Edebiyat ve Sinemada

Yaşayan Lenin*

Türkçesi: İsmail Yerguz



*SEL YAYINCILIK

* SEL YAYINCILIK
Piyerloti Caddesi, 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel.: (212) 516 96 85 Faks: (212) 516 97 26

http://www.selyayincilik.com
E-mail: posta@selyayincilik.com

ISBN 978-975-570-404-3

*SEL YAYINCILIK: 391

edebiyat ve sinemada
YAŞAYAN LENİN

Türkçesi: İsmail Yerguz

Kitabın Özgün Adı
Lénine et l'art vivant

Birinci Baskı: Nisan 2009

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Litros Yolu, Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203 Topkapı-İstanbul, 567 80 03

edebiyat ve sinemada

Yaşayan Lenin

Türkçesi:
İsmail Yerguz

İÇİNDEKİLER

ÖLÜMSÜZ
Profesör V. V. NOVİKOV 5

LENİN VE EDEBİYAT
Roland LEROY 51

SİNEMA VE DEVRİM
Aleksandr S. KARAGANOV 79

GERÇEKLİĞİN YANSIMASI
Luda ve Jean SCHNITZER 145

LENİN VE SİNEMA
Sergey YUTKEVİÇ 183

Profesör V. V. NOVİKOV
Filolojik Bilimler doktoru

ÖLÜMSÜZ

I

Sovyet sanat ve edebiyatının gelişme aşamalarında sanatçıların ve yazarların Lenin imajına gösterdikleri ilginin toplumsal önemi çok büyüktür. Kültür dünyasının insanları, Lenin'in Partinin rehberi ve dünyanın ilk sosyalist devletinin yöneticisi olarak değerini anlamakla kalmamışlar, Leninizm'in propagandacıları, Lenin'in fikirlerinin ateşli savunucuları olmuşlardır.

Yazarlar ve sanatçılar Lenin'le ilgili çok parlak yapıtlar yarattılar. Lenin'in Partiyle, halkla çözülmesi mümkün olmayan birliğini ilginç biçimde gösterdiler, Lenin'in tarihin çeşitli dönemlerinde çokbiçimli etkinliğini gösterdiler, düşünür ve devrimci olarak farklılığını belirttiler, Lenin'in bir dahi olarak belirgin özelliklerini -bir hümanist, sıradışı bir şahsiyet anlamında- sergilediler.

Lenin konusuna ve imajına gösterilen ilgi günümüzde çok önemlidir. Sosyalizmin başarılarıyla ilintili olarak ideolojik savaş şiddetlenmektedir. Leninizmi dar ulusal çerçeveler içine sıkıştırma girişimleri olmuş, bu ideoloji tamamen Asya'ya özgü gibi gösterilmek istenmiş, devrimci hareketin temel sorunlarının çözümlenmesi ve sosyalizmin gelişmiş Avrupa ülkelerinde inşası konusunda yetersiz olduğu ileri sürülmüştür; öte yandan Leninizm bir Avrupa olgusu gibi de gösterilmiş, devrimci hareketin sorunlarını çözmek durumunda olan yöneticilere uygun bir ideoloji olmadığı, Asya kıtasında sosyalizmin inşası için yeterli olmadığı da ileri sürülmüştür.

İşte bu nedenlerle Lenin'in edebiyat ve sanattaki imajı çok önemlidir.

Lenin'in edebiyat ve sanat alanındaki imajı çok kapsamlı ve gerçekten tükenmez bir konudur. Lenin XX. Yüzyılda Sovyetler Birliği'nde ve bütün dünyada görülen bütün büyük değişimlerin tarihiyle ilişkilidir. Ele aldıkları bütün çağdaş temalarda yazarlar, sanatçılar, tiyatro ve sinema adamları Leninist gerçekliğe mutlaka değinirler, yaşamda ortaya çıkan ve Lenin'in dahice öngörülerini doğrulayan değişimlerin tarihsel anlamını kavramaya ve açıklamaya çalışırlar. Bu anlamda Lenin teması, yazar, doğrudan doğruya Lenin imajı çizmese de neredeyse her büyük yapıtta dolaylı olarak vardır ve onun duygusal yükünü ve ideolojik yansımasını belirler: sözgelimi Vasilyev kardeşlerin "Çapayev"i, G. Kozintsev ve L. Trauberg'in "Maksim üçlemesi", hatta M. Şolohov'un 'Durgun Don"u ve "Uyandırılmış Toprak"ı. Biz öncelikle Lenin'in doğrudan doğruya anlatılması sorunuyla ilgileneceğiz. Ama bu çok kapsamlı konunun bir yığın özelliği vardır.

Bunları çözümleme bağlamında Lenin'le ilgili yapıtları genel sanat sürecinden ayıramayız ve bunları zamanın ve mekânın dışında irdeleyemeyiz. Sovyet sanat ve edebiyat tarihinde Lenin temasıyla, Lenin imajının temel ilkelerinin özdeşleştirilmesi aşama aşama gerçekleştirilmemiştir -ve çalkantılı olaylar açısından çok zengin olan *zaman* yaratıcı çabalara ve sanatçıların araştırmalarına damgasını vurmuştur. Ayrıca Lenin temasıyla ve Lenin imajıyla ilgilenen sanatçılar, yazarlar, dramaturglar, sinemacılar, araştırmalarında Sovyet edebiyat ve sanatının başarılarına dayanıyorlardı ve bu bağlamda genel olarak ve öncelikle bir pozitif tipler galerisi yaratılması, manevi zenginliğin keşfedilmesi, yeni bir dünya için mücadele eden devrimcilerin bireysel özgünlükleri söz konusuydu. Bu anlamda şunu söyleyebiliriz ki Pudovkin'in "Ana"sı, Vasilyev kardeşlerin "Çapayev"i, G. Kozintsev ve L. Trauberg'in "Maksim üçlemesi" olmasaydı M. Romm ve S. Yukeviç'in Lenin filmleri de olmazdı. Öte yandan sinemada, tiyatroda, resimde, edebi yapıtlarda Lenin

temasının işlenebilmesi, Lenin imajının başarılı bir biçimde yaratılabilmesi olgusu, tüm Sovyet edebiyatının ve sanatının gelişmesini çok büyük ölçüde etkilemiştir. Her sanatçının Lenin konusuna ve Lenin imajına ayrı ayrı, tek tek gösterdiği ilgiden de söz etmiyorum burada. '20'li yılların bazı sanatçılarının yapıtlarında bu olgu bir dönüm noktası gibi ortaya çıkmış ve sosyalist gerçekçilik yolunda yönlerini belirlemiştir.

Lenin temasının, Lenin imajının, sanatçının bireysel yaratıcılığı, diyalektiği, genel anlamda edebiyat ve sanatın gelişmesi süreciyle birlikte Sovyet edebiyat ve sanatının gelişmesinin temel eksenini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu konuya el atan Sovyet edebiyatçıları ve sanatçıları, yaşamın en önemli sorunlarını çözmüşler ve ortak yaratıcı çabalarıyla sosyalist gerçekçiliğin, sosyalist estetiğin temel ilkelerini geliştirmişlerdir. Bu anlamda Lenin temasının, Lenin imajının derin özdeşliğine bağlı çizgi, farklı akımlarla ve yanlış eğilimlerle karşıtlaşmış ve ülkenin bütün yaratıcı güçlerinin birleşmesinde çok önemli bir rol oynamış, Sovyet edebiyatının ve sanatının gelişmesinin genel çizgisini ifade etmiştir.

Edebiyat ve sanatta Lenin imajına ayrılmış uzmanlık çalışmaları, somut olgulardan hareketle sanatın (edebiyat, sinema, tiyatro, resim) yeni özelliklerinin Lenin temasının işlenmesinde başarıyla geliştirildiğini göstermiştir ve bu çalışmalar Lenin imajının özümsenmesi aşamalarını göstermiş, Lenin düşüncesinin (Lenin ve devrim, Lenin ve halk, Lenin, birey ve rehber, somut olgu ve hayal ilişkisi, Lenin ve ötekileri anlatma bağlamında bireyselleştirme ve genelleştirme yöntemleri) temel ilkelerinin (sanatın çeşitli alanlarına uyarlanmış) belirgin özelliklerini sergilemişlerdir. Bunlar Lenin temasını işleme ve toplumun farklı gelişme aşamalarında Lenin'i anlatma amacıyla edebiyat ve sanatta ortaya çıkan farklı eğilimleri çözümlerler.

Lenin konusunun işlenmesi ve Lenin imajının yansıtılması yazarların ve sanatçıların yenilikçi bir yöntem geliştirmelerini zorunlu kılıyordu ve bu bağlamda söz konusu olan tipik durumların, tarihsel olguların yansıtılması, Lenin'in kişiliğinin be-

lirgin özelliklerinin sergilenmesi ve bireysel özelliklerinin anlatılmasıydı. Bu konuda bir yığın ressam, oymacı, yazar, sinemacı, tiyatrocudan ve bunların Lenin imajı konusunda yaratıcı zevklerinden ve karşılaştıkları zorluklardan söz edilebilir. G. M. Krjijanovski Anılar'ında şöyle diyor: " Vladimir İlyiç'in daha sonraki tarihsel misyonunu sezemeyen ünlü bir Fransız heykeltraş alnının mükemmel yapısından o kadar büyülenmiş ve etkilenmiş ki, onun baş modelleri taslakları takıntı halini almış kendisinde; bu heykeltraşa göre Lenin'in başının çok özel ve maddi olmayan özel bir güzelliği vardı. Vladimir İlyiç'in alnının çizgileri Antikitenin büyük düşünürü Sokrates'in heykellerine çok benziyordu."* Büyük sanatçı öte yandan çalışmaya koyulduğunda Lenin gibi önemli bir tarihsel olguyu yakalamanın, ona sanatsal bir ifade kazandırmanın yani onu insanlara yakın, bildik, maddi kılmanın ve bireyselliğini de yok etmemeye (sanatın gizemi de buradadır zaten) çalışmanın çok zor, çok karmaşık bir iş olduğunu her zaman hissediyordu.

Gerçekten de Lenin çok sade ama aynı zamanda sıradışı bir insandı. Son derece hümanist, dostlarına karşı çok ilgili ve hassas ama aynı zamanda kesinlikle taviz vermeyen bir savaşçı: Müthiş bir enerji ve tek bir amaç için yoğunlaşmış bir zihin - proletaryanın çıkarları için mücadele. Tek parça bir sütun gibi bütünleşmiş bir kişilik, yaşamı tek ve ateşli bir tutkuya, sosyalist devrime bağlanmış bir insan.

Gorki "V. I. Lenin" adlı denemesinde şöyle der: "Onda görkemli bir biçimde ifadesini bulan yaşama iradesi ve yaşamdaki pisliklere karşı duyduğu nefret büyülüyordu beni, yaptığı her işte görülen gençlere özgü tutkuya hayrandım ben. İnsanüstü çalışma kapasitesi şaşırtıyordu. Hareketleri esnek, hafifti, becerikliydi, çok hareketli değildi ama güçlüydü ve bu konuşmasıyla bütünüyle uyuşuyordu... az konuşuyordu ama olağanüstü

* G. M. KRJIJANOVSKİ. Vladimir ILİTCH. Recueil de "Souvenirs sur V.I.Lénine", Gospolitizdat, M., 1955, s. 5-6. G. M. Krjijanovski ünlü heykeltraş N. L. Aranson'dan söz ediyor. Lunaçarski kendisini Lenin'le tanıştırmıştı (Aronson'un anılarına göre, ilkbahar 1909).

üretici düşünceler sergiliyordu konuştuğunda. Ve Moğol tipli yüzünde yalan yaşama ve bu yalan yaşamın kötülüklerine karşı yorulmaz savaşçı gözleri çok keskin bakıyor ve parlıyordu... bu gözler parlıyordu, kırpışıyordu, muzipçe gülüyordu ya da öfkeyle bakıyordu. Gözlerindeki ışık konuşmasını, üslubunu daha ateşli ve canlı kılıyordu.

Kimi zaman olağanüstü enerjik zekâsı kıvılcımlar saçıyordu gözlerinden ve bu enerjiyle dolu konuşmaları havada ışıl ışıl parlıyordu adeta. İfadesi her zaman çürütülmez bir gerçekliğin fizik duyumunu sergiliyordu."*

Şimdi Lenin'in belirgin özelliklerini anlatacak olan bir aktörü canlandıralım kafamızda. Nasıl bir olağanüstü yeteneğe sahip olması gerekir? Bir birey olarak kendisinde Lenin imajıyla uyumlu çizgilerin yaşıyor olması gerekir. Ayrıca K. S. Stanislavksi'nin dediği gibi bir aktör için rolün özünü yakalamak, imajın özelliklerini belirginleştirmek çok önemlidir. Lenin söz konusu olduğunda bu işi gerçekleştirmek özellikle ve gerçekten zordur. Lenin eylemleri, düşünceleri, duygularının yansımasıyla bir devdir ve gündelik yaşamında sıradışı biridir. Bu bağlamda gerçekten en küçük bir sapma yanlışa götürür: sahnede, ayaklarında kalın topuklu ayakkabıları ve başında bir aylayla bir kahraman ya da büyük bir insanın basit, sıradan ve dolayısıyla küçültülmüş bir imajı görülür.

İşte bu nedenlerle '20'li yıllarda bazı sanatçılarda bir korku görülmüştür: Tiyatroda, sinemada Lenin rolü oynamak mümkün değildir çünkü her seyircinin kendisine özgü bir düşünce rehberi vardır bu konuda ve her mizansen bu düşünceyi yok eder. Sözgelimi Mayakovski, Lenin'in sinema ve tiyatroda canlandırılmasına kesilikle karşıydı ve ona göre Lenin hakkında fikir edinmek ancak olayların yansıtılmasıyla mümkündür: "Biz ekranda bir aktörün Lenin konusuyla ilgili oyununu görmek istemiyoruz, Lenin'in kendisini görmek istiyoruz... olayları göste-

* M. GORKİ, *Oeuvres complètes* (Bütün yapıtları), 30 cilt, c. 17, s. 29.

rin bize!"* V. Kirchone ise, tersine Lenin'i sinemada canlandırmanın ve sahnede Lenin rolü oynamanın gerekli ve mümkün olduğunu söylüyordu.

Sanatçılar Lenin imajıyla ilgilendiklerinde yaratmanın -tipik koşullarda gerçekçi ayrıntılarla tipik karakterlerin yaratılması- genel yasaları da devreye giriyordu. Ama eski kurallar geçerli değildi bu bağlamda. Devrim radikal değişiklikler getirmişti ve bunlar sadece sosyal ilişkileri değil, ideal ve gerçek, olağanüstü olgular ve kitle olgusu arasındaki ilişkinin tipik anlamda da olsa kavranmasını da kapsıyordu. Lenin bir birey olarak ve rehber olarak yeni tip özelliklere sahipti. Sanatçının özel yükümlülükler altında bulunmasının nedeni budur. Sanatçı hangi sorunlarla karşı karşıya olursa olsun bunları yeni biçimlerle çözmek zorundaydı. Sovyet yazarları ve sanatçıları tarih önündeki bu sorumluluğun bilincindeydiler. Lenin'in ölümünden hemen sonra çok parlak bir deneme yazan Gorki çalışmasından hoşnut görünmüyordu: Denemesinde olaylar yeterince yer almadığından 1930'da önemli düzeltmeler yapmış, Lenin imajıyla devrimci mücadelenin ve Parti'nin tarihini daha sıkı biçimde ilişkilendirmiştir.**

Lenin imajına gösterilen ilgi sanatsal düşüncenin yeni biçimlerini ve yeni tipleme ilkeleri araştırmasını da etkiliyordu.

A. V. Lunaçarski, 1929 yılında, M. Bekker'in bir derlemesine ("Edebiyatta Lenin") yazdığı önsözde Lenin ve dönemi konusunda genelleştirilmiş bir sanatsal gösterinin zamanının henüz gelmediğini söylüyordu: "Bir 'leniniana" yapmak 'Savaş ve Barış' türünde bir şey yazmak demektir, Lenin'li yıllarda savaş, yapılanma, devrim ve kültür teması üstüne bir destan yazmaktır, Lenin'in bu dönemde nasıl ortaya çıktığını ve daha sonra o

* V. MAYAKOVSKİ, *Oeuvres complètes*, cilt 12, s. 147.

** Gorki'nin Lenin denemesinde yaptığı değişiklikler konusunda bkz. A.MIASNIKOV'un çalışması: "Portrait littéraire de Lénine dans l'oeuvre de Gorki" (Gorki'nin yapıtındaki edebi Lenin portresi) [*Idées et images de la littérature* (Edebiyat düşünceleri ve imajları) derlemesi içinde, 1958, s. 3-52].

müthiş beyninde geliştirdiği tükenmez enerjiyle bu dönemi nasıl etkilediğini göstermektir."*

N. Pogodin Lenin'i anlatmağı yapıtına başladığında ürkmüştür... Eylemci kahraman olarak Lenin öyküsünün merkezine hangi düşünceyi yerleştirmesi gerekiyordu? Onun adına konuşmak, onun adına düşünmek yani düşüncenin en karmaşık diyalektiğini, Lenin'in duygularını gün ışığına çıkarmak, tarihin gidişiyle, sınıfların ve insanların kaderiyle ilgili dahice öngörülerini göstermek, onu sıradan (ama her zaman olağanüstü bir kişilikti) bir insan gibi karakterize etmek ve eylemlerini "yönlendirmek..." Lenin gibi müthiş bir olguyu, Partimizin ve halkımızın tarihine çok sıkı biçimde bağlı, ölümsüz ve sürekli gelişen bir olguyu bütünlüğü içinde tek bir yapıtta kavrayabilmek doğal olarak olanaksızdır. Sanatçı Lenin'in etkinliklerinin sadece bir bölümünü gösterebilir ama Lenin'in imajı yapıtın projesi ve anlayışının sınırları içinde kesinlikle gösterilmelidir; bu imaj onun belirgin özellikleri, mükemmelliği içinde ve akıp giden tarihin bütünlüğüyle ilişkisi içinde belirgin biçimde aydınlatılmalıdır. Sosyalist gerçekçilik bağlamında kaçınılmaz olan bu genel ilke Lenin'i anlatan her yapıtı bağlar.

Ayrıca sanatçı her zaman her durumda, olayları, "tarihin külünü değil ateşini" taşımaları, olguların ve olayların özünü karakterize etmeleri açısından, kesintisiz bir öneme sahip olmaları ve zamanımızla uyumlu düşünceler ifade etmeleri açısından yeni olanı göstermeye çalışır. Sanat yapıtına yapıt denmesinin nedeni sadece gerçeği değil sanatçının duygu ve düşüncelerini, güzellik, ölümsüzlük üstüne düşüncelerini bütün yoğunluğu içinde yansıtmasıdır... içerik ve üslup açısından yeni olduğu söylenebilecek yapıtlar bu tür yapıtlardır. Ama büyük bir sanatçının yapıtlarında öznel düşüncelerin ve nesnel içeriğin kaynaşması, uyumlu, eşsiz bir ifade biçiminin bulunması anlamına gelir bu. Lenin imajını yansıtmaya girişen ve ölümsüz eylemleri göstermeyi amaçlayan sanatçının gerçek anlamda derin bir

* A. V. LUNAÇARSKİ, *Oeuvres complètes* (Bütün yapıtları), c. 8, s. 27

dünya görüşüne ve sanatsal yeteneğe sahip olması gerekir! Kısacası: Tarihçi olacaktır, olaylar konusunda derin bilgilere sahip olacaktır, filozof olacaktır, olguları bütün karmaşıklığı içinde kavrayacaktır, yenilikçi bir sanatçı olacaktır, yeni bir olguya uygun bir biçim getirebilecek yeteneğe sahip olacaktır.

III

Sovyet edebiyat ve sanatında Lenin temasının ve Lenin düşüncesinin temel ilkelerinin özdeşleştirilmesi süreci aşamalı olarak gerçekleşmiş ve çok zaman almıştır -ve günümüzde de sürdürülmektedir bu çabalar! Sanatçıların tavırlarının ve devrimci gerçekçilikle ilişkilerinin belirlediği farklı eğilimler söz konusuydu bu bağlamda. Ama Ekim Devrimi'nin tarihi dev adımlarla ilerletmesi, Lenin'in öngörülerinin ve Bolşeviklerin eylem programının içinin boş olmaması ve gerçekleşmeye başlayan bir olgu olması... -bu olgu yeni bir sosyalist sanatın gelişmesini doğurmuş ve hızlandırmıştır. Böylece sanatçıların dünya görüşleri değişmiş, gerçekliğe yeni bir gözle bakmak zorunda kalmışlar, olayların tarihsel yönünü kendiliklerinden hissetmek, anlamak, görmek zorunda kalmışlardır. Ekim Devrimi'nin etkisiyle sanat düşüncesine tarihsel yaklaşımın kapsamı genişlemiş, yaşamda görülen çok önemli değişikliklerin ışığında çağdaşlık anlayışı güçlenmiştir. Bu tarihsel yaklaşım öncelikle Ekim Devrimi ve Lenin'le ilgili yapıtlarda görülmüş ve yeni şiirsel olanakların ve gerçek olguların yansıtılmasıyla ilgili ilkelerin araştırılmasını belirlemiştir.

Edebiyat ve sanatta Lenin imajıyla ilgili uzmanlık araştırmalarında sanatçıların Lenin temasının ve imajının özdeşleştirilmesinde belli bir ölçünün yerleşmeye başladığı şemaya sık sık rastlamak mümkündür. Ayrıca bu bağlamda yaratıcıların dayandıkları tek olgu sanatçıların ve edebiyatçıların bu devasa konuyu tümüyle kavrayamamış olmalarıdır. Bu nedenle ilk yapıtlarda Lenin kahramanların algılanma biçimleri aracılığıyla an-

cak kopuk kopuk ve kesintili biçimde hatta sadece bir yansıma olarak gösterilebilmiştir. Ancak daha sonraları Sovyet sanatının atılımıyla Lenin doğrudan doğruya betimlenmeye başlamış, bir rehber ve insan olarak olayların merkezine yerleştirilmiştir. Böyle bir şema Zaitsev'in kısa süre önce yayınlanan kitabında görülür: "Lenin imajının gerçeği ve şiiri" (Leningrad, 1967). Bu şemayı kabul etmek zordur. Sanatçılar bu şemayı yaşayan bir sürece eklerken ve birçok olguyu gözden kaçırırken önemli bir olguyu hesaba katmıyorlar: Lenin temasının her sanat biçimiyle özdeşleşmesi süreci, kendi tarzıyla ve genel olarak farklı ve çok daha karmaşık bir biçimde gerçekleşmiştir.

Hareket noktası Sovyet iktidarının ilk yıllarından başlayarak somut taslaklar yanında gerçekleştirilen genel Lenin portreleri çalışmaları olmalıdır. Ve bu çalışmalar, Proletkult partizanlarınınkiler de dahil olmak üzere her zaman kötü olmamışlardır. Poletaev'in şiiri "Lenin portreleri görülmüyor" (1923) samimi bir hayranlık ifadesi ve Lenin dehasıyla dolu heyecan ifadesi olarak gücünü korumaktadır hâlâ. Lunaçarski daha önce değindiğimiz M. Bekker derlemesi "Edebiyatta Lenin"in önsözünde "Nathan Altman'ın ince, çarpıcı ve farklı taslakları"na ve bir Lenin büstü sentezi girişimlerine dikkat çeker. Ayrıca Lunaçarski 20'li yıllarda, Fransa'da yaşayan heykelci Naoum Aronson tarafından yapılan Lenin büstüne karşı sempatisine değinir; klasik bir romantizm biçiminde yapılan bu büstte Lenin bir kayalığın içinden yükselmektedir. "...Fizik açıdan diğer bazı öteki büstlerle pek fazla benzemiyordu belki bu; hiç kuşkusuz şeytani bir üslupla yapılmıştı... bir "şeytan" ("deha") imajı gibi... güçlü, insanların zaaflarına üzülen, insanları çok seven ve aynı zamanda cesur ve etkili, içinde muazzam bir gerçeklik taşıyan, sadece beni ve başka mütevazı Lenin hayranlarını değil N. K. Krupskaya gibi kendisine çok yakın kimseleri bile Lenin'in zekâsıyla iç dünyasının benzerliğini kabul etmeye zorlayan bir büst."*

* A. V. LUNAÇARSKİ, *Oeuvres complètes*, c. 8, s. 28. Ayrıca bkz. not. 1 (çevirmenin notu).

Öte yandan Lenin'in sağlığında yapılan gerçekçi ve coşkulu, "doğal" Andreev taslakları da görülür. Bu taslaklar "leniniana"nın yani o dönemden başlayarak, Lenin üstüne plastik sanat bağlamında en iyi üretimlerin temelini oluşturmuşlardır.

Şunu da hatırlatalım ki Lunaçarski, 1929'da Lenin'in, yaşadığı dönemle bağlantılı olarak eksiksiz bir sentetik portresini oluşturma gerekliliği üstünde durmuştur. O dönemde bunun gerekliliğini Lunaçarski kadar hisseden başka bir eleştirmen olmamıştır.

Bu açıdan bakıldığında Sovyet sanatında başyapıtların tarihsel önemini bir kez daha belirtmek gerekir: Hemen hemen aynı dönemde yazılan (1924) Mayakovski'nin şiiri "Vladimir İlyiç Lenin" ve Gorki'nin denemesi "V. I. Lenin." Bu yapıtlar temelde yenilikçidirler ve Sovyet edebiyat ve sanatında Lenin portrelerinin temellerini atmışlardır.

Mayakovski'nin şiiri, Martin Andersen Nexö'nün işaret ettiği gibi "muhteşem"dir ("Literatournaïa gazeta, 13 Nisan 1941) ve doğrudur bu saptaması. Şiir son derece etkileyici biçimi, sorunları olağanüstü bir biçimde kuşatmasıyla çarpıcıdır. Mayakovski, çağına çözülmesi mümkün olmayan bir biçimde bağlanmış olan Lenin'i resmetme bağlamında gerçek yöntemi bulmuştur. Lenin'in ve Partinin, Lenin ve halkın birliği üstüne, düşünür, devrimci ve insan Lenin üstüne şiirin son derece özenli dizeleri gerçek anlamda klasikleşmiş dizelerdir. Kapsamları çok geneldir. En keskin çatışmalar ve devrimci hareketin olayları şiirde bir fon olarak değil, azgın dalgalar, çavlanlar olarak ortaya çıkarlar ve şair tarihin zirvelerini, belirleyici keskin dönemeçlerini gösterir yapıtında. Ve devrimin rehberinin güçlü figürü karışmıştır bu dalgalara.

Mayakovski'nin şiirindeki Lenin imajı tözlerinde görülür: Tarihsel olaylara (Narodnaya Volya partizanlarının bozgunu, erkek kardeşinin ölümü, 1905 Devrimi, Dünya Savaşı, Ekim Başkaldırısı, Brest-Litvosk Anlaşması, NEP, Lenin'in ölümü) göre dehasının belirgin özelliklerini seyirciye çevirmiştir adeta. Bu anlamda Mayakovski'nin şiirindeki Lenin imajı -ifade gücü

ve özlülüğü ve tanımlamalarındaki genelleme- heykelleriyle karşılaştırılabilir. Şairin düşünce gücünü belirten dilindeki somut eğretilemeler çok canlı bir biçimde plastik tasarımıyla karışır. Yapıtın sanatsal örgüsü, iskeleti dönemin soluğunu yansıtır.

Şairin düşüncesi diyalektiktir. Şiirinde olayların aydınlatılması ve Lenin imajının belirgin biçimde sergilenmesi belirgin bir amaca yöneliktir: Bir yandan Lenin'in politika sahnesine çıkmasını belirleyen tarihsel nedenlerin aydınlatılması, öte yandan da yeni tip bir rehber olarak, işçi sınıfını zafere taşıyan önder olarak Lenin'in muazzam tarihsel rolünü göstermek. Mayakovski'nin şiirinde Lenin, rehber ve insan olarak çözülmez bir birlik içinde gösterilmiştir. Şair her zaman somuttan genel olana doğru giderken olayların aslını açıklamaya çalışır. Lenin'in tarih anlayışı, halkın kaderiyle ilgili düşünceleri Mayakovski'nin şiirinde her zaman bütünlük içindedir ve diyalektik bir etkileşimle açıklanır. Bu, şiirin özel lirik bütünlüğünü belirler.

Mayakovski'nin şiiri dramatiktir, sert bir gerçekçilik ama aynı zamanda romantik bir kahramanlık teneffüs edilir bu şiirde: Bütünüyle geleceğe yöneliktir ve mücadele coşkusuyla doludur. Şiirde tek tek görülen bütün motifler heyecan verici bir üslupla birbirlerine bağlanmıştır: Şairin "ben"i halkın kaderiyle, devrimle, Lenin'le birleşmiştir... parti anlayışı, insanlığın yüce ifadesidir bu... Mayakovski'nin şiirinin lirik kaynağı epik bir biçim alır, temelde bir halk şiiridir ve içeriği çok geneldir. Şair tarihteki muazzam dönüşümlerin algılanması aracılığıyla yeni unsuru aktarır; bu yeni unsur devrimci hareketin ve Ekim Devrimi'nin sonucuyla doğmuş ve sosyalist rejimin yenilmez gücünü, Partinin ve halkın, bireyin ve toplumun sarsılmaz birliğini oluşturmuştur.

Gorki'nin denemesi üslup ve Lenin imajını betimleme yöntemleri açısından Mayakovski'nin şiirinden bütünüyle farklıdır. Çok somuttur, neredeyse belgesel bir kesinlik taşır. Anı özelliği taşır bir anlamda. Ayrıca İlyiç'le görüşme, dost olma, çalışma ve sohbet etme mutluluğunu yaşamış bir çağdaşının son derece önemli tanıklıklarıyla doludur bu yapıt. Gorki'nin denemesi Le-

nin'i özel psikolojisiyle birlikte birey olarak karakterize eder. Saydam bir aydınlığı vardır portresinin, bir heykele dokunur gibi dokunmak mümkündür ona, canlıdır adeta. N. K. Krupskaya'yayı özellikle çok etkilemiştir Gorki'nin bu çok özel denemesi: "Lenin'iniz yaşıyor... Her şey tamamen gerçek. Sizin anılarınız benzer birçok başka anıyı çağrıştırıyor..."*

Öte yandan Gorki'nin denemesinde gerçek olayların sergilenmesi ve Lenin karakterizasyonu belirgin bir özellik içerir. Genel değeri olan bir somutluktur bu. Sözcüklerle betimlemenin özel yöntemleriyle elde edilmiştir. Ayzenştayn'ın deyişiyle özel bir montaj yöntemi diyebilirim buna. Gorki, Lenin portresinde tek tek özellikleri ön plana çıkarır ve etkileyici biçimde resmeder, belirginleştirir ve okuyucuya sadece Lenin'in kişiliğinin özelliklerinden birini gösterir. Ayrıca okuyucu bu yöntemi - Lenin'in tek tek belirgin özellikleri bütün kişiliğiyle uyumlu bir biçimde gösterilmiş, yaşayan Lenin imajından ayrılmamıştır- hareket ve değişiklik olarak algılamaz. Büyük bir titizlikle tasarlanan ve sürekli düzeltilen özgün montaj, imajlar (herbiri Lenin'in bir özelliğini karakterize eden bölümler) sonuç olarak bir Lenin imajı verirler bize: Dinamik, somut, birçok özelliği ve görünümüyle karakterize edilmiş bir Lenin imajı.

Gorki'nin bu Lenin anlatısı son derece heyecanlandırıcı ve renklidir, özel bir biçim verir ona. Gorki'nin kendisiyle, eylemleriyle ilgili derin düşünceleri, uçuşan düşünceleri ve savaşçı nitelikleri tek bir dalgada bir araya gelirler ve bu dalga temalar ve kucaklanan olaylar yelpazesini çok büyük ölçüde genişletir. Gorki'nin bu anlatı biçimi Herzen'in "Geçmiş ve Düşünceler"de yararlandığı anlatı biçimiyle ortak özellikler taşır. Kader Gorki'yi de Herzen gibi tarihin bir kavşağına atmış ve onları çağlarının neredeyse bütün büyük adamlarıyla buluşturmuştur. Gorki'nin Lenin'le ilgili olarak anlatacak şeyleri vardı ve Lenin'le karşılaştıracağı kişiler vardı. Düşünceleri ve taslakları diyalektik özellikleriyle dikkat çekerler. Gorki Lenin'le görüş-

* M. GORKİ, *Bütün yapıtları*, c. 17, s. 474.

melerinden söz ettiğinde onu karakterize eder (Plehanov, Martov, August Bebel, Axelrod'la ve Gorki'nin tanıdığı başka kişilerle karşılaştırarak), Lenin'in bizzat kendisinden dinlediği düşüncelerini aktarır, onunla yaptığı sohbetleri anlatır, genel sonuçlar çıkarır bunlardan ve bu sonuçlar olağanüstü bir yetenek, etkili kuramcı, siyaset dünyasının ilkeli insanı, coşkulu bir devrimci olan Lenin'in belli başlı özelliklerini gösterir... bu nitelikleriyle çağdaşlarının çok üstünde bir kişiliktir ama kendini onlardan soyutlamaz ve onlarla zıt düşmez.

Anlatının özgün biçimi yazara bir olaydan ötekine rahatça ve kolayca geçme, görüş açısını değiştirme olanağı verir. Ayrıca sinema terminolojisine başvurulursa Gorki'nin denemesinde montaj dışında kaydırma yöntemine başvurduğu söylenebilir. Gorki insan Lenin'i -ilgili bir arkadaş, dikkatli bir muhatap, emekçilere yakın bir insan, hiçbir hırsı olmayan insan- göstermek istediğinde "kamera"yı objesinin çok yakınına kadar götürür adeta. Ve bu durumda Lenin kişiliğini yakın planda, öne çıkarılmış olarak, önce sadece yakınlarının tanıyabileceği şekilde görürüz. Gorki siyaset adamı Lenin'i -etkili bir kuramcı, tutarlı bir devrimci, "şaşırtıcı bir irade gücüne sahip insan", inançlı bir mücadele adamı- karakterize ettiğinde onu tarihsel olarak uzak bir noktadan gösterir, kimi zaman retrospektif bir şekilde, kimi zaman yakın planda, kimi zaman bir grup içinde gösterir, analiz ve sentezi birleştirir. Lenin ayrıca her zaman, kendine özgü mücadele atmosferi içinde resmedilir: Londra Kongresi, Plehanov, Martov, Buharin'le polemik, karşı-devrimin saldırıları, ekonominin güçlendirilmesi ve Sovyet iktidarının ilk yıllarında yeni bir sosyalist kültür siyasetinin oluşturulması. Bu bağlamda tabloların güçlü rölyefi zayıflamaz, tersine güçlenir ve böylelikle Lenin kişiliği genel tarihsel fon üzerinde daha canlı bir biçimde belli belirginleşir. Böylece en eksiksiz ve en derin Lenin karakterizasyonu elde edilmiş olur.

Mayakovski'nin şiirinin ve Gorki'nin denemesinin yazıldığı dönemden beri Sovyet edebiyat ve sanatında Lenin'i, dönemiyle çok sıkı ilişkileri içinde resmetme, onu aynı zamanda insan

ve rehber olarak gösterme, duygularının zenginliğini, İlyiç'in düşüncesinin boyutlarını sergileme, yapıtlarına özel bir coşku ve lirizm yükleme geleneği oluşmuştur.

Edebiyat ve sanatta Lenin imajına adanmış araştırmalarda ve yazılarda görülen bir şemaya bir kez daha eleştiriler getirmek gerekiyor. Yaratıcıları Lenin imajı oluşturma evrelerinden söz ederlerken şu noktaya dikkat çekerler: Sovyet edebiyat ve sanatı ilk başta Lenin'i önce rehber sonra insan olarak gösteriyordu. Ve bu bağlamda kanıt olarak A.Tolstoy'un *İşkenceler Yolu*'nu, Vs. Ivanov'un *Zırhlı Tren 14-69*'unu, L. Rahmanov'un *Kabına Sığmayan Yaşlılık*'ını ve bu metne göre çevrilen *Baltık Temsilcisi* adlı filmi göstermişlerdir. Aynı listede N. Pogodin'in dramı "Tüfekli Adam" ve Yukeviç'in aynı adlı filmi, K. Trenev'in "Neva Kıyılarında" adlı yapıtı ve A. Korneyçuk'un "Gerçek"i de vardır.

Burada kabul edilmesi mümkün olmayan iki hata söz konusudur. Birincisi, adı geçen yapıtlar edebiyat ve sanatın gelişmesinden bütünüyle ayrıdır ve kapalı bir bütün olarak analiz edilmiştir. İkincisi, araştırmalar yapıtın türü, konunun genel yapısı ve yapıtın kompozisyonu içinde Lenin imajının yeri ve yapısını dikkate almamışlardır. Ne Tolstoy "İşkenceler Yolu"nda, ne Vs. Ivanov "Zırhlı Tren 14-69"da, ne L. Rahmanov "Kabına Sığmayan Yaşlılık"ta Lenin'i sanatsal bir bireysellik olarak çizme amacına yönelmişlerdir.

Aleksey Tolstoy'un "İşkenceler Yolu" nun teması yitirilen ve yeniden bulunan vatan, devrimin arılaştırıcı gücü ve entelijansiya'nın kaderidir. A. Tolstoy'un Lenin'le ilgisi bu düzlemdedir, onu dönem dönem anlatır, bu bağlamda izlenimlerin oynadıkları rol, Lenin'in söylemlerinin fabrikada, Daçada oynadığı rolü gösterir, sıkıntı içinde ama olayları derinlemesine hisseden, devrimdeki yerini arayan ve sonunda bulan bir kadın kahramanın kaderinde oynadığı rolu gösterir. Üçlemenin sonunda, Krjijanovski'nin ülkenin elektriğe kavuşması üstüne bir rapor sunduğu 8. Sovyetler Kongresi'ne katıldıklarında Telegin'in, Roşt-

çin'in, Daça'nın ve Katya Bulavin'in bakışlarının Lenin'e çevrilmesi son derece doğaldır. A. Tolstoy'un üçlemesinde sosyalizmin Leninist inşa planı bir amaç olarak ortaya çıkar ve burada devrim, iç savaş ve kahramanların kaderleri anlatılır.

"Baltık Temsilcisi"nde temel konu öncü bilimsel entelijansiya'nın devrime katılmasıdır. Bu konu son derece dramatik bir biçimde ve gerçekliğe uygun bir özgünlükle verilmiştir. Profesör Polajaev'in Lenin'le yaptığı telefon konuşması gerçek bir olgunun yansıması, Lenin'in, Timiriazev'in "Demokrasi ve Bilim" adlı kitabı üstüne düşünceleridir. Lenin'in değerlendirmeleri filmin konusunun genel gelişmesi içine yedirilmiştir ve temel düşünceleri, öncü bilim adamlarının amaçlarıyla sosyalist devrimin birleşmesinin altını çizmeye yöneliktir bu değerlendirmeler.

Vs. Ivanov'un oyunu "Zırhlı Tren 14-69" da Lenin'in adı bir tür simgedir ve devrimin enternasyonalist anlamını açıklar ve Ekim devriminin köylülerde uyandırdığı yüksek bilinç düzeyini karakterize eder. Bu yapıtlarda her somut durumda Lenin'e başvurma yazarın kesin amacı aracılığıyla dikte edilmiştir ve somut durumla ve kahramanların tavrıyla sanatsal bir biçimde doğrulanmıştır.

N. Pogodin'in dramı "Tüfekli Adam"a ve S. Yukeviç'in aynı adlı filmine gelince ilke olarak çok farklıdır durum burada. Lenin, üç perdede de görülür ancak rolü kesinlikle geçici değildir ve "deus ex machina"* işlevine götürmez. Burada Lenin öyle bir durumda gösterilmiştir ki tehlike, işlevini sınırlamaktadır ve zekâsının zenginliği anlaşılamamaktadır. Vahtangov Tiyatrosundaki yönetmen, rejisör R. Simonov ve sanatçı Ştuşkin, filmde de yönetmen S. Yukeviç ve aktörŞtrauh kendilerini bu olumsuzluktan kurtararabilmişlerse nedeni sadece Lenin'i olayların genel gidişi içinde canlı, yaşayan bir şahsiyet ve aynı zamanda da tarihin temel kahramanlarından biri olarak göstermeyi, Le-

* Tiyatroda aletle indirilen Tanrı; pek fazla gerçeğe uygun olmayan müdahalesi zor ve trajik bir duruma umulmadık bir çözüm getirir.

nin'in bir rehber ve insan olarak çekiciliğinin, etkisinin, insanlar ve olayların gidişatı üstündeki ağırlığının altını çizmeyi başarmalarıdır. Lenin olağanüstü biri gibidir burada, küçük içinde büyüğü görmeyi bilen, tesadüfen rastladığı birinde, tüfekli adamda -Çadrin- sorular soran bir köylüyü keşfeden, ona çok önemli sorular soran, bu adamın bilincinde, bir yerlerde doğmuş olan ama henüz açıklanmayan şeyi, Bolşevik açık seçikliği henüz kazanmamış olan ve Lenin'in savaştan, devrimden, barıştan ve topraktan söz etmesini sağlayan şeyi ona söyleyen biridir. Lenin'i bu biçimde göstermek yepyeni bir buluştur.

Pogodin'in girişimi çok verimli olmuştur. Lenin'in çekici ve etkileyici bir biçimde dramatik durumların merkezine yerleştirilmesi çok doğaldır. "Kremlin Çanları" ve özellikle "Üçüncü Patetik." Ama bu, dramın bütün şiirselliğini, bütün yapısını değiştirmiştir. Yazarın önüne yeni bir sorun çıkmıştır: Lenin ve çevresinin anlatılma biçimi, farklı kahramanların desteğiyle çatışmalar yaratmak.

Bu çok karmaşık bir problemdir. Sinemacılara ve tiyatrocular a, dramaturglara çok keskin bir biçimde takdim edilmiştir çünkü türün kendisi, dramın özellikleri bir gerekliliği gösteriyordu: Lenin'i genel bir içerikle, çevresiyle birlikte, çatışmalarla ve dramatik durumlarla göstermek. Dramatik bir durumda farklı karakterde insanların, ideolojik akımların temsilcilerinin, farklı iradelerin, farklı sınıfların çıkarlarının bulunması gerekir. Somutluğun ve hayalin uyuşması sorunu, tarihsel olay ve genelleme burada yepyeni bir biçimde ortaya çıkıyordu. Olayların sergilenmesinde tarihe göre sapmalar kabul edilemezdi.

Ama gündelik olanla sınırlı kalmak da mümkün değildi. Sanat alanı insan karakterleridir. Dönem insan karakterleri aracılığıyla gösterilmelidir. Burada tarihsel uyuşma ve uyum kuralları çok özel bir şekilde etkili olur: Tarihsel olayların anlamını yoğun bir biçimde gösteren dramatik durumlar tarihsel çatışmaya denk düşmelidir kesinlikle ve ayrıca anlatımları da karakterlerle ilişkili bir rol oynamalıdır. Tipik karakterler dramda sınıfların, Partinin, ideolojik akımların kaderini ve tarihteki rolle-

rini anlatırlar. Lenin imajını yaratan sanatçıların önünde özel zorluklar vardır. Lenin herhangi bir durumda gösterilmez: Sahnede kaybolur ya da imajı "yansıma yoluyla" gösterilir, -her halükarda Lenin figürünün tarihsel olguların merkezinde olması gerekir. Lenin'in çevresindeki kişilerin genel olarak çok yüksek düzeyde olmaları gerekir. Bu gereklilik sadece Lenin'in mücadele arkadaşlarıyla ilgili değildir, aynı zamanda eski dünyanın temsilcileri, devrimin düşmanlarıyla da ilgilidir -Lenin'in amansız bir kavgaya girdiği insanlar.

Sonuç olarak her kahraman yaşayan bir birey olarak gösterilmeli ve aynı zamanda da bir tip olarak çizilmelidir, dönemin karakteristik olgularının yansımasını içermelidir. Yapıta yansıyan çatışmaların ve karakterlerin tarihsel içeriği geçmişteki olaylar çağdaş olaylardan uzaklaştıkça büyüyordu. Sosyalizmin şanlı yürüyüşü Ekim Devrimi'nin tarihsel önemini ve Lenin'in davasını daha belirgin bir biçimde gösteriyor, olaylara daha bir açıklık getiriyordu.

Pogodin'in dramı "Kremlin Çanları" ve M. Romm ve A. Kapler'in iki bölümden oluşan yapıtları "Ekim'de Lenin" ve "1918'de Lenin" bu ideolojik-estetik sorunları büyük ölçüde çözmüştür.

Bizde belli bir süreden beri Lenin temasının işlenmesinde '30'lu yılların Sovyet sanatının başarılarının küçümsenmesi gibi bir olgu gözlemlenmeye başlamıştır. Oysa bu başarılar önemlidir ve Sovyet sanatında önemli bir aşama oluşturmuştur. Bu vesileyle M. Romm'un filmleri "Ekim'de Lenin" ve "1918'de Lenin" konusunda birkaç şey söylemek gerekir. Bu filmler Sovyet sanatının evrimi süresince hazırlanmıştır ve Lenin temasıyla Lenin imajının özdeşleştirilmesi çalışmalarında büyük bir rol oynamıştır. M. Romm'un filmleri en büyük zorluğa karşı, zamana karşı direnebilmiştir. Milyonlarca seyirci büyük bir heyecanla seyretmiştir bu filmleri.

Çağımızın büyük sanatçısı Boris Şçukin'in olağanüstü yeteneği, rehberlik imajı olarak derin sezgisi sayesinde M.

Romm'un filmlerinde Lenin tüm farklı yönleriyle gösterilmiştir. Öncelikle o çok özel karakteristik, olağanüstü kişilik sergilenmiştir. Ayrıca Lenin temasının özümsenmesinde yeni bir adım atılmış ve Lenin çok karakteristik bir ortamda resmedilmiştir. Burada İlyiç'i çalkantılı olaylardan oluşan bir ortamda, en keskin çatışmaların içinde görürüz. Güçlü iradesi gittikçe şiddetlenen devrimci harekete damgasını vurur, onu etkiler, devrimci güçleri harekete geçirir ve zafere götürür. Bütün bunlar çok ince ve özgün bir dramatizm içinde, keskin ama kahramanca renklerle ve yaşama zevki içinde anlatılmıştır. Dramatik durumlar komik olaylarla karışır, çelişkilerin çatışmasının en keskin yoğunluğu Leninci düşüncenin atılımıyla bir çıkış yolu bulur kendine ve filmlerin doğrudan eylem, dramatik durumların gelişmesi dönemin soluğuyla yansıtılmıştır ve devrimin hızlı ve etkili yürüyüşü önündeki bütün engelleri yıkarak yoluna devam eder.

M. Romm'un filmlerinde, Sovyet sanatının gelişmesinin yeni bir evresinde sosyalist gerçekçiliğin temel ilkelerinin ortaya çıktığı ve kendilerini kabul ettirdiği, büyük bir ideolojik derinlikle Shakespearvari bir resim ve etkili imajlarla birlikte iyi anlaşılmış bir tarihin birleştiği söylenebilir. Geleceğin dramı bağlamında M. Romm'un Lenin üstüne filmlerine Engels'in bu formülasyonunu tam bir inançla uyguluyorum.

Gorki'nin, trajik anlam yüklü yaralı Lenin'i ziyaret sahnesi beni her zaman çok etkilemiştir. Burada tarihsel bir derinlik ve Shakespearvari bir yoğunluk görülür. Bu kompozisyon bağlamında sahne halkın öfkesinin patlamasını ve Sosyalist Devrimci Kaplan'ın Lenin'i öldürme girişimini öğrenen halk kitlelerinin büyük öfkesini gösteren imajların arkasından gelir. Dramatik karakterin arkasından lirizm gelir ama bu lirizm son derece ateşli bir lirizmdir: Trajiktir. Burada Lenin'in irade gücünün ön plana çıkarılması önem kazanmıştır. Sahne bir doruk noktasıdır, Lenin ve Gorki'nin hümanizma tartışmalarına son verir. Ve seyirci, trajik durumlarda Lenin'in gerçekliğini ve büyüklüğünü çok daha derinden hisseder. Seyirci Gorki'nin Lenin'i büyük

bir tutkuyla sevdiğini ve ona bu duygularını nasıl açıklayacağını bilemediğini görünce çok heyecanlanır, Lenin'in tavrıysa çok daha fazla heyecanlandırır seyirciyi. Aleksey Maksimoviç'in gelişiyle çok mutlu olur, şakalar yaparak içindeki sıkıntıları ve fizik acısını gizlemeye çalışır, ama... bilincini yitirir ve Gorki'ye: "Bekleyin... hemen geliyorum", der. Bir kez daha söylüyorum, bu sahne bana göre Shakespearvari bir yoğunluk taşır, anlam yüklüdür ve büyük bir ideolojik derinliğe sahiptir. Başka sahnelerden de söz edilebilir. Ama bu bağlamda örnekler söz konusu değildir. Esas olan sanatsal ilkelerdir.

İlk filmde, "Ekim'de Lenin"de, filmin stilistiğinde bile bir kronikçilik ve reklamcılık etkisi hissedilirken M. Romm'un ikinci filmi "1918'de Lenin"de konunun temelini oluşturan olaylar bütün yoğunluklarına ve ağırlıklarına rağmen kendi içlerinde önemli değildirler. Açık seçik biçimde yansıtılmış karakter, tip, birey çatışmaları dramın yasalarına göre aktarılmış ve yorumlanmışlardır. Ama bunun için yaratıcı-yazarların dramatik durumları ve imajları özel bir biçimde oluşturmaları gerekliydi ve bunun için somutu dışlamayan, tersine olanca yoğunluğu içinde özel bir genelleme noktasına gelmeleri gerekiyordu. Bu bağlamda tarihin, imajların arkasından gözükmesi gerekir ve yazarlar ortak çabalarıyla bunu başarmışlardır.

Bu filmlerden akılda kalanlar Lenin'in mücadele arkadaşlarının etkileyici imajlarıdır: Sverdlov, Dzerjinski, bolşevik Putilov, Matveev, halkın temsilcileri (sözgelimi N. Oklopkov'un büyük bir başarıyla canlandırdığı işçi Vasili). Lenin'in bir mutfakta bir kulak'la buluşması -imajların somut, genel karakterizasyonu sayesinde- gibi kısa öykülere dayanan bir sahne bile etkileyici bir sahneye dönüşür ve bu sahne devrimin iki karşıt gücünün, işçilerin ve yoksul köylülerin çıkarlarını savunan bolşeviklerle Sovyet iktidarının mücadele etmek zorunda kaldığı azılı ve acımasız düşman kulakların mücadelesini gösterir. Bütün bunlar o dönemde bazı sinema yapıtlarında görülen ve kahramanları basit sözcülere dönüştüren Lenin ve yakın çevre-

sini hafif gösteren anlatımlarla çelişiyordu. M. Romm'un filmlerinde devrimci eğilim doğal olarak dramatik durumlardan ve insanlar arasındaki çatışmalardan kaynaklanır. Bu filmlerin en etkileyici görüntüleri inançları ve düşünceleriyle, iradeleriyle, kendilerine özgü tavırlarıyla ve konuşma tarzlarıyla eylem içinde yaşayan insanlardır. Eylemlerin motivasyonları realist dram ilkeleridir. Bu filmlerde düşman tarafı da etkileyici tiplerle sanatsal bir biçimde gösterilir. Kerenski'yle, menşevikin Putilov Fabrikası'na gidişiyle, Lockhart Komplosu'yla, Kaplan'ın Lenin'i öldürme girişimiyle sahnelerin aktörlerin ve yönetmenlerin başarıları olduğu söylenebilir.

"1918'de Lenin" filminin yaratıcıları "Sol Komünistler"in parti karşıtı özlerini sergiliyorlardı ve Sosyalist Devrimcilerin karşı-devrimci gösterilerinin yarattığı sonuçları gösteriyorlardı. Muhalefetin kritik bir konjonktürde, iç savaş cephelerinde, Lockhart Komplosu koşullarında Uritski ve Volodarski öldürüldüğü sırada, Lenin'e karşı suikast düzenlendiği bir dönemde, düşmanların devrimi boğmak için ellerinden gelen her şeyi yaptıkları sırada etkili olduğu bilinir. Bugünlerde Partinin birliğini korumak özellikle önemliydi.

"1918'de Lenin" filmi savaşın genel atmosferini aynen yaratır. Güçlü bir ideolojik içeriği vardır. A. Karaganov, "Smolni'nin Işıkları"nda, "1918'de Lenin" filmindeki hümanizma tartışmalarının aslında her zaman canlılığını ve geçerliliğini koruduğunu belirtir haklı olarak: "Devrimin en önemli sorunları ahlak sorunlarıyla birleşmiştir burada. Bu tartışmada gerçekliğin devrimci gelişmesinin en keskin çelişkilerinden biri, bireysel bilincin pek çözemediği çelişki görülür. En insani devrim acımasız olmak zorunda kalmış, iyiliğini, insanlığını sertlikle savunmuştur. Bilindiği gibi devrimin ilk günlerinde ve ilk yıllarında sınıf mücadelesinin somut, tarihsel koşullarının getirdiği vahşet devrimci meşru düzenin, devrimci adaletin güçlendirilmesiyle organik bir bağ içindeydi. Bu anlamda, bu çelişkinin, genç Sovyet devleti pratiğinde nasıl çözümlendiğini nesnel bir açı-

dan değerlendirmek için Çeka'nın yöneticisi Dzerjinski'nin etkinliklerini hatırlamak yeterlidir."*

Bu düşünce "1918'de Lenin" filminde sanatsal açıdan inandırıcı bir karşılık bulmuştur ve tartışmaya yer bırakmayacak biçimde hak etmiştir bunu.

IV

Çağdaş Sovyet edebiyat ve sanatında Lenin temasının işlenmesi, Lenin imajının canlandırılması konusunda en güçlü gelenekler gelişmeye devam ediyor. Partinin, yaşamımızın bütün alanlarında Leninci siyaset ilkelerini güçlendirmek ve geliştirmek amacıyla önlemler aldığı koşullarda bu konuya gösterilen ilgi zayıflamak şöyle dursun tersine güçlenmiştir. "Leninci gibi yaşamak ve çalışmak", bu slogan komünizmi inşa eden Sovyet insanlarının ağzında yeni bir güçle çınlıyor. Ve Lenin'e, Ekim Devrimi'ne, Partimizin tarihine adanan yapıtlar yeniden ortaya çıkıyor. Çağdaş Sovyet edebiyatında ve sanatında Lenin temasının işlenmesi ve Lenin imajının canlandırılması konusunda yeni yöntemlerin araştırılması birçok yönde gelişmektedir. Bu alanda bazı başarılar elde edilmiş, bazı keşifler yapılmış, önemli yapıtlar yaratılmıştır ama ne yazık ki başarısızlıklar, hatalar da yapılmıştır; birçok faktörden kaynaklanan bu hatalar arasında dogmatik ve öznelci görüş açılarının etkileri de sayılabilir. Bununla birlikte bizim öncelikle pozitif deneylerle, Sovyet sanat ve edebiyatının başarılarıyla yani gelişmenin belli başlı eğilimiyle ilgilenmemiz gerekiyor. Çağdaş Sovyet edebiyat ve sanatında yeni estetik ölçütlerin, sosyalist gerçekçiliğin ilkelerinin derinleştirilmesi ve zenginleştirilmesinin olgunlaşmasından konuşmak durumundayız. Bu bizi Sovyet edebiyat ve sanatının genel gelişmesi ve Lenin temasının işlenmesi ve Lenin imajının

* A. KARAGANOV, *Les Lumières de Smolny (Smolni'nin Işıkları)*, Ed. "Art", Moskova, 1966, s. 24

canlandırılması bağlamında hiç kuşkusuz daha önemli başarılara götürecektir.

Lenin temasını ve Lenin imajını işleyen en iyi yapıtlarda tarihsel yaklaşım derinleştirilir ve betimleme, olayların, Komünist partinin gerçekten çıkış yollarını bulduğu (sözgelimi Brest-Litovsk Anlaşması) tarihin en karmaşık dönemlerinin ve Lenin ve çevresinin anlatılmasında bütün yönleriyle geliştirilir, genişletilir. Yapıtların felsefi düzeyi, "düşünce zenginliği" yükseltilir ve imajlarının epik karakteri güçlendirilir. Partinin yönetici rolünü -emekçi kitlelerle ilişkinin sürekli gelişmesiyle birlikte- çağımızın bilgisini, onurunu ve bilincini Partide bulan halkın yaratıcısı etkin gücün artmasını göstermeyi sağlayan bu tema Lenin'e adanmış yapıtlarda yeni bir tarihsel yankı bulur. Sosyalist rejimin gücünün kaynaklarını, yeni kuşak için bir model oluşturan yeni insanların, Lenincilerin karakter gücünü gösterir. Bu sorunun çözümüne yönelik doğru yöntem önemli özgün yapıtların yaratılmasında ve tiplemede yeni sentetik biçimlerin bulunmasında sanatçıların başarısını belirler. Bu bağlamda N. Pogodin'in üçlemesinin son ve önemli yapıtı "Üçüncü, Patetik" örnek gösterilebilir.

Pogodin'in dramındaki çokbiçimli eylem dönemin karakteristik olgusunu gösterir. Devrimi yapan halkın ve tarihin aklını kişileştiren Partinin nasıl bir bütün içinde eridiklerini, birleştiklerini ve bir tür canlı organizma oluşturduklarını, birbirlerini nasıl bir dinamizmle tamamladıklarını ve zenginleştirdiklerini, nasıl bir güç haline geldiklerini ve bu güç sayesinde hiçbir düşmanlıktan korkmadıklarını görürüz.

Lenin imajı dramatik durumların merkezindedir. Lenin olayları etkilerken, bilinçli çoğunluğuna dayanırken bizim toplumumuzda çok karakteristik olan devrimci değişimlerin tarihsel anlamını yoğunlaştırır kendisinde. N. Podogin'in dramındaki Lenin kişiliği tarih içindeki yerini almıştır ve insan ve rehber olarak Lenin'e özgü çok zengin duygu ve düşünceler geniş bir yelpazede anlatılmıştır. Lenin hasta olduğu bir dönemde gösterilir, günleri sayılıdır ama karakterinde, düşüncelerinde,

dünyada olup biten her şeye karşı etkin tavırlarında öyle bir enerji hissedilir ki seyirci, elinde olmadan Lenin'in dramatik durumunu unutur. Bütün oyun güneş ışınları gibi iyimserlikle, yaşama sevinciyle, dinamizmle, mücadele ve yaratma tutkusuyla aydınlanmıştır. Leninci ilke yaratıcı güçte ve halkın artan entelektüel ve ahlaksal iradesinde kitlelerin içinde gelişen şiddetli bir güç gibidir ama şiddetini yitirmemiştir, tersine yeni bir itki, yeni bir enerji kazanmıştır. Böylece N. Pogodin Lenin'in ölümsüz eylemlerini gösterir, imajlara ve somut durumlara genel bir tarihsel içerik ekler, oyuna da epik bir karakter ve bir kahramanlık havası verir.

Çağdaş Sovyet edebiyatı ve sanatında Lenin teması ve Lenin imajının özdeşleşmesi ve gelişmesi, yöntem ve ilkeler, tasarlanma biçimleri bağlamında farklılıklarıyla anlaşılır.

Lenin'in yaşamına ve faaliyetlerine bağlı olayları tarihsel açıdan titizce irdeleme, olguları ve olayları özgünlükleri içinde canlandırma eğilimi tüm yapıtlarda belgesel temeli güçlendirmeye götürür. S. Dangulov'un romanı, Brest-Litovsk Anlaşması'nın imzalanmasını anlatan "Diplomatlar" bu bağlamda karakteristik özellikler taşır. Çağdaş edebiyatta yeni bir biçim altında yeni bir belgesel tür doğmuştur... öykü ya da roman (Çanginyan'ın "Ulyanovlar Ailesi" ve "İlk Büyük Rusya"sı, V. Koptelov'un "Büyük Başlangıç" ve "Alev Fışkıracak"ı) ve dram (Şatrov'un "6 Temmuz"u).

Özelliklerini yazarlarının bile pek tanımlayamadığı belgesel yapıtlar ortaya çıkar. "Kitabım öykü ya da roman değildir, bilimsel bir analiz olmadığı gibi anı kitabı da değildir. Daha çok Lenin üstüne bir konuşma, kendisiyle ilgili düşüncelerdir"* der Elizaveta Drabkina "Kışa Girerken"in giriş bölümünde; bu yapıtta İlyiç'in yaşamının son yılları ve Lenin'in Yeni Ekonomi Politik'e geçişte oynadığı rol anlatılır.

Olayları bütün yönleriyle kavrama ve Lenin imajını bütün özellikleriyle açıklama isteği daha çok kurgunun ön planda ol-

* *Novii Mir.* 1968. No. 10; s. 9

duğu yeni türlerin ortaya çıkışında etkili olmuştur. Zorin'in dramı "Tükenmez Kaynak"ta Lenin imajı köylü yaşamı içinde gösterilir ve Lenin bu yapıtta en iyi entelektüel ve ahlaksal ilkelere sahip biri olarak ortaya çıkar. Lenin'in büyüklüğünü ve ölümsüzlüğünü ölümün meşum gücüyle çelişkili bir zıtlık içinde gösteren bir trajedi yaratma girişimi de görülmüştür... I. Selvinski'nin manzum dramı "Kaderine Üstün Gelen Adam" da Lenin'in yaşamının son günleri anlatılır. Bu yapıtların belgesel özellikler taşıyan yapıtlardan farklı değerlendirilmesi gerekir. Bu bağlamda önemli olan karakterlerin ve durumların gerçekliğidir ve bunlar tarihin sadece sanatın verebileceği özünü, havasını yansıtırlar. Ne yazık ki I. Selvinski de, D. Zorin de tam anlamıyla başaramamışlardır bunu; ancak girişimleri, bütünlükleri içinde ele alındığında ilginçtir ve olumlu bir değerlendirmeyi hak etmişlerdir.

Lenin'in işlendiği yapıtlarda insanın iç dünyasına, duygularının ve düşüncelerinin karmaşık diyalektiğine -çağdaş edebiyat ve sanatın belirgin özelliği- verilen büyük öneme de tanık olunur. Yazarlar Lenin'in entelektüel dünyasının derinliğini, karmaşıklığını ve ilginçliğini, sadece bütünüyle farklı biri olduğu, anlatılması mümkün olmayan bir enerjiyle dolup taştığı aktif, siyasal yaşamının kritik dönemlerinde ortaya çıkmış olmayan, yine olağanüstü bir kişilik sergilediği, sıradan, gündelik koşullardaki manevi zenginliğini daha canlı bir biçimde kavrama özlemi içinde olmuşlardır. Lenin karakterinin derin özelliklerinin şiirsel araçlarla gösterildiği lirik yapıtlar böyle ortaya çıkmıştır. Burada öncelikle Donskoy'un ikilemesinden ("Ana Yüreği" ve "Bir Annenin Fedakârlığı"), S. Yutkeviç'in "Lenin Üstüne Anlatılar"ından ve Y. Karasik'in "6 Temmuz"undan söz etmek gerekir.

"Lenin Üstüne Anlatılar" filminin birinci öyküsünde ("Mukhin'in Kahramanlığı") Lenin'in çekiciliği ve Komünistlerin savundukları gerçekliğin insanlar üstündeki çekim gücü hafif tonlarda verilir. Gerçek öykü seyirci önünde geçer -Lenin'in Geçici Hükümetin askeri polisi tarafından tutuklanma girişimi ve

Lenin'in illegal mücadeleye geçişi. Ama bu gerçek tarih büyük bir düşünceyle katedilmiştir. Lenin'in askeri polis tarafından izlenmesine katılan saf ama onurlu asker Mukhin'in kaderinde, devrim sürecinde "baskısız", ısrarsız ve fikirler ön plana çıkarılmadan kitlelerin olgunlaşması süreci gösterilir. Durum o hale gelir ki, sırtında bir asker kaputu olan yoksul köylü Mukhin devrimci gerçeğin bilincine varır. Dramatik çatışma, Mukhin'in Lenin'in izlenmesine katılması bilinçlenme sürecini hızlandırır. Ayrıca Mukhin beklenmedik bir biçimde, sıradan, gündelik olaylar içinde, Lenin'in hemen neredeyse o sırada terkettiği dairede gözetleme görevindeyken halkın çıkarlarının savunucusu olduğunu anlar. Lenin'in ailesinin ne kadar sefil koşullarda yaşadığını görür -Nadejda Konstantinovna Krupskaya ve Marya İliniçna Ulyanova... Onların ne kadar sevimli, saf, kibar insanlar olduklarını anlar. Ve onlar hakkında söylenenleri duyunca, Lenin'in kesinlikle bir "casus" olmadığını, bir devrimci olduğunu, yoksulların çıkarları için mücadele ettiğini öğrenince bu gerçek, karşı devrimcilerin Lenin'e attıkları büyük iftiralardan daha fazla etkiler onu. Ruhunda radikal bir değişim gerçekleşir. Ve Razliv'de Lenin tekrar tehlikelerle karşı karşıya kaldığında Mukhin kesinlikle Lenin ve devrim safında yer alır.

"Lenin Üstüne Anlatılar"ın ikinci öyküsü ("Son Sonbahar") daha dramatik, düşünce açısından daha zengindir. Lenin'in Nijni-Novgorad'daki son günlerini anlatır. Lenin, karşımızda ve hastadır, mücadeleci yaşamını terketme zorunluğu doğmuştur onun için.

Ama Lenin'in sahneye çıkarıldığı bu karmaşık durumda yönetmen S. Yutkeviç ve Lenin rolündeki sanatçı M. Ştrauh Lenin'in rehber imajının zenginliğini, duygu ve düşüncelerinin derinliğini göstermeyi başarmışlardır. Bu gibi durumlarda doğal olan zıtlıklardan korkmamışlardır. Tersine sanatsal anlatımcılık yasalarını dikkate alarak bunları güçlendirmişlerdir. Filmde hasta Lenin'in yanında genç ve sevimli hemşire Kura da vardır ve aktris Krilova bu rolü doğal ve biraz çocuksu bir saflıkla

oynamayı başarmıştır. Ve filmi başarılı kılan da bu olmuştur. Filmin iki ilkesi, gençliğin ve güzelliğin (Kura) gösterilmesi ve bilgeliğin ve insanlığın (Lenin) gösterilmesi çelişkili bir durum yaratmaz. Onlar sayesinde devrimci gençliğin ve devrimci bilgeliğin iç birliğinin altını çizen önemli bir düşüncenin sergilenmesini sağlayan fazladan bir çelişki yaratılır. Lenin'in Kura'ya esinlediği saf coşku tüm bir komsomol kuşağının rehberle ve ödevinin gerçekleşmesiyle ilişkilerini yansıtır. Lenin'in Kura'ya babacan ve dikkatli tavrı Lenin imajına insanlık ve şiir esinler. Sonuçta doğal olarak bütün öyküyü esinleyen, gücünü farklılıklardan alan bir bütünlük, devrimin ve gençliğin karşılaştırılması olgusu görülür.

Filmde Lenin'in, mücadeleden uzak durmak zorunda kaldığında ve ancak zaman zaman haber alabildiğinde hissettiği duygularının çok karmaşık yelpazesi yansıtılır. Yönetmen Lenin'in düşüncelerinin ve duygularının derinliğinin verilmesini sağlayan ayrıntıları bulmuştur. Bu, filmin iç zenginliğini sağlamıştır. Bu bağlamda doğrudan eylem dramatiktir, Lenin'in düşünce anlarının arkasından duygu patlamaları gelir.

Filmde eylemin uyumlu akışının Lenin'in de katıldığı yoğun çatışma tablolarıyla kesilmesi son derece doğaldır. Birdenbire fabrikada görülmesi ve kürsüden Troçkistlerle ateşli tartışmalara katılması doğrudan eylemle organik bağlantı içindedir, hasta Lenin'in içindeki özlemi, Parti işlerine etkili biçimde katılma, durumun karmaşıklığını dikkate almayanlara, goşist sloganlarıyla ve aşırı şiddet eylemleriyle kitleleri doğru yolun dışına atanlara, devrime zarar verenlere karşı amansız bir mücadele yürütme arzusunu dramatik ve açık seçik bir biçimde anlatır. Lenin bu sahnede devrimin sözcüsü ve halkın rehberi gibidir.

Lenin'in bu şekilde bir amaca yönelmiş olması, insanlığı ve büyüleyici etkisi filmde bütün dramatik durumlara özel bir hava veren özellikleriyle sergilenmiştir. Trajik gözlemler ve kahramanlık düşünceleri karmaşık bir biçimde iç içe geçmiştir, filme çevresine ışık saçan bir prens egemendir. Lenin davasının ölümsüzlüğü konusunda yaşayan düşünce, halkın rehberine

karşı sonsuz sevgisi bütün filme egemendir.

Özgün bir ikili oluşturan Donskoy'un filmleri "Ana Kalbi" ve "Bir Annenin Fedakârlığı"nda bir iç şiir görülür. Bu filmlerin temel imajı İlyiç'in annesidir ve aktris E. Fadeeva bu rolü oynarken etkileyici bir manevi güzellik ve çekicilik içindedir. Filmde Vladimir Ulyanov'un gençliği anlatılır.

Aktör R. Nakapetov ve yönetmen M. Donskoy. Vladimir Ulyanov'u yaşadığı ortamın dışında göstermemişlerdir kesinlikle ve bir lise öğrencisini devrimin müstakbel sözcüsü ve önemli bir kuramcı gibi görmemişlerdir kesinlikle. Vladimir Ulyanov burada sevimli, yetenekli, yaşama sevinciyle dolu bir yeniyetme olarak görülür. Filmin yaratıcıları bütün dikkatlerini geleceğin büyük devrimcisinin formasyonunu destekleyen ortamı göstermeye yöneltmişlerdir. Çocuklarının (hepsi devrimci olmuştur) eğitimi için elinden gelen bütün çabayı gösteren annenin imajı şiir doludur. En belirgin özelliği entelektüel derinliği, açık seçik, neşeli ve doğru olan şeylere karşı duyarlığıdır. Anne yüksek insanlık duygularını çocuklarına da aşılamıştır; anne M. Donskoy'un filminde sadece oğluna hayat vermeyen ama onun devrim yolundaki ilk adımlarını da yönlendiren kadının simgeleştirilmesidir. İnsanlık yeni bir devrimci anlam kazanır, sonsuz bir yaşam kaynağı olarak anne imajı ve insanlığa mutluluk verebilecek tek çare olarak devrim imajı iç içedirler filmde ve bunlara adalet ve hümanizma şiiri damgasını vurur.

Yapıtın ikinci bölümü "Bir Annenin Fedakârlığı"nda M. Donskoy daha çok Vladimir Ulyanov imajında onu geleceğin devrimcisi ve kuramcısı olarak karakterize eden belirgin özellikleri üstünde yoğunlaşmıştır. Genç Ulyanov, kimi zaman pek olgun gözükmese de çekicidir. Filmin duygu merkezi yine anne imajıdır. Birtakım yeni unsurlarla zenginleştirilmiştir film. Marya Aleksandrovna Ulyanova devrimci eylem yoluna giren çocuklarını savunurken aynı zamanda haklı bir davanın da savunucusu olur. Bütün kişiliğinde, tavırlarında ve davranışlarında görülen olağanüstü saflığı ve dürüstlüğü filmin ana fikrinde sanatsal bir biçimde ortaya çıkar: "Namuslu ve dürüst bir insan

devrimci olmadan yapamaz" (Gorki).

Gördüğümüz gibi lirik-belgesel tür, yazara malzeme sağlaması ve sanatsal yöntemler açısından büyük bir özgürlük sağlar. Bu tür, Sovyet sanatının her alanında, her türünde yaygınlaşmıştır. Düzyazıda, içeriği çok dolu, hoş, küçük örnekler yaratılmıştır: sözgelimi V. Kataev'in "Duvardaki Küçük Demir Kapı" ve E. Kazakeviç'in "Mavi Defter" adlı anlatıları.

Kataev'in anlatısı "Duvardaki Küçük Demir Kapı" Fransız okuyucu tarafından çok iyi bilinir. V. I. Lenin'in Paris'teki yaşamı anlatılmıştır bu yapıtta: Bibliothèque Nationale'de (Ulusal Kütüphane), Longjumeau bolşevik okulunda çalışması, karısı Krupskaya'yla birlikte Lafargue ailesini ziyareti, Père-Lachaise mezarlığındaki cenaze töreni. Yazar bulduğu anlatım biçimiyle gerçekliğin bütün yönlerini kucaklayabilmiş ve Lenin'i karakterize edebilmiştir. Fransa tarihi ve çağdaş dönem öyküde Lenin'in algılamaları aracılığıyla "yansıtılır" ve ayrıntılı karşılaştırmalar bunların anlaşılmasına yardımcı olur. Geçmiş ve şimdiki zaman iç içe geçer; Lenin'e özellikle heyecan veren ve yaşamda kendisi için önemli olan şeyler ön plana çıkar -Paris Komünü tarihi ve Fransa'da devrimci hareketin ölmediğini, tersine, geliştiğini ve yeni biçimler aldığını gösteren olaylar ve olgular. Lenin'in Lafargue çiftiyle tanışması, Marx'ın kızının -Laura Lafargue- ve Marx'ın yoldaşının -Paul Lafargue- son yolculuklarına çıkışları, Lenin'in devrimci Paris'in, Komüncülerin torunlarının karşısında konuştuğu Père-Lachaise mezarlığındaki cenaze töreni... bütün bunlar heyecanlandırıcı ve dramatik bir biçimde, çarpıcı bir üslupla devirler arasındaki canlı bağları, devrimci hareketin tarihsel zincirlenişini gösterir. Cenazede bir araya gelen Komüncülerin çocukları geçmişi unutmamışlardır. Devrimci Paris'in, Lenin'in Père-Lachaise'in kutsal mezarlarının önünde yaptığı heyecanlı konuşmaya verdiği tepki yeni bir devrimci eylem çağının başlamış olduğunu, parlamenter sistemin bittiğini, proletaryanın iktidarı ele geçirmek için güçlü ve örgütlü eylemlere girişmesi gerektiğini gösterir.

E. Kazakeviç'in öyküsü "Mavi Defter" de V. Kataev'in anla-

tısı "Duvardaki Küçük Demir Kapı" gibi şiirsel ve çok zengindir. Ekim Devrimi arefesinde Lenin'in illegal yaşamı ve "Devlet ve Devrim" üstüne çalışmalarının felsefi anlatısıdır. En belirgin özelliği Lenin'in en karmaşık düşüncelerine nüfuz etmek ve bu süreci yeniden yaratmaktır. Lenin Zinovyev'le sürekli polemik halindedir. Tehlikeli olaylar karşısında soğukkanlılığını yitiren menşeviğin peşinde sürüklendiği düşüncelerin fon oluşturduğu yapıtta Lenin'in dünya görüşünün diyalektik bütünlüğü, karmaşık durumları cesaretle analiz etmesi ve devrimci hareket konusunda açık seçik düşünceleri, devrimin zaferine olan inancı özel bir etkileyicilikle ortaya çıkarlar. Lenin, E. Kazakeviç'in öyküsünde bir düşünür ve devrimci olarak şaşırtıcı bir doğruluk, dürüstlük ve üretkenlik gösterir.

Sovyet yazarları, metin/senaryo yazarları ve sinemacıları Lenin düşüncesinin diyalektiğine nüfuz edebilmek ve yaşayan bir insan olarak çektiği sıkıntıları anlatabilmek için ısrarla yeni yöntemler aramışlardır. Çoğu zaman, her türlü alıntıdan uzaklaşarak iç monologa baş vururlar ve kurguyu kabullenirler.

"Lenin Polonya'da" filminin (senarist E. Gabriloviç ve yönetmen S. Yutkeviç) biçim açısından Lenin'in bir iç monologu olduğu söylenebilir. Aktör M. Ştrauh yetenek, nüfuz ve esin dolu oyunu ve Lenin algılamaları aracılığıyla büyük başarı elde etmiştir. Lenin karakterinin, entelektüel dünyasının özellikleri, tükenmez sanatsal kaynaklara sahip bu özgün sinema yapıtında çarpıcı ve gözalıcı bir biçimde yansıtılmıştır.

Filmin ana teması Lenin ve savaştır. Film Lenin'in yaşamındaki dramatik olaylardan birini anlatır: Birinci Dünya Savaşı başında Polonya jandarması tarafından tutuklanan proletaryanın rehberi askeri harcamaları onaylayan Avrupa Sosyal Demokrat liderlerinin ihanetini öğrendiğinde olayların gidişatındaki ani yön değişikliğini hemen kavrar ve ortaya çıkan karmaşık durumu şaşırtıcı bir öngörüyle analiz eder. Bütün dünya için tarihsel önem taşıyan sonuçlara ulaşır. Lenin emperyalist savaşın iç savaşa dönüşmesi gerekliliği sorununu ortaya atar. Dünyada savaş tehlikelerini sadece sosyalizmin yok edebilece-

ğini anlatır. "Evet beyler, savaşa siz başladınız ama biz bitireceğiz savaşı." Filmi esinleyen bu düşüncedir.

Birinci Dünya Savaşı'na bağlı bütün olaylar filmde Lenin'in algılamaları aracılığıyla "verilmiştir" ve siyasal açıdan çok çarpıcı ve çok önemlidirler. Aktör M. Ştrauh Lenin'in düşünce sürecini, genel içinde ayrıntıyı görme yeteneğini canlandırır. Filmde gündelik yaşam ve siyasal yaşam iç içe geçmiş biçimde yansıtılır. Sayısız imaj genel bir içerik ve simgesel önemleriyle verilmiştir. Bu bağlamda Polonyalı genç Andgey ve Ulka'nın aşk öyküsü örnek verilebilir. Milliyetçi bir sarhoşluğa teslim olan Andgey emperyalist savaşın ateşinde yitip gider, savaşta bir Rus kardeşini öldürerek yitip gider. Ve böylece film milliyetçiliği bütün çıplaklığıyla gösterir. Milliyetçiliğin, üstünde savaş suçları tohumlarının bittiği bir gübre yığını olduğunu gösterir. Milliyetçi sarhoşluk tehlikesini hissetmeyen herkesi ölümle tehdit eder milliyetçilik.

Petersburglu işçilerle atlı polislerin çatışmasını gösteren dinamik imajlar büyüyen devrimci öfke patlamasını, özgürlüğü için mücadele edebilecek olan işçi sınıfının gücünü yansıtırlar.

Olayları ve somut olguları gösteren film imajları, gereçlerin özel biçimde sunulması ve olguların doğrudan tanıtımı sayesinde özel bir anlatım gücü kazanmaşlardır.

Genç yönetmen Y. Karasik'in, M. Şatrov'un aynı adlı senaryosundan yararlanarak sahneye koyduğu "6 Temmuz" filmi ise belgesel özellikli kesinliği ve güncel ideolojisiyle dikkat çeker. Sanatçılar bu yapıt vesilesiyle önemli bir sorunla ilgilenmişler ve çok önemli genellemelere ulaşmışlardır. Devrimin en ateşli günlerinde, önemli tarihsel olaylar temelinde Bolşevikler ve Sosyalist Devrimciler arasında bir çatışma çıkar: Tarihsel koşulların dikkate alınması ve kitlelerle ve dolayısıyla devrimle ilişkilerin güçlendirilmesi ya da terör yöntemleri, kanlı saldırılar, aşırı ve anarşist yöntemlerle etkin olmak... Film bu iki devrimci stratejinin birbirlerini dışladıklarını gösterir. Konunun temelinde devrimin en keskin anı vardır: Moskova'da sosyalist devrimcilerin ayaklanması ve devrimin kazanımlarını tehlikeye

düşüren Alman büyükelçisi Mirbach'ın katledildiği kışkırtıcı cinayet.

Bu filmi önemli kılan olgular iki karşıt devrimci stratejinin iki karşıt insan davranışıyla canlandırılmasıdır: Biri Leninci tavrın, mücadele sırasında tüm entelektüel derinliğini, ilkesel tutarlılığını, öngörüsünü ve gerçek devrimci gücünü göstermesi, öbürü ise sosyalist devrimci tavrın dramatik bir sıkıntı içinde olmasıdır. Filmde Lenin -Bolşeviklerin rehberi- başkaldırıya önderlik eden sosyalist devrimci Spiridonova'yla ters düşer. Filmde Lenin'in ve Spiridonova'nın davranışları ayrıntılı biçimde açıklanmıştır.

Bu filmde Lenin devrim sırasında ortaya çıkan durumu tam anlamıyla değerlendirebilen bir stratejist, gerçeklerle yüz yüze gelmekten korkmayan, aklı başında ve cesur bir düşünür, en zor durumlarda bile en doğru çözümü bulabilen, güçleri çevresinde toplayabilen, örgütleyebilen, Partinin devrimci çekirdeğine ve devrimci kitlelere dayanan, onları arkasından sürükleyen ve devrimi tehdit eden tehlikeleri saf dışı edebilen kararlı bir yöneticidir. Aktör Kayurov filmde insan olarak Lenin'in büyüsünü göstermeyi başarmış, iradenin, düşüncenin, inancın içgücünü, bir amaca ulaşmak için harcanan çabaları, Komünist Parti rehberinin bolşevik maharetini sergileyebilmiştir. Lenin'in mücadele arkadaşlarının -Dzerjinski, Sverdlov, Çiçerin- imajları da başarıyla yansıtılmıştır bu filmde.

Filmdeki sosyalist-devrimci cephe kendisini devrimin ve halkın çıkarlarının gerçek savunucusu olarak gösterme çabası içindedir. Aktris A. Demidova sosyalist devrimci Spiridonova imajında başarılı olmuş ve bu sahte devrimcinin fanatik inançlarını etkili biçimde sergilemiştir: teröre başvurma gerekliliği, devrimi kurtaracağı iddia edilen kanlı provokasyonlar. Bu filmde Lenin ve Spiridonova arasındaki çatışmanın keskinleştiğine tanık olunur. Lenin'in büyüklüğü bütün gücüyle ve yoğun dramatik etkisiyle gösterilir ve küçük burjuva taktiklerinin, aşırı solun, sosyalist devrimcilerin sahte devrimciliğinin tehlikeleri bütün çıplaklığıyla sergilenir. Filmde tek devrimci, doğru ve bilim-

sel stratejinin her tarihsel somut durumu dikkate alan ve kitlelerin militan eylemlere devrimci hazırlıklarını gerçekleştiren Leninci strateji olduğu, ustalıklı ve inandırıcı bir biçimde açıklanır. "6 Temmuz" filminin belgesel temeli yapıtta dramatik bir biçimde gösterilen Leninci düşüncelerin doğruluğunu son derece inandırıcı bir biçimde bir kez daha belirtmiştir.

Lenin imajının sergilenmesi konusunda yeni olanaklar arayan araştırmacılar tarafından gösterilen her eğilimin başarıları ya da başarısızlıkları olduğunu kabul etmek gerekir. Belgesel yapıtlarda tartışılmaz bir kesinlikle canlandırılan olaylar kimi zaman insanların imajlarının yerine geçerler ya da sanatçının bunları ayrıntılı biçimde resmetmesini engellerler. Kimi durumlarda Lenin imajı heyecanlandırıcı sıcaklığını yitirir (sözgelimi S. Vasilev'in filmi "Ekim Günleri"). Devrimin rehberinin genelleştirilmiş yansıması (sözgelimi D. Zorin'in dramı "Tükenmez Kaynak") kimi zaman tarihsel somutluktan yoksundur. Ve Lunaçarski'ye göre Lenin'in, dönemiyle somut tarihsel bağı dışında, eksiksiz, sentetik portresi "kesinlikle mümkün değildir."* I. Selvinski'nin trajedisi "Kaderine Üstün Gelen Adam" tartışmalı bir yapıttır. Konusu kahramanlık yansımaları değildir çünkü yazar yeni devrimci sınıfın önemli olanaklarına sahip Lenin zihniyetinin zafere götüren gücünü, ölümsüzlüğünü vermeyi başaramamıştır -Lenin'in büyüklüğünün ölümün meşum gücüyle çelişkili karşıtlığı-. I. Selvinski'nin trajedisinde trajik ölüm duygusu ışıklı yaşam ilkesiyle "gösterilmemiştir" (sözcüğün diyalektik anlamında).

Çağımız Sovyet devleti tarihinin önemli dönemleriyle ve Lenin imajıyla ilgilenen sanatçılara ve yazarlara çok daha büyük yükümlülükler getiriyor. Lenin adı hepimiz için kutsal ve değerlidir. İlyiç'e bağlı olan her şey seyircilerde özel bir tavır ve davranış doğurur. Açık konuşalım: her sanatçı devrimin rehberi imajını canlandırabilecek, onun belirgin özelliklerini gösterebilecek, Lenin'in davasının ölümsüzlüğünü anlatma konusun-

* A. LUNAÇARSKİ, *Oeuvres complètes, (Bütün yapıtları)* c. 8, s. 27

da üst düzey performans sergileyebilecek yeteneklere sahip değildir.

Tarihsel olayları dönemin karakteristik olgularının geniş bir biçimde genelleştirilmesiyle aydınlatmak amacına yönelik somut bir yöntemin gerekliliği sorunu bugün çok daha çarpıcı bir biçimde hissettirmektedir kendini. Tarihin anlaşılması, diyalektiğinin özümsenmesi genelleştirilmesini engellemez kesinlikle. Tersine olayların özüne nüfuz etmeyi, geçmişin gerçek kazanımlarını çok yüksek bir konumdan irdelemeyi, geleceği daha aydınlık görmeyi sağlar. Bu, Lenin ve Lenin üstüne çalışmalarla çok yakın ilişkiler içindedir. Tarihsel gerçeğin, sanatsal gerçekliğin temeli ve özü olduğu, tarihsel yöntemin sanatsal genelleme için sağlam bir temel oluşturduğu, sanatta sosyalist gerçekçiliğe bir dönemin gerçek yansımasını cüretli kurgulara bağlama olanağı sağladığı, gerçekçilik alanında kalarak dönemin anlayışına uyun imajlar oluşturduğu gözden kaçırılması mümkün olmayan olgulardır. Tarih, bilimsel ve sanatsal düşüncenin birleştirilmesi araştırmaları için yeni gereklilikler getirir. Lenin'i anlatan yapıtlarda bu yeni biçimleri görmemiz gerekir. Bu bağlamda düşüncenin kapsamlılığı, konu, sanatın ve tarihsel yöntemin özel biçimde birleştirilmesi gerekliliğini, dönemin bilimsel analizine dayalı sanatsal genellemenin özel biçimlerinin bulunmasını zorunlu kılarlar. Tarih, sanatçıların ve yazarların yeni başarıları ancak bu yolla yakalayabileceklerini son derece inandırıcı biçimde göstermiştir.

Ne yazık ki Lenin üstüne gerçekten önemli ve güçlü tarihsel solukla çok az yapıt üretilmiştir son yıllarda. Öte yandan bazı entelektüellerde, oluşturulmuş geleneklerden sapmaları, böylesine önemli bir konunun işlenmesinde kendileri ve arkadaşları nazarında alçaldıklarını gösteren aşırılıklara da tanık olunmuştur. Bazı yapıtlar (sözgelimi Vs. Uslanov'un oyunu "Prometheus'a Suikast") ideolojik ve sanatsal derinlikten kesinlikle yoksundur, bazılarında ise (sözgelimi genç yönetmen L. Kvikinidze'nin filmi "İlk Ziyaretçi" ya da E. Simnov'un sahneye koyduğu Maly Théâtre "John Reed" gösterisi) Lenin imajı öyle bir yo-

rumla verilmiştir ki bunlarda devrimin rehberinin büyüklüğünün gösterilebilmesi olanağı zordur. Maly Théâtre "John Reed" gösterisi her bakımdan zayıf bir yapıttır.

Geçmişle ilişkili öznelci yöntemin etkisinin birçok alanda, özellikle Lenin'le ilgili yapıtlarda etkili olduğunu kabul etmek gerekir.

Bu yöntem öncelikle devrimci mücadele olaylarının somut biçimde ve tarihsel olarak gösterilmesindeki bir sapmada gözlemlenir: Lenin'in bir özelliğine aşırı ilgi gösterilmesi, karakterinde iyilik, merhamet, sabır, incelik ve kibarlık gibi özelliklerin oldukları gibi, mutlak etkileriyle gösterilmesi... Lenin imajının sanatsal olarak canlandırılması söz konusu olduğunda böylesi bir dar görüşlülük genel olarak zararlıdır ama özel olarak kötüdür.

Lenin her anlamda çok yönlü ve büyük bir insandır, özellikle bütün insanları ilgilendiren ahlak bağlamında... Bizim için bir idealdir, "bir insanlık adamıdır" Gorki onun eşsiz biri olduğunu, bütün insanları çok sevdiğini, insanların yeteneklerinden, kapasitelerinden büyük bir keyif duyduğunu, bunların bütün güçleriyle açığa çıkmasını istediğini söyler ve hayatı boyunca onun gibi birini görmediğini anlatır. Ahlak sorunlarının edebiyatta ve sanatta özellikle çok önemli bir yer tuttuğu mevcut koşullarda yazarların ve sanatçıların Vladimir İlyiç imajıyla ilgilenmeleri çok doğaldır. Ama bu sorunları çözmek için tarihsel somutluk, olaylara, olgulara diyalektik yaklaşım, bir insanın davranışlarını belirleyen bütün nedenlerin titizlikle dikkate alınması gerekir.

E. Kazakeviç "Düşmanlar" adlı anlatısında Lenin'in ilkelerine çok sıkı biçimde bağlı olduğunu, Sovyet devleti politikasının en önemli sorunlarıyla ilgili olarak antimarksist bir tavır içinde olan Menşeviklerle uzlaşmaya kesinlikle razı olmadığını anlattıktan sonra Lenin'in Martov'la insani ilişkileri düzlemine geçer ve Vladimir İlyiç'in ona karşı ilgisinden, iyi davranmasından, olumlu duygularından -Merkez Komitesinin öteki üyelerinin sözde çekincelerine rağmen- söz eder. Lenin bir rakibinin tavır-

larını hiçbir zaman kişisel ilişkiler, sempatisi ya da antipatisi açısından değerlendirmemiştir. Martov'un kişisel liyakati ve erdemini çok önemsiyordu. Lenin Gorki'ye şöyle demiştir: "Yazık, çok yazık ki Martov bizim saflarımızda değil! Ne olağanüstü bir arkadaş, ne kadar saf ve temiz bir arkadaş."* Ama Lenin ilkeler konusunda yanlışlıklar, Parti içinde ayrılıklar ve mücadele söz konusu olduğunda Martov'a karşı acımasızdı. Lenin bu olaylara Partinin çıkarları açısından bakardı. "Bir pusula iğnesi gibi kesin olan düşüncesinin ucunu her zaman emekçi halk sınıfının çıkarlarına doğru çevirirdi."** Lenin tek tek olaylarla ilgilenmezdi ve bunlara tarihsel olayların gidişatı açısından bakardı, tarih sanki onun ağzından konuşurdu. Militan bir materyalistti çünkü tarihin iradesini savunurdu ve haklı bulurdu kendisini.

Bu, Lenin'in yeni özelliklere sahip devrimci bir hümanist olmadığı anlamına gelmez. Lenin bu nitelikleri hak etmiştir. Leninci hümanizma yeni, devrimci bir hümanizmaydı. Lenin Partinin ve devrimin çıkarlarını her şeyin üstünde tutuyordu. Parti saflarının birliğini sağlamak gerektiğinde devrimi kurtarma konusunda duraksamıyordu. Lenin'in ölümü vesilesiyle Komünist Parti Merkez Komitesinde benimsenen "Partiye, bütün emekçilere" çağrısında şöyle denmiştir: "Lenin'in en fazla büyüdüğü anlar tehlike anlarıdır. Partiyi tehlikeler içinde kararlı bir elle yönetiyordu, görülmemiş bir soğukkanlılık ve cesaretle amacına doğru yürüyordu. Lenin'in en nefret ettiği, en alçakça, en iğrenç şeyler panik duygusu, sıkıntı, bunalım, duraksamaydı."*** Bu konuyla ilgili bir örnek vermek amacıyla sadece N. I. Podvoiski'nin anılarından alınmış ve devrimin kritik bir dönemiyle ilgili bir dönemde geçen bir olaydan söz edeceğim: Kerenski'nin Petrograd'a gerçekleştirdiği saldırısına karşı savunma. Lenin, 27 Ekim 1917 akşamı, geç saatte Petrograd askeri bölgesi karargâhına gelir ve cephedeki durumla ilgili ayrıntılı bir

* M. Gorki *Oeuvres complètes (Bütün yapıtları)* c. 17, s. 41
** A.g.y. s. 16
*** *Le PC(b)R dans les résolutions et décisions des Congrès, Conférences et plenums.* Editions du Parti. 1936. s. 570.

rapor ister. Podvoiski'nin, bu beklenmedik ziyaretin ne anlama geldiğini, Halk Komiserleri Konseyi'nin Kongrede yeni seçilen askeri yönetime karşı bir güvensizlik içinde olup olmadığını sorması üzerine Lenin şu basit ve kararlı cevabı verir: "Kuşku ve güvensizlik diye bir şey söz konusu değildir, sadece işçiler ve köylüler yönetimi askeri otoritelerin nasıl davrandığını, kentin savunmasını nasıl örgütlediklerini öğrenmek istiyor."*

Ertesi gün, Lenin Petrograd askeri bölgesi komutanına Podvoiski'nin odasına bir masa konmasını emreder. "Birçok kez, dört, beş saat boyunca -diye yazıyor Podvoiski- Lenin'le tartışıyordum ve savunma konusunda "saldırgan" tavrına karşı çıkıyordum... Görünüşteki bu ortak çalışma beni o kadar sinirlendiriyordu ki birdenbire ve haksız olarak beni komutanlık işinde serbest bırakmasını istedim kendisinden.

Lenin müthiş öfkelendi.

- Sizi Partinin adaletine teslim edeceğim, sizi kurşuna dizeceğiz! Kendi işinize bakmanızı emrediyorum ve benim işime engel olmayın"**

Bir tehlike devrimi tehdit ettiğinde Lenin'in tavrı buydu ve burada bir Parti üyesinin yanlış davranışı söz konusuydu.

Lenin'in devrimci iradesinin gösterilmesi Sovyet sanatının gelenekleri içinde yer alır. V. I. Nemiroviç-Dançenko Sanat Tiyatrosu'nda "Kremlin'in Çanları"nı sahnelediğinde çok az görülen dirençli bir tavırla o zor yıllarda Rusya'nın elektriğe kavuşturulması işiyle ilgilenen Lenin'in sadece düşünen ve filozof değil aynı zamanda kararlı ve boyun eğmeyen biri olduğunu göstermeyi başarmıştır.

"Gözlerinin tutkuyla baktığını görüyorum -diyordu Lenin'le ilgili olarak V. I. Nemiroviç-Dançenko- şakalaşıyor, neşeli, konuyu açıyor (ülkenin elektriğe kavuşturulması *V. N*) -ve gözleri ateş gibi... Gevşekliği, zaafı bir saniye bile kabul etmiyor, -diyor A.Gribov'a.- Ve sıcak ve okşayan gözleriniz şimşek gibi çakıyor

* N. I. PODVOİSKİ, *L'année 1917 (1917 yılı)*. Gostpolitizdat, 1958, s. 163.
** a.g.y., s. 169

aniden. Aktör ruhunuzu doğrudan doğruya, aniden parlayan, şaldayan ve yaratıcı gözlerine teslim ediyorsunuz. Burada hiçbir biçimde duygusallık yok..."*

Lenin'in çağdaşları onun karakterinin bu özelliklerini derinden hissediyorlardı. Aynı V. I. Nemiroviç-Dançenko şöyle diyordu: "Gözleri parladığında öfke patlaması yakındır, çünkü alev alev yanan gözler savaştır, devrimdir ve şiddettir. İyi olmak, merhametli olmak, yumuşak olmak mümkün değildir, Lenin için, önder için hiç mümkün değildir."**

Lenin'in devrimci hümanizmasının özünü anlamayan, o dönemin bir karakteristiği olan Parti içindeki ayrılıkların ve mücadenin ne olduğunu da anlamayan E. Kazakeviç "Düşmanlar" adlı yapıtında Lenin kişiliğini tahrif etmiştir. Öznelci yaklaşım yazarı gerçek olgulardan uzaklaştırmış, Martov'un ülkeyi terketmesi de dahil olmak üzere tarihi saptırmıştır. Aslında Martov'un gizlenmeye ihtiyacı yoktu ve I. B. Berkhin, L. S. Gaponenko, B. Ia. Zevin, A. A. Soloviev'in "Questions d'histoire du PCUS" (Sovyetler Birliği Komünist Partisinin tarihi sorunları, 1963, no. 4) dergisinde yayınlanan mektuplarında görüldüğü gibi Lenin'in, Martov'un Moskova'dan gizlice ayrılması için yardım etmesine gerek yoktu. Martov Moskova'da legal bir yaşam sürüyordu. Yurt dışına gönderilmesi kararını Komünist Parti Merkez Komitesi 16 Temmuz 1920 tarihinde vermişti. 1920 Eylülü'nün sonunda Sovyet yönetimi, Almanya Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi'nin olağanüstü kongresine katılmak üzere Almanya'ya gitmesi için Martov'a pasaport vermiştir.

Öte yandan son günlerde "sadece insan olarak Lenin" imajı üstünde durma eğilimi ortaya çıkmıştır. Sovyet sanatında "yeni" bir olgu gibi bireysel eleştirilerle desteklenen bu eğilim Leniniana'nın sanatsal temsili alanında oluşan geleneklerin unutulması ve bir anlamda da devrimin rehberi imajının gerilemesi sonucunu doğurmuştur.

* N. ABALKİN'den alıntı, *Un artiste de la révolution* (Devrimin bir sanatçısı). M., "Art", 1962, s. 225.
** a.g.y. s. 226.

M. Levin'in "Culture Soviétique" te (Sovyet Kültürü) yayınlanan bir makalesinde yaptığı eleştiride I. Smoktunovski'nin, I. Olşvanger'in "Bir Gezegende" adlı filmindeki Lenin imajı çalışmasını değerlendiriyordu: "Özellikle fizik görünümle ilişkili tüm eksikliklerle birlikte ilk girişimi... imajın iç yaşamının anlatılması bağlamında çok önemlidir... Smoktunovski Leninci düşüncenin ifade edilmesinin çok ötesine geçiyor ve onun sonsuzluğunu göstermeye çalışarak çok derinlere iniyor."*

Aslında "Bir Gezegende" adlı film ilkesel düzlemde bir başarısızlık. Yanlış bir eğilim söz konusu. Dönemin temel çatışmasının -Ekim Devrimi'nin Antant'a karşı mücadelesi- genç Sovyet Cumhuriyeti'nin Amerika'yla barış içinde birlikte yaşama düşüncesine dönüştürülmesi, filmi somut tarihsellikten yoksun bırakmıştır ve dolayısıyla temel fikrini gerektiği şekilde işleyememiştir. Yazarlar ve Vladimir İlyiç rolündeki yetenekli oyuncu I. Smoktunovski başarılı olamamışlardır bence: esas olanı, organik birliği, Lenin'in kişiliğindeki sıradan ve sıradışı şeyleri, olağanüstü ve olağan özellikleri, bireysellikleri ve evrensellikleri öne çıkaramamışlar... bütün bunlar rehber ve insan olarak Lenin'in gücünü ve yeteneklerini gösterecek unsurlardır... I. Smoktunovski'nin yorumladığı Lenin bir halk önderinden çok bir bilim adamı, yumuşak tavırlı bir öğretmendir. Zaman zaman soğuktur ve kendi düşünce dünyasına kapanmıştır.

M. Zaitsev'in "Lenin İmajının Gerçekliği ve Şiiri" kitabında okuyucuya I. Smoktunovski yorumundaki Lenin'in "çok yönlü" olduğunu göstermeye çalışması boş bir çabadır: "... ve kesinlikle sadece bir bilim adamı değildir. İnsanlara güvenir. Çabuk, hızlı hareket etmez, aceleci değildir. Sık sık içine kapanır ve düşüncelere dalar. Ama iç dünyasında "keyifli, neşeli"dir. Kimi zaman çok sert ve acımasız olur. Soğuk bir ironisi vardır. Ve birdenbire çılgınca muzip biri olur, "çaktırmadan bir şeyler düşünür... "**

* M. LEVİNE, Dans la recherche créatrice. I. SMOKTUNOVSKİ, dans le rôle de V. I. Lénine, *Culture soviétique*, 3 Aralık 1966, s. 3.
** N. ZAİTZSEV, *La vérité et la poésie de l'image léninienne* (Lenin imajının gerçekliği ve şiiri). Ed. "Art", section de Leningrad, 1967, s. 271.

Eleştiri bazı sahnelerle yumuşatılmıştır: Lenin'in ya da daha doğrusu Lenin rolündeki I. Smoktunovski'nin "görkemli Çar nişanı"yla oynaması ve "Halkevinde Yeniyıl balosunda genç bir işçi kadının kendisiyle ilgilenmesi." Ama bu sahneler son derece sevimsizdir ve Lenin'in doğasına kesinlikle aykırıdır. Senaristler ve yönetmenin düş gücünden çıkmıştır bunlar ve amaçları Lenin'in manevi zenginliğini göstermek değil daha önceden tasarlanmış bir fikrin açıklanmasıdır -çağdaş dönemle ilgili araştırmalar içeren durumlar yaratmak. Bu sahneler gerçek bir temele dayanmadıklarına göre -ne Lenin'in karakteristik özellikleri bağlamında, ne çağdaş döneme araştırmalar düzlemindeyazar için beklenmedik bir etki yaratıyorlar -sanat dünyasında sanatçı yaşayan gerçeklikten ayrıldığında sık sık görülür bu-: Lenin'in öyküsünü ve imajını tahrif ediyorlar.

Üstünde kaydığı filmin yetersizliklerini unutan N. Zaitsev "Bir Gezegende" adlı filmi bütünlüğü içinde "kavramsal" olarak ele alıyor ve yazarların en güçlü sahnelerde Lenin'in büyüklüğünü göstermeyi başardıklarını kanıtlamaya çalışıyor. "Özellikle burada Lenin her şeyden önce eşsiz bir insan gibi ortaya çıkıyor, dahi ve aynı zamanda gerçekçi bir siyaset adamı olarak... Kendisi gibi davası da eşsizdir... Acı çeken bir halkın rehberidir..."*

Böylece gerçeklik ölçütü yitirilir maalesef.

Bu bağlamda sıradan ve olağanüstü, gerçek ve ideal problemi bizde çoğu zaman doğru biçimde çözümlenemeyen, çağdaş sanatın en karmaşık sorunudur. Basit bir şey unutuluyor: imaj her zaman olağan ve olağandışının diyalektik birliğini içerir; belirli, somut, tarihsel bir olgunun karakteristiği olan bir biçimle ifade edilir. Genel olan özel olanın dışında varolamaz. Ayrıca olağan ve olağandışının, gerçek ve idealin diyalektik birliğinin yansıma biçimi tarihsel koşullara göre değişir ve bu durum tipik olanın kavranmasında bir değişikliğe yol açar.

* a.g.y.

Ekim Devrimi'nin önemli şahsiyetlerin ve halkın, sosyal mücadelelere katılan önemli şahsiyetlerin birliğini, tarihin tanımadığı bir birliği ortaya çıkardığını kanıtlamaya gerek yoktur. Başkaldıran bir halkın devrimdeki belirleyici rolü Lenin önderliğindeki Partimizin büyük liderlerinin oynamış oldukları rolü dışlamaz, gerekli kılar. Halk ve Lenin'in Partisi Ekim Devrimi'ni birlikte gerçekleştirmişlerdir. Sözgelimi G. Kozintsev ve L. Trauberg'in üçlemesinin önemli özelliklerinden biri de Maksim'in imajının gelişen ve yükselen bir imaj olarak yükselmesidir. Kendisi bir birey olarak kesinlikle sıradan biri değildir, yetenekli ve ender rastlanan bir şahsiyettir. Maksim zeki, yürekli, kararlı, kurnaz ve beceriklidir, Rus karakterinin belirgin özelliklerine sahiptir. Devrimci harekete katılması Maksim'in sıradışı bireysel özelliklerini ortaya çıkarmıştır. G. Kozintsev ve L. Trauberg'in üçlemesinde konunun gelişmesi Maksim'in ilerleme sürecini de gösterir. Ve bu durum bize, onun imajında tarihin o zamana kadar tanımadığı yeni bir olağan ve olağanüstü yansıması diyalektiğini görme olanağı sağlar. Yaşama genç bir işçi olarak başlayan Maksim sıradan bir olgudur. Ama devrimci harekete katılımı sonucu olağanüstü niteliklerini keşfeder -Maksim hızla bilinçli bir devrimci olur. Çok etkili bir figür olur -eşsiz bir şahsiyet. Bu onun tipik özelliklerini yok etmez, tersine, Maksim bir işçi için ve tüm devrimci hareket için karakteristik olguyu en yüksek düzeyde ifade eder -kitlelerin devrimci bilincinin zincirlerinden boşanırcasına gelişmesi. Ayrıca Maksim'in belirgin özellikleri en yüksek düzeye varır. Ve sadece Maksim'in gelişmesinin bu evresinde imajının yeni bir biçimi görülür: kitlelerde, işçi sınıfında gelişen niteliksel dönüşümü yansıtan olağan ve olağanüstü ilişkisi. Daha önce, gerçek anlamda, büyük olasılıkla en yetenekli insanlarda görülen olağanüstü bir olgu kabul edilen olgu bir kitle olayı, sıradan bir olgu haline gelir (halkın kitle bilinci güçlenir) ama bu nedenle tipik ve belirleyici karakterini yitirmez; tersine yeni bir güçle, yeni bir nitelikle or-

taya çıkar -yeni bir sosyal oluşuma özgü yeni bir kuralı karakterize eden ve açıklayan kitlenin güzelliği ve gücü- sosyalizm.

Yeni tipik imaj anlayışını ve onunla birlikte sıradan ve sıradışının ilişkilerini karakterize eden bütün bu unsurlar doğrudan doğruya Lenin imajıyla ilişkilidir.

Çağımızda Lenin imajına yönelmiş olan sanatçı imajlarının önünde bütün yansımalarıyla büyük sorunlar vardır. Lenin şimdi bile yaşayan herkesten daha canlıdır. Mayakovski'nin Lenin için yazdığı dizeler:

"Sizin yüreğinizle
ve sizin adınızla, yoldaş

düşünürüz
soluk alırız,
mücadele ederiz,
yaşarız!"

düşüncelerimizi ve içimizdeki duyguları ifade ederler.

Mesele şu ki tipik Lenin karakteri tarihsel gelişmenin her yeni evresinde güçlenir. İmajın tarihsel temeli, toplumsal temeli sürekli genişler ve çekiciliği, seyirciyle ve seyircinin mükemmel uyumuyla olan içsel yakınlığıyla güçlenir ve yaygınlık kazanır. Bu, Lenin imajının tipik karakterinin yepyeni kuralıdır. Olağan ve olağanüstü, ideal ve gerçek diyalektiği yeni bir biçimde ortaya çıkar burada.

İnsan olarak çok büyük bir toplumsal ve manevi değere sahip olan Lenin devrimci sınıfın en büyük ideolojik ve duygusal güçlerini ve insanın tükenmez olanaklarını bir araya toplamıştır kendisinde. Ve bu anlamda bu olgu olağandışıdır. Sanatçı durumu kesinlikle bu özellikleriyle göstermek durumundadır. Aynı zamanda "Lenin'in davası muzaffer oldu" gibi veciz bir sözde ifade edilen bu olağanüstü durumun yeni gerçekliğini de görmek zorundadır. Lenin'in davası halkın davasıyla özdeşleşmiştir, halkın vicdanındaki eşsiz ve muazzam bir atılımı, kitlelerin genel entelektüel gelişimini başlatmıştır. Bu, Lenin'in, çok de-

ğerli bir kişilik olarak, olağanüstü karakterini yitirdiği, bazı dramaturgların, yazarların ve sinemacıların yaptıkları gibi sıradan bir insan durumuna düşürüldüğü anlamına gelmez. Her halükarda Lenin bir ideal anlamını korumaktadır bizim için. Yaşamda, Sovyet insanlarının, yeni bir dünya inşa edenlerin bilincinde görülen radikal değişiklikler sayesinde Leninist ilke sürekli artan gerçek bir güç kazanmıştır. Komünizmin inşa edildiği dönemde Lenin'e mal edilen tipik karakterin temeli sadece yaygınlaşmamış, aynı zamanda ideale yaklaşmıştır. Bu nedenle Lenin imajı halk kitlelerine çok yakındır ve bu kitlelerce çok sevilir. Sanatçıların ve yazarların Lenin'i yakın planda, tarihsel perspektif ışığında göstermekten korkmamaları gerekir.

F. Engels Rönesans dönemiyle ilgili olarak "titanlara ihtiyaç olduğunu" ve "düşünce güçleriyle, tutkuları ve karakterleriyle, evrensellikleri ve bilgileriyle titanlar doğurduğunu" yazıyordu.* Ama bizim dönemimizin bu titanlara daha fazla ihtiyacı vardır, tek bir özellik dışında, bütün ilişkileriyle uyumlu biçimde gelişmiş, eksiksiz bir şahsiyet doğurabilecek ve oluşturabilecek bir kapasiteye sahiptir: kitlenin üstünde olmayacak, onun bütünleyici parçası olacaktır çünkü içinde bir Rafael taşıyan herkesin engel tanımadan gelişebileceği dönem gelmiştir... kitleler daha önce asla yakalayamayacakları bir entelektüel düzeye yükselmektedirler.

Lenin imajının yaşanan dönemle uyumu tarihsel açıdan önceden belirlenmiştir. Bu düşünce, yazarları Lenin imajıyla ilgilenen birçok yapıtta açık seçik biçimde gösterilmiştir ve bunlar arasında E. D. Surkov'un Y. Karasik ve M. Şatrov'un "6 Temmuz" filmiyle ilgili bir yazısı da vardır -"Tarih tanıklık ediyor, tarih uyarıyor" ("Literaturnaya gazeta", 22 Mayıs 1968). Tarih, Lenin'in sezdiklerini ve öngördüklerini doğrulayan saptamalara göre gelişir. Şaşırtıcı bir dehaya sahipti -geleceğe şimdiden, "bir delikten bakar gibi" (Gorki'nin deyişiyle) bakmak ve onu gerçek çevre çizgileriyle göstermek. Ve toplumsal mücadelenin

* K. MARX ve F. ENGELS, *Sur l'art (Sanat üzerine)*, c. I, s. 346.

en kritik durumlarında, tarihin en sert dönemeçlerinde bakışlarımız şaşmaz biçimde Lenin'e yönelir. Onun yapıtlarında ve konuşmalarında dahice düşünceler vardır ve bu düşünceler geleceği bir projektör gibi aydınlatırlar, zamanımızı anlamamızı sağlarlar, mücadele sırasında ortaya çıkan en zor problemlere yanıt verirler, Partiyi zafere taşıyacak bir eylem programı geliştirilmesini sağlarlar. Bu açıdan bakıldığında Lenin imajı bizim için insanlığın özlemini çektiği manevi gelişmenin doruk noktasıdır.

Bütün bunların edebiyat ve sanatta yansıması gerekir.

Lenin'in bulduğu yasalara göre gelişen çağ bile Lenin imajıyla ilgilenen sanatçılar için her zaman daha önemli yeni gereksinimler getirmiştir. Tüm toplumsal ve kültürel gelişme süreci epik yapıtların ortaya çıkışıyla ilgili koşulları yaratmıştır ve bunların bütün somutluğu, büyüsü ve büyüklüğü çağımızın Prometheus imajını -devrimci çağın soluğuyla canlanan ve büyük bir insanlık perspektifiyle aydınlanan- komünizmi aydınlatırlar.

21 Şubat 1969

Rusçadan Fransızcaya çeviren:
Françoise Sève.

Roland LEROY
Fransız Komünist Partisi Polit Büro üyesi

LENİN VE EDEBİYAT

Bu birkaç sayfa hiçbir biçimde böylesine kapsamlı bir konuyu tüketebileceği iddiasmda değildir, sadece örneklerle bazı özelliklerini hatırlatacaktır konunun.

Bu bağlamda Claude Prévost'ya çok teşekkür ediyorum, yardımları olmasaydı bu katkıyı gerçekleştirebilmem mümkün olamazdı; ayrıca Jean Fréville'in *Lénine: sur la littérature et l'art* (Lenin: Edebiyat ve Sanat Üstüne) [Editions Sociales] adlı yapıta yazdığı önsöz de çok önemli temel taşlarından biri olmuştur.

Edebiyat yapıtları insanların entelektüel etkinliğinin önemli bir parçasıdır. Bir yandan köklerini gerçekliğe salarlar, yaşamın sadık bir aynasını oluştururlar -Stendhal'in romanla ilgili olarak arzusuydu bu- ve böylelikle bir dönemin içeriğinin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlarlar; öte yandan zihinleri etkilerler, karmaşık özlemleri aydınlatırlar ve aydınlatılan bu özlemler eylemlere dönüşürler, bilinçlenmeyi kolaylaştırırlar, böylelikle gelişme ve ilerlemenin güçlü bir faktörüdürler.

Edebiyat, bu alanı bilginin enstrümanı, gerçeği değerlendirmenin özgün bir aracı gibi gören bilimsel sosyalizmin her zaman ilgisini çekmiştir. Bilindiği gibi Marx ve Engels Balzac'ın yapıtlarıyla çok yakından ilgilenmişlerdir. Kasım 1843-Şubat 1845 arasında Paris'te Marx'la yakın dostluk ilişkisi içinde olan Heinrich Heine en güzel devrimci şiirlerini onun doğrudan etkisi altında yazmıştır. Marx, 1848-1849'da *La Nouvelle Gazette r rhénane*'da Freiligraht ve Weerth'le görüşür ve kendisinden ve yazılarından esinlenen bu iki isim devrim mücadelesini yüceltirler, kurbanları anarlar ve onların intikamlarının alınması için çağrı yaparlar. Marx ve Engels mücadele edebiyatının bütün biçimlerinden yararlanılması gerektiğine inanıyorlardı: yergi, sa-

tir, söylev şiiri. Devrimci şairden halk düşmanlarını darağacına çivilemesini, "baskı bilincini ekleyerek baskıyı daha bir gerçek hale getirmesini"* istiyorlardı.

Onların düşüncelerini benimseyen Lenin, onların yolunda yürümüştür. Ve aynı zamanda devrimci yazarlara düşen rol bağlamında Marx ve Engels'in tavırlarıyla Lenin'in tavrı arasında benzerlikler, uyumlar, çarpıcı ilişkiler görülecektir.

Lenin'in edebiyattan beklediği

Lenin'in bir edebiyat yapıtından öncelikle beklediği yaşamın gerçek tablosunun, sosyal ilişkilerin doğru bir imajının verilmesidir. Nekrasov ve Şçedrin gibi yazarları över çünkü ona göre bu yazarlar "Rus toplumuna feodal toprak sahibinin eğitimli, temiz, yaldızlı dış görünüşü altındaki yırtıcılığını göstermişlerdir."** Bu yazarların sosyal ikiyüzlülüğe ve sahtekârlığa karşı çıkmalarını, "kapitalist sömürüyü acımasızca eleştirmelerini, yönetimin uyguladığı şiddeti, adalet ve devlet yönetimi komedisini ifşa etmelerini, zenginliklerin artması, uygarlığın fetihleri ve sefaletin artması, kültürsüzlük ve işçi kitlelerinin acılarını anlatmalarını" önemser.***

Gerçeklik, sosyal adaletsizliğe karşı çıkma... Lenin'in edebiyat yapıtı karşısındaki tavrının karakteristikleri bunlardır. Yaşamın, hüznün, insanların özlemlerinin ve mücadelelerinin yansıdığı ürünler bağlamında kesinlikle dogmatizm ve sığlık değil, geniş ve gerçekten devrimci bir anlayış söz konusudur. Lenin'in edebiyata karşı tavrı ancak ideolojik ve politik mücadeleleri dikkate alınarak değerlendirilebilir. Lenin'de edebiyatla ilgili olarak görülen kesin ifadeler ideolojik mücadelede edebiyatın

* MARX: *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* ("Les Annales franco-allemandes", Paris, 1844).
** LENİN: "A la mémoire du comte Heiden", *Oeuvres*, c. XIII, s. 51 (Fransızca).
*** LENİN: "Léon Tolstoï, miroir de la révolution russe", *Oeuvres*, c. XV, s. 223 (Fransızca).

önemi ve aynı zamanda edebiyatın rolü ve işlevi konusunda geniş bir anlayışa dayanır.

Lenin büyük XIX. Yüzyıl Rus edebiyatı akımı içinde yer alır: temelde özgürleştirici, ilerici, devrimci bir rol oynayan ve sivil düşünceyi öne çıkaran mücadele edebiyatı. XVIII. Yüzyılda - "aydınlanma yüzyılı"- Fransa'da 1789-1794 devrimini hazırlayacak olan Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau ve materyalist filozoflar ortaya çıkmıştır. Almanya'da Lessing, Schiller, Goethe'yle birlikte hümanist bir gelenek yaratılmıştı ama ilerici düşünceler hayata geçebilme konusunda yetersiz kaldılar: bu düşünceler Kant ve Hegel tarafından geliştirilen felsefe sistemlerine de sızmışlardı. Rusya'da XIX. Yüzyıla damgasını vuranlar Puşkin, Nekrasov, Gogol, Herzen, Biyelinski, Dobroliubov, Çerniçevski, Şçedrin, Tolstoy gibi yazarlardır... Otokratik rejime karşı yönelen bu edebiyat, kölelik döneminde ve 1861'de köleliğin kaldırılmasından sonra devrimci hareketin yükselişini işliyordu: böylece "Rusya'da edebiyatın siyasal ve toplumsal bir düşünce ve eylem biçimine dönüşmesine katkıda bulunan demokratik ve devrimci anlayışta bir felsefi eleştiri gelişmiştir."*

Lenin güzellikleri kalıcı yapıtların yarattığı bu önemli özgürleştirici akımın zenginliğini çok önemser. En güçlü Rus yazarlarının okulunda yetişmiştir ve Puşkin, Turgenyev, Şçedrin, Nekrasov, Dostoyevski (özellikle *Ölüler Evinden Hatıralar* adlı yapıtı çok beğenirdi), Tolstoy, Çehov, Lermontov, Gorki'ye olan hayranlığı hiç eksilmemiştir... Bilinçlendirmeye yönelik ve sıradanlığa, barbarlığa, adaletsizliğe karşı seferberlik isteyen yüksek bir edebiyat anlayışı Lenin'de Marksist ideolojiyle daha da güçlenmiştir.

Lenin sadece klasik yapıtlarla ilgilenmemiştir: köhneleşmiş düşünceleri, ütopyaları, zararlı hayalleri yok eden ve gerçeğin bilinmesi konusunda sağlam bir temel oluşturan, çok fazla ünlü olmayan yazarların kitaplarını da özenli ve dikkatli bir tavırla irdelemiştir.

* Jean PERUS: *Romain Rolland et Maxime Gorki*, s. 19.

Lenin sözgelimi "ortaçağdaki emek anlayışı"nın savunuculuğunu yapan popülist kuramcı Mihaylovski'ye, Rusya'nın kapitalizm yoluna girdiğini kabul etmek istemeyen öznelci sosyologlara karşı, gündelik gerçeklerin titiz gözlemcileri popülist yazarların kendi tanıklıklarını gündeme getiriyordu. Bu edebiyatçılar anketlerinde ve anlatılarında ataerkil yaşam biçiminin kaybolmasını, köy komünlerinin *-mir-* dağılmasını, artan kapitalist sömürünün halk kitlelerine getirdiği felaketleri anlatıyorlardı. Anlattıkları her şey Lenin'in en son istatistiklere dayandığı ve Sibirya'da sürgündeyken yazdığı *Rusya'da Kapitalizmin Gelişmesi* adlı kitabında geliştirdiği tezi destekliyordu sadece. Lenin bu yapıtında popülist yazar Gleb Uspanski'nin kullandığı sembolik terimi yineleyerek "M. Coupon gururlu dağlıyı acımasız bir biçimde ulusal şürsel kıyafete dönüştürmüş ve ona Avrupalı hizmetçi üniforması giydirmiştir" diyor.

Popülist kuramcılara göre Marksistler Rus toplumsal düşüncesinin ilerici geleneklerinden kopuyorlardı. Lenin 1897 tarihli bir yazısında bu suçlamalara cevap verirken Marksistlerin, belirgin özellikleri "köleliğe ve ekonomik, sosyal ve hukuksal alanda doğurduğu şeylere" nefret duymak olan 1860-1870 "eğitimcileri"nin işlerini sürdürdüklerini söyler.* Marksistler bu mirasın "popülistlerden çok daha tutarlı, çok daha sadık bekçileridir." Ama "mirası korumak kesinlikle mirasla sınırlı kalmak anlamına gelmez."** Geçmişin savaşçılarına sadık kalmak ancak kapitalizm içindeki yeni çelişkileri çözümlemekle mümkündür.

XIX. yüzyıl sonunun ve XX. Yüzyılın ilk yıllarının yarı feodal, yarı kapitalist Rusyası eski sosyal tabakalarını belli belirsiz değişmiş biçimler altında koruyabildiğinden Lenin baskıya karşı başkaldıran satirik ve komik yazarların silahlarını ödünç alır. Onların "acımasız" gerçekçiliği birçok olayı, kusuru ve istismarı suçüstü yakalamıştır; bu yazarlar, çocukları, babalarının belirgin özelliklerini korumuş olan egemen sınıfın en iğrenç temsilcilerini ifşa etmişlerdir.

* LENİN: "Quel héritage renions-nous?", *Oeuvres*, c. II, s. 519 (Fransızca).
** a.g.y.

Lenin düşmana daha güçlü darbeler indirmek için, bu tür insanların ve davranışların özelliklerini göstermek için, bu alçak rejimi ifşa etmek için ya da hasımlarının maskelerini düşürmek için klasik edebiyattan alınmış tipleri gündeme getirir.

Bir alıntı ya da referansla yetinmez, onu güncelleştirerek somut, canlı ve patlamaya hazır hale getirir. Onu dinleyen ya da okuyanın anlamak için uzun açıklamalara ihtiyacı yoktur: yeni gerçeklikle çakışan eski imaj onu aydınlatır, belirginleştirir, çevre çizgilerini oluşturur ve gerçek doğasını açıklar.

Rus edebiyatının çarmıha gerdiği, aptallıklarının, kölelikle-rinin, kabalıklarının, köylülere karşı vahşetlerinin, yalancılıklarının, yırtıcılıklarının, ikiyüzlülüklerinin, tembelliklerinin, uyuşukluklarının, tutarsızlıklarının gösterildiği bir yığın tip Lenin'in bir cümlesinde ansızın ortaya çıkarlar ve canlı insanlar haline gelirler adeta! İşte liberal, menşevik, sosyalist devrimci kisvesi altında ortaya çıkan Griboedov'un kahramanı Molçalin; işte birincisi iyi aile çocuğu, ikincisi bir Kara Yüz olan Gogol'ün tatlı Manilov'u ve vahşi Sobakeviç'i... Griboedov ve Gogol'le birlikte Şçedrin Lenin'e bol miktarda olumsuz tip sağlamışlardır. Lenin, adı geçen yazarın görüş alanını genişletme konusunda duraksamamıştır. Romancı Gonçarov hödük, tembel ve cimri, hayatını yemekle, uyumakla ve hayal kurmakla geçiren toprak sahibi portreleri çizmiştir: bu kölelik ve çarlığın karakteristik ürünüdür. Lenin'e göre, eski rejimi tepeden tırnağa değiştiren Ekim Devrimi Oblomov'ları yok edememiştir. "Bir Rus yaşamı tipi vardı: Oblomov. Sürekli yatar ve planlar kurardı. Aradan çok zaman geçti. Rusya'da üç devrim oldu ama Oblomov'lar yaşamaya devam ediyor: çünkü Oblomov sadece toprak sahibi değildi aynı zamanda bir köylüydü ve sadece bir köylü değil aynı zamanda bir entelektüel ve sadece bir entelektüel değil aynı zamanda bir işçi ve komünistti. *Eski Oblomov'un yaşadığını ve bir şey olduğunu görebilmek amacıyla onu daha uzun süre yıkamak, temizlemek, sarsmak ve kendine getirmek* için kendi-

mize bakmamız, komisyonlarda nasıl yer aldığımızı, nasıl çalıştığımızı görmemiz yeterlidir.*

Lenin siyasal mücadelesine edebiyattan alınmış örnekler katar. Dönemin çıkarcılarına, döneklerine, parazitlerine karşı geçmişin yazarlarının intikamcı yargılarına başvurur. Onların miraslarını korur, zenginleştirir, uyarlar, değerlendirir.**

Lenin edebiyat eleştirmeni midir?

Lenin'in Rus edebiyatı ve Alman, Fransız, İngiliz edebiyatları konusundaki bilgileri edebiyata karşı doymak bilmez açlığının bir göstergesidir. Çağdaşlarının, yakınlarının (Nadejda Krupskaya, Lunaçarski, Gorki, Bonç-Brueviç vb.) tanıklıklarına göre Lenin doymak bilmez bir okuyucuydu.

Lunaçarski ilk Rus devrimi sırasında, 1906'da Liaçenko'nun evinde bir gece geçirmiş kendisiyle. Vladimir İlyiç'i kütüphanenin bulunduğu odada yatırmışlar. Sabahleyin odadan sapsarı bir yüzle, yorgun bir halde çıkmış. Endişelenmişler, uykusuzluğunun nedenini sormuşlar. Şöyle karşılık vermiş:

"Bütün gece uyumadım, bu kitapları okudum, çok ilginç! Sırayla aldım kütüphaneden ve kendimden geçtim. Bu sanat tarihi ne kadar ilginç! Bir bolşevik için yapacak çok iş var bu alanda! Her şeyi yapamamak ne kadar kötü! Daha fazla zamanım olsaydı insanların sosyal yaşamının bu yönünü daha derinlemesine incelerdim."***

Ama Lenin'in hiç boş vakti yoktu. Tüm yaşamı devrimci mücadeleye adanmıştır. O da Marx ve Engels gibi, mücadelenin gerekliliklerine bağlı olarak ilgilenmekte ve söz etmektedir edebiyattan. Bir uzman gözüyle ilgilenemez edebiyatla. Marksist olduğundan yargılarında rastgele gerekçeler olamaz. Genel anla-

* LENİN: "Sur la situation extérieure et intérieure de la République des Soviets" (Sovyetler Cumhuriyetinin dış ve iç durumu üzerine; 6 Mart 1922), c. XXXIII, s. 97 (Fransızca).
** Bkz. LENIN: *Sur la littérature et l'art* (Editions Sociales 1957), özellikle bu önemli nokta konusunda Jean Fréville'in giriş yazısı.
*** LUNAÇARSKİ: *Lenin ve Sanat* (Ed. Russe, 1924).

yışı ve yaklaşımı analizlerine derinlik ve özgünlük verir. Onun için hiç kuşkusuz bir Marksist edebiyat kuramı geliştirmek söz konusu değildir. Bununla birlikte *Felsefe Defterleri*'nde görülen çok değerli saptamalardan Lenin'in edebiyat yapıtını gerçeğin bir aynası gibi gördüğü anlaşılır. Yansımalarla ilgili bölümler bu açıdan özellikle ilginçtir. Lenin'e göre insan bilinci nesnel dünyayı sadece yansıtmaz aynı zamanda yaratır. Dolayısıyla ona göre yansıma basit ve edilgen bir şey değildir, gerçekliğin elde edilmesinde aktif bir süreçtir. Bu gözlem çok önemlidir çünkü edebiyatla ideolojiyi birbirine bağlayan karmaşık işlevlerin bildirisini oluşturur, edebiyatın toplumsal içeriği konusunda Leninist anlayışın daha sonraki gelişmelerini oluşturur* Burada "sanat için sanat" kuramı çoğu zaman mahkûm edilir ki doğrudur bu. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki sadece bir fotoğraf yani yüzeysel gerçekliğin pasif yansımasını vermeye yönelen natüralizmin de mahkûm edilmesidir bu. Lenin'in anladığı yansıma kavramı bir yapıtın geliştiği ve yaratıldığı özel koşulların geniş olduğu kadar karmaşık bilimsel araştırmasının kapısını açar.

Edebiyat konularıyla ancak fırsat buldukça ilgilenebilen Lenin yazarlarla ilgili çok az şey yazabilmiştir. Ama bunların içinde 1908-1911 arasında yayınlanmış olan Tolstoy üstüne altı yazı vardır ki bunlar Marksist eleştirinin önemli bir örneğidir.

Bu yazıların irdelenmesi gerekir ve bunları özetlemeden önce Troçki ve Plehanov'un *Savaş ve Barış* konusunda yazdıklarını hatırlamak gerekir.

Troçki'ye göre Tolstoy "yosunlarla kaplı eski bir kayalıktır, geride kalmış bir çağın insanıdır." Ona göre Tolstoy bir aristokrattır. Hiç kuşkusuz aristokrasiden yüz çevirmiştir, köylüyü sever o, beylerin, efendilerin konaklarından köylünün evine götüren "düz ve kısa yol"u sever ve bu yolu "kurtuluş yolu" yapmıştır. Ama "köylüyü kendisine ait biri gibi görür", köylü ve

* Bu konuda bkz. Travaux du Comité Central du Parti Communiste Français sur les problèmes idéologiques et culturels (Fransız Komünist Partisi Merkez Komitesinin ideolojik ve kültürel sorunlar konusunda çalışmaları) [Session d'Argenteuil, Mart 1966, özel sayı *Cahiers du communisme*].

toprak ağası arasında aracı görmek istemez. Köylü ve toprak ağası dışında herkese karşı feodal bir küçümseme ve horgörü içinde olmuştur.

Troçki'ye göre Tolstoy "yeni koşullar"a karşıdır, nefret eder onlardan. Köleliği savunmaz ama karanlık bir nostalji içindedir köleliğe karşı. Geçmişe karşı müthiş bir özlem duyar. Eski Rusya'yı anlatır, büyüleyici sanatıyla güzelleştirir bu dünyayı, eski Rusya'nın bütün gizli kalmış güzelliğini gösterir. Ama çağdaş konulara el attığında başarısızdır. Troçki'ye göre Tolstoy *Anna Karenina*'da "toplumun çektiği sıkıntılara bütünüyle yabancıdır". Aslında "o sadece feodal vahaların özlemi içindedir." Tolstoy dünyaya *Savaş ve Barış*'ın kahramanlarından birinin gözüyle bakar: mistik, ideal mujik Karatayev.

Modern yaşam onun hayal ettiği ve ilgi duyduğu armoniye ölümcül bir darbe indirdiğinden Tolstoy onu arar: "sanatçı ahlakçıyı imdada çağırır." Burjuvazi Tolstoy'u "bütün bir sınıfın günahlarını üstlenmiş bir kurtarıcı gibi" görecektir. Ama bu "tutucu anarşist" çölde vaaz verir ve tarihin akışını izlemek gibi bir düşüncesi olmadığından "tarih, yollarını anlaması için izin vermemiştir ona" Troçki gözlemlerinin sonunda Tolstoy'u mahkûm etmemek gerektiğini, onun müthiş dehasına ve eşsiz cesaretine hayran olmak gerektiğini söylemiştir.*

Plehanov da bu Yasnaya Polyana münzevisi hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu değerlendirmelerde Troçki'yle bazı ortak noktaları vardır: özellikle Tolstoy'un sanatını ideolojiye ve "muazzam yeteneği"nin kabul edilmesine indirgeme ve bu sanatın özellikleri ve özel nitelikleri konusunda bir şey söylememe.

Plehanov'a göre "Tolstoy bir senyördü ve yaşamının sonuna kadar da senyör olarak kalmıştır." Ayıcalıklı konumunun sağladığı bir yaşamın keyfini çıkardıktan sonra kendisinin de yararlandığı halkın sömürülmesinin ahlaksızlık olduğuna inanmıştır.

* TROÇKİ: 15 Eylül 1908'de Tolstoy'un 80. yaş günü dolayısıyla *Neue Zeit*'ta çıkan yazı. *Littérature et révolution*'da (Julliard) yayınlanmıştır.

Bununla birlikte "halkı sömürmekten vazgeçmenin yetmeyeceğini, toplumsal sınıfları dolayısıyla insanın insan tarafından sömürülmesini yok edecek olan toplumsal ilişkilerin yaratılmasına yardımcı olmak gerektiğini düşünmemiştir. Onun ahlak öğretisi bütünüyle negatif kalmıştır."*

Tolstoy toplumsal ilişkilerin değişmesi mücadelesini kesinlikle anlamamış ve kesinlikle kayıtsız kalmıştır bu soruna. Zamanımızda gerçekten ilerleme kaydetmiş insanlar "nereden nereye kadar seviyorlar Tolstoy'u?" diye soruyor Plehanov. Onu özellikle çağının toplumsal düzeninin kötülüklerini derinlemesine hissetmiş ve bunları anlatmak için olağanüstü sanat yeteneğinden yararlanmış bir yazar gibi görüyorlar.

Plehanov Tolstoy'un ölümünden sonra, Ocak 1911'de yayınlanan bir yazısında ("Karl Marx ve Tolstoy") bilimsel sosyalizmin kurucularıyla şiddet yoluyla kötülüğe karşı direnç göstermeme ideologunu karşı karşıya getirir. "Kont L. Tolstoy'un dünya görüşü dindarlaştıkça sosyalist proletarya dünyası anlayışıyla daha az bağdaşıyordu." Plehanov'a göre Tolstoy'un kitaplarındaki olumlu özellik halkın sömürülmesinin sanatsal bir biçimde anlatılmasıdır. Ama geri kalan her şeyin reddedilmesi gerekir. "Fransız temsilcilerin, neredeyse grevi enerjik bir biçimde bastırdığı için Briand'ın önünde eğildiği gün Tolstoy'un karşısında eğilmelerinin nedeni sadece ve sadece Tolstoy'un vaazlarının sömürücüleri asla korkutmamasıdır." Mutlakiyetle anlaşmazlığını barışçı bir anlaşmayla bitirmek isteyen Rus burjuvazisi de Tolstoy'un öğretisini son derece kabul edilebilir bulur. Plehanov yazarı, iyi aile çocuklarının sözcüsü yapmıştır. Şöyle diyor Plehanov: "Kont Tolstoy'un ahlaksal ve dinsel vaazı, günümüz koşullarında Milyukov'un gerçekçi siyasetinin mistik diline aktarılmasından başka bir şey değildir" **

* Bkz. PLEHANOV: *L'art et la vie sociale (Sanat ve toplumsal yaşam)*, s. 313 (Editions Sociales) "Buradan oraya kadar" başlıklı yazı 1910'da *Zvezda*'nın 1. sayısında yayınlanmıştır.
** PLEHANOV: *L'art et la vie sociale* (Sanat ve toplumsal yaşam), s. 317.

Troçki'nin ve Plehanov'un ve Lenin'in görüşleri ne kadar farklıdır! İlk ikisinin tanımlamaları kısa, eksik ve yüzeyseldir ve dolasıyıyla da Lenin'in ince, derin ve eksiksiz çözümlemesine bakıldığında kısmen doğrudur ancak.

Lenin Tolstoy'un öğretisini ve yapıtlarını derinlemesine irdelemiş, düşüncesinin güçlü ve zayıf yanlarını, karmaşıklığını ve çeşitliliğini sergilemiş ve bu bağlamda kendisinden önceki hiçbir edebiyat tarihçisinin yapamadığını başararak çok bütüncül ve kapsayıcı bir anlayış geliştirmiştir.

Lenin'in Tolstoy'la ilgili olarak yazdıklarının anlamı ve içeriği konusunda Romain Rolland'ın düşüncesini anımsatmak da yerinde olur: "Bir edebiyat tarihçisinin sadece Rousseau'larda, Diderot'larda ve Voltaire'lerde, tüm büyük, öncü sanatçılarda onları aşan ve onlara ait olan şeyleri saptamak ve peşin hükümlü olmadan, geleceği görüp göremediklerini göstermektir. Lenin ödün vermeyen ve açık seçik içtenliğiyle en sevdiği yazar konusunda böyle bir çalışmayı gerçekleştirme çabası içinde olmuş ve L. Tolstoy'un toplumsal yaşamın yalanlarını ve suçlarını nasıl dahice ifşa ettiğini anlatmış, eleştirisinin başlıbaşına bir devrim çağrısı olduğunu ama bütün bunların kaçınılmaz sonucu olan devrimci eylem karşısında nasıl bir öfke ve ürküntüyle dikilip 'Hayır!' dediğini, güneşin yükselişini yadsıyarak, durdurmak isteyen *"Şarka mahsus bir hareketsizliğin"* mistisizmine sığındığını anlatmıştır.*

Lenin, 28 Ağustos 1908'de, bütün Rusya'da kutlanan L. Tolstoy'un doğumunun 80. yılı dolayısıyla kaleme aldığı "L. Tolstoy, Rus devriminin aynası" adlı yazısında yazarın ideolojisini, 1911'de Plehanov'un yaptığı gibi Rus burjuvazisiyle bir uzlaşma siyasetine değil Rus köylüsünün çelişkili psikolojisine bağlar. Tolstoy dar görüşlü Marksist eleştirmenlerin ve sosyologların yaptığı gibi sadece toprak aristokrasinin bir temsilcisi olamaz. Lenin'e göre 1905 Rus devriminin aynasıdır, Mujiklerin

* Romain ROLLAND: "Lénine: l'art et l'action"(Lenin: Sanat ve eylem), *Compagnons de route* (Yoldaşlar) içinde, s. 207-208 (Paris 1936).

başkaldırısını ve uyuşukluğunu, öfkelerini ve boyun eğmelerini, güçlerini ve zaaflarını anlatır.

Tolstoy'un yapıtlarında görülen çelişkiler, düşünceleri ve öğretisi "çarpıcıdır." Dahi bir romancıdır ama aynı zamanda "mistik" bir toprak sahibidir; toplumsal ikiyüzlülüğü ve adaletsizliği büyük bir tutkuyla ifşa eder ama aynı zamanda da pişmanlığını ifade eden bir entelektüeldir; kapitalist sömürüyü acımasızca eleştirir ama aynı zamanda şiddetin yol açtığı kötülüğe karşı dirençsizliğin havarisidir; bütün maskeleri düşüren bir gerçeklik ama aynı zamanda "dünyada olabilecek en iğrenç şeylerden birinin, dinin" vaizi. Bütün bu çelişkiler rastlantı değildir, XIX. Yüzyılın son çeyreğindeki Rus yaşamının çelişkili koşullarını yansıtırlar. "Tolstoy Rusya'da burjuva devriminin başladığı dönemde milyonlarca Rus köylüsünün düşüncelerinin ve zihniyetinin büyük yorumcusudur. Tolstoy özgün bir yazardır çünkü bütünlüğü içinde ele alındıklarında fikirleri *köylü* burjuva devrimi olan bizim devrimimizin özelliklerini açıklar... Resmi kiliseyi ve büyük toprak sahiplerini ve bu büyük toprak sahiplerinin yönetimini, radikal bir biçimde silip atma, toprak mülkiyetinin tüm eski biçimlerini ve geleneklerini yok etme, toprağı temizleme, polis teşkilatı yerine özgür ve eşit haklara sahip köylülerden oluşan bir topluluk oluşturmak... bu istek bizim devrimimizde köylülerin tarihsel eyleminin ipucudur ve Tolstoy'un yazılarının ideolojik içeriği, kimi zaman fikirlerinin "sistemi" gibi tanımlanan soyut "Hıristiyan anarşizmi"nden çok bu köylü isteğine denk düşer kesinlikle."*

Lenin bu çelişkileri hangi açıdan değerlendirir? İşçi hareketi ve çağdaş sosyalizm açısından mı? Hiç kuşkusuz ama bu yetmez ona. Dönemin koşullarının gerçeğine egemen olabilmek için "ataerkil Rus kırsal yaşamının protesto edilmesi"yle ilgili görüş açısıdır bu. Böylece Marksçı eleştiriye bütüncül bir eleştiri örneği sunar; bu eleştiri bilimsel olarak nesneldir ve sadece

* LENİN: "Tolstoï, miroir de la révolution russe" (Rus devriminin aynası), *Oeuvres*, c. XV, s. 224-225.

bir tür sınıfsal öznelcilik esiniyle yapılmamıştır. Çünkü Troçki ve Plehanov'un yaptıkları gibi sadece proletaryanın görüş açısından bakılsaydı sadece ideoloji yani Lenin'in saptamış olduğu gibi "Tolstoy'un kimi zaman gülümseten bir basitlik"e indirgediği şey kucaklanmış olabilirdi. Tersine "ataerkil Rus kırsal yaşamından gelen protesto" dikkate alınırsa Tolstoy'un gerçek değerinin kavranabilmesi mümkün olur. "Tolstoy birikmiş kini, daha iyi bir gelecek konusunda olgunlaşmış özlemleri, geçmişten kurtulma arzularını, henüz olgunlaşmamış düşleri, siyasal eğitim yoksunluğunu, devrim karşısındaki gevşek tutumları yansıtmıştır." Ama bozgun dersler içerir. Ve Lenin şu görüşlerle bağlar sözlerini: "Sadece sosyalist proletarya değil demokratik köylü kitleleri de bizim tarihsel Tolstoyculuğumuza düşmeme konusunda git gide daha fazla deneyim kazanan daha keskin savaşçıları öne süreceklerdir kaçınılmaz olarak.

Tolstoy'un ölümünden sonra Lenin, Kasım 1910'da iki yazı kaleme alır onun için, Aralıkta iki yazı daha yazar, nihayet 1911 yılı başında altıncı yazıyı kaleme alır.

"L. Tolstoy" adlı yazısında Lenin ilk yazısının belli başlı temalarını yineler ama üç yıl önce yazdıklarını, Tolstoy hakkında doğru bir karar verebilmenin ancak "sosyal demokrat proletaryanın görüş açısından" mümkün olabileceğini söylediğini yadsımış gibidir.* Bu çelişki kesindir. Lenin bilimsel tavrından, bütüncül çözümlemelerinden vazgeçmez. Burada sadece, Tolstoy'un ölümünden sonra perspektif değişmiştir. Lenin'in bu yazısında söz konusu olan yazarı ve yapıtlarını köylü demokratikliğiyle ve 1905-1907 devriminin zaaflarıyla vermek değil, daha ileri gitmek, Tolstoy'un yapıtlarında Tolstoyculuğu aşmanın yollarını aramaktır. 1908'de devrimci hareketin gerilemesine tanık olunurken 1910 yılının son aylarında Rusya'da, Petersburg, Moskova, Varşova'da grevlerin patladığı dönemde uyanmakta olan bir işçi hareketinin öncü işaretleri görülür... "Tostoy öldü ve devrim öncesi Rusya geçmişe gömüldü, zaafları ve güçsüz-

* LENİN: "Léon Tolstoï", *Oeuvres*, c. XVI, s. 343.

lükleri felsefede anlatılan Rusya, dahi sanatçının yapıtlarında anlatılmıştır. Ama onun bıraktığı mirasta geçmişte kaybolmayan, geleceğe ait olan şeyler vardır. Rus proletaryası bu mirası derleyip, topluyor ve inceliyor. Emekçilere ve sömürülenlere Tolstoy'un devlet, kilise, özel toprak mülkiyeti eleştirilerini anlatacaktır ve bundan böyle bu kitlelerin amacı kendilerini mükemmelleştirme ve Tanrıya göre bir yaşam özlemi olmayacak, Çar monarşisine ve toprak mülkiyetine karşı yeni bir darbe indirmek için ayaklanacaklardır..." diyor Lenin.

Üçüncü yazısı: "L. Tolstoy ve çağdaş işçi hareketi"nde Tolstoy'un edebi etkinlikleri üstüne ilginç gözlemler vardır. Lenin burada 1861'den sonra büyük sanayinin, büyük ticaretin ve finans kapitalin gelişmesinden sonra hızla dağılan eski ataerkil Rusya'dan tablolar yansıtır. "Tolstoy Rus kırsal yaşamını, toprak sahibinin ve köylünün yaşamını çok iyi biliyordu... Kırsal Rusya'nın bütün "eski kurumları"nın birdenbire ve hızlı bir biçimde değişmesi dikkatini bilemiş, çevresinde olup biten olaylar konusunda ilgisini derinleştirmiş, dünya görüşü bağlamında değişiklikleri belirlemiştir... Tolstoy eleştirisinin özgünlüğü ve tarihsel önemi şuradadır: belirli bir dönemin Rusya'sının ve özellikle kırsal kesim, köylü Rusya'sının büyük halk kitlelerinin zihniyet dönüşümünü sadece dahilere özgü bir üslup ve etkileyicilikle yansıtmıştır. Çünkü Tolstoy'daki mevcut rejim eleştirisi çağdaş işçi hareketi temsilcilerinin aynı rejime yönelttikleri eleştiriden farklıdır: Tolstoy'un olaylara saf, ataerkil köylü açısından bakması, Tolstoy'un bu köylünün psikolojisini eleştirisine, öğretisine aktarması."

Lenin "İhtiyatlı Kahramanlar"* adlı yazısında Tolstoy'un yapıtlarının menşevikler ve ampiriyokritisistler tarafından yapılan sapkın yorumlarına karşı çıkar. Rus entelijansiyası'nın "Tolstoy'da *-bütünüyle* Tolstoy'da-bilinçlendiğini söyleyen Bazarov'a karşı çıkar. Başka bir menşeviğin, Tolstoy'u *"tek yanlı* büyük bir adam" gibi, "alaşımsız metal bir blok içine dökül-

* LENİN, *Oeuvres*, c. XVI, s. 395.

müş" bir figür, "tek bir ilkenin canlı temsilcisi" gibi gören Nevedomski'nin kesinlemeleri kadar yanlış... Tolstoy'da karakteristik olan çelişkileridir. "Büyük Tolstoy figürü alaşımsız, metal bir blok içine dökülmüş bir figür" değildir.

Tolstoy ve yapıtlarıyla ilgili bu saptırmalardan, liberal burjuvazi relamcılarının konumlarından siyasal sonuçlar çıkarmıştır Lenin: içlerinden bazılarının "bazı ifadeleri"ni kabul etmediklerini söyleyen ve sonuçta "sadece anlaşmazlıkları konusunda anlaşan" "ihtiyatlı yaklaşımlar" içinde olan entelektüellerin yani menşeviklerin tutarsızlıklarını gösterir.

Edebi yaratıcılıkta "parti anlayışı"

Lenin'in yazar ve yapıtı arasındaki ilişkiler -kesinlikle basit ve çizgisel olmayan, dolaylı olan ama birçok özellikten, iç içe geçmiş bir yığın faktörden oluşan ilişkiler- konusundaki derin, ince ve çarpıcı görüşleri bu Tolstoy yazarının edebiyat olgusunun mekanik yorumlarını nasıl mahkûm ettiğini göstermektedir.

Lenin, siyasal sorunlar konusunda yaptığı gibi, bu çözümlemeleri sırasında edebi yaratımı hareketli bütünlüğü içinde, ideoloji ve yapıt arasındaki çelişkilerle birlikte kavrar. Bilimsel sosyalizmin kurucularının tavrı da budur. Sosyalist esinli bir romanın yazarı olan Miss Harkness'e yazdığı mektupta -Lenin görmemiştir bu mektubu- Engels gerçekçilik anlayışı belirtiyordu (Nisan 1888). Engels, yazarın siyasal ve toplumsal düşüncelerini geliştirmekle yetindiği "eğilim romanı"nın karşısına "yazarın düşüncelerinin bütünüyle dışında olan" gerçekçiliği çıkarır. Siyasette yasalcı olan ama *İnsanlık Komedyası*'nda kapitalist topluma karşı amansız saldırılarda bulunan, öte yandan da Saint-Merri Manastırı cumhuriyetçi kahramanlarına duyduğu hayranlığı belirten Balzac'ı örnek gösterir. "Balzac'ın kendi sınıfsal yakınlıklarının ve siyasal önyargılarının tersine doğru gitmek zorunda kalması, kendisine yakın bulduğu aristokratlarının sonunun kaçınılmazlığını *görmüş* olması ve bunları daha iyi bir

kaderi hak etmemiş şeyler gibi anlatması; geleceğin gerçek insanlarını sadece o dönemde görülebilecek olan bir yerde *görmüş olması* bence gerçekçiliğin en büyük zaferlerinden biri ve Balzac'ın en etkileyici özelliklerindendir."*

Lenin gene aynı anlayış içinde, 25 Şubat 1908'de, Capri'de bulunan Gorki'ye yazdığı bir mektupta yazarın felsefi görüşlerinden söz eder: "bence sanatçı her felsefeden yararlanabilir. Kesin ve mutlak inancım odur ki sanatsal yaratım konularında siz en büyük yargıçsınız ve sanat deneyiminizden ve *idealist de olsa* bir felsefeden bu tür fikirler çıkararak İşçi partisine çok yararlı olacak sonuçlara ulaşabilirsiniz."** Edebiyat yaratımının karmaşıklığının ve özgün karakterinin tanınmasıyla oluşan sanat yapıtı karşısındaki böyle bir tavır Lenin'in fikirlerin genel savaşında edebiyata oynattığı önemli role hiçbir biçimde karşı çıkmaz, onun bu temel uğraşını açık seçik biçimde gösterir daha çok.

Bu uğraş ona ünlü makalesini esinlemiştir: Kasım 1905'te legal bolşevik gazete *Novaya Jizn*'de yayınlanan "Parti örgütlenmesi ve Parti edebiyatı."

Bu yazının içeriğini tam anlamıyla kavrayabilmek için Çar II. Nikola'nın 17 (30) Ekim 1905 Manifestosuyla Rusya'ya sözde bir Anayasa vermiş olduğunu hatırlamak gerekir. Dolayısıyla Sosyal Demokrat Parti devrimin kasıp kavurduğu bir ülkede eylemlerini sürdürebilirdi. Dolayısıyla basını ve o döneme kadar yeraltında olan Partinin denetiminden kaçan yayınevlerini bir an önce örgütlemek gerekiyordu. 21 Kasım 1905'te Petersburg'a giden Lenin hemen *Novaya Jizn*'in yazışleri müdürü olur ve 26 Kasım'da yazdığı yazıda Partinin yazarlara ve *kendi yayın organlarında* yazan gazetecilere karşı yükümlülüklerini formüle eder.

Bu Parti edebiyatı ilkesi nedir peki? Edebiyat sosyalist proletarya için bireylerin ya da toplulukların zenginleşme aracı ol-

* Karl MARX-Friedrich ENGELS: *Sur la littérature et l'art* (Edebiyat ve Sanat Üstüne), s. 319 (Editions Sociales 1954).
** LENİN: *Sur la littérature et l'art*, s. 96 (Editions Sociales 1957).

mamalıdır, bunun ötesinde bireysel ve proletaryanın genel davasından bağımsız bir faaliyet de olmamalıdır. Kahrolsun partisiz edebiyatçılar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat proletaryanın genel davasının bir *parçası* olmalıdır, işçi sınıfının bilinçli öncülerinin harekete geçirdiği tek ve bölünmez, büyük sosyal demokrat mekanizmada "küçük bir tekerlek ve küçük bir vida" olmalıdır. Edebiyat Sosyal Demokrat Partinin örgütlenmiş, yöntemli ve birleşmiş çalışmalarının bütünleyici parçası olmalıdır.*

Menşeviklere verilen bu kesin cevap, devrimci savaşa bu kesin davet hiçbir biçimde Lenin'in, yazarları emrine alarak, seferber etmek istediği anlamına gelmez. Hemen arkasından ekler: "Edebiyatın hiçbir biçimde mekanik bir eşitlemeye, bir düzeltmeye, çoğunluğun azınlığa tahakkümüne hizmet edemeyeceği tartışma götürmez bir gerçektir. Bu alanda hiç kuşkusuz kişisel girişime, kişisel eğilimlere, düşünce ve imgeleme, biçim ve içeriğe mutlaka daha geniş yer vermek gerekir. Bütün bunlar tartışma götürmez ama bütün bunlar sadece şunu gösterir ki bir proletarya partisi çalışmasının edebi sektörü mekanik bir biçimde öteki çalışma sektörleriyle özdeşleşemez. Bütün bunlar burjuvazi ve burjuva demokrasisine yabancı ve tuhaf gelen ilkeye karşı değildir kesinlikle; bunlar için edebiyatın mutlaka ve zorunlu olarak, öteki unsurlarına çözülmeyecek biçimde bağlı Sosyal Demokrat Partinin bir çalışma unsuru olması gerekir."**

Lenin okuyucudan gelecek eleştirileri önceden sezer.

"Nasıl! diye haykıracak belki tutkulu bir özgürlük yandaşı. Nasıl! Edebi yaratım gibi hassas, bireysel bir konuyu kolektif hale mi getireceksiniz! Yani şimdi işçiler oy çokluğuyla bilimin, felsefenin, estetiğin sorunlarını mı çözecekler! Zihnin bütünüyle bireysel yaratımının mutlak özgürlüğünü yadsıyor musunuz! Diyecek."***

* LENİN: "L'organisation du Parti et la littérature de Parti"(Parti örgütlenmesi ve Parti edebiyatı), *Oeuvres*, c. X, s. 38-39.
** *a.g.y.*
*** *a.g.y.*

Lenin buna Parti edebiyatının söz konusu olduğunu ve bu bağlamda Partinin denetiminin söz konusu olduğunu söyleyecektir. Bunun dışında "herkes, hiçbir kısıtlama olmadan istediği şeyi serbestçe yazabilir ve söyleyebilir." Parti özgür bir kurum olduğundan Partiye kayıtlı olmalarına rağmen Partiye karşı düşmanca düşünceler besleyen üyeleri atabilir. Bu noktayı iyice belirginleştiren Lenin karşı saldırıya geçerek kapitalist toplumda yazarın özgürlüğü sorununu ele alır. "Burjuva bireycisi beyler, size şunu söyleyelim ki sizin mutlak özgürlük konusundaki sözleriniz ikiyüzlülükten başka bir şey değildir. Paranın gücüne dayalı bir toplumda, emekçi kitlelerin sefalet içinde yaşadığı bir toplumda bir avuç zengin asalak olarak yaşarken gerçek bir 'özgürlük'ten söz edilemez. Sayın yazar siz burjuva editörünüze, sahnenin 'kutsal' sanatına 'ek' biçimi altında sizden pornografi ve fuhuş isteyen burjuva toplumunuza bağlı değil misiniz? Bu mutlak özgürlük aslında burjuva ya da anarşist lafıdır (çünkü dünya görüşü olarak anarşizm tersine bir burjuva felsefesinden başka bir şey değildir). Bir toplumda yaşamak ve o topluma bağımlı olmamak mümkün değildir. Burjuva yazarının, sanatçının, aktristin özgürlüğü parasal bağımsızlıktan başka bir şey değildir, ayartıcıya, besleyiciye bağımlılıktır.

"Ve biz, sosyalistler bu ikiyüzlülüğün maskesini düşürüyoruz, sahte tabelaları söküyoruz ve amacımız sınıfların dışında bir edebiyat ve sanat getirmek (bu ancak sosyalist toplumda mümkün olacaktır) değil sözde özgür ama aslında burjuvaziye bağlı bir edebiyata karşı gerçekten özgür, *açık seçik biçimde* proletaryaya bağlı bir edebiyat getirmektir."*

Bu derin düşünce, Lenin, Devrim'den sonra "proletkült"ün öncüleriyle amansız bir mücadeleye girdiğinde ve okunması Lenin'in sanatsal ve edebi yaratım düşüncesinin anlaşılması için çok önemli olan metni ("proletarya kültürü üstüne bir çözüm taslağı") kaleme aldığında büyük bir gelişme gösterecektir.

* *a.g.y.* s. 41-42

Lenin burada 9 Ekim 1920'de geçmişin edebiyatının reddedilmesi konusunda nihilist tavrı kabul etmez ve şu düşünce üstünde yoğunlaşır: yeni bir proletarya kültürünün *icat edilmemesi* ama olaylara Marksist dünya görüşü ve yaşam koşulları açısından ve diktatörlüğü döneminde proletaryanın mücadelesi açısından bakarak en iyi modellerin, geleneklerin, *mevcut* kültür kazanımlarının *geliştirilmesi.**

Sonuçta Lenin bir edebiyat eleştirmeni olmamış -istemiyordu ve zaman ayırması da mümkün değildi- ama Marksist bir eleştirinin temellerini atmıştır.

Lenin'in yazarlara karşı tavrı

Lenin'in edebi yaratıma karşı saygısı ve dikkati yazarlara karşı kişisel tavrında her zaman ve sürekli biçimde ifadesini bulmuştur.

Tanıdığı yazarlar içinde zihnini ve yüreğini Maksim Gorki kadar meşgul etmiş başka bir yazar yoktur.

Lenin Gorki'yi ilk kez 1905'te Petersburg'da, özetlerini verdiğimiz Parti edebiyatı üstüne yazısının yayınlanmasından kısa süre sonra görmüştür.** 1908'de ve 1910'da Gorki'nin kaldığı Capri'de ve daha sonra da 1911'de Paris'te tekrar görüşmüşlerdir.

Gorki bu görüşmeleri Londra kongresinde anlatmıştır. Plehanov kendisine sıradan bir iltifatta bulunmakla ("Yeteneğinizin bir hayranıyım") yetinirken Lenin şunları söylemiştir: "İyi ki geldiniz! Siz kavgadan hoşlanıyorsunuz değil mi? Şimdi burada büyük bir kavga çıkacak." Daha sonra Gorki'ye, editör Ladijnikov'dan aldığı *Ana* adlı yapıtının elyazmalarını okuduğunu söyler.

Gorki de şöyle konuşur bu konuyla ilgili olarak: "kendisine bu kitabı bir an önce yazmam gerektiğini söyledim ama nedeni-

* *Lénin, Oeuvres.* Rusça basım. C. 41, s. 462. C. COGİOT tarafından aktarılmıştır (*Présence de Lénine* (Editions Sociales collection Notre Temps, s. 226).
** Bu ilk karşılaşma 27 Kasımda (10 Aralık) Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi Merkez Komitesi'nin bir toplantısı sırasında gerçekleşmiştir.

ni açıklayacak kadar vaktim olmadı. Lenin başıyla durumu onayladığını gösteren bir işaret yaptı ve kendisi açıklamaya girişti: kitap gerekliydi ve acele etmekle doğrusunu yapmıştım; birçok işçi devrimci harekete bilinçsizce ve kendiliğinden katılmıştı; şimdi *Ana*'yı okuyacaklardı ve çok yararlanacaklardı. "Bu kitap tam zamanında geldi." Bana yapmış olduğu tek iltifattı bu ve çok değerliydi benim için. Daha sonra ilgili bir tavırla *Ana*'nın çevrilip çevrilmediğini sordu; Rus ve Amerikan sansürleri metni ne ölçüde tahrif etmişlerdi; kitabın yazarının adalet önüne çıkarılacağını öğrenince yüzünü ekşitti; sonra tekrar kafasını kaldırarak ve gözlerini kapatarak kahkahayla güldü..."*

Lenin o zamandan beri yeteneğine hayran olduğu ve kitaplarıyla devrimci davaya değerli katkılarda bulunan yazara her zaman saygı ve sevgi duymuştur. Lenin'in Gorki'ye mektupları sadece bu iki insanın entelektüel yakınlıklarını ve 1907'den 1924'e kadar sürecek olan bir dostluğun derinliğini değil aynı zamanda Lenin düşüncesinin bazı özelliklerini de gösterirler.

Sürekli, sadakat dolu ama kimi zaman zorluklarla dolu bir arkadaşlık. Gorki Lenin'in projelerine katılıyordu ve onun öğütlerini dikkate alıyordu, Lenin kendisine karşı çoğu zaman duygulu bir ilgi gösteriyordu ama bolşevik lider yazarda çok sık gördüğü ideolojik eksiklikleri, 1908-1910 arasında ampiriyokritisizme, otzovizme ve "Tanrıkurcular"a karşı hayranlığını doğrudan doğruya ve büyük bir kararlılıkla eleştiriyordu. Lenin fikirler ve ilkeler alanında taviz vermeyi kabul etmiyor ve Gorki'nin geçici yanılgılarını aşmasına yardımcı oluyordu. Yazarlık yeteneğinizle Rusya -sadece Rusya değil tabii ki- işçi hareketine çok yararlı oldunuz ve daha da yararlı olacaksınız..."** diye yazmıştır Paris'ten (16 Kasım 1909) solcu ve mistik sapmalarla amansız bir mücadele içindeyken. Lenin birkaç gün sonra *Proletari* gazetesine yazdığı yazıda burjuva gazetelerinin, Gorki'nin Sosyal Demokrat Parti'den ihracı konusunda yazdıkları dedi-

* *Lénine tel qu'il fut* (Lenin, yaşadığı gibi) içinde Souvenirs de Gorki (Gorki'nin anıları), c. 1, s. 499 (Editions en langues étrangères, Moskova, 1958).
** LENİN: *Oeuvres*, c. XXXIV, s. 423

koduları yalanlar. "Yoldaş Gorki önemli sanat yapıtlarıyla Rusya ve bütün dünya işçi hareketine çok sıkı biçimde bağlıdır ve bunları yazanları küçümsemekten ve hor görmekten başka bir şey gelmez elimizden." Lenin Mart 1910'da *Sosyal Demokrat*'ta şunları yazmıştır: "Maksim Gorki, tartışılmaz biçimde *proletarya* sanatının en büyük temsilcisidir, proletarya için çok çalışmıştır ve daha da çalışacaktır." Bununla birlikte Lenin 1913 tarihli mektubunda, yazarın Bogdanov'un etkisiyle *Ayaktakımı Arasında* adlı yapıtında yakın durduğu "Tanrı fikrinin güzelleştirilmesini" de mahkûm etmiştir.

Lenin, gene de, bu dönemde Gorki'den Parti'nin yayın organlarına, 1908'de *Proletari*, 1912'de de *Pravda*'ya katkıda bulunmasını istemiştir. Eylül 1913'te sağlığına dikkat etmesi için yalvarır adeta: "Hastalığınızla ilgili olarak yazdıklarınız çok endişelendiriyor beni." Önemli öğütler verir ve Kasım 1913 tarihli mektubunda da şunları ekler: "Sağlığınızı şarlatanlara, bolşevik de olsa sizi deneme tahtasına çevireceklere emanet etmeyin. Kesinlikle uzmanlara tedavi olun."

Gorki Şubat 1917 Devrimi'nden sonra geçici Guçkov ve Milyukov hükümetinden barış anlaşması imzalamalarını istemişti. Sanki Antant emperyalistlerine bağımlı Rus burjuvazisi temsilcilerinin elinde savaşı sürdürme dışında bir şey varmış gibi! Lenin, Zürih'ten yazara karşı hoşnutsuzluğunu bildirir. "Gorki sanat alanında kesinlikle çok büyük bir yetenektir ve dünya proletarya hareketine çok yararlı olmuştur. Ama niçin siyasetle ilgileniyor?"

1917 yılı boyunca Gorki dışlanmış hisseder kendini, bir gazete çıkarır, enternasyonalist menşevikler ve bolşevikler arasında aracı bir konumda kalır. Kültürün savunulması adına, geçmişin sanatsal hazinelerine pek fazla saygı duymayan kitlelerin diktatörlüğünden korkar. Bununla birlikte Gorki halk komiserleri yönetimine katıldığında Gorki'ye hiçbir zaman kin tutmamış olan Lenin büyük bir keyifle karşılar kendisini. Eski anlaşmazlıklar unutulmuştur çünkü yüce gönüllülük ve geçmiş hataların unutulması Lenin gibi olağanüstü bir insanın belirgin özelliklerin-

den biridir. Ve Gorki'ye gösterilen ilgi ve dikkat daha bir yoğunlaşır... "Ona kapıyı kapatabilir misiniz, ona surat asabilir misiniz?" diye yazmıştır 1919'da Kamenev'e. Çok çalışmaktan sürmenaj olan yazar morali bozulduğunda ve kötümserliğe kapıldığında Lenin Temmuz 1919'da, bütün vaktini tatsız tuzsuz burjuvalarla geçirdiği ve işçi sınıfının mujiklere teslim edildiğini düşündüğü için kızar Gorki'ye. "Gözlem yapmak istiyorsanız, aşağıdan başlamak gerekir, yaşamın yeniden inşa edilmesi çalışmalarının *bakışlarla* kucaklanabileceği yerden..." Lenin 9 Aralık 1921'de rahatsız olan Gorki'ye şu öğüdü verir hiç duraksamadan: "Dışarıda tedavi olun. Dışarıda üç kat daha fazla çalışabilirsiniz."

Gorki edebiyatta Lenin'in ilgi ve dikkat alanında kalır, Lenin'se devrim davasına yeni yazarlar kazandırmaya çalışır. Yazarları yeni *Prosveşçenie* dergisine katkıda bulunmaya davet eder: Şubat 1913'te yazdığı bir mektupta şöyle der: "Edebiyatçıları yavaş yavaş bir araya toplayıp, *Prosveşçenie*'yi çıkarabilirsek çok iyi olacak!"

Ekim Devrimi'nden sonra, fırsat bulduğunda kitapları proletaryayı desteklemeye ve yüceltmeye katkıda bulunan yazarlara sürekli yardımcı olur. O dönemde yeteri kadar uzman ve yetenekli insan bulunmadığından Halk Komiserleri yönetimini örgütlemekle görevli Bonç-Brueviç nitelikli olduğuna inandığı herkesi seferber ediyordu. Bolşevik basının eski mensuplarından ve proleter şair Demyan Biyedni'ye başvurur. Şiir yazmak zorunda olduğunu söyleyen Biyedni yönetim işleriyle ilgilenmeyi kesinlikle reddeder. Vladimir İlyiç sinirlenir. Ama bolşevik gazeteler Demyan Biyedni'nin ateşli şiirlerini yayınladıkça Lenin fikir değiştirir. Tekrar yönetim sorunu gündeme geldiğinde Bonç-Brueviç'e şöyle der: "Bırakın onu... İstemiyor... İyi de yazıyor... İhtiyacımız var buna... Yazsın!... Onun devrimci çalışması da budur."

Lenin o kadar geniş düşünürdü ki Kasım 1921'de, yetenekli yazar, Sovyetlerin amansız düşmanı, Paris'e göç eden ve orada, bir kitapta öfkesini, hıncını ve pişmanlıklarını anlattığı bir kitap

çıkaran Avarçenko'nun bazı öykülerinin yayınlanmasını istemiştir. Öfke gözlerini kör ettiğinde yazdıklarının hiçbir değeri yoktur ama Çarlık Rusya'sındaki zenginlikleri anlattığında olağanüstü bir yazar ve betimlemeleri sadece emekçilerin adalete olan inançlarını güçlendiriyor ve mücadelelerinin gerekliliğini gösteriyor.* Bilindiği gibi Lenin XIX. Yüzyılın büyük, klasik Rus edebiyatıyla yetişmişti ve öncü sanat ve şiirin ürünlerini pek sevmezdi. Karanlık bir şair olduğunu söylediği Mayakovski zevk vermiyordu ona. 1921'de Nadejda Krupskaya'yla birlikte Güzel Sanatlar Okulu'nu ziyaret ettiğinde genç ressamlara sorular sorar: "Ne okuyorsunuz? Puşkin?", "Hayır! hayır!" diye haykırır içlerinden biri, o bir burjuvaydı. Biz Mayakovski okuyoruz." Lenin gülümser: "Bence Puşkin daha iyidir." Bu hikâyeyi anlatan Krupskaya şunu da ekler: "İlyiç Mayakovski'yle daha yumuşak ilişkiler içinde olmuştur."

Ve birkaç ay sonra da Mayakovski'nin, bürokratların tavırlarını ifşa ettiği bir şiirini çok beğenir: "Dün, tesadüfen, İzvestia'da Mayakovski'nin siyasal bir konuyla ilgili bir şiirini okudum. Bu konuda yetkili olmadığımı kabullenmekle birlikte onun şiir yeteneğine hayranlık duyanlardan değilim. Ama uzun zamandan beri siyaset ve yönetim açısından böyle bir zevk duymamıştım. Şiirinde toplantıları gülünçleştiriyor ve sürekli toplantılar düzenlemekten başka bir iş yapmayan komünistlerle alay ediyor. Şiirde durumun ne olduğunu bilmiyorum ama siyasette kesinlikle doğru olduğunu söyleyebilirim."**

Bu adı ne zaman duysa Sovyetler iktidarı için ölmeye hazır, hayat ve neşe dolu büyük atölyelerin gençlerini hatırlıyordu; çağdaş dilde duygularını ifade edebilecekleri sözcükleri bulamayan bu gençler bu ifadeyi Mayakovski'nin oldukça zor anlaşılan şiirinde arıyorlardı.

* LENİN: "Un livre plein de talent" (Yetenek dolu bir kitap), *Oeuvres*, c. XXXIII, s. 123-124.
** LENİN: "Sovyetler Cumhuriyetinin uluslararası ve iç durumu üstüne", 6 Mart 1922 tarihli söylevi. *Oeuvres*, c. XXXIII, s. 226.

Kültür devrimi

Menşeviklere göre geri kalmış, cahil, Çarlığın köleleştirdiği ve barbarlaştırdığı, ekonomik açıdan geri bıraktığı, sefalet ve cehalete mahkûm ettiği Rusya ülkenin henüz ulaşamadığı ekonomik ve kültürel bir gelişme düzeyini hayal eden sosyalist devrim için hazır değildi. Lenin ise proletarya diktatörlüğü altında sosyalist bir rejim için gerekli ekonomik altyapıyı kurmak için kitlelere güvenir. Cehaleti ortadan kaldırmakla başlayacak olan kültür devrimiyle bilim ve teknik herkese açık olacaktır: ama bu ancak işçi sınıfının iktidarı ele geçirmesiyle mümkündür. Siyasal iktidar olmadan bilginin yayılması mümkün değildir dolayısıyla kültür devrimi de mümkün değildir.

Proletarya tarihsel misyonunu ancak geçmişin muazzam pozitif birikimini özümsediği, feodal ve burjuva baskılarının damgalarını taşıyan her şeyi reddettiği takdirde, sınıf egemenliğini yok eden özgürleştirici düşünceleri benimsediği ve geliştirdiği, bilgilerini sosyalizmin inşası için kullandığı takdirde yerine getirebilecektir. Üstüne düşen değerler konusunda bir seçim yapmak, insanın insan tarafından sömürülmesinin damgasını taşıyan her şeyi reddetmek... kolektif ekonomiye dayanarak yeni bir kültür inşa etmesi gereken proletaryanın amacı budur...

Bu kültür insanlığın genel gelişme çizgisi dışında değildir. Lenin proletaryayı kesinlikle muazzam bilim, sanat ve edebiyat birikiminin dışında bırakmayı düşünmez.

1905-1907 Rus devriminden sonra burjuva toplumu içinde özel düşünce, duygu ve yaşam biçimleri geliştirecek olan bir "proletarya kültürü" yandaşı olan Bogdanov'un teorilerine karşı çıkmıştır. Ekim Devrimi'nden sonra aynı Bogdanov, Parti ve Sovyet devleti dışında yeni bir sanat, yeni bir proletarya sanatı yaratma iddiasında olan Proletkült hareketini esinlemiştir. Proletkült üyeleri klasiklerin mirasının zararlarından söz ediyorlardı ve yeni bir kültürün daha iyi inşa edilebilmesi için eski kültürün bütünüyle yok edilmesini istiyorlardı. Lenin tüm bu estetik değerleri mahkûm eder, bütün bu tavırları karışıklık, saçma-

lık, burjuva edebiyatının yozlaşmış okullarının yansımaları olarak görür. Bir "elit"in kapalı bir vazo içinde yapay olarak ürettiği bir kültürün yandaşları ne hakla kitleler adına konuşmaya cesaret edebiliyorlar? Lenin sosyalizmi, binlerce yıllık düşünce ve kültür içinde değerli olan her şeyden esinlenen kitlelerin yaratıcı eylemine dayanarak inşa etmeyi amaçlar. Ayrıca Parti tarafından belirtilen siyaset dışında "saf bir proletarya" eğilimi de olamaz.

Clara Zetkin'e 'özel bir proletarya sanatı yoktur, bütünlüğü içinde sanat vardır' der... "Sanat halka aittir... İşçilerimiz, köylülerimiz gösterilerden daha fazlasını hak ediyorlar. Gerçek sanat, büyük sanat haklarıdır onların. Bu nedenle halk eğitim ve öğretimine olabildiğince yaygınlık kazandırmak gerekir."*

Lenin Ekim 1920'de gerçekleşen Komünist Gençler Kongresi'nde gençlere şu hatırlatmayı yapar: "insan bilgilerinin birikmiş zenginliğini özümsemeden komünist olabileceğinizi sanıyorsanız büyük bir yanılgı içindesiniz."** Ve ayrıca şu hatırlatmayı da yapar: "proletarya kültürü meçhul bir yerden gelmez, bu konuda uzman olduklarını söyleyenlerin buluşu değildir... Proletarya kültürü insanlığın, kapitalist toplumun, toprak sahiplerinin ve bürokratların boyunduruğu altında biriktirdiği tüm bilgilerin mantıksal gelişmesi olmalıdır."***

Sonuçlar

Lenin edebiyat düzleminde olsun, siyaset düzleminde olsun, bir yandan revizyonizmle, bir yandan da dogmatizmle, sekterlikle mücadele etmiştir. Edebiyatı kendi görüş alanlarının dışında bırakan ve Marx ve Engels gibi devrimci ve sosyalist yazar-

* LENİN: Entretien avec Clara Zetkin, Lénine içinde: *Sur la littérature et l'art* (Edebiyat ve Sanat Üstüne), s. 199 ve s. 202 (Editions Sociales, 1957).
** LENİN: "Les taches des Unions de la Jeunesse" (Gençlik birliklerinin amaçları), *Oeuvres*, c. 31, s. 295.
*** *a.g.y.*

ları cesaretlendirme kaygısı içinde olmayan Menşeviklerle de mücadele etmiştir.

Lenin kendisini hiçbir zaman Plehanov ve Troçki'nin sosyolojik dar çercevesi içine ve çoğu zaman şematik dogmatizmine hapsetmemiştir. Proteletaryaya özgü ve özel sözde bir kültürü empoze etmek isteyen Bogdanov'un ve Proletkült'ün sekterliğini ifşa etmiştir.

Lenin kişisel zevklerini hiçbir zaman estetik öğretiye dönüştürmemiştir. Eski dönemlerin klasik başyapıtlarıyla ilgilenir, hiç kimseye kendi özel görüşlerini ve düşüncelerini empoze etmez, hiç kimseyi dışlamaz, sanat ve edebiyatın büyük yapıtlarının kitlelere ulaşmasını ister. Geçmişteki güzel şeyleri bulur ve sosyalizmin kurulması için devrimci mücadeleye entegre eder.

Lenin demokratik, sosyalist ve devrimci edebiyatın kitleler üzerinde oynadığı role büyük önem vermiştir (Çernişevski, Eugène Pottier, Montéhus, Gorki, John Reed, Barbusse vb...).

Edebiyatın asla apolitik olmadığını hatırlatmıştır. Yazarlardan taraf olmalarını, "burjuvazinin köleliğinden kurtulmalarını ve sapına kadar devrimci sınıf hareketiyle birleşmelerini" istemiştir. Böylelikle Marx ve Engels geleneğini ve de "eylem inancıyla yaşamın yapıtlarını" ayırmayan Biyelinski geleneğini, idealist estetiğin amansız düşmanları Çernişevski ve Dobroliubov geleneğini yinelemiştir. Onlar gibi Lenin de edebiyatın toplum yaşamını dönüştürmeye katkıda bulunması gerektiğini ve dolayısıyla eski dünya çökerken ve yeni bir dünya kurulurken parti zihniyetini benimsemesi gerektiğini düşünür.

Lenin edebi yaratımın özelliği konusunda çok kesin ve çok derin bilgilere sahiptir. Alışılmış alçakgönüllülüğüyle bu konuda çok bilgili olmadığını söylemesine rağmen karmaşık etkenleri pekçok edebiyat eleştirisi uzmanını kıskandıracak kadar derinden kavrayabilmiştir.

Lenin'in devrimci tutkusu entelektüel bir incelik ve derinlikle, son derece güvenilir yargılarla ve çözümlemede büyük bir hayranlık uyandıran keskinlikle birlikte görülür. Sarsılmaz ideolojik kararlılığı, kesinlikle yönlendirmeye çalışmadığı yazarlar

nezdinde son derece anlayışlı ve insancıl bir tavırla birleşir. Lenin rutinin ve bürokratik yöntemlerin, yönetim otoritesinin, ince eleyip sık dokuyan ve yersiz sansürün amansız düşmanı olmuştur. Yaşadığı dönem boyunca Rus devrimi entelektüel bir kaynaşma, yaratıcı çılgınlık, ilginç yapıtların fışkırması gibi olgular esinlemiştir ve bütün bunlar hiç kuşkusuz kitlelerin tarihte boy göstermesi karşısında proletaryadan Blok ve Briusov gibi uzak ama büyük ölçüde Lenin'in keskin zekâsının, yoğun düşüncelerinin ve iletişim dehasının canlandırdığı coşkuyla açıklanabilir.

Aleksandr S. KARAGANOV
Sovyet Sinemacılar Derneği Genel Sekreteri.

SİNEMA VE DEVRİM

I

V. I. Lenin'in sinema ve sinema sanatı konusunda defalarca yayınlanmamış ve yorumlanmamış düşünce ve görüşleri yok gibidir. Bununla birlikte sinemacılar sürekli ve gitgide daha çok başvurmaktadırlar ona. Ve anlaşılır bir şeydir bu.

Zaman, düşüncenin ve modanın kaprislerinden doğan fikirleri, ortaya çıktıklarında kitle hayranlığı psikozuyla övülmüş olsalar bile kesinlikle safdışı etmektedir bir süre sonra. Ve aynı acımasız zaman, gerçeklikten gelen, gerçeklikten beslenen fikirlere çok temkinli yaklaşır, bunların gücünü pratik deneyimiyle test eder, üretkenliklerini, yaşamı geliştirme kapasitelerini doğrular ve hareket halindeki yaşamın tarihsel akışı içinde gelişir. Lenin'in sinemanın sorunları üstüne düşünceleri, öğütleri, saptamaları günümüzde de kuramsal destek ve her kuşaktan sinemacı için yaratıcı araştırmaların itici gücüdür.

Kalan anılar ve Lenin'in sinema üstüne yargıları konusundaki belgeler arasında ilki -zaman açısından-1907 tarihlidir. V. I. Lenin o dönemde Kuokala'da bir "daça"da A. A. Bogdanov'la birlikte yaşıyordu. Bir gün Petersburg'dan dönüşte Bogdanov sohbeti kitlelerin eğitimi ve öğretimi konusunda sinemanın önemine getirir. "Vladimir İlyiç -VI. Bonç-Bruieviç'e göre- konuşmayı ilgiyle izlemiş, hemen sohbete katılmış ve sinemanın ilkel tüccarların elinde kaldıkça yarardan çok zarar getireceği ve iğrenç içerikli yapıtlarla kitleleri sürekli yozlaştıracağı düşüncesini geliştirmeye başlamıştır. "Ama kitleler doğal olarak sinemayı ele geçirdiklerinde ve sinemaya sosyalist kültürün gerçek militanları egemen olunca kitlelerin eğitiminin en güçlü araçlarından biri olacaktır."*

* *Le plus important de tous les arts. Lénine et le cinéma* (En önemli sanat. Lenin ve sinema), Moskova, "Art", 1963, s. 93.

Rusya'da Devrimin hızını yitirdiği bir dönemdi. Safların belirginleştiği, bozguna uğrayan bir ordunun zor durumda kalan komutanı olarak Lenin cesaretle (ve gerçekçi bir tavırla!) yeni mücadeleleri düşünüyordu. Ve de yeni kaygılar, bu arada sinemanın gücünün kitleleri eğitmek amacıyla kullanılması kaygısını doğuracak zaferi düşünüyordu.

O dönemde sinema çocukluktan çıkmamıştı henüz ve acemice ilk adımlarını atıyordu: aradan yaklaşık on beş yıl geçtikten sonra Devrim'le büyük sanat olmuş ve genç sanatçılar da klasik bir sanat düzeyine yükselmişlerdir. Öte yandan Lenin, sinemanın sadece bu ilk adımlarına bakarak o dönemde genellikle kötü ve zararlı olan ama yapıcı, devrimci, yaşam yaratıcı bir kapasiteye sahip bu sanatın gücünü mükemmel bir biçimde değerlendirmiştir. Gerçekten de Lenin'in 1907'deki yargıları temelde daha sonraki fikirlerinin ve değerlendirmelerinin tohumlarını barındırırlar içlerinde ve bu fikirlerden biri bizim sloganımız olmuştur: "Sinema bizim için sanatların en önemlisidir."*

Sinemadan yararlanma sorunları Lenin için, Devrimin zaferinden sonra, sosyalizmin uygulamaya geçmesiyle birlikte özel bir önem kazanmıştır. Lenin kitlelere kolayca nüfuz etmesi dolayısıyla sinemanın kötü etkilerini barındıran tehlikelere ilişkin düşüncesini sık sık gündeme getirir. Sovyet iktidarının ilk yıllarında Halk Komiserleri Konseyi idari servisinde çalışan ve Lenin'le her gün görüşen aynı Bonç-Bruieviç'in anlattığına göre Lenin sinemayla ilgili sohbetlerde kararlı bir tavırla sinema repertuvarında sınırların ötesinden dalga dalga gelen ilkelliğin yok edilmesi, her çeşit duygusal alçaklığın seyirciyi rahatlattığı ve ülkenin siyasal yaşamından, güncel sorunlardan uzaklaştırdığı burjuva zevklerinin egemen olduğu filmlerin saf dışı edilmesi üstünde durmuştur.

N. K. Krupskaya da, aynı anlayışla değerlendirmiştir sinemanın etkisini. Mart 1918'de devlet eğitim komisyonunun bir toplantısında şöyle diyordu: "burjuva ahlakı ve burjuva fikirle-

* *Le plus important de tous les arts. Lénine et le cinéma*, s. 24.

rinin taşıyıcısı olarak sinemanın zararı, güncel görüntülerin eklenmesiyle daha artar. Uzmanların eline kendi eğilimleri doğrultusunda kozlar veren sinema, sözgelimi Kurucu Meclis üstüne röportajlarda görüldüğü gibi gerçeği tahrif eder."*

Lenin'in sinemanın seyirci kitlesi üstündeki etkisiyle ilgili sıkıntılı ve kaygılı değerlendirmeleri daha sonraki dönemlerde, yeni ekonomi politiğe geçiş döneminde de geçerli olmuştur.

Yeni Ekonomik Program sırasında -Partinin 12. Kongresi'nde alınan kararda belirtilmiştir- film sayısı ve pazarlaması müthiş artmış ve gelişmiştir; sinema eski Rus filmlerinden ve de Avrupa üretimi filmlerden yararlandığından aslında burjuva etkisinin propagandacısı olmuş ya da çalışan kitlelerin yozlaşmasına yol açmıştır.**

Devrimden sonra sinema konusundaki düşünceleri bağlamında Lenin o dönemde oluşan durum eleştirisini sürekli pratik sorunların ve yeni sinemanın gelişmesinin yollarının belirlenmesine bağlar. Filmlerden emekçi kitlelerin sosyalist eğitimi için yararlanılması sorununu ısrarla gündeme getirir. Böylelikle Lenin Komünist Parti programı projesi'nde (1919) sinemayı Sovyet iktidarının, işçilerin ve köylülerin kendi kendilerini yetiştirmeleri ve geliştirmeleri konusunda çok çeşitli yardımının en önemli araçları -yetişkinler için kütüphaneler, okullar, halk üniversiteleri, konferanslarla birlikte- arasında gösterir.***

Yine 1919 yılında Lenin, sinema sanayiinin devletleştirilmesi kararnamesini imzalar. Ağustos 1969'da, Sovyet sinemasının gelişmesinin ilk adımı olan bu kararnamenin imzalanmasının ellinci yılını kutladık.

V. I. Lenin devlet başkanı olarak stüdyoların çalışmasının pratik sorunlarıyla, filmlerin Devrim ve kitlelerin eğitimi fikirlerinin yayılması amacıyla kullanılması sorunuyla sürekli ilgilenmiştir.

* *De l'histoire du cinéma.* Matériaux et documents (Sinema tarihi üstüne. Gereçler ve Belgeler), Moskova, 1958, s. 29.
** *Le Parti et le cinéma* (Parti ve Sinema), M.Goskinoizdat, 1939, s. 65.
*** *Le plus important de tous les arts. Lénine et le cinéma.*

Lenin Halk Eğitimi Halk Komiserliği'nin bütün Rusya için fotoğraf-sinema bölümüne gönderdiği bir mektupta (Haziran 1920) fotoğraflardan ve belgelerden yararlanılarak sinema konusunda görüş ve düşüncelerin kendisine acilen iletilmesini istemiştir. Bununla birlikte film bulunamaması yüzünden proje başarısız olur ve bölüm şefi D. I. Leşçenko bu durumu Lenin'e iletir. Lenin Leşçenko'nun mektubunu Dış Ticaret Komiserli'ğine gönderir ve kararını bildirir: "Yoldaş Krasin! Talebin *acilen* karşılanması için *her şeyi yapmanızı* istiyorum."*

Burada ilginç olan, Lenin'in Leşçenko'nun mektubunda özellikle dikkat ettiği noktadır: film ithalatının bağlı olduğu örgütlere durumu açıklama gereği duyuyor..." kâğıt kıtlığı nedeniyle, yeteri kadar konferansçı ve ajitatör bulunmaması nedeniyle ve halk büyük bir cehalet içinde olduğundan sinema en etkili ve en güvenilir komünist ajitasyon ve eğitim yoludur."**

Sinema konusunu Lenin'le defalarca konuşmuş olan A. V. Lunaçarski de aynı şekilde Vladimir İlyiç'in eğitim ve öğretim çalışmalarında sinemanın gelişmesinin ve kullanılmasının pratik sorunlarına sürekli ilgi gösterdiğini söyler. Lenin'in, Lunaçarski'yle konuşmalarında üstünde ısrarla durduğu nokta şudur: ülkenin bütün yurttaşlarının yeniden eğitimi davasını son derece yoğun ve güçlü bir biçimde ve öncü proletarya anlayışı içinde sadece Sovyet yönetimi üstlendiğinden ulaşmak zorunda olduğu kültürel bir değeri olan sinema üretimi iddiasında sadece Sovyet yönetimi bulunabilir.

Lenin'e göre sinema faaliyetleri devletin tekelinde kalmalıdır ve içeriği devletin ajitasyon ve propaganda örgütleri ve Cumhuriyetler Genel Eğitim Komiserlikleri tarafından belirlenmelidir. "Ayrıca özellikle üç amaca doğru yönelmek gerekir. Birincisi uygun biçimde oluşturulmuş yani en iyi Sovyet gazetelerinin anlayışına göre siyasal ve sosyal yaşam üstüne görüntüler bütünüyle oluşturulmuş geniş bilgiler veren bir dergi." Vladimir İl-

* *Le plus important de tous les arts. Lénine et le cinéma.*
** *a.g.y.* s. 21.

yiç'e göre sinema ayrıca bilim ve tekniğin çeşitli sorunları üstüne görüntülü genel konferanslar özelliği taşımalıdır. Nihayet Vladimir İlyiç, düşüncelerimizin siyasal propagandasının sanatsal propagandasını da hiç küçümsememiş hatta belki de çok önemsemiştir: ideolojimizden ilginç yaşam dilimleri çarpıcı filmlerle gösterilmelidir ve bu yaşam dilimleri halkın dikkatine sunulmalıdır, en önemli, en cesaret verici gelişmeler, en iyi şeyler hem bizde hem öteki sınıfların ve yabancı ülkelerin yaşamında etkili olmalıdır."*

Lenin'in Ocak 1922'de Halk Eğitim Komiseri yardımcısı E. A. Litkens'e gönderdiği mektup, ülkede sinema etkinliğinin örgütlenmesi konusunda çok önemli fikirler içerir. Bu mektup esasen dağıtım sorunlarıyla ilgilidir. Bununla birlikte mektuptaki bazı tespitler sözgelimi sinemasal yaratım ve üretim sorunlarıyla ilgili olanlar çok daha önemlidir.

"Her film gösterim programı için -mektupta belirtilmiştir- belirli bir oran söz konusu olmalıdır.

a) özellikle reklam ve verimlilik için eğlendirici filmler (doğal olarak müstehcen olmayan ve karşı-devrim propagandası yapmayan) ve

b) "bütün ülkelerin yaşamı" başlığı altında propaganda filmleri, sözgelimi: İngiltere'nin Hindistan'da uyguladığı sömürge siyaseti, Milletler Cemiyeti'nin etkinlikleri, Berlin açları vb."**

Lenin bireylerin sahip olduğu sinema salonlarından bu amaçla nasıl yararlanılabileceğini, çalışmalarının Sovyet makamları tarafından nasıl denetleneceğini belirtmiştir.

Sinema sanatı araçlarıyla propaganda amaçlarına yönelerek kuralları koyar:

"Üzücü olayların tekrarlanmaması ve propagandanın ters amaçlara ulaşmaması için propaganda ve eğitici özellik taşıyan filmlerin deneyimli Marksistler ve edebiyatçılar tarafından denetlettirilmesi gerekir.

* *Le plus important de tous les arts. Lénine et le cinéma*, s. 125.
** *Le plus important de tous les arts. Lénine et le cinéma*, s. 37.

Bunların yenilikler olarak ortaya çıktığı ve bu nedenle propagandamızın özellikle verimli olacağı köylerde ve Doğu'da sinema organizasyonlarına özellikle dikkat edilmesi gerekir."*

Şubat 1922'de Lunaçarski Genel Eğitim Halk Komiserliği'nin genel yaşam sorunları üstüne olağan görüşmeleri amacıyla Lenin tarafından davet edilir. Görüşme sırasında Lenin Lunaçarski'den Litkens'e verilen talimatların yerine getirildiğini öğrenir. Lenin, Halk Komiseri'nin raporuna verdiği cevapta fotoğraf-sinema bölümünün olanaklarını artırmak için çaba harcayacağını söyler ve eğlendirici filmler ve bilimsel filmler arasında belli bir oran bulunması gerekliliği üstünde durur bir kez daha.

A. V. Lunaçarski şöyle diyor: "Vladimir İlyiç bana komünist fikirlerle dolu, Sovyet gerçekliğini yansıtan yeni filmlerin üretilmesinin tarihle başlaması gerektiğini söyledi."**

Lenin'in tarih sorununu ortaya atarken kafasında özellikle ve her şeyden önce ajitasyon ve propaganda düşüncesi olduğu söylenebilir mi? O dönem sinemasının gerçek olanaklarını dikkate aldığını söylemeye gerek bile yoktur tabii ki. Ama amaçları da dikkate alıyordu kesinlikle. Gerçekten de tarih, siyasal ve toplumsal yaşam görüntüleri çok yararlıydı ve bunların sonuçlarının mutlaka hemen alınması da şart değildi: sinemacılar onun aracılığıyla yeni temalara el atıyorlar, yeni canlı gereçlerle özleştiriyorlardı kendilerini; onun aracılığıyla sinema deney sınırlarıyla olgunluk sınırlarını yakınlaştırıyordu ve bunların ötesinde komünist fikirlerle dolu ve Sovyet gerçekliğini yansıtan filmlerin yaratılması başlayacaktı.

* a.g.y.
** a.g.y., s. 123.

Üretim teknikleri zorlukları (film bulunamaması vb.) dışında devrimci bir sinema kurumu büyük ölçüde devrim öncesi sinemanın hiçbir biçimde ciddi bir gerçekçi, toplumsal sanat geleneğine sahip olmaması durumuyla karışıyordu. Salon melodramının yozlaşmış psikolojiciliği ve amerikanlaşmış demokratizmin egemen olduğu salon melodramı devrimin genç sinemacılarına hiçbir katkı yapamazdı. Gerçekçi tiyatronun keşiflerini körü körüne taklit eden, ekrana teatral oyunları mekanik bir biçimde taşıyan teatral bir imaj yaratma yöntemi yeni araştırmaların temelini oluşturamazdı kesinlikle.

Lenin'in söylediği gibi devrimci sinema güncelliği yansıtan filmle başlamıştır. Çekilen görüntülerde "bütün iktidar Sovyetlere" çığlıklarına karışan gösteriler, Petrograd sokaklarındaki kızıl muhafızlarla dolu kamyonlar, 26 Ekim sabahı Saray alanındaki barikatların yarındaki, kitlelerin, kalabalıkların o gece Kış sarayını kapatmaları ve ele geçirmeleri sahneleri vardı. Öbür aktüalite sekansları -Kızıl Ordu askerlerinin cepheye haraket etmeden önce Lenin'i dinlemeleri; komünistlerin ilk tatil günlerinde özveriyle çalışmaları; tırısa kalkmış Kızıl Ordu süvarilerinin cepheye gidişi; Kalinin ve Krupskaya'nın köylülerle yapılan bir toplantıda konuşmaları; Kızıl Meydan'da Büyük Devrimin yıl dönümünü kutlayan Moskova birlikleri... Ekranda -cesur, iyi beslenememiş, üstleri başları perişan ama mutlu insanlar: muzaffer Devrimin insanları.

Bu görüntüleri bir aktüalite filmine dönüştürebilmek için sinema operatörünün profesyonel işlerine sadık kalması, yaşamın en önemli olaylarını filme çekmesi yeterliydi. Devrimin sanatsal imajını ve devrimi gerçekleştiren karakterleri yeniden yaratmak için bu olağanüstü olayların gelişmesini ve anlamını, bu olaya katılanların gerçek özelliklerini kavramak gerekirdi. Ve yaşamda oluşan dönüşümlerin gerçek boyutlarını ve içeriğini anlatabilecek yeni sanatsal olanakların ve araçların bulunması gerekiyordu.

Güncel filmler komünist fikirlerle dolu ve Sovyet gerçekliğini yansıtan filmlere doğru bir yol bulmaya yardımcı oluyordu. Sergey Ayzenştayn şöyle diyor: "Yirmili yıllarda güncel filmler ve belgeseller sanatımıza yön verdi. O dönemde doğmakta olan çok sayıda Sovyet sanat filmi dönemin belgesel sinema yaratımlarının damgasını taşıyordu kesinlikle. Gereçleri ve olguları algılama keskinliği, görülen şeylerin bir araya getirilmesinde keskin ve ince görüşler, kesinlikle gerçeklik ve yaşam üstüne odaklanma... belgesel sinema Sovyet sinema üslubuna bütün bunları ve daha da fazlasını getirmiştir."*

Yirmili yıllar Sovyet belgesel sinemasında güçlü atılım yılları olmuştur. Yaratıcısı Dziga Vertov günümüzde bütün dünyada yaygınlık kazanan ilkeleri, yeni gözlem ve görüntü alma ilkelerinin teori ve pratiğini geliştirmiştir. Otantik yaşamı ansızın yakalamak için görünmez kamera yönteminden yararlanmıştır büyük ölçüde. Maskesiz, makyajsız insanları poz vermeden yakalamak, düşüncelerini okumak, karakterlerine nüfuz etmek için belgeselciliğin bütün olanaklarından yararlanmaya çalışıyordu. Vertov'un belgesel filmlerine özgü olguların algılanmasında keskinlik, sinematografik vizyon keskinliği bütün bunlara o zamana kadar görülmemiş bir güç ekliyordu.

Vertov böylelikle belgesel imajları bir araya getirmeyi ve bunları heyecan verici ve anlamlı bir birlik içinde birleştirebilmiştir. Öyle ki belgesel sinema şiirin ve siyasal-toplumsal yaşamın dilini konuşmaya başlamıştır. Basit, olay tespit edici gibi görülen belgesel sinema "dünyanın komünist gözle açıklanması"nın etkili bir aracına dönüşmüştür. Vertov'un "Kino-Pravda"sı ve son filmleri -"Üç Lenin Şarkısı", "Dünyanın Altıncı Kıtası", "İlerleyen Sovyet", "Donbass Senfonisi" Ayzenştayn, Pudovkin ve Dovjenko'nun yapıtlarıyla birlikte uzun zamandan beri sinema klasikleri arasına girmiştir.

Vertov'dan sonra Esther Şub, "Romanov'ların Düşüşü", "II. Nikola'nın ve Tolstoy'un Rusya'sı", "Büyük Yol" adlı filmleriy-

* *Art soviétique*, 19 Nisan 1945.

le belgesel sinemanın gelişmesine büyük katkı yapmıştır. Denetimli çabaları, incelik ve zekâ ürünü sanatı, tarihin devrimci bir okuması için saray teknisyenlerinin gerçekleştirdikleri imparatorluk ailesi görüntülerinden yararlanmasına da yardımcı oluyordu. Geçmişin sinema belgelerini montaj aracılığıyla yorumlayan Şub filmlerinde yaşamın gerçek hareketini, halk kitlelerinin devrimci gücünü anlatmıştır.

Aktüalite filmleri Sovyet sinemasının şafağında böyle "işliyordu": siyasal ve toplumsal yaşamı görüntülüyor ve temel özellikleri bağlamında Devrimin sinematografik destanıyla birleşiyordu.

Lenin'in Lunaçarski'yle güncel sinemanın öneminden, Sovyet sinemasının sorunlarından ve amaçlarından söz ettiği dönemde "Potemkin Zırhlısı"nın ve "Ana"nın müstakbel yaratıcıları ilk devrimci eğitimlerini görüyorlardı. Yeni gerçekçilik yaratıcı araştırmacılarında bir temel ve alan oluşturuyordu onlara. Ama bu araştırmaların gerçekten verimli olabilmesi için mücadele içindeki halkın sosyal pratiğinin yarattığı canlı temellerin dışında uygun bir kültürel ortam ile sanatı besleyen ve ustalarını açık seçik bir amacı olan devrimci yaratıma kadar yükselten kuramsal bir düşünce gerekiyordu.

Lenin'in sinema konusundaki birçok düşüncesi, o yıllarla ilgili öğütleri ve saptamaları yayınlanmamıştır, İlyiç'in çağdaşlarının anıları aracılığıyla şimdi tanışıyoruz bu düşünce ve görüşleriyle. Ancak bunlar yayınlanmamış olsalar da sanat alanında Parti ve Devlet organlarının siyaseti üstüne çok etkiliydiler; Lenin'in fikirleri, teşhisleri, öğütleri Halk Eğitim Komiserliğini, tiyatroları, yayınları, sinema komitelerini ve stüdyoları yöneten militanların gündelik çalışmalarını yönlendiriyorlardı; Lenin'in fikirleri sanatsal yaratımı ve sanat kuramını zenginleştiriyorlardı.

Halk Eğitim Komiserliğinin fotoğraf-sinema seksiyonu tarafından 1919'da yayımlanan "Sinematograf" derlemesini de bu bağlamda hatırlatmak isterim.

Derlemenin giriş yazısındaki burjuva sinemasının toplumsal rolünün ince karakterizasyonu, etkisinin analiziyle birleşir: "Güzelleştirilmiş, süslenmiş ilkelliği, iki paralık tutkuları, müthiş çamuru ve hatta ilkel pornografisiyle seyircilerin beyinlerini ve yüreklerini zehirleyen sinema sadece bu özellikleriyle bile kitleleri yozlaştırıyor, bilinçlerini, ahlaklarını köreltiyor, onları bencil ve pasif bir sürüye dönüştürüyor ve bir yandan da sadece patronların yararına çalışmakla kalmıyor, bu mütevazı sürüyü köleliştiren ve yolan sömürücü sınıfların egemenliğine de hizmet ediyordu."*

Bu çözümlemeye dayanan yazı Devrimin zaferinden sonra sinemanın sorunları üstüne isabetli tespitlerde bulunur: "Sinemada gerçeklik ve güzellik yozlaşmanın, yalanın ve kaybolmakta olan geçmişin güzel gösterilmek istenen çirkinliğinin yerini almalıdır; mücadele anlayışı ve zafere olan inanç seyircilerin yüreklerini kazanmalıdır. Ve sinema, kendisi için yeni olan bu önemli amaçları üstlenebileceği her türlü olanağa sahiptir ama sinemacıların belki çok uzun süre ortak ve enerjik bir çaba harcayarak yaratıcı çalışmalar için yeni yollar açmaları, sinemayı gerçek bir sanat durumuna getirmeleri gerekir: kitleleri aydınlık bir geleceğe taşıyan ve eğiten bir sanat."**

Gördüğümüz gibi mücadele ve inanç düşüncesini zafere dönüştüren gerçeklikten ve güzellikten, yeni yaratım yollarının keşfinden, eğiten ve kitleleri yönlendiren gerçek sanattan söz edilirken daha 1919'da çok önemli ilkeler formüle edilmiştir ve bu ilkeler Ayzenştayn, Pudovkin, Dovjenko'nun ilk devrimci filmlerinden başlayarak Sovyet sinema sanatı içinde gelişmişlerdir.

Lenin'in düşüncelerinin Sovyet sinemasının gelişmesinde çok büyük etkisi olduğunu söylemeye gerek bile yoktur ve bu etki sadece doğrudan doğruya "bütün sanatların en önemlisi olan" emekçilere doğru yöneldiğinde, sadece sinema sorunla-

* *Sinematograf.* Derleme. Devlet yay. 1919, s. 3.
** *Sinematograf* Derleme. Devlet yay. 1919, s. 4.

rıyla ilgili olduğunda söz konusu değildir. Yirmili yıllarda devrimci sinemanın güçlü atılımı ve daha sonraki ilerlemeleri organik biçimde ve çokyönlü olarak Leninizm'in etkisine, öğretisine, bilimsel buluşlarına bağlıdır ve devrimci halkın toplumsal pratiğinin keşiflerine dayanır.

Leninci bilgi kuramı sinema yaratımı ve estetiği, sanatçının otantik gerçeklik ve filmde yaratıcının rolü ilişkilerinin bilimsel açıdan anlaşılması açısından çok önemlidir.

Lenin popülistlerin sosyolojik düşüncelerini eleştirirken şöyle der: "yaşayan bireyler"den hareket ettiğini iddia eden öznelci toplumbilimci aslında işe bu bireylere rasyonel olduğunu sandığı (çünkü 'bireyleri'ni somut toplumsal ortamdan soyutlarken onların gerçek duygu ve düşüncelerini irdelemeyi olanaksızlaştırmıştır) 'düşünceler ve duygular' mal eder yani işe ütopyayla başlar."* Öznelcinin karşısında yer alan maddeci, bir insanın "düşünce ve duyguları"nın belli bir ortamda kendiliğinden ortaya çıkmadığı ama kaçınılmaz biçimde bu ortamdan doğduğu olgusundan hareket eder; bu ortam bireyin tinsel yaşamının amacını ve aracını oluşturur ve "düşünce ve duygular"da yansır. Bu bağlamda gerçek içerik ise "yaşayan bireyler"in eylemleriyle yansır.

Sosyoloji konusunda durum budur. Lenin aynı şekilde -diyalektik bir bağlantı içinde- öznel ve nesnel olanı bilgi kuramı içinde düşünür. Leninci bilgi kuramına göre insan bilinci gerçek dünyayı yansıtır; algılarımız ve düşüncelerimiz bizim dışımızda ve bizden bağımsız biçimde var olan nesnelerin imajlarıdır. Bu kuram görüntüyü yansıttığı objeyle özdeşleştirmez ama bir uçurum ya da duvarla da ayırmaz onları. Dünyanın bilinebilir olduğu, fikirlerin, kavramların, imajların yansıttıkları objelerle özdeşleştikleri saptamasından hareket eder. Maddeci bilgi kuramı hem her imajda her zaman objeden gelen bir şey hem de "eklenmiş bir şey" olduğunu gösterir. İmaj sadece objesini değil aynı zamanda yaşayan, somut, çağının çocuğu, belirli toplumsal

* V. I. LENİN, *Oeuvres*. Editons sociales, 1958, c. I, s. 438

çıkarların ve bireysel özlemlerin sözcüsü insanın düşüncelerini, dünya görüşünü yansıtır. Bilinç nesnel dünyanın öznel bir görüntüsünü verir bize.

Bütün bu kuralların aynı zamanda otantik gerçekliğin sanatsal özümsenmesiyle ilişkili olması doğaldır. Sanatçı, toplumsal bir insan olarak yapıtlarında kaçınılmaz bir biçimde çağının, toplumunun özelliklerini ve etkilerini, anlayışını ve aynı zamanda da kendi duygularını ve yaşam anlayışını, kendi bireysel dünya görüşünü ve bu dünyayla etkileşimini getirir. İnsan görülen şeyleri otomatik olarak saptayan bir fotoğraf makinesi değildir, "düşünceleri ve duyguları"yla türünün biricik örneği bireydir. Sanatsal yaratım sürecinde, kendisi için belli bir anda yaşamsallığı olan, aciliyeti olan şeyi yansıtmaya ve göstermeye çalışır; kendisi için en temel olguların özelliklerini ön plana çıkarır; bu amaçla birtakım sanatsal biçimleri ve yöntemleri tercih eder ve bunların yardımıyla en yüksek düzeyde inanandırıcı olmayı yani duygularını, düşüncelerini, inançlarını, okuyucuya, seyirciye, dinleyiciye aktarmayı umut eder. (Bu gibi durumlarda kimi zaman daha doğrudan etkisi olan bir fiil kullanılır: empoze etmek. Ve yerindedir bu: çünkü sanat aslında büyüleyiciliğin gücünü içerir.)

Doğal olarak sanatçının yaratıcı çabasında bizi her şeyden önce ilgilendiren nesnel sonuçtur -sadece sanatçının söylemek istediği değil ama aynı zamanda yapıtında söylemek istedikleri, özellikle de amaçlarından ve öznel özlemlerinden kaçan şeyler... Sanatçının doğru öznel amacı, her zaman doğru bir nesnel sonuç doğurmaz -bu çok açıktır. Ama nesnel bir sonuca götüren yolda sanatçının kendi özlemlerinden ve amaçlarından hareket edememesi ve bunların üstünden atlayamayacağı da çok açıktır. Nesnel sonuç sanatçının amacıyla uyuşmadığında da, sanatçının kendisinin tam anlamıyla bilincinde olmadığı çelişkiler aracılığıyla da olsa amacında bu sonuca götüren ve açıkça görülen bir şey gerçekleşmiştir. Sanatsal yaratımda öznelin ve nesnelin çözümlemesinde Leninci diyalektiğin derinliğini ve zenginliği-

ni düşünebilmek için Lenin'in Tolstoy üstüne yazılarını hatırlamak yeterlidir.

Lenin, sanatsal yaratımdan söz ederken her zaman şu tartışılmaz bilimsel gerçeklikten hareket eder: sınıf çelişkileriyle dolu toplumda sınıflar dışında bir edebiyat ve sanat olamaz -böyle bir edebiyat, böyle bir sanat ancak sınıfsız sosyalist toplumda mümkündür. Hiçbir insan, toplumsal bir insan olması ölçüsünde bile şu ya da bu sınıf veya belirli bir toplumsal gruptan yana tavır almaktan kaçınamaz. Sadece çok saf insanlar (ve saflık numarası yapan kurnazlar) kendilerini ve başkalarını sanatın mutlak özgürlüğü hayalleriyle tatmin edebilirler. Bir toplum içinde yaşamak ve bu topluma karşı özgür olmak mümkün değildir -bu yasa sanatçı için olduğu gibi bütün insanlar için geçerlidir.

Lenin, sanatçının topluma, sanatın gerçekliğe bağımlılığından söz ederken yaratma özgürlüğüne doğru giden yolları gösterir ve bunlar bireyci düşüncenin yararlandığı, icat edilmiş yollar değil, gerçek yollardır.

Lenin'in yaratma özgürlüğünü ortaya atma biçimi insan bilincini öznelden nesnele götüren yollarla ilgili maddeci bilgi kuramı tezleriyle organik olarak bağlantılıdır.

Şimdi bir kez daha V. I. Lenin'in, gerçek bireylerin "düşünce ve duyguları" üstüne yargılarına dönelim. Lenin'e göre bu "düşünce ve duygular" zorunlu olarak bireyin tinsel yaşamının amacının gereçlerini oluşturan belli bir toplumsal ortamdan doğarlar. Dolayısıyla sanatçının özgürlüğü sorunu sanatsal yaratımın araç ve amacını oluşturan toplumsal ortam dışında çözülemez ama sanatçının özlemlerinin gerçek içeriği sadece yaratıcı çalışmanın pratik sonuçları içinde yansır.

İnsanlığın sanatsal gelişmesinin kaçınılmaz bir biçimde ortaya koyduğu gerçek bu sonuçların sadece kitap yayınıyla, film dağıtımıyla ilgili hukuksal özgürlüğe bağlı olmadıklarıdır; aynı zamanda başka bir olgu da söz konusudur: sanatçının düşünceleri ne kadar özgürse sanatçının "düşünce ve duyguları" halkın yaşamına o kadar bağlıdır ve gerçekliğin anlaşılmasına ve

toplumsal gelişme mücadelesine o kadar hizmet eder. Lenin'in edebiyatın özgürlüğü sorununu paranın gücüne bağlarken meseleye sadece siyasal açıdan bakmaması, aynı zamanda bireyciliğe, burjuva anarşizmine göre bağımsızlık açısından bakması nedensiz değildir.

Böyle bir özgürlüğün dünyanın bilinebilmesi, anlaşılabilmesi konusunda sürekli araştırma gerektirmesi, sanatçının, düşüncesini, dünya görüşünü deforme eden hayallerden kurtulması gerekliliği anlaşılır bir şeydir.

Lenin'in özgürlük sorunu üstüne tezleri partinin edebiyat ve sanatta ilkeler ve anlayışlarıyla organik bir bağ içindedir.

Lenin "Parti örgütlenmesi ve Parti edebiyatı" yazısının başında, yazıyı yazarken bütün illegal basının bir Parti basını olduğunu, bütün legal basının parti dışında olduğunu hatırlatır. Legal basında kaçınılmaz biçimde ucube birliktelikler, "anormal karışımlar", sahte tabelalar vardı ve Partinin düşüncelerini açıklamak *"isteyenler"*in zorunlu çekingenliklerine bu düşünce düzeyine gelemeyenlerin, aslında Partiye mensup olmayanların anlayışsızlıkları ya da alçaklıkları karışıyordu."* Böylelikle Lenin parti zihniyetini Parti fikirlerinin ifade edilmesi *arzusu*'na, edebiyatçının niyetlerine ve *bilinçli* özlemlerine bağlar. Leninci anlayışa göre parti zihniyeti duraksamalarla, belirsiz tavırlarla, anlaşılmaz ya da korkakça düşüncelerle bağdaşmaz.

Parti zihniyeti sanatçıyı soyut insanlık ve toplum dışı bir iyilik ve kötülük düşüncesinin, güzelin ve çirkinin üstüne çıkarır. Parti zihniyeti güzelliğin gerçek içeriğinin, iyinin, adaletin açığa çıkarılmasıdır, hayatta insanlık dışı ve çirkin olan her şeyin dışlanmasında komünist kararlılık ve uzlaşmazlıktır.

Doğal olarak kararlılık, olumlama ve olumsuzlama tutkusu sinemasal yaratımda ve de her çeşit yaratımda ancak algı gücünü ve sanat düşüncesini güçlendirdiklerinde ve sadece öznel bir amaç ya da basit bir bildiri olarak kalmadıklarında nesnel bir anlam ve etkinlik kazanmışlardır. Sanatçının görmesine, anla-

* V. I. LENİN, *Oeuvres*. Editions sociales, 1967, c. 10, s. 37-38.

masına, değerlendirmesine, güzelin bütün güzelliğini göstermesine yardımcı olan tutku estetik açıdan verimlidir. Kötülüğün canlı ve somut yansımalarında eleştirilmesine, "olgunun kimyası"na nüfuz etmeye, yaşamın çelişkilerini ve yaşam içinde toplumsal güçlerin ve fikirlerin mücadele süreçlerinin açığa çıkarılmasına yardımcı olan nefret -komünist idealin olumlanması sayesinde- bu nefret estetik olarak etkilidir.

Lenin'in sanatta parti anlayışı ve yaratma özgürlüğü konusundaki fikirleri sanatta yönelimin Leninci normlarının kuramsal temelini oluştururlar.

V. I. Lenin yine "Parti örgütlenmesi ve Parti edebiyatı" adlı yazısında "edebiyatın proletaryanın genel amacının bir *unsuru* olması gerektiğini"* yazıyordu. Öte yandan Lenin bir proletarya partisinin edebiyat dalının mekanik bir biçimde öteki çalışma dallarına benzetilemeyeceğinin, "bu alanda kişisel inisiyatife, bireysel eğilimlere, düşünce ve hayal gücüne, biçime ve içeriğe kesinlikle çok fazla yer verilmesi gerektiğinin" de altını çiziyordu.**

Bu 1905'te yazılmıştır.

Ve Ekim zaferinden sonra Lenin, Krupskaya, Ulyanova ve Clara Zetkin'le yaptığı bir görüşmeden sonra şöyle diyordu: "Her sanatçı, kendini sanatçı kabul eden her insan kendi ideallerine göre, tam bir özgürlük içinde yaratma hakkına sahiptir.". Aynı zamanda şunu da ekliyordu: "Ama doğal olarak biz komünistiz. Ellerimizi kavuşturup oturamayız ve meydanı boş bırakıp kaos oluşmasına izin veremeyiz. Bu süreci belli bir plana göre yönlendirmemiz ve sonuçlarını tanımlamamız gerekir."***

Bütün bu alıntılar sanatsal kültür sorunları üstüne bilimsel ve eleştirel yazılarda yer almıştır çoğu zaman. Ama genel olarak tek tek, ayrı ayrı, yazarın polemik amaçlarına, kuramsal eğilimlerine ve niyetlerine göre kullanılmışlardır. Oysa Lenin'de

* V. I. LENİN, *Oeuvres*, Editions sociales, 1967, c. 10, s. 39.
** a.g.y. s. 39,
*** *V. I. Lénine, sur la littérature et l'art* (V. I. Lenin, edebiyat ve sanat üstüne, Moskova, Gospolizdat., 1957, s. 1957, s. 582-583.

birbirlerinden *ayrılmaz* bunlar. Nesnel olarak Lenin'e özgü yaratım özgürlüğü ve Partinin sanat yönetiminin diyalektik anlayışını temsil ederler. Ve "edebiyat" anlayışıyla ilgili bir dalın ve dolayısıyla tüm sanatsal kültürün eksilmesi ya da yapay biçimde önemsenmesi diyalektiğe göre sapmalara, çok büyük kuramsal ve pratik sapmalara götürür.

Etkin olan devrim -yeni bir dünya ve bu dünyanın kurulması için mücadele-1917'den sonra Sovyet sinemacılarının tinsel yaşamının amacı ve aracı olmuştur. Devrimin ilk yıllarından başlayarak Sovyet sinemasında 1917 Devrimi için "Benim devrimim" diyebilen sinemacılar ortaya çıkmıştır.

Lev Kuleşov gençliğin tüm cesareti ve ateşliliğiyle montajın sanatın temel gücü olduğunu söylüyordu, heterojen imajlardan oluşan bütünün yarattığı yüzeysel estetik etkileri düşünmüyordu kesinlikle. Kendini sinemaya adadığından sinemanın bütün gücünü, sadece kendisine özgü olanlar da dahil olmak üzere bütün kaynaklarını Devrimin hizmetine vermenin gerekli olduğunu düşünüyordu.

Sinemanın öteki sanatlarla ve öncelikle de edebiyat ve tiyatroyla bağlantısı her zaman olmuştu ve ancak bazı çılgınlar tarafından olağanüstü dönemlerinde yadsınmıştı. Ama sanatların bu bağlantısı, bu etkileşimi dönemlere göre farklılık gösterir ve bu basit bir tarz değişikliği değildir, kimi zaman daha temel değişimler söz konusudur.

Kuleşov ve o dönemdeki yandaşları, Sovyet sinemasının başlangıç döneminde, sözgelimi otuzlu yıllarda büyük bir ısrarla edebiyat ve tiyatronun sinema sanatı üstündeki etkisini vurgulamışlar, deneyimlerini bu etkilerle ilişkilendirmişler ve sinemanın kendi özel kaynaklarının gelişmesi için aynı çabayı göstermişlerdir büyük olasılıkla. Bu gelişme böyle bir araştırma yönelimiyle yavaşlamış olamaz mı? 1925'te "Potemkin Zırhlısı"nın gösterdiği, sinemanın güçlü atılımının olanaklarını hazırlamış olabilirler mi bunlar?

Kuleşov'un deneyimleri başka bir yol izlemiştir bilindiği gibi. Kuleşov'a göre sinema daha önceki sanatların basit bir ek-

lentisi ve onların bir öğrencisi gibi kalmamalıydı. Kuleşov'a göre sinema plastik, figüratif niteliklerini daha eksiksiz biçimde geliştirmeliydi, öteki sanatlar düzeyinde hak ettiği yeri almak amacıyla montaj olanaklarıyla yaşam hareketini yansıtma yeteneğini geliştirmeliydi.

Bugün, Sinema Enstitüsü'nün her öğrencisi, görüntünün hiçbir bağımsız içeriği olmadığını, sadece bir işaret, bir harf, filmin yapısı içinde bir tuğla olduğunu söyleyen Kuleşov'un mantık hatalarını kolayca bulabilmektedir. Böyle bir eleştiri kolaydır ama Kuleşov'un montajın önemi sorununu açık seçik ve çok incelikli bir biçimde ortaya koyabilmiş olduğunu yadsımak mümkün değildir. Özellikle de deneylerinde her şeyden önce sinemanın etkisini artırma kaygısı içindeydi; yönetmenin, seyircinin dikkatini özellikle montaj olanaklarıyla yönlendirdiğine inanıyordu.

Daha sonra Ayzenştayn, Kuleşov'un tezlerinin uzantısı olarak montajın seyircinin bilincine köklü fikirler yerleştirmeye, anlayışlarını yeniden yönlendirmeye yardımcı olduğunu söyleyecektir. Ona göre sinema sanatının gücü duygular üstünde etkili olmasından geliyordu ve sinema böylelikle seyirciyi ideolojik çıkarsamalara götürüyordu.

Ayzenştayn'a göre yaşamın gereci bir propaganda ve tartışma argümanıydı. İmajlar dilinde kavramları yansıtıyordu. Ve kavramlar plastik kesinlikten yoksun olduklarından yaşam olgularında ve olaylarında onların görsel karşılıklarını arıyordu, çokanlamlı görüntüler yaratıyordu. Gerçekliğin ekranda bu şekilde yansıtılması yöntemi Ayzenştayn'a belli bir süre için devrimci kitlelerin pratik çalışmasının o dönemdeki somut yetersizliğine bağlı tehlikeleri ve zorlukları aşma olanakları vermiştir. Ayzenştayn'a ilk filmlerinden bazılarını çevirmesi için çalışma formülü işlevi gören "entelektüel sinema"nın ilkeleri sinema yaratımının evrensel formülü olarak kalamaz, yaşamın somut irdelemesiyle farklı gözlemlerle ortaya çıkan deneyimin yerini dolduramazlardı. Ama şunu unutmamak gerekir ki Ayzenştayn'ın -kuramcı ve yönetmen- yapıtlarının iç uyarıcısı bü-

tün zaaflarına rağmen devrim imajının, devrimci kitle imajının sinemada temsilinin yollarının araştırılması olmuştur: seyirciyi ele geçirecek olan, ona egemen olacak olan, düşünce ve duygularını gerekli yöne doğru çekecek olan bir temsil...

Bildiğimiz gibi burjuva ideologları devrimci sanatın her şeyi politize etme eğilimine karşı savaş açarlar çoğu zaman ve bunun nedeni öncelikle devrimci siyaseti iğrenç bulmalarıdır. Bunlar siyasetin sanatsal yaratımla uyuşmazlığı, sanatın mabetlerini siyasete karşı koruma gerekliliği mitini yaygınlaştırmaya çalışırlar.

Ayzenştayn ve genç Sovyet sinemasının öteki ustaları, dünyaya bu anlamda da önemi kalıcı olan bir ders vermişlerdir. "Devrimin müziği"ni ve dönemin esinlediği şeyleri dikkatle dinliyorlardı. Filmleri inanç bildirisiyle propaganda arasında organik bağlar kurmuştur. Yapıtları sanatçıyı Devrimin partisiyle birleştiren devrimci coşkuyla, inançla doludur. Yaratıcı özlemleri Partinin ideolojik gerekleriyle, estetik idealleri yaşamda ortaya çıkan değişmelerle, insani ilişkilerin sosyalist yenilenmesiyle organik bir uyum içindedir. Sanatçının devrimci isteği film için coşku ve şiir kaynağı, sanatın olguları, aydınlatan, olgulara, süreçlerin özüne nüfuz etmeye yardımcı olan iç ışığı olur. Devrimin hizmetindeki sinema orada yaratıcı itki ve toplumsal bir deneyim bulmuştur ve bunlar tarihin yaratıcısı olan halkın düşüncesi gerçekçiliğine yeni bir güç katarlar.

Burada uzun süre özel araştırmalara konu olan Ayzenştayn'ın devrimci filmlerinin özelliklerinden ayrıntılı olarak söz edemeyiz. Ama bunlardan birinin özellikle söz konusu edilmesi gerekir: Ayzenştayn dünya sinema tarihinde ilk kez, ilk filmlerinin belli başlı kahramanı devrimci kitlenin bir imajını yaratmıştır -sanatsal anlamda yüksek düzeyde. Bu imajda tarihte emekçi kitlelerin gerçek rolünün anlaşılması sanatçının anlattığı yaşamla devrimci ilişkisinin ifade edilmesiyle birleşir.

Marx, "Franz von Sickingen" oyunuyla ilgili olarak Lassalle'e yazdığı ünlü mektubunda anlatılan çatışma ve tema arasındaki belli bir farklılığa dikkat çekmiştir. Lassalle -Marx'ın dü-

şüncesinin anlamı budur- çatışmayı sadece Goethe'nin oyunu "Goetz von Berlichingen"de (imparatora ve prenslere karşı trajik muhalefet) aktarılan çatışmaya indirgemek istemiyorsa halkın ve Munzer yandaşlarının yürürlükteki rejime karşı muhalefetleri daha ayrıntılı biçimde göstermeliydi. Devrimin soylu temsilcileri dramdaki gibi dikkati onlar üstünde yoğunlaştıramazdı. "Ve tersine köylülerin temsilcileri (özellikle bunlar) ve kentlerin devrimci unsurları kesinlikle önemli aktif bir arka plan oluşturmalıydılar."*

Dostuyla hemfikir olan Engels'e göre Lassalle'in dramı çok soyuttu, gerçekçiliği yetersizdi çünkü halk ve köylü unsurlar yeterince ön plana çıkarılmamıştı. Engels şöyle diyor: "İdeal için gerçeğin, Schiller için Shakespeare'in unutulmasını kabul etmeyen benim dram anlayışıma göre şaşırtıcı bir çarpıcılıkla yansıtılan o dönemin toplumunun halka özgü unsurunun kullanılması dramı canlandırmak için bütünüyle yeni unsurlar, sahnede sergilenen soylululuğun ulusal hareketinde çok değerli bir arka plan getirmeliydi ve bu hareketin kendisini ilk kez gerçek anlamda gün ışığına çıkarmalıydı."**

Sosyalist devrim özgürleşme hareketinin yeni bir evresi olarak ortaya çıkmıştır. Arka plan tarih sahnesine çıkmıştır. İşçi dünyanın gerçek reformcusu olmuştur. Bu koşullarda gerçekçiliğin ilkeleri, Marx ve Engels'in Lassalle'e sözünü ettikleri dramatik aksiyonun Shakespeareleştirilmesi ilkeleri de değişmeden kalamazdı. Sosyalist devrim sanata yeni bir insan anlayışı kazandırmış, sanatçı ve gerçeklik arasında yeni ilişkileri formüle etmiş, sanatın, devrimci olayların eşsiz özelliklerini ve boyutunu, devrimci süreçlerin gücünü ve karmaşıklığını anlatabilmek için dilinin yenilikçi bir biçimde gelişmesini gerçekleştirmesini istemiştir.

Devrim ekranda sanatsal düşüncenin ve heyecanların bir objesi gibi ortaya çıktığında sinema sanatında, bütün unsurların-

* K. *Marx et F. Engels sur la littérature et l'art* (K. Marx ve F. Engels, edebiyat ve sanat üstüne), Editions sociales, 1954, Paris, s. 306.
** a.g.y., s. 311.

da ve terimlerinde radikal değişiklikler getirmiştir. Bu değişmeler ve yenilikçi keşifler, doğal olarak öncelikle gözlem yeteneği, imgelem gücü ve bütünlüğü görme yeteneği Devrime ahlaksal anlamda katılımlarıyla ve bu duygularla güçlenen sanatçıların yapıtlarında görülüyordu.

"Potemkin Zırhlısı"nın yönetmeni başkaldıranları uzaktan, bilge ve kibirli biri olarak, bu dünyanın küçüklerine ders veren biri gibi -gözlemci olarak ve de yukarıdan- göstermez alttan, kaba kumaş giydirilmiş demokratikliklerinin karşısında neopopülist bir duygusallık içinde diz çökmüş olarak, aşağıdan da göstermez. Kahramanlarının yanındadır o. Onlarla birlikte dövüşür, savaşın acılarına onlarla birlikte göğüs gerer ve böylelikle seyirciye de büyük bir katlanma mutluluğu verir. Film seyircileri "Potemkin"de ve Odessa sokaklarında olup bitenlere doğru sürükler kaçınılmaz bir biçimde. Kurşuna dizilen insanlar bizizdir adeta... Bakulinçuk'la birlikte "kardeşler siz kime ateş ediyorsunuz?" diye bağıranlar bizizdir sanki. Amirallik filosuyla eşit şartlarda olmayan bir savaşta ölmeye hazır olanlar, topların çevresinde hazır bekleyenler bizizdir sanki. Ve öbür gemilerdeki kardeşlerimizin alkışladıkları, saflar arasından bayraklarla geçen muzafferler de bizizdir sanki.

Ayzenştayn kitleyi göstermek öbür filmlerde kitle sahneleri adı verilen sahnelerle sınırlamaz sadece kendisini. Bir anlamda bütün film bir kitle sahnesidir. Kitleler anlatılan olayların asıl kahramanıdır ve filmin asıl kahramanıdır. Tarihte, devrimde halk kitlelerinin belirleyici rolü... işte belli başlı teması... Bütün bunlar filmin kalbini oluşturur, bütün bunlar görüntülerinin yapısıyla organik biçimde ifade edilmiştir.

"Potemkin Zırhlısı" konusu ve sanatsal yapısıyla epik bir filmdir. Ama sanatçının kendisi için bir lirik şiir, inanç açıklamasıdır. Her sahnesinde devrimci sanatçının tutkusu yaşar.

"Potemkin Zırhlısı"nın Almanya'da gösterime girmesi vesilesiyle Ayzenştayn şöyle diyordu: "Potemkin Zırhlısı"nın çok fazla dokunaklı olması gerekçesiyle eleştiriyorlar beni. Ama biz

insan değil miyiz, bir karakterimiz ve tutkularımız yok mu, amaçlarımız ve hedeflerimiz yok mu?"*

Bu "aşırı dokunaklı" eleştirisi neredeyse kaçınılmaz bir biçimsel özelllik kazanır: aritmetik bir normdan hareketle sanatsal olguların canlı özgünlüğü yargılanmaya başlar. Öte yandan gerçek sanatta her şey nesne ve insanla bağlantılı olarak yaşar. Gösterilen şeyin özellikleriyle ve gösteren kişinin fikirleri ve duygularıyla. Böyle bir bağıntının dışında ortaya sadece yapaylık çıkabilir. Gösterilen konuda bir yücelik bulunduğunda ve sanatçının duygularını üzüntünün doruklarına kadar yükselttiğinde sanatçının patetizmden sıyrılmayı denemesinin sonucu duyguların intihardır, yapaylık ve stilizasyondur sadece.

Kaldı ki stilizasyon kavramının kendisinin de belirginleştirilmesi gerekir. Bu bağlamda sanat farklı yansımaları ve ayırtıları tanır. Stilizasyon sadece sanatçının duyguları sıradan olduğunda ortaya çıkmaz, sanatsal ifadeleri canlı ve romantik olmayı amaçladığında da görülür. Ters stilizasyon da söz konusudur ve bu tür stilizasyon modanın gücüne ya da kendi kişiliği dışındaki faktörlere boyun eğerek anlattığı konunun renklerini ve kendi duygularını yapay olarak silikleştirdiğinde ortaya çıkar.

Ayzenştayn her zaman mantıklıdır... yansıttığı konuyu algılamada olsun, Devrim imajını gösterme biçiminde olsun... Ayzenştayn'ın dünya görüşünün ve yaratıcı yapıtlarının devrimci özelliği "Potemkin Zırhlısı"nın dünya çapında başarısının en önemli faktörlerinden biri olmuş ve bu başarının biçimini belirlemiştir.

Aynı ideolojik ve toplumsal özlemler Nathan Zarki ve Vsevolod Pudovkin'in, yirmili yılların klasik sinemasının ikinci doruğu "Ana"nın çalışmalarına temel oluşturmuştur. Belirgin özellikleri, Ayzenştayn'da görüldüğü gibi Devrim imajının, Vlasov'ların ve arkadaşlarının bireysel kaderlerinde yansıyan işçi sınıfı mücadelesinin genel tablosunun bütünlüğü içinde araştırılmasıdır. Filmin yaratıcıları titiz bireysel karakter analizlerine

* Ayzenştayn'ın 5 Haziranda *Berliner Tageblatt*'ta yayınlanan mülakatı.

kahramanlarının en tipik, en yaygın özelliklerinin, niteliklerinin yansıtılmasını tercih etmişlerdir. Sözgelimi Pudovkin, Nilovna'da bütün olanaklarını kullanarak, film çekim sistemiyle ve aktris Baranovska'yı yönlendirmesiyle aptallaşmayı ve cehaleti gösterir. Seyircinin dikkatini Nilovna'nın düşünce ve duygularının gelişmesine çekmez; yaşamın koşullarının, olayların mantığının Nilovna gibi insanları devrimci mücadele yoluna götürdüğünü göstermeye çalışır. Onun için en önemli şey Devrimi milyonlarca işçinin davası gibi göstermek, kitle hareketine götüren yasaları ortaya çıkarmaktır. Ve "Ana"nın peşinden "Petersburg'un Sonu"nun gelmesi beklenmedik, rastlantısal bir durum değildir. Yönetmenin geriye dönüşü değildi bu. Montaj filminin, epik filmin aynı şiirselliğinin stilistik varyasyonlarıydı.

Şiirsel sinema çerçevesi içine A.P. Dovjenko'nun gençlik yapıtları da dahil edilebilir ve onun şiirsel dili tercih ettiği, belki de Ayzenştayn ve Pudovkin'e göre daha belirgin biçimde gözlemlenir. Dovjenko "Arsenal" (Cephanelik) gibi filmlerde öyküyü kahramanlarının bireysel biyografisine büyük ölçüde dahil eder. Cüretle ve inatla öyküyü ve sinematografik belgeyi, destan ve lirizmi, coşkulu şiiri ve satiri karıştırır. Öyküyü semantik bağlamlara, bir çağrışım dizisi içine oturtur ve böylelikle gerçekliğin bir şiirsel anlatısı şeklinde okunur öykü. Timoş "Arsenal"de kurşuna dizildiğinde emri veren kendisidir. Mermiler bedenini delik deşer eder ama ölen, infazı yöneten generaldir: halkı yok etmek istemiş, Devrimin ölümsüzlüğüne saldırıda bulunmuştur dolayısıyla suçludur. Dovjenko Devrim gerçekliğini sembolik bir sinema diliyle yansıtır.

Dovjenko ilk filmlerini anlatırken şöyle der: "Çok fazla malzeme olması bunları bir yığın atmosfer baskısı içinde sıkıştırmaya zorluyordu beni. Ve bu da benim çalışmamın özelliği gibi gözüken şiirsel bir dile başvurarak mümkün olabilirdi."

Sinema, ortaya çıktıktan uzun süre sonra bile sansasyonel bir yenilik, teknik buluş, sayısız atraksiyonuyla eğlendirici bir gösteriydi. Yirmili yılların ikinci yarısında Yunan heykelciliği,

Rönesans resmi, klasik müzik ve 19. yüzyıl romanı gibi büyük sanatlar düzeyine yükselmiştir... "Potemkin Zırhlısı", "Ekim", "Ana", "Petersburg'un Sonu", "Cengiz Han'ın Torunu", "Arsenal", "Toprak" ve yönetmenleri -Ayzenştayn, Pudovkin, Dovjenko- sinemanın bu dönüşümünde muazzam bir rol oynamıştır. 1917'de Brüksel'de toplanan dünyanın dört bir yanından gelmiş yüz on yedi uzman sinema eleştirmeni "Potemkin Zırhlısı", "Ana" ve "Toprak" adlı filmleri dünya sinemasının en iyi on yapıtı arasında göstermiş ve "Potemkin Zırhlısı" dünya çapında gelmiş geçmiş en iyi film seçilmiştir.

Sovyet sineması ekranda Devrimin destanını yaratmıştır. Ayzenştayn, Pudovkin ve Dovjenko'nun son filmlerinde Devrimin şiirsel imajı, devrimci kitle imajı, bütünlüğü içinde bir anıt gibi gösterir kendisini. Senaryoları tarihin gelişmesini ağırlık noktalarına göre yansıtırlar. Kahramanlarının yazgısında bazı sınıfların ve toplumsal grupların tarihsel yazgısı okunur.

Sovyet sinemasının öncülerinin destandan, şiirsel dilden yararlanmalarının nedeni sadece dünya görüşleri, içinde yaşadıkları devrimci coşku değildir ve bu durum aynı zamanda bu dönemde devrimci sanatın gelişmesinin karmaşıklığını da yansıtıyordu; son derece zor bir iş düşmüştü ona: eşi görülmemiş olayları, henüz istikrarlı biçimlerde somutlaşmamış, bütün ayrıntılarıyla irdelenmemiş ve özümsenmemiş canlı bir malzemenin yeniliğini sanat yoluyla anlatmak.

Hiç kuşkusuz, Devrimin epik anlatımı bazı zaaflar da taşır içinde. Şiirsel sinema olanaklarıyla çizilen devrimci mücadele tabloları bireysel karakterlerin resmedilmesinde somutluktan yoksundur kimi zaman. Genel kural olarak psikolojik nüansları, hemen hemen her zaman farklılık gösteren ve insanın bir düşünceden başka bir düşünceye geçme durumlarını yansıtan ince geçiş analizlerini yok sayarlar. Bu yüzden insan eylemlerinin motivasyonları olarak toplum kurallarının dönüşümü diyalektiği çoğu zaman sinematografik eylemin dışında kalır, aynı edimler içindeki bireysel ayırtılar çözümlenmez.

Doğal olarak, yirmili yılların sonunda, otuzlu yılların başında Devrimin sinematografik sunumunun yeni ilkelerini, yeni biçimlerini geliştirme gerekliliği daha açık seçik biçimde hissettirmiştir kendisini. Ama imajının, destanın sanatsal biçimlerinde somutlaşmasının kesilmiş olmasından yirmili yılların epik ve şiirsel sinemasının bir değerinin olmadığı, olgunluğa ulaşmadığı ve karakter sinemasının bütünüyle üstün olduğu sonucunu çıkarmamak gerekir.

İnsanlığın sanatsal gelişimi hiçbir zaman düz bir çizgi izlememiştir. Sanat tarihi paradokslarla ve onun şematik tasarımlarıyla bağdaşmaz olgularla doludur. Sanat, geliştikçe sadece yeni zirvelere varmaz, aynı zamanda, genellikle hiçbir şeyin telafi edemediği, yerini dolduramadığı kayıplar da yaşar.

Sovyet sinemasının tarihsel gelişiminin biraz sınırlı bir tanımlaması yapılmak istendiğinde yirmili yılların filmlerinin ana temasının *Devrimde kitleler* ve otuzlu yıllarınkinin ise *Devrimde insan* olduğu söylenebilir. İnsanın yansıtılmasında, kişisel karakterlerin ve karmaşık gelişmelerinin gösterilmesinde sinematografik analizlerin somut ve tarihsel karakterinde otuzlu yılların sinemasının yirmili yılların sinemasından daha ileri gittiğini söylemek mümkündür. Ama yirmili yılların sinema sanatının da bazı üstünlükleri vardır: Devrimin bütüncül resmi, kitlenin resmi, hareketinin ve mücadelesinin şiiri otuzlu yılların psikolojik filmlerinde "Potemkin Zırhlısı"nınkine denk bir güçle canlandırılamazdı. Ve bu iki on yılın filmlerini gerçekliği yansıtmalarının tarihsel kesinlik düzeyine göre değerlendirmek ve karşılaştırmak da doğru değildir. "Potemkin Zırhlısı"nın, bireysel karakterlerin anlatılmasında yeni psikolojik filmler kadar somut olmamasından hareketle bu filmin, estetik değerler düzleminde onlardan daha aşağı bir yere konacağı anlamı çıkarılamaz.

Bu vesileyle okuyucuya Yunan epik şiirinin Marx'a esinlediği düşünceleri hatırlatmak isterim. Destanın kaynaklarını çözümleyen, saflığı içindeki çocuksuluğun büyüsünü gösteren Marx şöyle der: "... Zorluk Yunan sanatının ve destanın toplum-

sal gelişmenin bazı biçimlerine bağlı olduğunun anlaşılmasında değildir. Zorluk bunların bize hâlâ estetik bir zevk vemesi olgusunda ve bunların bizim için bazı açılardan hâlâ ulaşılması zor normlar ve modeller değeri taşımalarındadır."*

Bu analojinin alışılagelmiş ve riskli karakterini anlamakla birlikte yirmili yılların en iyi Sovyet filmlerini değerlendirmek amacıyla Marx'ın ulaşılmaz norm ve model fikirlerinden yararlanılabileceğini -bazı çekincelerle ve bazı sınırlar içinde- düşünüyorum. Bunlar Devrim gençliğini anlatmışlardır. Etkileri şiire bağlıdır. "Çapayev", "Baltık Temsilcisi", Maksim Üçlemesi gibi filmler yeniden çekilemezdi. Yeni dönemde yeni şarkılar gerekiyordu. Ama bunun nedeni eskilerin kötü bulunmaları değildi sadece yaşamın yerinde saymaması ve duran gerçekçiliğin artık gerçekçilik olmamasıydı.

III

Sinema tarihçilerinin çoğu zaman şiirsel sinemanın krizi diye adlandırdıkları sinemasal evrim süreçleri zaman içinde sesin ortaya çıkmasıyla çakışmıştır. Yeni teknik, sinemacılara yeni zorunluluklar getirmiş, sinamatografik düşünce biçiminin neredeyse bütünüyle değiştirilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Ama özellikle sanatın temel ilkesi yaşam değişmiştir. Zaman eski dünyaya karşı ilk devrimci saldırılar zamanı değildir artık. Sadece kuramsal çalışmalar değil, aynı zamanda pratik te devrimcilere yaşamın sosyalist ilkelere göre dönüşümünün uzun soluklu bir süreç olduğunu ve gündelik çalışmalar içinde sabır ve metanet gerektirdiğini anlatmıştır. Sosyalist dönüşümlerin ve bunlarla birlikte daha sonraki gelişme koşullarının en önemli sonucunun o dönemin deyişiyle "insanın yeniden inşası," başka bir ahlak ve psikoloji anlayışı, komünist inançların ve

* K. MARX, *Contribution à la critique de l'économie politique* (Ekonomi Politiğin Eeştirisine Katkı). Editions sociales, Paris, 1957, s. 175.

alışkanlıkların yerleşmesi, çalışma yaşamında yeni bir tavır ve tutum ve ortak dava için çalışan yoldaşlar olduğu açıkça ortaya çıkmıştır.

Yirmili yılların sonuna doğru insanın Devrim yolunda ilerlemesi teması eski güncelliğini ve dolayısıyla da sanatsal yeniliğini yitirmiştir. Birçok sinemacı yıpranmış gözükmüştür bu bakımdan. Ama yaşamda hiçbir şey değişmemiş gibi bu yolda inat edenler büyük ve çok ciddi zorluklarla karşılaşmışlar ve yaşam pratiği ve deneyimi bu sanat eğilimi için artık eskisi gibi güçlü yardımcılar olmaktan çıkmıştır.

Yaşamın sosyalist yeniden örgütlenmesi milyonlarca insanın amacı olur. Sinema sanatı için artık Devrimin gelişme sürecinde insanın başına gelenleri görmek, anlamak, açıklamak, yeni sosyal pratiğin kişiliği nasıl etkilediğini göstermek çok önemliydi ve sosyalizm adına mücadele ve çalışmada kazandığı yeni nitelikler de pratiği etkiliyorlardı.

Sinemanın yeni yönelimi öncelikle filmlerin kahramanlarının seçiminde hissettirmiştir kendini. "Bortsch" çorbası içindeki çürümüş et yüzünden ayaklanan tayfalar ("Potemkin Zırhlısı"), baskı altında tutulan, aptallaştırılan, yavaş yavaş mücadele yolunu tutan Nilovna ("Ana"), devrimci işçi olan cahil olabilir mi? köylü ("Petersburg'un Sonu"), bilinçsiz bir Moğol göçebesiyken ayaklanmacıların lideri olan Bair ("Cengiz Han'ın Torunu") -yirmili yılların önemli filmlerinin kahramanlarıdır bunlar. Tümen komutanı Çapayev (Vasiliev kardeşlerin "Çapayev"i), tüm çalışmalarını Devrim yapan halka adayan bilgin Polejaev ("Aleksandr Zarkhi ve Yosif Keifitz'in "Baltık Temsilcisi"), müfreze komutanı Şçor (Aleksandr Dovjenko'nun "Şçor"u), işçi lideri Maksim (Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg'un Maksim Üçlemesi), Lenin'in en yakın yardımcısı Vasili ve Lenin'in kendisi (Mihail Romm'un "Ekim'de Lenin" ve "1918'de Lenin"i) -bunlar da otuzlu yılların önemli filmlerinin belli başlı kahramanlarıdır. Onların yanında da seyircilerin tercihlerine göre başka kahramanlar çıkmıştır ortaya: Şakhov partisi işçisi (Friedrich Ermler'in "büyük yurttaş"ı), Yüksek Sovyet

temsilcisi Aleksandra Sokolova (Aleksandr Zarkhi ve Yosif Keifitz'in "hükümet üyesi"), Lagutin köyü öğretmeni (Sergey Gerasimov'un "öğretmen"i)... Sinema her zaman çağdaş temalara doğru, eski savaş alanlarında yeni bir yaşam inşa eden çağdaş insanların karakterlerine doğru daha aktif bir biçimde yönelir. Yeni filmler devrimci mücadele ve sosyalist inşa sırasında kişiliğin gelişmesini eskisine göre çok daha derinlemesine aydınlatırlar.

Öte yandan Sovyet sinemasında belirgin üslup değişiklikleri ortaya çıkmaya başlıyordu. Sinema Devrimin bütüncül imajından, şiirsel algılanmasından, gerçeğin devrimci gelişmesinin tarihsel olarak somut çözümlemesine geçer. Tipik araştırmadan -bireylerin karakterlerini derinlemesine ortaya çıkaran aktöre. Eğretilemeli dilden- sinematografik düzyazı stilistiğine.

Bu geçiş basit ve kolay olmamıştır. Karakterlerin derin biçimde gösterilmesi amacıyla Sanat Tiyatrosu okulu aktörlerine başvuran yönetmenler çoğu zaman saldırılara göğüs germek zorunda kalmışlardır. Rus Proleter Yazarlar Derneği propagandacıları onları şiddetle eleştirmişler ve bireycilik ve burjuva zihniyetine sahip olmakla suçlamışlardır: bunlar bireysel dramların gösterilmesinin, insan psikolojisinin sinematografik analizinin karşısına sinema sanatının otantik devrimci geleneklerinin somutlaşması olarak ajitasyon ve propaganda filmlerini çıkarıyorlardı.

Abram Romm'un filmi "Yeraltında Üç Kişi" gösterime girdikten sonra birçok eleştirmen Sovyet sinemasının misyonuna ihanet ettiğini, gelenekleri anlatma bataklığına saplandığını, gündelik ayrıntılarla dolu küçük bir dünyaya sıkıştığını yazdı. Yönetmenin canını da bu tür alarmlar sıkmıştır kesinlikle: aynı yıllarda "Manometre" adlı filmi çekişini açıklamak nasıl mümkün olabilir... üretim hedefini gerçekleştirmesini engelleyen zorluklara çare bulan bir fabrika üstüne deneme filmi. Friedrich Ermler ve Sergey Yutkeviç'in filmi "Kontrplan" çevresinde özellikle çok sert tartışmalar görülür. Birçok sinemacı filmi an-

lamaz ve devrimci sinemanın şanlı geleneklerinin terkedilmesi gibi görür. Bu film kimilerine göre "tiyatro kültürünün ve eski sinema klişelerinin bir karışımı"ydı, kimileri ise "inşa edilmemiş film", "süslemeli", sinema sanatının aşırı biçimde basitleştirilmesi, "basit aritmetik şema" ve sinema biçiminin ihaneti gibi kavramlardan söz ediyorlardı.

Canlı ve yoğun tartışmalar, çatışmalar oldu. Karşıt görüşlüler en uç terimleri kullanmakta duraksamıyorlardı. Ama her halükarda "sıradan" sinema, karakterler filmi muzaffer ve egemen olur. Dönemlerin yer değiştirmesi, polemiklerin aşırılığı bir yana bırakıldığında, boş bir olumsuzlama, bütün değerlerin yeniden gözden geçirilmesi, tüm eski buluşların yeniden incelenmesi olmamıştır. Sovyet sinemasının genel teması, eylemdeki Devrimin kalıcığı ve Devrimin imajını sanatsal bir biçimde somutlaştırma olmuştur. Ama bundan böyle sinemacılar için taşıdığı anlam çoğu zaman yeni yaşamın inşasında pratik çalışmanın iç devrimci karakterini göstermek, şiirini, romantizmini göstermektir. Dolayısıyla sinemanın üstatları özellikle zor problemlerle karşı karşıya kalmışlardır: yeni bir canlı malzemenin, yeni dramatik biçimlerin özümsenmesi, seyirciye sıradan olanın olağanüstü karakterini, gündelik yaşamdan doğan çatışmaların büyük gücünü, emekçilerin ruhlarındaki süreçlerin yoğunluğunu ve karmaşıklığını gösterebilen sanatsal araçların kazanılması.

Sovyet sinemacılarının otuzlu yıllarda büyük ilgi gösterdikleri toplumsal ve estetik sorunlar arasında sinema sanatının kitle karakteri probleminin ayrı bir yeri vardır.

1929'da yönetmen Petrov-Bitov bir yazı yazar: "Bizde Sovyet sineması yok." Bu yazısında yüz yirmi milyon işçinin ve köylünün "Grev", "Potemkin Zırhlısı", "Ekim", "Ana", "Petersburg'un Sonu", "Yeni Babil", "Zvenigora", "Arsenal" simgeli bir bayrağın arkasından kesinlikle yürümeyeceğini söylemiştir. "Köylüler için basit, gerçekçi, argümanları ve konuları basit filmler yapmamız gerekiyor... Bildik, içten bir dille konuşmak gerekir, tüberkül inekten, temizlenmesi gereken pis ahırdan söz

etmek gerekir onlara... Bu milyonlarca insan için her film yararlı, anlaşılabilir ve bildik olmalıdır, aksi taktirde bir çivi çakmaya değmez."*

Kitlelere yayma adına geçmişe karşı polemiklere girildi. Sinemanın basitleştirilmesine doğru bir yönelim doğdu, geleneklerin sürdürülmesi, devrimci sanatın tuttuğu yolun izlenmesi reddedildi neredeyse. Ama Petrov-Bitov'un ortaya attığı popüler sinema sorunu boş bir buluş değildi. Onun ortaya attığı kavram yaşamın kendisiydi. Sosyalist "yeniden inşa"nın, sosyalist toplumun bilinçli inşacıları olarak kapitalizmin eğittiği milyonlarca insanın değiştirilmesinin vakti gelmişti, devrin pratik amacı buydu... Bu koşullarda ekranın bu milyonlarca insanla canlı ilişkileri sinemacılar arasındaki tartışmaların sınırlarını çok aşan bir önem kazanıyordu. Sinemanın toplumsal öneminin anlaşılması, dilinin demokratikleşmesi, kitle seyircisiyle ahlaksal ilişki özlemi Sovyet sinemacılarının yaratıcı araştırmalarının en önemli karakteristiği olmuştur. Sinemanın ustaları ender görülen bir ağız birliğiyle kitle karakteri duygusunun geliştirilmesi, işlenmesi gerekliliğinden, sanatın popüler karakterinden söz ediyorlardı. Ve bunlar sadece lafta kalmamıştır.

Otuzlu yılların Sovyet sineması dünya sinema tarihinde ender görülen bir olgudur. Gerçekten de seyircilerin filmlerle ilgili yargısı ve profesyonellerin yargısı arasında büyük farklar yoktu. Bu yılların en iyi filmleri sanatın gelişmesine çok yararlı oluyordu, sesli sinemanın en büyük estetik problemlerini çözüyorlar, dilini zenginleştiriyorlardı ve bir yandan da seyircilerin hizmetindeydiler.

Sovyet sineması, pratiğiyle de geleneği kırmaya çalışan, iki onyıl arasına bir set çekmek isteyen propagandacılara karşı da inandırıcı bir cevap veriyordu.

Dolayısıyla yirmili yılların devrimci sinemasının bütün keşifleri kitlesel olarak seyircinin manevi zenginliğini oluşturan - çok uzaktır bu hedeften- bir unsur olmamıştır. Ama milyonlar-

* N. ZORKAYA'nın kitabından alınmıştır, *Portreler*. M., 1966, s. 92.

ca insanın sanatı olarak Sovyet sineması bu keşifler olmadan çarpıcı bir gelişme gösteremezdi. "Potemkin Zırhlısı" kendi içinde büyük bir yapıttır ama devrimci destandan doğan "Çapayev" çok şey ekler onun büyüklüğüne. "Ana", "Yeni Babil", "Kanlı Kar" gibi filmlerde Maksim üçlemesi başlıyordu. "Şçor" "Arsenal"le organik bağlantı içindedir, Otuzlu yılların Devrim üstüne, Lenin üstüne filmleri Ayzenştayn'ın "Ekim"iyle organik bağlantı içindedir.

Yirmili yıllardan otuzlu yıllara geçerken Sovyet sineması şiirin doruklarından düzyazı merdivenine inmiyordu, cahil bir seyirciye uyum sağlamıyordu. Süreç her zaman daha karmaşık hale geliyordu ve sinemayı ve seyirciyi sürüklüyordu.

Maksim üçlemesi yaratıcılarından biri Grigori Kozintsev anılarında şöyle der: "Seyirciler çalışmamıza duyarlı gözüküyorlardı. Salon daha ilk günlerde düşünce ve duygularımızı paylaşıyordu, belliydi bu... Ne olmuştu peki? Biçimciliğimize karşı saldırılar bizi yeniden eğitmiş miydi ya da daha açık seçik biçimde seyirciler her şeye rağmen bizim filmlerimizin düzeyine mi yükselmişlerdi? Kesinlikle böyle bir şey olmamıştı. Derin incelemeler sadece çalışmalarımızı engellemişti ve seyircilerin yükselmek gibi bir dertleri de yoktu kesinlikle. Sadece artık "biz" yoktuk, "seyirciler" de yoktu. Aynı ülkede birlikte yaşıyorduk, aynı halka aittik, inançlarımız aynıydı, üzüntülerimiz aynıydı, yeni bir yöntemle çalışmak istiyorduk, çoğu zaman deneyimsiz olduğumuz gözüküyordu, sendeliyorduk, ölümcül yaralar alıyorduk ve sonra tekrar çalışmaya koyuluyorduk... Zaman sinemayı ve hayatı yakınlaştırdı ve şimdi eşzamanlı olarak akıp gidiyorlar. Ekrandaki insan salondaki insanlar adına konuşuyordu; kahramanın yakınları salonu doldurdular."*

Otuzlu yılların devrimci filmlerinin kahramanı ekranın ve salonun yeni tarz yakınlaşması içinde büyük rol oynadı. Sinema karakterini gösterirken devrimci hümanizmanın güzelliğini de keşfettiriyordu. Ekranda etkileyici bir çekicilik içinde gözüken

* *Art cinématographique*, no. 5, 1967

bir insan eski rejimin vahşetine ve adaletsizliklerine karşı mücadele veriyordu; hayatını adadığı dava sosyal adaletin ve güzelliğin kurallarına göre bir yaşamın inşa edilmesinin gerçek yollarını gösteren sosyalist idealle aydınlanmıştı. Seyirci bu kahramanı yakınlarından biri gibi görüyürdü. Yaşayan bireyselliğini yeniden hissediyordu, bu bireyselliği heyecanla, kişisel olarak ve hatta derinden algılıyordu. Hayatta daha sonra yakın dost olduğu ilginç bir insanla tanışır gibi kendisiyle tanışıyordu.

Otuzlu yılların sineması kahramanları aracılığıyla devrimci davaya bağlılığın, tarihin çarkını çeviren halkın bir parçası olma duygusunun insanı yeni motivasyonlarla zenginleştirdiğini, devrimci disiplin ve bireysel özgürlük arasındaki bağların yeni bir biçimde anlaşıldığını somut biçimde gösterir.

Öte yandan Çapayev de dikkat çeker. Çünkü komiserin etkisi güçlünün zayıfı etkilemesi olmamıştır. Uzun ve zor bir savaşla eğitilmiş Partinin deneyimi komiser Çapayev'in yaşamına eskisine göre daha derin biçimde nüfuz ederken bir başka deneyim de şunu gösterir: Devrimin insanının bütün yeteneklerini gösterebilmesi, çabalarına ve eylemlerine yenilmez bir güç katabilmesi ancak savaşçıların bir araya gelmesiyle, ancak iyi bir örgütlenme ve devrimci disiplin koşullarında mümkündür.

Çapayev, Maksim, Polejaev, Şaknov, Şçor, Sokolova ve otuzlu yılların en iyi filmlerinin öteki kahramanları ilginç ve çok yetenekli insanlardır. Bunlar yaşamın yaratıcı gücü olarak Devrimi öncelikle insanın manevi ve ahlaksal gelişmesi üstündeki etkisiyle göstermişlerdir.

Otuzlu yılların sinemasının genel eğilimleri bireyler ve üsluplar arasındaki çok büyük bir farklılıkla ortaya çıkmıştır. Bu konuda daha açık seçik bir görüşe sahip olabilmek için tema ve kahraman bağlamında benzer filmler olan "Çapayev" ve "Şçor"u karşılaştırmak yeterlidir.

"Çapayev" romanının yaratıcısı Dmitri Furmanov ve yönetmenler Vasiliev kardeşler Çapayev'i bütün derinliği içinde, karmaşıklıkları ve tuhaflıkları içinde gösterme konusunda uzun süre karar verememişlerdir, buna karşılık Aleksandr Dovjenko

bambaşka sorunlarla ilgileniyordu. Yönetmen Şçor'daki düş sahneleri için renklerin çok saf olmalarını, sanatçıların güzel ve ciddi olmalarını, kahramanın gözlerinde bir yüce gönüllülük ve soylu duygular parıltısı görmek istiyordu. Yaralılara son derece temiz ve özenli pansumanlar yapılıyordu. Burada yönetmenin işi "gerçeğe uygun ayrıntılar"la ilgilenmek değildi; gündelik yaşam yoktur, iç savaş vardır, zafer vardır ve çarpışmaların kesilmesi vardır. Bu ateşkes durumlarında Şçor arkadaşlarına büyük bir heyecan içinde geleceğin askerliğini, gelecekte insanların o günleri nasıl hatırlayacaklarını, Devrimin kanlı çatışmalarından yeni bir dünyanın doğuşunu anlatır. Sözleri bir şiir gibi çınlar.

"Çapayev"deki benzer bir sahnede hiçbir hazırlık durumu görülmez. Her şey çok basit, sade, sıradandır. Ve Çapayev Petka'ya şöyle der sadece: "Biliyor musun nasıl bir yaşam olacak? Ölmemek gerekir."

Açık ve seçik biçimde görülür ki kimi seyirciler "Şçor"un "şiirsel" sahnesini, kimileri de "Çapayev"in "sıradan ve basit" sahnesini yeğleyeceklerdir. Ama bu bireysel eğilimlere ve zevklere dayalı bir değerlendirme olacaktır. Sanatın, güzelliğiyle eşanlamlı farklılığı içinde geliştiği kabul edilirse iki stilistik çözüm ilginç ve verimlidir.

"Şçor" iki onyılın sınırında ortaya çıkan önemli değişimlere rağmen yirmili yılların şiirsel sinemasının geleneklerinin otuzlu yıllarda da güçlerini koruduklarını gösterir. Sinema tarihçileri Dovjenko'nun "Şçor"undan söz ederlerken Efim Dzigan'ın Vsevelod Vişnevski'nin senaryosundan gerçekleştirdiği "Kronştadt Denizcileri"yle bir yakınlık kurarlar kaçınılmaz olarak. Bu film "Potemkin Zırhlısı"yla başlayan Devrimin sinematgrafik destanını yeniden yaşatmış gibidir. Filmin aksiyonu, imaj oluşumu romantik bir büyüklüğe, şarkının şiirselliğine yeniden kavuşmuşlardır. Ama bu sinematografik destan özellikleri karakterlerin derinliği, kahramanların psikolojik çözümlemesiyle birleşirler. Otuzlu yıllar sinemasının genel karakteristikleri sinematografik destanın geleneklerinin gelişmesinde de hassastırlar.

Lenin imajının yaratılması otuzlu yılların Sovyet sinemasının büyük atılımını yansıtır. Aleksey Kapler ve Nikolay Pogodin gibi dramaturglar, Mihail Romm ve Sergey Yutkeviç gibi yönetmenler ve Boris Şçukin ve MaksimŞtrauh gibi aktörler çok karmaşık bir problemi çözme durumuyla karşı karşıya kalmışlardır: belli çalışmalara, fotoğraflara ve sinematografik belgelere, incelemelere ve tarihsel anılara dayanarak büyük devrimcinin ve sürekli eylem içindeki düşünürün canlı ve hareket halindeki karakterininin imajının yeniden yaratılması. Ve dolayısıyla sadece bilineni yeniden çizmek değil aynı zamanda Lenin düşüncesinin gelişmesini sezmek, onun belgelerle kanıtlanamayan, farklı koşullara ve durumlara göre tavrının iç mantığını açıklamak.

"Ekimde Lenin" ve "1918'de Lenin" ve "Tüfekli Adam" filmlerinin sanatsal yapısının çözümlemesi yönetmenlerinin büyük devrimci önderin özelliklerini somut, dikkatle gözlenmiş, bütün özgünlüğü içinde anlaşılmış bir imajda, tüm bireysel özellikleriyle aradıklarını gösterir. Bu araştırma, esas unsuru gündelik ayrıntılar içinde boğmayı olanaksızlaştırıyordu ama öte yandan ekranda delikli desen kalıbıyla çizilmiş büyük tarihsel şahsiyetin arkasında anlaşılabilir ve seyirciye gerçekten yakın bireyin görülemeyeceği görkemli ve soyut üslupta bir Lenin imajı yaratılamazdı.

Lenin'le ilgili ilk filmler ve Çapayev, Maksim, Polejaev, Şakhov filmleri görkemli beş yıllık plan dönemlerinde gerçekleştirilmiştir. Bu dönemlerde büyük dönüşümler görülmüştür: geri kalmış, kenevir çorapların Rusya'sı gelişmiş bir sanayi ve tarım ülkesi oluyordu. Gazeteler yeni sosyalist şantiyelerle ilgili haberler yanında Çkalov ve Gromov'un cesur uçuş gösterileri, Papanin ekibinin keşifleri ve Stakhanovistlerin rekorlarıyla ilgili haberler yayınlıyorlardı. İnsanlar Madrid'den gelen haberlerle yakından ilgileniyorlardı. Faşizme karşı savaşan İspanyol kahramanların Sovyetler Birliği'ne gidişi ve onlarla görüşmeler sonucu gözyaşları sel olup akıyordu. Ve dost çevrelerinde –ve çoğu zaman "dolaşan dedikodulara göre" kulaktan kulağa- İs-

panya göklerinde ve topraklarında faşizme karşı savaşan bizimkilerden söz ediliyordu: devrimci anlayışımızın bütün gücüyle, enternasyonalizmimizle gurur duyuyorduk onlarla, gıpta ediyorduk onlara. Sosyalizmin inşası cephelerinde kazanılan zaferler faşizme karşı ilk kahramanca mücadeleler 1917'deki bilincimizle özdeşleşiyordu; bunlar Devrimin amaçlarının pratik anlamda gerçekleşmesi gibi anlaşılıyordu. Devrimci atılımın gücü iki kat artmıştı. Lenin üstüne ilk filmler, Devrimin kahramanları üstüne ilk filmler de onun estetik ifadesi biçiminde ortaya çıkmıştır.

Büyük Ulusal Savaş'ın korkunç yıllarıyla ilgili yapıtlar, sözgelimi Ivan Piriev'in "Raykom'un Sekreteri", Friedrich Ermler'in "Vatanı Savunuyor"u, Mark Donskoy'un "Gökkuşağı" adlı yapıtı bu filmler geleneğini izlemiştir. Savaş sinemaya yeni temalar ve yeni motifler, yeni renkler getirir. O yılların filmlerinin titizliğini anlayabilmek için savaş sırasında yirmi milyon Sovyet vatandaşının öldüğünü hatırlamak gerekir: savaş inanılmaz derecede acımasız olmuştur. Ve bu savaş yılları filmlerinde sinemamızın gerçekçiliğinin yansıtılan şeylerin özellikleri ve karakteriyle bağlantılı olarak yeni ayırtılarla zenginleşmiş olması doğaldır. Bu gerçekçilikte aşırı bir şiddet hatta vahşet vardır ve de her türlü avuntuya, yaşamın olgularına bir yatıştırıcılık, eksiksiz bir mutluluk armonisi verme arzularına direnen bir acımasızlık vardır. Gerçek dramlar gerçek dramatik karakterleri içinde gösterilmiştir. Başarının adı başarı, alçaklığın -ihanetin- adı alçaklık, ihanettir. Savaş filmleri yaratıcıları güçlü sanatsal etkilere başvurduklarında bunu ekranda olup bitenlerin derin özünü daha açık seçik biçimde göstermek için yaparlar: konturları silikleştiren, yansıtılan şeye ilginç bir belirsizlik veren rötuş uygun gelmez onlara, üslupla uyumsuzdur bu.

Savaş sinemasının belli başlı özellikleri (öncelikle ekranda gerçekliğin ifade edilmesine bağlı olan) savaş sonrası filmlerde gelişmiştir. Doğrusunu söylemek gerekirse oldukça uzun bir süre geçtikten sonra gerçekleşmiştir bu.

Bu ara dönem 1945-1953 yılları arasını kapsar ve bu dönemde sinema dünyasındaki yanılgılar film üretiminin azalmasına yol açmıştır (yılda on-on iki film). Sinematografik üretimin azalması onun doğal gelişmesini ve de genç yaratıcıların ortaya çıkmasını engelliyordu. Sinematografik sanat bir yandan da sosyalist gerçekçiliğin otuzlu yılların sonunda başlayan dogmatik dönüşümlerinin, sanatçının yaratıcı araştırmalarını kısıtlayan kuralların ve normların çoğaldığını, üslup farklılıklarına ve sanatın sanatsal zenginliğine karşı mücadeleyi görmüştür.

Kişi kültünün doğurduğu bütün bu olumsuz etkilerin sonucunda bu dönemin çok az yapıtı büyük sanatın bayrağını taşımıştır. Bu filmler arasında Sergey Gerasimov'un "Genç Muhafız"ı, Vsevolod Pudovkin'in "Vasili Bortnikov'un Dönüşü" ("Hasat"), Sergey Ayzenştayn'ın "Müthiş Ivan"ı (2. bölüm), Mark Donskoy'un "Bayan Köy Öğretmeni" sayılabilir.

Ellili yılların ortalarında değişiklikler görülmeye başladı. "Az sayıda film" siyasetine bir son verildi. Sovyet sinemasında film sayısı birdenbire artış gösterdi ve kısa süre sonra yılda bin beş yüz filme kadar çıktı bu sayı. Sinematografik üretim arttıkça gençler stüdyolara koştular.

Ellili yılların Sovyet sineması gençlerin ellerindeki yenileştirici araştırmaları tekelleştiren ve eski kuşakla çatışan "yeni dalga"yı tanımadı. O yılların Sovyet sinemasının gelişmesinde en büyük rolü savaş filmleri oynamıştır: Grigori Çukray'ın "Askerin Türküsü", Mihail Kalatazov'un "Leylekler Uçarken"i, Sergey Bondarçuk'un "Bir İnsanın Kaderi", Aleksandr Ivanov'un "Askerler"i, Aleksandr Alov ve Vladimir Naumov'un "Dünyaya Gelen Barış"ı. Bu adları ve bu filmleri yan yana getirme olasılığı içinde o dönemde ortaya çıkan değişikliklerin çok özel önemi görülebilir: dilin yenilenmesi, sanatsal yapılar, sinematografik sanat sorunsalı bütün kuşakların sinemacılarının işi olmuştur.

Sovyet sineması sıradan insanların gündelik yaşamına aşırı bir ilgi gösterirken bir yandan da karakterlerinin gelişmesini dikkatle izlemiştir. Basit duyguların ve insani kaygıların dünya-

sı son derece incelikli bir şekilde çözümlenmiş ve son derece özgün bir biçimde yeniden yaratılmıştır: Lev Kulicanov ve Yakov Seguel'in "Yaşadığım Ev"i, Feliks Mironer ve Marlen Kutsiev'in "Zareçnaya Sokağında İlkbahar"ı, Lev Kulicanov'un "Ağaçlar Büyürken"i, İgor Talankin ve Gergui Danelia'nın "Serioja"sı, Mihail Schweitzer'in "Yabancı"sı vb. Yönetmenler kahramanlarını yaşamın önemli sorunlarını kendi başlarına çözerken gösterirler; sosyalizm içinde doğan insanın yeni özelliklerini ortaya çıkaran eylemler içinde gösterirler onları.

Sovyet sineması ellili yılların ortalarında en iyi yapıtlarıyla daha önceki klişelere ve dogmalara karşı kesin bir savaş açar. Sanata cepte hazır tezlerle yaklaşmamak gerekir, yönetmenlerin sadece kendi sanatçı anlayışları ve çözümlemeleriyle kendilerini ifade etmemeleri gerekir. Yaşamı irdelemek, yaşamın derinliklerine inmek gerekir ve bu yolda bilinen şemalarla karşıtlaşan beklenmedik şeylerden korkmamak gerekir: gerçekten de sanat her zaman bilinmeyen içinde bir yolculuktur ve bilinen tezlerin sergilenmesi gerçek sanata ters düşer.

IV

Bildiğimiz gibi sanatsal yaratım çoğumuz için derinlik düzeyine bağlıdır ve sanatçı bu derinlik düzeyiyle halkın geçmişi ve şimdiyi nasıl gördüğünü anlamıştır; sanatsal yaratımın bağımlı olduğu mükemmellik düzeyiyle de sanatçının yaşamla olan ilişkileri toplumun çağdaş deneylerini karşılar. Aynı yaşam olgusu her şeyden etkilenen ve her şeye eleştirel bir zihniyetle bakan, her gerçeği rasyonel gören sanatçı tarafından farklı algılanır. Aynı gerçeklik düş ile gerçeklik arasındaki uyuşmazlığı dramatik bir biçimde hisseden, olumsuzluğun aşılabileceğini düşünen birinin yapıtında ve olumlu değişikliklere, toplumsal gelişmeye inanan ve sanatını gelişmenin hizmetine adayan birinin yapıtında farklı biçimlerde yansıtılır.

Sovyet sinemasının doğası, Sosyalist devrimi gerçekleştiren, sosyalizmin bilinmeyen yollarında yürüyen halka aidiyeti, halkın yaşamının kahramanlık dönemlerine geleneksel anlamda hassas olması sonucunu getirmiştir. Büyük Devrimin tarihi kahramanlıklarla doludur, kahramanlık yeni dünyanın yaratılmasının her gününü, her yılını doldurur. Ve sanatçı bu kahramanlığı görmezse, hissetmezse sanatta tam anlamıyla gerçekçi olamaz.

Sovyet sinemasının birçok yabancı eleştirmenine göre sanatçının kahramanlara ve başarılarına ilgisi demode, bayat, yaşamın gerçekliğini karşılamayan bir şeydir. Bu eleştirmenler insanın doğuştan bencil, kötü, alçak olduğuna inanırlar ve başarıya benzeyen her eylemde, başarılı olan her insanda "aşağılayıcı nedenler", alçakça motivasyonlar ararlar; onlara göre başkaları için kahramanca yaşam Epinal resmi gibi bir şeydir ve başarının romantik sanatsal ifadesi boş bir şeydir. Böyle bir eleştiri sık sık benmerkezci bir düşüncenin doğurduğu bir tuzağın etkisiyle ortaya çıkar. Bilindiği gibi burjuvalar her zaman insanın ahlaksal düşkünlüğüne oynamışlardır ve bugün de aynı şey geçerlidir onlar için. İnsan ilişkilerinde burjuva şüpheciliği günümüzde özel olarak karmaşık ve yaygın biçimler almıştır. Birisini etkileyen sanatçı Dante'nin cehenneminin dokuz çemberini aştığına inanır, bütün deneyimlerden geçtiğine, her şeyi öğrendiğine inanır. Aslında yaşamı çok sınırlı bir şekilde algılar, yaşamda sadece kuşkuculuğunu, kötümserliğini besleyen şeylere dikkat eder: dünyadaki her şeyi ruhunun karanlık tonlarıyla renklendirir. Topluma yozlaşmış bakışının yarattığı bu karanlıklar içinde dünyanın gerçek karmaşık yapısı, gerçek çelişkileri, yaşamın itici güçleri kaybolur.

Sovyet sineması yaşamın gerçekçi anlayışını destekler ve bu gerçekçi anlayış halka ve toplumsal gelişmeye inanca dayanır. Sovyet sinemacıları insana yöneldiklerinde meşum yozlaşması ve "ben"inin hapishanesinde sonsuz işkencelere mahkûm olması bağlamında kötümserlerin ürkütü veren varsayımlarını reddederler. Toplumlarının sosyal pratiği deneyimiyle yaşamın

her gün doğruladığı bu gerçekliği anlarlar: insan dünyayı değiştirirken kendisini de değiştirir. Sosyalizmle değiştirilen maddi yaşamda insanın, sosyalizmle yaratılan ahlak ortamında sovyet toplumunun eğitimine, kendisini eğitmesine sağlanan yardımı, yeni olanakları görürler.

Bütün bu söylenenler çağdaş temayı işleyen filmleri olduğu kadar devrimci tarihle ilgili filmleri de ilgilendirir.

Halkın yaşamının kahramanca ilkeleri bu son yılın filmlerinin tematiğini ve stilini belirlerler: Aleksandr Stolper'in "Yaşayanlar ve Ölüler"i, Efim Dzigan'ın "Demir Çavlan"ı, Aleksey Saltikov'un "Başkan"ı ve "Kadınlar Krallığı", Andrey Konçalevski'nin "İlk Öğretmen"i, Gleb Panfilov'un "Ateşte Geçit Yok"u, Haydar İsrahimov'un "Bakü'nün Yirmi Sekiz Komiseri", Vitautas Jalakiavicius'un "Hiç Kimse Ölmek İstemiyordu"su... Devrimci mücadele kahramanlığı sinematografik leniniana'nın yeni yapıtlarında da görülür: Sergey Yutkeviç'in filmleri "Lenin Üstüne Anlatılar" ve "Lenin Polonya'da"dan başlayarak...

"Ana Yüreği" ve "Ana Sadakati" (senaryoları Zoya Voskrenskaya, Irina Donskaya tarafından yazılmış, yönetmenliğini M. Donskoy yapmıştır) filmlerinin temel teması -anne teması- ikili yapıtın yazarları tarafından iki planda işlenmiştir: tema bütün insanlarda ortaktır ve somut bir biyografidir. İkili yapıtın yaratıcıları Marya Aleksandrovna Ulyanova'nın ahlaksal ve manevi yücelmesini gösterirlerken Rus entelijansiyasından, en iyi özelliklerinden, en iyi unsurlarından söz ederler. Ve daha geniş anlamda da insanın güzelliğini, aklın güzelliğini ve gelişmiş ahlakın anlamının güzelliğini ön plana çıkarırlar. Donskoy'un filmleri aynı zamanda bir yığın özelliğiyle Ulyanov ailesinin çok somut bir biyografisi, aktris Elena Fadeeva'nın son derece inandırıcı bir derinlik ve kavrayışla canlandırdığı Lenin'in annesinin öyküsüdür.

Bu filmin yapısı tam anlamıyla Vladimir Ulyanov imajı anlayışına denk düşer. Sevimli Rodion Nakapetov kahramanını hiçbir biçimde ortamından soyutlayarak özel nitelikler içinde gös-

termez. Filmlerin kahramanları Vladimir Ulyanov'u Parti tarihiyle ilgili en son elkitaplarını okumuş gibi, kendisini bekleyen yazgıyı biliyorlarmış gibi düşünmezler. Genç Lenin teması üstüne filmlerde ve gösterilerde oldukça sık rastlanan bu tür yanılgılardan kaçan ikilemenin yaratıcıları bütün çabalarını karakterinin kökenlerinin, Lenin'in içinde büyüdüğü ve eğitildiği ortamın, atmosferin anlatılmasında yoğunlaştırmışlardır.

Sinematografik leniniana'nın çağdaş gelişiminin çok karakteristik filmi Yuli Karasik'in "6 Temmuz" (Mihail Şatrov'un senaryosu) adlı filmidir.

Film anlatılan olayların tarihsel bağlamını gösteren aktüalite imajlarıyla başlar: zor Temmuz 1918 konjonktürü kameranın saptadığı tartışılmaz maddi olgular içinde ortaya çıkar. Ama "6 Temmuz" yaratıcıları olası en büyük gerçeği yakalamaya çalıştıkları sinematografik belgeleri sadece buraya eklememişlerdir. Tarihsel dram aktüalitesinin sekanslarını yaklaştırırlar. Filmin her yeni sahnesinden önce eylemin zamanını ve koşullarını kesin biçimde gösteren bir alt-başlık görülür. Olayların öyküsü tam anlamıyla kronolojiktir. Gösterilen sahneler çoğu zaman aktüalite filmi üslubunda çekilmiştir. Bolşevikler ve sol sosyalist devrimciler arasındaki mücadelenin olayları seyirciyi Temmuz 1918 olaylarını sanki gözlerimizin önünde, bizim yanımızda ve -bunu da söylemek istiyorum- bizim katılımımızla hissediyorlarmış gibi görmeye zorlayan gerçek dramatik görünümleri içinde yeniden yaratılmışlardır.

Filmin yaratıcıları kısıtlama gerekliliklerileyle olayları yansıtmayı üstlenmişlerdir. Fabrika mitingleriyle kitle sahnesi yoktur, saldırılar gösterilmemiştir. Buna karşılık düşünce ve duyguların hareketi, kişilerin belirleyici tavırları çok dikkatli bir biçimde gözlenmiştir. Filmin üslubunun çok karakteristik bir sahnesi Lenin'e, sol sosyalist devrimcilerin ayaklanma başlattıklarının söylendiği sahnedir. Bu sahneden sonra uzun bir ara. Bu arada ne müzik sesi duyulur ne de bir iç monolog vardır. Düşünceler sessizlikte yoğunlaşırlar. Anlatılmayan sıkıntıların yoğunlaş-

ması. Lenin'in düşüncelerinin gelişmesini tam olarak bilemeyiz ama anlarız: trajik düşüncelerdir bunlar.

Kısa süre önce mülk sahibi olmuş bir beyaz muhafız üstüne yürüdüğünde, bir jandarma seni hapse attıktan sonra ateş ettiğinde her şey açık seçiktir -sınıf mücadelesinin en temel kuralları devreye girer. Ama bu kez, Devrime karşı silahlananlar Devrimin gelişmesini, dünya sermayesine karşı devrimci mücadele yöntemleriyle yeni saldırıyı hızlandırmak isteyen devrimcilerdir. Lenin ideolojik mücadele mantığının kesintisiz sürdüğünü önceden bilmekteydi. Ama Temmuz olayları onun gibi deneyimli ve esnek davranan bir siyaset adamı için bile şaşırtıcı olmuştur. Lenin sol sosyalist devrimcilerin ayaklanma haberinden sonraki dakikalar içinde çok düşünür. Aktör, Leninci düşüncenin yoğunluğunu hissettirir. Kesin kararlarla sonuçlanan ara, derin düşünceler anı Kayurov'un oyununun doruk noktasıdır. Aktörün kesin inandırıcılığı burada görülür: imaj içeriden anlaşılır. Ve sadece genel hareketi içinde değil düşünce ve davranışın bireysel ayrıntıları içinde de anlaşılır. Aktörün imaj okuması içinde bu uçuşu tüm öteki sahneleri yeni bir tarzda aydınlatır.

Kayurov bütünlüğü içinde bir Lenin'i -karakter özellikleriyle ve bireysel özellikleriyle, imajının sayısız sinematografik ve teatral özelliklerinin uzun süreden beri bildik kıldığı, belli bir andaki Lenin'i oynar-, sıkılmış, sıkışmış, gergin, tek bir amaç üstünde yoğunlaşmış, katı, titiz acımasız bir Lenin'i oynamaz.

Filmin yaratıcıları Lenin'i ciddi ve zor bir düşmana karşı mücadele içinde gösterirler. Sol sosyalist devrimcileri ısrarcı biçimde karikatürize etmeden, Lenin'le aynı stilde ve aynı türde, tarihsel dramın sanatsal yöntemleriyle gösterirler. Şiirsel adaletin diyalektiği filmde bilgi diyalektiği olarak etkilidir.

Büyük tarihsel derinlik, Temmuz 1918 mücadelesine katılanların karakterinin gösterilmesi seyirciyi güncellik üstüne düşünmeye yöneltir: her aklı başında seyirci "6 Temmuz"u okuduktan sonra kaçınılmaz bir biçimde hatırlar ki "sol" komünistlerin Brest-Litovsk barışına karşı mücadele ederken aldıkları

derslerin ve siyasal parti olarak kendilerini yok etmeleriyle sonuçlanan ayaklanmanın sol sosyalist devrimcilere verdiği dersler onların bugünkü manevi mirasçılarına kesinlikle yararlı olmamıştır. Çin'de kırmızı bayraklar ve Mao'nun kitaplarını sallayarak devrimci anlayışlarını büyük bir gayret içinde kanıtlıyorlar ve aynı zamanda Amerikan antisovyetikleriyle koro halinde Ekim'in vatanına saldırıyorlar. Fransa'da, İtalya'da, Batı Almanya'da ve başka bazı ülkelerde tümüyle devrimci bir anlayış içinde evlerin camlarını kırıyorlar, sokaklarda arabaları yakıyorlar, aynı zamanda da işçi sınıfının birlik içindeki mücadelesini yıpratıyorlar, komünistlere iftira atıyorlar, sosyalist devrim fikirlerini yozlaştırıyorlar -Troçki ve Mao Çe Tung anlayışı içinde-.

Filmde tarihin güncel polemiklerle ortaya atılan tezlerle uyuşması söz konusu değil. Gerçek anlamda tarihsel ve hakiki. Dolayısıyla güncel ideolojik mücadeleye doğrudan doğruya katılıyor. Bu bağlamda sadece sorduğu ve aşırı solcuların Partimizin ve öteki Marksist-Leninist Partilerin ideoloji ve pratiğine karşı saldırılarına bağlı olan sorular söz konusu değildir.

Daha öncesi gibi -Brest-Litovsk barışı ve sonrasında Parti içindeki tartışmalar sırasında- zor geçen Temmuz 1918 günlerinde, Yeni Ekonomik Programa geçiş, savaş ve inşanın pratik sorunlarının çözümü döneminde Lenin'e göre en önemli ve en keskin sorun Devrim içinde devrimin korunması sorunuydu. Bilge bir siyaset adamı olarak devrimci ideal adına gündelik kararların ve eylemlerin pragmatizminin idealin kendisini gözden düşürebileceğini çok iyi biliyordu. Bununla birlikte Devrim sırasında ideal şemalara girmeyen kararlar ve eylemler kaçınılmazdır: Devrim sadece Ekim saldırısının kutsal atılımı değildir, aynı zamanda Brest-Litovsk anlaşmasının utancıdır ve Yeni Ekonomik Program ve sınıf mücadelesinin gerekli acımasızlıkları biçimi altında gerilemedir ve şimdi parti olarak kendi kendilerini yok eden sol sosyalist devrimcilerin başkaldırısının güç kullanılarak bastırılmasıdır ve egemenlerin düzeninde eğitilmiş insanlarla yeniden inşa gerekliliğidir...

Bu koşullarda her gerçek devrimci için bir amaç çok önemlidir: ulaşılacak amaçların ölçütlerine göre her pratik adımı, her kararı daha bir titizlikle denetlemek. Kötü bir taktik, ideale ve amaca doğrudan doğruya bağlı olan stratejiyi bozmamalıdır. Dönemin pratik gerekliliklerine yarayan kararlar ve eylemler amacı dikkate alan bir çözümlemeye tabi tutulmalıdırlar: değerleri, fazlalıkları, eksiklikleri gerçek anlamda ancak bütünlüklerine, genel etkileşimlerine göre belirlenirler. Atılan her adım sadece doğrudan sonuçlarına göre değerlendirilirse büyük hatalar yapılabilir: bugün atılan doğru bir adımın yarın yanlış olduğu anlaşılabilir.

Bunlar pratik siyaset sorunlarıdır. Ama yanında, gene bunların doğurduğu bilinçte yansıma sorunları ve Devrimin ilerleyişi sırasında insani heyecanlar vardır. Kararların ve ideal şemalara uygun olmayan pratik eylemlerin kaçınılmazlığı çoğu zaman bilinçte çelişkiler yaratır: bir eylem başka bir eylemi dışlayarak ortaya çıkabilir. Ve sadece görünüşte değil gerçek olan bir bağdaşmazlığın ortaya çıkması da mümkündür. Ama farklı halkalar arasında görülen bu tür cesaret kırıcı uyumsuzluklara dayanılarak bütün zincirden kuşkulanabilir miyiz?

Dışarıdaki entelijansiya'nın bir bölümünün içinde bulunduğu zihniyetin gösterdiği gibi bu tür kuşkular kolayca kendi kendisini denetleyemeyen büyük bir olumsuzluğa dönüşürler ve bu olumsuzluk kuşkulu unsurla birlikte olumlu olanı da dışlar.

Sovyet sineması çağdaş toplumsal düşüncenin eğilimlerini ve karakterini yansıtırken çağın birçok siyasal ve felsefi sorunundan söz eder. Mihail Romm'un filmi "Bir Yılın Dokuz Günü"nün (senaryo Daniil Kabrovitski) kahramanları çağdaş toplumda bilimin yeri konusunu büyük bir tutkuyla tartışırlar. Profesyonel fizik soruları, filmin kahramanlarının düşüncesi son derece doğal olarak sonunda dünyanın ve insanlığın kaderine gelir. Meslekleri, insanlığı fantastik bir biçimde zenginleştirebilecek ama aynı zamanda yüz milyonlarca insanı yok edebilecek durumları, bugün artık bir fizikçi monologunun ötesinde bir şey olmayan düşünceleri ve tartışmaları keskinleştirirler sadece.

Mihail Romm'un filmi "Sıradan Bir Faşizm"de (senaristler Maya Turovskaya ve Yuri Kaniyutin) "kahraman" yönetmenin kendisidir. Belgesel bir filmdir bu ama aynı zamanda da düşünce sinemasına, fikir sinemasına aittir. Aynı zamanda düşünce yoğunluğunun, cüretli zihin araştırmalarının görüldüğü bir filmdir. Ve de öfke. Sanatçı kara vebanın tarihini çözümleyen bir düşünür gibi ortaya çıkar. Ve de bir antifaşist cephe savaşçısı gibi. Suçluları göstermek için faşizmin cinayetlerini gösterir. Geleceğe işaret etmek için dünü hatırlar.

Çağdaş bir tema üstünde çalışan Sovyet sinemacıları için çok zor bir sorun ortaya çıkmıştır şimdi: iradeciliğe, öznelciliğe karşı yaşamın olgularına, süreçlerine ve sorunlarına mantık açısından gerçekçi, bilimsel bir yaklaşım için Sovyet toplumunun karakteristiği olan mücadelenin estetik anlatımı. Bizim yaratma yöntemimizin dönemin özelliklerinin anlatılması için fazladan birtakım sıfatlara ihtiyacı olsaydı günün sosyalist gerçekçiliğini analitik gerçekçilik olarak adlandırmak gerekirdi.

Çağdaş sinema sanatının analitik ilkesi öncelikle insan karakterlerinin ve ilişkilerinin çözümlenmesinde, Sovyet toplumunun düşünceler, duygular, manevi olarak insan, davranış gerekçeleri ve düşünme biçimi üstündeki etkisinin incelenmesinde ortaya çıkar. Sanat yaşamın karmaşıklığı içinde toplumsal gelişmenin insani eşdeğerini arar.

"Çağdaşın" adlı film (senaryo Yevgeni Gabriloviç ve Yuli Rayzman; yönetmen Yuli Rayzman) bu anlamda çağdaş sinemada çok önemli eğilimleri temsil eder.

Filmin "görünüşteki" konusu Gubanov'un porjesine göre ve onun yönetiminde bir kimya kombinası inşaatıdır. İnşaat başladığında Gubanov (I. Vladimirov) profesör Nitoçkin (N.Plotnikov) ve arkadaşlarının bilimsel çalışmalarından haberliydi. Bu çalışmalar bitmemişti henüz, sonuçları belli değildi ama bunların ciddi çalışmalar olduğundan kuşku duyulmuyordu. Nitoçkin'in çalışmalarının ve vardığı sonuçların kombina projesine iyileştirmeler getireceği kesindi. Bununla birlikte Gubanov Ni-

toçkin'in araştırmalarını derinleştirmedi ve projesi gerçekleşmeye başladığında çalışmaları askıya almadı.

Ona sıkıntı veren neydi peki? Altan üstten gelen baskılar: daha çabuk, daha çabuk, ne pahasına olursa olsun doğal gaz ülkesi olmak gerekir ve hemen bugün gereklidir bu. Bu tür gerekliliklere bir an önce karşılık verme, gerekli çalışma tempolarını tutturma, amaçları özenle gerçekleştirme alışkanlığı.

Ama sadece bu gerekçeler -son derece anlaşılır olan- rahatsızlık vermiyordu ona. Tetikte beklediği, emirleri dinleyerek ve yerine getirerek geçirdiği yıllar içinde öğrendiği kendi insan psikolojisi de sıkıntı veriyordu. Bağımsız düşüncenin kanatlarını kemirmiş olan bir psikoloji. En büyük umutlarını bu yönlendirici bilgilere bağlayan ve kendi kendini aşan ve daha yüksek gereklilikler düşüncesini aşan bir psikoloji.

"Çağdaşın" gibi bir filmin gösterime girmesi bile sosyalist demokrasinin gelişmesinin en önemli süreçlerini yansıtır. Film genel karakter ilkesini, devlet yönetimi sorunları da dahil olmak üzere Sovyet toplumunun yaşamının en karmaşık siyasal ve ahlaksal sorunlarıyla ilgili tartışmayı -milyonlarca seyirciye- anlatır.

"Çağdaşın"daki eylem bir dalga gibi ilerler, sınırlı bir konunun demir çemberleri içine sıkışmış değildir. Yönetmen sadece düşüncelerle ve yoğun tartışmalarla dolu kesin ve belirli sahnelere çok duyarlı değildir, önemsiz görünen şeylere, çok küçük ayrıntılara da duyarlıdır. Ayrıntıların otantikliği filmin inandırıcılığının gücünü bir kat daha artırır. Seyirci önemsiz ve küçük şeyleri farkettiğinden ve bunların gerçek olduklarını bildiğinden doğruluğunu kendi gözlemleriyle kanıtlayamadığı, kendisine yeni bir şey gösteren, onu yeni bir yaşam ve düşünce deneyimiyle zenginleştiren sahneleri daha inandırıcı bulur.

Sovyet sanatı birey ve toplum arasında yeni, sosyalist ilişkilerin oluştuğu hakiki gerçekliği yansıtır. Bu yeni ilişkiler, Sovyet toplumunun doğası, sosyalist kolektivizme özgü yüksek duygu, düşünce ve alışkanlıkların bulunduğu işçilerde eğitime ve kendi kendini eğitmeye yardımcı olurlar. Bu son yılların Sovyet

sineması çağdaş insanın toplumsal tavrının psikolojisini büyük bir dikkatle irdeler. En son filmlerin kahramanları Sovyet insanının niteliklerini ısrarla ön plana çıkarırlar: sözgelimi halkın tarihsel deneyimini gösteren eylemlere, fikirlere, kararlara doğal biçimde karar verilirken inançlı tavırlar sergilemek... adalet, gerçek, güzellik konusunda güncel anlayışlar...

Sinema sanatı sosyalist kazanımları ve alışkanlıklarıyla yeni insanın gelişme süreçlerinin çözümlemesine yer verir çok büyük ölçüde. Ayrıca sinema ahlaksal anlamda açgözlülükle bozulmuş olanları ve sosyalist insanlığın normlarından uzak olanları da ihmal etmez. Bu yaşam içinde böyle bir insan yaşamın ve yaşamın yerinin yeni anlayışlarına doğru küçük de olsa bir ilk adım atarsa sanat, yardımına koşar, bu adımı destekler. Sosyalist bilincin ve ahlakın ilk işaretleri karşısında duygulanmaz ve bu işaretleri çoğu zaman çelişkili, gerçek hareketleri içinde gösterir. Dünün bencil insanını sadece yolda bulduğu bir cüzdanı sahibine iade ettiği için ya da bir kadını bir serseriye karşı koruduğu için yeni bir insana dönüştürerek öncelemeler yapmaz, atılan her adımın gerçek önemini açıklamaya çalışır: bu adımlar çok küçüktür belki ama büyük umutların ve büyük ufukların tohumlarını bulmak mümkündür onlarda.

Bu son yılların filmlerinin kahramanı çoğu zaman son onyılların tarihinin en karmaşık dönemeçlerinde toplumla olan bağlarını ve dünyadaki yerini derin bir biçimde yakalamaya, bugün idealin somutlaşmasından ve gerçekleşmesinden sorumlu olduğu ölçünün yollarını anlamaya çalışan bir insandır. Birçok filmde genç kahramanlar olgun yurttaşa götüren karmaşık yolu izlerler. Filmlerin yapımcıları bu yolu gösterirken çağdaş gencin yaşamının tavır ve davranışlarını belirleyen siyaset ve ahlakın gerçek bölünmezliğini gösterirler. Stanislav Rostotski'nin "Pazartesiyi Bekleyelim", Otar Yoselyan'ın "Yaprakların Düşmesi", Sergey Gerasimov'un "Gazeteci", Marlen Kutsiyev'in "Yirmi Yaşındayım" ve "Temmuz Yağmuru", Yark Yosepyan'ın "Viktor Çernişev'in Üç Günü" gibi filmleri gençliğin çok önemli sorunlarını çok farklı bir biçimde ortaya koyarlar.

Rostotski'nin filmi okulla ilgilidir. Bununla birlikte bu filmde sergilenen çatışmaların iç içeriği öğretmenler ve öğrenciler arasındaki ilişkiler çerçeve sinin çok fazla dışına taşar. Film öğretmenleri ve öğrencileri sorunları, düşünceleri ve kaygılarıyla ilginç bireyler olarak gösterir. Bu sorunlar birçok durumda örtüşürler. Ve öğretmenlerin bunları çözme biçimi büyük olasılıkla sadece onların okul ve ders dışındaki yaşamlarıyla ilişkili değil doğrudan doğruya pedagojik çalışmayla da ilişkilidir. Film, eylemin gelişmesi, karakterlerin hareketi, kahramanlar arasındaki insani ilişkilerin evrimi bağlamında dürüstlüğün, gerçek anlamda bir eğitimin ahlak ve pedagojide tartışılmaz bir ilke oluşturdukları düşüncesini destekler.

İlkelere uyma, yurttaşın gençlikte olgunluğu "Yaprakların Düşmesi"nde başka bir açıdan ele alınmıştır.

"Yaprakların Düşmesi" adlı filmde kesin ve belirgin bir konu yoktur ama geleneksel anlamda konunun reddedilmesi dramatürjinin reddedilmesi anlamına gelmez: film, tüm dış dengesi, ayrıntılı resimleriyle yoğun biçimde akıp gider, insani ilişkiler her an keskin çatışmalara dönüşürler. Filmin akışı içinde, baş kahramanı genç şarap uzmanı Niko imajı aracılığıyla namus, dürüstlük, ilkeleri titizlikle uygulama, yaşam kuralları olarak ortaya çıkarlar. Fabrika müdürüyle çatışan, defolu bir ürünü piyasaya sürmemek için henüz kıvamını bulmamış şarabı fıçıya doldurmayı erteleyen Niko kendini bir kahraman gibi görmez. Onun için doğal bir şeydir bu ve dolayısıyla çok rahat ve sakin bir tavırla şarap akışını engeller ve defolu ürünü başka bir fıçıya döker. Başkalarının kendisini nasıl ayıplayabileceklerini, tavrını yanlış bulabileceklerini anlayamaz kesinlikle. Niko kızan, köpüren, küfür eden müdüre şaşkınlık içinde bakar, Niko müdürü anlamamış gibidir, kesinlikle anlamaz onu.

Tabii ki kahramanın bu kutsal sadeliği yönetmenlerin önemsiz bir kurnazlığıdır. Kahramanlarının saflığı düşüncesini kesinlikle bilinçli bir tavırla belirginleştirirler ve tavrının doğallığı, kahramanın kendisinin farkında bile olmadığı bir cesarete

dönüşen ilkelerine bağlılığı temasını daha açık seçik biçimde gösterirler.

Filmin yönetmeni büyük bir gözlemcidir, seyirciyle birlikte ayrıntıları dikkatle görür, fabrikayı, şarapçılık teknikleriyle birlikte derinlemesine ve geniş bir biçimde gösterir. Bu sayede seyirciyi yaşam atmosferine sokar, seyircinin gösterilen şeyin gerçekliğine tam anlamıyla inanabilmesine, dengeli ve çalışırken çok kararlı ve ciddi olan, ellerini neşe içinde kalplerine koyan insanları derinlikleri içinde anlamalarına ve sevmelerine olanak sağlar. Film bir iç şiirle aydınlanmıştır.

Uzun zamandan beri görülmüştür ki Sovyet sinemacılarının çağdaş yaratıcı araştırmalarını en yüksek düzeyde karakterize eden şey kişilerin psikolojisini daha eksiksiz, daha derin biçimde irdeleme özlemi, bir psikolojik durumdan ötekine zor kavranabilen, ruhun karmaşık diyalektiğini gösteren -bütün ayrıntılarıyla- geçişlere ulaşabilme özlemidir.

Kabul etmek gerekir ki insanın zihinsel ve ahlaksal gelişmesinin çözümlenmesinde Sovyet sinemacılar sadece zafer kazanmakla kalmamışlar kimi zaman da acı bozgunlar yaşamışlardır. Bu bozgunlar sadece yönetmenlerin deneyimsizliklerine ya da yeteneksizliklerine (çoktur bu tür yönetmenler -renksiz, vasat bir yığın film vardır ortalıkta) bağlı olsaydı her şey çok basit ve açık olacaktı. Ne yazık ki burada söz konusu olan Sovyet toplumunun güncel gelişmesiyle öne sürülen Sovyet sanatının somut tarihsel amacının yanlış ve hatalı bir biçimde anlaşılmasına bağlı bozgunlardır.

Kimi sinemacılar sinemada insanın ahlaksal gelişme, ruhunun açgözlülükten, kıskançlıktan, makam ve mevki düşkünlüğünden arındırılması süreçlerini çözümlemek ve göstermek için dünya sineması tarafından ekranda insanların birbirlerini anlamamasını, insanın yalnızlığını ve dışlanmışlığını göstermek amacıyla yaratılan yöntemler ve biçimler kullanırlar. Sinemada ayrıca neredeyse kaçınılmaz bir biçimde gerçeğin otantik yansıması değil belli bir röprodüksiyonu görülür: sanatçı olgular bağlamında kendi algılamasını, kendi deneyimini değil meslek-

taşlarının filmlerine göre oluşturulmuş gerçeklik yansımalarını kopya eder. Sonuçta film -çoğu zaman yaratıcısının kavrayamayacağı bir biçimde- yapmacıklığa kayar, sanat ikinci el gibi olur ve çekicilikten ve otantiklikten yoksun kalır.

Çağdaş sinema sanatı pratiğinde kimi zaman öyle durumlar görülür ki sanatçı, taklit eğilimlerine rağmen kendi keşiflerinin kölesi olur: bir kez bulmuş olduğu şey onu öylesine büyülemiştir ki başka yönlerde araştırmalar yapmayı yasaklar kendisine. Bu, bir üsluba, bir temaya, bir probleme "kapanma durumu" çoğu zaman kendi kişiliğinin kendini ifade etmesi gibi ortaya çıkar ama zamanın modası ya da anlayışıyla çakışır bu kendini ifade etme durumu. Belli bir iç deneyimin sınırları içine kapanarak sanatçının yeni olguları çözümleme ve keşfetmesini engeller ve zamanın anlayışı ve modalarla "uyumu" sınırlılığını aşmasını engeller.

Sinema sanatı normal olarak ancak sanatsal çeşitlilik içinde gelişebilir ve bu çeşitlilik ne dünün dogmalarıyla ne de çoğu zaman çağdaş stilin kurallarına dönüşen bugünün modalarıyla sınırlanmalıdır.

Sovyet sanatının stilistik akımlarının, renklerinin ve geleneklerinin çeşitliliği sadece sanatçılarının eğilimlerinin ve zevklerinin çeşitliliğine bağlı değildir. Çeşitliliğini belirleyen faktörler arasında Sovyet sinemasının çokulusluluk karakteri çok büyük önem taşır.

Artık on beş Sovyet cumhuriyetinin hepsinin stüdyoları vardır ve bu stüdyolarda her halkın kendi dilinde filmler üretilmektedir. Bu filmlerde halk yaşamı geleneklerinin gelişmesi, ulusal kültürlerin ve geleneklerin renklendirilmesi sosyalizmin oluşturduğu halkın maddi ve manevi özellikleriyle birleşir. Cumhuriyetlerin stüdyolarının filmleri Sovyetler Birliğinin tüm sinemalarında gösterilir ve ülkenin bütün öteki dillerine çevrilir; bu filmlerin en iyileri uluslararası sinema festivallerinde Sovyet sinemasını temsil ederler çoğu zaman. Rezo Çheidze'nin "Askerin Babası" (bu rolü Sergo Zakariadze oynamıştır) adlı filmindeki Makaraşvili imajı bütün dünya seyircilerinin ilgisini

çekmiştir: Gürcü köylüsünün karakterinin anlatılmasındaki olağanüstü derinlik ve incelik. Bu karakterde hem geleneksel Gürcü ilkeleri hem de ülkesini savunmak için oğlunun yerini alan yaşlı köylünün manevi ve ahlaki dünyasını zenginleştiren sosyalist dünya anlayışı vardır.

Lokis kardeşlerin sinemasal anlatımı ("Hiç Kimse Ölmek İstemiyordu") mizansen yapısında ve –aynı zamanda onunla organik bağlantı içinde- ulusal geleneklerin ve Litvanya kültürünün özelliklerinde Vitautas Jalakiavicius'un bireysel özgünlüğünü açık seçik biçimde gösterir. Lokis kardeşlerde ve de Makaraşvili'de halkımızın çocuklarını dış görünümleriyle ve davranışlarıyla, konuşmalarıyla ve düşünceleriyle tanırız.

Genç Kırgız yönetmen Tolomuk Okeev'in filmi "Çocukluğumuzun Gökyüzü" çocukluk ülkesinin şiiriyle değişmeler şiirini çok karmaşık ve modern bir biçimde birleştirir. Geleneksel göçebe kamplarının bulunduğu yere çocukları okula götürmek üzere bir helikopter geldiğinde, aile yurdundan, yakınlardan ayrılma hüznü yaşanırken çocukluğun gökyüzü güzelliğinin duyumuyla birleşir, filmde ortaya çıkan sahneler ve ayrıntılar gündelik yaşamın somutluğunun soyutlanması anlamında simgeler olmasalar da seyirciyi derinden etkilerler. Bunlardaki yoğunluk ve karmaşıklık gerçek şiirin zenginliğini yansıtır.

Sinema insanları ve halkları yaklaştırır. Bu formülü bütün uluslararası sinema toplantılarında yineliyoruz. Ama somutlaştırılması ve belirginleştirilmesi gerekir. Gerçekten de dünya ekranlarında çoğu zaman insanları ayıran, ırksal önyargılar yayan, karşılıklı çekinme duygularını, ulusal anlaşmazlıkları körükleyen filmler görülüyor. Öte yandan iyi niyetle yapılmış çok sayıda film de yapılıyor ama bunlar sanatsal açıdan o kadar zayıf, kişiliksiz ve basmakalıp yapıtlar ki seyircileri herhangi bir biçimde etkilemeleri kesinlikle mümkün olmuyor.

Ticari denen sinemaya gelince yurttaşlık kavramının söz konusu olmadığı bu filmlerin nerede yapıldıkları, Japonya ya da ABD'de, İtalya ya da Fransa'da yapılmış olmaları önemli değildir kesinlikle. Kozmopolit, kişiliksiz basmakalıplıklarıyla yay-

gın süperprodüksiyonların üstüne çıkmaları mümkün değildir ve sadece ekran kalıntısı diyebiliriz bunlara. Ama çağdaş sinemada başka bir uç daha vardır: bazı sinematografilerde ulusal gelenek donmuş, kalıplaşmış bir şey, seyircilerin alışkanlıklarına bir uyarlama gibi kabul edilir. Böyle bir gelenek yorumlaması içinde filmler durmaksızın folklorun ya da tiyatronun sabit sanatsal biçimlerinin sinematografik görüntüsünü doğrudan doğruya yakınlaştıran imajları ve temaları yinelerler.

Sanatın ulusal özgünlüğünü açıklama bağlamında bu tür filmler kesinlikle önemlidir. Ama sanatsal yapıları da bazı tehlikeler içerir. Burada ulusal gelenek sadece hareket eder ve gelişmez. Bu bağlamda ulusal biçimlerin, dünya sinemasının çağdaş buluşlarından ve gelişmelerinden sanatsal anlamda yararlanmalarını, ulusal sinemaların birbirlerini zenginleştirmesini engelleyen belli ölçüde donup kalması söz konusudur. Donmuş ve kalıplaşmış bir geleneğin kuralları içinde yapılan filmler ancak belli bir ulusal ortamda yararlı olabilirler ve çoğu zaman o dili bilmeyen seyirci tarafından anlaşılmaz. Sinemanın ulusların ve halkların diyalog ve iletişiminden aldığı büyük güçten yararlanılmalıdır.

Burada bir soru sorulmaktadır: ulusal gelenek ve sinemanın çağdaş araştırmaları nasıl birleştirilebilir? Yeni buluşların ulusal geleneğini zenginleştirecek olan çağdaş sinema nasıl olmalıdır? Dünya sinemasının çağdaş araştırmalarını temsil eden filmlerde, ulusal biçimlerde ulusal sinemaların karşılıklı etkileşimleri pratikte nasıl gerçekleşiyorlar?

Son yıllarda cumhuriyetlerimizin stüdyolarından çıkan en iyi filmler bu soruların cevabının araştırılmasında ciddi malzeme oluşturmaktadırlar. Bu filmlerden her biri özellikle ulusal karakteri ve sosyalizmin ortak karakterini birleştirirler. Ayrıca sadece belli bir cumhuriyete, belli bir sinematografiye özgü ulusal karakter bütün Sovyet cumhuriyetlerinin sinematografilerini birleştiren sosyalizmin ortak karakteriyle çelişmez. Yönetmenler uluslarının sosyalist gelişme sürecini temsil ederler: ulusal karakter değişir. Yaşamda ve kültürde görülen değişmeler

filmlerin tematiğini, içeriğini, sanatsal biçimlerini etkilerler, ulusal kültürlerin doğmamış ve gelişme halinde olan gelenekleri çağdaş sinema araştırmalarıyla birleşir.

V

Bilindiği gibi sanatın gerçek anlamda yaşamasının koşulu nesnesi, öznesi ve tüketicisi arasındaki etkileşimdir. Sanat objesinden, gerçekliğinden, zorunlu bir öznelliğin eğlencesi durumuna düşerse sanat olmaktan çıkar, gücünü ve anlamını yitirir. Çağdaşlarını etkileyen tutkulardan "arınmış" bir fotoğraf olan sanat da ölür. Kitlesi olmayan, bir kitleyle işbirliği içinde olmayan sanat da tüm öteki niteliklerine rağmen yararsız bir "kendindelik" olarak kalır.

Sanatın objesi, öznesi ve tüketicisi arasındaki etkileşim bağlamında kesin tanımlamalar yapmak mümkün değildir, kurallardan etkilenme söz konusu değildir bu anlamda. Tarihsel olarak değişken, bireysel olarak farklıdır. Hareket halindeki bu etkileşim içinde sanatın objesi ile sanatçı arasında, sanatçı ile toplum arasında sanatın objesi ile toplum arasında çok farklı ilişkiler (tabii ki sanat aracılığıyla gerçeklik bilgisinin genel maddi kurallarını bozmayan) doğar.

Güncel eleştiri bu bağlantıları irdelerken ve değerlendirirken çoğu zaman gösterilen şey ve kavranabilirlikle gösterme, sinematografik düşüncelerin dilinin seyirci kitlesi için ulaşılabilirliği (ya da ulaşılmazlığı) arasındaki gerçek uyumu (ya da uyumsuzluğu) öne çıkarır. Ekran imajının objesiyle ve dilin ulaşılabilirliğiyle yakınlığı filmin çok önemli temel unsurlarındandır ama sanatın gerçeği kavramını içermezler: bu daha geniş bir kavramdır. Sanatın gerçeğini döneminin güncelliğinden ayırmak mümkün değildir (burada söz konusu olan sadece tematiğin güncelliği değil, geçmişe ait olan ya da olmayan yapıtlar da dahil olmak üzere sanatın kendisinin de güncelliğidir). Seyirci-

nin farkettiği, objeleriyle gerçek uyumları ya da kavranabilir yakınlıkları anlamında imajlarının otantikliği dışında sanatın gerçekliği olayların, olguların, yansıtılan süreçlerin çağdaş algılaması bağlamında doğru bir düşünce -filmin yapısı ve atmosferiyle- gerektirir.

En iyi Sovyet filmleri örneği sanatçının yapıtının içeriğini, yönünü ve havasını belirleyen yaşamla ilgili düşünce ve görüşleri halkın toplumsal pratiğine, komünist deneyim ve inşaya, bu deneyimi zenginleştiren, pratiğe yol gösteren Leninist düşüncenin çağdaş gelişmesine denk düştüğünde sanatı için de güncel olduğunu gösterir. Sanatçı, toplumunu doğru algıladığında ve toplumla ilgili bilgisinden karşılıklı bir anlaşmaya ulaşmak amacıyla yararlandığında sanatı içinde günceldir. Sanatçı, çağdaş insana ve manevi, ahlaksal ve estetik gelişmesi konusunda kaydettiği ilerlemelere yöneldiğinde günceldir. Snobluk etmez, sadece özel festival seyircisine yönelerek genel seyirci kitlesini küçümsemez ama gelişmemiş bir seyircinin alışkanlıkları içinde de hapsetmez kendisini, onun manevi ve estetik kültürsüzlüğünü sanatın ulaşılabilirlik ve popülarite ölçütü haline getirmez. Sanatçının sanatın güncelliği mücadelesi doğal olarak halkın duygu ve düşüncelerinde oluşan değişiklikleri, yaşayan ölçütlerin ve estetik zevklerin gerçek etkinliğini bilmeyi gerektirir.

Bu düşünceyi somutlaştırmak için çok temel bir örneği hatırlatacağım. Savaştan önce "Yarın Savaş Olursa" adlı film gösterilmeye başladığında o dönemin seyircileri kahramanca eylemlere olan tutkusu ve düşmanın bir an önce yenilgiye uğratılacağına dair güçlü inancıyla ciddiyet ve heyecan içinde seyretmişlerdir filmi. Bu filmi bugünün seyircilerine, Brest'ten Moskova ve Stalingrad'a kadar gerileyen ve sonra Berlin'e kadar ilerleyen (her iki taraf için de kanlı olan bu ilerleme ve gerileme gelecek savaşla ilgili olarak savaş öncesi yapıtlarda heyecanla yansıtıldığı gibi dört günlük muzaffer saldırılar içinde gerçekleşmemiş, aşağı yukarı dört yıl sürmüştür) seyircilere göstermeyi deneyin. Bu filmi, savaşı, kişisel kayıplarıyla ve geri dönme şansı bulanlardan dinledikleriyle tanıyan dul kalan kadınlara, yetim kalan

gençlere göstermeyi deneyin. Böyle bir filmi bugünün toplumuna göstermek sadece acı alaylar, üzüntü ve birçok seyircide de öfke doğurur: nasıl olur da bu kadar ilkel filmler yapılabilir, korkunç bir savaşın eşiğinde böylesi bir palavracılık nasıl mümkün olabilir? İtiraf etmek gerekir ki çağdaş seyircinin bu tür filmleri eleştirmesine yol açan kahramanlık tutkusu, zafere olan inanç değildir, Sovyet insanlarını şaşırtan, savaşın son derece öznel bir tavırla ve hafiflik içinde gösterilmesidir.

Sinema ve seyirci arasındaki etkileşimin güncel pratiği seyircilerin gerçekliğin sanatsal somutlaşması olarak filme çok ihtiyaç duyduklarını somut biçimde gösterir. Sovyet sinema sanatında gelenekselleşmiş olan ekranda gerçeklik ve seyircinin güvenini kazanma mücadelesi bugün yeni özellikler ve ayırtılar kazanmıştır.

Yaşam sosyalizmi başlatma onuru taşıyan halkımızı bozmamıştır. Savaşlardan ve sosyalizmin inşasından kaynaklanan deneyimler çağdaş seyirciye maneviyat kazandırmış ve heyecan vermiştir. İç dünyası, olaylara, fikirlere, zafer ilanlarına ve kritik müdahalelere karşı tepkileri kahraman kültünün ve bunun 1956'da mahkûm edilmesinin yaşama getirdikleri değişikliklerden sonra, öznel eğilim yanılgılarından ve bunların 1964'te mahkûm edilmesinden sonra çok gelişmiştir. Sovyet insanlarının düşüncesi realizm yolunda gelişmiş ve bu insanlar palavraya, kibire karşı, her türlü sahte sinema ürünlerine karşı hiçbir biçimde hoşgörü göstermez olmuşlardır.

V. I. Lenin devlet aygıtının ve işçi ve köylü müfettişliğinin çalışmalarının yetersizliklerini irdelerken şöyle demiştir: "hesapsız ve ölçüsüz atılımlara karşı, her türlü boş övüngenliklere ve palavralara vb'ye karşı sağlıklı bir çekingenlikle yaklaşmak gerekir; sürekli dile getirdiğimiz, her an üstünde durduğumuz ve daha sonra her dakika zaaflarını, tutarsızlıklarını ve anlaşılmazlıklarını gösterdiğimiz koşulları doğrulamayı düşünmemiz gerekir."*

* V. I. LENİN, *Oeuvres*. Editions sociales. Paris, 1963, c. 33, s. 502.

Lenin'in düşüncelerindeki bu gerçekçilik, her adımın, her niyetin, her kararın gerçekten doğrulanması isteği yollarını tarihin karmaşık dolambaçları arasında bulmak zorunda olan ve bunlardan çok ders çıkarmış olan Sovyet insanlarının gözlerinde özel bir önem kazanmıştır. Sovyet insanlarında daha bir keskinleşmiş olan gerçeklik duygusu zamanımızın gerçekliğidir ve her gerçeklik gibi tartışılmaz bir olgudur, irademize ve bilincimize bağlı değildir. Sanatçının ya da eleştirmenin onu dikkate alıp almaması gerçekliğin nesnelliği bağlamında bir şeyi değiştirmez, onu sadece sanat ve nüansları değiştirebilir.

Gerçeklik duygusu daha bir keskinleşti, "insanlar hesapsız ve ölçüsüz atılımlara karşı, her türlü boş övüngenliklere ve palavralara karşı sağlıklı bir çekingenlik içinde yaklaştılar" ama bazı sanatçılar tek bir sonuç çıkardılar bundan: sanatta eleştirel ilkeyi geliştirmek gerekir, yanılgıların ve yetersizliklerin eleştirisinde yaşamdaki dramların dramatik karakterinin gösterilmesinde yurttaşların cesur olmaları gerekir. Bununla birlikte bu bağlamda söz konusu olgular sadece sanatta eleştiri ilkesiyle ilişkili değildirler. Çok daha büyük ölçüde çağdaş sinemayla ilişkilidirler ve sosyalizmin kurulmasında zaferlerimizin çağdaş gösterimi ve olumlu kahraman imajlarının yaratılması da dahildir buna. Gerçekten de kahramanın güncelliği seyircisiyle toplumsal, manevi ve ahlaksal yakınlığı sadece gerçekleştirdikleriyle, çalışmalarının olumlu ya da olumsuz sonuçlanmasıyla belirlenmez, aynı zamanda çalışma biçimi, düşünme biçimi, yaşamı algılama biçimiyle de belirlenir. Tarihin derslerine, Partinin ve halkın deneyimine duyarlı mıdır yoksa bunlara karşı sağır ve kör müdür. Leninist gerçekçiliği, komünist ideolojiyi, uzun süreli çalışma yaşamı içinde devrimci çoşkuyu içinde barındırmayı bilmiş midir? Yaşamın ortaya çıkardığı yeni sorunları eski formüllere başvurmadan, başka sorunlar için geçerli ve doğrulanmış olan basmakalıplıklar içine hapsetmeden yaratıcı bir biçimde çözebilme kapasitesine sahip midir? Birtakım körlüklere ve iddialara karşı yeterince güven altına almış mıdır kendisini? Kişiliği, düşünceleri, karakteri işinin gerekliliklerine uygun mu-

dur çünkü bunlar birbirleriyle örtüşmezlerse insan kaçınılmaz bir biçimde işini ve sonuçlarını sınırlandırmak zorunda kalır: vasatlığı alacağı kararlara ve atacağı adımlara damgasını vuracaktır.

Filmlerin tematiği sinema ve seyirci ilişkilerinde büyük bir rol oynar: sinemacının tematik yelpazesi, çağdaş insanın düşünce yelpazesiyle yakınlığı sinema sanatının güncelliği ve gerçekliği sorunuyla doğrudan ilişkilidir. Doğal olarak, kendi içinde tema ne kadar önemli olursa olsun bir filmin başarısında etkili değildir. Ama sanatsal düzeyleri, temaları az ya da çok benzer farklı yapıtlar arasında seyirci kendi sorunlarını derin ve yaşamsal biçimde irdeleyen ve milyonlarca insanın düşünce ve duygularını etkileyen filmleri tercih eder.

Bilindiği gibi sinema ve seyircinin karşılıklı ilişkileri, filmlerin tematiği, sinema sanatının dili dışında büyük rol oynar.

Sanatçı bisikletçi gibidir demiştir Vladimir Nemiroviç Dançenko Sanat Tiyatrosu'nun bir gösterisi sırasında, düşme tehlikesiyle duramaz. Otantik sanat gelişmesi içinde durmayı kaldıramaz, sürekli bir hareket gerekir bu bağlamda. Bu kuralın sinemada çok açık seçik bir yeri vardır: sinema genç bir sanattır, öteki sanatlardan daha güçlüdür, çok hızlı bir biçimde gelişen tekniğe bağlıdır, belirgin özelliği büyük bir dinamizmdir.

Seyircinin sinema sanatı yapıtlarını algılamasında sinema sanatı bilimini karmaşık sorunlarla karşı karşıya bırakan gerçekten cesaret kırıcı değişiklikler sık sık görülür. Sözgelimi ilk gösterime girdikleri dönemde gerçekten ulusal çapta başarı kazanan otuzlu yılların bazı önemli filmlerinin altmışlı yıllarda ikinci gösterimleri sırasında ancak göreli bir başarıya imza attıkları bilinir.

Klasik filmler titiz çağdaş seyirciyi çekebilecek gerçeklikten yoksun muydular peki? Bu filmler deneyim ve beceri açısından eksiklik mi gösterirler? Kesinlikle hayır, gerçeklikleri inandırıcıdır ve bunların mizansen sanatları ve aktörlerin yorumları son derece ilginçtir. Burada başka faktörler, başka nedenler söz konusudur. Bunlara genel bir ilgi göstersek de incelenmeleri, irde-

lenmeleri konusunda yeterli ilgiyi göstermiyoruz. Klasik sanat konusunda bilinen formülleri yineliyoruz ve hatta birbirimizi teşvik ediyoruz bu konuda: biz yine bugün büyük "Çapayev" geleneğini sürdürme olgusunu dikkate almadan "Çapayev"e dönelim... bu onu tekrarlamak anlamına gelmez, oradaki temanın çağdaş çözümlerini aramaktır ve bunlar zamanın anlayışına Vasiliev kardeşlerin çözümleri derecesinde sadık çözümlerdir diyoruz.

Bilindiği gibi tiyatro çoğu zaman klasik oyunlara yeni bir okumayla yeni bir yaşam, daha çağdaş yeni bir sahne yorumu getirir. Mayakovski'nin oyunları "Tahtakurusu" ve "Hamam" V. Meyerhold tiyatro sahnesinde çok başarılı olduktan sonra uzun yıllar sahne için hatta genel olarak ölü yapıtlar gibi görülmüşlerdir. Birçok edebiyatçı ve tiyatro yazarı Mayakovski'nin oyunlarıyla ilgili yazılar yazarken ya da bunlardan söz ederken adeta müze eşyalarını, tarihsel olayları anlatıyorlardı. Bu durum V. Pluçek, N. Petrov, S. Yutkeviç'in ünlü mizansenlerine kadar sürdü, daha sonra her şey değişti... "Hamam" ve "Tahtakurusu" repertuvarında yazgı ve bunların sahnelenmesindeki kuramsal yargılar değişti...

Ekrana uyarlanan klasikler bağlamında sinemada da benzer örnekler bulunabilir. Grigori Kozintsev'in "Hamlet"inin başarısında belirleyici ve kesin bir düzey söz konusudur: bireyin sorumluluğu ve özgürlüğü problemlerinin özgün ve derin bir biçimde anlatılması, bilinç ve eylem birliği... bunlar çağdaş sanat ve seyircisini çeken problemlerdir. Kozintsev'in çalışmasında Shakespeare Shakespeare olarak kalır. Bununla birlikte önemli yönetmenimizin çağdaş deneyi büyük trajedinin yeni sinematografik okumasında somutlaşmıştır, Kozintsev'in filmiyle meslektaşlarının filmleri, Sovyet sinemasında oluşan süreçler arasında bir iç ilişki vardır.

Bu ilişki daha farklı bir tarzda Sovyet sinema sanatının öteki önemli yapıtlarında da görülür: Sergey Bondarçuk'un "Savaş ve Barış"ı, Aleksandr Zarkhi'nin "Anna Karenina"sı, İvan Piyriev'in "Karamazov Kardeşler"i... ve seyirci bu klasiklerin ekran-

daki yeni yorumuyla yapıtların kendi değerlerinden daha fazla ilgilenmiştir.

Ama aynı filmlerin farklı dönemlerde farklı algılamalarından söz ederken belirtmek istediğim, ekrana taşınmış, özel çözümleme gerektiren klasikler problemi değildir. Burada söz konusu olan, seyirci tarafından filmin algılanmasını etkileyen değişikliklerdir ve bu bağlamda ayrıca sinemacıların her on yılda bir (hatta belki her yıl) seyirciyi yeniden fethetmek zorunda kalmaları da söz konusudur.

Sovyet sinemacıları bu amaçla zorunlu model normlarını ve donmuş kalıplar akademizmini reddederler. Sadece yeni temaları ve imajları aramak ve bulmakla yetinmezler, yaşamın gereklerini yaratıcı bir biçimde karşılayan yeni sanatsal biçimleri de ararlar ve bulurlar. Ellili yılların ortalarından başlayarak hiç kesintiye uğramasa bile kırklı yılların dogmatizmiyle engellenmiş olan canlı sanat hareketi yeni bir enerji kazanır. Ve onun yaratıcı yönteminin hareketi sosyalist gerçekçilik hareketidir: doğru anlaşıldığı taktirde sanatı donduran kuralların gücüyle hiçbir ortak yanı yoktur, sosyalist gerçekçilik hareket halindeki bir sanatın hareket halindeki estetiğidir.

Sinemanın bilimsel sanatsal biçimlerinin dönüşümü hemen her zaman yaşama doğru, yaşamın olgularına ve olaylarına, sanatın otantiklik düzeyinin yükselmesine doğru yakınlaşma hakkındaki düşüncelerle tetiklenmiştir. Sanatın amacının dönüşümü gerekliliği, kesin ve belirleyici bir neden dışında –yaşamın kendi hareketi- genel olarak eski biçimlerin bir kural özelliği kazanması olgusuyla da dikte edilmiştir: ruhu etkilemeyen ve filmin algılanmasını seyircinin düşünce, duygu ve imgelemini uyandıran karmaşık unsurlarla zenginleştirmeyen sıradanlığın rutini ve kolaylığı... Eski biçimlerin dönüşümü, yeni biçimlerin araştırılması seyircinin kendisinde meydana gelen değişikliklere, toplumun maddi olmayan kültürünün gelişmesine dayanır.

Çağdaş değişikliklerin filmin yapısında görüldüğü söylenir ama günümüzde bunlar en açık seçik biçimde konunun kurgu-

lanmasında ve montajında ortaya çıkarlar. Ve sinemacıların ortamında bu konuda sık sık tartışmalar, kavgalar çıkması ve de sanatçı ve seyircinin karşılıklı ilişkilerinin karmaşıklaşması doğaldır.

1954'te sanatın sorunları konusunda düşüncelerini sadece filmleri aracılığıyla değil yazıları aracılığıyla da bildiğimiz ünlü yönetmenimiz Mihail Romm senaryonun titiz bir mantık süzgecinden geçirilmesinden yana olduğunu söylüyordu. Ona göre her aksiyon, her sahne, eylemin gelişmesi, karakterlerin mantığıyla hazırlanmalıdır. Bu mantığın dışında ortaya çıkan ve hazırlanmamış olan bir şey seyirci tarafından anlaşılmayacaktır. Bu durumda Romm'un mantığında filme sağlam bir dramatürjik temel verme kaygısı yattığı hissedilir.

Birkaç yıl sonra, Romm, "Günümüzde dramatürji" adlı bir yazısında "kalıplaşmış dramatürjik şemalar"a karşı olduğunu, senaryo ve filmde daha serbest bir hareketten yana olduğunu söyler. Yapıtın başında, duvara asılı olan tüfeğin, yapıtın sonunda mutlaka patlamasının şart olduğunu söylemez artık; dramın bilinen eski kuralları çağdaş dramaturg için bir yasa değildir. "Duru bir gökyüzü"nün yönetmenleri "seyirciyi düşünmeye zorlamak istiyorlar, onların en önemli amaçları bu ve bu nedenle de filme birbirlerinden kopuk sahneler ekliyorlar ve tek tek kişilere, kaderlere, sorunlara özel çözümler getirmiyorlar."* Çağdaş sinema sadece olup biteni göstermeye yönelmez, öncelikle yaşam süreçlerinin akışıyla ilgilenir. Sinema şimdi "insanı büyük edebiyatın dikkat ve derinliği içinde hatta belki de daha fazla derinlik içinde irdelemek durumundadır."**

Romm konunun oluşturulmasında yeni ilkelerin filmin bütün yapısı üstündeki etkisinin altını ısrarla çizer. Bu ilkelere dayalı filmlerde görüntü çoğu zaman pitoresk özelliğini yitirir, sabit görüş açısı kaybolur, kamera kompozisyondaki her türlü ön tasarlamayı saf dışı etmek için, açık seçik biçimde düzenlenmiş

* M. ROMM, *Conversations sur le cinéma* (Sinema Üstüne Konuşmalar), Moskova, 1964, s. 260.
** a.g.y., s. 261.

kompozisyonları araştırmadan dolaşır. "Özgür montaj, kameranın serbest hareketi, otantik yaşamın gözlenmesi, pitoresk aksesuvarların reddedilmesi... bütün bunlar sinemayı güncelliğin irdelenmesinin yeri doldurulması mümkün olmayan bir aracı yapmıştır."*

Romm'un düşüncesindeki bütün bu dolambaçları hatırlatmamın nedeni yönetmeni "tutarsızlıkla" suçlamak değildir. Ya da sanatın, gerçekçi kalmak istiyorsa, onsuz yaşayamayacağı bir "tutarsızlık"tan söz ediyoruz anlamına gelir bu. Eğer sanatçı kendisine yakın bulduğu bazı ilkeler ve yöntemler üstünde duruyorsa ve bu tavrı aşılması mümkün olmayan bir alışkanlık haline gelirse otantik bir sanatçı olamaz artık. Sanat yinelemeyi ve yerinde saymayı kaldıramaz.

Sanatın hareketini çözümlemek ve değerlendirmek için normal gelişmesinin olmazsa olmaz koşulunun biçimlerin, stillerin, sanatsal türlerin farklılığı olduğunu hatırlamak her zaman çok önemlidir. Romm çağdaş sinema dramatürjisi üstüne yargılarında çok ilginç ve inandırıcıdır. Ama yargıları genel geçer bir yasa değildir ancak Romm'un bireysel özgünlüğünü, özelliklerini, yönetmen olarak çekiciliğini ifade eden yaratıcı mizansen kuramıdır. Başka bir yönetmenin Romm tarzında çalışmayı denemesi kendi şarkısını yok etmek olur ve çok şey kaybettirir ona. Şu ya da bu tarzın, şu ya da bu ilkenin mutlaka, yasaya dönüşmesi sürekli hareket halindeki sanatın doğasına karşı çıkmaktır.

Stilin ve sinema dilinin gelişmesinde oldukça şematik bir anlayış vardır: otuzlu-kırklı yılların sineması yaşamın biçimlerinde yaşamın somut tarihsel gösterimi sanatıdır, bunlar belli bir konunun gelişmesi üstüne kurulu filmlerdir, konunun gelişme mantığı sinematografik eylemin akışını belirler. Bugün gerçekten modern bir film sanatçının düşüncesinin biçimleri içinde gelişen bir filmdir. Konu sinematografik eylemi ve sanatçının düşüncesini engelleyemez. Yeri sanatçının düşüncesinin hare-

* a.g.y., s. 275.

ketini ve yaşamın akışını yeniden yaratan özgür yapılarla doldurulur. (Dünya sinema pratiğinde sanatçının düşüncesinin ekranda sürekli bir amaca doğru yönlendirilen bir çözümlemenin gerilimi içinde değil, bir sıkıntı durumu içinde "şeyleştirilmesi" ender görülen bir durum değildir. Ve bu, son derece kaprisli birliktelikleri, şimdiden geçmişe ya da geleceğe doğru keyfi sıçramaları doğurur. Düşüncenin bu tür bir özerk hareketi her zaman yaşamın olaylarının ve süreçlerinin nesnel akışını yansıtmaz kesinlikle. Sanatçının ruhsal durumlarını yansıtan bir filmin yaşamdan çok az söz etmesi sık rastlanan bir durumdur.)

Bazı yönetmenler ve sinema kuramcılarına göre titiz biçimde kurgulanmış bir konunun dramatürjisinin reddedilmesi her zaman doğrudur çünkü moderndir: filmin yaratıcısı seyirciyi sıkmaz, konunun temelini oluşturacak bilinçli gerçeklikler aracılığıyla onun üstünde bir aksiyonu kabul etmez, olgulara özgürlük tanır -seyircinin kendisi düşünür bu olguları ancak konunun epizodlarının titizce hesaplanmış hareketlerinin peşinden gitmez; filmin yaratıcısı bir kahramanın gelişmesini gösterirken kendisini ve seyirciyi anlatılması gereken belli bir öykünün çerçevesi içine hapsetmez,- ön planda olan anlatılan öykünün mantığı değil, olabildiğinde az tasarlanmış bir biçimde gösterilen bir insanın yaşamının akışıdır.

Birçok sinemacıyı büyüleyen bu tür akıl yürütmeler bence modern sinemanın aslında ne olduğunu bilme sorununa genel geçer bir yanıt olamazlar. Bunların zayıflıkları soyutlamalarındadır.

Evet seyircinin bilincine neredeyse işkence eden, onu sahte çıkarsamalara götüren konular vardır. Ve bilgece yaşam dersleri veren, seyircinin düşüncesini uyandıran, onu bu derslerle ilgili olarak bağımsız bir düşünceye götüren konular vardır. Titiz biçimde kurgulanmış konu kendi içinde ne bir korkuluk ne de model oluşturabilir. Çağdaş sinema pratiğinde olayların serbest hareketinin -titizce kurgulanmış bir konunun empoze ettiği sınırlamalar olmadan- seyircinin duygu ve düşüncelerini yanlış bir yoldan yanlış sonuçlara götürdüğü durumlar vardır: bunun

nedeni gösterilen olguların tercihidir. Ve bu sonuçlar her zaman yanlıştır çünkü seyirci bu noktaya konunun baskısı olmadan, kendisine gösterilen olguların özgürce karşı karşıya gelmeleriyle varmıştır. Ve filmin yapısının zayıf bir konuyla özgürce yapılanmasının, sanatçının herhangi bir zorlama yapmadan ya da herhangi bir şeyi empoze etmeden yaşamın akışının özgürce ve yoğun biçimde somutlaşmasına yardım ettiği durumlar da olur ve bu, toplumla ilgili önemli genel fikirlerin doğmasına yol açar.

Hiç kuşkusuz, filmin gücünü belirleyen, konunun yapısının ilkeleri çevresinde gelişen polemik değildir: "Hamlet", "Bir Yılın Dokuz Günü", "Canlılar ve Ölüler", "Başkan", "Sıradan Faşizm", "Çağdaşın", "6 Temmuz", başarıyı konunun oluşturulmasında şu ya da bu ilkeye bağlanmalarıyla değil bu yapıtlarda ortaya çıkan ve akıllı ve ilgili çağdaş bir insanın gözlerinin gördüğü yaşam gerçeğiyle yakalamışlardır. Bu tür filmlerin yaratıcıları ne aktif "yenilikçi bir düşünce"nin esinlediği günün modasına uyarlar ne de gelişmemiş bir seyircinin ilkel zevklerine...

Romm'un ve öbür gerçekçi sanatçıların filmi, sinemanın, çağdaş insanın tanınması ve aşırı öznelci bir sanat için "düşüncenin biçimleri içinde film"in konunun zorlamalarından kurtarma konusunda ilkesel farklılıklar görülür.

Filmin düşüncenin biçimleri içinde kurulması kendi içinde birtakım özel endişeleri ve korkuları tetikleyemez. Dahası. Çoğu zaman, düşüncenin ekranda şeyleştirilmesi sanatçının, insanın iç dünyasını, dış dünyanın etkileriyle bağlantılı olarak daha eksiksiz, daha derin biçimde kavramasına yardım eder -nesnel gerçeklik konusunda: örnek olarak sözgelimi Andrey Tarkovski'nin "Ivan'ın Çocukluğu" ve daha yakın dönemlerden de Sergey Yutkeviç'in Lenin düşüncesinin gelişmesini yeniden kurgulayan ve bu düşünce prizması aracılığıyla olayları ve insan ilişkilerini gösteren "Lenin Polonya'da" ya da Igor Talankin'in, Olga Bergholtz'un lirik günlüğünün ekrandaki eşdeğeri olan "Günün Yıldızları" adlı dünyaca ünlü Sovyet filmlerini hatırlaya-

lım. Bütün sorun, tabii ki sanatçının hangi amaçları üstlenmiş olduğunu ve kendisinin kim olduğunu bilmektir.

Filmin yapısı düşüncenin biçimlerinde en modern unsur gibi yüceltildiğinde, norm ve model olarak belli bir düzeye çıkarıldığında sanat için tehlike çanları çalmaya başlar.

Sanatçının yenilikçi gelişmesinin, seyirciyi kazanmak için mücadele ettiği dilin nasıl birleştirileceğini anlatan tek bir reçete yoktur ve olamaz. Her gerçek sanatçı böyle bir birliğe ulaşabilmek için kendi yolunu izler, sadece taklitçiler aynı patikalarda tıkanıp kalırlar. Birçok yol vardır. Önemli olan bunların her birine bir amacın yol göstermesidir.

Seyirciyi fethetme mücadelesi sorunu basitleştirilemez, sanat için, sanatın gelişmesi için tehlikelidir bu. "Bir Yılın Dokuz Günü", "Ateş Atları", "Lenin Polonya'da" ya da "Günün Yıldızları" gibi filmleri anlamak birçok seyirci için son derece iddialı bir amaçtır. Eğer seyirci bir şeye alışmışsa ve sadece sıradan olanı anlıyorsa, sadece sıradan olanı iyi buluyorsa, yenilikçi filmin yeniliğini, olağanüstülüğünü değerlendiremez; düşünceyi tahrik eden karmaşıklığı kapalılık gibi görebilir, dilin inceliği ona belirsizlik, eksiklik gibi gelebilir. Her şeyin hazırlanıp önüne konmasından, açıklanmasından, belirginleştirilmesinden hoşlanan seyirci için modern sanatsal biçimlerin yoğun araştırmalarının arenası olan bir filmin çekiciliği yoktur. Sinema sanatı sadece herhangi bir seyirciye yönelerek normal bir gelişme gösteremez. Ama bu seyircinin bile onu unutmaya hakkı yoktur. Bir kez daha yineliyorum... sorun sanat dilinin gelişmesini seyirciyi fethetme mücadelesine, seyircinin düşünce ve duygularını peşinden sürükleme kaygısına diyalektik olarak bağlamaktır.

"Sanat halka aittir der V. I. Lenin. En derin kökleriyle birlikte geniş emekçi kitlelerinin yüreğine gitmelidir. Kitleler tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir. Kitlelerin duygularını, düşün-

celerini ve iradesini birleştirmeli, onları yüceltmelidir. Onlar arasında sanatçılar oluşturmalı ve onları eğitmelidir."*

Gördüğümüz gibi Lenin sanat ve kitlesinin karşılıklı ilişkisi üstüne düşünürken sadece sanatın ulaşılabilirliği, kitleleri çekme kapasitesi, onlarda sevgi uyandırma gibi şeyler üstünde durmaz, sanatın insanları yüceltmesi ve biçimler üstünde de durur. Vladimir İlyiç'in Zetkin, Krupskaya ve Ulyanova ile yaptığı aynı konuşmada seyircilerin gerçek büyük sanat yanında yer almadıkları ve daha çok belli bir eğlence aradıkları görüşü üstünde ısrarla durması da bir rastlantı değildir: bizim işçilerimiz ve köylülerimiz gösterilerden daha büyük bir davaya hizmet ediyorlar, gerçek, büyük bir sanatı hak etmişlerdir. Sanatın kavranabilirliğini insanları yüceltme, eğitme kapasitesine diyalektik olarak bağlayan Lenin'in düşünceleri, sinema ve kitlesinin karşılıklı ilişkileri probleminin gerçekten bilimsel ve pratik olarak üretici çözümünün temellerini atmıştır.

Rusçadan çeviren Françoise Sève

* *V. I. Lenin sur la littérature et l'art*, Moskova, 1957, s. 583.

Luda ve Jean SCHNITZER

GERÇEKLİĞİN YANSIMASI

Bütün bunların bir tek amaca yönelmesi gerekir: yeni bir dünya için, yeni bir ahlak için, daha iyi bir gelecek için mücadele... "

V. I. Lenin, derleme:
Bütün sanatların en önemlisi

I

"Sanat ölümsüz bir sfenkstir. Sanata gidersen, muammaya nüfuz et, aksi taktirde yiyip yutarlar seni."* Oidipus'un cevabını biliyoruz: "yaşamının çeşitli yaşlarındaki insan", bir başka deyişle zamanının etkisindeki insan, *zaman içindeki insan*. Sanatın acımasız ve şaşmaz yasası ve bundan kurtulma girişimleri hiçbir sonuç vermez.

Engels, Dühring'e şöyle demiştir: "Tüm yaşamın temel biçimleri uzam ve zamandır; zamanın dışındaki yaşam büyük bir saçmalıktır, tıpkı uzamın dışındaki yaşam gibi..."**

Sanatçı ister istemez kendi çağını anlatır ve tercih ettiği biçim, ne kadar devrimci gözükürse gözüksün, o çağın bir ifadesidir aynı zamanda. Yarının sanatını yaratan dahi aynı zamanda "çağın bir çocuğunun itirafı"nı yazar ve geçmişin sanatını yeniden yaratmak isteyen biriyle aynı şeyi yapar. Yetenek daha yukarıdan görür dolayısıyla daha uzağı görür ama her zaman kendi çağına özgü bilgilerin belli bir noktasından hareketle...

Bilginin yolu insan bilincinin bütün etkinliklerine açıktır ve sanat ve bilim birlikte dolaşırlar orada. Çoğu zaman bilim önde gelir ama önceliği alan her zaman yaratıcı esindir ve bu esin bilimin gelecekteki keşiflerini gerçekleşmeden önce sezer. Gerçek anlamda bir işbirliği söz konusu değildir ama evrimde belli bir parallellik görülür.

Eski bilginler kendi disiplinleri bağlamında çalışmalarına nesnel veriler sağlayabilecek unsurların ve olguların bir kataloğunu çıkarma konusunda gerçekten sınırlı kalıyorlardı. Bilimsel bilginin ilk evresi eşyanın tabiatı icabı bütünüyle betimleyici olmuştur.

* Antoine BOURDELLE.
** ENGELS'in *Anti-Dühring*'i, Lenin tarafından *Materyalizm ve Ampiriyokritisizm*'de aktarılmıştır.

Sanat için de aynı şey söz konusudur. Sanat, doğarken görünür ve dokunulabilen evrenin elemanlarını olabildiğince doğru biçimde kopya etmeye çalışmıştır. Görünüş, nesnel dünyanın insana aktardığı bu ilk bilgi ilk sanat yapıtlarının konusunu oluşturmuştur.

Açık seçik tuhaflıklarına kadar gerçekçi bir sanat. Aurignac "Venus"'lerinin çok fazla abartılması hiç kuşkusuz sadece doğurganlık büyüsünün (heykelciklerin adandığı) sonucu değildir. Hotantoların steatopijisine oldukça yakın olan fizik özelliğin o dönemin dişi tipine denk düştüğü oldukça mantıklıdır. Ve İskit bileziği "sıçrayan geyik" muamması (İspanya'daki Altamira mağarası freski "sıçrayan bizon"a çok benzeyen) kamera sayesinde çözülmüştür. Mihail Romm'un anlattığı gibi bir karacanın sıçramasının yavaşlatılmış gösterimi ilkel avcının bakışının bizim ayırdedemeyeceğimiz bir hareketi saniyenin binde biri ölçeğinde kavrayabileceğini göstermiştir. İlginç bir olgu: bu "gizli gerçeklik"in keşfedilmesinden önce bilim adamları tuhaf görüntüyü bileziğin biçiminin gerektirdiği bir stilizasyonla açıklıyorlardı. Bir başka deyişle sanatçının gerçekliğe bir saygısızlık pahasına kendisini biçim gerekliliklerine *uymak* zorunda hissettiği farzediliyordu, oysa aslında belli bir biçime denk düşen bir tavrı -bir içerik- *tercih etmişti*. Paleolitik sanatı iki güçlü olanaktan yararlanıyordu: ren geyiği avcısının gözü ve görüşü kopya eden el becerisi. Magdalenyen dönemde doruk noktası, prehistorya sanatı canlı gerçekliği yakalamıştır.

Oysa bu yoğun gerçekçilikle sanatçının amacı arasında organik bir bağlantı vardı: etkisi göz koyulan avın olabildiğince sadık betimlemesine bağlı avın büyüsü. Öyle ki Magdalenyen sanatın gelişmesinin bir düşünceye tabi olan somut (hayvanın yakalanması) ve toplumsal (kabilenin rahatlığı) amaçlarla motive olan angaje bir sanatın zaferinin işareti olduğu söylenebilir ve yapıtın güzelliği burada amaç değil sadece bir araçtır.

Bununla birlikte insan zihni gelişmeye doğru sürekli ilerleyişi *nesnel gerçeklik kavramı*'na götürmüş ve bilgi alanında basit bir durum saptamasının yerini bir öyle olma gerekliliğinin keş-

fi almıştır. Dolayısıyla insan "dünyada var olan her şey"in nedenini aramaya başlamıştır.

Belli belirsiz hissedilen evrensel bir uyumun peşindeki insan zihni metafizik spekülasyonlara atılmış, insani olanı kutsallık içinde aşmış, bilimi karanlık hale getirmiş ve sanatı matematik yetkinliğe kadar tinselleştirmiştir. Mısır piramitleri ve ortaçağ katedralleri farklı dönemlerde ve farklı düzeylerde gizemli ezoterik sembolizmin, "bilinmezliğiyle" ünlü bir gerçekliği göstermekten çok gizlediği bu eğilime tanıklık ederler.

"Bir doğa yasasının varlığından habersizsek, bu doğa yasası bizi 'kör bir gereklilik'in köleleri haline getirir. Bizim irademizden ve bilincimizden *bağımsız olarak* etkili olan bu yasayı tanıdığımızda (Marx'ın bin kez yinelediği gibi) doğanın efendileri oluruz" diyor Lenin.

Bu bilinçlenme bizi, doğanın *birincil* karakterinin bilinmesine götürecektir: artık evrenin merkezi ve yaradılışın arketipi olmaktan çıkan "homo sapiens", yapılarını tamamladığı, var olan maddi dünyanın en gelişmiş unsurunun doğru yerini yeniden buluyordu.

Bilginin gelişmesinin bu yeni evresi karşısında sanatçının tavrı ne olmuştur?

İlk tepki kesinlik karşısında kaçış, "belirleyici insan" ayrıcalıklarından vazgeçmeyi reddetme olmuştur. Dışarıdan empoze edilen ve yaratıcı özgürlüğüne zararlı olduğunu düşündüğü gerekliliklere başkaldıran sanatçı "varlık ve görünüş düalizmi"nden yani kendi aşkın karakterinden sıyrılmış "varolan"ı terketmiş ve kendi "ben"inin figürasyonuna sığınmıştır. Bilginin yol alışının bu noktasında bir bilimin, psikolojinin bilinçaltının incelenmesine doğru yönelmiş olması mümkündür -ve biz bunun bir rastlantı olmadığını biliriz- ve aynı zamanda da sanat maddi dünyayı ve yasalarını bırakıp insanın bilinçdışı motivasyonlarının boşalmasına adar kendisini.

Belli bir sapmanın, bilincin yeni gerçeklikler konusunda gecikmesi birçok sanatçının canını sıkmıştır büyük olasılıkla ve "zihnin madde tarafından ele geçirilmesi"nden (zihnin aşırı ge-

lişmiş madde olarak maddeci diyalektiğin egemenliği altına girmesi) kaçma arzusu onları farklı yollardan, sanatsal etkinlikte özgür iradeden saf ve basit bir biçimde vazgeçmeye götürmüştür.

Otomatik yazı, "doğal şiir", yeniden düşünülen, derin düşüncelerle yapılandırılan şiirin önüne geçiyordu. Kendi yapıtını oluşturma konusunda bir etkisi olmaması gerektiği düşünülen sanatçı basit bir enstrüman, mantıkdışı itki ve yapıt arasında bir tür aracı oluyordu. Evrenin aynası olan sanatçı "aynanın arkası"ndakini göstermeye çalışıyordu.

Kimi zaman başarıyordu bunu. Ama bazı gerçeküstücü yapıtların tartışılmaz değeri yöntemin değil sadece yaratıcılarının değerini gösterir. Çok yetenekli bu insanlar bambaşka araçlarla çok parlak bir şekilde ifade edebiliyorlardı kendilerini ve bazıları daha sonra da devam ettiler buna. Deney sanatçının hakkıdır. Doğa da deney yapar ve bazı denemelerinin de sonuçsuz kaldığı olur. V. I. Lenin vakit kaybına ve ateşli yeni slogan araştırmalarının kaotik mayalanmasının yol açtığı güç kaybına üzülürken şu saptamayı yapıyordu: "Ama öyle gözüküyor ki yaratıcı yaşam toplumda da doğada da savurganlık gerektirir." Bununla birlikte Vladimir İlyiç şöyle bir kesinleme de yapıyordu: "Tabii ki komünistiz. Ellerimiz bağlı oturamayız ve kaosun kendi başına hüküm sürmesine izin veremeyiz. Bu süreci yöntemli bir biçimde yönetmemiz ve sonuçlarını ortaya çıkarmamız gerekir."*

Ekim Devrimi coşkusu çok genç sosyalist devletin genç yaratıcıları için ve özellikle genç sinemacılar için bir esin kaynağı olmuştur ve bu sanatçılar bu sayede Lenin'in gösterdiği yolu izlemişlerdir ister istemez. Eğilimlerin ve biçimlerin farklılığı bütünüyle yeni bir dünya, insan ve kaderi vizyonu karşısında önemli değildi.

* V. I. LENİN, Klara Zetkin'le sanat üstüne konuşmalar (A. MATCHERET tarafından aktarılmıştır; *Courants artistiques dans la cinématographie soviétique* [Rus sinemasında sanat akımları], Moskova, 1963).

"Yeni sanat yeni toplumsal sınıf bilincinden hareket ederek, mücadelenin verdiği sarhoşluktan ve gelecek zaferin kesinliğinden hareket ederek geliştiğinde sadece gördüklerini yansıtmakla yetinmez, mücadeleyi ya da proletarya yaşamını yansıtmakla da yetinemez. Yeni sanatın özelliği konu değil, *konuyu anlama biçimidir.*"*

Böylece doğalcı gerçekçilikten sonra sanatta yeni bir gerçekçilik doğacaktır: *angaje gerçekçilik.* "İyi" gerçekçi sanat ve gerçekliğin tam anlamıyla yansımasından uzaklaştıran "kötü" sanat gibi (birincisi zorunlu olarak ilerici, ikincisi gerici ve karşı devrimci kabul edilen) ikili bir ayrım yapmak meseleyi çok fazla basitleştirmek olurdu. Bu bağlamda çıkarılan sonuçların tespitine sadakattan, kesinliğe koşulsuz saygıdan çok yorumu önemlidir ve "sadık bir gerçeklik imajı"ndan çok bu gerçekliğin barındırdığı gelişmenin tohumlarının tutkuyla araştırılması önemlidir.

Sanatçı maddi dünyaya katılımının bilincine vardığında gelişmeye doğru evrensel bir harekete katkıda bulunmaya angaje olacak durumdadır. Dolayısıyla uğraşısı artık yapıtının getirebileceği heyecanın *gücü* değil, bu heyecanın *düzeyi* olacaktır. Sanatçı için söz konusu olan artık sonuçlarıyla ilgilenmeden bir etki uyandırmak değil, heyecan veren araçlarla bilinç uyandırmaya çalışmaktır. Bir sanat yapıtı aracılığıyla, gerçek bir psişik travmayla uyandırılan heyecanın şiddeti bir şiddet eylemine götürebilir: daha geçenlerde, taşrada bir sinemada bir seyirci filmdeki haini "öldürmek" için ekrana ateş etti. Bütünüyle bilinç dışı ve yüksek düzeyde bu etkiye karşı heyecanlandırıcı etki bir bilinçlenmeyle yansır: 1930'da Almanya dışişleri bakanı Gustav Stresemann Ayzenştayn'ın filmi *Potemkin Zırhlısı*'nı yasaklamaya çalışırken bu geçerli gerekçelere dayandırıyordu bu niyetini: "Sinema en etkili propaganda aracıdır... Günümüzde bundan daha tehlikeli bir devrimleştirme tehlikesi olabileceğini düşünemiyorum ama şu soruyu da soruyorum kendime: müca-

* Anatoli LUNAÇARSKİ (1875-1933), birinci eğitim halk komiseri, yazar, sanat ve edebiyat tarihçisi (*Problèmes de la création artistique social-démocrate* [Sosyal demokrat sanatsal yaratımının sorunları] içinde.

deleye götüren bazı koşullarda polisin ve Reichswehr'ın gerekli otoritesi böyle bir propagandayla sarsılmaz mı ve devletin sorumluluğunu tartışmaya açmaz mı..."*

Bir yanda psişik hasar, bir yanda gelişme ve zenginleşme... Böylece sanatçının sorumluluğu tartışmaya açılır.

II

Estetik, kesin bilim midir? Böyle bir soru sanatçıyı güldürmekten başka bir işe yaramaz çünkü çok iyi bilir ki sanat beklenmeyen ve öngörülmeyenden başlar. Ama temel araştırmanın bütün bilgi alanları için ortak bir payda oluşturmaya çalıştığı bir çağda yaşıyoruz. Öte yandan göreliliğin ateşli çocuğu, muhalif idealist sanat anlayışı da dahil olmak üzere bütün dogmalara saldırır ve yaratıcının anakronik statütünü yadsır. "Kahrolsun üstinsan edebiyatçılar!" der Lenin.

Her şeye rağmen, günün birinde mümkün olabileceğini kabul ederek, matematiğe özgü kesin kuralları estetiğe uygulamak istemek acelecilik olur. Sanata matematik kesinlemeler - sözgelimi resim ya da müzik alanında- karşısında boyun eğdirmek isteyen bazı araştırmalar sorunu askıda bırakıyorlar. Geleceği yargılamadan sadece geçmişteki bazı benzer girişimlerin başarısızlığı üstünde durulabilir bu bağlamda: Ortaçağ statülerinden hareketle ortaya çıkarılan "altın kesit" ya da "altın sayı" denen uyumlu orantılar yasası *daha sonra* hiçbir biçimde bu tanıma denk düşen bir yapıtın yaratılmasına olanak tanımamıştır. Mükemmel bir yapıttan hareketle bir teori oluşturmak kolaydır ama bir teoriden hareketle bir sanat yapıtı oluşturmak pek kolay değildir. Sfenks-sanat denklemler içine alınmayı kesinlikle reddeder ve her seferinde keşfedilme iddiasındadır.

"Hiçbir teori, yaratmayı öğretemez sanatçıya. Ancak sanat yaratımını yönlendiren bazı organik yasaların rasyonelleştiril-

* Prusya başbakanı Braun'a mektup, (*Potemkin Zırhlısı* anısına derleme içinde yayınlanmıştır, Moskova, 1969).

melerini kolaylaştırır. Bizim amacımız böyle bir rasyonelleştirmenin yöntemini bulmaktır..." der Natan Zarkhi 1926 yılında.* Zarkhi ilk büyük Sovyet senaryo yazarıdır ve dünyada bu yeni dramatürjinin (sinematürji adını vermiştir ona) ilk profesyonelidir.

Rolünün gerçek anlamda hakkını vermek isteyen ve çağını anlatmak isteyen, sorunun iki verisinin temel çatışkısını dışlayamaz: dünyanın insana uyarlanması ve insanın dünyaya uyarlanması.

Bu kuşatıcı insan-dünya ilişkilerinin uyumlu hale getirilmesi gereklidir. Ancak bunu mümkün kılabilmek için insanlığı mevcut durumu konusunda bilinçlendirmek gerekir; ona çocukluktan çıkmış olduğunu, yetişkin olduğunu, yazgısının sahibi olduğunu, özgürlük içinde mutlu olabileceğini anlatmak gerekir. İşte en önemli, en acil yaratıcı amaç... Aynı zamanda da en zor amaçtır bu çünkü kaçınılmaz gelişme yolunun üstünde engeller vardır ve bu yolda yeni ve eski her zaman karşıttırlar: derinlere kök salmış alışkanlıklar, rutin edilginlik, değişiklik korkusu, bilinmeyen karşısında sıkıntı: "Yarın nasıl olacaktır?..."

Yarını biz
Kendimiz inşa edeceğiz
Bizim inşa ettiğimiz gibi
olacaktır yarın
Yarın
İstediğimiz gibi olacaktır
Cesaretimiz kadar olacaktır.

Şair Robert Rojdestvenski** yaratıcı insanın problemini açık seçik biçimde anlatır. Bilinçleri uyandırmak, fantazmalardan ve kök salmış çok eski korkulardan kurtarmak, insanları sorumluluklarıyla yüz yüze getirmek ve *kaçınılmaz bir biçimde* bugünü-

* ZARKHI'nin yayınlanmamış metni. Merkezi devlet arşivleri elyazmaları, Moskova.
** "Farklı görüşlerin şiiri", *Younost* dergisinde yayınlanmıştır, 1966.

müzden daha iyi olacak olan yarın'ın kurulmasına etkin biçimde katılma arzusu vermek sanatçının işidir. Kaçınılmaz bir biçimde çünkü bilgi ve gelişme tek yönlüdür ve geri dönülemez.

Jean Grenier anlatıyor: Sorbonne'daki öğrencilerinden biri, "güzelliğin sosyal tanımı nasıldır?" sorusuna verdiği cevapta şöyle demiş: "Güzellik ötekileri mutlu kılandır."* Anlam yükü ağır ve birçok sanatçının düşünmesi gereken sözler.

Öncelikle dikkat çekici bir dayanışma duygusunu açıklıyor. Cevabı veren sadece ortak bir mutluluk anlayışına sahip ve ona göre kişisel mutluluk zorunlu olarak "ötekilerin" mutluluklarının toplamından başka bir şey değildir... Geleneksel ahlaka göre böyle bir duygu çok yüce bir erdemdi -merhamet, acıma, özveri; burada Çernişevski'nin** "rasyonel ve mantıklı bencillik" adını verdiği kavramı görüyoruz- herkesin mutluluğunun sıkı biçimde herkesin mutluluğuna bağlı olması olgusu.

Oysa -bu da ikinci noktadır- mutlu hissetmek için insanın, kendisini kuşatan dünyaya entegre olduğunu hissetmeye ihtiyacı vardır, yaşadığı ortamda kendini rahat hissetmeye ihtiyacı vardır. Kendisini yabancı hissetmemesi gerekir, özlemleriyle çelişkili olabilecek karanlık ve düşman oyuncağı sanmamalıdır kendini. Ve sanatçının rolü burada ağır basar çünkü sanat yapıtı bilim adamının kanıtlamasından çok "elle tutulur bir umudu", nesnel gerçekliği gösterebilir; daha iyi bir yaşam beklentisi ve geleceğe güvenin temeli bu nesnel gerçekliktir ve dolayısıyla ortak çabalara katkıda bulunmak, gelişmeye doğru birlikte yürüyüş yaşamın gerçek anlamını oluştururlar.

Marx "dünyanın ortaklaşa fethedilmesinde ve mutluluğunun yaşanmasında insanlık için nihayet özünü gerçekleştirme olanağı" buluyordu. İnsanın özgün ve meşru özlemleri, bu fetih ve bu mutluluk ancak ve ancak evrenin bilinmesi yoluyla gerçekleşebilir. İdealist anlayış insan bilincini maddi dünyanın öte-

* *Vicissitudes de l'esthétique et révolution du goût.*

** Nikolay ÇERNİŞEVSKİ (1828-1889), demokrat devrimci, filozof, yazar, eleştirmen; devrimci romanı *Ne yapmalı?*'da "makul bencillik" kuramını da geliştirmiştir.

sine koyar ki materyalist düşüncenin yok ettiği önermedir: "Nasıl koşullar insanları yaratırsa aynı şekilde insanlar da koşulları yaratırlar."* İnsan bilincinin maddi dünyanın bir parçası olduğunu kabul etmek ve dolayısıyla bilgiyi özne ve nesnenin etkileşimi şeklinde düşünmek gerekir.

"Duyumlarımız, bilincimiz sadece dış dünyanın *imajı*'dır ve yansımanın yansıtılan obje olmadan olamayacağı ve yansıtılan şeyin yansıtan şeyden bağımsız olarak varolduğu kesindir."**

Gerçekliğin yansı(tıl)ması teorisi, temel formül, metafizik sislerden ve dumanlardan kurtulmuş bir evrenin açık seçik görülmesi, obje imajını, bu somut ve gerçek obje tarafından üretilmiş algılamaların toplamı gibi tanımlar. Ama biz objenin kendisini değil, sanatçı tarafından yansıtılan imajını algıladığımızda ne olur?

Algı mekanizması aynı kalır ama denetim araçları farklıdır.

Her doğrudan gerçeklik algısı pratikle doğrulanır: "bir pudingin kanıtı onun yenmesidir" der Engels. Ama ekrandaki bir puding? Ve işte imaj gerçeğini sadece ikinci derecede yargılama zorunluğu karşısındayız: bu imajın ürettiği duyumlar objenin kendisinin algılanmasıyla oluşan duyumlarla aynıysa, ekrandaki puding bizde onu yeme arzusu uyandırıyorsa (ya da İngiliz mutfağını sevmeyen biri onu görünce yüzünü ekşitiyorsa) imajın gerçekliğin doğru bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Dziga Vertov da tastamam aynı şeyi söyler:

"Gerçek bir elmanın filmini öyle bir şekilde çekmek gerekir ki bu bağlamda hiçbir taklit, hiçbir aldatma, aldanma, yanılgı söz konusu olmamalıdır. Gerçek bir elma ısırılabilir, yenebilir. Ama yapay bir elmayı, bir elma maketini yemek mümkün değildir. İyi bir operatörde görülmesi gerekir bunun." Dolayısıyla sinema diliyle aktarılmış olsa da bir pudingin kanıtı onun her zaman yenebilir olmasıdır.

Sanatçının büyük bir gücü vardır. Sadece kendi gerçeklik vizyonunu empoze etmez bize (kimi zaman istemeden) ayrıca

* MARX ve ENGELS.
** V. I. LENİN

amacın gereklilikleri doğrultusunda *iradi olarak* değiştirilmiş bir vizyonu empoze edebilir. Bir başka deyişle pudingi, istediği gibi iştahlandırıcı ya da ağır ve tiksinti verici bir şey gibi gösterebilir. Gene gastronomi alanında kalarak bir klasik edebiyat örneği verelim: Çehov *Siren* öyküsünde kahramanı aracılığıyla sadece öykünün kahramanlarında değil sofradan yeni kalkmış bir okuyucuda bile açlık hissi uyandırır. Buna karşılık Norbert Carbonneaux'nun *Courte tête* adlı filminde restoranlarda çalışanlarda görülen ve "biftek melankolisi" denen depresyona tutulan başgarson son derece rafine bir mönüyü çok fazla acıkmış birinin bile iştahını kesebilecek bir tiksinti duyguları içinde anlatır.

Örnekleri en maddi alandan seçmiş olmamız bilinçli bir tercihtir. Ağız tadı refleksleri uyandırabilecek yeteneklere sahip olan sanatçı çok daha fazla çaba harcayarak duygusal tepkiler oluşturabilir. Sanatçının gücü çok büyüktür, "ürkütücü bir güçtür bu" der Ingmar Bergman.

Sanatçı tarafından yaratılan imaj *kaçınılmaz bir biçimde* duyumların ve duyguların bir *toplamı* olacaktır. Ne kadar nesnel kalma isteği içinde olursa olsun, ne kadar etkilenmez gözükürse gözüksün bilgilenme yolunda bize öncülük eden yaratıcı ancak kendi öznel vizyonundan gelen bir gerçekliğin yansımasını sunabilir. Çünkü edilgen ve titiz biçimde yansıtılmış gerçeklik ne bir sanat yapıtıdır ne de bu gerçekliğin "hakiki gerçeği"dir. Tam bir gerçeklik için imajın çözümleme ve sanatçının değerlendirmesiyle dönüşüme uğraması gerekir ve pasif bir faktografiyle yetinen çoğu zaman gerçekliğin yanından geçer.

Aleksandr Dovjenko şöyle der: "Sanatçı halkının manevi zenginliklerini aktarır. Çoğu zaman iyi aktarıcılar değiliz çünkü dış görünüşü ve dıştan görünen tavır ve davranışları gerçeklik gibi kabul ediyoruz... Öyle filme çekiyoruz ve sonuçta ortaya çıkan bir yalan oluyor."

Öte yandan bir tehlike daha var... Lenin maddi dünyanın önceliğinden söz ederken ve insanın bu "mutlak, nesnel, ebedi gerçekliği..."nin "nesnel olarak tam bir yansıması"nı vermesini isterken gerçekliği keyfi bir biçimde saptırma eğilimine karşı

uyarır bizi. Açık seçik bir karşıt gerçekliğe sanatın güvencesini vermeye yönelik bilinçli yalan olsun, Ayzenştayn'ın "iç doğrulamalar" adını verdiği derin motivasyonlardan yoksun, içten ama nedensiz bir deformasyon olsun her durumda yanlış yansıtma gerçekliği tahrif eder. Hatta ve belki de özellikle güzelleştirme iddiasında olduğunda...

Yetersiz ve bozuk bir ayna aracılığıyla çirkin ve kaba saba bir kadın bir güzellik mucizesine dönüşür. Bu kadın gerçeği kendisine sadece aynanın söylediğine inanmakla kalmaz, kocası da bu yalancı yansımanın büyüsünü hisseder ve düş kırıcı gerçekliği böylesi güzel bir mucizeye bahane olan bir eşe çılgınca tutulur. Çehov'un *Başka türlü gösteren ayna* öyküsünün konusu budur ve ayrıca bu konuyu işleyen birçok film de vardır: suç, uyuşturucu, geri zekâlılık, delilik gibi iğrenç bir gerçekliğin değiştiği, şiirselleştirildiği, romantik ve büyülenmiş seyirciye neredeyse örnek gibi sunulan bir haleyle süslendiği durumlar.

Bir sanat yapıtında dış dünya ve sanatçının kişiliği diyalektik olarak birbirlerine bağlıdır ve bu bağlar nesnenin özne aracılığıyla değerlendirilmesi unsurlarıdır. Sanatçı yanıldığında ve yanlış bir yargıya götürerek bizi de yanılttığında, çok yetenekli ve çok içtense yanılgısı daha da vahimdir. Kötülük nereden geliyor? Gerçekliği bozan imajların kökeninde iki çatlak vardır: toplumsal duygu eksikliği, kültür eksikliği.

Söz konusu olan kültür Lenin'in göstermiş olduğu, yaşamın bütün alanlarındaki doğrudan, canlı ve dinamik bilgi biçimidir: "yetenekle yazmak için bilgi gerekir"

Toplumsal uyumsuzluğa gelince Alfred Adler çok güzel anlatmıştır durumu: "İnsanlığın geleceği toplumsal duygumuzun ve yaşamımızın büyük yanlışlarının güçlendirilmesine bağlıdır: savaş, ırkçılık, halklardan nefret etmek ve de nevroz, intihar, cinayet vb. toplumsal duygu eksikliğinden kaynaklanırlar ve bir durumu kabul edilmez ve uygunsuz bir biçimde çözme konusunda zararlı denemeler gibi anlaşılmaları gerekir bunların."*

* A. ADLER, *Le sens de la vie* (Yaşamın anlamı), Payot, 1950.

III

Her dil gibi sanat dili de fikirleri açıklayan bir işaretler sistemidir ancak işaretlerini maddi ve somut dünyadan alır ve "... dığına göre... " tipinde bir takım klasik üsluplara başvurmaz. Çember ve doğru ilişkilerini π harfiyle açıklayan matematikçi "aynı kavramı başka bir işaretle gösterebilir... hangi işaret olursa olsun yeter ki öncelikle duruma (... dığına göre..) denk düşsün... Sanatçının bu özgürlüğü ve kolaylığı yoktur ve yapıtının anlamlı unsurlarını bulmak için gerçekliğin içinden sözcükler, sesler, renkler, biçimler alması gerekir. Sanatçı *la* notası ya da *yarın* sözcüğü veya kırmızı renk ya da eğri'yle somut değerleri anlatır ve bunların yaşamları özeldir ve çok kesin karakteristiklere sahiptirler.* Bu unsurlar ilk görünüşlerinin sınırlarını aşmak için doğal unsurlara bütünüyle insani *bir yorum* verecek olan yaratıcı düşünce olan bu "ek değer"i almak zorundadırlar.

"Benim gücüm biçimdir, benim manevi bireyselliğimi oluşturur o" der Marx. Ve Buffon'dan alıntı yapar: "üslup insandır." Carl Dreyer de "üslup ruhtur" der. Ve gerçekten de tüm sanatçılar içinde sinema yönetmeni bir yandan çoksesli yapıtıyla kendisini en eksiksiz biçimde ifade eden sanatçıdır, öte yandan da Marx'ın dediği gibi kendi gücünü kendisi yaratır çünkü yaratıcı etkinlik içinde kendi dilini oluşturur ve ilk başta biçimsiz, cansız ve mantıksız olduğunu düşündüğü ham maddesini keyfince biçimlendirir.

Sinemacı için yapıtını oluşturan elemanlar *biçimsiz*'dir ve istediği gibi yoğurabilir onları çünkü nesnelerin görünümünden özgürce yararlanmaya ihtiyacı vardır. Bir yakın plan herhangi bir objeye alışılmamış bir yoğunluk kazandırır ve anlam yükler: polislere aradıkları kişiyi ihbar eden, dumanı tüten çay bardağı

* "Film imajı gösterir çünkü gösterdiği şeydir o" (Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma* [Sinema estetiği ve psikolojisi] içinde).

(Pudovkin'in *Petersburg'un Sonu*); delilik nöbetinin gelecekteki nedeni pencereye asılmış içki şişesi (*Lost week-end*, Billy Wilder'ın "Zehir"i); yangına yol açan mum (Kaneto Şindo'nun *Hiroşima Çocukları*). Görüntü alma açısı da kahramanların psikolojik özünü değiştirir: korku ve sıkıntı içinde ezildiğinde yukarıdan çekilen Nilovna manevi anlamda büyüdüğünde alttan çekilmiştir (Pudovkin'in *Ana*'sı). Jacques Dufilho Kara Gömlekliler'in başında görüldüğünde alttan çekim bir Hitler paranoyasını gösterir (Louis Malle'ın *Zazie Metroda*'sı); yerden bir metre yüksekliğindeki kamera çocuğun dünya görüşünü yansıtır (René Clément'ın *Yasak Oyunlar*'ı, Gergui Danelya ve Igor Talankin'in *Serioja*'sı).

Işık canlı ve cansız varlıklara yepyeni bir özellik kazandırır: bilinçli olarak karmaşıklaştırılmış ya da aktüalite tarzı çok çiğ ışık "sinema-göz" eğilimli filmlere gerçekçi bir özgünlük kazandırır; dışavurumcu ışık yüzleri gayri insani kılar, endişe uyandıran maskelere dönüştürür ve en sıradan dekorla bir kâbus evreni oluşturur; bilindiği gibi flu anıların "bulunaklığı"nı simgeler: sözgelimi çok hafif flu *Dead of Night*'ta yaşanmış bir görüntüyü hatırlatan imajdır (Cavalcanti, Dearden, Crichton ve Hamer'ın "Gecenin karanlığında"sı).

Aynı şekilde sesin de bir etkisi vardır: Alman gardiyanın bisikletinin çıkardığı gıcırtı tutsağın hareketleriyle -ve bizim sıkıntımız- aynı ritmi tutturur ve kaçışın dramatik gerilimini artırır; (Robert Bresson'un *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'sı); benzer bir gıcırtı (mutfak kapısı), arada çığlıklar "Ekmek, ekmek!" ve bir şamata... lokanta sahnesi içinde *eylemsizlik*'le birlikte komik etkisi yapar (Jacques Tati'nin *M. Hulot'nun Tatili*). Bir ana tema kendi heyecan değeri dışında sıkıntı verebilir: katilin yaklaştığını haber veren ve ıslıkla çalınan "Peer Gynt" havası (Fritz Lang'ın *Canetli*'si) gizemli olabilir: Harry Lime'in kitara teması (Carol Reed'in *Üçüncü Adam*'ı) ya da ironik olabilir: yaratıcının esinini gösteren billur gibi sesler (Mackendrick'in *Beyaz Giysili Adam*'ı). Öte yandan müzik temasının değişmesi yapıtın havasını değiştirebilir: oyuncuların çekilmesinden önceki canlı melodi gece-

nin büyüsünü dağıtır ve korku filmini acı veren ve melankolik bir soytarılığa dönüştürür (Ingmar Bergman'ın *Yüz*'ü).

Yönetmen ham maddesinin *cansız* olduğunu düşünür çünkü hareketini zaman ve mekân içinde ayarlayarak yaşam vermek ister. Hiç kuşkusuz adından da anlaşılacağı gibi çizgi film sınırsız olanaklar sunar: bu alanda tek efendi olan yönetmen tam anlamıyla özgürdür ve yaşamın hareketini cansız maddeyle yeniden yaratma lüksüne sahiptir. Ama film çekim hızı ve montaj, sinemacıya gerçeklik unsurlarından neredeyse özgürce yararlanma olanakları tanırlar: görüntü fotoğraf gözlerimizin önünde çiçekler açtırır ya da bir manzara yaşamının 24 saatini iki dakika içine sıkıştırır (O.R.T.F.araştırma merkezinin gerçekleştirdiği ilginç dokümanter kısa metraj *Fransa'da Yirmi Dört Saat*). Sessiz komik filmlerde büyük ölçüde kullanılan hızlı çekim büyük modern kentlerin şamatasını büyüttüğünde ve abarttığında gülme isteği uyandırır. Yavaş çekimin ters etkisinden de -etkileyici ve gerçek- söz etmek gerekir: büyüleyici bir alanda sürekli dönüp duran arabalar (Jacques Tati'nin *Play Time*'ı). Düş sekanslarında (her yerde ve herkeste) hareketi göstermekten uzaklaşan bu yavaş çekime çoğu zaman bindirme eşlik eder; buna karşılık küçük bir ağır çekim sadece yürüyüşü zor ve zahmetli kılar: cellat-asker (*Cengiz Han'ın Torunu*, Pudovkin'in "Asya'da Fırtına"sı), ölü ruhlar (Jean Cocteau'nun *Orpheus*'u). Hızlı ve yavaş çekimi birleştiren çok kısa sekanslarda ilginç montaj araştırmalarını da Pudovkin'e borçluyuz (*Asker Kaçağı*). Ve ağır düşüncelere daldıran yavaş panaromiklerin, kısa dramatik sekansların soluk kesen ardarda gelişleriyle aniden bozulduğu Dovjenko montajının o eşsiz araları. 3 *bin* montaj planının bulunduğu *Asker Kaçağı*'nın yanında Hitchcook'un sadece bir buçuk saatlik tek bir plandan oluşan *İp*'ini de saymak gerekir!

Sabit bir çekimin ara görüntüsü zengin olanaklar sunar: *Yo-yo*'da (Pierre Etex) resmin sabitlenmesi arasöz ve paralel eylem olanakları sunar; *İkimiz*'de (Mihail Bogin) ani bir iç "frenleme"yi yansıtır (sert bir fren gıcırtısı); *Akşam Ziyaretçileri*'nde (Marcel Carné) balonun kesintiye uğraması kötü niyetlilere nişanlıları

ayartma fırsatı verir; nihayet *Dört Yüz Darbe*'de (François Truffaut) ve *Sadakat*'te (Piyotr Todorosvski) koşan kahramanı durduran kamera-stop son sözcük anlamındadır: "Bu öykü burada bitiyor. Yarışın sonunda kahramanı bekleyen şeyi anlatmak bizim işimiz değildir."

Yönetmen yararlandığı gerçeklik fragmanlarını *mantıksızlıklar* olarak görür yani bilimsel determinizmden uzak olduğunu düşünür bunların. Tam bir özgürlük içinde nötr olduğu düşünülen bir ham maddeyi etkin kılmak için -kendi eğilimlerine göre- birtakım özel bağlantılar seçer. Mermer aslan heykelleri sıçrarlar (Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*); trenin raydan çıkmasından sonra bir akordeon can çekişir (Dovjenko'nun *Arsenal*'i); top çocuğu küçük bir köpek gibi izler (Lamorisse'in *Kırmızı Top*'u) ve Charlot iyice pişmiş ayakkabıyı iştahla kemirir (*Altına Hücum*). Bir de kimi zaman "anlamsızlık"la, mantıksızlıkla karıştırılan saçma olanın mantığının egemen olduğu kaba güldürü vardır. Marx kardeşlerin, W.C. Fields'in ve bir ölçüde de Laurel&Hardy'nin "çılgın" filmlerinin dünyasıdır bu. *Hellzapoppin* (Potter) bu tür filmlerin doğal sonucu ve son noktasıdır, daha fazlasını yapmak ve saçmanın mantığında daha öteye gitmek mümkün değildi!

"Dramatik" renk biçimsiz bir maddeyi anlamlı kılma amacıyla kullanılır, siyah beyaz bir filme renk katmak ya da rengin birdenbire yok edilmesi kesinlikle yönetmenin özel mantığına bağlıdır: kırmızı, siyah renklerin, altın sarısı renklerin parlaması Ivan'ın tutkularının patlamasını duyusal bağlamda farkettirir (Ayzenştayn'ın *Müthiş İvan*'ı); buna karşılık "Yalnızlık" sahnesinde "renk"in geri planda kalması (Sergey Paracanov'un *Unutulmuş Ataların Gölgeleri, Ateş Atları*), adeta küflenmiş gibi soluk kalması çökmüş bir ruhsal durumu, kahramanın yaşama arzusunun yok olmasını gösterirler; olayları yakınarak yorumlayan kadınlar korosu renkli filmi eski fotoğrafları andıran siyahımsı görüntülerle keser (Cavalcanti'nin *Bay Puntilla ve Uşağı* adlı yapıtı). Ve *Potemkin Zırhlısı*'nın direğine çekilen kırmızı bayrakla (elde yapılmış) yansıtılan yoğun heyecanı herkes hatırlar.

Görüntü kaymasının da kendi mantığı vardır. Eğik plan özel bir sıkıntıyı (Amerikalılarla karşı karşıya gelecek olan Alman'ın korkusu; Dmitrik'in *Lanetliler Balosu*) ya da toplu bir sıkıntıyı (yanlamasına giden trende anarşi ve kargaşa; *Arsenal*) yansıtır. Ağaçların doruklarının git gide daha hızlı dönüp durması (alttan görüş) ölmek üzere olan adamın baş dönmelerini yansıtır (Mihail Kalatozov'un *Leylekler Uçarken*'i) ve görüntünün bütünüyle alt üst edilmesi-gökyüzünün aşağı inmesi tankın önünden kaçan askerin panik halini gösterir (Grigori Çukray'ın *Askerin Türküsü* adlı filmi).

Dışarıdan farkedilmeyen sesin belli olması ya da olmaması kahramanların "iç gerçekliği"ni yansıtır: haydutlarla mücadele ettikten sonra kahraman ses bandıyla yansıtılan ve gerilim ve rahatlama durumunu gösteren "zihinsel bir boşluk" içine düşer (Vitautas Jalakiavicius'un *Kimse Ölmek İstemiyordu*'su). *Blow Up*'ın (Antonioni) finalinde olmayan bir tenis topunun önce belli belirsiz sonra git gide duyulan ve rahatsız eden sesi bir kahramanın yaşadığı bozgunu, pes edişini, düşsel bir dünyayı kabul etmesini gösterir.

Sinemacı, bunların dışında ayrıca sözcüklerini kullanırken iki farklı alandan yararlanır. Mutlaka analitik yetenekler deneyiminden geçmeden etkileri duygulara ulaşan mantıksız işaretlerden söz etmek gerekir öncelikle. Bu işaretler algılanır algılanmaz seyircilerin çoğunda genellikle aynı olan duygusal bir tepki oluştururlar. Söz konusu olan basit işaretlerdir tabii ki: bir çocuğun gülümsemesi duygulandırır, bir ucube görmek ise korku ya da tiksinti verir vb. Bununla birlikte görüntü doğrudan doğruya etkilerken ters bir etki de yapabilir. Plajda iadesi olan boş şişeleri toplayarak "para kazanan" sevimli çocuk duygulandırmaktan çok sıkıntı verir (Morris Engel ve Edgar Ashley'in *Küçük Kaçak*'ı); sıkıntı uyandıran torbalarla gizlenmiş "küçük yaratıklar"ın ucubeliğini *görmeme* olgusudur bu (*Akşam Ziyaretçileri*); Hayvanın ortaya çıkması belli bir rahatlıkla, bir kâbusun bitmesi gibi karşılanır (Jean Cocteau'nun *Güzel ile Hayvan*'ı).

Öte yandan bu alanda, kimi durumlarda sanatçının amaçlarında kaçınılmaz gibi gözüken ve kendiliğinden duygusal bir tepki yaratan birtakım özel işaretler vardır! Gözükmesi, yorumladığı rol ne olursa olsun, sürekli aynı ortamı yaratan tanınmış bir aktörün varlığı söz konusudur burada. Genel kabul gören bir düşünceye göre seyirci Fernandel'in bir filmini görmeye gittiğinde kendisini güldürmelerini bekler -bu ünlü aktörün komik olanın duvarını aşmak istediği filmlerin belli ölçüde başarısız olmasının nedeni budur belki. Charles Chaplin de aynı zorluklara göğüs germek zorunda kalmış -aynı sonuçları almıştır. Ama aktörün heyecan duyguları içine hapsedilmesi özellikle duygu düzleminde de etkili olabilir: Jean Gabin it, uğursuz, hırsız hatta "pis" bir kapitalist rolü oynasa da seyirciler için her zaman sempatik bir sanatçıdır ve bunu değiştirmek mümkün değildir. (İlginçtir, sadece erkek oyuncular yararlanabilmektedir bu tür bir popülariteden, bir aktris ne kadar sevilirse sevilsin oynadığı role göre değerlendirilir.) Özellikle deneyimlerle koşullanmış olan bu tür bir refleksi yok etmek çok zordur ve Andrey Tarkovski bu tür bir "duygusal aktarım"dan sıyrılabilmek için *Andrey Rublev*'de baş rol için hiç kimsenin tanımadığı bir oyuncu aramış ve bulmuştur.

Aktörün yüzü "gösteren işaret" olduğundan ve gerçekten daha eski deneyimlere dayandığından daha canlı ve doğrudan bir tepki yaratabileceğinden mantıksız etkili işaret ve *yorumlanabilen* işaret arasında bir ara evre oluşturur.

Bu yorumlanabilir görüntülerin –sonsuz bir çeşitlilik gösterirler- özelliği seyircide ancak belli bir bilinçlenmeden sonra duygusal bir tepki yaratmalarıdır. Kahraman, eylem ya da konu nötr hale gelebilirler ve sadece içinde yer aldıkları bağlam, konjonktür duruma göre değişen bir içerik ve heyecan değeri kazandırırlar onlara.

"Bir zamanlar emekçi kitlelerde ürküntü yaratan tüfekli adam bugün bu kitlelerin koruyucusu durumuna gelmiş Kızıl

Ordu'nun temsilcisi olarak korkutmuyor artık."*

Gerçek yaşamda doğrudan, dolaysız böyle bir tepki bir sanat yapıtı karşısında daha ayrıntılıdır (ve yazarın niyetinin bu tepkiyi nasıl değiştirebildiğini daha ileride göreceğiz).

Devrimci bir filmde sıkıntı yaratan polisin gelişi, bir westernde, özellikle haydutlar kahramana saldırdığında rahatlatıcı olur! Gerçekçi bir filmde bir ceset gördüğünde, titizce planlanan bir cinayeti seyrettiğinde kötü hisseden bir seyirci Hitchcock'un *The Truble With Harry*'sindeki ("Harry'yi Kim Öldürdü?") gezen ceset ve *Kind Hearts and Coronets*'nin (Robert Hamer'ın "Soyluluğun Hakkını Vermek Gerekir"i) seri cinayetleri karşısında gülmekten kırılır. Bir belgeselde tiksinti ve utanç duyguları uyandıran gecekondudaki baraka *Çatı*'da (De Sica ve Zavattini) içten bir onay alır.

Böylece dilin yaratılması evresinde madde tümüyle sanatçının düşüncesiyle zenginleşir. Sözgelimi Max Ophüls ve Alain Resnais'de alan yığışmasını karşılaştırmak gerekir: *Lola Montes*'te barokun sınırlarındaki aşırı görüntü haremin güzel kokulu boğuculuğunu, mekân ve zamandaki kapanmayı hatırlatır. *Geçen Yıl Marienbad'da*'da benzer bir arabesk ve çeşitli süslemeler yığışması soğuk ve buz gibi bir kâbus duygusu verir, bir zaman kaybı duygusu yaratır. Aynı şekilde planın sadeliği farklı değerler taşıyabilir: Pudovkin'de neredeyse dışavurumcu olan görüntü sadece anlamlı ayrıntılar içerir -belirginleştirmek yararlı olmadığında objeler dekor içinde kaybolurlar (*Ana* ve *Petersburg'un Sonu*); Bresson'da yöntemli sadeleştirme çiledir, "görüntüyü bütün ikincil özelliklerinden arındırmak"tır -kimi zaman tam bir arındırma kaygısıdır; Kawalerowitz için (*Jeannedes-Anges Ana*) esinleme yoludur: "Seyircinin düş gücünü devreye sokmak bazı fikirleri belirginleştirmeden aktarmak" der yazar.

* V. I. LENİN'in Ekim devriminin dördüncü yıldönümünde (7 Kasım 1921) verdiği bir söylev dolayısıyla. Onun bu sözlerinden sonra N. Pogodin'in oyunu ve Sergey Yutkeviç'in filmi gerçekleşmiştir: *Tüfekli Adam* (1938).

Dünya edebiyat, resim, müzik hazinesini araştıran, işaretlerini yeniden yapılandırılmış zamandan ve belgesel olarak yakalanmış gerçek yaşamdan alan bir sinemacının sözcükleri neredeyse sınırsızdır. Ama daha önce gördüğümüz gibi bazı işaretler az ya da çok istikrarlı bir değer kazanmış olsalar da "... dığına göre..." uzlaşımına hiçbir şey borçlu değildirler ve bir kural oluşturmazlar. Sanatçı çıkarır, ayırır, yakalar, kavrar, kendi duygusal durumunu aktarmak amacıyla işaretlerini biçimlendirir... bu bağlamda heyecan bilginin amacını oluşturabilir ya da sanatçı herhangi bir bilgiyi duyguyla dönüştürmek isteyebilir. Her halükarda sanatçı seyirciyle doğrudan, insandan insana bir konuşma tarzı içindedir.

Sergey Ayzenştayn'a göre bir yapıtın kompozisyonu kaynak olarak insan duygusunun yapısını alırken kaçınılmaz bir biçimde heyecana gönderme yapar. Şöyle devam ediyor Ayzenştayn:

"Bütün sanat dallarında –ve özellikle sinema sanatında- Tolstoy'un müzik konusunda sözünü ettiği etkiye götüren yol budur kesinlikle: "Müzik beni doğrudan doğruya, dolaysız bir biçimde bestecinin içinde bulunduğu ruhsal duruma götürür..."

Sanatçının ve özellikle de sözcüklerinin kullandığı olanaklar -işaret seçimi-üslubu budur işte... Marx'ın sözünü ettiği güç...

Seyircilerin çoğu tarafından kavranması gereken dilin kullanımı sinema sanatına popüler kültür etkeni bağlamında son derece sosyal bir rol yükler. *"Eski kapitalist toplumdan bize kalan en büyük kötülüklerden ve felaketlerden biri de kitabın yaşam pratiğinden tam amlamıyla kopmuş olmasıdır"* der Lenin. Ve kitap için geçerli olan sinema için de geçerlidir.

Dilinin evrenselliği, yararlandığı çok güçlü sanayi ve ticaret altyapısı, düşünceleri etkilemesi ve bilinçleri biçimlendirme kapasitesi... bütün bunlar sinemayı bütün topluma hitap eden bir iletişim aracı yapmıştır.

Ama büyük bir kitleye verdiği bilginin olumlu etki yapabilmesi için tüm saygınlığını ve estetik dil çekiciliğini koruması ve estetizm ve entelektüalizme pek fazla kaymaması gerekir. Burada André Bazin'in açık seçik sözlerini aktarmak gerekir:

"Kendisini geniş, çok geniş bir kitleye beğendirme kaygısı sinemanın ağır köleliği aynı zamanda da tek şansıdır. Bütün geleneksel sanatlar Rönesans'tan bu yana maddi açıdan ya da kültür açısından ayrıcalıklı, küçük bir elite özgü formüllere doğru gelişme gösterirken sinema doğası gereği kitlelere yönelmiştir. Dolayısıyla kendi sınırlı ve kısıtlı kitlesine dayalı her estetik araştırma öncelikle tarihsel bir yanılgıdır ve başarısızlığa mahkûmdur; hiçbir geleceği yoktur böyle bir uğraşın... Kitleleri etkileme gerekliliğinin, sinema sanatı dışındaki bir olabilirlik, basit bir endüstriyel kölelik olduğunu, çok fazla basılan romanın yanında bir şiir kitabı gibi sınırlı sayıda seyirciye yönelik daha *rafine* bir sinema *olabileceğini* sanmak da yanlıştır. Teknik olanaklarını ve esinini ekonomik ve sosyal koşullarından önsel olarak ayırmak entelektüalist ve idealist bir sanat anlayışıdır."*

Lenin'in dediği gibi "bütün sanatlar içinde en önemlisi her şeyden önce söyleyecek bir şeyi olan sanattır." Yeterince ayağa düşürülmüş deyişle mutlaka bir mesajı olması gerekmez, gerçek, maddi bir değeri olması gerekir. Mucizeler yaratmak ne işe yarar? Sanat çağın hızlı koşusunu izleyemeyecek midir? Mikel Duffrenne "Çağın hastalığı mı? Sanatın ölümü mü?"** başlıklı bir yazısında şöyle diyor: "Formalizm örgütlediği şeylerin zararına bir yapıyı ön plana çıkarıyor gibi gözüküyor, öyle ki yapılandıracak hiçbir şeyi kalmamış sanki. Sinema sanatı bu tür el çabukluklarına gizleme, kaybetme numaralarına hiç uygun değildir. Bir filmin yapısının -"sinematürji"sinin-gerçeğin yansımasına ulaşabilmesi için gerçekten destek alması gerekir.

* *Ecran Français*, 21 Aralık 1948.
* *Revue d'Esthétique*, Paris, 1964.

IV

Sonunda öyle oldu işte! Dünyanın dört bucağında geleneksel dramatürji oybirliğine mahkûm ve çaresiz. Bugünkü meşguliyetlerimizi ve özlemlerimizi yansıtma konusunda cesaret kırıcı köhneliği ve güçsüzlüğü görülmüştür.

Bu alanda ve başka birçok alanda sanatçının sezgisi eleştirmenin ve analistin incelemelerinden önce gelir. Sinemada başkaldırı sancağı görülmemiş bir telaş ve aceleyle çekilmiştir. Şu bir gerçek ki sanatların en genci her zaman cüretli denemeler zevkini tatmıştır ve daha doğumunda kesinlikle maceraya meyletmiş ve bu da zorunlu biçimde yenilikçi olan yaratıcılarına yepyeni yollar bulma olanağı vermiştir. Dünyanın her yerinden gelen ve sonsuz çeşitli bir "sanatsal inanç" öğretisi yayan sinemacılar tam bir birlik içinde bozguna çok benzeyen bir suçluyu yakalama çığlıkları attılar.

"Ticari sinema seyircilerinin yetenekleri hiç kuşkusuz küçümsenmiştir. Böylece her türlü "cüretli" kompozisyon uzun süre sinema kulüplerine ayrıldı, buna karşılık büyük salonlara yönelik iyi filmler açık seçik, inandırıcı, her planı titiz nedensellik bağlarıyla doğrulanan, her görüntüsünün anekdot sergilenmesi içinde yeri olması gereken, geri dönüşleri sadece mükemmel bir kronolojinin tamamlayıcı unsurları ve geçici çelişkileri çok iyi bağlanmış bir entrikanın düğümlerinden başka bir şey olmayan çizgisel öykülerle olabildiğince sınırlı kalmalıydı.

Bununla birlikte bugün sayıları gittikçe artan bu büyük salon seyircileri bütün bunlardan yorulduklarını, uzun açıklama sahnelerine, "eylemi ilerleten "diyaloglar"a, "mantıksal olarak" zincirlenen planların çok belirgin art arda gelişlerine tahammül edemediklerini itiraf ediyorlar.

Dolayısıyla bu kitleye kabul etmeye hazır gözüktüğü, son yıllardaki birçok denemede memnuniyetle kabullendiği yeni bir dille hitap etmenin zamanı gelmiş gözüküyor..."

Geçen Yıl Marienbad'da adlı filmlerinin gösterime girmesi vesilesiyle iki Alain'in, yönetmen Resnais ve senarist Robbe-Grillet'nin birlikte imzaladıkları bildiri buydu:*

Ve Sovyet yönetmen Andrey Tarkovski de ilk uzun metrajı *Ivan'ın Çocukluğu* dolayısıyla şöyle diyordu:**

"Benim sinemada özellikle ilgimi çeken şiirsel bağlantılar, şiirin mantığıdır. Bütün sanatların en gerçeği ve en şiirselinin olanaklarına daha iyi uyarlanmış gibi gözüküyor.

Her halükarda şiirsel mantık görüntülerini çizgisel ve mantıksal olarak sürekli bir gelişme aracılığıyla bağlayan geleneksel dramatürjiden daha yakın geliyor bana. Çok sıkı bir biçimde "uyumlu" bir olgular zincirlenmesi genel olarak keyfi bir hesabın ve de didaktik de olabilen düşüncelerin baskısıyla doğar genellikle. Bununla birlikte hiç ilgisi yokken olayları sadece karakterlerin yönlendirmesiyle, sonuçta bağlantıların kesin mantığı yaşamın tüm karmaşıklıklarının basitleştirilmesine bağlıdır.

Bana göre şiirsel mantık düşüncenin -dolayısıyla yaşamınzincirlenmesinin nedenselliğine geleneksel dramatürjinin mantığından daha yakındır. Bununla birlikte bunlar uzun yıllar dramatik çatışmanın ifade biçimini belirleyen geçerli tek modeller kabul edilen klasik dram yöntemleridir.

Anlayışları ve sinema dilleri bu kadar farklı iki yönetmenin birbirlerine çok yakın açıklamalar yapmaları gösteriyor ki yeni dramatürjik biçim araştırmaları farklı, kimi zaman da karşıt yolları benimseseler de -estetik, felsefi ya da siyasal düşünce ayrılıklarından sonra- sinemacılar geçmişin denemelerinin tekrar tekrar gündeme getirilmesinin yasaklanması konusunda hemfikirdirler. Bunlar o kadar doğrudur ki "babanın dramatürjisi"nin, iki çarpıcı bildiri arasında rantabl oldukları kabul edilen eski numaraları göstermeye devam edenler arasında bile savunucusu yoktur. Ve böyle bir mahkûmiyet kendi içinde yapıcı bir unsurdur.

* *Cinéma 61*, no. 53.
** *Film bittiğinde* adlı derleme, Moskova, 1964.

Ama yeni bir dramatürji arayışında hangi yolların araştırılması gerekiyor? Öncelikle maddeci bir evren anlayışından hareketle genel bir dramatürji tanımı yapmaya çalışalım.

"Evren organik süreklilik yasalarıyla yönlendirilen maddenin bir hareketidir ve doğanın yüksek bir ürünü olan bizim bilgimiz bu yasaları *yansıtmak*'tan başka bir şey yapmaz" der Lenin.

Ve:

"Doğanın nesnel yasalarının ve bu yasaların insan beyninde yaklaşık olarak doğru yansıması maddeciliktir."*

Sanat bilginin araçlarından biridir. Bilgiyi bu tanıma biçimi bilimin tersine entelektüel olmaktan çok duyumsal olmaktır: bilim kanıtlar ve düşündürür, sanat gösterir ve tutku uyandırır. Lenin'in "nesnel dünyanın öznel yansıması" sözü sanat yapıtının eksiksiz bir tanımıdır.

Bilimsel deney (ve de bilimsel gözlem) basit bir *bilgi kaynağı*'dır. Gerçek anlamda bilimsel bilgi çıkarsamalardan ve daha sonraki sonuçlardan oluşur. Her deneyin *kendi içinde bir bilgi* olduğu sanatta ise durum farklıdır. Sanatsal bir deneyimden gelen spekülasyonlar, çıkarsamalar ve yasalar estetiğin bir parçasını oluştururlar yani bilim alanına bağlıdırlar.

Esasen deneysel bilgi aracı olan sanatın kendine özgü ve özel yöntemleri vardır. Sanatçının tercihleri yapıtı aracılığıyla doğruluğunu göstermek istediği çalışma hipotezini oluştururlar. Sanat yapıtı gerçekliğin bir parçasını yansıtma girişiminden başka bir şey değildir ve bu parça sanatçı tarafından kişisel gerekçelerle seçilmiştir ve öznel olarak yorumlanmıştır.

Engels *Anti-Dühring*'in daha başında şöyle der: "Bu ayrıntıları (ya da tümel olguların eksiksiz tablosunun özelliklerini) tanımak için onları doğal (natürlich) ya da tarihsel zincirlenmelerinden ayırmak gerekir." Lenin de "Materyalizm ve Ampiriokritisizm"de bunların nitelikleri, nedenleri ve özel etkileriyle tek tek incelenmeleri gerektiğini hatırlatır.

* V. I. LENİN

Sanat özel durumlarla ilgilenir, belirli amaçlar için "laboratuvarda yaratılmış" bir konjonktürden hareketle deneyler. Ama, diyor Engels:* "son çözümlemede aynı zamanda doğanın da ürünleri olan insan beyninin üretimleri doğanın bütünüyle çelişkili değil uyumludurlar (Naturzusammenhang)..."

Bize göre bir deneyin geçerli olabilmesi için deneyi yapanın, insanın yarattığı değerlerden daha geniş bir bütün içine yerleşmesi gerekir ve deneyinin kalkış noktası olarak seçtiği özel konjonktürün "Naturzusammenhang"ın açınlayıcısı olması gerekir.

Nasıl mimarlık yapı gereçlerini örgütleme sanatıysa dramatürji de görsel ve işitsel deneyleri örgütleme sanatıdır. Mimarlığın gelişmesi gibi dramatürjinin gelişmesi de tarihsel, ekonomik ve sosyal gelişmeye bağlıdır. Bilimsel deneyimin büyük imbiklerle ve karnilerle yetinmediği, siklotronlardan yararlandığı bir dönemde dramaturg da öykülemeli retoriğin kurallarından, klasik "sunum-gelişme-doruk noktası-çözüm" usulünden ve üç birlik kuralından vazgeçebilir.** Modern düşünce yöntemlerinin yararına olan bu eğilim diyalektikle başlar.

Çağımız insan ve gerçekliğin çok sert ve devrimci bir yüzleşmesidir. Biz kabul etsek de etmesek de maddeci kavramlar bulanık ve belirsiz idealizmlerin üstüne çökmüştür. Bilimin ileriye doğru sıçramaları insanlığı nesnel dünyayla karşı karşıya getirmiş ve onu evrenin etkili bir unsuru olduğu konusunda bilinçlendirmiştir.

Öte yandan gelecekteki değişimlerin habercileri dipten gelen ilk dalgalar farkedilirken kesinlik ve açık seçiklik de zorunlu olmaya başlamıştı: geleneksel dramatürji insanın ve onu kuşatan çevrenin yeni ilişkilerini açıklamakta zorlanıyordu. Bu boşluğu biçimsel değişikliklere doldurmaya çalıştılar ama terimlerin yerlerini değiştirmek, çözümün girişe ya da sunumun ortaya gelmesi, kompozisyonun skeçler halinde "mozaiklendirilmesi"

* LENİN tarafından aktarılmıştır, a.g.y.

** Bununla birlikte Sidney Lumet'nin filmi *On İki Öfkeli Adam*'ın üç birlik kuralına (zaman, yer ve eylem birliği) harfiyen uyarak çok modern dramatürjik bir yapı oluşturduğu söylenebilir.

ya da tam anlamıyla dramatiklikten çıkarma yıpranmış bir anlatımın yeni versiyonunun eski kokularını yok edemiyordu. Ağaç parçalarının kullanıldığı bir mimarlık anlayışına göre çelik ve betondan bir gökdelen inşa etmeye kalkışmak gibi bir şeydi bu. Gerekli olan, yapılması gereken başka türlü *düşünmek*'tir.

Bundan daha kolay bir şey yoktur! S. M. Ayzenştayn bir eleştirmenin *Potemkin Zırhlısı*'nda ünlü "Odessa merdiveni" sahnesinin eski yapısını nasıl "ortaya çıkardığını" mizahi bir üslupla ve kendisine sempati duyarak anlatır.* Burada o ebedi üçgenin ne fazlası ne eksiği vardı: Merdiven Zırhlıya kavuşmak ister ama hain –Askerlerin Çizmeleri- engeller... Ayzenştayn bilinen üslubuyla oldukça acı bir gerçeği kabulleniyordu: yepyeni bir dramatik durum icat etmek yeni bir sanat biçimi keşfetmek kadar zordur.

V

Yeni dramatürji nasıl olacaktır peki?
Söz konusu olan gerçek yaşamı yansıtmak ve bir yandan da derin anlamına nüfuz etmek ve onu yeniden düşünmek olduğuna göre çözüm problemin verileriyle gösterilmiştir: nesneleri, insanları ve olayları birbirlerine bağlayan gerçek, canlı bağların otantikliğine saygılı olmak; daha sonra bu bağları dikkate alarak gerçek doğasını belirlemek ve anlamını açıklamak. "Evrenin olguları arasında doğal, nesnel bir ilişkinin bulunduğu kesindir" der Lenin.

Ve böylelikle yaratım sürecinin iki aşaması kuşatılmış olur.

1) *İtki-neden*, bir amaç konusunda bilinçlenme, çalışmaya başlamadan önce "açınlama" gereksinimi.

2) *Gerçekleştirme-araştırma, inceleme*, yapıtın yansıtmak istediği gerçeğin nedenselliğinin keşfedilmesine götürür...

* "La non-indifférente nature", *Cahiers du Cinéma*, no. 116.

Günümüzde eleştiri bir yapıtın sadece "ne"sini ve "nasıl"ını değil "niçin"ini de bilme iddiasındadır. Seyircilerin büyük bölümünün iddiası budur ve avuç dolusu para ödeyerek tatsız tuzsuz şeyler yemeye razı olan insan bulmak gittikçe zorlaşmaktadır. "Dünyanın en pahalı filmleri"yle gelen bazı çarpıcı başarısızlıklar tanıklık eder bu bağlamda. "Hiç kuşkusuz ticari sinema seyircisinin yetenekleri küçümsenmiştir." Gösterilere eğlenmek için giden ve eğlenmek için okuyan bu topluluk eğlendirilmeyi bekler ama körü körüne bir eğlence istemez. Bakar, dinler ve kendisine niçin herhangi bir şeyin gösterildiğini, niçin bir şey söylendiğini anlamak ister. Bu "niçin" özellikle sanatçıyı bir temayı seçmeye ve o temayı niçin şu tarzda değil de bu tarzda işlemeyi yeğleme nedenine götüren itkiyi içerir. Gerçekten de çoğu zaman yazarın gerçek eğilimlerini açığa çıkarmak, entrikasının örgüsünden daha önemlidir çünkü sanatçının nihai amacı duygularına ve duyumlarına can vermek ve bunları bize olabildiğince etkileyici bir şekilde aktarmaktır -yapıt aracılığıyla. Ne kadar paradoksal gözükürse gözüksün yazarın *amacı* istenen *sonuçtur* ve sanatta sonuç araçları doğrulamanın ötesine geçer, *belirler* onları. Öyle ki her seyircinin meşru arzusu ve her eleştirinin görevi doğal olarak önce yapıtın özünü, yönünü ve duygusal etkisinin düzeyini ortaya çıkarmaktır.

Çünkü öncelikli ve belirleyici olan yazarın amacı -bu amaç da çağı, tarihsel, siyasal hatta coğrafi koşullarla belirlenmiştir- bize siyahın beyaz olduğunu, beyazın da siyah olduğunu gösterebilir. En klasik tema, iyi ve kötü arasındaki mücadele bir örnek sunar bize. Romantik haydutlar, Schiller'den bu yana "iyi"nin temsilcileri onlara karşı yasaların koruyucusu "iyi" şerifi çıkaran westernde kötü olmuştur: topluma karşı başkaldırının aynı biçimi çağa ve yere göre farklı biçimde değerlendirilir. Çünkü coğrafya kavramı önemlidir: Abel Gance *Napoléon*'da ulusal kahramanı anlatmıştır. *Savaş ve Barış*'ta Tolstoy ve ondan sonra da Sergey Bondarçuk (filmde) istilacıyı anlattılar: mantıksal ve doğal açı farklılığı.

Kimi zaman "Pirenelerin beri yanındaki gerçek" daha aldatıcı ve aynı zamanda da daha çarpıcı bir biçimde ortaya çıkar. Amerikalı yönetmenlerin iki filminde "kötü kadın" kişiliğinin gelişmesi konusu: *Kadınların akılları başlarına nasıl gelir?* (George Cukor'un "Born Yesterday'i, 1950) ve *Pazar Günü Asla* (Jules Dassin'in Yunanistan'da çektiği film, 1959). Çok ilginç örneklerdir bunlar çünkü birbirinden sevimli ve çekici, aynı konuyu işleyen iki komedinin çekimleri ve oyunculuklarında çok büyük yetenekler sergilenmiştir. Hatta Dassin'in, Cukor'un filmini siyasal muhaliflerin izlenmesi nedeniyle terkettiği ülkesiyle daha iyi bir hesaplaşmaya girişmek amacıyla isteyerek yeniden çektiğini söylemek bile mümkündür. Aslında taban tabana zıt iki gerçekliği gösteren tek ve aynı komedinin ikili versiyonudur söz konusu olan. Konu son derece basittir: etkileyici güzelliği sayesinde sade ve masum olduğu söylenebilecek bir yaşam süren bir kadın biraz sosyalist eğilimli ve ahlak dersleri veren Amerikalı bir entelektüelle tanışır.

"Bu kayıp kız" onun konuşmalarıyla insanlığının bilincine kavuşur ve bedenini satmanın aşağılayıcı bir şey olduğunu anlar. Masum günahkâr (ama pişmanlık duyan) bu üstadın sevgisi sayesinde maddi sorunlarla hiç ilgilenmeden burjuva erdemi yoluna girer.

Cukor'un filmi burada biter ve sonuçtaki evlilik ahlakın zaferi olur: vaazcı-hocayla canlandırılan İyilik, Bilinçsiz kötülüğe karşı (kadın) zaferini ilan eder. Cukor'un teması *(Born Yesterday)*, bilinçlenen bir insanın, iyiyi kötüden ayırabilen birinin günahlarından arınması ve kurtuluşudur.

Dassin öyküyü bu dönüşümün ötesine götürür. En iyi niyetlerle -ve şaşırtıcı bir sezgi noksanlığıyla- iyi bir ahlakçının nasıl yedi temel günahın, üstelik de en büyük günahların cesaretsizlik ve umutsuzluğun tohumunu attığını gösterir... Filmin "happy and"i iyi Amerikalının gidişidir, gerçekten iyidir çünkü sonunda bilinçsiz Kötülüğü, münasebetsiz, iki yüzlü ve yoz ahlakı kendisinin temsil ettiğini anlar. Dassin fahişeyi İyiliğin temsilcisi yaparken kanıtlamayı en uç sınırlarına kadar götürür ve

argümanını daha bir keskinleştirir: filminin teması Amerikalının pişmanlığı ve eski hemşehrilerinin çekingenlik ve uyanıklığıdır: "Sizin deniz aşırı gerçeğiniz okyanusun bu tarafında vahim bir yanılgıdır. İyi düşünün bunu!"

Farklı yazarların değişken projektörleri altında tarihsel bir şahsiyetin dönüşümlerinin çok ilginç bir örneği Müthiş İvan imajıyla verilmiştir.

1862'de şair ve dramaturg Aleksey Tolstoy romanı *Prens Serebriani*'de IV. Ivan'ı kötülüğün simgesi yapmıştır:* boyarlara karşı mücadele eden çar ve ruhban sınıfı keyfi ve zararlı iktidarı temsil eder. İlginç bir rastlantı, dünyaca ünlü başka bir Aleksey Tolstoy, "Azap Yolu'nun ve "I.Petro"nun yazarı Tolstoy 80 yıl sonra IV. Ivan'ın itibarını iade edecektir. Dramatik anlatısı "Müthiş Ivan"da ruhban sınıfa ve boyarlara karşı mücadele eden çar birleştirici ve ilerici gücü temsil eder, Mutlak iyiliğin simgesidir.

Aynı dönemde Sergey Ayzenştayn da önemli filmi *Müthiş Ivan'a* başlamış ama bitiremeden ölmüştür. Ona göre IV. Ivan iktidarın karşıtlar birliğini temsil eder: ruhban sınıfa ve boyarlara karşı pozitif mücadelesi onu kişisel bir iktidarın tehlikelerine götürür, "Yalnız ama yapayalnız!" Böylece filmde Müthiş Ivan İyi ve Kötü *mücadelesini* temsil eder.

Ama yazarın *eğiliminin* önemini gösteren en çarpıcı örnek Mihail Romm'un şahane montaj filmi *Sıradan Faşizm*'dir.

Gözlerimizin önünden geçip giden görüntüler faşizmin onuruna, liderlerinin ve savaşçılarının onuruna çekilmiştir. Oysa bizim gördüğümüz sapkın bir rejimin, gülünç olanın ve iğrenç olanın karıştığı kolektif bir bunamanın en korkunç suçlamalarıdır. Yazarı, hiçbir şeyi değiştirmeden bu görüntüleri yeniden gözden geçirmiş ve faşist propaganda belgesini son derece etkili ve çarpıcı bir antifaşist propaganda enstrümanı yapmayı başarmıştır.

* O dönemin ilerici eleştirmeni ve özellikle de büyük satirik yazarı Saltikov Şçedrin gerici değilse bile gelişmelere karşı çıkan bu romana çok sert eleştiriler getirmiştir.

VI

Yaratımın itki-oluşum problemi günümüzde sinemada çok özel bir ağırlığa sahiptir çünkü bir süreden beri kökenleri, değerleri kuşkulu bir itki olan filmlerin (eğilimden söz edilemeyecek kadar çok fazla) çoğaldığına tanık oluyoruz. Zarar vermek amacıyla değil "bir film çekme" eğilimi dışında hiçbir niyet olmadığından.

İşitsel-görsel kültürün hiç eksilmeyen öneminin ilginç bir sonucudur bu: gençler artık sinemayı en önemli ve çoğu zaman tek bilgi kaynağı gibi görüyorlar. Sinema kültürünü çok ciddiye alıyorlar ve bu konuyla ilgili bilgileri çok derin ve ayrıntılı. Sinematek onların üniversitesi ve klasikleri öğrenmek amacıyla sinema kulüplerine gidiyorlar: bu klasikler Mack Sennett, Méliès, Griffith, Ayzenştayn, Sjostrom, Dziga Vertov, Feuillade, Dovjenko'dur...

Hiç kuşkusuz öteki bilgi araçlarını biraz ihmal ediyorlar. Sovyet yönetmen Marlen Kutziyev'in *Yirmi Yaşındayım* adlı filminde dediği gibi: "*Kırmızı ve Siyah*'ı hiç okumadınız, sadece üç kez filmini gördünüz!" Çok fazla tek yanlı bilgi ister istemez belli bir dar kafalılık getirir ve Beethoven'ı sadece Tolstoy'un "Kröyçer Sonat"ıyla ya da Gauguin'in resmini Maugham'ın "Büyülenmiş Adam"ıyla tanıyan biri olabileceğini düşünmek biraz zordur. Ama gençler belli ölçüde tek dilli olsalar da, sadece sinema diline önem verseler de bu dili çok iyi biliyorlar, sentaksını ve retoriğini, klişelerini ve yeni sözcüklerini tanıyorlar. Kuramsal ve teknik açıdan bir I.D.H.E.C. birinci sınıf öğrencisi herhangi bir deneyimli yönetmenden daha fazla bilgilidir bu konuda. Belki de çok fazla bilgilidir çünkü yapıtın gelişmesindeki yöntemin *kişisel* olarak keşfedilmesinin şahane uyarıcısından yoksundur. Bir kez daha sanatta sadece kişisel deneyim geçerlidir ve kimi zaman mesleğin abc'sini kendi yararına yeniden icat etmek iyidir.

İnsan bir dile sahipse eğer o dili kullanmak içindir bu, der M.de la Palice. Eskiden teknik açıdan pahalı ve ağır bir iş olan sinema bugün herkesin rahatlıkla yararlanabildiği bir sanat dalıdır: modanın da yardımıyla bir sinemacı çırağı ilk mücadeleleri için gerekli araç gereci bir çırak yazarın ilk elyazmalarını) yazması için gerekli yazı makinesinden daha kolay bulabilir. Öte yandan yerden mantar biter gibi peşpeşe filmler çıkmaktadır ortaya ve bunların şu ya da bu biçimde, nasıl olursa olsun film çevirme arzusundan başka gerekçeleri yoktur. Çünkü bu kategori içindeki filmlerde sadece "nasıl" önemlidir, biçim kendi içinde bir amaçtır ve her türlü anlam yükünden "kurtulmuştur." Saldırgan cüretli çekimler; bilinçli mantıksız montaj; yüksek tirajlı gazete ilkelerine göre tasarlanmış film: aralarında hiçbir bağ olmayan ve sadece herhangi bir biçimde heyecanlandırma amacına yönelik ilgisiz bilgiler asamblajı... bu da ayrı bir hikâyedir... Bu tür filmlerin yönetmenleri haklı olarak dram etkisini azaltmaya yönelirler ve bunun haklı nedeni de altyapılar olmayınca -bütünü yönlendirici düşünce- dramatürji yapısını kurmanın hiç kolay olmamasıdır. Bu filmlerde çoğu zaman güzel fragmanlar, kimi zaman ilginç parçalar vardır vardır ama bu haliyle bir eser yoktur. Düşünceden yoksundur, sadece yetenek parçalarını ya da deha kıvılcımlarını bir bütün içinde örgütleyebilmiştir, o kadar...

Bu düzensizliği Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim*'i, Fellini'nin *Sekiz Buçuk*'u ya da Michel Cournot'nun *Gauloises Bleues*'sü gibi iç sağlamlıkları olan ve bütünüyle tutarlı öykülerin tuhaf hatta şaşırtıcı yapısıyla karıştırmamak gerekir. İnsanların yaşamalarını engelleyen atom kâbusu takıntısı, günümüz kapitalist toplumunda yaratıcının dramı, "aşağı proleterler" diye bilinenlerin yaşam koşulları karşısında çığlıkları; her durumda açık seçik ve belirgin bir düşünce, yapıtın farklı unsurlarını gerçek bir sinema şiiri içinde düzene sokmuştur.

Ancak dramatürjik yapılar değişmiştir. Klasik dramatürji (en geniş anlamıyla) yatay yapıyı, inorganik maddeye özgü denge yapısını kullanıyordu. Katıksız psikoloji söz konusu olduğunda

bile eylem çizgisel kalıyordu ve kahramanlar ancak bu eylemin katı sınırları içinde gelişiyorlardı. Yeni dramatürji dinamik, düşey yapı, kendisi organik olan yaşamın yapısını arar. Eylemin etkisini minimize eder, kapıları bütün olasılıklara açar ve kendi evrenini oluştururken *var olan*'m (gerçek) görüntüleriyle *var olabilecek olanın* (mümkün) ve *var olması istenen*'in *ya da korkulan*'ın (imgelem, düş, fantazma vb) görüntülerini karıştırır.

Hiç kuşkusuz oldukça uzak bir geçmişte benzer girişimler olmuştur. Charles Dullin tarafından '30'lu yılların başında sahneye konan ve oynanan Evreimov'un *Mutluluk Komedisi* seyircilere olası her türlü sonucu (trajik, lirik, gülünç) seçebilecekleri olanaklar sunuyordu. Aslında eylem o anda bitmişti, sadece perdenin inmesi için bir ara oyun gerekiyordu. Priestley'in *Tehlikeli Dönemeç*'inin sonunda dramı açıklamaya yeterli olan küçük bir değişiklikle ("bu böyle olup bitebilirdi") birinci perdenin başı yineleniyordu. Ama bu, rastlantıya büyük bir avantaj tanımaktı: nedenleri bilinmeyen sonuçların maledildiği tanrısallık.

Yeni dramatürji daha bir kesinlik gerektiriyor. Gerçekleşmemiş olan bir "olasılığı" devreye soktuğunda derin ve belirleyici nedenler yükler buna. Dovjenko -"potansiyel gerçekliğin" olasılıklarını ilk keşfeden o olduğu sanılıyor ve bu alanda gerçekleştirdiği bazı buluşlardan henüz yararlanılmamıştır- Katerina'nın intiharının arkasından bir "belki" getirdiğinde ve onu böylece "kuşkulu bir olasılık" durumuna getirdiğinde yaşamın gerçeğine boyun eğiyordu: bugün terkedilmiş bir kız intihar etmiyor artık. Çocuğunu büyütüyor ve iş işten geçtikten sonra telafi yoluna gitmek isteyen çapkını kapının önüne koyuyor. (Dovjenko ve Solntzeva'nın *Denizin Şiiri*). Andrey Tarkovski'nin *İvan'ın Çocukluğu*'nda deniz kenarında koşan parlak İvan imajı -çocuğun gerçekte öldürülmesinden sonra- savaş olmasaydı *yaşamının nasıl olacağı* konusunda dokunaklı bir saptamadır. Komedi düzleminde Preston Sturges'ün en güçlü yapıtı *Sadık Olmadan Sizin*'de kahramanın tasarladığı intikamın başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olan maddi (teybi ayarlayama-

ması) ve psikolojik (kadının beklenmeyen -ama normal bir tepkisi) gerçekliktir.

Olası ve düşselin gerçeklik içinde iç içe geçmesi olguların ve nedenlerinin derinlemesine çözümlenmesine, en az gözüken bağlantıların ve en genel nedenlerin ortaya çıkarılmasına olanak verir yani gerçek yaşamı olabildiğince gerçeklikle ve tüm karmaşık zenginliğiyle yansıtma olanağı sağlar. (Bu konuda (iç içe geçme) Sergey Ayzenştayn özellikle Fransızca imbriquement sözcüğünü yeğliyordu ve onda çok sesli sinema yapısının anahtarını buluyordu.) Bu yöntemin yok edilmesi mümkün olmayan zenginliği sezilebildiğinde çok doğrudur bu ve bu bağlamda ressamın derin düşüncelerinin *nesnel imgelemi* ve *olası öznel'i yapıt'a* ulaşan *gerçek temelli* bir öz içinde yoğunlaştırdığı "Çarmıha gerilme" sahnesi yarattığı *Andrey Rublev'in* (A. Tarkovski) olağanüstü sekansını unutmamak gerekir.

Doğal olarak böyle bir gerecin yönlendirilmesi ve örgütlenmesi ciddi güçlükler doğurur. Sözgelimi *Geçen Yıl Marienbad'da* adlı filmde nesnel-olası ve öznel-düşselin iç içe geçmesi o kadar karmaşıktır ki sonunda gerçek bunların içinde erir. Çünkü temel tema yaşam korkusu daha çok tutarsız ve boş bir problem aracılığıyla ifade edilir: "geçen yıl gerçekten buluşmuşlar mıdır?"

Görselleştirilmiş fizik unsur ekrana hakim oldukça yönetmenlerde gerçek ve düşsel olanı birleştiren bağların maddiliğini gösterme isteği görülür. Saflık ve temizlik susuzluğunu Claudia'nın verdiği gençlik suyunda dindirme hayalleri içinde yaşayan *Sekiz Buçuk'un* kahramanı oldukça pis kokulu bir maden suyuyla dolu bir bardak -gerçek- bulur elinde. Genrik Gabai'nin ilginç komedisi *Lebedev Lebedev'e Karşı'da* kahraman sonunu, antropometri fotoğrafçısının çıt sesini hayal eder. Ve kâbustan gerçek bir flaşla kurtarılır: "yemek yerken bile araştırmalarıyla ilgilenen" bir röportaj fotoğrafçısı. Burada ironik etki son derece güçlüdür.

VII

Sanatçının kişiliğinin ve öznel tercihlerinin gerçeklik ve yansıması, sanat yapıtı arasında bir prizma oluşturduğu gerçekse de burada prizmanın *yönelimi*'nin önemli bir rol oynadığı da kesindir.

Bu bilinçli yönelim sanatçıya gerçekliğin yansımalarının belirli bir açıdan algılanması ve böylelikle bunları eğilimlerinin bir görüntüsü olan, tezine destek kanıtları demetine dönüştürmesi olanağı sağlar.

Ve anlaşıldığı kadarıyla yaratıcıya bir kez daha bir "niyet davası" açıyoruz burada. Bu hiç doğru değildir ve hiç kimse yazarın gerçekliğin belli özelliklerini yorumlama, açınlama, açıklama ya da ifşa etme haklarına karşı çıkmayı düşünemez. Bununla birlikte bütün insan özgürlükleri gibi bu özgürlüğün de sınırları vardır ve bu sınırlar toplum yaşamının nesnel yasalarıyla ve belirli toplumlara göre çizilmiştir. "Bir toplumda yaşamak ve bu toplumun dışında özgür olmak mümkün değildir" der Lenin edebiyattan söz ederken (1905'te).

Ve bu sınırların –ve bu özgürlüğün- en önemli özelliği savunulması gereken gerçekliğin zorunlu seçimidir. "Özgür irade her şeyi bilerek kararlar alma kapasitesinden başka bir şey değildir."* Bu hepimiz için geçerlidir ama sanatçı için tercih sorunu herhangi birine göre çok daha önemlidir çünkü bu bağlamda bir tercih hatasının sonuçları daha ağırdır: ürünü -yapıt- eğitim değeri taşımasa bile tanıklık değeri taşır. Ve denebilir ki ebedi "iletişimsizlik"i ve umutsuzluk evrenini tercih eden biri hiçbir şeyin doğrulayamayacağı bir bağımsızlık yolunu benimsemekle kalmaz, Lenin'in sözünü ettiği "doğrudan gerçeklik"e de ters düşer kesinlikle çünkü insanlığın yararlandığı en güçlü yetkinlik aracını, insandan insana, kuşaktan kuşağa geçen bilgiyi keyfi olarak yok ederken insana öteki hayvan türlerinin bütü-

* ENGELS, *Anti-Dühring*.

nüyle psikolojik gelişiminin tersine manevi mirasa dayalı bir gelişme yolu gösteren doğanın temel yasasını da yadsır.

Burada da sanatçının *tema*'sını ve *tavrını* birbirinden ayırmak gerekir. Sözgelimi Antonioni'de anlattığı dünyanın "nesnelleştirilmesi" öyle bir biçim alır ki kimi zaman yazarın bakış açısıyla kahramanlarının bakış açısı arasındaki sınırı çizmek zor olur: görkemli ve yararsız dünyası Sartre'ın sözünü ettiği (*Batan Güneş*'in sonu) "bizsiz şey" olma eğilimindeyse mekanizması biraz ya da çok bozulmuş kuklalar; başka bazı yönetmenlerde sözgelimi Bresson'da olaylara karşı sergilenen tavır daha açık seçiktir. Bresson *Mouchette*'te acımasız, insanlık dışı bir toplumu anlatır ve bir çocuğun ruhunun nasıl ezildiğini gösterir, çocuğun acısını, başkaldırısını, şefkatini haykırır. Bununla birlikte bir sanatçı *yargılamaya* başladığı anda bu olguları *değiştiren* bir etken olur ve hiçbir biçimde telaşlandırmayan, kaygılandırmayan (hatta çok hoş) bir sonucu çarpıcı bir ithama dönüştürür.

Maddi dünyanın üstünlüğü ve yasalarının son derece nesnel olması insanın, yeni değerler yaratmasında ve var olan değerlerin yeni biçimlerini aramasında öznel eylemini kesinlikle dışlamaz -Lenin de bunu söyler.

Sözde öz ve biçim ikiliği üstüne tartışmaların ne kadar boş olduğu bilinir: bunlar arasındaki ilişkiler, fikir ve ifade edilmesi arasındaki ilişkiler olguları sonuçlarına bağlayan ilişkilerle aynı düzeydedir. Bu *estetik nedensellik* Gurviç'in "toplumsal olgu"sunda tanımladığı "bölgesel determinizm"le ilginç benzerlikler gösterir: "... sadece yinelenmesi mümkün olmayan zincirlemeler oluşturan ilginç ve bireysel bir nedensellik."*

Sanatçı, dramatürjik yapıyı yapıtında yansıyacak olan gerçeğin unsurlarına verdiğinde yaşamın belli bir parçasının iç örgütlenmesini, her iki anlamda da konusunu yeniden oluşturur: bilinebilen konu ve onu bilebilecek olan bilinç. Bu bağlamda sa-

* *Problèmes de sociologie générale* (Genel sosyoloji sorunları) [Presses Universitaires de France, 1958].

natçı sadece bildiği bütün unsurları bir araya getirmez ayrıca hissettiği ve algılanır kılmak istediği gerçeklik için gerekli ve eksik unsurları bulmaya çabalar. Onun anketini oluşturan bu araştırmadır ve ip ucu da zamanın akışıdır. "İnsan zamanıyla birlikte yaşar" ve aynı şekilde yaratır.

Zaman faktörü çağımızın "sıcak noktası" gibidir, birlikte olan farklı unsurların zamansal sapması zihinleri en fazla meşgul eden, dünyamızın yapılarını eğretileştiren faktörlerden biridir. Dünyanın en uzak köşesi bulunduğunuz yerden en fazla 24 saatlik bir uçuş mesafesinde olsa da halkların farklı çağlarda yaşayabildiklerini kabul edebilmek çok zordur. Bununla birlikte bu bir olgudur. Zamanın kesintisiz, düzgün ve düz akışı dünyanın farklı noktalarında farklı biçimlerde hissedilir ve tüm güncel, politik, ekonomik, etik ve estetik sorunlar bu anormallikle karşı karşıyadırlar.

Her halk, her sosyal grup, her birey -ayrıca dünyadaki her şey- *zamana direniş* denebilecek şey konusunda kendi katsayısına sahiptir. Bu katsayıların farklılığı evrenin farklı unsurları arasındaki bağları tahrip eden bir sapmaya yol açar ve bu sapma bütün nesnel çatışmaların temelini oluşturur. Çünkü *"... Mekân ve zaman yaşamın nesnel ve gerçek biçimleridir ve olguların basit biçimleri değildir"* der Lenin ve şöyle devam eder: *"İnsanın mekân ve zaman anlayışlarının değişkenliği de birinin ya da ötekinin nesnel gerçekliğini çürütmez, aynı şekilde maddenin yapısı ve hareketinin biçimleri üstüne bilimsel bilgilerin değişkenliği de dış dünyanın nesnelliğini çürütmez."*

Gelişmeler karşısında herkes kendi tarzına göre bir tepki verir. Kimi bunları hızlandırmak ister, kimi olayları tevekkül içinde beklemekle yetinir, bir başkası endişe içinde bekler, bir diğeri de pasif ya da aktif, şiddetli bir direnç gösterir, nihayet bir başkası da kaçmaya çalışır gelişen olaylar karşısında. Bu farklı tavırlar bütün dramatürjik durumların tohumunu içlerinde taşırlar çünkü çatışmalar -Shakespearvari, Corneillevari, Çehovvari, Brechtvari ya da Courtelinevari- her şeyden önce insanın kendi çağıyla ilişkilerinin çatışmalarıdır. Kişi olarak insanın ve

sanatçı olarak insanın çatışmaları. Bu o kadar güçlü bir gerçektir ki Don Juan ya da Don Kişot, Hamlet ya da Othello yüzyıllar içinde farklı anlamlar kazanırlar ve kesinlikle zıt fikirlerin taşıyıcıları olurlar. Ve bu tarihsel dönemle ilgili bakış açıları değiştikçe Müthiş Ivan'ın dönüşümlerini de gördük.

Ama Lenin'in öğretisi o kadar açık ve canlı, o kadar somut ve evrenseldir ki bize zamana meydan okumak yerine zamana oynamayı öğretir.

Çünkü sanat evrenin güzelliği ve uyumu konusunda bir inanç bildirisidir.

Sergey YUTKEVİÇ

LENİN VE SİNEMA

("Lenin Polonya'da" filminin yönetmenliği deneyimime dayanarak)

Favori sporum olan boksta "dövüş yöntemi" deyimi kullanılır. Bu deyim karşılaşmanın teknik koşullarını, rauntların sayı ve süresini, eldivenlerin ağırlığını vb. ifade eder, kısacası belli bir spor karşılaşmasının kurallarını fomüle eder.

Yeni bir filme başlamadan önce zor bir rakibe karşı götürülmesi gereken bir dövüşün bu iç formülünden yararlanma gerekliliğini hissederim. Bu sayfalarda bu konuyu ele alacağım.

Jules Renard "Günlük"ünde şöyle demiştir: "Aynı şeyleri düşünmüyoruz, aynı renkten düşüncelere sahibiz."

Lenin senaryosu üstünde çalışırken, kendisiyle aynı görüşleri paylaşmadığımız aktör Maksim Štrauh'un düşünce ve üslup açısından bize çok yakın olan Bertolt Brecht'in "Cesaret Ana"sını ve benim de "Arturo Ui'nin Yükselişi"ni sahnelememiz kesinlikle bir rastlantı olmamıştır.

Şiirselliğin dış belirtilerine bakarak bizim filmimizin Brechtvari bir film olup olmayacağını bilmiyorum ve senarist Gabriloviç ve ben böyle bir amaç içinde olmadık ama ben sık sık Brecht'i düşünmüşümdür... sadece oyunu sahneye koyarken değil bugün Lenin üstüne yeni bir filmin nasıl olması gerektiğini düşünürken de...

Brezilyalı yazar Jorge Amado Brecht'le ilgili olarak şöyle der: "sanat yapıtında her türlü şematizmin reddedilmesi, tam bir antidogmatizm. Brecht olağanüstü bir çaba göstererek ve kesinlikle hiç taviz vermeden yeni bir içerik için yeni sanatsal biçimler aramıştır... Sözgelimi çalışmalarıyla halka adanmış bir yapıtın nasıl halkın silahı olabildiğini, sınırlanmaya ya da şemalara indirgenmeye, insanları duygulandırmak için, etkilemek için, dünyanın değiştirilmesine sürekli katkıda bulunmak için "vasatlaşmaya" hiç gereksinimi olmadığını göstermiştir bize. En

popüler içeriğin en özgün biçimle nasıl bağdaştırabileceğini - tam bir bütünlük içinde- göstermiştir; "popüler olan"ın ve "entelektüel olan"ın birbirlerine zıt olmadıklarını göstermiştir; bir yazarın yüksek düzeyde entelektüelliğini koruyarak nasıl bir halk yazarı olabileceğini göstermiştir... halka ve kendine karşı dürüst, onurlu, gerçek anlamde realist bir yazar olmuştur o."*

Aslında Jorge Amado burada sanatçılar olarak hepimizin ilgilendiği şeyden söz ediyor: büyük sanatın, parlak ve yüce sanatın geniş kitlelerle ve seyircilerle buluşturulması.

Zor filmler ve kolay filmler dediğimiz şeyi çok tartışıyoruz, bunları karşıtlaştırıyoruz, seyirci adına konuşuyoruz, bazı yapıtları övüyoruz, bazılarını mahkûm ediyoruz ve sinema sanatının da edebiyat gibi farklı olabileceğini ve olması gerektiğini, entelektüel düzeyleri farklı seyircilere hitap etmesi gerektiğini unutuyoruz. Seyirciyi bu farklılıktan mahrum ederken her şeyden önce ona karşı güvensizlik ve saygısızlık gösteriyoruz; çünkü seyirci her halükârda ve her şeyden önce gerçek bir sanata ihtiyaç duyar.

Bu sanat eğlendirebilir, eğitebilir, eleştirebilir ya da güldürebilir ama bunun kesin koşulu canlı, renkli bir dile sahip olması ve iletişiminin güçlü olmasıdır.

Bilebileceğimizi sandığımız bütün bu gerçekler senaryoyu pratik anlamda ele aldığımızda önceliklerini gösterirler.

Bu durumda seçtiğimiz zor ve karmaşık tema içinde yenilikçi yaklaşımımız, tutacağımız yeni yol ne olmalıdır?

"Bizim çalışmalarımızın korkulacak nesi var? Çarpım cetvelinden korksunlar -diyor şair Mihail Svetlov-, dokuz kere dokuz seksen bir, bunu bulan sen değilsin.

Vatanı sevmek senin fikrin değil.

Ama nasıl sevilecektir vatan... senin insanlara öğretmen gereken budur...

Vatanseverlik konusunda aynı şeyleri geveleyip durmamalısın, daha ileri gitmelisin.

* Jorge AMADO, *Europe*, 1957, no. 37, s. 25.

Aksi taktirde metal bisikletin varlığından haberi olmayan ve tahta bisiklet icat eden birine benzersin.

Evet, öncelikle bir şey çok açıktır bizim için... daha önceki filmlerimizde bulduklarımızı yinelemeye hakkımız yoktur. Şunu açıkça söyleyeyim ki bazı tahta bisiklet meraklılarının bugün bizim çok değer verdiğimiz Lenin imajını işlemeye koyulduklarında kimi zaman soylu bir öfke duyuyorum.

Lenin'in eskiden olduğu gibi sadece herkesin bildiği şeyleri yineleyen epizodik bir şahsiyet olduğu, dramatik örgü içinde sanatçının içten gelen ihtiyacıyla ve de olayların akışı içinde yer almayan, çarpım cetvelini gevelemekten başka bir iş yapmayan yazarların yaratıcı tutarsızlığına temel oluşturan bir yığın senaryo okudum.

Çok önemli ve de olumsuz sonuçları vardır bunun.

Çünkü öncelikle filmin hitap ettiği seyirci bu "sahte değerler"i seyrederken bir düş kırıklığı hissedebilir. Sonuç olarak bize göre çok önemli bir şeyi, *politik* bir filmi görme zevkinden kesinlikle mahrum edilme riski altında kalıyoruz.

Dolayısıyla yapılması gereken öncelikle eski, aşılmış, basmakalıp unsurları kesinlikle dışlamaktır.

Bu nedenle Gabriloviç'e senaryonun uzun süre önce yazılmış ve bütün ince gözlemlerine rağmen kesinlikle eski poetiğe bağlı kalmış olan farklı bir biçiminden vazgeçmesini önerdim; bu eski poetik "Lenin üstüne öyküler"in yeni bir biçiminin yaratılmasına yardımcı olmuş ama bana göre damarı eskimiştir bugün.

Ve unutmamak gerekir ki bu mütevazı girişim için bile zamanında ağır bir bedel ödememiz gerekmiştir. Bizi eleştirdiler, tarihsel belirsizlikler getirmekle suçladılar ve özellikle de her şeye rağmen temel bir sorunla ilgili, yaratıcı Lenin imajı kavramıyla ilgili tavrımızı hoş görmediler.

O dönemde daha önceki Lenin filmlerinde ortaya çıkan en büyük tehlikeye karşı kendilerini ısrarla ve inatla güvence altına alanlarla uyuşmazlığımız konusunda polemiklere girmiş ve bunları açıklamıştık. Onlara göre bu tehlike Lenin imajının "sıradanlaştırılması"nda yatıyordu.

Bunun altında da temel bir anlaşmazlık gizliydi. Önderin ve sıradan insanın anlayışlarının niçin karşı karşıya getirilmesi gerektiğini hiçbir biçimde anlayamıyorduk. İnsan bireyselliğinin bütün zenginliğinin gösterilmesi imajın politik ya da sosyal yansımasını herhangi bir biçimde küçültebilir mi? İnsan psikolojisini, düşüncelerini ve duygularını, öteki insanlarla ilişki edimlerinin ve yöntemlerinin farklılığını, alışkanlıklarının ve zevklerinin özgünlüğünü daha derin ve eksiksiz biçimde kuşatma girişimleri niçin "sıradanlaştırma" olsun?

Aslında düşünülmesi gereken şudur: biz sadece imajın militan etkinliğinin özelliklerinin altını çizerken bu çabamızla bile gerçeği değiştiriyor, yoksullaştırıyor ve özellikle seyirciden *uzaklaştırıyor*, onu adeta ulaşılmaz hale getiriyoruz. Onu bir kaidenin üstüne oturtuyoruz ve bu da sadece spekülatif bir saygıyla ya da dindarlıkla tetiklenen yapay bir *mesafe* oluşturuyor. Oysa sanatın amacı her şeyden önce, heyecanlar aracılığıyla tarihsel şahsiyeti seyirciyle yakınlaştırmak, seyircinin gönlünü emir sistemiyle değil, sadece sanatın temel gücü olan imajın etkin gücüyle kazanmaktır.

Oysa Lenin imajının "değerinin düşürülmesi"ni kabul etmeyen bu teorilerin alanında bir ikiyüzlülük gelişmiştir.

Moskova'da senaryomuzla ilgili bir tartışma sırasında bir bayan eleştirmen açıkça eleştirmişti bizi: Lenin imajını bozmuştuk çünkü onu hücresinde ayakkabılarını çıkarırken göstermiştik. Bu eleştirmen devrimin önderinin ceketini, ayakkabılarını, kravatını çıkarabileceğini ve sadece sırtında yelekle kalabileceğini idrak edemiyordu. Gerisi sapkınlıktan başka bir şey değildi bu bayan eleştirmen için. Lenin'i bisikletle dolaşırken ya da spor giysiler içinde, "golf" pantolunuyla dağlarda gezerken gösteriyorduk. Ve bu düşünceleri destekleme amacıyla Lenin'in Poronino'da çekilmiş, alışılmamış bir kıyafet içindeki Lenin'in seyirciyi şoke etmemesi için kadrajı dizlere kadar gelen ünlü fotoğrafını gösteriyordu.

Böyle bir eleştiri zihniyeti büyük olasılıkla Lenin'in filmde yemek yemesini, Duma temsilcilerinin ziyareti vesilesiyle aldığı

bir Macar şarabı şişesini açmasını, Novi Targ'daki gibi kollarını sıvamış halde hapishane idare binasının döşemesini ve pencerelerini yıkarken görmelerini de şoke edici bulacaktır.

Ama bütün bunlarla bir yere varmak mümkün müdür? Gerçekten de seyirci, Lenin'in âşık, hasta olduğunu ya da kıyafetini ihmal ettiğini düşünebilir. Gerçekten de bütün bunlar basit, sıradan, gündelik işlerdir ve dolayısıyla önderin imajını düşürebilirler ve seyirciyi gerekli saygı konusunda eğitemeyebilirler.

Ama bu tür endişeler yüzünden son derece insani ve gerçek özellikleri yansıtmaktan vazgeçmek mi gerekir?

Hayır. Vazgeçmemeye çalışalım. Şuna kesinlikle inanıyorum ki bunlar organik bir bütün oluşturuyorlarsa ve bu nedenle seyircinin görmesi için öne çıkarılmıyorlarsa Polonyalıların "üstündeki tunç rengini alma" dedikleri süreçte çok önemli bir rol oynayacaktardır.

Aslında haklılar. Tunç renkli heykeller aslında görüntünün statik değil dinamik olduğu, yaşam sürecinin her şeyden daha önemli olduğu ve zamanlarının birinin keyfi olarak genelleştirildiği bir biçimde sabitlenmediği sinema gibi bir sanat için uygun değildir.

Heykel yöntemleri tiyatro ya da sinemaya aktarılamaz. Bir "heykel"in oynanması mümkün değildir. Ve canlı bir Lenin imajı yaratabilmek için sağlam bir senaryo temeli gereklidir çünkü ben geçmişte olduğu gibi şuna inanıyorum ki her yenilikçi anlayış *öncelikle* çekilecek olan filmin dramatik yapısına dayanmalıdır.

Ve burada bence bizde yine tam olarak anlaşılamayan "yabancılaştırma" anlayışıyla Brecht imdadıma yetişti. Bu konuda şöyle der Brecht: "bir olay ya da karaktere göre yabancılaştırma etkisi yaratmak her şeyden önce olay ya da karakteri, kendiliğinden olup biten şeylerden, bilinen, açık seçik şeylerden arındırmak ve bu olay vesilesiyle şaşkınlık ya da merak uyandırmaktır... Bu yöntemin anlamı okuyucuya sosyal konumlardan hareketle verimli bir eleştiri olanağı sağlamaktır... Eski dramaturji bugün dünyayı birçok insanın kavradığı gibi yansıtma ola-

nağı vermiyordu. Başka birçok yaşamın aynısı bir insan yaşamının akışı ya da insanlar arasındaki tipik bir çatışma daha önceki dram biçimlerinin yardımıyla gösterilemezdi."

Bu konumlardan hareketle filmin malzemesi bile yeterli ölçüde "yabancılaştırılmış" geliyordu bana -olağanüstü için gerekli olan her duyumun tetiklenmesi mümkündü burada- çünkü ilk kez Lenin'i devrimci Petrograd'ın ya da Moskova'nın bildik atmosferi içinde değil yabancı bir ortamda, savaş öncesi Polonya seyircisinin pek bilmediği koşullarda, Zakopan dağlıları ve Krakov sosyal demokratları ve de adı bugün Novi Targ olan küçük ve kenarda kalmış kent Neimark ortamında, bir Avusturya hapishanesi hücresinde göstermeye cesaret ediyorduk.

Temanın yeni bir okuması konusunda yeni bir okuma olasılığının dayandığı malzeme bağlamında da tercih yaptık. Ama yaşanan deneylerin gösterdiği gibi sadece malzemenin "yabancılaştırılması" yetmez, bu malzemenin eski dramatürji olanaklarıyla sergilenmesi, eski mizansen anlayışı başarısızlığa götürür.

Yeni bir malzeme belirgin biçimde açıklanan, kesinlikle yeni bir "mücadele formülü" gerektirir.

Yazar Kazakiyeviç'in Günlük'ünde şu ilginç görüşlere tanık oldum: "Boş şeyleri reddetmek gerekir. Bir ailen olduğunu ve onu beslemek, geçindirmek durumunda olduğunu, resmi makamlar bulunduğunu ve bunlara hoş görünmek zorunda olduğunu unutman gerekir. Sadece sanatı ve halkın hayali değil gerçek çıkarlarını hatırlamak gerekir"

Genel olarak çağdaş sanatın yönünde düşünmek gerekir. Dışarıda gelişen sinemada görüldüğü gibi Sovyet sinemasında dostlarımızın çabaları ne yöndedir? Rakiplerimiz neyle övünüyorlar? Düşmanlarımız bize karşı neler söylüyorlar?

Bu bağlamda bazı düşüncelerim ne bir filozofta ne de bir kuramcıda doğrulanabildi... genellikle düşüncelerini pek fazla açıklama niyetinde olmayan bir uygulamacı olan Fransız yönetmen Jean Renoir doğruladı düşüncelerimi.

Resimle ilgili düşünceleri arasında bana çok ilginç gelen düşünceleri vardı:

"Sanatçılar, ilk başta dünyaya çok uzaktan bakıyorlardı. Büyük savaşlar, üç bin at, küçük ağaçlar, uçsuz bucaksız gökler, kentler, cepheler resmediliyordu. Rönesanstan sonra bir yakınlaşma görüldü. Portreler yapıldı. Daha sonra git gide daha çok yaklaşıldı. Şimdi ise gözün öbür tarafındayız. Konu gözün önünde değil, arkasında."*

Sanatın gelişmesinin bu tanımı, belli bir saflığa rağmen üretken bir gerçeklik tohumu da barındırıyor içinde. Evet bu şekilde insanlara nüfuz etme özlemi bugün sadece resmin değil aynı zamanda edebiyat ve sinemanın da özelliğidir.

Sinemada Alain Resnais, Bergman ya da Fellini gibi sanatçıların daha önce edebiyat dünyasına özgü olan aynı sorunu kendi yöntemleriyle ele almaları da tartışılamaz ve onların deneyimlerinin niçin görmezlikten gelindiğinin de anlaşılması mümkün değildir. Bazı filmlerin felsefi kavramları kabul edilmeyebilir ve estetiklerinin dış karakterleri taklit edilmeyebilir ama bunları ele alarak temeli pek sağlam olmayan bir olumsuzlama yoluyla değil, pozitif, yapıcı bir anlayış içinde tartışılabilir. O anlayışlara karşı bizim sanat yoluyla, filmlerimizle, gösterilerimizle, kitaplarımızla açıklanan Marksist anlayışımızla karşı çıkılabilir.

Bertolt Brecht'in yaptığı da tastamam budur. O bizim için sadece cüretli ve verimli kuramlarıyla değil aynı zamanda ve öncelikle yaratıcı pratiğiyle, oyunlarıyla, yaşamaya, gelişmeye devam eden ve bugün bütün dünyayı fetheden siyasal tiyatrosuyla çok önemlidir.

Sovyet sinema sanatı en verimli dönemlerinde saldırı atılımı, devrimci içerik bütünlüğü ve yenilikçi biçim açısından son derece inandırıcıydı. Brecht ve Batının en parlak ve en bilinçli sanatçıları onun modeline göre eğitmişlerdir kendilerini.

O halde bu gelenekleri niçin hiçbir mücadeleye gerek duymadan terkedelim?

* Jean RENOİR, *Cahiers du cinéma*, no. 78, 1957. (Aslında Renoir burada Salvador Dali'nin bir düşüncesini aktarmıştır. Çevirmenin notu).

Bugün bizim, sinema sanatında bu yenilikçi düşünce kavramını geliştirmemizi engelleyen nedir? Bizim kendi düşünce durgunluğumuz, cesaretsizliğimiz, iç sansürümüzden başka ne engel olabilir buna? Bu iç sansürün temelinde belli bir dönem nesnel gerekçeler olabilmiştir ama bugün bu sansür nesnel bir zorunluktan başka bir şey değildir kesinlikle.

Evet, her şeyden önce sanatı düşünmek gerekir ve bu nedenle günümüzde politik sinemanın estetik sorunlara ve mesleğe egemen olmaya her zamankinden daha fazla bağlı olduğuna kesinlikle inanıyorum. Kendi içinde ne kadar ciddi ve önemli olursa olsun tema sanatçının estetik "credo"su'nun işaretini taşımıyorsa seyircinin kalbini fethedemez.

"Biçimin bir tarafta, içeriğin başka bir tarafta olması mümkün değildir. Kötü bir üslup eksik bir düşüncedir" der Jules Renard.

Ama Lenin imajı ele alındığında düşüncede hareketsizliğin çok daha belirgin olduğu anlaşılır. Gerçekten de Lenin imajının pintice kullanılması sanatçının irade ve imgelemini zincirleyen bazı kuramsal "tabular"la güçlenen çekingenlik olur. Ama seyirciye hiçbir şey vermeyen bir sanat onun başka kaynaklardan öğrenebileceklerini (tarihsel çalışmalar, siyasal yazılar ya da çağdaşlarının anıları) öğretmekten başka ne işe yarar?

Devrim üstüne tarihsel filmler konusunda her şeyden önce kesin olgulara ve belgelere gerçekten dayanmak gerektiğini söylemeye gerek var mıdır?

Bu konuda eksiksiz bilgiye sahip olmak gerekir ama bu bilgi sanatçının yaratıcı çalışmasının *birinci* aşamasıdır sadece. *Bir sonraki* adımı sadece gerekli kılmaz, zorunlu kılar ve bu sonraki adım *anlamların* sanatçı tarafından *kavranması* ve bu olgular ve belgelere karşı kişisel ve derinlikli bir tavırdır.

Bunlar sadece sanatçının yaratıcı bireyselliğinin işaretini taşıdıklarında sanatsal bir olgu olabilirler.

Bunun sonucunda sadece İlyiç'in biyografisinin olgularını gösterme gerekliliği değil bunları özellikle bin yüzlü insani düşünür ve kişilik birliği içinde göstermek gerekir.

Polonya döneminde, Krakov'da ve Poronino'daki olayları ve toplantıları sıralarsak ve kendimizi sadece o dönemdeki yaşamının olaylarıyla sınırlarsak seyirciye Lenin'in hayatıyla ilgili yeni ne söyleyebiliriz?

Çünkü bütün bunlar sonuç olarak herkesin bildiği olguları anlatmaktan başka bir şey değildir.

Ama Lenin'i, Novi Targ'da, hapishanede geçen uykusuz ve düşünceler içinde geçirdiği geceleriyle göstermek, tüm yaşamını tehdit eden savaş trajedisi konusunda gerçekten nasıl dramatik bir algılama içinde olduğunu anlatmak, gene kana boğulmuş insanlığın savaş cehenneminden bir kurtuluş yolu gösterecek kehanetlere susamış olduğu o dönemde kendisini nasıl güçsüz hissettiğini yansıtmak... belki bütün bunlar bir amaç olabilir sanat için...

Ve düşüncenin ve tarihin ve de duygular labirentinin ateşli süreçlerinin egemen olduğu, umutların ve düş kırıklıklarının, öngörülerin ve bilançoların, yüreklerdeki acıların kararlılıklarının karıştığı tüm bu sıcak dönem... senaryomuzun temelindeki dramın özünü bunların oluşturması gerekir... Dolayısıyla projede ilk yenileme: sesli örgünün temel unsurunun Lenin'in düşüncesinin sesi olduğu *monolog-film.*

Lenin'in hapishanede geçirdiği on iki gün, olayların kronolojik anlatısı değil, zaman ve mekân konusunda çok farklı bir yaklaşım... senaryonun dramatik yapısındaki ikinci yenilik...

Olay örgüsünün düz çizgi halinde akışıyla sınırlanmayan ve özgür denen anlatım günümüzde yeni bir klişedir ve yapaylığa dönüşür. Bu yöntem, tema gereğince canlandırılmadığında hemen tükenir, yorucu ve tüketici olur ve bu koşullarda benim düşünceme göre kısa süre içinde seyirciler başkaldırırlar ve yeni bir nitelik bağlamında konunun güçlü ve sağlam gerekçeli yapısı içindeki normlara dönüş isterler.

Bizim filmimiz için senaryo ve mizansen projeleri üstünde çalışırken akademisyen Zeldoviç'in Aynştayn teorisiyle ilgili bir yazısındaki birkaç satır dikkatimi çekti ve tesadüfen bulmadım bunları. Şöyle diyor Zeldoviç:

"Aynştayn'ın vardığı sonuçlar çok şaşırtıcı gözüküyor: zaman, büyük bir kütlenin yanında, bu kütleden uzak olduğunda daha yavaş akar. Bu nedenle titreşimler -ışık ve bir kütlenin yakınlarında, çekim alanı içinde yayınlanan radyo dalgaları- daha yavaş ve ağır gibi algılanılarlar ve uzaktan bakan birine göre titreşimleri daha zayıf gözükür... Zamanın akışındaki değişim yolda, her parçacığın, büyük bir kütlenin yanından geçen her cismin yörüngesinde bir sapmayı tetikler. Aynştayn'a göre çekim bu şekilde açıklanır. Dolayısıyla çekim, çeken kütlenin, yanından geçen bir cismin yörüngesini değiştirmesiyle ilişkilidir"

Bilimsel süreçlerden sadece analojik olarak yararlanmanın verimli olabileceğini düşünmüyorum, benim kesin inancım şudur: çağdaş bilimin buluşları sanatçının imgelemi için dolaylı ve alttan alta bir uyarıcı oluşturabilirler. Sanatçının düşüncesi soyut değil her zaman somuttur ve işte bu nedenle bilim adamının çıkarsamaları ve gözlemleri kabul edilebilir bir ölçü içinde geleceğin sineması için aradığımız dramatik ve ritmik yapının doğruluğunu kabul etmişlerdir.

Evet, filmin temel imajı, "büyük bir kütle" çevresinde bu şekilde gösterilirse zaman daha yavaş geçebilir ve geçmelidir de - Lenin'in düşünce sürecini gösteren sinematografik aksiyonun mantıksal "yabancılaştırması'nın ve öteki "parçacıkları etkileyen "çekim"in temelinde yatan budur- filmin kahramanları -ve yörüngelerindeki değişme- yani yaşamdaki yazgılarının değişmesidir bu (dolayısıyla senaryoda değişiklik) -temel "kütle"nin yakınlarında hissettikleri- İlyiç'in ağır ve çekici imajı...

Ve düş daha ileri götürülürse: sinema sanatının olanaklarıyla "çekim" yasasının bizim için ve Lenin'in fikirleri için çalışması ve onu şimdi sayıları milyonları bulan seyirci kütlelerinin sevgisini ve anlayışını harekete geçiren bir güç haline getirmesi ve böylelikle bunları, bilinen yörüngelerini yani sinemayı sadece bir "gösteri" gibi düşünmekten ibaret olan kolay çözümü değiştirmeye zorlaması... ne kadar soylu ve tutkulu bir amaçtır bu!

Bizim Lenin filminde iç monologun gerekli olmasının nedeni bir tutarsızlık, öznellik ya da beyin mekanizmasının eksikliğinin

tespit edilmesi, bilinçdışı labirentlerinin saptanması deneyimi değil, Leninci düşüncelerin oluşması sürecinin açığa çıkarılmasıdır.

Basitliği ve etkililiği içinde şahane bir fikir olan emperyalist savaşın iç savaşa dönüşmesi fikri, tüm tarihsel gelişmenin daha sonra doğruladığı fikir Lenin'de belki Novi Targ hapishanesindeki bu acılı geceler sırasında oluşmuştur.

Bize göre Lenin'in bu çok temel ve derin düşüncesi savaştan önce Polonya'da gördüğü ve gözlemlediği birçok şeyin bir sonucudur.

Rusya'nın ve Polonya'nın tarihsel yazgısı, yurtseverlik, milliyetçiliğin ve şovenizmin tehlikeleri, dostluk, aşk, sadakat gibi basit insani duygular kısacası her insanın yaşamında görülebilen tarihin trajik dönemleri üstüne derin düşüncelerinin kökenini de bunlar oluşturur.

Ve benim inancıma göre bu amacın gerçekleşmesinde alışılmış diyalogdan çok daha önemli olanaklar sunan kesinlikle iç monolog biçimidir.

Filmin getirdiği ve bütünüyle aktör sorunları üstüne bu düşünce bağlamında benim için çok önemli bir ilke olan bir deneme çekimini hatırlıyorum.

Aktör Maksim Ştrauh'a bu deneme amacıyla seçtiğimiz epizodu oynamasını önermiştim: Lenin'in hücresinde ilk kez göründüğü sahneyi hiç prova yapmadan oynaması önerisi. Kamerayı, metrajı unutmasını ve sadece mantığını kullanarak, doğal bir şekilde, kendisini içgüdülerine teslim ederek ya da daha doğrusu kendisiyle yaptığımız daha önceki filmlerde biriktirmiş olduğu deneyimleriyle oynamasını istemiştim.

Bu iş önce hepimize tuhaf geldi çünkü biz Meyerhold ve Ayzenştayn geleneğinde (sadık ve kendisini dikkatli bir biçimde uyarlamış aktör) eğitilmiştik ve bize göre özenticiliğe ve yaklaşık değerlendirmelere bağlı bir çeşit doğaçlamaya temkinli yaklaşıyorduk.

Bununla birlikte bazı şeyleri de kesinlikle yeniden öğrenmemiz gerekir ve aslında bu ifade de belirsizdir ve şöyle söylemek

daha doğru olur: yılların deneyimine dayanarak ikinci bir soluk gibi daha güçlü bir iç özgürlük kazanmamız gerekir ve sanatçılar olarak kendimize daha fazla güvenmeliyiz. Birikimlerimizden hiçbir şey yitirmeden, kamera karşısındaki tavrımızda yeni nitelikler kazanmamız gerekir (o aktör olarak, ben de mizansen ve kadraj yönetmeni olarak) ve bu nitelikler çağdaş sinema yönetmeni ve aktörü için son derece gerekli kesin biçimin, doğallığın ve özgürlüğün bir sentezi gibidir.

Montaj sineması geleneği -belirgin özelliği kendi içine kapanan ve plastik anlatımı sınırlı olan bir imajın kesin kompozisyonunun bir aktörü çok kesin bir sadakate zorlaması olan- mantıksal anlamda sonuna kadar götürülmüş ve Ayzenştayn'ın "Müthiş İvan" gibi bir filminde tükenmiştir.

Ekranda insanın davranışında kurgusal, yüzeysel bir basitliğin kesin bir hakimiyetin yerini almasını ikimiz de kabul edilmez buluyoruz.

Dolayısıyla yeni bir yol, üçüncü bir yol bulmamız gerekiyor.

Deneme çekimi bu yolda ilk adımlarımın doğruluğunu denetlememi sağladı.. "Motor" dedim, aktör üstünde pardösüsü ve başında şapkasıyla kamera alanına girdi. Önünde sefil hapishane eşyaları -bir yatak, bir masa, bir tabure- vardı ve ciddi, titiz, gerçekçi bir tavır içinde bu ortamda yaşamaya başladı.

Ben kameranın yanında, ayakta, aktörün düşünce sürecini, fantezisinin gelişmesini, şapkasını, pardösüsünü çıkarma ve bunları nereye asacağını izlerken ilgim hiç eksilmiyordu... Tahta bölmedeki şiltenin sertliğini denemesi, parmaklıklı pencereden dışarı göz atması, hapishanedeki eski bir suikastçi alışkanlığıyla duvara vurması... masanın başına oturması ve düşünmeye başlaması... Sonra biraz gevşemeye ve rahatlamaya karar vermesi... Ayakkabılarını çıkarması... Ceketini çıkarması ve düşünceli bir halde yatağına yatması...

Onu sıkıştırmıyordum, hiçbir telkinde bulunmuyordum, hiçbir sınırlama getirmiyordum. Kamerada film akıp gidiyordu ve filmle birlikte gerçek yaşam bobine sarılıyordu ve ertesi gün deneme çekimlerine baktığımızda inandık buna.

Çekimden sonra ayrıca senaryodan birkaç cümleyi, filmin bu sahnesindeki düşüncelerin yer aldığı metni okumasını istedim.

Daha sonra özellikle aradığımız ses ve görüntü sentezinin sağlanıp sağlanamadığını doğrulamak amacıyla sesli bandı eşledim. Bence sonuç mükemmeldi özellikle ses kesildiğinde çalışmanın başarılı olduğunu anladım ve ara vermek yerine Lenin'in düşüncelerinin seslendirilmesini biraz daha, biraz daha dinlemek istedim. Hiçbir biçimde yorucu ve sıkıntılı olmayacaktı bu. Olmamalıdır da!

Filmde aktörle ilgili olarak gelecekteki çalışmalarımı kendim için açık seçik biçimde belirledim. Štrauh'a olası en büyük özgürlüğü tanıdım ve görüntüyle ilgili tavrını ve durumunu sadece kameranın açısına göre düzelttim. Ama kameranın bu görüş açısını dış dekoratif etkiyi dikkate alarak değil olası en etkili anlatıma ve aynı zamanda da sadeliğe ulaşabilmek için seçmeye çalıştım.

Bu konuyla ilgili olarak 1955'te favori yönetmenlerimden Luis Bunuel'in yazdıklarını hatırlıyorum:

"Teknik benim için bir problem oluşturmaz. Bilimsel kadrajlı filmler denen şeyler rahatsız etmez beni, ben sofistike bakış açılarından nefret ederim. Operatörümle birlikte çoğu zaman ince ve karmaşık görüntüler tasarladık ama çekime başlamadan önce ikimiz de kahkahalarla gülüyorduk ve her şeyi kaldırıp hiçbir kamera etkisi olmadan, sadece görüntü alıyorduk."*

Bu, görüntünün plastik anlatılabilirliğinden ve belki de dolayısıyla kendi mizansen üslubumun ağırlık noktasından vazgeçmiş olduğum anlamına mı gelir? Çünkü ressam olmamın ve eleştirmenlerin hemen her zaman filmlerimde gereksiz plastik etkiler aramalarının bir anlamı yoktur.

Tabii ki hayır, vazgeçmiş değilim. Sinema benim için her zaman öncelikle gözü aracılığıyla seyirciye hitap eden bir sanat olacaktır ve geçmişteki gibi kameranın aylak gezmelerini, karanlık kompozisyonu, yapmacık ve tutarsız görüntüleri kabul etmiyorum kesinlikle. Ama sözgelimi Isaac Babel gibi bir yazarın dilinin anlatım gücünden yoksun olduğu söylenebilir mi?

Olabilir ancak onda üslupçuluk dikkat çekmiştir ve sözcüklerin gerçek değerini bilen bir yazardır. Bufnunla birlikte genç yazarlarla yaptığı bir sohbette şunları söyleyen de odur:

"Yazarın yeteneğinin dizeler, kafiyeler oluşturma, ilginç sıfatlar, eğretilemeler bulmakla ilişkili olduğu sanılmasın. Ben de çok çektim bu hastalıktan vaktiyle ve artık yazılarımda bu tür eğretilemeleri bazı insanlar üstlerindeki böcekleri, sinekleri nasıl ezerlerse öyle eziyorum.

Ve işte bu nedenle şöyle diyorum size: bir anlatım yöntemi sergileyebilmek için olabildiğince az yapaylık, olabildiğince az dolambaç ve çaba: gerçek sanat yazma yönteminin olabildiğince az farkedildiği sanattır.

...Okuyucuya vereceklerinizin sizin için de aynı derecede önemli olması gerekir, fikirlerinizi ifade ederken Puşkin'in sözleri her zaman yol göstersin size: "düzyazıyı değerli kılan en önemli özellikler kesinlik, açık seçiklik ve az sözle çok şey anlatmaktır.

Ancak kesinlik, açık seçiklik ve az sözle çok şey anlatmanın kolay olduğunu sanmayın. Çok zordur bu iş, güzellik etkisi vermekten çok daha zordur..."

Stilistik sorunları doğal olarak bugün bütün dünya sinemacılarını ilgilendirmektedir. Bu anlamda yönetmen ve eleştirmen Jacques Rivette'in Pontecorvo'nun filmi ("Kapo") üstüne çok ses getirmiş olan düşünceleri özellikle anlamlıdır. Jacques Rivette kameranın yavaşça yaklaşarak, demir telle asılmış, ölü kadın kahramanı yakın çekimde gösterdiği filmin son planını irdelerken bu "kaydırma"yı *ahlaka aykırı* olduğu için tahammül edilmez bulduğunu yazmıştır.

Üstünde çok fazla durulmadan dile getirilen bu düşünce yazıda ayrıntılı biçimde geliştirilmemiştir ama yazarın yargılarından şöyle bir sonuç çıkarılabilir: ekranda gösterilen bazı trajik olaylar sanatçı açısından son derece içsel bir sezgiyi gerekli kılar öyle ki bu gibi durumlarda profesyonel bir kayıtsızlık göstermesi mümkün olamaz.

* Luis BUNUEL, *Positif*, no. 54-55, 1963.

Rivette'in düşüncesi, sanatsal anlatım araçlarının sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda *etik* olarak da değerlendirilebileceği düşüncesi doğru gözüküyor bana. Saf sinematografik yazı denen şey ya da sanatçının dilinin sadece bir teknik yöntemler bütünü olmadığı veya sadece mesleki alışkanlıklardan ibaret olmadığı, ahlaksal niteliklerinin genellikle bilinçdışı, içgüdüsel yansıması olduğu düşüncesi konularının üstünde düşünmek gerekir. Büyük Rus sahne reformcusu Stanislavski'nin sanatçının eğitiminde etik sorunlar üstünde durması bir rastlantı değildir.

Özellikle ve sadece teknik mizansen yöntemlerinin uzun zamandan beri bir plan ya da görüş açısı tercihi, bir montaj ritminin belirlenmesi ve başka bir yığın şey gibi sanatçının *tavrı*'ndan başka bir şey olmadığını ve dolayısıyla her bilinçli ya da bilinçsiz eylem gibi sanatçının yaşama ve çevresindeki insanlara karşı tavrını açıkladığını düşünüyorum. Ve bunların bütün tavırlar gibi bütün açılardan ve dolayısıyla aynı zamanda *etik* tavırlardan hareketle irdelenmeleri ve değerlendirilmeleri gerekir. Sözgelimi Louis Malle gibi bir yönetmenin o çok ilginç filmi "Zazie Metroda"danın çevrim senaryosunda iyi eğitilmemiş bir çocuk olan Zazie'nin sofradaki kaba hareketlerini "kameranın arkadan çekmesini sonra sanki *utanarak* ondan uzaklaşmasını" (epizodik bir bakış olarak) anlıyorum.

Evet kamera Malle'deki gibi çekingen ya da hassas olabilir veya Bresson'daki gibi sert olabilir ya da Hollywoodlular'daki gibi yeterli olabilir, bakışı ve tavrı gerçeğin sadece dış olgularını değil sanatçının iç dünyasını da gösterebilir.

"Lenin Üstüne Anlatılar"ın çekimi sırasında Lenin rolündeki aktör Štrauh'u çok yakından çekerek risk almamam gerektiğini düşünüyordum çünkü bu tavır hiç yararı olmayan gereksiz bir şey olarak ya da görüntü bağlamında sezgisizlik olarak yorumlanabilirdi.

O sırada kafamı en çok kurcalayan sorun plastik olanakların tercihiydi, bu sorun şimdi de aynı derinlikte ve sıkıntılı bir şekilde karşımda duruyor.

Ama bu kez öyle anlaşılıyor ki kendimizi Lenin'e *yaklaştırma* hakkını (özellikle de ahlaksal olarak elde etmek gerekiyordu bu hakkı) elde etmiş bulunuyoruz.

Aktörün gözleri en önemli anlatım aracıdır (Meyerhold'un tiyatro eğitimi bağlamında söylediği budur) ama bu gözleri yüz kez daha dikkatli bir tavırla didikleyen ve gerçeği ya da yalanı ortaya çıkaran objektif konusunda ne söylemek gerekiyor...

Uzun yıllar Lenin imajıyla haşır neşir olmuş aktör Štrauh'un birikimi olan bu gerçeği bu kez yakın çekimde gösterme riskini aldım.

Ve şimdi de montaj üstüne birkaç söz. Bazı Batılı kuramcılara göre montaj artık iflah olmaz biçimde eskimişti ve araştırmalar montajın modern sinemaya uymadığını göstermiştir.

Montajdan anlaşılan sessiz sinema dönemine özgü bütünüyle dış yöntemler ise günümüzde bu yöntemlerin çoğu önemini yitirmiştir artık.

Ama benim için montaj hiçbir zaman stilistik yöntemlerin bir toplamı olmamıştır, aynı şekilde Ayzenştayn için de böyleydi durum. Oysa söylenen özellikle Ayzenştayn'ın montaj yönteminin eskimiş olduğudur. Ve bunun nedeni de sadece sesin başka malzeme organizasyonu ilkeleri getirmiş olması değil özellikle Ayzenştayn yöntemi denen yöntemin seyirci üstünde çok güçlü bir etkiyi gerekli kılmasıdır. Onlara göre montaj, olguları

seçerken bunları seyirciye empoze eder, yaratıcının düşüncelerini ön plana çıkarır ve ritminin esinleyici gücüyle hipnotize eder.

Ve bunlar modern sinema yandaşlarının hoşuna gitmez. Onlara göre seyirci kendi haline bırakılmalıdır. Sanatçı vardığı sonuçların hiçbirini empoze etmemelidir ona. Deyim yerindeyse "nesnel" sinema çağı gelmiştir ve bu sinema sadece entelektüel düzeyi daha yüksek seyircilere hitap etmelidir. Ama bu soylu seyirciye saygı görünümünün arkasında bence çok farklı bir şey gizlidir.

Bana öyle geliyor ki sinematografik sunum biçimi sadece

teknik bir problem değildir, aynı zamanda etik bir problemdir. Şimdi daha fazlasını da söyleyebilirim. Montaj problemi bence aynı zamanda felsefi bir problemdir.

Onlara göre "uzun planın" yani geleneksel sekansın (ayrım; bir ya da birden fazla sahnede geliştirilerek, olgunun tamamlanmış bir parçasını veren film bölümü) yerini alan her türlü montaj kaygısından uzak bütüncül parçanın övülmesinin altında gizlenen tüm bir fikir sistemidir ve bu fikir sistemi bir yandan sanatçının gerçeklik karşısındaki güçsüzlüğüne bir yandan da sinemada her türlü ideolojinin yok edilmesi bağlamında kimi zaman gizli ama kimi zaman da doğrudan doğruya açıklanan bir arzuya tanıklık eder.

Doğal olarak mükemmelleştirilmiş, daha esnek ve daha karmaşık hale gelmiş yeni montaj yöntemi eskisi gibi, bizim politik sinema mücadelemizde en önemli ilkenin silahı olarak kalmıştır.

Evet montaj gelişmiştir ve günümüzde Ayzenştayn'ın montajı çok farklı olurdu ama benim çağdaş sinemanın en önemli yapıtlarında şu ya da bu biçimde gördüğüm montaj, sanatçının stilinin ve anlatım biçiminin unsurlarından biri, yaşamla ilişkisinin bir ifadesi ve... seyirciye karşı gerçek saygısıdır.

Jules Renard da şöyle der:

"Hemen hemen her türlü edebiyatın çok uzun olduğu söylenebilir."

Çağdaş sinema için de aynı şey söylenemez mi? Hatta bir "ölü zaman" terimi bile ortaya çıkmıştır: ekranda hiçbir şeyin olmaması. Bu sonu gelmeyen pasajların, kimi zaman bütünüyle anlamsızlıklardan ibaret olan atmosfer ayrıntılarının görüldüğü bu bölümlerin çağdaş sinemanın gerçek özünü oluşturduğu söylenir.

Bunların ustaca sergilenmiş ama basmakalıp bir konuyla olay örgüsünü körü körüne yapıştıran ve gerçek yaşamın girmesi için en küçük bir açık kapı bırakmayan sıradan bir dramaturjinin standartlaştırılması karşısında doğal tepki olarak ortaya çıkmasının kabul edilebilirliğini anlıyorum.

Ama çoğu zaman yaşamın yansımasının daha zengin ve daha doğru, yeni yöntemlerini arayan sanatçıların gözünde meşru olan bu protesto biçimi çoğu zaman benzer bir basmakalıplığa dönüşür.

Bu "anti-basmasalıplıklar"ın gerçek olmayan önemi kimi zaman ruhun boşluğunu ya da inceden inceye hesaplanmış bir şarlatanlığı gizler.

Ünlü yönetmen Akiro Kurosava'nın senaryo ve montaj konusundaki düşüncelerini hatırlarken keyif duyuyorum:

"Bana göre esas olan senaryonun hazırlanmasıdır. Filmin yapısı, çatısıdır senaryo... Bir yönetmenin hiçbir işe yaramayan görüntü yığını eklediği de olabilir ama bunun nedeni yapının ilk başta güçlü olmamasıdır. Montaj konusunda en önemli şey kesmektir, en sevdiğiniz, üstünde en çok çalıştığınız sahneleri bile kesmek... Sahne iyi değilse yani bütünle uyuşmuyorsa acımasızca kesmek gerekir."*

Bütün yönetmenlere şahane bir öğüt!

Kesinlikle gerici olduğu söylenemeyecek olan bir sanatçının öğüdü.

Filmin yapısı, işte bana önemli gelen şey budur... Doğal olarak sadece görsel unsurları değil aynı zamanda sesli unsurları da içeren bir yapı.

Dramaturgun ve yönetmenin genel amacına bağlı olan bir yapı. Bütün adına özelin feda edilmesini gerekli kılacak olan bir yapı.

Sonuç olarak seyirci üstünde özellikle bütün parçaların bütünlüğü ve dengesi aracılığıyla etkili olan bir yapı.

Kadansın değil ritimin ama karmaşık, çokbiçimli ritmin büyülü etkisi filmin gerçek temelidir ve ritmin bu gücünü belirleyen de montajdır.

Bizim filmimizde özellikle önemlidir bu çünkü senaryoda ne ustaca düzenlenmiş bir olay örgüsü ne dış dramatik etkiler ne de sözcüğün genel anlamında bir hikâye vardır.

* Entretien avec Akiro Kurosawa (Akiro Kurosova'yla konuşma), *Cinéma 66*, s. 60.

Dolayısıyla ritmik yapısı daha güçlü ve daha belirgin olmalıdır, bunu yaratan da öncelikle sözcük değil düşüncedir.

Filmi tasarlamaya başladığımda aynı zamanda sanatsal malzeme ve belgesel malzemenin birleştirilmesi sorunuyla da ilgilendim. Bu kaygı bana büyük olasılıkla bütünüyle dışarıdan ve beklenmedik bir gözlemden gelmiştir.

Polonya gerçekliğiyle ilişki kurar kurmaz köylü giysilerinin egzotik görünümüyle sarsıldım. Çünkü Galiçya folklorünü ve geleneklerini tanımayan biri dağlıların kıyafetlerini işe yaramayan "köylü" kıyafetlerine ya da turistlerin fotoğraf makineleri için giyilmiş süs amaçlı kıyafetler sanabilir. Bunları sıradanlaştırmaya çalışmak gerçeği çarpıtmaktır çünkü bu bölgenin köylüleri bugün de gerçekten böyle giyiniyorlar. Onlara dikkat çekmemek milyonlarca seyirci için Lenin sahnelerine, dağlardaki toplantı görüntülerine zarar verebilir. Ve Tanrı bizi operetlere özgü gerçeğe ters düşme durumlarından korusun!

Ve tabii ki başka bir yol izlemek gerekiyordu, sivil ve kentli denen kıyafetlerle köylülerin kıyafetlerini yakınlaştırmaktan hatta bunları bilinçli olarak stilize etmekten korkmamak ve bunu dönemin çizgisinin ve özelliklerinin belli ölçüde ön plana çıkarılması gibi düşünmek gerekiyordu.

İşte bu yüzden Varşovalı sanatçı Zakhorski'yi yardıma çağırdım ve kendisinden sıradan "kostümlü" bir film için nasıl taslaklar oluşturacaksa benim filmim için de o tür taslak çalışmaları gerçekleştirmesini istedim. Bunun bizde, bilindiği gibi en fazla eskimiş olan şeyin erkek ve kadın modası olduğu Devrim öncesi filmleri seyrederken algıladığımız biraz komik etkiler uyandırdığını da söylemek gerekir bu arada.

Deneme çekimlerine bakınca ortaya şu sonuç çıktı: kostümlerin stilistik bütünlüğü ve filmin tüm dış biçiminde bir birliğe ulaşmak için yapılan titiz çalışmalar sonuçta otantik bir belgeleme duygusu yaratmıştır ve bunun nedeni filmin dönemin ikonografik malzemesine dayanması ve bu malzemeyi doğal biçimde kopya etmesi değil bu malzemeyi genellerken *sanatsal* gerçeğin kurallarına göre davranmasıdır.

Bu ilkeye göre yaratılan maddi havanın filmde kurguladığım gerçek görüntülerle rekabeti destekleyeceğini umuyorum.

Riskli bir deney bu çünkü genel olarak sanatlı denilen sekanslar aktüalite görüntüleriyle karşılaştırıldıklarında uyumsuzluk gösterirler.

Ben genel olarak da filmin belgesel yanına ilke açısından özellikle çok önem veriyorum.

Bu bizim Lenin'in evini yeniden inşa ederken sadakatle çalıştığımızı gösterir, bu evi gerçekten, gerçek kirişlerle inşa edenler dağlı-dülgerlerdir ve ayrıca şunu da gösterir bu durum: gerçek bir Polonya katolik kilisesinde (yönetimin önerdiği gibi yapay dekorlar içinde değil) çekim yapmak için ve daha sonra ilginç, işlemeli arı kovanları (Krakov Etnografya müzesinde incelemiş olduğum) bulmak için çektiğim büyük sıkıntıları açıklar; bütün bunların amacı natüralist bir otantiklik değil bugün inanmış olduğum şeydir: "sanat değeri" denen şeyle "belgesel değer" arasındaki karşılıklı ilişkiler ve birleşme noktaları çağdaş sanatın çok ilginç özelliklerinden biridir ve bu sınır çizgileri kesinlikle bizim daha önce bulunduğunu sandığımız yerden geçmez.

Brüksel Sinemateki dünyanın en iyi belgeselleri anketinin sonuçlarını yayınladığında Ayzenştayn'ın sözgelimi "Ekim", "Eski ve Yeni" ("Genel Çizgi") gibi filmleri bu kategori içinde yer almışlardır.

Ayrıca "Potemkin Zırhlısı" da uzun bir dönem boyunca Batıda sanat filmleri denen filmler arasında yer almamıştır. Ve "Grev" (batıda çok daha az bilinen) bence bu bağlamda bir döneme damgasını vurmuş bir sanat yapıtıdır ve bu dönemde daha sonra İtalyan Yenigerçekçiliği, İngiliz belgesel okulu gibi yeni akımlar ortaya çıkmıştır, bunun dışında "özgür sinema" ve en iyi Japon filmleri, Sosyalist ülkeler sinemasının yine en iyi filmleri de bu dönemin ürünleridir.

Ayzenştayn'ın filmlerini haklı olarak sanat filmleri arasında gösterdik. Bununla birlikte bu sanatçı tarihimizi ve çağdaş dönemi öylesine güçlü ve öylesine inançlı bir şekilde göstermeyi

başarmıştır ki derin bilgilere sahip olmayan milyonlarca seyirci bu filmleri otantik belgeler şeklinde algılamıştır.

Bu arada Ayzenştayn'ın sözde nesnel sinema yandaşlarının ısrarla karşı çıktıkları montaj yönteminin zayıflığı bir kez daha çürütülmüştür.

Çağdaş sinemanın bir başka özelliği bana göre yapıların düzenlenmesi ve çeşitliliğidir.

Çağdaş resim deneyi bakışımızı yapıların montajından estetik bir zevk almaya alıştırmıştır bizi. Sözgelimi mimarlıkta mat yüzeyler ve yansıtıcı yüzeyler arasındaki zıtlıklara, cam ve ağaç gereç uyuşmazlıklarına, pürtüklü, kaba yapıların ve parlak, cilalı yapıların yan yana gelmelerine bakarken zevk alırız.

Gereçlerin, rengin açık seçik, gerçek özelliklerini, simetrik ve asimetrik biçimlerin almaşmasını, rasyonel aerodinamik biçimin güzelliğini ve gündelik yaşamda ve uygulamalı sanatlarda sıradanlaşmış olan daha başka birçok şeyi değerlendirmeyi öğrendik.

Picasso ve Braque'ın deneyimlerinin plastik sanatların başka dallarında da geliştirilmiş olduğu, aynı şekilde bunların özellikle bizim çeşitli yapılardan yararlanma olanakları konusunda anlayışımızı genişlettiği söylenebilir. Picasso, tablosunun yüzeyine ilk kez gerçek bir gazete parçası yapıştırdığında ya da düz afiş harfleriyle rölyef etkisi verdiğinde veya renkli yüzeylerle işlenmiş bölümleri bir talaş karışımıyla almaştırdığında bunları düş etkileri uyandırmak ya da "burjuvaları şaşırtmak" için değil, kendi düşüncesine göre yaşamda aynı çelişkilerle karşılaşan kişinin bu resim algılamalarının sınırlarını genişletecek olan yeni gereç kombinezonları aradığı için yapmıştır. Bu yönteme "kolaj" denmiştir.

Kolaj yöntemi daha sonra Khartfild ve Rodçenko'nun fotoğraf montajlarıyla çok verimli sonuçlar aldıkları politik afiş alanında çok rağbet görmüştür ve bu yöntem daha sonra bütün dünyada afiş çalışmalarında çok hızlı bir gelişme göstermekle kalmamış çizgi film dünyasında da çok kullanılan bir yöntem olmuştur.

Ben bu terimi montajı da içine alacak kadar geniş anlamda kabul ediyorum. Bu teknik bir oyun değildir, yeni eylem biçimlerinden biri, paletimizin yeni renklerinden biridir.

İşte bu nedenle kahramanlarımızdan birinin -köylü genç Ancey-düşüncelerinde gelişen bu kolay tutuşabilen karışımı, gerçek yurtseverlik ve şoven yanılgılar karışımını büyük ölçüde ulusalcı çeşniyle birleştiren karışımı doğrudan değil belli bir mesafeden gösterme sorunu ortaya çıktığında birdenbire aklıma oyuncaklar geldi...

Bunları tesadüfen Krakov'daki bir sanat okulunun öğrencilerinin çalışmaları arasında gördüm. Öğrenciler büyük bir ustalıkla üretilmiş ama aynı zamanda iddiasız olan bu küçük ağaç figürler üstünde çalışırlarken bu malzemeleri işlemenin temel kurallarını öğrenmişlerdi ve sonuçta bu küçük figürlerin bende çağrıştırdığı fikirleri ben de sinema seyircisinde uyandırmak istedim.

Bu oyuncaklar yardımıyla Ancey'in belirsiz gençlik düşlerine kendisine özgü bir çocukluk özelliği yani istenen şeyin ve olanaksız olanın, gerçekle hayalin, fantastikle hakiki olanın karıştığı siyasal olarak pek fazla olgunlaşmamış bir düş oyunu ekleyecek olan klasik bir pantomim düşünüyordum.

Oyuncak bebekler filmin çatısına seyircilere tuhaf gelebilecek, beklenmedik bir biçimde girdi ama ben inanıyorum ki Polonya seyircisi yüreğiyle anlayacaktır bunu.

Yeni ve beklenmedik bir yapıdır bu... bizim Devlet Sinematekimizin ilgililerinin yardımıyla bulma şansına eriştiğim Pathé aktüalitelerinin gerçek belgesel filmlerinin yapıları kadar riskli bir yapıdır...

"Hamam"da yaptığım gibi anamorfoz* etkisini yok ederek belgesel görüntüler bölümünü deforme etme riskini aldım ve

* Anamorfoz: bir objenin görüntüsünün görünen büyüklüğü yatay ve düşey olarak aynı olmadığında ortaya çıkan optik olgu. Sinemaskop filmde kullanılan bu olgu aynalardan ya da merceklerden yararlanılarak elde edilebilir.

bu yolla bunlara Lenin'in fikirleriyle çelişkiyi göstermek için gerekli özellikleri de eklemiş oldum.

Aynı zamanda "triptik" yöntemini de uygulamaya çalıştım; bu yöntemde savaşın başlamasından önce bilinen aktüalite görüntülerinden alıntılar olarak yararlanılmıştı ve bunlar ayrıca genel bir değer kazandılar.

Bunların hepsi bana ayrıca dans eden domuz görüntüleri ya da Devrim öncesi sinematografisinden alınan akrobat numaralarıyla benim için gerekli olan "yabancılaştırma" etkisini ön plana çıkaran görsel bir kontrapunto yaratma sonucuna ulaştığında montajda görsel yinelemeler sisteminden yararlanma olanağı da vermiştir.

Öte yandan bu yöntemi filmin müzikal örgüsüne de uygulamak istedim ve kompozitör Adam Valyaçinski'ye beylik senfonik yapılardan vazgeçmesini ve dönemin devrimci şarkılarının, türkülerinin farklı yapılarını, Polonya folklorünü ve panayır yerlerindeki küçük orgların karakteristik seslerini, sessiz filmlerin piyano seslerini hatta savaş sahnelerinin "somut" müzik yöntemlerini doğal bir alıntı gibi değil yaratıcı bir biçimde kullanmasını önerdim. Çok çarpıcı tını zıtlıkları Rus ve Polonya askerlerinin pisi pisine öldüğü bu kardeş savaşının tarihsel şamatasına denk düşecektir.

Ve bütün bunların yanında modern sinemanın bütün olanaklarından yararlanarak ekranda Lenin imajını yeniden yaratmaya çalıştım ve bu sırada çalışmamın bütün aşamalarında Jules Renard'ın bilgelik dolu öğüdünü hiç unutmadım:

"Hiçbir zaman tatmin olmayacaksın, bütün sanat bundan ibarettir."

Rusçadan çeviren Françoise Sève

Edebiyat ve Sinemada

Yaşayan Lenin*

Türkçesi: İsmail Yerguz

Çağımızın Marksizmi olarak anılmayı hak etmiş devrimci eylem kılavuzunun baş kişisi Lenin'le ilgili elinizdeki kitap, Lenin'i sanat yoluyla anlatmada çok büyük bir eksikliği gideriyor. Lenin'i anlatırken dünyayı değiştirme iradesi ve coşkusunun sinema ve edebiyat diline çevrilmesinin farklı evrelerini anlatarak Lenin okumalarına uzaklığı kırma hedefini yerine getiriyor.

Bütün bir devrimci kalkışmalar dönemini ele alan kitap, *"Tarihsel gerçeğin, sanatsal gerçekliğin temeli ve özü olduğu"* ilkesinden yola çıkıyor. Kitap, sanatçının her zaman ve her durumda *"tarihin külünü değil ateşini taşıyanlar"* olması gerektiğini, sanatın esas olarak eylem içindeki insan karakterleri üzerinden anlamlandırılabileceğini, tarihsel bir kesiti anlatabilmek için kameranın ya da kalemin asıl olarak karakterler aracılığıyla dönemin gözü haline getirilmesinin şart olduğunu son derece canlı bir şekilde anlatıyor. Bu yolla, sinema ve edebiyatın toplumu değiştirip dönüştürmede nasıl büyük ve güçlü silahlar olduklarını kanıtlıyor.

Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin, tarihin tüm zorlu dönemeçlerinde dönüp Lenin'e bir kez daha bakma zorunluluğunu duyanlar için...

KİTAP

ISBN 978-975-570-404-3

*SEL YAYINCILIK