak günahtır, oysa ki, bir tarihçi, hatalar yaparsa artık bir tarihçi olarak kabul edilmez.

İmdi bu akıl yürütme *Potemkin Zırhlısı* karşısında çökmektedir; 1905 Devrimi'ni anlaşılır ve duyulur kılmak konusunda hiçbir şey, hakikatdışılıkların kaynaştığı bu yapıtla boy ölçüşemez... Aslında da, bu film bir yeniden canlandırma değil ama bir yeniden kurma olduğu içindir ki, üstün bir tarihsel çözümleme biçimine ulaşmaktadır.

Ceddo ya da *Yanma Vakti*, *Linetliler* ya da *Napoléon*, hep aynı ırktan filmlerdendir. Şüphesiz başkaları da.

Onlar, Tarih'i anlamak ve anlaşılır kılmak üzere, imgesel aracılığıyla bir kral yolu keşfetmeyi başardılar.

1989

1 D. W. Griffith'in *Bağımsızlık İçin*'i (1924) hiç şüphesiz Amerikan Devrimi'ni açıkça ele alan tek filmdir. Bu dönemi işleyen ender birkaç filmde, Bağımsızlık savaşı sadece cereyan eden olaylar için bir çerçeve işlevi görür (Bkz. *Mohawk'ların İzinde*, John Ford, 1939)

XXII

SIRADAN OLAY VE TARİH'İN YAZILIŞI: FRİTZ LANG'IN *LANETLİ M.* ADLI FİLMİNİN SUNDUĞU ÖRNEK

Sinemanın kullanmasını bildiği ve toplumun kimi mekanizmalarını anlaşılır kılmada başkaca çözümleme alanlarının hepsinden daha çok yardımcı olan bir çözümleme alanı varsa, o da gerçekten sıradan olayın' alanıdır. Bu sahada, sinema romandan daha fazla değilse bile, roman kadar etkili olduğunu göstermiştir.

Tarihçiler ve öteki siyasal-bilimciler, genelde siyasal örgütlenmelere, kurumlara bağlı sorunlara, iktidarı ve karşı-iktidarı ele alan sorunlara eğilirler, ya da yine ekonomik ve başka türden kararların nasıl alındıklarını, toplumun bir parti ya da devlet, vb. tarafından alınmış olan önlemlere tepkilerini incelerler. Bireysel olaylarla pek az ilgilidirler, meğer ki, öznelliğe yol verdiği ve dolayısıyla fazla güvenilir bulunmadığı için uzun zamandır değer kaybetmiş bir tür olan yaşamöyküculüğüne heves etmiş olmasınlar. Sosyologlara, demografiara gelince, onlar da daha çok grupları, bütünlükleri, sistemleri, bir toplumun işleyiş kiplerini konu ederler. İyi de, bir ya da iki kişiyi ilgilendiren ve Tarih'in akışını değiştirmeyen, ekonomik ya da toplumsal yapılarda da değişikliğe yol açmayan küçük sıradan olay ne oluyor, –işte araştırma ekiplerini sefeber etmeyen şey. Belki de yalnızca psikanalistler sıradan olayla daha fazla ilgilidirler. Ama toplum bilimleri, topu birden, onu bilmezden geliyor: sıradan olay Tarih'in bıraktığı bir yetimdir.

Şüphesiz, özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısında roman, sonra da, XX. yüzyıl başında büyük günlük gazetelerin tefrikaları –tıpkı bugün televizyonun yaptığı gibi– sıradan olaydan bol bol yararlanmışlardır. Ancak sinema, bu enformasyon damarını sistemli bir şekilde kullanmıştır, zira seyirciyi röntgenciye dönüştürebilmektedir ve böylelikle de yeri doldurulmaz hale gelmektedir. Fazladan, sıradan olaya önemli kişiler de –siyaset adamları, ekranın yıldızları, yüksek devlet memurları– karıştıkları zaman, sinema onları insani boyutlarına indirgemekte ve seyirciye, arzuladığı rövanşı sunmaktadır; böylece ve basından da daha iyi bir şekilde, her türden tatminsizleri tatmin eder, zira kiminin savcıyla, kiminin kurbanla özdeşleşmesine imkân verir.

Sinema çoğu kez yalnızca bir yeniden canlandırma yaratmak suretiyle, Karındeşen Jack, Violette Nozière türünde sansasyonel bir sıradan olayı yeniden üretmekle yetinir. Ama sıradan olayı, bir toplumun sorunlarını anlamaya yardım eden bir *belirti* gibi kullandığı da olur. 1939'dan önce Jean Renoir, *Le Crime de Monsieur Lange [Bay Lange'ın Suçu], La Règle du jeu [Oyunun Kuralı]* gibi filmlerle bu alanda bir ustaydı; ama savaş sonrasının, *Sciuscia* gibi, İtalyan yenigerçekçi filmleri, aynı şekilde çok sayıda Yeni Dalga filmi, özellikle Chabrol ve Godard'ınkiler de bu kategoriye aittirler. Örnekler çoğaltılabilir; ancak bu tip filmlerin öncüsü, *Lanetli M.* (1931) ile, itiraz edilemeyecek bir şekilde Fritz Lang'dır.

M.'nin, Almanya'da ünlenmiş bir sıradan olaydan esinlenilmiş olan öyküsü herkesçe bilinir: 20'li yılların sonunda Düsseldorf kentini dehşete boğan bir sadist tarafından öldürülen çocuklar. Polis âcizdir ve bu durum hırsızları bile kaygılandırmaktadır, zira arama çabaları ve bu kaynaşma, serserilerin "çalışmasını" engellemektedir. Dilenciler örgütünün de yardımıyla, kentin ayak takımı caniyi bulur, yakalar, yargılar ve ölüme mahkûm eder. Kendisi de suçlunun izini bulmuş olan polis, kararın infazını engellemek ve caniyi adalete teslim etmek üzere tam zamanında müdahale eder.

S. Kracauer'in peşisıra, sinema tarihçileri filmde toplu-

mun bir tür yansımasını, içinde, serserilerin nazileri temsil ettikleri ve önderleri Schrenke'nin de Führer olduğu yansımasını gördüler. Gerçekten de, büyük bir sinema tutkunu olan Hitler, Schrenke'nin görünüşünden çok etkilenmiştir ve 1931-1934 yıllarındaki Alman haber filmlerini izleyen dikkatli bir göz, onun Schrenke'nin kimi duruşlarını ve hattâ, örneğin dirseğiyle yaptığı jestlerini, ya da konuşurken aniden susma tarzını benimsediğine tanıklık eder. Fritz Lang, nazilere bir ölçüde sözünü de dinletti ve, bilindiği gibi, Yahudi olduğu halde Goebbels 1933'te ona Alman sinemasının başına geçmesini önerdi. Ama Fritz Lang reddetti ve Almanya'dan göçmenin daha akıllıca olduğuna karar verdi.

Weimar Cumhuriyeti'nin ortasındaki bu (nazi) karşı-toplum, aynı cumhuriyet toplumunun bağrındaki (serserilerden oluşan) bir karşı-toplum biçiminde aktarılmaktadır –Fritz Lang'ın filminde olumsuz bir anlamla yüklenmiş olan şey de işte budur. Bir nazi marşının kahramanı haline gelmiş olan serseri Horst Wessel bir cani miydi? Filmde, çete, sıkı bir şekilde aşamalı-düzen [hiyerarşi] içinde örgütlenmiştir, üyeleri uzgörüşlü ve etkindir. Bunun tersine, devleti temsil edenler çok zeki olabilirler, ama ötekiler kadar açık davranmazlar, mutlak bir güven telkin etmezler. Birinciler ikincilerin yerini alabilirlerdi, çünkü birbirlerine benziyorlardı, seyirciden de herhangi bir protesto gelmezdi... İşte her iki grubu da –polis ve suçlular– eşzamanlı olarak ve rekabet halinde –ama bunu bilmeden– caniyi bulmaya çalışırken gösteren koşut kurgunun taşıdığı anlam böyledir.

Film bireysel sorumluluk ve kolektif adalet sorununu da ortaya atmaktadır. M., kendisini denetleyemeyen bir canidir; bir hastadır, acaba yaptıklarından sorumlu mudur? Bütün suçlular, kendi tarzlarında, aynı şekilde birer hastadır. İmdi, caniyi yargılayacak olan Serseriler Mahkemesi bu görüşte değildir. Eğer serbest bırakılacak olursa, onun yeniden küçük kızları öldürmeye başlayacağını düşünmektedir. Serseriler böylece ölüm cezasına yandaş olan halkın duygularını dile getirmektedirler, zira ele geçirmiş oldukları suçlunun cezasını hemen infaz etmek istemektedirler. Nitekim, 1933'ten sonra, emekçiler için konutlar inşa

etmenin bu parayı tedavi edilemez kişilerin bakımı için harcamaktan daha iyi olduğunu öne sürerek, özürlüleri ve tedavisi imkânsız hastaları ortadan kaldıracak olan nazi rejimi de böyle davranacaktır. İmdi, filmin sonunda, Fritz Lang –ya da bir nazi olan kadın arkadaşı Thea von Harbou– polisin, caniyi, onu yargılayan serserilerin elinden kurtarmasını gösteren son planın ardından şöyle bir altyazı gösterirler: "Ve şimdi çocuklarımıza göz kulak olmamız gerekecek"; bu da filmi gerçekleştirenlerin Weimar demokrasisine karşı besledikleri kuşkuyu ortaya koymakta ve ideolojilerini gözler önüne sermektedir. 1933'ten sonra iktidara gelen halkçılar, 1789'un insan haklarını, yargı önünde kendini savunma hakkını uyguladıklarını iddia etmediler.

İlgi çekici bir başka çizgi de Fritz Lang'ın yaptığı çözümlemede ortaya çıkmaktadır. Koşut kurgu, her biri kendi yasa ve yöntemleriyle, aynı zamanda hem benzerlikler hem de farklılıklar gösteren iki toplumu açıkça ortaya koyarsa da, bunların aynı biçimde işlemediklerini de görürüz.

Caniyi bulabilmek için, devlet ve polis ayrıntılı teknikler kullanır, bilimden, geometriden, kimyadan yardım alırlar. Kurum, bilme'den güç almaktadır. Bunun tersine, serseriler ve onlardan da daha fazla olarak ortakları olan dilenciler, caninin izini sürmek için daha çok duyularını, içgüdülerini kullanırlar. Nitekim caniyi bulan da, onun ıslık çalma tarzını tanımış olan bir kör dilencidir.

Dolayısıyla filmin, karşı-kültürü, kıyıda kalmış olanların özgür ve doğal, canlılık dolu kültürünü böylece yüceltirken, devletin ve demokrasinin kültürünü güçsüz ve pek az güvenilir göstermek suretiyle getirdiği bu çözümleme, içgüdüler ile kurumlar arasında, gizli, görünmez bir karşıtlığı ortaya koymaktadır.

Böylece, *Lanetli M.*'de sıradan olay, isteyerek ya da istemeden, bir toplumu ve o toplumun her zaman çözmeyi başaramadığı sorunlarından birini çözümlemenin bahanesi haline gelmektedir: canileri güdüleyen nedenleri ve bunların nasıl farklı biçimde algılandıklarını.

Fritz Lang, ilk karısının ölümünden sonra, kendisini Thea von Harbow'un kollarında bulduklarını ve bu yüzden de eşinin ölümüne karışmış olabileceğinden kuşkulandıklarını anlatmıştır. "Herkes bunun benzeri bir duruma düşebilirdi, ben bu yüzden cinayetlere ilgi duyarım." Gerçekten de, Lang'ın yapıtının önemli bir bölümü bu sorunun çevresinde döner. Tıpkı, önce ihbar edilen, sonra da ihbar eden kimliğiyle, ihbar sorununun, kişisel deneyimine de bağlı olarak Kazan için önem taşıması gibi.

Fritz Lang, hiç şüphesiz, sıradan olay sayesinde bir toplum durumunun bilimsel bir çözümlemesini yapmış olan ilk sinemacıdır. Böylece o, tarihçi-sinemacıların en büyüğüdür.

1993

1. Bu terim, Fransızcada "fait divers", İngilizcede "feature" terimleriyle karşılanan ve bizde, genellikle gazetelerin 3. sayfalarında yer alan polis/adliye haberlerine konu olan toplum olaylarını belirtmek üzere kullanılmıştır. [ç.n.]

XXIII

PÉTAİN: JEAN MARBŒUF'ÜN YARATICILIĞI

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

Ama yine de, bu kitabı sanki söz konusu olan bir filmmiş gibi yazdım, bir yandan tasarının kendisini korurken ona dramatik bir biçim vermeye çalıştım; yani, Vichy'nin izlediği siyasette devlet başkanının payını anlaşılır kılarken, aynı zamanda Fransızların Mareşal ile olan bağlarını duyulur kılmaya çalıştım. Öyle ki, anlatının kronolojik gelişimi Pétain'in ve Fransızların davranışlarını açıklama ve anlama zorunluluğuyla birleşti, geçmişlerini, Tarih'e bakışlarını dikkate aldı. Bu açıklayıcı geriye dönüşlerin [*flash-back*] hedefinin, anlatıya belli bir derinlik getirmek olduğu söylenebilirdi.

Böylece, bu kitap sanki bir filmmiş gibi tasarlanmıştı. Ancak, ondan film yapmak ayrı bir hikayeydi...

Zira kitapta geçen bir dizi sahnenin, elbette bir film için yeniden canlandırılmaları mümkündü, ama yeniden canlandırmak yetmiyordu: yeniden kurmak gerekiyordu.

Benimsenen bakış açısı konusunda hiçbir anlaşmazlık yoktu: kitap gibi, film de Pétain üzerine, Pétain'cilik üzerine bir yargılama değil, bir tanı olmak zorundaydı.

Ancak insanı ve uyguladığı siyaseti, aynı şekilde de Fransızların tavrını canlandırmak için, hangi sinematografik biçim benimsenecekti?

Sinemacıların siyasal sorunlara cepheden yaklaşmaktan

her zaman özenle kaçınmış olduklarını saptama cesaretini hiç kimse göstermemiştir. Onlar bu tür sorunlara hep dolambaçlı yoldan yanaşırlar.

İster faşizm, ister nazizm ya da Stalinci komünizm söz konusu olsun, en çarpıcı başarıları her zaman tikel bir deneyimin sahneye konmasına dayanır: bir çiftin, bir ailenin, vb. tikel deneyimleri... Bizi bu dolambaçlı yoldan geçirmek suretiyle bir trajediye katılmamızı ve dehşetin nasıl bir şey olabileceğini hissetmemizi sağlarlar. Ama ne Lizzani'nin *Fakir Aşıkların Günlüğü*'nde, ne Visconti'nin *Lanetliler*'inde, ne de Abouladze'nin *Pişmanlık*'ında, asıl sorumluları sahneye çıkarırlar.

Şüphesiz, Charlie Chaplin *Diktatör*'de bunu yapmış, ama yaparken çılgınlığı bahane olarak kullanmıştır. Ancak film 1940'da, nazizmin cinayetlerinin henüz o ölçüsüz boyutlarına ulaşmamış oldukları bir tarihte çevrilmiştir.

1993'te, Pétain'ciliğin bilançosu ortadadır ve çılgınlık da Pétain konusunda geçerli olabilemez.

Jacques Kirsner'in tasarısı –bizim tasarımız–, gerçekten de, bu film boyunca, *Pétain* filmi boyunca, siyasal sorunları cepheden ele almaktı.

Alain Riou'nun yardımıyla, Jean Marbœuf buna cüret etti. Aferin!

Fransa'nın Pétain ile evliliği, kurulan rejimin sapkınlığı, iktidarın izlediği yol –ve aynı şekilde de Fransızlarınki– nasıl aktarılacaktı?

Alain Corneau'nun filmi çekeceği sıralarda girişilen bir ilk deneme sırasında aklıma gelen fikir, *Yurttaş Kane*'deki ilke üzerine kurulu diyebileceğimiz, anket tarzında bir senaryoydu ve burada, kaygı içindeki Pétain'in hapishanede bile içini kemirip duran bilmece, "bir hain olduğu yargısına mı varmak gerekir?" bilmecesi, yavaş yavaş çözülecekti.

Sinemada zaman zaman karşılaşıldığı gibi, bu tasarıdan, sonra da bir ikincisinden vazgeçildi; ama, enerjisi durmaksızın yeniden doğan Jacques Kirsner sayesinde, J.-P. Marchand'la birlikte bir üçüncü denemeye, derken bir dördüncüsüne girişildi. En iyi görüneni beşinci deneme

oldu: Alain Riou ve Jean Marbœuf çözümü buldular.

Fikir neydi? Siyasal çözümlemeyi iktidarın söylemi ve eylemlerinde sınırlamamak, ama bunları, bozgundan miras aldıkları bir konumla kapışma halinde ve sorumluluk içinde eylemek, seçişlerde bulunmak zorunda olan kahramanlar tasarlamak suretiyle, toplumun tepkileriyle karşı karşıya getirmek. Tarih'e elbette öncelikle yukarıdan, ama bir yandan da aşağıdan bakılan bu filmin özgünlüğü, sıradan insanların davranışları ile ulusu yöneten kişilerin davranışları arasındaki bu gidiş gelişlerdir işte.

Sinemada bunun daha önceki bir benzerini ben bilmiyorum.

Bu türden bir filmin çekim zorluklarının birçok özveriyi zorunlu kıldığını eklemek gerekir mi? Seyirciye karşı gösterilecek tarihsel dürüstlüğün dayattığı mecburiyetlerden fazla olarak, yapıt bir üsluba da sahip olmak, bizi heyecanlandırmak zorundadır. Aynı şekilde *bir anlam* da taşımak zorundadır.

İnsanlar nasıl oldu da insanlık dışı bir rejim salgılayabildiler: bu filmin siyasal dersi budur ve böylece de iki yönden yenidir: çözümsel olarak ve sinemasal olarak. İyi de, bunu gözlemlemiş olan eleştirmenler hani?

1993

ÖZEL ADLAR DİZİNİ

1914-1918, Savaşın dönüşümü, 93.
A Guy Named Joe, 125.
A nous la liberté, 16, 192.
ABULADZE: *Pişmanlık*, 11, 176, 223.
Action Française, 204, 205.
Aelita, 170.
Affaire Dreyfus, L' [Dreyfus Davası], 130
Afrikalı Scipion, 124.
Akbabanın Kanı, 215.
AKOUN, A., 50n.
Aleksandr Nevski, 12, 22, 61, 188, 192.
ALEKSANDR, kral, 33.
Algérie 1954, la révolte d'un colonisé [Cezayir 1954, Bir Sömürge İnsanının İsyanı], 60n.
Allegri Nasıadieri, 124.
ALLEN, Woody, 200.
ALLIO René, 21, 188, 211.
Almanya Nasıl Nazi Oldu, 60n., 98.
ALTMANN, Georges, 159.
ALVAREZ, Santiago: *Hanoi, Salı 13*, 215.
Amerika, Amerika, 207.
Amerikan Romansı [An American Romance], 197, 207.
Anna, 62, 63, 65, 66, 167, 169, 170, 181, 190, 208, 210.
Analyse de film, analyse de société [Film Çözümlemesi, Toplum Çözümlemesi], 22n.
Annales, 50n., 51n.,58, 60, 60n.
Anonim (Massachusetts'in), 194.
Anthony Adverse, 206.
ANTİGONE, 152-154.
Antimilitarist sinema, 130.
ARGOUD, d', 143.
ARON, Jean-Paul, 112.
Asi, 211.
Asker Kaçağı, 173, 209.
Asrı zamanlar, 192.
ASTIER DE LA VIGERIE, Emmanuel, d', 104.
ASTIER DE LA VIGERIE, François, d', 104, 105.
ASTIER DE LA VIGERIE, Jean Bernard, d', 104, 105.
Asya'da Fırtına, 62, 169, 208.
Attack [Saldırı], 130.
Avoir vingt ans dans les Aurès [Aurès'lerde Yirmi Yaşında Olmak], 132.
Ayışığı Sonatı, 78.
Aziz Mihail'in Bir Horozu Vardı, 211.

Babatou ve Üç Öğüt, 191, 192.
BABEUF, Gracchus, 203.
Bağımsızlık İçin, 216n.
Barbara Fritchie, 196.
BARDÈCHE, Maurice, 50n., 152.
BARNET, Boris, 170, 174, 175.
BARTHES, Roland, 50n.
BATALOV, 170.
Batı Cephesinde Bir Savaş Günü, 93.
Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok, 124, 130.
BAXTER, Ann, 128.
Bay Batı'nın Bolşevikler

Diyarındaki Olağanüstü Maceraları, 34, 169.
Bay Smith Senato'da, 199.
Beast of Berlin, 123, 124.
BEATTY, Warren, 207.
Behind the Rising Sun, 125, 127, 198.
Bejin Çayırı, 174.
Beklenmeyen, 35, 36, 37.
BELMONDO, Jean-Paul, 211.
Ben-Hur, 198.
Ben Meraklıyım, 213.
BEHRENDT, 204
BERLIN, Irving ve CURTİZ, Michael: *This is the Army*, 125.
Berlin, Kasım 1918, Birliklerin Cepheden dönüşü, 97.
BERTOLUCCI, Bernardo: *Örümcek Stratejisi*, 188.
BEYLIE, Claude, 160.
Beynin Mekanizması, 171.
BIBERMANN, Herbert: *Toprağın tuzu*, 190, 192, 193, 202, 214.
Bir Bodrum katındaki Yaşam, 33.
Birlikte Yaşam [Elele Vermek], 209.
Birth of a Race, The, 200.
Bisiklet Hırsızları, 192.
Black Hills are not to sell, The, 11, 192, 201.
BLOCH, Marc, 58.
Blockade, 125, 212.
BLUM, Léon, 161.
BOGDANOV, 172.
Bolchewisten Greuel, Die [Kiev'deki Dehşet Günleri], 42.
BONAPARTE, 145-147, 203.
BONITZER, Pascal, 59.
Bonnie ve Clyde, 201.
BONNIER DE LA CHAPELLE, 104.
BORZAGE, Frank, 212, 213; *The Mortal Storm [Ölümcül Kasırga]*, 125, 126, 213.
BOURGET, J.-L., 206.
BOUTANG, Pierre, 142.
Boxer'lar, 15, 53.
BRASIER, Michel: *Ku Klux Klan'dan Kara Panterlere*, 60n.
BRAUDEL, Fernand, 9, 58.
BRISELANCE, M.-F., 50n., 51n., 60n.
BRUNI, Leonardo, 26.
BUKARİN, 128.
BUSCH, Ernst, 21.
BUŞOVETSKI: *Danton*, 204.
Büyük Avcı, 174.
Büyük Çağrı, 124.
Büyük Savaş, 1914-1918, 97.

Cadet-Rousselle, 211.
Cahiers du cinéma, 10, 21, 51n., 52-59.
Camisards, Les, 211.
CAMPANELLA, 165.
CAMUS, Albert, 152.
Cannes Festivali, 9.
CAPRA, Frank: *Bay Smith Senato'da*, 199; *Neden Savaşıyoruz*, 199.
Cartouche, 211.
Ceddo, 11, 190, 192, 216.
CHABROL, Claude, 189, 215, 218.
Chagrin et la pitié, Le [Acı ve Acıma], 11, 140.
CHAPLIN, Charles: 9, 13, 170,

198, 200, 213; *Diktatör*, 213, 223; *Asri zamanlar*, 192.
Charme indiscret de la démocratie bourgeoise, Le, 133n.
Chevaux de feu [Ateş Atları], 177n.
CHURCHILL, Winston, 91, 183.
CLAİR, René, 13, 168; *A nous la liberté*, 16
CLARK, C, 123.
CLARK, D. Worth, 122.
Claudia, 125, 201.
CLEYNEN, Jacques, 163n.
CNN, 12.
Coblence arşivleri, 93, 97, 98.
Come back Africa, 214.
Comment l'Allemagne est devenue nazie [Almanya Nasıl Nazi Oldu], 60n., 98.
COMTE, Auguste, 147.
Concentration Camp, 123, 124.
Confession of a Nazi Spy [Bir Nazi Casusunun İtirafları], 122, 125, 126, 129n., 212.
Conspiracy [İhanet], 124.
COOPER, Gary, 212.
Copra Films, 133n.
CORNEAU, Alain, 223.
Correspondant 17, 213.
COTTEN, Joseph, 155.
Coward, The, 196.
Crisis, The, 196.
CROCE, Benedetto, 27.
CROWTHER, Bosley, 151, 157
CURTIZ, Michael: *Mission to Moscow*, 207; *The Sea Hawk*, 195; *This is the Army*, 125; *Yankee Doodle Story*, 125.
CUSTER, general, 190.

Ça ira, 148.
Çanlar Kimin İçin Çalıyor (film), 125, 197.
Çanlar kimin İçin çalıyor (roman), 212.
Çapaev, 9, 22, 55, 68, 69, 78, 121, 175, 192, 209, 210.
ÇAVUŞESKU, 12
Çavuş York, 125.
Çin Devriminin Üç Aşaması, 94.
Çinli kız, 215.
ÇİRKOV, 72.

DALADIER, Édouard, 143, 213.
DALLET, Sylvie: *Fransız Devrimi ve Sinema*, 204.
Damnés, Les [Lanetliler], 11, 189, 215, 223.
DANEY, Serge, 13, 53.
Danteller (Kruzeva), 174.
DANTON, 146, 203, 206.
Danton, 189, 204.
DARLAN, amiral, 104, 105.
DAVIES J.: *Anılar*, 127.
DE MILLE, Cecil B. *On Emir*, 198; *Ben Hur*, 198; *Quo Vadis*, 198.
DE SETA: *Orgosolo'daki Haydutlar*, 211.
DE SICA, Vittorio: *Bisiklet Hırsızları*, 192.
DEAN, James: 201.
DEBRÉ, Michel, 58, 60n.
Dérnier des hommes, Le [İnsanların Sonuncusu], 19
DERRIEN, M.-L., 60n.
Devrimin Vakti Geldi, 214.
DICKENS, Charles: *İki Şehrin*

Hikayesi, 206.
Diktatör, 213, 223.
DIETERLE, William: 204, 211, 212; *Blockade*, 125, 212; *Madame du Barry*, 204.
Disparus de Saint-Agil, Les, [Saint-Agil'de Kaybolanlar], 122.
Distant Dreams, 195.
DMYTRIK, Edward: 198; *Behind the Rising Sun*, 125, 198; *Hitler's Children [Hitler'in Çocukları]*, 129n.
Doktor Jivago, 207.
DONSKOI (Donskoj), Mark, 95, 209.
DOSTOYEVSKİ, Fiodor, 187.
Double crime sur la ligne Maginot [Majino Hattında Çifte Cinayet], 122.
DOGLAS, Melvyn, 212.
DOVÇENKO, Aleksandr: 171, 173, 174, 210; *Zvenigora*, 171.
Dört Arkadaş, 131.
DRAME, Claudine: *Témoignage pour mémoire*, 11
Drei Unteroffiziere, 124.
DREYFUS, Alfred, 15.
DU BARRY, Mme., 205.
DUCLOS, Jacques, 142.
Du Ku Klux Klan aux Panthères Noires [Ku Klux Klan'dan Kara Panterlere], 60n.
DUHAMEL, Georges, 28.
DUMAS, Alexandre: 181, 186; *Üç Silahşörler*, 186.
Dura Lex, 22, 34-38, 166, 170.
DWAN, Allan: *Robin Hood*, 211.
DZIGAN, Yefim: *Kornstad Denizcileri*, 77.

EDELMAN, B., 50n.
EDISON, Thomas Alva: *Tom Amcanın Kulübesi*, 195.
EHRHARD, J. ve PALMADE, G., 50n.
EISENSTEIN: 9, 18, 20, 34, 47, 62, 66, 67, 86, 88, 120, 147, 148, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 181, 187, 190, 208, 209, 210, 215; *Aleksandr Nevski*, 12, 21, 61, 180, 192; *Potemkin Zırhlısı*, 21, 65, 66, 86, 167, 181, 185, 187, 209, 216; *Grev*, 20, 62, 66-68, 171, 190, 192, 209, 210; *Korkunç İvan*, 19, 126; *Genel çizgi*, 173; *Ekim*, 47, 65, 67, 171; *Bejin Çayırı*, 174; *Que Viva Mexico*, 208.
Ekim, 47, 65, 67, 171.
Elele vermek [Uplotnenie], 40, 43, 44.
ELIZABETH, kraliçe, 195.
Endonezya Sesleniyor, 214.
Entente Cordiale [Sevgi Paktı], 122, 124.
Entraînement des CRS, L', 133n.
ERMLER, Friedrich, 170, 175.
Escape [Firar], 125.
EZYCKMAN, C., 50n.

Fakir Aşıkların Günlüğü [Chronique des pauvres amants], 223.
Fin du monde, La, [Dünyanın Sonu], 146.
FAIRBANKS, Douglas: 170.

Zorro'nun İşareti, 211.
Farrebique, 92.
FAUSTMAN, Hampe, *Yabancı Liman*, 213.
FEKS (ekolü), 170, 173.
Femmes du Mont Chenoua, 192.
FERRO, Marc, 52-59, 101-113.
FERRO, Vonnie, 157.
FERSEN, 207.
FIHMAN, G., 50n.
Fin du monde, La [Dünyanın Sonu], 146.
Fin du tsarisme, La [Çarlığın Sonu],
Firar [Escape], 125, 126.
FKP, 17, 114, 115.
FLEISCHMANN, Peter, 188.
FLEMING, Victor: *A Guy named Joe*, 125; *Rüzgâr Gibi Geçti*, 125, 189, 196, 197.
Flight Angels, 124.
FLN, 108.
Florentiner, Der, 124.
FLYNN, Errol, 195.
FORD, John: *Vadim O Kadar Yeşildi Ki*, 197; *Liberty Valance'ı Öldüren Adam*, 197; *Lincoln'ün Gençliği*, 197; *Fort Apache Katliamı*, 197; *Gazap Üzümleri*, 197; *Mohavkların İzinde*, 216n.
Foreign Correspondant [Yabancı Muhabir], 125.
Fort-Apache Katliamı, 197.
FOUCAULT, Michel, 21, 50n., 60.
Four Sons, 125, 126.
Fox, 29, 110.
Franc-Tireur, 159.
Français si vous saviez [Fransızlar Bir Bilseydiniz], 140, 142, 143.
FRANCO, Francisco, 212.
FREISING, Otto de, 26.
FRESNAY, Pierre, 160.
FRUNZE, Mikhail, 80, 172.
FUNCK-BRENTANO, F., 205.
FURET, François, 30, 50n.

GABIN, Jean, 111, 160, 161.
GANCE, Abel, 20, 145-148, 187, 188, 204.
GANDİ, Mahatma, 110.
GARCIA, Federico: *Tupac Amaru*, 215.
GARÇON, François, 137.
Gardarem lo Larzac, 130, 133n.
GAUGE, Pierre, 58.
GAULLE, Charles de, 104, 142, 143.
GAXOTTE, Pierre, 205.
Gazap Üzümleri, 197.
GEMINIANI, Raphaël, 141.
Genel çizgi, 173.
Germany Rampants [Alman Mevzileri], 123.
GIRUALT, René: *1925 üzerine*, 88n.
Glénarvon Tilkisi, 21.
GODARD, Jean-Luc: 13, 16, 18, 31, 189, 215, 218; *Çinli Kız*, 215; *Week-End*, 18.
GODET, Martine, 177n.
GODFREY, P.: *Hotel Berlin*, 129n.
GOEBBELS, Joseph, 17, 56, 108, 137, 159, 161, 163, 219.
GOERING, Hermann, 159
GOLDMANN, A., 50n.
GOMEZ, J. A., 158n.

GORKİ, Maksim, 120, 165, 167, 208, 209.
GOSKINO, 176.
GOULDING, Edmund: *Claudia*, 125.
Gouverneur, Der, 124.
Göktüzü Derinlemesine Kızıl, 214.
Grand appel, Le, 124.
Grande illusion, La [Büyük Yanılgı], 20, 159, 163, 189, 190.
Great Citizen, The, 123, 124.
Great Dictator, The, 125.
GREEN, Graham: 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158n.
Grev, 20, 62, 63, 65-67, 171, 190, 192, 209, 210.
GRİFFITH, D. W.: 195, 204; *Hoşgörüsüzlük*, 195; *Bağımsızlık İçin*, 216n.
GRIGORIADOU, Léna, 152.
GRIGORIADOU-CABAGNOLS, H., 50n., 51n.
Gringoire, 161.
GUITRY, Sacha, 204.

Hachette-Pathé, grubu, 52, 53, 56.
HAMBLOCH, E.: *Germany Rampants*, 123.
HAMILTON, 196.
Hanoi, Salı 13, 215.
HARBOW, Thea von, 221.
HARLAN, Veit, 137, 139.
HARRIS, André, 19, 140, 142.
HATHAWAY, Henry: *House of the 92th Street [92. Caddedeki Ev]*, 129n.
HAWKS, Howard: *Çavuş York [Sergent York]*, 125.
HEMINGWAY, Ernest: 197; *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, 212.
HERVÉ, Gustave, 146.
HEUNEBELLE, Guy: *Le cinéma militant*, 133n.
Histoire commence à 20 heures, L' [Tarih Akşam Sekizde Başlar] (program), 13, 116.
HITCHCOCK, Alfred: *Correspondant 17*, 213.
HİTLER, Adolf, 56, 98, 99, 101, 102, 109, 125, 143, 212, 219.
Hitler's Children [Hitler'in Çocukları], 129n.
HOGAN, James; *Madrit'ten Gelen Son Tren*, 212.
Hommes contre, Les, 131.
Horizon, L', 133n.
Hoşgörüsüzlük, 195.
Hotel Berlin, 129n.
HOUGH, Richard: *Potemkin Zırhlısındaki Ayaklanma*, 88n.
House on the 92th Street, 129n.
HOWARD, Trevor, 158n.
HUGENBERG, 146.
HUPPERT, G., 50n.
HÜSEYİN, Saddam, 12.

INA, 111.
IL'INSKIJ, 170.
In Old Kentucky, 196.
ISHAGHPOUR, 189.
Iskra, 133n.
ISKUSSTVA, Ziza, 171.
IVENS, Joris: 192, 212, 214, 215; *Endonezya Sesleniyor*, 214; *İspanya Toprağı*, 211,

212, 213.

İbret İçin, 131.
İnsanlar Yaşadıkça, 130.
İSA: 147.
İspanya, 208.
İspanya 39, 213.
İspanya Toprağı, 211-213.
İstencin Zaferi, 103.
İtham Ediyorum, 131.

JAMES, Jesse, 211.
JANCSÓ, Miklós: *Kızıl Mezamir*, 211.
Japon Savaş Suçları, 93.
JARUZELSKI, Wojciech, 204.
JAY, D. J., 137.
JDANOV (Zdanov), 120, 172, 173.
JEANNE d'ARC, 186.
JEFFERSON, Thomas, 196
Jérôme Perreau, 146.
Johnny Savaşa Gidiyor, 214.
JONES, J., 201.
JUTKEVİÇ: 170; *Dauteller (Kruzeva)*, 174; *Lenin Polonya'da*, 210.

KABALCIYAN, J. C.: *Mémoire arménienne*, 11
KAHN, Albert, 95.
Kanclyalı Kadın, 146.
Kameralı Adam, 168, 171, 192, 193.
Kanun Adına [Dura Lex], 34-38, 49, 50n., 121, 166, 170.
Kara Kitap, 204, 206.
KARDAS, Anton, 151.
KARINDEŞEN JACK, 218.
KARMEN, Roman, 208, 213.
Kavgam [Mein Kampf], 11
KAZAN, Elia: 13, 191, 202, 221; *Amerika, Amerika*, 207; *Rıhtımların Üstünde*, 201; *Ziyaretçiler*, 192, 201; *Viva Zapata*, 215.
KENNEDY, J.-P., 122.
Kırk Birinci, 170.
Kızıl Mezamir, 211.
Kızıllar [Reds], 207.
Kiev'deki Delişet Günleri [Die Bolchewisiten Greuel], 42-44.
Kinler, 202.
KIRSNER, Jacques, 223.
KLIMOV, Elem: 175; *Çırlığın Sonu*, 209.
KLJUSEVSKI, 61.
Kocamı Kaybettim, 124.
KOESTLER, Alfred, 152.
KOLLONTAİ, Aleksandra, 83.
KOLOMB Kristof, 147.
Kombach'lı Yoksul İnsanların Beklenmedik Varsıllığı, 211.
Komün, 208.
Korkunç İvan, 19, 121.
Koşut Tarih, 95, 101, 107, 112, 113.
KOVALEVSKI, 27, 61.
KÓZINÇEV: 170, 174; *Yeni Babil*, 204.
Kör Venüs [Vénus aveugle], 147.
KRACAUER, Siegfried, 218.
KRESTINSKI, 128.
KRIVITSKY, 123.
Kronstadt Denizcileri, 77.
KROPOTKİN, 165.
KRUPSKAYA, 121.
KRUŞÇEV, N., 58.
KU KLUX KLAN,
Ku Klux Klan'dan Kara Panterlere, 60n.

KUBRICK, Stanley: *Zafer Yolları*, 131, 189; *Spartacus*, 199, 215.
KULEÇOV: 18, 37, 39, 50n., 120, 121, 167, 168; *Dura Lex*, 22, 34-38, 166, 170; *Büyülü Avutucu*, 174; *Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları*, 34, 169.
Kvai Köprüsü, 130.
Kuzey Yıldızı, 207.
Küçük Vera, 176.

L'HERBIER, Marcel, 168.
Lucombe Lucien, 16, 59.
LAKHAR-HAMINA, 214.
Lunetli M., 191, 192, 217, 218, 220.
Lanetliler [Les Damnés], 11, 189, 215, 223.
LANG, Fritz: 211, 219, 221; *Lunetli M.*, 191, 192, 217, 218, 220; *Metropolis*, 170.
LANZMANN, Claude: *Shoah*, 11
LAREN, Marc, 213.
LAVAL, Pierre, 142.
LAVİSSE, Ernest, 26, 27
LAWSON, J. H.: *Four Sons*, 125, 126.
LE CHANOİS, Jean-Paul: *İspanya 39*, 213.
LE GOFF, Jacques; 7.
LE MASSON, Yann: *Sucre Amer [Acı Şeker]*, 214.
LE ROY, Mervyn: *Anthony Adverse*, 206; *Escape*, 125, 126; *Thirty Seconds Over Tokyo*, 125.
LEAN, David: *Kvai Köprüsü*, 130.
LEBEDEV, 35, 51n.,
LEBEL, J.-P., 50n.,
LEE, general, 197.
LEFEBVRE, Georges, 50n.
LEGOSIN: *Uzakta Bir Yelken*, 209.
LEISER: *Mein Kampf*, 11
LENİN, 55, 77, 78, 83, 84, 94, 119, 121, 164, 165, 166, 169, 172, 203, 205, 210.
Lenin Ekim'de, Lenin 1918'de, 210.
Lenin Polonya'da, 210.
Lenin Lenin'i Anlatıyor, 21, 94, 95.
Lenin Üzerine Üç Şarkı, 210.
LENÔTRE, Gaston, 205.
LEWRENZ, Rebecca, 60n.
LEWIS, Jerry, 200.
LEYDA, Jay: *Kino, a History of the Russian and Soiet Film*, 50n., 51n.; *Compilation Films*, 96.
Libelli, 130.
Liberty Valance'ı Öldüren Adam, 197.
LİEBKNECHT, Karl, 41.
LINCOLN, A, 196, 197.
Lincoln'ün Gençliği, 197.
Literature Film Quarterly, 158n.
LITVAK, Anatole: 213; *Bir Nazi Casusunun İtirafları*, 125, 126, 129n., 212.
LITVINOV, 128.
LIZZANI: *Fakir Aşıkların Günlüğü [Chronique des pauvres amants]*, 223.
LONDON, Jack: 35-39, 166; *Beklenmeyen*, 35, 36; *Neden*

Bir Sosyalistim, 39.
LORENZI, Stellio, 204.
LORRE, Peter, 211.
LOSEY, Joseph: *Kinler*, 202; *İbret İçin*, 131.
LOUİS XV, 204.
Lourdes ve Harikaları, 92.
LUBITSCH, Ernst: 204; *Ninoşka*, 198; *To be or not to be*, 198.
LUNAÇARSKİ, Anatol, 40, 44, 55, 56, 119, 121, 166, 170, 172.
LUNGIN, Pavel: *Taxi Blues*, 176.
LUXEMBURG, Rosa, 132.

Madame du Barry, 204.
MADELIN, Louis, 205.
Madrid'de Ölmek, 213.
Madrid'den Gelen Son Tren, 123, 212.
Maitres-fous, Les [Baş Deliler], 92.
MALHURET, 107.
MALLE, Louis: *Lucombe Lucien*, 16, 59.
MALRAUX, André: *Umut*, 213.
Man I married, The, 125, 126, 129n., 213.
MANCKIEWICZ, Joseph L.: *Three Comrades [Üç Arkadaş]*, 125.
Mandrin, 211.
MANN, Anthony: *Kara Kitap*, 204, 206.
Mao Ze-tung Yenan'da, 94.
MARBŒUF, Jean, 222, 223, 224.
MARCHAND, J.-P., 223.
MAREY, Etienne-Jules, 15.
MARGARIDO, A., 50n.
MARİE-ANTOİNETTE, 205, 206, 207.
Marie-Antoinette, 204, 206.
MARKER, Chris: 215; *Gökyüzü Derinlemesine Kızıl*, 214; *Sibirya Mektubu*, 18.
MARQUET, 213.
Marseillaise, La (marş), 162.
Marseillaise, La (film), 190, 204.
MARX, Brothers, 198, 200.
MARX, Karl, 58, 121, 147, 165.
MATHIEU, Jean, 96.
Maurin des Maures, 211.
MAYAKOVSKİ, Vladimir, 120.
MAZARIN, 186.
MCCARTHY komisyonu, 125, 129.
MCCARTHY, Joseph R.: 199
MEDVEKIN, 174.
Mein Kampf [Kavgam], 11
MÉLIÈS, Georges: *L'Affaire Dreyfus [Dreyfus Davası]*, 130.
Mémoire arménienne [Ermenistan Anıları], 11
MENDÈS FRANCE, Pierre, 19, 142, 143.
MENŞOV: 176; *Moskova Gözyaşlarına İnanmıyor*, 176.
Metropolis, 170.
METZ, Christian, 18, 50n.
MEYERHOLD, Vsevolod, 172.
MİCHAEL Kolhaas: *Asi*, 211.
MICHEL, Henri, 11
MICHELET, Jules, 181.
MILESTONE, Lewis: *The Northern Star [Kuzey*

Yıldızı), 125, 128, 129, 207.
Mission to Moscow, 125, 127, 207.
MITRY, Jean, 18, 50n., 146.
Mohawk'ların İzinde, 216n.
MOMMSEN, Theodor, 26
MONTOAGU, Ivon, 213.
Moon is Dawn, The, 125.
MORIN, Engar, 50n.
MORISON, James, 88n.
MORISSETTE, Bruce, 18
Mortal Storm, The (Ölümcül Kasırga), 125, 126. 213.
Moskova Gözyaşlarına İnanmıyor, 176.
MOUSSINAC, Léon, 145.
Mrs. Miniver, 125.
MURNAU, Friedrich Wilhelm: *İnsanların Sonuncusu*, 19
MUSSOLINI, Benito, 143.
MUYBRIDGE, Edward, 15

Napoléon, 20, 145, 146, 187, 192, 215.
NAPOLÉON, 147, 187, 190, 203.
Nazilerin Tören Alayı, 98.
Neden Bir Sosyalistim, 39.
Neden savaşıyoruz, 199.
NEIL, Louisette, 111, 112
NEVSKI, Aleksandr, 190.
Newsweek, 109.
New York Times, 123, 124, 151.
NIBLO, Fred ve FAIRBANKS, Douglas: *Zorro'nun İşareti*, 211.
Ninoşka, 123, 124, 207.
NORA, Pierre, 50n.
Northern Star, The, 125, 128, 129.
NOZIÈRE, Violette, 218.
NYE, G. T., 122.

OÇAKOV, 86.
OFFENBACH, Jacques: 148.
Okraina, 131, 174.
On Emir, 198.
OPHULS, Marcel, 140-142; *Acı ve Acıma*, 140.
OPHULS, Max: *Libelli*, 130.
Oppenheim Family, The, 123, 124.
Orgosolo'daki Haydutlar, 211.
ORTF, 17, 21.
OSAWA, Sandra: *The Black Hills are not to sell*, 11, 192, 201.
Otuz Yıllık Tarih, 97.
Our Town, 201.
OUSMANE, Senbène: 13; *Ceddo*, 11

Örümcek Stratejisi, 188.

PANTELEEV, Aleksandr: *Elele Vermek* (ya da, *Birlikte Yaşam*), 40, 209.
PAOLİ, Paolo: 147.
Paradis perdu (Yitik Cennet), 147.
PARADJANOV, Sergei: *Ateş Atları*, 177n.
Paramount, 109, 110.
PARİS, kontu, 104.
PARLO, Dita: 159, 163.
PASQUİER, Étienne, 26, 50n.
Pathé, 29.
PAVEL, 170.
PAXTON, Robert, 11.
PERRAKI, Vivi, 101, 108, 111 113.

PÉTAİN, Philippe, 107, 146, 147, 222.
Pétain (kitap), 107.
Pétain (film), 222, 223.
Petite Vera, La [Küçük Vera], 176.
PHILIPS, Gene D., 158n.
PICASSO, Pablo, 173.
PICHEL, Irving: *The Man I married*, 126, 129n., 213; *The Moon is Dawn*, 125.
PICUL: *Küçük Vera*, 176.
PIERRE, Michel, 137.
Pişmanlık, 11, 176, 223.
Po Zekonu, (Bkz. *Kanun Adına*)
POLYBE, 26.
PORCHET, 213.
Port étranger [Yabancı Liman], 213.
Potemkin Zırhlısı, 22, 65, 66, 86, 167, 181, 185, 187, 209, 216.
Pravda, 37, 38, 55, 68.
PREMİNGER, Otto, 211.
PREOBRAJENSKAİA, Olga, *Riazan'ın Kocakarıları*, 62.
PROMETHEUS, 187.
PROTAZANOV: *Aelita*, 170, 173; *Kırk Birinci*, 170; *Saint-Georges Bayramı*, 170; *Torzok Terzisi*, 170.
PUDOVKİN, Vsevolod: 34, 69, 120, 168, 174; *Asker Kaçağı*, 173, 209; *Sen-Petersburg'un Sonu*, 48, 167; *Beynin Mekanizması*, 171; *Ana*, 62, 63, 65, 66, 167, 169, 170, 181, 190, 208, 210; *Asya'da Fırtına*, 64, 208.
Pugaçev, 203.
PUŞKİN, Aleksandr, 187.

Que Viva Mexico, 208.
Quo Vadis, 198.

RABANT, Claude, 101, 107.
RADEK, Karl, 94, 128.
RAINER, Luise, 211.
RAMONET, Ignacio, 53.
Red Badge of Courage, 196.
REED, Carol: 154, 155, 156, 157; *Üçüncü Adam*, 151, 152, 153.
REED, John, 207.
Règle du jeu, La [Oyunun Kralı], 218.
RENOIR, Jean: 9, 13, 160, 168, 188, 191, 192, 215; *Le Crime de Monsieur Lange [Bay Lange'ın Suçu]*, 218; *La Grande illusion[Büyük Yanılgı]*, 20, 159, 163, 189, 190; *La Marseillaise*, 190, 204; *La Règle du jeu [Oyunun Kuralı]*, 218; *This Land is Mine*, 125.
RENOUVIN, Pierre, 9
RESNAİS, Alain: 215; *Stavisky*, 16.
Rıhtımlar Üstünde, 201.
RICHARDS, Jeffrey: *Visions of Yesterday*, 126.
RICHELİEU, 186.
RIEFENSTAHL, Leni: *İstencin Zaferi*, 99.
Right of Birth, The, 200.
RIMBERG, J., 175.
RIOU, Alain, 223, 224.
RJABUSINSKI: 164.
ROBESPIERRE, Maximilien, 146, 203, 204.

ROBIN HOOD, 211.
Robin Hood [Ormanlar Kralı Robin], 211.
ROBINSON, Edward G., 212.
ROCHAMBEAU, 207.
ROEHM, 99.
ROGOSIN, Lionel: *Come back Africa*, 214.
ROLLAND, B., 50n.
ROMANCE, Viviane, 111.
ROMM, Mihail: *Lenin Ekim'de, Lenin 1918'de*, 210.
RONSTAND, Edmond, 147.
ROOM, A., 170, 173. 175.
ROOSEVELT, Franklin D., 17, 122, 124, 211.
ROSI, Francesco: *Salvatore Giuliano*, 211.
ROSSELLINI, Roberto, 9, 189.
ROSSIF, Frédéric: *Madrid'de Ölmek*, 213.
ROUCH, Jean: *Babatou ve Üç Öğüt*, 191; *Baş Deliler*, 92.
ROUQUIER, Georges: *Farrebique*, 92; *Lourdes ve Harikaları*, 92.
Rublev, 61, 120, 188, 190.
Rüzgâr Gibi Geçti, 125, 189, 196, 197.

SACCIO, Peter: 186.
SADOUL, Georges: 50n., 151, 157.
SAGAN, Leontine: *Üniformalı Genç Kızlar*, 130.
Saint-Georges Bayramı, 170.
SALTYKOV, Aleksej: *Pugaçev*, *Salvatore Giuliano*, 211.
SAMSON, P.: *Lenin Lenin'i Anlatıyor*, 21
SANJINES: *Akbabanın Kanı*, 215.
SARTRE, Jean-Paul, 189.
SAUTET, Claude, 176.
SCHAPIRO, Léonard: *Bolşevikler ve Muhalefet*, 51n.
SCHLÖNDORFF, Volker: *Kombach'lı Yoksul İnsanların Beklenmedik Varsıllığı*, 211.
SCHIMIDT, teğmen, 86.
Sciuscia, 218.
Sea Hawk, The, 195.
SÉDOUY, Alain de: 19, 140-142; *Le Chagrin et la pitié [Acı ve Acıma]*, 140; *Français, si vous saviez [Fransızlar bir Bilseydiniz]*, 140.
SEELEY, 27.
Self Health, 201.
SELIG ve CHURCHILL: *The Crisis*, 196.
SELZNICK, D. O.: *Since You Went Away*, 125.
Sen-Petersburg'un Sonu, 48, 167.
Sept, La, 112.
Sergent York [Çavuş York], 125.
Seventh Cross, The, 129n.
SHAKESPEARE, William, 186.
Shoah, 11
SHUMLIN, H.: *Watch on the Rhine*, 129n.
Sıfır kent, 177.
Sibirya Mektubu, 18.
SIMONOV, Constantin, 110.
Since You Went Away, 125, 201.
Sinema ve Tarih, 53, 106.
SJÖMAN, Vilgot: *Ben Meraklıyım*, 213.

SKOROPASKI: *Kiev'deki dehşet Günleri*, 42.
Sky Patrol, 123, 124.
SLOAN, P. A., 123.
So Red the Rose, 196.
SOLANAS, Fernando: *Yanma Vakti*, 215.
SOREL, Georges, 147.
SORLIN, Pierre, 160, 161.
SOUSTELLE, Jacques, 143.
SPAAK, 159, 160.
Spartacus, 199.
SROUR, Heiny: *Devrimin Vakti Geldi*, 214.
STALİN, Joseph, 33, 55, 78, 83, 108, 110, 120, 121, 128, 164, 171, 172, 173, 176, 203, 205.
Stavisky, 16.
STINNES, Hugo, 146.
STRAUSS, Richard, 148.
STRAVINSKI, Igor, 173.
STROHEIM, Erich von, 129, 160.
STOURGES, Preston, 198.
SUB, Ester: *İspanya*, 213.
Sucre Amer [Acı Şeker], 214.
SYBERBERG, Hans Jürgen, 191, 192.

ŞAHNAZAROV: *Sıfır Kent*, 177.
ŞARLO, 30.

TACİTUS, 26.
TARKOVSKİ, Andrei, 13, 176, 191; *İvan'ın Çocukluğu*, 175; *Rublev*, 177n.
Tarih Akşam Sekizde Başlar, 13, 111.
Tarihin Görüntüleri, 53, 56, 57.
TAVERNIER, Bertrand, 188.
TAVIANI, kardeşler: *Aziz Mihail'in Bir Horozu Vardı*, 211.
Taxie Blues, 176.
Témoignage pour mémoire, 11.
They made her a Spy, 124.
Thirty Seconds Over Tokyo, 125.
This is the Army, 130.
This Land is Mine, 130.
Three Comrades [Üç Arkadaş], 123, 125.
TILLON, Charles, 142.
To be or not to be, 198.
TOLSTOY, Leon, 187.
Toprağın Tuzu, 190, 192, 193, 202.
Torzok Terzisi, 170.
TRAUBERG: 170, 174; *Yeni Babil*, 204.
TREITSHKE, 27.
TROÇKİ, Leon, 55, 77, 78, 83, 119, 120, 164, 173, 203, 207.
TRUFFAUT, François, 215.
TRUMBO, Dalton: *Johnny Savaşa Gidiyor*, 214.
TUHAÇEVSKİ, 128.
TULARD, Jean, 147.
Tupac Amaru, 215.

U-Boat 29, 123, 124.
Ukrayna, 62.
Umut, 213.
Unconquered Fortress, The [Fethedilemeyen Kale], 126.
Universal, 109, 110.
UPCB, 133n.
Uplotnenie (Bkz. *El Ele Vermek*)
Uzakta Bir Yelken, 209.

Üç Arkadaş, 123, 125.
Üçlü Aşk, 170.
Üçüncü Adam, 19, 151, 152, 153, 157, 158n.
Üniformalı Genç Kızlar, 130.

Vadim O Kadar Yeşildi Ki, 197
Valşi Kaçış, 201.
VALLI, Alida, 154, 158n.
VAN DYKE, W. S.: *Marie-Antoinette*, 204, 206.
Variety, 125.
VASILIEV, S. ve G.: 77, 82, 84; *Çapaev*, 9, 22, 55, 68, 69, 78, 121, 175, 192, 209, 210.
VAUTHIER, René: 214; *Avoir vingt ans dans les Aurès [Aurès'te Yirmi Yaşında Olmak]*, 132.
Venedik Festivali, 9, 151.
Vénus aveugle [Kör Venüs], 147.
VERTOV, Dziga: 120, 169, 173, 214; *Kameralı Adam*, 168, 171, 192, 193; *Lenin Üzerine Üç Şarkı*, 210.
Vichy, 11, 21, 107, 110, 162, 222.
VICTORIA, kraliçe, 53.
VIDOR, King: *An American Romance [Amerikan Romansı]*, 197, 207; *So Red the Rose*, 196.
VIGO, Jean: *Zéro de conduite*, 16.
VISCONTI, Luchino: 13, 59, 191, 192; *Lanetliler*, 11, 189, 223.
Visions of Yesterday, 126.
Viva zapata, 215.
VOLTAİRE, 26.

WAJDA, Andrzeij: *Danton*, 204.
Warner Bros, 123, 127, 159.
Washington arşivleri, 100.
Watch on the Rhine, 129n.
Watergate, 13.
Week-End, 18
Wehrmacht, 137.
Weimar Cumhuriyeti, 19, 99, 191, 219, 220.
WELLES, Orson: 151, 152, 157, 158n; *Yurttaş Kane [Citizen Kane]*, 223.
WENDEN, D. J., 181, 185n., 209.
Western and Meute, 192.
Western'ler, 38, 113, 121.
Westi, 146.
WHEELER, B. K., 122.
While thousands cheer, 200.
WIDGERY, A. G.: *Tarih'in bilyük Öğretileri*, 50n.
WIENER, 148.
WILDER, Billy, 211.
WİLHELM II, imparator, 53.
WILKIE, W., 122.
WOOD, Sam: 212; *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, 125, 197; *Our Town*, 201.
WRANGEL, 166.
WYLER, W *Mrs. Minniver*, 125.

Yabancı liman, 213.
YAGODA, 128.
Yahudi Süss, 17, 18, 56, 99, 106, 137, 138.
Yankee Doodle Story, 125.
YANKELEVICH, Hector, 101-118.
Yanma Vakti, 215, 216.

Yaşama Hırsı, 201.
Yeni Dalga, 9, 191, 192, 215, 218.
Yitik Cennet [Paradis perdu], 147.
Yurttaş Kane [Citizen Kane], 223.

Zafer Yolları, 131, 189.
ZAMOISKI, Jean, 109.
ZANUCK, Darryl F., 122, 212.
ZDANOV (Bkz. Jdanov).
Zéro de Conduite [Hal ve gidiş Sıfır], 16.
ZINNEMANN, Fr.: *The Seventh Cross*, 129n; *İnsanlar Yaşadıkça*, 130, 201.
ZINOVIEV, 94.
Ziyaretçiler, 192, 201.
ZOLA, Émile, 165, 189.
ZORRO, 211.
Zorro'nun İşareti, 211.
Zorro'nun Oğlu Don X, 211.
ZUKOR, Adolf, 212.
Zvenigora, 171.



1. Friedrich W. Murnau, *İnsanların Sonuncusu* (1924)



2. Sergei Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* (1925)



3.



4.



5.

6.



7.



3., 4. Sergei Eisenstein, *Grev* (1925)
5. Lev Kuleçov, *Dura Lex* (1926)
6. Vsevold Pudovkin, *Ana* (1926)



8. Abel Gance,
Napoleon (1927)



9. Rene Clair,
A nous la liberte (1931)



10. Fritz Lang, *Lanetli M.* (1931)



11, 12 Sergei ve Georgy Vasiliev, *Çapaev* (1934)





13. Jean Renoir, *Büyük Yanılgı* (1937)



14. Sergei Eisenstein, *Aleksandr Nevski* (1938)



15. Charlie Chaplin, *Diktatör* (1940)



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 Lewis Milestone, *Kuzey Yıldızı* (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, *İbret İçin* (1964)
29. Andrei Tarkovski, *Andrei Rublev* (1966)



27.



28.



29.





30. Jean-Luc Godard, *Week-end* (1967)
31. André Harris ve Alain de Sèdouy, *Acı ve Acıma* (1971)



32. Rene Vautier, *Aures'lerde Yirmi Yaşında Olmak* (1971)





33. Andre Harris ve Alain de Sèdouy, *Fransızlar Bir Bilseydiniz* (1972-1973)
34. Louis Malle, *Lacombe Lucien* (1973)

Marc Ferro ■ Sinema ve Tarih

"Sinema ve Tarih: bu iki terim arasındaki yakınlık ve kapsadıkları iki alem arasındaki ilişki öylesine belirgin bir hale geldi ki, kendi başına alındıkta, bu başlık artık şaşırtmıyor. Bununla birlikte, bin dokuz yüz altmışlı yılların başlarında, filimleri birer belge olarak incelemek ve böylece toplumun bir tür karşı-çözümlemesine yönelmek düşüncesi öne sürüldüğü zaman, üniversite çevreleri galeyana geldiler. Bugün film, arşivlerde de araştırmalarda da yurttaşlık hakkını kazanmıştır."

Tarih'in gerçekten de en başat aracısı konumundadır Sinema. Ne ki, tarihçiler, sinemanın, düpedüz aleni bir söylem bağlamında, tarihe içkin olana erişmek üzere paha biçilmez bir belge ve, belgesel yapımlarıyla olduğu kadar öyküsel filimleriyle de muhteşem bir arşiv olduğunun yeni yeni farkına varıyorlar. Annales Okulu'ndan gelme bir tarihçi olan Marc Ferro, bu farkına varışın, hiç şüphesiz büyük öncüsüdür.

ISBN 975-8008-05-6