POLİTİK KAMERA

Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar

Yayına Hazırlayan

Kristian Feigelson



HAYAL PERDESİ

> Hayalperest Kitap 61
> Sinema 13

POLİTİK KAMERA

Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar

Yayıma Hazırlayan
Kristian Feigelson

Türkçesi: Ender Bedisel

© 2017 Hayalperest Yayınevi
Sanat Kuramları

POLİTİK KAMERA
Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar

Orijinal Adı : Caméra Politique: Cinéma et Stalinisme
Yayıma Hazırlayan : Kristian Feigelson

Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Yayın Editörü : Firdevs Candil Erdoğan
Türkçe Yayıma Hazırlayan : Mehmet Öztürk
Türkçesi : Ender Bedisel
Kitap Editörü : Okan Ormanlı
Kapak ve Sayfa Tasarımı : Himmet Doğan

Kapak Resmi : Mikhail Kobakhidze'nin 1966 tarihli *Şemsiye* filminden bir kare.

1. Baskı : Şubat 2017

Sertifika No : 22641
ISBN : 978-605-9452-08-3

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntılanamaz, kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri
Matbaa Sertifika No: 10614
Çobançeşme Mah. Altay Sk. No: 8
Yenibosna – Bahçelievler / İstanbul
Tel: (0212) 496 11 11

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel: (0212) 270 00 20
Faks: (0212) 270 00 90

www.hayalperestkitap.com
www.facebook.com/hayalperestkitap
www.artkitap.com

POLİTİK KAMERA

Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar

Yayıma Hazırlayan
Kristian Feigelson

Türkçesi: Ender Bedisel



Ender Bedisel

1948 yılında İstanbul'da doğdu. Saint-Benoit Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne devam etti. Bu arada *Tarih ve Toplum, Sorun, Polemik* gibi çeşitli dergilerde yazıları yayımlandı. Avukatlık hizmetine devam ederken bir yandan da edebiyat çevirisiyle uğraştı. Victor Hugo'dan, Balzac'tan, Emile Zola'dan, Jules Vernes'den çeviriler yaptı. Emekliye ayrıldıktan sonra çalışmalarını sürdürdü. 2012 yılında vefat etti.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7
SUNUŞ 11

KISIM 1
SOVYET DENEYİMİ

"Sosyalist Gerçekçilik" ve Sovyet Sinema Tarihinde Kullanımları
Valérie Pozner 17

Stalin Döneminde Sovyet Sineması (1928-1953)
Peter Kenez 27

Kurumlar Tarihi Bakımından Sinema ve Stalinizm Bir Araştırma Alanı
Natacha Laurent 45

1930'lu Yıllarda Fransız Sinemasında Rusya İmajı
Ekaterina Khoreva 51

Dziga Vertov 1929'da Susuyor
Yuri Tsivian 61

SSCB İnşa Halinde Dergisinde Fotoğrafın Statüsü (1930)
Erika Wolf 73

Ford, Fordizm ve Stalinizm (1935)
Anabelle Creisel ve Kristian Fiegelson 85

Eisenstein'ın *Bejin Çayırı* (1937)
Eric Schmulevitch 99

Korkunç Ivan veya Stalin'in Kutsallaştırılması (1943-1945)
Ada Ackerman 109

"Kozmopolit" Sinemacılar (1947-1949)
Natalia Nussinova 123

Ali Şir Nevai, 1948 Stalin Ödülü, Milliyetlerin Sinema ve Politikası
Cloé Drieu 137

Moskova Geçit Töreni'nde (1992) İkili Figürler
Thomas Barran 149

Kitsch ve Sovyet Sonrası Sinemada Nostaljiler
Svetlana Boym 157

KISIM 2
STALİN HAKKINDA DÜŞÜNCELER

"Sol" Filminin Ortaya Çıkışı (Şangay, 1930)
Yu Jen-Chih 175

İspanya İç Savaşı'ndan Sinematografik Anılar
Pietsie Feenstra 187

Moskova Misyonu (1943) "Amerikan Stalinci" Bir Film
Daniel Sauvaget 205

Fransız Komünist Partisi'nin Stalinci Etkinliği ve
Korporatif Antiamerikancılık (1945-1948)
François Garçon 217

Visconti, *Cinema* Dergisi ve İtalya'da Komünist Ütopya (1945-1975)
Michèle Lagny 233

Polonya Sinemasında Stalin İmajları (1948-1965)
Tadeusz Lubelski 245

Leipzig Festivali'nde (1965) Mihail Romm'un *Sıradan Faşizm* Filmi
Caroline Moine 255

Azgelişmişliğin Anıları: Küba (1968)
Maria Giovanna Vagenas 269

Stalin ve 1950'lerde Orta Avrupa'dan İzlenimler:
Kişiler ve Dekorlar, Tanıklıklar ve Nostaljiler
Gábor Eröss 281

Stalinci Macaristan'da Film Çekmek: 2003'te Bir Imre Nagy Filmi
Catherine Portuges 291

Yugoslav Sinemasında Stalinizm Meselesi
Bengi Muzbeg 301

Kuşakların Kesiştiği Noktada Gürcü Sineması
Kristian Feigelson 313

Pişmanlık (1984): Endişe Verici Bir Tuhaflık
Kristian Feigelson 325

Girdabın Ortasında: Aleksey German'ın (1997)
Hrustalyov, Arabamı Getir! Filmi
Sylvie Rollet 337

Stalinci Dönemde Filme Çekilen Aktüaliteler ve Arşivler
Pierre Sorlin 345

Beyaz ve Siyah
Mikhail Kobakhidze 355

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA 364

DİZİN 368

ÖNSÖZ

– § –

Sovyet sinemasına ilişkin bilgilerimiz şimdiye kadar 1920'li yılların deneysel dönemine aitti. Bu bilgilerin önemli bir kısmı Sovyet başyapıtlarından başka, Sovyet yönetmenlerinin sinema hakkındaki teori ve bakışlarından da geliyordu. *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* kitabı ise sadece Sovyetler Birliği'ndeki Stalinci döneme ilişkin politik ve sinematografik bilgi ve eğilimleri değil, aynı zamanda başka ülkelerdeki (Fransa, İtalya, İspanya, Polonya, Doğu Almanya, Yugoslavya, Macaristan, Orta Asya, Çin, Küba, Brezilya, hatta Amerika Birleşik Devletleri...) Stalinci manzara ve ittifaklar hakkında da bilgileri bir araya getirmiş.

Doğu Avrupa ve Sovyet sinemalarını yakından bilen Kristian Feigelson'un Fransa'da çeşitli ülke uzmanlarının katılımıyla yayıma hazırladığı bu çalışma, Stalinci politikanın 1920'li yılların ortalarından başlayarak, İkinci Dünya Savaşı dönemini, ondan sonra Stalinizmin egemenliğinin daha genişlediği ve baskısını artırdığı; sonunda da 1956 yılında yapılan XX. Kongre'de Stalinci diktatörlüğün ifşa edildiği süreci sinematografik çalışmalardan hareket ederek ortaya koyuyor. Kitap, bize yirminci yüzyılda sosyalizm deneyiminin Stalin dönemini ve Stalinci sinemalarını politik tarihle eşgüdümlü olarak izah ediyor.

Stalinci Sovyet sosyalizmi evresi öylesine geniş bir coğrafyaya etkide bulunur ki, Mao kendini Stalinci ilan eder, Fransız Komünist Partisi geniş kitleler için bu çizgide bir sinema yapar veya yaptırır; bu etki ayrıca İspanya İç Savaşı'na, İtalyan Yeni Gerçekçilik'in altın dönemine, hatta Brezilya sinemasına yayılır. Kısacası Stalinizm, "kendi kendine yeten, dışa kapalı" bir ekonomi-politik iddiasında olduğu halde, sinema yoluyla sosyalist gerçekçilik ve devrimci romantizmin kalıplarına başvurarak Sovyet modelini "ihraç" eder veya bunu dener. Sinemanın Lenin'den Troçki ve Stalin'e kadar Bolşevikler'in gözünde "özel" bir değere sahip olduğunu

hatırlayalım. Fakat politik ajitasyonlardan başka Sovyet sinemasının, kapitalizmin Fordist modeliyle şekillendiğini de görüyoruz. Yani, bu sinemanın Vertov'un 1920'li yıllardaki "sinemasal denemeler"iyle veya Walter Benjamin'in idealize ederek, sinema ile sosyalizm arasında kurmayı denediği "birliktelik" teziyle ilgisi yok.

Bu kitapta öylesine yeni ve ayrıntılı bilgiler ortaya konulmuş ki, Eisenstein'ın, Maksim Gorki'nin bu süreçteki durumları, İspanya'daki iç savaş sırasında Franco faşizmine karşı mücadele ederken bile Stalinci ve Troçkist hareketlerin birbirlerini zayıflatmayı hedefleyen "taktikçi" tutumları, Sovyet sinemasının en yetenekli yönetmeni Eisenstein'ın Troçki'yle ve ona yakın kişilerle Amerika ve Meksika'da görüştüğü "ihbar"larından sonra başına gelenleri öğrenirken, Sovyet sosyalizminin (hem Stalinist "tek ülkede sosyalizm" hem Troçkist "dünya devrimi" manevralarında) akıl tutulması içinde olduğunu ve yalan dolu vaatlerle varlığını sürdürmeye çalıştığını da görüyoruz. Birçok sinemacı gibi diğer kültür figürleri de hem Stalin döneminde hem sonrasında Sovyetler Birliği'nin umut ve heyecan vermediğinin farkındaydı; ne var ki sinema ve kültürün politik hırs ve zorbalık karşısındaki kırılganlığı orada da kendini gösterdi. Politik ve kültürel modernitenin en özgür ortamında, Paris'te, kendini mutlak otonom –neredeyse realite dışı ölçüde– bir form olarak ortaya seren Gerçeküstücülük'ün önemli iki figürü (Louis Aragon ve André Breton) bile Stalinci ve Troçkist kutuplaşmadan kendini bütünüyle özgürleştiremedi. Anadolu halkının ve işçi sınıfının vicdani sesi olan Nazım Hikmet (bilindiği gibi CHP, daha sonra DP'nin anti komünist paranoya ve şiddeti altındaydı) Sovyetler Birliği'ndeki farklı farklı hayat biçimlerinin birçoğundan haberdar değildi. Eisenstein'ın bile Sovyetler'deki günlük hayatın işleyişini yeterince bilmediğini, müthiş bir mizah yazarı olan Mikail Zoşçenko'nun başına gelenleri öğreniyoruz. Gerçekte her tarafa yayılmış olan ama kılıf değiştirmiş "Çarın Çizmeleri", Sovyet halklarını Moskova'dan yönetiyordu. Civar Cumhuriyet ve ülkelerde de "murtaza"lar ve "müdür"ler yığın yığın her "daire"de dört göz dört kulak... Bu ortamda da olsa olsa konformizm ve oportünizm hâkim olabilirdi ve kitleleri sevimli veya sevimsiz "zübük"ler, "komiser"ler", irili ufaklı diktatörler yönetebilirdi. Çok sonraları, Askoldov'un *Komiser* (1967), Menşov'un *Moskova Gözyaşlarına İnanmaz* (1979), Tarkovski'nin *Stalker* (1979) veya Abuladze'nin *Pişmanlık* (1984) gibi filmleri, gerçeği bambaşka duygularla ya günlük hayata dalarak ya da metaforlara başvurarak ortaya sermeyi başardılar.

Sovyetler Birliği'ndeki olay ve oluşumların tarihini, Türkiye'deki Amerikan ve ulusal burjuvazi destekli anti komünist politikanın cehalet ve zorbalığı nedeniyle ancak yeni yeni öğreniyoruz. Tarihi ve coğrafi yakınlığımız olan Rusya ve SSCB hakkında bu tip çalışmaları üniversite ve diğer entelek-

tüel çevrelerimizin zamanında yapamadıklarını, daha doğrusu yapmalarına izin verilmediğini unutmayalım. Kitapta "Milliyetler Politikası ve Sinema" bölümünde Türk dili ve edebiyatında önemli bir yere sahip olan Ali Şir Nevai'den hareket edilerek gerçekleştirilen aynı adlı film üzerine yapılan inceleme bizi şaşırtabilir. Başka sözlerle, bize bu kadar yakın olan Kafkas ve Orta Asya halkları –ve Ortadoğu halkları– bize o kadar uzak tutuldu ki! Yoksa sürekli Batı'ya gittiğini zanneden, kendini Doğu'da mı bulur? Eisenstein'ın sinemasal keşiflerinde başvurduğu Alman ozan Goethe'nin şu düşüncesi bizim de zihnimizi genişletebilir: "Doğada hiçbir zaman hiçbir şeyi tek başına görmeyiz; her şeyi altındaki, üstündeki, önündeki ve arkasındaki bir başka şeyle bağlantılı olarak görürüz."

Müzikal ve destansı tarihi filmler, kült kişilikler, sosyalist gerçekçilikten esinlenerek estetize edilen Moskova metrosu, Eyfel Kulesi'nden daha yüksek yapılan Moskova televizyon kulesi gibi Stalinci perdenin figürleri, iktidar seçkinlerini veya Nomenklatura'yı, hiyerarşi ve bürokrasiyi, sadakat ve itaatkârlığın ideolojisini örtmek mi istiyordu veya "genel çıkarlar" için iktidar sistemine eşlik mi ediyordu? Gerçekte tarih, ne idealistlerin ne de materyalistlerin iddia ettiği gibi ilerledi ve ilerliyor. Sovyetler Birliği tarihi gibi, Çin'in, Küba'nın, Ortadoğu'nun (Mısır, Suriye, Türkiye...) güncel tarihi de öyle. *Sinemada Komünizm Meselesi* etrafında yirminci yüzyılın başından sonuna doğru "ütopya"dan "bilimsel homo sovyeticus"a, ardından "kâbus"a dönüşen, sonunda da buharlaşan devasa bir "parti-devlet"in yönetimindeki Sovyet sosyalizminin ve etkisinin dolambaçlı bir politik tarihini, "politik kamera"ya bakarak değerlendiriyor.

Sovyet ve devrim sinemasını, ayrıca Eisenstein'ın filmleri gibi hayranlık verici olan düşüncelerini içeren kitaplarını çevirileriyle bize Türkiye'de okuyup bilgi sahibi olmamıza katkıda bulunan Nijat Özön, daha sonra Osman Akınhay'ın emeğini burada hatırlarken, bu zorlu kitabı Türkçeye kazandıran Ender Bedisel'i saygıyla anıyorum. Vefat ettiği için çeviri ham düzeydeydi; o yüzden gözden geçirip düzeltmeleri yaptım; bu bakımdan çeviride hata ve kusur varsa bana aittir. Son olarak, kitabın son okumasını titiz bir şekilde yapan meslektaşım Okan Ormanlı'ya teşekkür ederim.

Mehmet Öztürk
İstanbul, Eylül 2016

SUNUŞ

– § –

Sorbonne Nouvelle (PSN) yayınlarından *Politik Kamera: Sinema ve Stalinizm* adıyla 2005 yılında çıkan[1] ve Türkiye'deki baskısı için gözden geçirilen *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar* adlı bu çalışma, kesişen siyasal bir sorun üzerinde, disiplinlerarası bir bakışla araştırmacıları biraraya getirmeyi öneriyor. Burada "Politik Kamera"nın prizmasından salt siyasal okumanın ötesine geçmek ve karşılaştırmalı bir görüş açısının nadiren dışına taşarak, karmaşık aynalar sistemini açıklamak söz konusu. Yani önemli bir filmin yapımının etkilerini kolektif ve çoğulcu biçimde yeniden değerlendirmek amacıyla çoğu kez az görünür olan karşılıklı gizli etkileşimler arasından bu kurmacayı sorgulamak gerekiyor. Sovyet sineması[2] 1920'li yıllardan başlayarak giderek yükselen üretimin ve mevcut kurumların da sinemaya tanıklık etmesi gibi, çok geçmeden SSCB'nin sınırları dışına taşan Stalinist bir ideolojinin gelişmesi doğrultusunda özgül bir laboratuar işlevi görmüştü. Bu sinema, politik işlevinin ötesinde, sahnede oynanan temsilin öğeleri üzerinde bir tartışma üreterek, yazılı kuralların statüsü bakımından gerçek bir kültürel kopuş meydana getirmiştir. Kitle kültüründen yola çıkan sosyalist gerçekçiliğin, oluşum halinde olan bir toplumu canlandırması bekleniyordu.[3] Sinemada

1 Bu inceleme ile Macar sinemasına ayrılan *Théorème*'in 7. sayısı (PSN) arasında bir devamlılık söz konusudur. Konu, 10 Haziran 2003'te Kristian Feigelson ile Charles Urjewicz tarafından INALCO'da (Sorbonne Nouvelle Üniversitesi'ne bağlı olan Doğu Dilleri ve Uygarlıkları Enstitüsü) düzenlenen tartışmanın devamıdır. O toplantıda arşivlerden elde edilen bir film montajı da sunulmuştur. Bkz. *Figures de Staline* (*Stalin Figürleri*), INALCO yapımı, 2003.

2 1928'den 1953'e kadar aşırı ölçüde, yılda ortalama 120 ila 45 film üretilmiştir. Dahası bu sinema başlangıcından bu yana, çoğu zaman gerçekliği yansıtmayan müzikal komediler tarzında filmler üretecektir. Son zamanlarda Fransa'da gösterime giren retrospektif gösterimler bu olayı kanıtlıyor. Örneğin Toulouse'da 2000'de Sinematek'te, Mayıs 2000'de *Paris'te Jeu de Paume'da*, sonra 2003'te Paris-Beaubourg'da sunulan retrospektif gösterimler Sovyet sinemasının içyüzünü yansıtmıştır.

3 Film analizi daha kültürelci bir açıdan farklılaşmaların aşılmasını da sağlar. Zira bu farklılaşmalar

bu akımın tasarımları, sanayileşmeye, savaş olgusuna ve kişiye tapmaya eşlik ederek uzun bir dönemde gelişebildi. Popüler –halkçı– sanat, estetikle ekonomik zorunlulukları birleştirmeyi asla başaramadı. Bu yeni kültür endüstrisi, rejimin beş yıllık planlama şemalarıyla çok çabuk bütünleşti; oysa sinema, modellerini ararken kendini evrensel kılmaya yöneliyordu.

SSCB'de 1930'lu yıllar, sinemanın Sovyet rejimi tarafından belirgin bir araç olarak kullanılmasıyla belirlenmişti.[4] Aslında kişiye tapma ya da Devlet-Parti etrafında bütün alanlarda yürütülen bürokratik denetim, salt sinemanın mizansenine yönelik değildi. Bu, hızla bir inanç meselesi haline gelmişti. 1928'den itibaren stüdyoların Boris Choumiatski tarafından elden geçirilmesi, daha popülerleşen bir sinema etrafında bugüne kadar kazanılmamış bir seyircinin fethedilmesini sağlayacaktı. O zamana değin susmuş olan bir halkla iletişim kurma kaygısı taşıyan Stalinist sinema, kamusal dünyanın özel alana yayılmasına farklı basamaklarda katkıda bulundu. Fakat kalıcı değerleri aktarma ve ideolojik olanı gerçek gibi sunma kaygısı taşıyan bu sinema, Stalinci doktrine uyan bir dünyayı hiç de bütünüyle temsil edemedi. Rejimin aşırıya kaçan ideolojileştirme girişimlerini ve pratiklerin çift anlatımını bazen yalanlayarak özerk çizgilerine ulaşmayı başardı; bu özerklik özellikle 1956'dan sonra, yavaş yavaş Stalin karşıtı bir çerçevede gelişecekti. Sonuçta karmaşıklaşarak Stalinizm meselesine ve Stalin'in ekranda görünen çok sayıda figürüne referans vermekten vazgeçildi. Öyle ki kişiliğe tapmanın doruk noktasına çıkılmasına rağmen Stalin figürleri daha sonraları sinemada görünmeyecekti.

Bu çalışmanın amacı, Stalinci fenomenin klasik ve kronolojik anlamda sınıflandırılmasından sıyrılarak bu süreçlerin aşamalarını yakalamaktır. Dolayısıyla, öncelikle bu sinemanın yapılanmasındaki bazı kilit noktalar araştırılacaktır: 1930'lu yılların başında, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş döneminde, devlet ile kültür arasında bir uzlaşma sağlanarak 1934'ten sonra sosyalist gerçekçilik inancının genelleştirilmesi, sinemada sansür, terör dönemine tanıklık eden o tarihteki bazı kurmacaların asla belli bir çizgiye bağlı kalmaması, 1947'den sonra iktidarın halka özgü karakterini tanıtlamayı amaç edinen sinemasal kurumların güçlendirilmesi, çok sayıda sinemacının biricik ortaklarıyla el altından uzlaşmaları...

Stalin, birçok yerde rol alan kolektif bir aktör olarak görünür:

'totaliter' okuma (örneğin filozof Hannah Arendt'in değişmezliğe istekli olması) ile sistem arasında çoğu kez kısır kalırlar. Bkz. H. Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, Gallimard, Paris, 2002; ayrıca, bu araştırmaların ışığında sinemayı konu alan, Stalinci fenomeni arıtan 'revizyonist' bir analiz (kadın tarihçi Sheila Fitzpatrick'in sosyal tarihi sorgulaması gibi) için bkz. *Le stalinisme au quotidien dans les années trente*, Flammarion, Paris, 2002). Ayrıca bkz. Nicolas Werth, *"Totalitarisme ou révisionnisme? L'histoire soviétique, une histoire en chantier"*, *Communisme*, 1996. Yine bkz. Marc Ferro, *"Un cinéaste dans la Cité"*, *Culture et Révolution*, EHESS, Paris, 1989.

4 Bu soruna öncülük eden Anglo-Sakson çalışmalardan bellibaşlıları, Christie, Peter Kenez ve Richard Taylor'unkilerdir.

Stalin, ete kemiğe bürünmüş tarihtir... Çerçeve dört yandan çizilmiştir. Sinemasal yutturmaca ilke olarak tek kişinin üzerine indirgenmişti. Stalinci filmlere göre, Stalin'in kendisinin de bir dahi olduğuna inandığını söylemek abartılı sayılmaz. Hatta Jarry'nin babası Übü'nün moralini yükseltmek için bu tantanayı icat ettiği bile söylenebilir.[5]

SSCB sınırları dışına taşan bu kurgulanmış figür, inançlar ve simgelerle bütünleşti. Aynı sistem, çok şekilli yansımalarıyla bugüne kadar sürüp gitti.[6] Zaten Rusya'da vardı, aynı şekilde Çin'de, Küba'da, Avrupa ya da ABD'de varlığını sürdürdü. Öte yandan sinema, Stalinizm anatomisinin ıcığını cıcığını çıkararak incelenmesine yardım etti. 1960'lı yıllarda çok sayıda film yapıldı; bu yapımlar o dönemin kültürel tarihinin eleştirel bakımdan yeniden incelenmesine katkıda bulundular.

Bu çalışmada Stalinci dönem ile Stalin sonrası döneme ilişkin bazı simgesel filmler çözümlenecektir. Kimileri Stalinizm meselesini ya da sinema tarihinde onun oynadığı rolü yeniden gözden geçirecek, totalitarizm öcülerini kovmaya çalışacak, kimileriyse o dönemin nostaljisini dile getireceklerdir. Stalinci fenomenin sinemaya bıraktığı mirası ve sinemadaki kalıtsal formlarını anlamak için bu gözden geçirmeler boyunca, hiç kuşkusuz daha bütünleşmiş bir yaklaşım şekillenir. Mabut, yeniden tasarlanabilen bir imgeye dönüşür.

Eğer Stalin kamusal sahnede her yerde bulunabilseydi, bu imge totalitarizmin gizleri arasında suskunluğunu korudukça sinemada Stalinizm, görünmeyenin tahakkümüyle çelişkili olarak belirginleşirdi. Bunun dışında söz konusu araştırmalar sonucunda ve Stalinci etkenin ötesinde, sinema ile politika arasındaki ilişkileri sorgulamak, eleştirel düşünceyi derinleştirmeyi ve o düşüncenin gelişmelerini izlemek mümkündür.

5 *Esprit* dergisindeki makalesine 1953'te tamamlayıcı bir not ekleyen André Bazin'in sorgulaması: "*Le Mythe de Staline dans le cinéma soviétique*", Temmuz-Ağustos 1950. Bazin aynı konuyu *Le cinéma français : de la Libération à la Nouvelle Vague* adlı yapıtında yeniden ele alır. (...) Bu yazdıklarında Georges Sadoul'un "*Staline et le cinéma*" yazısıyla ihtilâfa düşer: *Cahiers du cinéma*, 1998, s. 337-356. Georges Sadoul'un yukarıdaki yazısı *Les Lettres françaises* dergisinde yayınlanmıştı: Mart 1953, No: 456/12. Bu tartışma için ayrıca bkz. *Stalinist Sinemanın Genel Tipolojileri*, Natacha Laurent, *Le cinéma stalinien: questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003.

6 Tarihçi Moshe Lewin şöyle der: "Stalinizm bu evrelerden biridir –kendine özgü sertliği olan, hatta marazi olabilen bir evre. Kurucusuyla birlikte gelişmiş ve neredeyse onunla aynı zamanda sönüp gitmiştir. Ancak genişleyen çerçevesi, daha karmaşık ve kalıcı biçimde varlığını sürdürmüştür" (*La formation du système soviétique*, Gallimard, Paris, 1987, s. 12).



Pudovkin'in 1927 tarihli filmi *Saint-Petersburg*'un son karesi.



Kısım 1
SOVYET DENEYİMİ



Vladimir Korolevitch'in 1932 tarihli *Sıcak Kan* filminin afişi.

Valérie POZNER, CNRS'de araştırmacı. Sovyet ve Rus sineması uzmanı. *Lev Kulechov'un Sinema Sanatı ve Diğer Yazıları*'nın yayımlanmasına katkıda bulundu (L'Âge d'homme, 1994). *Rus Şekilcileri ve Sinema* (Nathan, 1996), *Mejrabpom Stüdyosu* (RMN, 1996); *Sessiz Filmden Sesliye* (AFRHC, 2005) gibi metinlerin yazarı. VPozner@free.fr

"SOSYALİST GERÇEKÇİLİK" ve SOVYET SİNEMA TARİHİNDE KULLANIMLARI

Valérie Pozner

– § –

Stalinci dönemde Sovyet sanatında sık sık kullanılan sosyalist gerçekçilik kavramı neyi içeriyor? Estetik bir doktrinden mi söz ediliyor? Yoksa salt ideolojik içeriğe indirgenmiş bir şey midir? Teori ve pratik arasındaki ilişkiler nelerdir? Bu terim kullanılırken, zımnen sanatsal alanda işlevselliği olan hangi tip göz önüne alınıyor? Sonuçta özellikle Sovyet sinemasını betimlerken bu kavram neye değiniyor? Kavramın yol açtığı tartışmaların bilânçosunu çıkarırken yukarıdaki sorulara kısaca cevaplar bulmaya çalışacağız[1].

Terimin Kökeni ve Kullanımları

Terim 1932 yılında, bütün Sovyet yazarlarına yönelik bir kongre düzenlemeye çalışan komisyonda meydana gelen tartışmalar sırasında uydurulduğu. Amaç bir "üretme yöntemi" tasarlamaktı; bu yöntem, estetik evrimin bir aşaması olarak kendini dayatıyor, 1917 Ekim Devrimi'nden doğan sosyalist topluma uygun düşen estetiği yaratmaya çalışıyordu[2]. 1934 yılında, birinci Sovyet Yazarları Kongresi'nde aynı yöntem şöyle geliştirildi:

"Proletarya diktatörlüğü yıllarında işçi sınıfı saflarında ilerleyen ve Komünist Parti tarafından yönlendirilen Sovyet edebiyatı ve edebiyat eleştirisi, ürün yaratmanın yeni ilkelerini hazırladı. Bir yandan geçmişten gelen edebi

1 Bu metin, sosyalist gerçekçilik konusuna ayrılan seminerdeki tartışmalara çok şey borçludur. Michel Aucouturier 2000 yılında bu seminere öncülük etmiş, 2002 yılından itibaren Catherine Depretto aynı çalışmayı sürdürmüştür. Ayrıca, Paris Slav Araştırmaları Enstitüsü'nden Marie-Christine Autant-Mathieu, Michel Niqueux ve Leonid Haller de seminere katılmışlardır.

2 Günümüzde terimin isim babalığı Stalin'e atfedilir. Terim, çeşitli öneriler arasından onun tarafından seçilmiştir.

mirası eleştirel anlamda kendine mal ederlerken, diğer yandan da sosyalist kültürün ilerlemelerinden muzaffer sosyalizm inşa edilirken elde edilen deneyimlerin etüdünden doğan bu ürün yaratma ilkeleri, bellibaşlı ifadesini sosyalist gerçekçilik ilkelerinde buldular. (...) Sosyalist gerçekçilik, edebiyat ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemi olarak sanatçının gerçeğe uygun eser üretmesini gerekli kılar. Bu eser, gerçekliğin somut biçimde yansıması olacak; tarihsel boyutta devrimci süreçlerden geçecektir. Öte yandan gerçeğe uygunluk ve gerçeğin sanatsal bakımdan yansıtılması sonucu, tarihsel anlamda somutlaşan nokta, sosyalizm doğrultusunda emekçilerin ideolojik eğitimi ve dönüştürülmesiyle güdülen çabayla iç içe olacaktır."[3]

Bu anlamda Sovyet anlayışına göre, sosyalist gerçekçilik; klasisizm, romantizm ve modernizmden sonra gelen farklı bir paradigmadır.

Bu kuralcı anlayış açısından tarihçi, sosyalist gerçekçiliğin yalnızca icraatını öngörerek daha pragmatik bir tavır tercih edebilir. Bu durumda sosyalist gerçekçi her yapıtın rejim tarafından kabul edilmiş ve bu yaratma yöntemini üstlenen bir bakışla yayımlanmış bir ürün olduğu söylenebilir.

İlk elde, sosyalist gerçekçilik kurallar ve değerler sistemi olarak kendini gösterir ve politik denetimin bir işlevi olarak üstlenilen ve dikte edilen önerileri temsil eder. Doktrinin göreceli olarak belli belirsiz olduğu (onun tadil ve ıslahına öncülük eden önerilerin içinde beliren çelişkiler) ve Sovyet döneminde formüle edilerek genelde katı kurallara dönüştürülen metin yorumlamaları çerçevesinde yalnızca teorik ve eleştirel metinlerden yola çıkan bir anlatımın içeriği hayli sorunsallaşır. Bu kavram, politik-estetik aygıt tarafından ayrıcalık tanınan, gerek ödüllendirilen gerek okullarda ders programlarına alınan yapıtlarda öğretilerek tanımlanmaya çalışılır. Her edebiyat ekolünde olduğu gibi, sosyalist gerçekçilik de şöyle böyle algılanan bir çerçeve içinde üslup, jenerik ve anlatım bütününü içeren bir yapıda belirir.

Sinema alanında uzmanların çoğunluğu, montajın kınanmasına ve değişmeyen görüş noktasına (yirmili yılların sonundan başlayarak geçersizleşen avangard sanatın çizgileri), (doğal dekorlara ve önceki on yılın karakteristikleri olan gerçek nesnelerin kullanımına karşı çıkan[4]) maketler yardımıyla kurulan teatral bir dekor içinde stüdyonun çevirimine geri dönüşe, nihayet bir sinema kahramanında odaklaşan "klasik" dramaturjiye geri dönüşe parmak basarlar. Edebiyat açısından gözlemlenen imge ise *Bildungsroman*'ın sosyalist gerçekçi versiyonu olarak birkaç sık aktarmalı şemalara başvurulmasıdır; burada, dış etkenlerin etkisinde kalan kahraman, partinin koruyuculuğunda içsel bir evrim geçirerek siyasal bilinç kazanır. Öte yandan bazı türlerin ter-

3 Akt. Sovyet Yazarlar Birliği içtüzükleri, Makale I.

4 Bu konuda özellikle Oksana Bulgakova'nın katkısı için bkz. Hans Günther (ed) ve Evgenij Dobrenko (ed), *Socrealisticheskij kanon* içinde *Le cinéma soviétique en quête d'un 'modèle général'* (*"Genel Bir Model" İzinde Sovyet Sineması*) Saint-Petersbourg: Akademicheskij proekt, 2000, s. 1036.

cih edilmesinde ısrar edilir: Sözgelimi ulusal kahraman üzerinde odaklaşan biyografik-tarihsel film, müzikal komedi, bir tiyatro piyesini sinemalaştıran sahne-film... Aynı şekilde belgesel evrimden yola çıkarak kurmaca sinemasına aktarılan figürlerde de ısrar edilir. Bu yaklaşımda paradigmatik anlamda öngörülen az sayıda örnek ele alınarak film yapımı şöyle incelenmiştir. Sinemada çok rağbet gören "resmi görüşe uyan" filmler şunlardır: *Karşı-Plan* (Friedrich Ermler, Sergey Yutkevic, 1932), *Çapayev* (Sergey ve Geoargıi Vasilyev, 1934), *Neşeli Oğlanlar* (Grigori Aleksandrov, 1934), *Volga-Volga* (Grigori Aleksandrov, 1938), *Maksim Üçlemesi* (Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg, 1934, 1937, 1938), *Baltık Milletvekili* (Aleksandr Zarkhi, Iosif Kheifitz, 1936), *Hükümet Üyesi* (Aleksandr Zarkhi, Iossif Kheifitz, 1939), *Traktör Sürücüleri* (Ivan Pyriev, 1939), *Işıklı Yol* (Grigori Aleksandrov, 1940), *Suvorov* (Vsevolod Pudovkin, 1940), *Domuz Bakıcısı Kadın ve Çoban* (Ivan Pyriev, 1941), *Yemin* (Mikheil Chiaureli, 1946), *Berlin'in Düşüşü* (Mikheil Chiaureli, 1949), *Hasat Zamanı* (Vsevolod Pudovkin, 1952).

Bu yaklaşım büyük ölçüde eleştiriye açıktır; ilk etapta, çok kısıtlı yapıtlar üzerinde imlenen çizgileri filmin bütününe yayma eğilimi görünür. Buna bir de sık yinelenen teleolojik (erekbilimsel) yanlış eklenir; bu yanlış sinemayı otuzlu yıllara götüren bir eğilimdir; ayrıca 1946–1953 yıllarını içine almış ve son derece karikatürleşmiş bir yapımın incelemesinden yola çıkılmıştır.[5]

Kaldı ki aynı yaklaşım genel olarak bu tarz sinemaya taban tabana zıttır; Stalin ödülüyle taçlandırılan, sansür uygulamalarıyla cezalandırılan bir sinemadır bu. Yasaklanan filmler içinde şiirsel imgeler ortaya çıkar; bunlar da resmi görüşe kayıtlı olan "otantik" yapımcının yetersizliğini yansıtır (Abraham Room'un *Hırçın Genç Adam*'ı, Eisenstein'ın *Bejin Çayırı* gibi). Sosyalist gerçekçiliğin ayırt edici özelliklerini betimlerken çoğu kez özgüllüğünün bir parçası eksik kalıyor: Negatif kahraman karikatürleştirilip pek inandırıcı olmazken pozitif kahramanın çoğu kez gülünç olduğunu söylemenin sosyalist gerçekçilikle özgül bakımdan hiçbir ilgisi yoktur ve öteki sinema yapıtlarında da aynı durumla karşılaşılır.[6]

Ancak pragmatik ters yaklaşım, kavramın tümden dağılması riskini taşır. Sosyalist gerçekçi yapıtların çeşitliliğinin saptanması, sonunda kavramın yararlı olup olmadığı hakkında bizde kuşku uyandırır; tabii söz konusu kavramı otuzlu yıllardan başlayarak Sovyet sinemasının bir korku aracı gibi ele alırsak. Gerçekten, sanki her örnek hiç zorlanmadan bir karşıt-örnekle verilmiş gibidir: Gerçekliği büyülü gözlerle yansıtma eğilimi (genellikle

5 Birçok yeni retrospektif (örneğin Locarno 1999 ve Paris Centre Pompidou, 2002) 1930'lu yıllardan altmışlara kadar Sovyet sinema üretimi hakkında bir panoramayı keşfetme konusunda imkân sağladı.

6 Nitekim Peter Kenez eserinde sosyalist gerçekçi sinemaya ayırdığı sayfalarda üstü kapalı olarak buna değiniyor. *Cinema and Soviet Society. From the Birth of Stalin* (*Sinema ve Sovyet Toplumu. Devrim'den Stalin'in Ölümüne*), Londra ve New York: I. B. Tauris, 2001.

Işıklı Yol filminde ünlenen örnek [Grigori Aleksandrov, 1940]), faktografik bir eğilimle denkleştirilmiştir (otuzlu yıllarda Choub ve Yerofeyev filmleri); namuslu tavır eğilimine karşı şiddet ya da erotizm ağırlıklı bir sürü örnek çıkarılmıştır (*Chtchors* [Alexandr Dovjenko, 1939], *Stepan Razine* [Olga Preobrajenskaïa, 1939]). Öte yandan rejim tarafından ödüllendirilip daha sonra kamuoyunda reddedilerek gösterimden kaldırılan yapıtların ortaya çıkması da sık rastlanan olaylardır.[7]

Sonuçta bu sorun, salt doktrin içinde bir evrim gibi yorumlanmaya izin vermiyor; başka deyişle, belirgin tutarsızlıklar bütünlüğü yakalamayı engelliyor. Nihayet bazı araştırmacılar yirmili ve otuzlu yıllar arasındaki devamlılıkları açıklığa kavuşturuyorlar; ancak bunu sorunun uzmanı olan yazarların çoğunluğu tarafından altı çizilen kırılmalar aleyhine yapıyorlar: *Aşk ve Nefret* (Albert Gendelstein, 1935), *Duyumsal Bir Buluşun Sonu* (Alexandre Andrievski, 1935)... Hemen değinelim, bu yapımlarda da yirmili yılların avangard sinemasıyla devamlılık söz konusudur. O sırada otuzlu yılların *entertainment* (eğlence) eğilimi yeniden beliriyor ve önceki on yılın bazı filmlerinde mevcut olan unsurları geliştiriyor (genellikle haksız yere avangardçı bileşene indirgenen filmler).

"Sosyalist Gerçekçi Bir Sinema" mı? Terimin Yararı Üzerine

Sosyalist gerçekçilik teriminin sinemada kullanılması, öncelikle bu alanın edebiyatla yakınlığını varsayar, hatta doğrudan bağımlı olduğunu öngörür. Ancak bazı karşıt tezler ileri sürülebilir: Edebiyat çevrelerinin tersine, sinema çevreleri 1932 ve 1935 yılları arasında, sosyalist gerçekçilik kavramının içeriğini çok az tartışırlar. Kavram, Sovyet sinemasının "genel üslubu" gibi düşünülürken en çok tartışılan sorunlar sesin kullanımı, sinemada hileye dönüş gibi şeylerdir; ayrıca yapımın yıllık tema planlarının oluşturulması gibi bellibaşlı yöntemler de tartışma konusudur. Aslında sırf bunlarla kendimizi sınırlamayalım ama bu üç sorun bazen son derece benzer terimlerle başka ülkelerde de tartışılmıştır. Zaten Ocak 1935'te düzenlenen sinema konferansı, 1934'teki Birinci Yazarlar Kongresi'nin tekrarı değildir; Sinemacılar Birliği'nin oluşmasına yer vermemiştir (bu birlik ancak 1965 yılında, organizatör komitenin yedi yılı aşan çalışmalarının akabinde kurulmuştu). Profesyonel örgüt ARRK, 1932 yılında dağılan edebiyatçı türdeşlerinin aksine dağılmadı. Nitekim sinemada sosyalist gerçekçiliğe ilişkin çalışmalar edebiyat merkezci bir vizyonu aşmakta zorluklarla karşılaştı; söz

7 Geri çekilen yapıtlar hakkında uygulanan prosedür çok açık; sinema sanatları sansürüne ilişkin mevzuatta ayrıntılı biçimde öngörülmüş.

konusu vizyon o dönem otoritelerinin doğrudan itkisiyle bağlantılıydı, sansürün dayatmalarıyla geniş anlamda değişikliğe uğratılmış, bununla birlikte incelenen alan özgüllüğünü kısmen korumuştu. Sosyalist gerçekçilik kavramı son etapta, sinema açısından daha mı az işe yarar olmuştu?

Bu kavramın "Stalinci sinema" ya da daha yalın olarak "Sovyet sineması" gibi terimlerle daha sık kullanıldığı alanlarla nasıl örtüştüğünü inceleyelim. İlkin kronolojik bakımdan, sosyalist gerçekçilik gerçek anlamıyla Stalinci dönem denilen çerçevenin dışına taşar (söz konusu dönem 1953 yılında son bulmuş, oysa sosyalist gerçekçilik rejimin çöküşüne kadar pratikte resmi doktrin olarak süregelmiştir).[8] "Ürün yaratma metodu" olarak ortaya çıkışı Stalin'in iktidara yükselmesi (1928) ile de kesişmez; terimin ilk kez kullanılışı 1932 tarihini taşır. Sanat kavramı olarak "Stalinci sinema" da yazarlara göre farklı anlamlarda kabul görür; kimileri için 1928-1953 dönemini kapsayan sanatsal üretimin bütününü belirler, kimileri için Stalin'i oyun kişisi olarak sahneye koyan yapıtlarla sınırlıdır; daha başkaları içinse, 1946-1953 dönemini kapsayan daha sınırlı dönemde söz dizimi ünitesi sosyalist gerçekçi külliyatın içeriğini ayırt etmeyi sağlayacaktır. Öte yandan burada sanatsal konuya ilişkin kararları esasta bizzat Stalin vermektedir. Nihayet sosyalist gerçekçi sinema, "Sovyet sineması"nı bölümlere ayırmaz; doktrinin resmen ilânından önceki yapıtları da içerdiği kabul edilebilir; aynı şekilde SSCB sınırları içinde üretilen yapıtları, hatta rejim tarafından reddedilenleri de kapsar.[9]

Kavramsal Sonuçlar

Bu farklı terimlerin kullanımından elde edilen sonuçların kronolojiyi aştığı açıktır. Açıkça görülmeyen sorun ise Sovyet tarihinin genel yorumlanış çerçevesinde; daha özel çerçevede ise politika ve estetik arasındaki ilişki vizyonunda bulunur. Gerçekten sanatın Devlet-Parti tarafından tümüyle araçsallaştırıldığı ve sanatçıların da zorunlu olarak aynı manipülasyonun nesnelerine ya da araçlarına dönüştüğü söylenebilir. Bu yaklaşıma göre sanatın mimetik görüşünü esas alan muhafazakâr estetik tercih, yapıtın taşıdığı ideolojik içeriği daha erişilebilir bir aşamaya getirmeyi hedef

8 Bazı yazarlara göre sosyalist gerçekçilik, ortaya çıkışıyla süregelen dönemle sınırlıdır: Kenez'e göre dönem, 1933-1941 yıllarını kapsar (ardından savaş sineması döneminden ayrılır, daha sonra 1945-1953 yıllarının yokluk filmleri gelir; bu sınıflandırmanın rahatsız edici benzeşmezliği dikkat çekicidir). Ayrıca bkz. Eric Schmulevitch, *Réalisme socialiste et cinéma 1928-1941*, (*Sosyalist Gerçekçilik ve Sinema* 1928-1941), Paris: L'Harmattan, 1996. Bu yazara göre söz konusu kavramın ortaya çıkışı 1928 yılına dayanır.

Sosyalist gerçekçi modelin savaştan sonra Doğu Avrupa ülkelerine ihracı sorunu, burada ele almayacağımız, bütünüyle ayrı bir konudur. Bu konu hakkında bkz. Paul Gradvolh ve Arpad Klimo, *"Cinema hongrois: le temps et l'histoire"* (*Macar Sineması: Zaman ve Tarih*), *Téoreme*, Sayı.7, PSN, Paris, 2003, s.11-22.

9 Bu görüşe göre antisovyet bir şiir kurgulanabilir ama bir filmin kurgulanması çok daha zordur.

alır.[10] Hatta doktrinin içeriği bulanık ve kararsız kalırsa, zorlayıcı taraf öne çıkar, yani sansürün devlet kanalıyla yürütülen uygulamalarından doğan bir denetim söz konusu olur. Bunun tersine, bu "totaliter" modelin yetersiz kaldığı ya da indirgeyici bir vizyona dönüştüğü görülürken başka bir yaklaşımın çelişkileri ortaya çıkardığı, aynı şekilde başka ülkelerle paralellikler ve benzerlikler kurduğu söylenebilir. 1970-1980 yıllarında, "revizyonistler" ile "totaliter" model partizanları arasında yaşanan tartışmalar biraz aşılmış gibidir.[11] Bununla beraber arşivlerin açılması ve günümüzde açığa çıkarılan belgeler yığını, gelmekte geciken yorumlayıcı çerçevenin yenilenmesi konusunda bir talebin doğmasına yol açmıştır. Bazı araştırmacılara göre ilkin bu yeni belgelemeyi incelemek ve yorumlayıcı aşamayı daha sonraya bırakmak uygun olacaktır. Bazen "betimleyici" ya da "yıkıcı" olmakla yerilen bu tutum, gerçekten hiç de tatmin edici değildir; zira yorumlayıcı yaklaşımları varsayan bütün belge analizleri burada basit anlamda formüle edilmemiş ve araştırmacıların sezgilerine kalmıştır.

Söz konusu yaklaşıma Sovyet sinema tarihçileri arasında daha az rastlanır; bu tarihçilerin çoğunluğu, soğuk savaş döneminden miras kalan "totaliter" modele sadık kalmışlardır; Batılı araştırmacılar ve Sovyet rejimi sonrası uzmanlar bakımından da aynı şey geçerlidir.[12] Dikkat etmek gerekir ki "sosyalist gerçekçi" ya da "Stalinci" (geniş anlamıyla değer düşürücü) terimleri onların yazılarında sık sık birbirinin yerine geçirilerek kullanılmıştır. Sinema tarihinde daima ağır çeken "yazarcı" görüş açılarıyla bu modelin birleşimi, arşivlerin neden ve niçin açıldığını, yazar/iktidar ilişkilerindeki vizyonu, aynı şekilde kurban ya da suçlu olan yaratıcı imajını asla geçersizleştiremediğini açıklar. Bununla beraber, günümüzde yararlanılabilen belgeleme faaliyeti, bu ilişkilerin karmaşıklığını ve zaman-mekânda işlevsel olan davranışların çoğulluğunu aynı güzergâhta gün ışığına kavuşturuyor.[13] Aynı düşünceler düzeninde, yapıtların tekilliğini ayrıcalıklı kılan incelemelerin, yaratıcıların güzergâhları üzerinde daima sosyo-profesyonel araştırmalara yönelmesi üzüntü vericidir. Bunun tersi olarak edebiyat tarihinde[14] on yıldır sürdürülen çalışmada, sansür uygulamasının sinema tarihinde özel durumların dışına taştığı gözlemlenmiştir; öyle ki bu sansür hiçbir sen-

10 Bu konuda, sosyalist gerçekçiliğin en tamamlayıcı yorumları bakımından Michel Aucouturier'ye başvurulabilir. *Le réalisme socialiste*, "Que sais-je?", Paris: PUF, 1998.

11 Tartışmanın aydınlatıcı bir özeti için Natacha Laurent'ın yapıtındaki girişe başvurulabilir. *L'œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline* (Kremlin'in Gözü. Stalin Yönetiminde SSCB'de Sinema ve Sansür), Toulouse: Privat, 2000.

12 Özellikle Peter Kenez'in tavrı için bkz. *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, "*Socialist Realism*, 1933-1941" başlıklı bölümün sonucunda açıkça dile getirilen yazılar.

13 Natacha Laurent'ın *Kremlin'in Gözü*'nde değindiği gibi. Age, böl. 8.

14 Bu araştırmaların bir bilançosu için bkz. Catherine Depretto, "La censure à la période soviétique, 1917-1953" (Sovyet Döneminde Sansür), *Revue des Études slaves*, sayı 73, Paris, Centre d'Études Slaves, 2001, s. 651-665.

teze konu olmamış, sinemanın kurumsal tarihi geniş boyutta kullanım dışı bırakılmıştır. Nihayet bu totaliter model ekonomik ve teknik sorunların yabancısı değildir; o sorunlar üstüne pratik anlamda hiçbir inceleme oturtulmamıştır; oysa böyle bir inceleme, arşivlerdeki yeni verilerle bütünleşirdi.

Edebiyat alanında, sosyalist gerçekçiliğin en değerli uzmanlarından biri olan Léonid Heller, son zamanlarda totaliter modelin "dizgesel" bir versiyonunu formüle etti; bu formül, eleştirilerin çoğunluğuna ve daha önceki yorumların yerine öne sürülen yetersizliklere bir cevap getiriyor.[15] Sosyalist gerçekçiliğin bütünsel ve tutarlı bir fenomen olarak kendini anlaşılır kılıp kılmadığı sorusuna olumlu yönde cevap veriyor; yalnız bu karmaşık fenomenin bir "sistem" olarak betimlenmesini ileri sürüyor. Bu yaklaşım, "resmi görüş"le bağıntısız ve uyuşmayan olaylara görünürde yer açıyor; sosyalist gerçekçiliğin genel çizgisiyle çelişen türler, biçimler ve yapıtlar yalnızca tolere edilmiş olmayacak, bir denkleştirme ilkesine göre "sistemin sürekliliği" sağlanacaktı; bu da "sürekli geliştirme eylemi" sayesinde gerçekleşecekti.

Daha önceki türdeşleştirici ve bütüncül betimlemelerin aşılmasını sağlayan bu önerinin ayrıntılarına girmeksizin onun sınırlarının ve konusunun kötü tanımlandığı görülecektir: Kesin anlamda söz konusu olan nedir? Sosyalist gerçekçilik mi, yoksa genelde Sovyet kültürü, özelde Stalinci kültür mü? Analizin katılığına rağmen rejimle ondan doğan kültür arasında ve tarihinin belirli bir dönemini içine alan, ona özgü sanatsal alanda hafif bir parazit göze çarpıyor. Sosyalist gerçekçilik Sovyet kültürünün "belirleyici, merkezi parçası", "karmaşık, dinamik sistemin çekici unsuru" olacaktı. Bu görüşün rejime yönelttiği her zaman yürürlükte olan bir evrenselliğin dışında gözlemlenen olgu ne olursa olsun, versiyonun ilk ürünlerde daha önce geçerli olan tamamlanmış bir versiyonu ve oluşmakta olan bilincin önceden var olmasıdır. Bu anlamda bu öneri, sosyalist gerçekçiliği resmen ilân etmeden önceki dönemde Sovyet tanımıyla çelişkiye düşmüyor (Gorki'nin 1906 yılında yayımlanan *Ana* adlı kitabı bu açıdan referans bir modeldir). Nihayet bu şema, politik alanda bütün öteki fenomenler dizisinin nihai görülmez nedeni olarak biricik belirleyici oluyor.

Estetik ve Politika: perspektifler

Farklı kurucuların tıpatıp uygunluğunu ayrıcalıklı kılan ya da üst birimin içindeki görünür tutarsızlıkların çözümünü öngören bu dizgesel vizyon yerine başka bir model de tercih edilebilir: Bu model sanatsal alanın

15 "Un pas en avant, deux pas en arrière ou comment on étudie le réalisme socialiste soviétique" (Bir Adım İleri, İki Adım Geri ya da Sovyet Sosyalist Gerçekçiliği Nasıl İncelenir?), *La littérature soviétique aujourd'hui, Revue des Etudes slaves*, age, s. 719-738.

sentezleştirici karakterini ortaya koyar.[16] Bu bakış açısı, bize salt manipülasyon hedeflerine yönelik olan ya da o hedefleri tolere eden olguyu değil, benzeşmezliği ve otantik çelişkileri benimseme avantajını sağlar. Mutlak model olmadığına, ondan birini kesin anlamda yaratma iradesi bulunmadığına; tam tersine bulanıklık, zorlayıcı alanı yarattığına göre daha ileri bir adım niçin atılmasın? İktidarın bütünüyle el koyduğu kültürün tümüyle gerçekleşmeyecek bir hedef durumunda kaldığı niçin kabul edilmesin? O zaman estetik fenomenlerin süreci, politik sürece bütünüyle tabi olmadığı gibi sadece ona da tabi olmayacaktır. Öteki süreçlerle ilişkilerini de incelemek gerekir; özellikle ekonomik ve teknik süreçlerle. Ki bu süreçler de dar anlamda ona tabi olmadan politika tarafından bilgilendirilirler. Bu görüş, öteki sinema sanatlarıyla yaklaşımlar kurma olanağına yol açar ve Sovyet tarihinin özgüllüğünü bilerek, aşılmaz biriciklik düşüncesinden kaçmayı sağlar.

Şu halde sosyalist gerçekçilik teriminin hem üst anlamlı hem eş anlamlı bir çift değeri vardır; bir yandan doktrini belirler, diğer yandan içinde incelenmiş olduğu araştırmanın görüş açısından kopmaz. Rejimin ideolojik muhalifleri terimi muhafaza etmeyi yararlı görmüşlerdir. Örneğin yazar Andrey Siniavski, 1956 yılında yazdığı yergisinde, doktrinin çelişkili ve irrasyonel karakterini sorgulayacak kadar ileri giderek ultra ortodoks yazısına şöyle başlık atmıştı: "Sosyalist Gerçekçilik Nedir?"[17] Günümüz araştırmacısı bu tarihin bilincinde olmalıdır. Yeni çalışmalar ve görüş açıları geliştirirken Sovyet sinema tarihine ilişkin bir araştırmanın odaksal nesne olarak sosyalist gerçekçiliği bir kenara koyacağına ve onu bir araç gibi muhafaza edeceğine bahse girebiliriz; film analizi yapılırken de aynı araç; teorinin tarihi, eleştiri, algılama gibi çok çeşitli alanlarda gündeme gelecektir.

Gerçekten, burada bizi ilgilendiren dönem açısından, sinema estetiğinin kendine özgü alanına günümüzde doyurucu olmayan şemaların uygulanması bahane edilerek bir kenara atılması üzücüdür. Hiç kuşku yok ki Sovyet sinema tarihinin araştırılması acil bir konudur, ancak estetik tarihinin çeşitli şantiyelerine de girmek gerekir.[18] Ve bir örnek almak için yirmili ve otuzlu yıllar arasındaki geçişi yorumlamaya yeniden kalkışmak gerekir. "Su sızmazlığın", "avangardçıların trajik sonu"nun, "yaratıcı yenilenmenin kaba saba kesintiye uğratılması"nın ve "ifade araçlarının radikal biçimde basitleştirilmesi"nin geleneksel imajının aksine her yanda görülüyor ki ses-

16 Bu öneri, ortaya atılmadan önce Leonid Heller tarafından incelenmiştir. Bkz. Age, s. 729-731.

17 "*Qu'est-ce que le réalisme socialiste?*" (Sosyalist Gerçekçilik Nedir?) 1957 yılında Paris'te, *Kultura* adlı Polonyalı göçmenler dergisinde Abraham Tertz imzasıyla yayımlanmıştır. Fransızca çevirisi Şubat 1959'da *Esprit* dergisinde basılmış, daha sonra yine Abraham Tertz tarafından ele alınmıştır. *Le Verglas*, Paris, 1963.

18 Bu açıdan Natacha Laurent'nın bu kitapta yer alan "Kurumlar Tarihi Bakımından Sinema ve Stalinizm" başlıklı makalesine bakınız.

li filmin ortaya çıkışı sinemacıların düşüncesini yüreklendirmiş ve onların pratiklerini radikal anlamda değiştirmiştir. Çok çeşitli projeler, tartışmalar, öneriler ortaya atılmıştır; bunlar teorik yorumu geliştirirler. Gelgelelim bu girişimler, bu dönem açısından çok kötü incelendi ya da çok eksik kaldılar: Kolay kolay yok olmayan bu tutuma, yani "kurala", genellikle yanlış görülen *Karşı-Plan*'a karşı çıkan birkaç dâhiyane istisna var: *Hayranlık* (Vertov, 1930), *Odna Yalnız Kadın* (Kozintsev ve Trauberg, 1931), *Asker Kaçağı* (Pudovkin, 1933). Belgesel sinemaya da eğilmenin tam zamanıdır; sözgelimi Esther Choub'un 1932 tarihli *Komsomol Parrain'in Elektriği* ya da Vladimir Schneiderov'un 1932 tarihli *İki Okyanus* filmleri gibi. Ayrıca aktüaliteler, eğitim filmleri, bilimsel filmler de cabası... Çok sayıda yapımcı, operatör, senarist, "Ekim Grubu", "Sanatta Sol Cephe" ve konstrüktivist mimar, bu alanda yatırım yapmışlardır. Burada tabloyu tersine çevirmek ve tarihçi kuşakların oluşturmaya çalıştığı düşsel güzelliğe ilişkin bir imaja karşı çıkmak söz konusu değildir Ancak, estetik ve politika arasındaki ilişkileri yeniden incelemenin zamanı gelmiştir; zira bu ilişkiler özellikle sinemasal olduğu kadar sinemasal olmayan da yeni belgeler ışığında, teknolojik ve ekonomik tarihin söylemi içinde ele alınmalıdır.[19]

19 Bu konuda sinema estetiği uzmanlarıyla işbirliği yapılabilir. Araştırmacılar inceledikleri sorulara cevaplar bulmak amacıyla RGALI (Sanat ve Edebiyatta Devlet Arşivleri) gibi geleneksel arşivlerin yanında başka arşivlere de yönelebilirler. Uzun zamandan bu yana edebiyat tarihçisi meslektaşları bu yolda yürümektedirler.



Aktör Mikhail Gelobani, Mikheil Chiaureli'nin
1946 tarihli *Yemin* filminde Stalin rolünde.

Peter KENEZ, Santa Cruz/Kaliforniya Üniversitesi'nde tarih profesörü. Çeşitli yapıtların yazarı: *Devrimden Stalin'in Ölümüne Kadar Sovyet Toplumu ve Sinema* (Tauris, 2000), *Sinema ve Sovyet Toplumu* 1917/1953 (Cambridge Üniversitesi, 1992), *Devlet Propagandasının Doğuşu* 1917/1929 (Cambridge Üniversitesi, 1985). kenez@cats.ucsc.edu

STALİN DÖNEMİNDE SOVYET SİNEMASI (1928-1953)

Peter Kenez

– § –

Sovyet sineması 1920'li yılların sonuna doğru uluslararası ün kazanmakla gurur duyabilir; ama aynı ün ve büyük yönetmenlerinin etkisi birkaç yıl sonra kaybolmuştur. Altın çağ kısa sürmüştür. Ansızın sönüp gitmiş; bu sönüklük kalıcı olmuştur. Sesli sinemanın doğuşu, ünlü "Rus film kurgusu" kuramını geçersiz kılmıştır. Sesli sinemaya geçiş, gerilemenin nedenlerinden biridir, fakat bunun temel faktörü yine de otuzlu yılların başında meydana gelen politik çalkantılardır.

1930'lu Yılların Dönemeci

1928 yılından 1932 yılına kadar Sovyetler Birliği, yaşamın bütün alanlarını etkileyen muazzam bir dönüşüme maruz kalmıştır. Kültürel çevrede meydana gelen değişiklikler, geniş bir alanın aktif ve pasif görünümleri olmuşlardır; bu geniş alan "kulakların" tasfiye edilerek kırsal yaşamın zorla kolektifleştirilmesini içine alır ve acilen endüstriyel bir sistemin kurulmasını öngörür.

Yirmili yılların entelektüel yaşamındaki ılımlı çoğulculuğun yıkılması Stalinciler tarafından soysuzlaştırıcı biçimde "kültür devrimi" olarak nitelendirilmiştir. Bu dönem boyunca, sanatçılar yeni düzene uyan yöntemler ve ilkeleri izlemeye davet edilmiş, bu amaçla pohpohlanmışlardır. Onlar da yeni düzenle işbirliği yapmayı tercih etmişler, çok seyrek olarak pasif kurban olma rolünü oynamışlardır. Altın çağında Sovyet sinemasına duyulan hayranlığa rağmen, Stalinci iktidar bundan hoşnut görünmemiştir. Bolşevikler mesajlarını topluma yaymak için sinemayı mükemmel bir araç olarak

kullanmayı düşündüklerinden, başka bir sanat biçiminden daha çok ona ağırlık vererek "yeni Sovyet insanı"nı yaratmak amacıyla ondan yararlanmaya karar vermişlerdir.[1] Uzun vadeli hedefler yerini düş kırıklığına bırakmıştır; zira gerek estetik başarının, gerekse komünist zihniyetin katı kurallarına itaat eden filmler, seyircinin pek ilgisini çekmiyordu. Bolşevikler, "politik alanda doğru olmak"la beraber ticari bakımdan da kazançlı çıkmak için filmlerin ek bir sanat değeri olmasını diliyorlardı. Hiçbir yönetmen bütün bu ölçütleri tatmin edemeyeceğinden, yönelimlerde böylesi bir çeşitlilik hezimete neden oluyordu.

Bolşevik yöneticilere göre, bu kültür devriminin amacı temel eksikliği gidermekti: En ilginç ve en deneysel yapıtlar sıradan insanın anlayamayacağı düzeydeydi. Oysa yapıtların işçiler ve köylüler üzerinde çarpıcı etki yapması için seyircileri kitle halinde kendine çekmesi gerekiyordu. Bolşeviklerin politik zorlamaları, arzulanan etkiyi doğurmak yönündeydi; nitekim "sinemaya gitmek" otuzlu yılların sıradan yurttaşının hayatındaki hedeflerden biri durumuna geldi.[2] Dolayısıyla nüfusunun çoğunluğu köylülerden oluşan bir ülkede sinema başlıbaşına kentsel bir eğlence oldu. Öte yandan köylüler, kolektif çiftliklere sinema ekipmanları ve projektörler satın almaları için teşvik edildi. 1928 yılından 1940 yılına kadar ekipman sayısı dört katına, bu sayede de bilet satışları üç katına tırmandı.

Nihayet Sovyet sinema sanayii kendi negatiflerini, ışıldaklarını ve çeşitlendirilmiş ekipmanlarını üretmeyi başardı. Sovyet film stüdyolarının teknik kalitesi Batı'nın hayli altında kalmakla birlikte, hatırı sayılır bir başarıya ulaşıldı. Dönemin propagandacılarının elde etmek için can attığı yeni bir seslendirme teknolojisinin doğuşu, basit fikirlerin yayılması için bir fırsattı; üstelik seslendirme tekniği, görsel teknikten çok daha etkileyiciydi. Ne var ki sinema sanayiinin gerçek anlamda reorganizasyonu ağır bir yük getiriyordu. Hatta İkinci Dünya Savaşı sırasında Sovyetler Birliği, filmlerinin çoğunda sessiz versiyonlar üretmek zorunda kaldı; bunun nedeni köylerin ses üreten projektörlerden yoksun kalmasıydı.

Otuzlu yıllar boyunca film yapımları büyük oranda azaldı. Yabancı yapıtların ithal edilmesi, geçen on yıla kıyasla bu filmlerin gösterime girmesi daha olumluydu; ama pratik nedenlerden ötürü kısıtlıydı. Sovyetler Birliği'nde üretilen filmlerin sayısı da gözle görülür biçimde azalmıştı. Yirmili yıllarda, sinema sanayii yılda şöyle böyle 120 ila 140 film üretirken,

1 Bkz. Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929* (*Devlet Propagandasının Doğuşu: Kitle Seferberliği İçin Sovyet Yöntemleri*), Cambridge Üniversitesi, 1985.

2 Denise J.Youngblood'un çalışmalarına bkz. *Soviet cinema in the Silent Era, 1918-1935* (*Sessiz Film Döneminde Sovyet Sineması*), Ann Arbor. Michigan Üniversitesi, 1985 ve *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920's* (*Kitleler İçin Filmler: Popüler Sinema ve 1920'lerde Sovyet Toplumu*), Cambridge Üniversitesi, 1992.

bu üretim 1933 yılında 35 filmle sınırlandı ve otuzlu yılların sonuna kadar belirli bir gelişme göstermedi. Böylesi niceliksel bir gerileme, bütün sanatçılara sosyalist gerçekçilik dayatıldığından stilistik yoksullaşmayı, türlerin kısırlaşmasını da beraberinde getirdi.[3]

Sosyalist Gerçekçilik ve Sahne Düzeni

Sosyalist gerçekçilik kavramı, çok tartışılan basit bir politik-artistik ilkeden ortaya çıkıyordu. O dönemin filmleri gibi romanlar da temelde bir entrikayı izliyorlardı. Entrikanın içindeki olumlu kahraman, yani sınıf kavgalarının bilincinde olan parti lideri, bir sürü engellerle boğuşuyor, "kötü"nün maskesini düşürüyor –çoğu kez sağlıklı sosyalist topluma anlamsız bir kin besleyen tiptir bu– ve bu süreçte üstün bir kimlik ediniyor, "mükemmel" insan oluyordu. Sosyalist gerçekçiliğe olumsuz yönden böyle bakılırsa bu durum az çok kavranabilir: Otantik gerçekçiliğin yerine görünürde gerçekçiliği koyarak insanlığın durumunu izlemek ve toplumsal sonuçları sorgulamak olanaksızdır. Dolayısıyla sosyalist gerçekçiliğin kurallarına itaat eden sanat, özünde toplumsal bir ereklilige varmalıdır. Böyle bir sanat biçimi, tanımlanmış politik bir bağlamda asla yer almamalıdır. Nitekim aynı biçim, temerküz kampları fenomeni bakımından genellikle totaliter ülkelerde reddedilmiştir. Uzlaşmacı, incelikten uzak sosyalist gerçekçilik, deneysellik kadar alaycılığı ve anlam belirsizliğini de dışlar. Herhangi bir başka sanat biçimi, yarının filmlerinin didaktik değerini düşürecek, ülkenin okuma yazma öğrenmesine ek bir engel oluşturacaktı.

1933 ile 1942 yılları arasında Sovyet stüdyolarında 308 film gerçekleştirilmiştir (içlerinden 54 tanesi çocuklar içindi; ayrıca Mark Donskoy'un *Gorki Üçlemesi* gibi son on yılın bazı en iyi filmleri de bunlara dahildir). Bu didaktik filmlerin amacı çocukları komünist ideolojiye alıştırmaktı; böylece kapitalist ülkelerdeki kara tabloyu sergileyerek SSCB'de yürütülen kahramanca mücadelenin ya da daha çok kolhozların önemi vurgulanmak isteniyordu. Tarihsel sahneler on yılın ikinci bölümünde sahnenin ön planını işgal ettiler; o sırada rejim, şiddetlenen yurtseverliğe dikkat çekmek istiyordu; bu bakımdan yapılan arkaik çağrılar enternesyonalizmin Marksist görüşüyle kopukluk halindeydi. Aleksandr Nevski, Suvorov, Pugaçov ve Büyük Petro gibi Rus kahramanlara odaklanan filmler açıkça çağdışıydı. Örneğin iki Kazak asisi Pugaçov ve Stenka Razine sınıf ilişkilerini Marksist görüşle çözümlüyorlar, sonra muzaffer büyük devrimin gelişini müjdeleyerek idam edilmeden önce çömezlerini teselli ediyorlardı. 61 filmin konusu devrim ve

3 Bu sorunlar hakkında Valérie Pozner'in bu kitapta yer alan "'Sosyalist Gerçekçilik' ve Sovyet Sinema Tarihinde Kullanımları" başlıklı makalesine bakınız.

iç savaşı içeriyordu.[4] Bu filmlere ünlü yapıtlar dahildi: Çapayev'in *Gorki Üçlemesi* (on yılın belki en iyi ve en popüler filmi) ve *Baltık Milletvekili*. Stüdyo ile donanan Sovyet cumhuriyetlerinin her biri Sovyet iktidarının bu çıkışına katkıda bulundu.

Öteki filmler daha güncel sorunlara eğiliyordu. Bir düzine kadarı sahne düzeni olarak fabrikayı kullanmıştı; bu uygulama, Sovyet propagandasının ekonomiye verdiği önem göz önüne alınırsa devede kulaktı. İşçi sorunu üstüne yönetmenlerin gösterdiği ilgisizlik sorgulanabilirdi; bu sorunu incelemek zordu galiba. Nitekim 17 film kolektif bir çiftlikte geçiyordu; ne var ki yaşanan dramları ele almak yerine müzikal komedi düzeyinde kalmışlardı. Filmler yoluyla bilgi alan Sovyet seyircisi kırsal yaşamı düşünmeliydi; o kırsal yaşam şarkılar ve danslarla oluşan bir arpalıktı. Seyirciler gibi yönetmenler de egzotik dekorlara bayılıyorlardı; bu da pilotların, jeologların ve kâşiflerin, keşif gezilerini anlatan çok sayıda filmlere gösterilen ilgiyi açıklıyordu. 1938 yılından 1940 yılına kadar pilotları, sinema kahramanları olarak ön plana alan sekiz film yapılmıştır.

Kahramanlar ve Hainler

Yönetmenler isterik ve paranoyak bir atmosfer yaratmaya katkıda bulundular: İhbarlar döneminde işlenen temalar hainler ve sabotajcılarla mücadeleyi öngörüyordu. Burada uydurma davalar ve inanılmaz komploların ortaya çıkması söz konusudur. Filmlerde olduğu kadar mahkemelerde yapılan itiraflarda düşman, en kınanması gereken eylemleri kışkırtmaya yönelik biri kabul edilmiş, meşru sosyalist topluma karşı saçma bir kin beslemekle suçlanmıştır. Çağdaş tarihi yansıtan filmlerin yarısında (85 filmden 52'si) kahraman, filmin sonunda kuşkulu düşmanların maskesini düşürür; asla çok uyanık değildir; zira düşman bazen en iyi dostu bazen karısı, hatta öz babasıdır.

Dönemin sonunda, 1940 yılında ilginç bir duruma tanık olundu: Bu kategoriye giren 30 filmin hiçbirinde hedef seçilen gerçek bir hain yoktu. İç düşman tümüyle kaybolmuş, onun yerini ajanlar ve yabancılar almıştı. Ülke dış düşmana karşı koymaya hazırlanıyordu. Var olmayan iç düşmanın kökünü kazımak yerine, sinema Sovyetler Birliği'yle ortaklaşa işbirliği yaparak onun önemini vurguladı.

Otuzlu yıllar boyunca, dış dünya filmlerde canlandırıldı. Değişmez bir dünyaydı bu; hem tehditkâr hem sefil. İnsanlar açlıktan ölüyor, polis güçlü bir komünist hareketi sert biçimde bastırıyor ve işçilerin nihai amacı "sosyalizmin vatanı" Sovyetler Birliği'nin savunulmasına yöneliyordu. O dün-

4 Bkz. Marc Ferro, "Stalinist ideology seen through Chapayev" (Çapayev Gözüyle Stalinist İdeoloji), *Cinema and History* (Sinema ve Tarih), Wayne State University, 1988.

yada mutlu bir yaşam süren zengin yabancıların SSCB'ye gelişi teması öne çıktı. Bu temelde Sovyetler Birliği'nin hassas bir sorunla karşı karşıya kaldığı düşünülebilir; bu, gizemli hayata körü körüne inanmış bütün yabancıların uzaklaştırılması sorunudur. Yirmi film ya bütünüyle ya kısmen SSCB sınırlarının dışında geçmektedir. Mekânların seçimi Sovyet politikasının tercihlerine göre değişmektedir; 1935 yılından önce genellikle anonim bir ülke söz konusuydu. Örneğin Pyriev'in *Konveyer smerti* (*Ölüm Gemisi*) adlı filminin jeneriği Batı'da geçer: Sokak adları İngilizce, Fransızca ve Almancadır. Pudovkin'in *Dezertir* (*Asker Kaçağı*, 1933) filminde Almanya, faşizme kaymakta olan bir ülke olarak değil; komünist işçi hareketine düşman bir sosyal demokrasi olarak yansıtılır. 1935 ve 1939 yılları arası, Komintern'in politikasında meydana gelen bir değişiklik Nazi karşıtı altı filmin yapımını sağladı. Bunların içinde en iyisi ve en ünlüleri, *Profesör Mamlok* ve *Oppenheim Ailesi* idi. 1940 yılında seyirciler, Ukranyalılar ve Belarusların yeni mutlu yaşamına tanık oldular. Tam o tarihte Kızıl Ordu onları Polonya tahakkümünden kurtarmıştı.

Sansürcü Stalin

Sansür, politik kaosa değil de SSCB'de üretilen film sayısında büyük ölçüde düşüşe sebep oldu. Yetkililerin kılı kırk yaran uygulamaları, film yapımını yavaşlattı ve karmaşık hale getirdi. Düşüş yirmili yıllara ve Batı'dakilere nazaran epey fark gösteriyordu. Sansür, senaryolar krizini ağırlaştırdı; Rus sineması başından beri bu sorunla yüz yüze geliyordu. SSCB'de giderek ciddileşen bu durum, daha da kötüleşeceğe benziyordu. Stalinci ilkel amentüye göre senarist, yönetmenden daha öne çıkarak filmin merkez kişiliği ve son sorumlusu olarak kalıyordu. Stalin için yönetmen, bir teknisyenden ibaretti; onun biricik uğraşı kamerayı kullanmak ve olayı senaryo düzeyinde çok iyi izlemekti. Dönemin Sovyet gazetecileri "çelik bir senaryo" üzerinde ısrar ediyorlardı; senaryo yönetmenin sanatsal bağımsızlığını sınırlayacak ve formalizmin kutsal kalıntısı olan bir yönetim serbestliği düşüncesini açığa çıkaracaktı. Sansürün farklı istekleri doğrultusunda senaryoları büyüteç altında inceledikten sonra yönetmene tümüyle serbestlik tanımak doğal olarak saçma kaçar. Kaldı ki terör, yönetmenden çok senaristleri tasfiye etti; senaryo yazmak tehlikeli bir uğraş haline geldi.

Stalin otuzlu yılların sonundan ölümüne kadar, projelendirilen her film üzerinde baş sansürcü oldu.[5] Sinema hayatına müdahalesi önde geldi. Almanya'da Goebbels gibi işin içine karışıyor, başlıkların değiştirilmesi için telkinde bulunuyor, yönetmenlere ve oyunculara karşı koyarak senaryoları

5 Bkz. Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society 1917-1953* (*Sinema ve Sovyet Toplumu 1917-1953*), Cambridge Üniversitesi, 1992.

gözden geçirip düzeltiyordu. Politik içerikli filmlerde katkısı sonuç sayılıyordu. Sözgelimi çok ateşli *Velikii grajdanine* (*Büyük Vatandaş*) adlı filmde kendini senaristle beraber yazan biri gibi kabul ettirmeye zorladı. Bir keresinde Stalin, sansürcülerin görüşüne isyan etti: Aleksandrov'un bir komedisinin gösterime girmesine izin vermek şöyle dursun, yönetmenin ilk seçiminden memnun kalmadığından ona bir düzine başlık önermeye kadar gitti. *Işıklı Yol* filmine *Külkedisi* başlığı konulmasını tercih etti.

Rejimin her filmi herkesin ulaşabileceği düzeyde tutmaktaki ısrarı, her sanatsal deneyimi engellemeye çalışması, bireysel üslubu "formalist" açıdan yargılayıp geçersiz kılması, büyük sanatçıların yeteneğinin körelmesine neden oldu. En sıkı "devrimciler" bile bu durumdan rahatsız oldular. Vertov, Dovjenko ve Pudovkin gibi yönetmenlerin olağanüstü orijinalliği tedricen sinema perdesinden kayboldu. Kuleşov film çevirmekten vazgeçti. Sadece Eisenstein bireyselliğini devam ettirdi ve bu sayede 1938 yılında *Aleksandr Nevski*'yi bitirdi. Değişmeyen üslubu hâlâ mükemmeldi.

Bazı yönetmenler, terörü haklı göstererek ona katkıda bulunuyorlardı. En tanınmış yönetmenlerin etrafını pek parlak olmayan bir şöhret sarmıştı. Bunun istisnası, 1933 yılında sinemayı terk eden Kuleşov'du. Eisenstein'ın filmi *Bejin Louk* (*Bejin Çayırı*) Pavlik Morozov'un hikâyesi üzerine temellendirilmişti; bir oğulun babasına ihanetini haklı gösteriyordu.[6] Yönetmenin niyeti bu yapıtın kamuya yasaklanmasını hiç de açıklamıyor. Dovjenko'nun *Aerograd* filmi en iyi dostunu öldüren bir adamın hikâyesini anlatıyordu. Aslında bu adam gizli düşmandı. *Partiinyi bilet* (*Parti Kartı*) filmi bu on yılın belki de en tiksinti verici gösterimidir. Bir kadın o da gizli düşman olan kocasını öldürüyor. Yutkeviç'le işbirliği yaparak çekilen Ermler'in *Vstrechnyi* (*Karşı-Plan*) filmi sabotajcılarla mücadele etme zorunluluğunu öğütlüyordu. *Bir Büyük Yurttaş* filmi, Kirov'un katledilmesinin ve büyük ceza davalarının Stalinci versiyonudur. Öyle ki film henüz çevrilirken sette çalışan dört kişi tutuklanmıştı. İyice emin olmadan, filmin bütün oyuncuları bu tip bir girişime katılmaktan sakınmaya çalışmamışlardı. Nitekim çok sayıda Sovyet sanatçısı kendi yıkımlarına neden olan bir sistemin yaratılmasına katkıda bulunmuşlardı.

Savaş Sineması

Savaş zamanında Sovyet sinema sanayii, tarihi tiye alır gibiydi. Sinemanın gitgide devletin nüfuzuna geçtiği ve propaganda[7] aracı olarak kullanıldığı savaşan diğer ülkelerdeki gibi Sovyet filmleri de açıkça askeri zafer konusunu işliyorlardı. Bununla beraber, daha önceki dönemler hesaba

6 Eric Schmulévitch'in bu kitapta yer alan "Eisenstein'ın *Bejin Çayırı* (1937) . Bir Sansür Olayı" başlıklı makalesine bakınız.

7 Daniel Sauvaget'nin bu kitapta yer alan "*Moskova Misyonu* (1943) 'Amerikan Stalinci' Bir Film" başlıklı makalesine bakınız.

katılırsa, bu savaşı izleyen birkaç yıllık süre tam tersi bir özgürlük vahası gibi algılanabilir. Rejim yeni sanatsal deneyim biçimlerine belirli ölçüde göz yummuştur. Savaş boyunca, yönetmenler kendilerinin ilgisini çeken ya da daha derin ve otantik heyecanlar ifade eden filmler çekme fırsatını buldular.

1941 yılının yaz mevsiminde, Alman ordularının hızla ilerlemesiyle birlikte, Sovyet sinemasının üretim sorumluları bütün sanayilerini şaşırtıcı bir hızla seferber ederek bu duruma karşı koydular. Yetersiz kaynaklar belgesel sinema için harcanırken en ünlü ve en yetenekli yönetmenlerden günün olaylarını filme çekmeleri isteniyordu. Stüdyolarda, çekilmekte olan senaryo kurgularına savaş temaları eklendi. Mesela, Alman istilasından önce tamamlanan Yuli Raizman'ın *Machenka*'sına yeni eklemeler yapıldı. Aslında film, Sovyet gençliğinin mutlu yaşamına ilişkin hafif bir komediydi; 1942 yılı versiyonunda ise kahramanca cepheye katılmak isteyen nişanlısını kahramanın nasıl zapt ettiği anlatılır. İngiltere ya da Polonya karşıtı temaları işleyen bazı filmlerin adı değiştirilmek zorunda kalındı. Örneğin *Devushka s Togo berega* (*Öbür Tarafın Kızı*) nisanda gösterime çıkmıştı. Bu filmde genç İranlı bir kadın Sovyet makamlarına yardım ederek bir İngiliz ajanın maskesini düşürüyordu. Filmin beyaz perdeden kayboluşu hiç şaşkınlık uyandırmadı. Mihail Romm'un *Mechta* (*Rüya*) adlı filmi Polonya yönetici sınıfının acımasızlığını sergiliyordu. Film iki yıl boyunca yasaklandı. Kurgu sinemasının talebini karşılamak için savaş öncesinin *Suvorov, Büyük Petro* ve *Chtchors* gibi filmleri yeniden belirdi –bir tek *Aleksandr Nevski* olayı dışta kaldı; bu film sonuna kadar Alman karşıtıydı, 1939'da Molotov-Ribbentrop paktı sırasında ise gösterimden geri çekildi.

Sinemanın propaganda kozunun bilincinde olan Sovyet sinema sanayiinin yöneticileri bu sektörde yenilikler yaptılar. Propaganda içerikli uzun metrajlı film çekiminin hızla gerçekleştirilmesi olanaksız olduğundan, savaş ilânından sonra seri halde kısa metrajlı filmler üretildi. İlki 2 Ağustos'ta gerçekleştirildi, çok geçmeden bunu diğer iki film izledi. *Boevye kinosborniki* (*Savaş Sinema Derlemeleri*) diye nitelendirilen parçalar 2'den 6'ya kısa metrajlı film içeriyordu; 1'den 5'e kadar numaralandırılan filmler *Zafer Bizim Olacak* başlıklı bir seriden meydana geliyordu. 1941 yılında yedi adet film gün ışığına çıktı; 1942 yılında beş başka film daha onları izledi. Son seri ağustosta sinema salonlarında görüldü, sonra arkası kesildi. Zira yeniden organize edilen sinema sanayii daha uzun metrajlı filmler üretebiliyordu. Bu "derleme sineması"nın içeriği çok heterojen kalıyordu. İçlerinden İngilizlere ilişkin birisi ve "Londra Bombardımanı" üzerine olan bir başkası, müttefikler hakkında belgesel çekimler içeriyordu. Ayrıca, Liubova Orlova tarafından yorumlanan Grigori Aleksandrov'un *Postacı Volga Volga Şarkısını Söylerken* gibi filmler eski çekimlerden başarılı alıntılar gerçekleştirmişti.

Güncel acıları unutturan filmler talep ediliyordu; umut uyandırmak isteniyordu; zafere inancı pekiştiren bir güvence aranıyordu. Ve "sinemaya gitmek" biricik eğlence biçimiydi. Son derece güçleşen film yapımını savaş koşulları belirli ölçüde her şeye rağmen geliştiriyordu. Sinema salonlarının birçoğu yıkılmış, gösterimler savaşın birinci yılında yarı yarıya azalmıştı. Orta Asya'nın içinde kapalı kalan çok sayıda yönetmen çok zor çalışma koşullarıyla karşı karşıya bulunuyordu.[8] Bir de senarist ve oyuncu kıtlığı vardı, stüdyoların donanımı yetersizdi. Buna rağmen, Mark Donskoy en ünlü filmlerinden *Radouga*'yı (*Gökkuşağı*) gerçekleştirdi. Olay kış aylarında Ukrayna'da geçiyordu. Film en sıcak günlerde (40–50 derece) Aşkabad'da çekildi. Kar, pamuk, tuz ve güve ilâcından oluşturulmuştu. Oyuncular rollerini oynarken kalın mantolar giymek zorunda kalıyorlardı. Bayılan oyuncuları tedavi etmek için sürekli olarak bir hekim hazır bekliyordu. O dönemin filmlerini incelerken o koşulları bilmek gerekir.

1942 ve 1945 yılları arasında Sovyet stüdyoları 70 film gerçekleştirdi (çocuklara yönelik filmler ve filme çekilen konserler buna dahil değil). İçlerinden 21'i tarihsel dramları içeriyordu. Bir kolhozda geçen müzikal komedi hariç, bütün filmlerin amacı halkın moralini yükseltmeye yönelikti ve hepsi propaganda filmleri olarak düşünülebilirdi. Bir film dışında (*Cephe*) çok azı askerlerin cephedeki yaşamlarını konu alıyordu ve sıradan filmlerdi. Hatta kimileri hemen eleştirerek saldırıya geçtiler; savaşın gerçek yüzünü yansıtmakta yetersiz kaldıklarını ileri sürdüler. Nitekim çarpışmalar uzadıkça, çok azı romanlaştırıldı. Savaşı kahramansı eylemler biçiminde yansıtmak yerine, yönetmenler Almanların barbarca davranışlarını sergiliyorlardı; Sovyetlerin soğukkanlı kahramanlığı ve haklılığı ise istisnai durumlarda beliriyordu. O dönemin belleklerde en çok iz bırakan filmleri iç cepheyi konu alan ve Almanlar tarafından işgal edilen topraklarda partizanların yürüttükleri savaştı.

Partizanların savaşı el üstünde tutulan bir konu olarak kaldı ve estetik planda doyurucu olduğu kadar etkili filmler doğurdu. Anılmaya değer üç örnek, öyle ortak noktalarda birleşiyordu ki bir üçleme sayılabilirdi. Birincisi, *Ona zashchishchaet rodinu* (*Yoldaş P.*), Friedrich Ermler tarafından çekildi ve Mayıs 1943'te gösterime girdi. İkincisi, Mark Donskoy'un *Radouga*'sı (*Gökkuşağı*) Ocak 1944'te beyazperdeye aktarıldı. Bu film çok daha karmaşık ve başarılıydı: Olena adlı bir partizan kadının hikâyesini anlatır; kadın doğum yapmak üzere köyüne döner. Esir düşer, korkunç işkencelere maruz kalır ama arkadaşlarını ele vermez. Üçüncüsü *Zoia* (*Zoe*), L. Arnchtam tarafından çekildi, ancak 1944 Eylül'ünde beyazperdede görüldü: *Zoia* Komsodemianskaya adlı, 18 yaşında bir kadın kahramanın büyük acısı üzerine

8 Bkz. Cloé Drieu, "Orta Asya Sinemasının Kısa Tarihi", *Missives*, 2001.

temellendirilmiştir; Radouga'nın kadın kahramanı gibi işkencelere rağmen ihanet yerine ölümü tercih eder. Bu üç film de başrol oynayan kadınları sinema perdesine taşımıştır. Onların cesaret ve acılarını yansıtarak, acımasız bir düşmana karşı nefretle direnişlerini anlattı. Ve bu kadın örneklere karşı erkeklerin duyarsız kalamayacağı olgusuna değindi.

Bu filmlerden sonra ilginç bir gelişme gün ışığına çıktı. *Yoldaş P.*'nin son sahnesinde, partizanlar köyü özgürlüğüne kavuştururlar ve ölüm cezasına çarptırılan kadın kahramanı kurtarırlar. *Radouga*'da, kadın kahramanın ölümü üzerine, onun intikamı başka bir köyü bağımsızlığa kavuşturarak alınır. Buna karşılık, Zoia'nın işkencede çözülmemesi onu ölüme götürür. Bunun açıklaması basit: 1942 yılında *Yoldaş P.*'nin senaryosu yazıldığı zaman, Sovyet seyirciler bir infaz sahnesini çok cesaret kırıcı bulmuşlardı; oysa iki yıl sonra, 1944 yılının yazında, aynı seyirciler nihai zaferle güven kazanıyorlardı. Programlı bir kurtarma operasyonu etrafında dönen yapay teselliye artık gerek yoktu.

Yönetmenler tarafından değerlendirilen haklılık ve inatçılık, mukavemet ve fedakârlık temaları, en iyi ifadesini kadın kahramanlarda buluyordu. İç cephede kazanılan başarıları yansıtan filmler daha çok kadın kahramanlarca canlandırılmıştı. Sergey Gerasimov'un filmi *Bolshaia zemlia*'da (*Büyük Toprak*), Anna'nın tavrı ele alınır. Kocasının cepheye gidişinden sonra Anna terk edilmiş bir fabrikada mükemmel bir kadın işçi olur. Böylece, nihai zafere en iyi şekilde katkıda bulunacağının bilincindedir.

Savaşan bütün ülkelerde olduğu gibi, uyanıklık önemli bir tema oldu. Savaş ilân edilir edilmez, casusu bulmak bir saplantıya dönüştü. Bu türden ilk filmlerde herkes –çocuklar ve yaşlı kadınlar dahil– hainin maskesini düşürmeye çalışıyordu. Bu türün en eğlendirici örneklerinden biri, *V storozhevoi budke* (*Nöbetçi Kulübesinde*) başlıklı bir kısa metraj filmidir; Kasım 1941'de beyazperdeye aktarılmıştır. Olayda Kızıl Ordu askerleri bir Alman casusun gerçek kimliğini ortaya çıkarmaktadırlar. Casus kusursuz Rusça konuşmakta ve Sovyet üniforması taşımaktadır. Duvarda asılı ve Stalin'i temsil eden bir bebeğin resmini tanımadığı zaman kendini ele verir! Esastaki iddia tümüyle gerçekçidir, zira otuzlu yıllarda SSCB'de yaşayan herkes bu tip bir testte başarısız kalamaz. Aslında, gizli anlam özde geçerlidir: Stalin bir resmin altında bile, aynı bir ikona gibi halkını korumaktadır!

Yönetmenler Nazi zulmünü açıkça dile getiriyorlardı ama Alman kişiliklerini daha gerçekçi kılamıyorlardı. İlk filmlerde, Nazilerin hayvani ve çok kaba olarak temsil edilmeleri şöyle dursun, –kuşkusuz bu da gerçekti– budala ve korkak oldukları gösteriliyordu. Propagandanın sorumluları, nazik Almanların tasvir edilmesinden bilinçli olarak sakındılar. Pudovkin 1942 yılında Brecht anlatılarından esinlenerek bir film çevirdi. *Ubiitsy vykhodiat Na dorogu* (*Katiller İlerliyor*) adlı filmde, Almanları Hitler rejiminin kurbanları olarak

gösterirken, sıradan insanların korkusunu da yansıttı. Film asla gösterime girmedi. SSCB'de tek tip Alman geçerliydi: "Tiksinti verici Alman".

Kızıl Ordu askerleri ve partizanlar, "vatan için, onur için, özgürlük için ve Stalin için" savaştılar. Vatan öncelikli değerdi: Sovyet halkı acımasız düşmana karşı komünizm adına değil de vatan için çarpışmalıydı. Fakat çokuluslu bir imparatorlukta vatan ne anlama geliyordu? Sovyet halkının ayrışıklığı gerçek bir tehlike oluşturuyordu. Nazi propagandası, özellikle savaşın ikinci yarısında, ulusların arasındaki çekememezlikleri ve düşmanlıkları malzeme yapıyordu. Sovyet tarafında bu tehlikeleri uzaklaştırmak gerekiyordu. Nitekim stüdyolarda "halkların dostluğu" konulu filmler gündeme geldi. Sözgelimi seyirciler bir Gürcü ve bir Rus'un aynı tehlikeli misyona katıldığını gördüler. Rus'un Gürcü'ye yardım etmesi sonucu işbirlikleri karşılıklı olarak mutlak başarıya ulaşıyordu.

Rus vatanseverliğinin hedefi basitti. "Proleter enternasyonalizminden" arkaik bir vatanseverliğe geçiş tam savaş ilânından önce başladı: Otuzlu yılların sonuna doğru, ulusal kahramanlar odaklı filmlerin akışı bu fenomeni öne çıkardı. Düşmanlıklar esnasında süreç ivme kazandı. Kutuzov ve Korkunç İvan gibi geçmişin büyük figürleri, ulaşılması gereken yüksek bir yaşam standardının mesajını veriyordu. Fakat Rus halkı tarihte kendini aşmayı her zaman bilmişti ve bu hedefleri yeniden gerçekleştirecekti. Eisenstein'ın başyapıtı *Ivan Grozny* (*Korkunç İvan*) bu tiplemeyi yansıtır. Sanatsal yaratıcılığının doruğuna çıkarak, çar olma sıfatının başını döndürdüğü karmaşık bir kişiliği perdeye aktarır.[9]

Milliyetler sorunu duyarlı bir konu olarak devam ediyordu. Bir yandan onları hoş görmek gerekiyordu; hatta halkın güvenini kazanmak için onları desteklemek lâzımdı. Azınlık ulusların her biri ulusal bir destan yaratmaya yönlendirilmişti: Ukraynalılar *Bogdan Khmelnitskii*'yi, Gürcüler *Georgii Saakadze*'yi, Ermeniler *David Bek*'i, Azerbaycanlılar *Arshin-Mal-Alan*'ı yarattılar. Kuşkusuz ulusal kahramanların baskıcı Rus'a karşı başkaldıramayacağını söylemek gereksiz; tam tersine, o geçmişi "halkların dostluğu" kavramıyla yeniden ele almak zorundaydılar.

Diğer yandan çok gündemde olan bir milliyetçilik akımı sistemin temellerini tehdit ediyor; bu durumun "sorumluları" olarak Rusları hedef gösteriyordu. Ukraynalılar bakımından özellikle karmaşıklaşan bu sorunu Almanlar koz olarak kullanmayı denediler. Ukrayna milliyetçiliğinin hortlamasından korkan Stalin, çok angaje görünen Dovjenko'nun bir senaryosunu kişisel bir kararla yasakladı. Sonuçta bu büyük Ukraynalı yönetmen savaş boyunca film çevirmeye ara verdi.

9 Ada Ackerman'ın bu kitapta yer alan "Korkunç İvan ya da Stalin'in Kutsallaştırılması" başlıklı makalesine bakınız.

Tarihsel filmlerin pek çoğu tek bir kişilik etrafında odaklanıyordu; maksat, bir kahramanın tarihin akışını nasıl değiştirebildiğini göstermekti. Vladimir Petrov'un *Kutuzov*'u (1944) bu alanda örnek oluşturur; Tolstoy'un romanından uyarlanmasına rağmen, ona taban tabana zıt bir ahlakı öngörür. Bu filme göre, yaşlı general zafer kazanıyordu; ama bu zafer ordularının ona öncülük etmesinden değil, parlak bir strateji uzmanı olmasından dolayı kazanılıyordu. Sinema şu ideolojik gerçeği yansıtmak istiyordu: Stalinci SSCB'de kararlar yalnız "Büyük Önder " tarafından alınabilir ve o kararlar uygulanabilirdi.

Kökenleri ne olursa olsun, neredeyse bütün tarihsel filmler bugünü aktarırlar; günün zevkine uygun konuları ele alarak çağdaş kamuoyunun ilgisini çekmeye çalışırlar. Tam savaş ortasında, Sovyet sinemasının geçmişin olaylarını sırf temsil ettikleri olaylar kapsamında ve tutku uyandırmadan aktardığını söylemek saflık olurdu. Yönetmenlerin kendi öz çıkarlarına uyarlamak amacıyla tarihsel olayları hangi noktada deforme edebildiklerini görmek her şeye rağmen olağanüstüdür. Mesela bir film serisi 1918 yılında Ukrayna'nın Almanya tarafından işgalini yansıtıyordu. Yönetmenler Almanların daima yetersiz kaldığını, Kızıl Ordu'nun onları yenmeyi becerebildiğini ve Stalin'in kumandanlık makamında keskin görüşlülüğünü her zaman kanıtladığını göstermek istiyorlardı. Bu sonuca varmak için bazı sorunların çözümü gerekiyordu: Gerçekten o tarihte, Kızıl Ordu Almanlar karşısında hiçbir zaman yenilgi yüzü görmedi. Öte yandan küçük çapta çok nadiren birkaç başarı kazanıldı, ne var ki gerçek anlamda Almanları hiçbir zaman yenemedi. Tarihsel gerçeklik yönetmenlerin cesaretini kırmadı. Leonid Lukov (*Aleksandr Parkhomenko*, 1942) ve Vasilyev Kardeşler'in (*Oborona Tsaritsine, [Çariçenin Savunması]*, 1942) filmleri asla gerçekte yaşanmayan muharebeleri tasvir ederler.

Savaş Sonrası ve Jdanovcu Dönemin Sonu (1945–1953)

Bu dönem, sinema alanında genellikle kıtlık dönemi olarak algılanır. Stalin'in son yılları, karikatürize olan Stalinci bir kültür yararına, acımasız bir baskıyla belirlenmiştir. 1946 yılının sonunda Stalinci sorumlular Jdanov'un esinlendirmesiyle çeşitli önlemler aldılar. Önlemlerin amacı, savaşın gevşettiği ideolojik denetimi yeniden sağlamaktı. "Jdanovcu" diye nitelendirilen döneme giriliyordu. Bu dönemde, üstüne gidilen sahalardan biri sinema oldu. Örneğin parti, Lukov'un filmi *Bolshaia zhizn*'i (*Büyük Hayat*) yasaklamayı tercih etti. Pudovkin ve Eisenstein'ın filmleri de kınandılar.

Yetkililerin kaprisli ideolojik zorlamaları ve çekimlere sürekli müdahale etmeleri öylesine sıklaştı ki sinema sanayii felç oldu. Sovyet stüdyoları yılda ancak on film üretebildiler; öyle ki bazı filmler diktatörün ölümün-

den önce bile gösterime giremediler. *Korkunç İvan* filminin ikinci bölümü bunlardan biridir. Çok sayıda stüdyo kullanım dışı kaldı; genç yönetmenler yeteneklerini geliştirme fırsatı bulamadılar. Salonlar savaş öncesi ya da savaş sırasında çekilen filmleri göstermek zorunda kaldılar. Alay konusu olan bu durum karşısında ve Sovyet filmlerinin eksikliği sonucu rejim, *trofeinye filmy* (ganimet filmleri) denilen filmlere başvurdu; dolayısıyla Alman kökenli filmler ve Kızıl Ordu'nun savaş sırasında ele geçirdiği filmler gündeme geldi. Nitekim bunların içinden elli kadarı 1946-1949 yıllarında sinema perdesinde görüldü.[10] Akıldışı bir uygulama sonucu SSCB, Nazi ve Amerikan filmlerinin gösterimine izin veriyordu; bu filmler yeni bir montaj ve yeni bir başlıkla beyazperdeye aktarılıyor, hatta buna rağmen Sovyet yönetmenler dikte edilen politik talepleri tatmin etmeyi başaramıyorlardı. Son derece popülerlik kazanan bu filmler de hiçbir zaman analiz edilemedi.

1946-1953 arasında, Sovyet stüdyoları 124 film üretti. Çocuklara yönelik birkaç film bir kenara bırakılırsa, çizdikleri basmakalıp karakterler bakımından bugün bunların hiçbir değeri yoktur. Bunlar üç kategoride sınıflandırılabilirler: "Sanatsal" belgeseller, reklâm amaçlı filmler ve yaşamöyküleri. Birinci kategoriye ilişkin en ünlü ve en dehşet verici örnek, Chiaureli'nin *Padenie Berlina* (*Berlin'in Düşüşü*, iki kısım, 1949-1950) adlı filmidir. Bu film Stalinci tapmanın doruğa çıktığı zamanda, Sovyet yöneticiyi doğaüstü bir kişilik olarak yansıtır; öyle ki bu kişilik sıradan ölümlülerin içini okuyabilir, görüntüsü melekler korosuna eşlik eder. "Askeri deha" olarak Hitler'i yenmekle kalmamış, müttefikleri de yenmiştir. Zira müttefikler de Nazilere destek olmak amacıyla onlara göz kırpıyorlardı.

İkinci kategori, yani reklâm amaçlı film, iç ya da dış politikanın anlık hedeflerini desteklemeyi amaç ediniyordu. Dönemin bellibaşlı temalarından biri, "köksüz kozmopolitlere" karşı mücadele etme gereğiydi. Konu Abraham Room'un *Onur Jürisi*, 1948) başlıklı filminde işlendi. Son derece ön planda bir icat yapmak üzere olan iki Sovyet bilim adamının öyküsünü anlatıyordu. "Bilimin evrenselleştirilmesi gibi yapay bir kavramın" cazibesine kapılan ve ünlenme vaadiyle aldatılan bu kişiler araştırmalarının sonuçlarını bir Amerikan gazetesinde yayımlamaya karar verirler. Gerçekte casus olan Amerikalı bilim adamları Sovyet laboratuvarının içine girerler ve oradaki donanımın kalitesini görünce ağızları açık kalır. İki bilimci cezalandırılacaktır: Biri hatalarını kabul eder ve bağışlanır; öteki adalete teslim edilir.

Çok sayıda ünlü yönetmen ve senarist, anti kozmopolit kampanyanın kurbanı olacaktır: İlya Trauberg, Dziga Vertov, Sergey Yutkeviç; üçü de Yahudi'dir. Bu yönetmenler saldırılara maruz kalacaklar ve Stalin ölene

10 Orta Avrupa Stüdyolarının Sovyetleştirilmesi Sorunu" hakkında bkz. Benim makalem *Théoreme* no.7'de "Macar Sineması. Zaman ve Tarih", PSN, Paris, 2003.

kadar film yapamayacaklardır. Pudovkin ve Pyriev gibi diğer yönetmenler de baskıyla karşılaştılar. Bu kampanya boyunca, çok sayıda film seyircilere Batı'nın tahribatından sakınmalarını önerecek, uzak geçmişte olduğu gibi bugün de bağıra bağıra Rus cesaret ve bilgeliğinin üstünlüğünü bildirecektir. 1946–1953 yıllarında 17 biyografik film çevrilmiştir; her biri bir kahramanın adını taşır: *Amiral Nakhimov, Glinka, Pirogov, Miçurin, Bilgin Ivan Pavlov, Rainis, Jukovski, Mussorgsky, Belinski, Prjevalski, Taras Şevçenko, Besteci Glinka, Rimsky Korsakov, Amiral Uşakov* (iki kısım) ve *Djamboul*. Bütün bu filmler öylesine birbirinin benzeridir ki bir gazete birinden alıntılanan diyalogların bir başka filme eklendiğini saptamıştı.

Bir Otarsi Sineması (Kendi kendine yeten ya da dünyadan yalıtılmış bir sinema)

Sovyet kültürüne ilişkin tarihin en berbat yıllarında sanat biçimi olarak sinema sonunda çöker. Politikayı iletme işlevi artık geçersizdir, kaliteli filmler angaje de olabilmektedirler. Gelgelelim, her bireysel üslubu ayıklarsanız, hicvi, karmaşıklığı ya da birkaç anlama çekilebilirliği reddederseniz, sinema ayakta kalamaz. Stalin tarafından oluşturulan ilkeler, sinemanın bellibaşlı gereklerine ters düşüyorlardı: Stalinci sorumlular filmlerin görsel yanını bir yana bırakarak yazılı metin ve senaryoya önem vermekte ısrar ediyorlardı. Yönetmene nazaran senaristi denetlemek çok daha kolaydı.

Stalin iktidarının son yılı, parti liderlerine konjonktüre bağlı bu kültürün boşluğunu görmelerini sağladı. İlgi alanları romanlara, piyeslere çevrildi; ayrıca coşku yaratmayan filmleri tercih ediyorlardı. Bu yaklaşım kuşkusuz, saf bir ortodoksluktan uzaklaşma isteklerini de açıklıyor. Kültürün yozlaşmaya doğru gittiği doğrudan politik yazılarla değil, eleştiriler ve anonim yönetmenlerce ileri sürüldü. Partinin XIX. Kongre'sinde, Ekim 1952'de, G. M. Malenkov'un konuşmasının önemli bir bölümü Sovyet kültürünün sorunlarına ayrılmıştı. Çok sayıda gazeteci bu fikirleri yaydı. Bu yeni kampanyanın temalarından biri, ülkede daha fazla film üretilmesi oldu. Sorumluların daha önceki tutumlarının aleyhine bir anlayıştı bu. Zira onlar salt "başyapıtların" üretilmesinde ısrar ediyorlardı. Söz konusu anlayışa yönelik bir formülasyon, sinemacı M. Romm tarafından dile getirildi: "Sınırlı sayıda film yapımının sorunu asla basitleştirmediği açıktır. Dikkatimizi birkaç yapıt üzerine odaklamak (sanki eşsiz kaliteyi yaratmak mümkünmüş gibi) tümüyle ütopik bir yaklaşımdır."

Çok sayıda film üretmek düşüncesinin dolaylı sonuçları vardı. Bu, şu anlama geliyordu: Şimdiye dek ihmal edilen Sovyet Cumhuriyetleri'ndeki stüdyolar, ancak yeni perspektifler yeni yeteneklere açıldığı takdirde yeniden doğabilirdi; böylece bu stüdyolar parlak filmler üzerine odaklanmak-

tan vazgeçerek daha mütevazı filmlerin yapımına yönelecekler, çoğunlukla renkli filmler öngörüldüğünden vakitsiz doğmamış olacaklar, kaybolan türler yeniden dirilecekti. Malenkov özellikle Sovyet komedilerinin yetersizliğinden yakınıyordu: "Olumsuz olan her şeyi, hayatımızdaki tatsızlıkları ve ölümü, ileriye dönük hareketimizi yavaşlatan her şeyi ayıklayacak olan Gogoller ve Çiçerinler lâzım bize."

Sovyet sinemasına ilişkin en haklı ve en tutarlı eleştiri, basmakalıp filmlerin bolluğuna, şematik durumların ve kişiliklerin çokluğuna dikkat çekiyordu. Çatışmaların varlığı öne sürülmese, bunlar sıkıcı olmaya mahkûmdular. Bu arada senarist, "karşıt çelişkilerle karşıt olmayan çelişkiler" arasında bir ayrım yapmak zorundaydı. Bir eleştiri, çatışmanın "kötü" tipinden bir örnek verdi: Lukov'un *Bir Büyük Yaşam* filmi, 1946'da merkez komitesi tarafından eleştirildi. Film işgal ve yıkım zamanında, bazı Ruslarla Alman işgalciler arasındaki işbirliğine anıştırma yapıyordu. Böylesi bir çatışma tipi gerekli değildi. İyi bir senarist "otantik" çatışmalar yaratabilmeliydi. Bu otantiklik geçmişin kalıntıları içinde yarı yolda kalacak, yeninin zaferini göstermek için yeni olandan doğacaktı. Hiçbir Sovyet eleştirisi, sorunun çözümünü bulacağından emin değildi. Terör, yönetmeni olduğu kadar senaristi de sorunun çözümünü önceden saptanmış döküm kalıplarında aramaya zorluyordu. Daha yürekli yönetmenler bulunacağını beklememek gerekiyordu, ne de olsa kanlı bir rejimin baskısı altında yaşıyorlardı.

1952-1953 değişiklikleri, doğrudan kendinde film üretemedi; daha çok ortaya eleştirel yazılar çıkardı. SSCB'de bir filmin izlediği yol, üretiminden salonda gösterime girene kadar hatırı sayılır bir zaman alıyordu. Sonuç geçmişteki kadar hüsrana uğratıyordu. Koşullar göz önüne alınırsa, böylesi bir kampanya bekleneni verecek miydi? Film sayısını artırma düşüncesinin kârlı sonuçlar doğurabileceği düşünülebilir. Ama öte yandan, Sovyet sinemasının temel sorunları –aynı kültür genelinde olanlar gibi– ancak varolan sistemin çerçevesi içinde çözümlenebilirdi.

Gerçek bir değişikliğin ilk koşulu, tiranın ölümünden sonra, Mart 1953'te gerçekleşti. Politik hiyerarşide altüst oluşlar meydana geldi. SSCB'de buzların çözülmesi sayesinde, Sovyet sineması hızla canlandı. Kısıtlamalar ellili yılların ortalarına doğru kaldırıldı, üretim hissedilir biçimde arttı. Yönetmenler yeni arayışlara başlamak için durumu fırsat bildiler. Yetenekli yeni yönetmenler kendilerini kanıtlayabileceklerdi. Sanatçılar tutkuyla kendilerini ifade edebilmek için sanatlarında otantikliğe dönüyorlardı. Sovyet sistemi hayatın bütün yönlerini ideolojize ettiği ve bu projeleri meşrulaştırdığı ölçüde sinema çeşitlendi. İçindeki sorunları ortaya çıkarmak için az çok gerçekçi biçimde dünyayı tasvir eden bir film özünde yıkıcı olabiliyordu. Sovyet sineması, birkaç istisna dışında, yirmili yıllarda dünya çapında ün salmıştı; aynı üne asla kavuşamadı. Ama yeni bir sıçrama yapacağa benziyordu.

Paralel Bir Gerçeklik

Film uluslararası bir medyadır ve tarihçiler çoğu kez sınırlar ötesindeki benzer biçimlerin üzerinde dururlar. Sovyet sineması açısından bakarsak, aynı türlerin gerek SSCB'de gerekse ABD'de var olduğunu göstermek zor sayılmaz.[11] Sovyet yönetmenler Hollywood'da üretilen müzikalleri, komedileri, duygusal filmleri inceliyorlardı. Bu arada, özdeki farklılıklara nazaran –Stalinci Sovyet sineması kendinde bir taneydi– böylesi benzerlikler anlamsız gelebilir.

Bolşevikler sinemanın güçlü bir politik "eğitim" aracı olduğuna inanmışlardı. Bolşevik iktidarın başlarında ondan yararlanmayı düşündüler. Ancak askıda kalan bu girişimde başarılı olup olmadıklarını anlamak söz konusu. Sovyet düzeninin öteki alanlarında olduğu gibi, SSCB'de sinema en önemli dönüşümlerini kolektifleştirme, sanayileşme, kentleşme ve kültürel devrimden sonra gerçekleştirdi. Ondan sonra Stalin'in ölümüne kadar bu sinemanın belli başlı uğraşı (hiç de böyle olmamasına karşılık) "paralel bir gerçekliği" yaratmaktı. Halkına gerçek yaşamı değil de oluşmakta olan yaşamı gösterecekti. Böylece, birlikte varolan, biri olumlu diğeri olumsuz iki işlev belirdi: Sanata gerçekliği inkâr etmek gibi bir misyon verilmiş, ikinci bir misyon olarak da insanların gerçek yaşamını yansıtmak gibi bir işlev yüklenmişti; onları neyin etkilediğini ya da gerçek anlamda neyi düşündüklerini yansıtacaktı. Kameranın gerçekliğin dış görünümünü yaratma kapasitesi sinemayı dikkat çekici bir güçle takviye ediyordu. Diğer yandan, filmler karışık bir etkiyle üretiliyordu; karışıklık seyircilerin kendilerine özgü algılama kapasitelerinde kuşku uyandırarak bu karışıklığı onların kafasının bir köşesine atmaktı.

Peki, bugün Sovyet sinemasında propagandanın payının başarısını nasıl ölçmeli? Kısmen ölçülebilir; çünkü farklı dönemlerde çok çeşitli çabaları gerçekleştirmek gerekiyordu. Kısmen ölçülebilir; çünkü yönelimi ve işlevi eşit şekilde sık sık dönüşüyordu. Bazı filmlerin tek amacı, halkı piyango bileti almaya, ellerini yıkamaya ya da sportif müsabakalara katılmaya özendirmekti. Daha iddialı olan diğerleriyse vatanseverlik ruhunu yaymayı amaçlıyor, yurttaşları daha sıkı çalışmaya teşvik ediyor, bireyleri "yeni sosyalist insanlar" olmaya yönlendiriyordu. Bu propagandanın başarı elde etme şansı daha büyüktü; zira bu mesajların doğruluğunu doğrudan onaylayacak hiçbir merci yoktu. Sözgelimi, sinema sanayii Batı'daki işsizlerin umutsuz yazgısını sergileyen çok sayıda film üretti; kapitalist sistemde işçilerin sürekli bir korku ve güvensizlik içinde yaşadığını Sovyet insanına

11 Kristian Feigelson'un bu kitapta yer alan "Ford, Fordizm ve Stalinizm" başlıklı makalesine ve ayrıca Svletana Boym'un bu kitapta yer alan "Sovyet Sonrası Sinemada Kitsch ve Nostaljiler" başlıklı makalesinde Nikita Mikhalkov'un *Güneş Yanığı* ile *Sibirya Berberi* filmlerine ayrılan bölüme bakınız.

inandırmaya zorluyordu. Doğrusunu söylemek gerekirse, kolhoz çalışanlarının mutlu ve kaygısız bir yaşam sürdüklerini, beslenme bakımından hiç sıkıntı çekmediklerini onlara inandırmak kolay değildi. Kaldı ki popüler özlem ve inançlara uygun fikirleri işlemek daha kolaydı. İkinci Dünya Savaşı sırasında Sovyetlerin moralini yükseltmek bakımından sinema büyük ölçüde katkıda bulunmuştu; gelgelelim, aynı propaganda yeni bir "sosyalist insanlığın" yaratılmasına yönelik çok çaba harcamış olsa da başarısızlığa uğramış olarak görülmektedir.

Sovyet sinemasının propaganda gücü hakkında basit ya da pek açık olmayan bir değerlendirme yapmak mümkün olmasa da bir iki gözlem yapılabilir. Siyasetçiler bu sonuçlardan hiçbir zaman memnun kalmadı; bunun nedeni ilgili oyuncuların çoğu gibi onlar da propagandanın kapsamını abartıyordu. Biraz daha "ilerletmek" koşuluyla insanlığı değiştirebileceklerini ve bu çalışma seferberliğini farklı alanlarda devam ettirmeyi düşünüyorlardı. Gitgide hırslanan bu aktivistler hedeflerine ulaşamadıysa, bu, filmlerin hiçbir iz bırakmadığı anlamına gelmez. Propagandacıların uçta küçük bir sosyal grup oluşturdukları ve aynı grubun büyük çoğunluğun düşüncelerini az çok bilinçli olarak manipüle ettiklerine inanmak saflık olur.[12] Sinema alanında, propaganda sorununu ele almanın biricik yolu, onu SSCB politikasının daha yaygın kapsamına yerleştirmektir. Sovyet sinemasında propaganda bakımından üslup kendine özgüdür; başka hiçbir politik sistemde var olmamıştır; zaten SSCB'yi kitle ve iletişim araçları arasındaki ilişkiyi hesaba katmadan tasavvur etmek zordur. Bu iki cephe birbirine bağımlıdır. Propaganda Sovyet sisteminin özdeki bileşenidir. Zira yapmak istemediği şeyi halka yaptırmaya ikna etmesi şöyle dursun, Sovyet sisteminin ne olduğunu tanımlaması da ona kalıyordu. Eğitici söylem üslubunun ayrılmaz parçasıydı ve son merci olarak kamusal tartışmalara yatkın öznelerin oluşumuna katılıyordu.

Bu makaleyi gözden geçiren Valérie Pozner'e teşekkürler.

12 Natacha Laurent'ın bu kitapta yer alan "Kurumlar Tarihi Bakımından Sinema ve Stalinizm" başlıklı makalesine bakınız.



İşçi ve Kolhoz, Vera Mukhina, 1936
Mosfilm stüdyolarının amblemi olan anıtsal heykel.

Natacha LAURENT, Toulouse-Mirail Üniversitesi öğretim üyesi, tarihçi. *Kremlin'in Gözü, SSCB'de Stalin Altında Sinema ve Sansür* (Privat 2000), *Stalinci Sinema, Tarih Sorunları* (yayın yönetmeni, Mirail Üniversitesi, 2003) gibi kitapları var ve ayrıca *L'Histoire, XXe siècle, Communisme*, 1895 gibi çeşitli dergilere katkıda bulunuyor. nlaurent@univ-tlse2.fr

KURUMLAR TARİHİ BAKIMINDAN SİNEMA ve STALİNİZM BİR ARAŞTIRMA ALANI

Natacha Laurent

– § –

Çağdaş Fransa'nın kültürel tarihi, iyi bir on yıldan beri, siyasetçiler ve kültürel kurumlar incelemesini, "güvenli kıyılarından" biri olarak belirledi. Jean-Pierre Rioux bu araştırma alanını şöyle tanımlıyor: "Kurumsal ve kuralcı etki alanının gözlemlenmesi, politika ve kültür arasındaki ilişkiler yönünde her kaçışı kolaylıkla yakalamayı sağlıyor; ister idealler ister oyuncular ya da politik kültürler söz konusu olsun, bu böyle; doğal olarak aynı gözlem, Avrupalı ve uluslararası, iki taraflı veya iki taraflı olmayan kıyaslamalara çağrı yapıyor."[1] Burada sergilenen proje, Sovyet sinema tarihine ilişkin olması bakımından ve yöntemsel görüş açısından, kültürel tarihin oluşturduğu güncel vakanüvisliğe son derece uyumlu bir yaklaşımdır. Tabii sorunsalları ve çağdaş Fransa'nın kültürel tarihinde kanıtları bulunan araçları mekanik biçimde ortaya koymak sorun olmazsa ve onu konumuzun özgüllüklerine uyarlayıp gözeterek bu girişimden esinlenmek mümkündür.

Stalinci dönem kurumsal bir yaklaşım olarak kabul edilirse, o dönemi Sovyet sinemasına giriş biçimi diye önermek neden? Her şeyden önce, bu sinemanın 1990'lı yılların başında çok az bilindiğini ve iyi tanınmadığını anımsamak gerekir: "Işık saçan" birkaç film –genellikle uzun sansür sürecinin bütün etaplarını aşmayı başarmış olanlar– ormanı gizliyordu. Bu sinema hakkında, zorunlu olarak net olmayan, kısmi bir fikir sahibi olabildik:

1 Jean-Pierre Rioux ve Jean-François Sirinelli, *Pour une histoire culturelle* (*Bir Kültürel Tarih İçin*), Seuil, Paris, 1997, s.17.

Çoğu kez Sovyet tarihinin "totaliter" denilen yaklaşımından doğan ve bunu açıklayan küresel şemalar, iyi kötü kaynakların dramatik yokluğunun örtbas edilmesinden ileri geliyorlardı; oysa o şemalar bugün aşılmıştır.

1991'de Sovyet rejiminin ortadan kalkması ile bunun tarihsel araştırma alanında hatırı sayılır sonuçları oldu: Şimdiye dek içine girmesi çok zor olan film arşivlerinin ve film arşivi olmayan arşivlerin açılması sonucunda tarihsel bir malzeme olarak Sovyet sinemasını başka bir biçimde sorgulama olanağı doğdu. Şimdi on yıldan bu yana Ruslar, Anglosaksonlar, Fransızlar çok sayıda çalışmalar yaptılar; dışa dönük ideolojik yaklaşımı aşarak, bilimsel bir girişimi öne çıkararak Sovyet sineması üzerine algılarımızı yenilediler. Hepsi konuya aynı perspektiften baktılar: Filmlerin tarihini yazmakla yetinmeyip SSCB'de sinema sanatı olgusunun tarihsel incelemesine giriştiler. Başka deyişle, film yapım biçimlerini, ekonomik altyapıları, stüdyoların çalışmalarını, siyasal iktidarla ilişkileri, "yıldız sanatçıların" yerini, dağıtımı ve işletmeyi, kamuoyunda duyulan ilgiyi vb. konuları incelemek söz konusuydu. Sovyet sinemasıyla ilintili olan kurumları incelemeye girişirken filmlerin yapım sürecine de el atmış olacağız; açıkçası bir filmi kendi içine kapalı bir bütün olarak değil ama bir özellikler serisi (sanatsal, profesyonel, politik, ticari...) içinde, yani sinema sanatının bir meyvesi gibi göz önüne alacağız.[2] Amacımız sansürün kararlarını açıklayıp anlamak ve yorumlamaktır; başka deyişle Stalin sultası altında yedinci sanatla siyasal iktidarın ilişkilerinin özel koşullarını bütün karmaşıklığı içinde ele almak söz konusu. Kendileri içinde kurumlar tarihini incelemek söz konusu değildir; maksat onların sosyal, politik, kültürel rollerini anlamaktır. Bu kurumlar siyasal iktidarın etkili araçları mıydılar? Hangi marjda manevra yapabiliyorlardı? Direnmenin olası görünümlerine karşı nasıl tepki gösteriyorlardı? Belli başlı aktörlerinin motivasyonları nelerdi?

Araştırmanın Alanları

Araştırmada üç büyük alan göz önüne alınabilir: İlk etapta, sinema üretimi üzerinde bir denetim yüklenen temel yapıları belirlemek ve onların işlevsellik biçimini, ilişkilerinin doğasını çözümlemek zorunludur. Bu yapılar işbirliği yaparak mı, yoksa birbirlerinden bağımsız mı çalışıyorlar? Birbirlerine rakip, hatta muhalif olabilirler mi? Film yapımının hangi aşamalarına müdahale ediyorlar? Sansürün yöntemlerini nasıl ve niçin geliştiriyorlar?

2 Sylvie Lindeberg'e göre "politik bağımlılık ve sinema sanatında yaratıcılık. Louis Daquin, Jean Grémillon ve Jean-Paul le Chanois'nın yörüngeleri" Jean-Pierre Bertin-Maghit'in yönetiminde, *Les cinémas européens des années 50* (*50'li Yıllarda Avrupa Sinemaları*), Fransız Sinema Tarihi Araştırmaları Derneği, Paris, 2001, s. 55.

İkinci alan: Komünist Parti Merkez Komitesi'nin hedeflerini analiz etmek, sinema sanatı politikasını ve partinin tercihlerindeki genel politik eğilimin rolünü hazırlayan koşulları çözümlemek. Partinin yönetsel kararlarının işlevselliği ve özde bir "klan kültürü politikasından" esinlenen Stalin'in kurduğu yönetim biçimi sansürün gelişme ve organizasyonunu açıklamaya yardımcı olabilir mi?

Nihayet, merkez komite tarafından uygulanan denetime ve o denetim üzerindeki gelişmelere karşı sinema profesyonellerinin gösterdiği tepkilere çok özel bir dikkatle eğilmelidir. Bu profesyoneller sansür sürecine katıldılar mı? Yoksa kayıtsız mı kaldılar? Bütün bir mesleğin tutumlarını sorgulamak gerekiyor. Sinema sanatı üzerinde, partinin uyguladığı denetimin etkileyici oluşu bu sayede temel sorunu ortaya koymayı sağlayacaktır.

Özellikle arşiv belgelerinin kullanılmasına dayanan bu girişim –o belgeler merkez komitesinde ve sinema bakanlığında[3] ne denli değişken olursa olsun– Stalin sultasındaki sinemanın tarihini başka türlü anlamamıza olanak veriyor ve yapılan çalışma üç büyük perspektif açıyor. Daha eski çalışmalar, "sansür" ve "yaratıcı"yı karşı karşıya getiren basitleştirici bir şemayla sakatlanmıştı. Sansür açıkça belirtilen ve tümüyle devlet tarafından denetlenen tek bir kurum uygulamıyordu; çok sayıda aktörden oluşan gruplara dayanıyordu; bunların da çıkarları ve hedefleri ortak olmaktan uzaktı. Filmlerin denetimini üç grup yönetiyordu, ancak bunların geliştirdiği ilişkiler işbirliğine değil, rekabete, hatta husumete kadar gidiyordu. Şöyle sıralayabiliriz: Komünist Parti Merkez Komitesi'nin ajitasyon-propaganda bürosu, sinema bakanlığı ve sinemanın profesyonelleri. Bu kişiler ya da içlerinden en ünlüleri denetimin resmi organizmalarına katılmaya davet edilmişlerdi. Davranışları birliktelikten uzaktı; tam tersine bu profesyonel çevre onları gitgide hor kullanan ve yücelten iktidar karşısında çok bölünmüştü: Çeşitli komisyonlara uysalca katılım, çekimser kalma, hiç katılmama, başkaldırma türü davranışlar sergileyerek bölünen sinemacılar sansür süreciyle ister istemez bağdaşamıyorlardı. Kaldı ki sansür kararları, yasaklama ya da değiştirme gibi şeylerdi; günümüzde tutarsız, hatta aptalca görünebilirler. Kayıtlı belgeleri daima kanıt göstererek açıklanmaları gerektiği üzerinde durmak gerekir. Arşivlerde saklanan belgelerin bu bakımdan sayısı kabarıktır, değişken ve çok bilgilendiricidir.

Sovyet sinemasını algılamamız bakımından üzerinde durulacak ikinci nokta, onu karakterize eden devlete ilişkin sürekli bunalım sonucu değişti: Yapım hedeflerine asla ulaşılamadı, senaryoların kıtlığı bas bas bağırıyordu,

3 Rusya'nın sosyal ve politik tarihinin ulusal arşivleri (RGASP) ve Rusya'nın sanat ve edebiyatına ilişkin ulusal arşivler (RGALI), Moskova'da saygı gereği muhafaza edilmiştir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: Natacha Laurent, *L'œil du Kremlin. Cinéma et censure sous Staline* (*Kremlin'in Gözü. Stalin Altında Sinema ve Sansür*), Privat, Toulouse, 2000 ve Natacha Laurent yönetiminde, *Le cinéma stalinien: questions d'histoire* (*Stalinci Sinema: Tarih Sorunları*), Mirail Üniversitesi Yayını, Toulouse, 2003.

yapımdaki gecikmeler ve bütçe açıkları birbiri üstüne yığılıyordu, çekilen kopyaların adedi talebi karşılamaktan uzaktı. Bu işlevsizlikler, otuzlu, kırklı, ellili yıllar boyunca, yönetim ve denetim mekanizmalarında yapılan çok sayıda reformun içyüzünü açıklıyor. Politik otoritelerin kronikleşen memnuniyetsizliği geniş anlamda bu reformların kökeninden kaynaklanıyor ve Sovyet sinemasının uzun süre söylendiğinin tersine, kolayca denetlenebilir olmadığını gösteriyor.

Nihayet üçüncü araştırma alanı, geniş anlamda açıktır, Sovyet sinemasının farklı dönemlerine ve zamanlarına ilişkindir. Bir kronoloji inşa etmek, kesitleri belirlemek, bükülmeleri saptamak, tarihe duyulan hayranlıktan dolayı yapılan egzersiz değildir. Dönemlere ayırma, rastlantı olgusu olamaz ama anlamlı bir yapıyı belirler. Sovyet sineması geniş anlamda siyasal tarihten etkilenen kutsal bir kronolojinin mirasçısıdır; François de la Bretèque'in *externiste*[4] (dışsalcı) diye nitelendirdiği bir kronolojinin karakteristiğidir. Sovyet sinema tarihi geleneksel olarak aşağıdaki dönemleri izler: 1917-1921 (Sovyet sinemasının doğuşu), 1920'li yıllar (NEP'in altın çağı), 1928-1935 (NEP'ten yeni bir estetik modele geçiş), 1935-1941 (sosyalist gerçekçiliğin "büyük dönemi"), 1941-1945 (savaş), 1945-1953 ("Jdanov'lu yıllar" ya da "Sovyet sinemasının ölümü") 1953-1964 (buzların çözülmesi) 1964-1985 (durgunluk), 1985-1991 (perestroyka). Sinemayı kıskıvrak politikaya bağlayan bu kronolojinin elbette sınırları vardır; bu konu tartışılmalı, sorgulanmalı ve yeniden ele alınmalıdır. Sovyet sinemasının geleneksel kronolojisini yeniden ele alan güncel çalışmalar, aslında bu sinemanın çeşitli zamanlama tiplerinin çalışıldığını gösteriyor. Dar anlamında politik zamanlama, siyasal iktidar ile sinema profesyonelleri arasındaki ilişkilerin zamanlamasını (özünde partinin direktifleri ve tavsiyeleri üzerine ilişkiler), filmlere ilişkin zamanlamayı (yapıtların yapım zamanlarına saygı duyan), vakanüvisliğe ilişkin zamanlamayı (arşivlerin tarihini ve açılmasını göz önüne alan) kapsıyor. Bugün, Sovyet sinema tarihini oluşturan şantiye, bu konunun gitgide yoğunlaşan karmaşıklığının bir göstergesi oluyor ve bu dönemlerin büyük ölçüde birbirine karıştığını açıklıyor.

Sinemacılara Direnen Stalinizm

Stalinci dönem boyunca Sovyet sinemasındaki kurumların gelişmesini ve işlevselliğini incelemek çifte bir avantaj sağlar: Sovyet sinemasını daha iyi anlamak için onu üreten ve kabullenen toplumun tarihine onu yeniden

4 Externiste: Sinemanın kendi dışındaki unsurlardan etkilenmesi anlamında. (Ç. N.) Bkz. François de la Bretèque, "Les périodisations dans l'histoire de cinéma" ve "La construction du temps historique" (Sinema Tarihinde Dönemselleştirmeler ve Tarihsel Zamanın İnşası), *périodes*, EHESS ve Histoire au prèsent, Paris, 1991.

kaydederek, böylece sinema tarihine bizzat bu toplumun işlevselliği üzerine yeni aydınlatmalar getirilebilir; sözgelimi birinci Stalinizm döneminden ikinci Stalinizm dönemine geçişi sırasında o toplumun nasıl yaşadığı ve parti politikasının yol açtığı tepkilerin çeşitliliği gözlemlenebilir. Zira bugün tartışma götürmez bir nokta var ise, o da sosyal davranışlara ilişkin çok güçlü bir heterojenliğin cepheden görünüşün arkasına gizlenmesidir. Nitekim sansür sürecinin tam içine yerleşmiş olan bir kurum olan Sinema Bakanlığı'nın sanatsal kurulunun işlevselliği Jay Leyda'nın *Histoire du cinéma russe et soviétique* (*Sovyet ve Rus Sinema Tarihi*) adlı yapıtında belirttiği gibi sinemanın "Yüce Divanı"dır.[5] Bireylere göre, iktidarla çok değişken ilişkiler yürütür. İkinci Dünya Savaşı'nın daha sona ermediği bir tarihte, 2 Eylül 1944'te merkez komite tarafından kurulmuştur. Bu kurul 29 üyeden meydana gelir. Üyelerin büyük çoğunluğu (25 kişi) kuruculardır. Haftada bir gün toplanmayı âdet edinmiş ve ilk etapta Sovyet stüdyolarında çekilen filmleri incelemeyi üstlenmiştir. Daha sonra, senaryolar üzerine görüş bildirmeyi programına almıştır. Bu haftalık toplantılar süresince meydana gelen tartışmalardan, kurul üyelerinin siyasal iktidar çizgisinde yer almadan bir film hakkında görüş bildirmelerinin çok zor, hatta olanaksız olduğu anlaşılıyor. İçlerinden bazıları tam anlamıyla partinin etkili ve güvenilir aracılığını yapıyorlar, ötekiler ise sessizliğe gömülüyorlar ya da çekimser kalıyorlardu. Diğerleri daha karmaşık bir strateji yürütüyorlar, farklı yönetimleri bölen rekabeti kullanıyorlardı. Bunda da az çok başarılı oluyorlardu. Aynı şekilde, 1940 ve 1946 yıllarında, sinema profesyonelleri arasında ideolojik kampanyalar doğuran tepkiler baş gösteriyordu. Bu durum o çevrenin iktidar karşısında bölündüğünü, hatta parçalandığını göstermektedir. Film yapımcılarının hepsini ister masum kurbanlar, ister propagandanın aşağılık uşakları diye görmek, açıklanması ve terk edilmesi gereken bir şemadır. Kurumlar tarihi gösteriyor ki gerçek çok daha karmaşıktır.

5 Jay Leyda, *Histoire du cinéma russe et soviétique* (*Rus ve Sovyet Sinema Tarihi*), L'Age d'Homme, Lozan, 1976, s. 445.



Jean Dréville'in 1937 tarihli *Beyaz Pist Üzerinde Troyka* filminden bir kare.

Ekaterina KHOREVA, Moskova Üniversitesi'ndeki incelemelerinden sonra sinema üstüne bir yüksek lisans tezi yazdı (Sorbonne Nouvelle Üniversitesi). Günümüzde Paris'te dergi redaktörü olarak çalışıyor. aurejac@free.fr

1930'LU YILLARDA FRANSIZ SİNEMASINDA RUSYA İMAJI

Ekaterina Khoreva

– § –

Büyükelçi Dovgalevski ve Herriot tarafından 1932 yılında Paris'te imzalanan Fransız-Sovyet saldırmazlık ve içişlerine karışmama antlaşmasına rağmen SSCB endişe uyandırıyordu. Kendini potansiyel bir tehdit olarak hissettirmeye devam ediyor, ta başlangıçtan bu yana "tehlikeli barbar" imajını sürdürüyordu. Cumhurbaşkanı Paul Doumer'nin 6 Mayıs 1932'de Pavel Gorguloff tarafından öldürüldüğünü unutmayalım. Sınırların kapalı tutulması, politik ve sosyal duruma ilişkin enformasyon yokluğu, 1920'li yılların başından itibaren bu imaja katkıda bulunuyordu. SSCB üzerine belli başlı enformasyon, o dönemin entelektüel gezginlerinin tanıklıklarına dayanıyordu. Sovyet karşıtı kesimler de kendi Rusya'larını yaratmışlardır. O sırada otuzlu yıllarda Paris, gizli Sovyet ajanlarının cirit attığı bir şehir haline gelmişti. Bu zaman zarfında, sinemada Rusya'nın geçmişi ve bugününe ilişkin iki yanlı bir rekabet ağırlık kazandı. Fransız sineması Stalinci gerçeklerden uzak kalarak sonsuz Rusya mitini sürdürdü. Peki, otuzlu yılların Fransız sinema perdeleri Stalinci Rusya'yı nasıl görüyorlardı?[1]

Sonsuz Rusya Miti

1930'da SSCB'de, engellenen ya da tek başına bırakılan avangardlar eğlence ve popüler sinema yapmak amacıyla deneysel sinemaya son verdiler. Öte yandan Fransa'da yetenekli yönetmenler popüler Rus tematiğinden ya-

1 O yıllarda, SSCB'de oynatılan filmler hakkında bkz. Peter Kenez'in *Théorème*'deki makalesi. Zaten o dönemde, Paris'e gelebilen Sovyet yönetmenlerinin sayısı çok azdır. Defalarca vize alamayan Dziga Vertov, kısa bir süre için Paris'e gelebilmiş ve Montmartre stüdyosunda filmlerini tanıtmıştı. Ayrıca Fransa'ya iltica eden kardeşi, kamera şefi Mikhail Kaufman'ı görmüştü.

rarlandılar. Egzotik bir sinema yapmak için bu tematiğe başvurdular; gelgelelim, o dönemdeki Stalinci boyutu bilmiyorlardı. 1937'de, SSCB'de Stalinist davaların doruğa çıktığı bir dönemde, pazarın yüzde 15'ini temsil eden "Rus ya da Slav" kökenli bir düzine kadar Fransız filmi sinema salonlarında görüldü. Sovyet filmlerine bütçeden ayrılan pay yetersiz ve dağıtımı da kötüydü, filmler de Moskova yakınlarındaki sinemalarda oynatılırdı. Bazı Sovyet filmleri Fransız entelijansiyasının bir bölümünü büyülerdi.

Yüzyılın başından itibaren, Rusya-Fransa ilişkileri karşılıklı gelişmiştir. Çar II. Nikolay'ın Fransa'yı ziyareti, Diaghilev tarafından organize edilen Rus sanatsal etkinlikleri, Birinci Dünya Savaşı'nda Rusya'nın Fransa yanında yer alması, 1917 Devrimi'nden sonra Beyaz Ruslar'ın büyük ölçüde Paris'e göç etmeleri Fransız toplumunda Rus modasının yaygınlaşmasına neden oldu.

Ruslar için Fransa ve özellikle Paris dünyanın sanat merkezini temsil ediyordu. "Bir Rus için Paris'i görmek, bir Müslümanın Mekke'yi görmesi gibi bir şeydir."[2] Louis Lumière'in ilk filmlerinin 1898'de Petersburg'da gösterilmesi, sonra Pathé firmasının kurulması başlı başına birer olaydı. Fransız ya da Slav kökenli yönetmenlerce çevrilen ve çok çeşitli Rus konularını içeren bir film furyası otuzlu yıllarda bu ilişkileri güçlendirdi. Bu furya uyarlamalar, melodramlar, polisiye ya da tarihsel filmler biçiminde Rusya imajına katkıda bulunuyordu. Gelgelelim bu filmler tarihin uzak geçmişinde kalan birbirine karışmış yapımlardı; o dönemin Stalinci gerçeğini yansıtmaktan uzaktılar. Sovyet Rusya üzerine yazılarla dolup taşan basından farklı olarak Fransız sineması mesafeleri koruyarak doğrudan güncellikten uzak durması bir yana, özde 1917 öncesi Rusya'sının yansıtılmasına odaklanıyordu.[3] Yirmili yıllarda "Slav havası" estiren birkaç film –1926'da Tourjansky'nin *Mişel Strogof*'u, 1927'de René Leprince'in *Prenses Macha*'sı, 1929'da[4] Raymond Bernard'ın *Tarakanova*'sı– göze çarpıyordu gerçi ama o yılları izleyen on yıl içinde, egzotik temaları işleyen kırk kadar film çekilmiştir.

2 Bkz. Haumant, *La culture française en Russie* (*Rusya'da Fransız Kültürü, 1700–1900*), Hachette, 1913.

3 Fransa'da bu propaganda geleneği pratik anlamda yoktur. François Garçon şöyle yazıyor: "Ayrıca, film kurgusu konusunda, Fransa'da propaganda girişimi dayanıksızdır. Nitekim ülkenin duyarlılıklarını hiçbir engelle karşılaşmadan yaymak, dolaşıma sokmak için yöneltilen söylem mümkün olduğunca en içli dışlı çizgilerle kuşanır. İlk iş olarak toplumun derinliklerine girmek hatalı olduğundan, çeşitli toplumsal katmanları düzeltmek amacıyla sınıfında alçalmak hatalı olduğundan, bu çıkıntılı kavramlar yaygınlaşamaz. Propaganda-eğlence aşılaması sinema perdesinde yer almaz." *De Blum à Pétain, cinéma et société française* (*Blum'dan Petain'e Sinema ve Fransız Toplumu*), 1936-1944, Cerf, Paris, 1984, s.198.

4 Bkz. François Albéra: *des Russes à Paris 1919-1929* (*Paris'te Ruslar 1919-1929*), Fransız Sinemateki, Paris, 1995.

Atmosfer Filmleri

"Rus atmosferi"ni[5] yansıtan filmler Rusya'nın Fransa'daki vizyonu üzerine birbiriyle çelişen izler taşır. Jean Mitry bu özelliğin altını şöyle çiziyor: "Günümüzde, Rus filmlerine karşı bir saldırı başlatılıyor; demek istiyorum ki Çarlık Rusyası'nın şatafatlı günlerini tasvir eden filmler rağbet görüyor."[6] Tarihsel gerçeklik dönemin yönetmenleriyle ilgilenmez. Kamuoyunun dikkatini çeken, onu şaşırtan, başka diyarlara götüren, egzotik, folklorik, pitoresk içerikli filmler söz konusu. Nitekim "Kutsal Rusya"yı yansıtan çarlık saraylarının şatafatı, kadın kürkleri, beyaz üniformalar, karla örtülü geniş alanlar, hızla yol alan troykalar vazgeçilmez unsurlar olacaktır. Seyirci çoktan "karlar ülkesinin gizemlerine"[7] alışmıştır. Çok sayıda seyahat anlatıları, Rus klasiklerinin Fransızca'ya çevrilmesi, dinlenme edebiyatı bu gizemleri iletir. İşte bu özellikler alabildiğine başıboş bir hayalin sinemaya aktarılmasını talep eder. Anlatılarda, Rusya kıtanın uzaklarında bir yere gömülmüş gibidir ve coğrafyada belirgin bir yerde bulunmaktan çok bir hayaletler ülkesi gibi görünür.[8] Ülkenin uçsuz bucaksız uzamı hayal gücünü tahrik ediyordu: Yaşadığı çağda Voltaire'in dediği gibi "dünyanın en geniş imparatorluğu"dur.[9] On dokuzuncu yüzyılın sonunda bile, kendisinin hâlâ at üstünde keşfedilmesine izin veriyordu. Sinemanın ortaya çıkışıyla Rusya'da en tanınan seyahat anlatısı *Les steppes de la mer Caspienne* (*Hazar Denizi Stepleri*) oldu. Bu anlatı sinema perdesine çok fotojenik biçimde aktarıldı.[10]

Rus steplerinde yol alan troyka imajı, otuzlu yıllar sinemasında yeniden sık sık görünür. Alexis Granowsky'nin *Moskova Geceleri* (1934) filminde üç atlı araba tacir Briukhoff'la nişanlısı Natacha'yı buğday tarlalarına götürür; Maurice Tourneur'ün *Katia* (1938) filminde Çar II. Aleksandr ve himayesindeki kadın pırıldayan karları troyka üstünde geçerler; Marcel L'Herbier'nin *La Tragédie Impérial* (*Çarlık Trajedisi*, 1938) filminde bir troy-

5 Bkz. Raymond Chirat: "(...) Bozulan aşklar, savaş, casusluk, sevilen kız, budala âşık... İşte iç içe geçen öğeler. Bunlara hep aynı aksesuarlar eklenir: Troyka, kızaklar, kalpaklar ve subay şapkaları, balalaykalar ve votka şişeleri". *Le cinéma des années 30* (*30'lu Yılların Sineması*), Foma, 1983.

6 Jean Mitry, *Les films à la mode* (*Moda Filmler*), *Ciné Magazine*, Ocak 1931, s. 16.

7 Afrika ve Hindistan'da da geçerli olan, sadeleştirici oryantalist bir gelenek, bkz. Egyptomania, RMN/ Louvre Müzesi, 1994; E. Said, *Orientalisme. L'orient créé par l'Occident* (*Batı'nın Yarattığı Doğu*), Seuil, 1980. René Jeanne, "'Doğu ve Sinema" başlıklı makalesinde, "her yaşta bize çarpıcı gelen bir doğu serabı görüyoruz," düşüncesini geliştiriyor. *Ciné Magazine* no.10, 25 Mart 1921.

8 Bkz. Claude de Grève, *Le Voyage en Russie* (*Rusya'ya Yolculuk*), Robert Laffon, 1990. Nitekim Théophile Gautier başkenti şöyle hayal ediyor: "Son derece göz kamaştırıcı ve düşlerdeki gibi uzak bir kent," s. 10.

9 Bkz. Renard, *La Russie dans l'œuvre de Voltaire* (Voltaire'in Yapıtlarında Rusya), *Slav Araştırmaları Dergisi*, c. 57, 1985.

10 Bkz. Adèle Hériot ve Xavier Hommaire. "Ülke tümüyle düzdür ve bir tek yükseklige rastlamadan yüzlerce mil gidilebilir. Bir de şu özelliği ekleyelim: Rus arabası atlarına karşı acımasızdır; öyle ki arabacının kırbacıyla atlarını öldürecek denli bir acımasızlıktır bu; sürekli olarak dörtnala gitmeleri gerekir." Léon Robel, *Histoire de la neige* (*Karın Tarihi*), Hatier, 1994, s. 147.

ka çar ve ailesini trajik sona doğru taşır —aynı troyka simgesi Ozep'in *La dame de pique* (Maça Kızı) filminde işlenmiş, Jean Dréville'in filminde ise troyka odak simge olmuştu: *La troïka sur la piste blanche* (Beyaz Pist Üzerinde Troyka, 1937). Sadece bu imajlar ve başlıklar bile, ülkenin sözümona "Rus ruhu"nun ne olduğunu anlatmaya yetiyor olsa gerekti.[11]

Rus yazgılarını çevreleyen gizemli atmosfer, tarihindeki akıl dışılığın Avrupa'dan çok uzaklarda kalması, "tarihsel" diye nitelendirilen filmlerin başlangıç noktaları olacaktı. L'Herbier'nin filminde, çar ailesinin yazgısı gizemli biçimde Rasputin'in yazgısına bağlıdır; çünkü o sırada papazın ölümü çar ailesinin müstakbel trajedisini anıştırır, son planda bütün filmin düğüm noktası olarak kendini dayatır. *Katia* filminin son planında, Çar'ın gözdesi olan genç kız düşünceli düşünceli denize bakar ve ülkesini altüst edecek olan kanlı devrimi sezinler. Sinema sözüm ona Rus karakterini yansıtan bu tezleri belirsiz biçimde vurgulayacak; soylu kişilere yumuşak bakarken, halktan gelen kişilerin katılığı üzerinde duracaktır. Otuzlu yılların iki ünlü aktörü (Harry Baur ve Pierre Richard Willm) "Rus ruhunun gizemi"ndeki bu karşıt yüzleri yorumlamışlardır. Birincisi, Asya barbarlığı diye nitelendirilen ilkel, kaba, yabani ve trajik yanını canlandırmış, ikincisi ise, yumuşaklığı ve kibarlığı temsil etmiştir. Bu oyuncu Rus halk masallarından doğan efsanevi Prens İvan rolünü canlandırmış, o çağın kıyafetiyle donanmıştı: Basmakalıp "yakışıklı Slav", dalgalı sarı saçlar, uzun boy, adaleli vücut... Aynı tip 1934'te Granowsky'nin *Moskova Geceleri*'nde görünür. Çarlık ordusunun korkusuz subayı rolünü oynarken, çarlık üniformasıyla bütünleşerek basmakalıp cesur savaşçıyı oynar. Az çok nüans farkları bulunmakla beraber bu kişiler dört filmlik bir seride yer alır: Pierre Billon'un *Au service du tsar (Çar'ın Hizmetinde,* 1936), Marcel L'Herbier'nin *La Tragédie impérial* (Çarlık Trajedisi), Ozep'in *Orloff ve Prenses Tarakanova* (1938) filmi ve Ophüls'ün *Yoshiwara* (1937) adlı filmi.[12] Sonuçta aktör, "Rus dehası"nın ötesinde çağın hayallerini canlandırmayı başarmıştır. Bu Slav filmlerinin zaman ve mekân bakımından uzaklığı beklenen başka diyarlara gitme tedirginliğini üretiyordu. 1937'de *Yoshiwara* filmi egzotizmi yoğunlaştırır; şöyle ki Çarlık Rusyası'nın subayı alışılmış dekorun dışına çıkarak Japon atmosferine dalar.

Bu tür sinemada yavaş yavaş oluşur; casusluk anlatısının modeli içinde yeni unsurlar edinir; nitekim romantik karakterli Rus subayı, güzel yabancı kadın ve ikinci bir âşık sürekli olarak karşımıza çıkar. *Moskova Geceleri* tica-

11 1880'e doğru, bu kavram Leroy-Beaulieu'nün romanlarıyla, daha sonra E.-M.de Vogue'un Rus romanıyla Fransız toplumuna yayıldı. Aynı tezler, daha sonra Romain Rolland'ın Maksim Gorki'ye yazdığı mektuplarda yeniden ele alındı, 4 Ekim 1923.

12 *Loin des étoiles* (*Yıldızların Uzağında*) başlıklı anılar kitabında (Ed. Belfond, Paris, 1975) Pierre-Richard Willm şöyle demiş: "Ben neydim? Daha doğrusu, ne oldum? Herhalde az çok ideal olan, zevklere, fantazilere, özlemlere ve herkesin saplantılarına göre değişen bir çeşit imajdım." Kendine soruyor: "Yeterince Rus havası var mıydı bende?"; bkz. *L'air russe* (Rus Havası), *Ciné-Miroir*, 23 Kasım 1934.

ri anlamda büyük başarı kazanır ve öteki Rus aktör Harry Baur'un sanatsal yazgısını belirler. Tacir Briukhov rolünü başarıyla yorumlamasından sonra, aktör aynı konu üzerinde sayısız Slav filmi çevirir.[13] Bu filmler dizisinin başlangıcında, Harry Baur tipik Rus'u canlandırırken, sonunda basmakalıp tipe döner. Neredeyse bütün filmlerde oynar: Tourjansky'nin *Nostalji* (1937) filminde postane müdürü, Tourneur'ün *Yurtsever* (1938) filminde çar rolünü, Chenal'ın *Suç ve Ceza* (1935) filminde yargıç, Granowsky'nin *Tarass Boulba*'sında (*Taras Bulba*, 1936) Ukraynalı ataman, *Moskova Geceleri*'nde buğday tüccarı, L'Herbier'nin *Çarlık Trajedisi* (1938) filminde Rasputin ya da şeytani mujik, Tourjansky'nin *Siyah Gözler* (1935) filminde dul koca rolünü oynar. Raskolnikov rolünü sinema perdesinde yorumlayan, "yakışıklı solgun ve romantik" erkek Pierre Blanchard bu kuşağın üçüncü büyük aktörü olacaktır.[14] Kadın oyuncular açısından bakarsak, beyazperdede dönemin en ünlü aktrisleri görünür: Danielle Darrieux, Gaby Morlay, Véra Korène, Simone Simon. Bu aktrisler "Rus kadın güzelliğini ya da dayanılmaz cazibeli kadın" rollerini sinema sahnesinde canlandırırlar.

Otuzlu yıllarda Orta Avrupa'ya çok sayıda göçmenin akın etmesi sonucunda, sinema sanayii bu kültürel ortam sayesinde kârlı kazançlar elde etti. Dekoratör ve makyajcılar şöyle sayılabilir: Georges Wakhévitch, Eugène Lourié, Léon ve André Barsaq, Andréi Andreev; yönetmenler: Volkoff'un eski asistanı Anatole Litvak, Victor Trivas, Alexis Granowsky, Fedor Ozep, Léonid Mogui, Vladimir Stirgewsky...[15] Onların varlığı stüdyoların otantikliğine birkaç yönden katkıda bulunmuştur.

Doğu'ya Özgü Basmakalıpçılık

Bu filmlerin başka bir özelliği doğu kökenli çehrelerinden kaynaklanıyordu. Söz konusu basmakalıpçılık çeşitli aşamalarda oluştu; gerek Batılılar, gerek bizzat Ruslar tarafından üretildi. Oryantalizm Fransa'da, dekoratif sanata, modaya, baleye girdi. Diaghilev'in bale yapıtları konusunda Fransız basını şöyle yazıyordu: "Bu sanatla bizim aramızda müşterek bir taraf yok.

13 "Bir Fransız aktörün öylesine ustalıklı bir yetenekle Rus olduğunu görmek bizi sevince boğan bir istisnadır. Harry Baur sesi, jestleri, tavırları ve yüz ifadesiyle Rus olmayı becermiştir. Altını kadar ağır olan tüccar ve zenginleşen hakiki bir hödük. Aynı zamanda duyarlıkla dolu. Eskiden Volga kıyılarında tanıdığımız benzerlerinden biri." Hervé le Boterf, *Harry Baur*, Paris, 1995, s. 112.

14 Dönemin bir eleştirmeni, Odile Cambier şöyle yazıyor: "Blanchard'ın bir talihsizlik yaşaması doğaldır: Bir senaryonun ön plandaki kahramanları arasında lânetli bir kişi bulunuyorsa ve bu kişilik içsel endişeye bağlı işlere ya da yazgıya ters geliyorsa, akla Blanchard gelir..." *CinéMonde* no. 500, 1938.

15 Bu da reddediş ve yabancı düşmanlığıyla desteklenen güçlü duygularla korporatist bir sanayi üretti. "Filmlerimizin yapımına Balkan Yahudiliği kökenli yabancı bir akım sızdı. Champs-Elysées'ye aktarılan bütün Rabinovitch'ler, bütün Deutschmeister'ler ve başka fetihçiler filmlerin yaratımı sahasını işgal ettiler. Mücadeleden vazgeçen yurtseverler yerlerini seve seve onlara bıraktılar. Bavullarında Rus tarihine ilişkin malzemeyle dolu senaryo taşıyorlardı. Bizim ara renk dramaturjimize kötü uyarlanan senaryolardı bunlar." Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne* (*Dönen Baş*), Belfond, Paris, 1979.

Senaryo bizden uzak, karakterler bize aykırı.[16] Diaghilev Rusların Asyalı tarafını tartışmaya açmaya çalışıyor; gerçek Rusya'yı keşfetme niyetine rağmen, gerçek Rus'un özünde Asyalılıkla ilgili hiçbir şey yok."[17]

Sosyal efsane önyargılı olarak çarlığın coğrafi konumundan yola çıkıp Avrasyalı miti açımlayarak Rusya'yı Asya-Doğu kavşağına yerleştirmeye devam ediyor. Diaghilev tarafından aktarılan doğu modası, Rus göçüyle de desteklenerek sinemaya giriyor. Montreuil'ün sinemacı göçmenleri, doğulu konulara meraklı ama deneyimsel Sovyet filmleriyle yayılan SSCB imajından haz etmeyen kamuoyunun giderek artan bu alandaki talebine cevap vermekte zorlanıyorlar. 1921'de Ermolieff Sinema Derneği *Binbir Gece Masalları* filmini çeviriyor. Doğu basmakalıpçılığı, senaryosunu Mosjoukhine'in yazdığı, Jean Epstein'ın beyazperdeye aktardığı *Le lion des Mogols* (*Moğollar Aslanı*, 1924) filmiyle devam edecektir. Daha sonra Tourjansky *Çekici Prens* (1924), Aleksandre Volkoff *Şehrazat ve Binikinci Gece* (1933) adlı filmleri çevirirler. Bütün bu filmler Luşakof'un acayip dekorları ve Boris Bilinski'nin şatafatlı kostümleriyle değerli kılınmaya çalışılır. Estetik görüş açısından Sovyet sinemasına sırt çevirirler. O sinemanın yapımlarına (sözgelimi o dönemde simgesel özelliği olan Eisenstein'in *Ekim* gibi filmlerine) kuşkuyla bakılmasına neden olurlar.

Ekim Devrimi'nden sonra Fransa'ya göç eden Ruslar bu basmakalıp yaklaşımları gidermeye yanaşmazlar.[18] Rusya'nın egzotik imajlarının kendilerine avantaj sağlayacağını hemen anlamışlardır. Göçmen Rus meyhaneleri Paris'te göz alıcı bir şöhret edinecektir. Sinemada canlandırılan o meyhaneler, L'Herbier'nin *Ateşli Geceler* (1937); *Çarlık Trajedisi* (1938) filmlerinde yer alacaktır. Granowsky'nin *Moskova Geceleri* (1934) aynı bağlamda, taksinin prens-sürücü mitinin kalıcılığını uyduracaktır. Renoir, *Ayaktakımı* filminde mülksüzleşen Rus aristokratının basmakalıp mitini ortaya atar. Sosyal konumun trajik anlamda ters yüz oluşuna duyulan hayranlığın

16 Hatta Jacques Rivière, *La Revue des deux Mondes* dergisinde "şehvet dolu, barbarca itkilerle ucuzlayan bir modernizmden" söz ediyor. 25 Mart 1921 tarihli *Ciné Magazine*'nin 10. sayısında şöyle diyor: "Doğu'yu kendimize taşımak için çaba harcıyoruz: Pierre Loti'nin, Claude Farrère'in, Rudyard Kipling'in, Chevrillon'un romanlarında onlar yokmuş gibi modalar, tuvaletler, şapkalar, saç biçimleri, mücevherlerden geçilmiyor." Ayrıca, sinemada Rus üslubu hakkında bkz. Yuri Tsivian, *Le cinéma russe*, Ramsay, Paris, 1989.

17 Bkz. Brussel, "Avant la féerie" (Peri oyunundan önce), *Revue Musical* (*Müzik Dergisi*), 1930.

18 Bkz. Lenny Borger ve Catherine Morel, "İki savaş arası dönemde Rus katkı payı", *Positif*, no. 323, Ocak 1988. Bu konuda çok sayıda sinema ve tiyatro sanatçısı sayabiliriz: Yönetmen Jacob Protazonov (daha sonra SSCB'ye dönecektir); yönetmenler, yazarlar ve aktörler: Aleksandre Volkoff, Victor Tourjansky; kameracılar: Nicolas Toporkov, Fiodor Burgassov, ve Nicolas Rudakov; dekoratör Aleksandr Luşakov, genel rejisör Prens Sviatopolk-Mirsky, aktörler Nathalie Lyssenko, Nathalie Kovanko, Nicolas Rimsky ve Ivan Mosjoukhine. Natalia Nussinova'nın yapıtına bkz. Kogda My, *Le cinéma russe à l'étranger* s. 45 (*Yabancı Ülkelerde Rus Sineması*), 1918-1939, NIIK, Moskova, 2003. Rus göçünün sorunları hakkında bkz. Catherine Goussef, *Immigrés russes en France* (*Fransa'da Rus Göçmenler*), 1900/1950, EHESS-Paris, 1996; Hélène Menegaldo, *Les Russes à Paris* (*Paris'te Ruslar*), 1919/1939, *Autrement Dergisi*, Paris, 1998 ve *Les Cahiers de l'émigration russe* (Rus Göçünden Notlar), yayımlayan Slav Araştırmaları Enstitüsü, Paris.

masalımsı ve heyecan uyandırıcı olmasından göç eden eski Rus seçkinleri kârlı çıkıyordu. Üstelik aktörler bu hayranlığı egzotizme mal ederek sosyal konumları moda haline getirebiliyorlardı. Söz konusu egzotizm Rusya'nın dışına taşarak Kafkasya'nın ve Orta Asya'nın sınırlarına uzanıyordu.[19] Bu "Rus tipi Doğu", zenginlikleri, şatafatlı harcamaları, tasasız yaşam biçimini bağdaştıran klişelerden oluşmuştu. O devrin Fransız sineması hayran hayran Ali Baba mağarasının hazinelerindeki mücevherler gibi kadın bedenlerindeki elmaslar, inciler, rengârenk halılar gibi malzemeden yararlandı.[20]

Bizde ve Dışarıda Sinema

Avrupa'nın geleceğine yönelik otuzlu yıllarda çevrilen Rusya'ya ilişkin bütün filmleri analiz edersek, Stalinci Rusya'nın karşıtlarını yineleyici ve acı bir ilacı tatlılaştıran karakteri teşhis etmekten kendimizi alamayız. Amerikan sineması otuzlu yılların sonunda, Stalin SSCB'si üzerine Lubitsch'in *Ninoçka*'sı (1939) gibi antikomünist filmleri beyazperdeye aktarır. Buna karşılık Fransız sineması, yerel kaynaklara eğilir, derme çatma bir oryantalizmi kuyudan çekerek 1917 öncesi Rusya'sını ön plana çıkarır. 1917 öncesi derken, çarlar, çingene şarkıları, kış imajları ve Bizans kubbeleri gibi motifler söz konusudur. SSCB'de hâlâ büyük çoğunlukça paylaşılan ekonomik ve sosyal altüst oluşları kabul etmek, Sovyetler Rusya'sına, onun aşırı didaktik sinemasına ya da daha derinliğine bir reddedişe basit bir tepki midir? Yoksa yakın gelecekte toplu halde memlekete geri dönmeyi uman Rus göçmeninin önüne geçilmez bir karşı duruşu mudur?

Sinema bizde ve dışarıda nostaljileri oynuyor. Fransız sineması büyük ölçüde öncülük yapmış, böylece dönemin seyircisi bu alanda kandırılabilmişti. Zira bu filmlerin bazıları klişelerinin gücü oranında gerçeği yansıtabilmişler, kapasiteleriyle halk arasında bir heyecan yaratabilmişlerdi. SSCB'de yönetmenlere verilen emir, büyük çoğunlukça anlaşılabilen popüler bir sinema yaparak geleneğe dönmeleriydi. Fakat Doğu'da olduğu gibi Batı'da da otuzlu yılların dönemecinde yeni bir gelişme biçimlenir. Sinemada "sanat ve sanayi" arasındaki kopukluk tüketilmiş gibidir. Açık imajlar içeren daha pedagojik bir sinema yapılması söz konusu olacaktır. O imaj-

19 Boisyvon'un eleştirisi şöyle: "Halk beyaz tenli sanatçıyı tercih ediyor. Onun yüzüne sürdüğü koyu esmer boya, bir haremden çıkan kadın izlenimini uyandırıyor bizde. Buna karşılık ait olduğu ırk ve uygarlık tarafından anlayışsızlıkla karşılanan hakiki Müslüman kadından bu görünüm daha inandırıcı değil midir? Kaldı ki o kadın duygularını ifade etmekte yetersiz kalacaktır." "Au pays d'Allah" (Allah'ın Ülkesinde), *Mon Ciné*, no.112, 10 Nisan 1924.

20 Edmond Epardaud kadın oyuncu Nathalie Kovanko'yu şöyle tasvir ediyor: "Ağır ve baş döndürücü bir Doğu parfümü yayılıyor ondan. Maurice Barrès'in şehvet dolu, güzel prenseslerinden, gençliğin hayali Astiné Arivian'dan, bir Fransız şövalyesini Oronte'da alıkoyan Oriante'dan daha inandırıcı geliyor. O da Doğu'nun kızı olan Kontes de Noailles'ın şiirinin sesle ahenk veren, şaşırtıcı bazı dörtlüklerini hatırlatıyor." "Le prince charmant", *Ciné-ciné pour tous* (Herkes İçin Sinema), no.28, 1 Ocak 1925.

lardaki basite indirgeyici saydamlık ayrım gözetmeksizin hayatın tüm görünümlerine uygulanacaktır. Seyirci çarlık Rusya'sının anısını canlı tutmayı dilerken, basın ısrarla yeni Sovyet Rusya'nın yaratacağı tehlikeler üzerinde durur. Avrupa'da tanınmayan, hegemonyacı bir rejimdir bu ve "sanatsal değeri ve üstünlüğü tüm dünyanın dikkatini çekmiştir."[21] Gerek içerde, gerek dışarda, klişeler sonsuza dek sürüp gitmektedir.[22] Boris Souvarine SSCB'ye dönüşünde, 1935'te tam bir tarafsız yaklaşımla *Stalin* adlı yapıtını yayımlar.[23] Yapıt yayımlanır yayımlanmaz, Gide'in *SSCB'den Dönüş*'ü ve Céline'in *Mea-Culpa*'sı ile rekabete girer. Basmakalıp tip yabani kazak sinemada uzun ömürlü olacaktır. Sinema ürettiği imajlarında, silinmeye çalışılan Rus geçmişi ile günümüz arasındaki belirsizliğe katkıda bulundu. Otuzlu yıllarda sinema aracılığıyla yayılan Rus modası, can çekişen eski Rusya'nın nihai güç gösterisi oldu. Öyle ki 1917 Devrimi, o eski Rusya'yı kökünden silmeyi düşünmüştü. Fransız sineması otuzlu yıllarda 1929 bunalımına yöneliyordu. Kırklı yılların ufkunda beliren "Rus rüyası"na bu şekilde son verip Avrupa'da yeni ve derin altüst oluşlar doğuran o bunalımla ilgilenecekti.

Film Listesi

1930
Adelqui Millar'dan *Le Rebelle* (*Başkaldıran*)

1931
Fedor Ozep'ten *Les frères Karamazoff* (*Karamazof Kardeşler*)
Léon Mathot'dan *Passeport 13.444* (*13.444 no'lu Pasaport*)
Paul Czinner'den Ariane, *Jeune fille russe* (*Rus Genç Kızı Ariane*)

1933
Victor Tourjansky'den *Volga en flamme* (*Volga Alevler İçinde*)
Nicolas Farcas'tan *La Bataille* (*Mücadele*)

1934
Alexis Granowsky'den *Les nuits moscovites* (*Moskova Geceleri*)
Aleksandre Volkoff'tan *L'enfant du carnaval* (*Karnaval Çocuğu*)
Louis Gasnier'den *Fedora*
Artur Robinson'dan *Le secret de Voronzeff* (*Voronzeff'in Gizi*)

21 Jean Mitry'nin yorumu için bkz. A.g.e., Ocak 1931.

22 Bkz. Natalia Lakovleva, *L'image de la France dans quelques films soviétiques* (*Birkaç Sovyet Filminde Fransa İmajı*), (1929-1956). Paris Komünü hakkında Kozincev'in *Yeni Babil*, 1929. Ayrıca bkz. G. Rochal, *Paris Şafakları*, 1936. *Le Cinéma stalinien*, a.g.e.

23 *Staline, aperçu historique du bolchevisme* (*Stalin, Bolşevizmin Tarihsel Özeti*). 1935'te yayımlanmış. André Malraux, Moskova davaları arifesinde kitabın Gallimard'da yayımlanmasına karşı çıkmış. 1977'de, kitap Champ Libre'de yeniden basılmış.

1935
Pierre Chenal'dan *Crime et châtiment* (*Suç ve Ceza*)
Jacques de Baroncelli'den *Michel Strogoff*
Jacques Deval'dan *Tovariç*
Léo Mittler'den *La dernière valse* (*Sonuncu Vals*)
Victor Tourjansky'den *Les yeux noirs* (*Siyah Gözler*)
Paul Schiller'den *Le vertige* (*Baş Dönmesi*)

1936
Jean Renoir'dan *Les bas-fonds* (*Ayaktakımı*)
Alexis Granowsky'den *Taras Bulba*
Pierre Billon'dan *Au service du tsar* (*Çar'ın Hizmetinde*)
Marc Allégret'den *Sous les yeux d'Occident* (*Batı'nın Gözleri Altında*)
Vladimir Strişevski'den *Les bateliers de Volga* (*Volga'nın Kayıkçıları*)
Nicolas Farcas'dan *Port-Arthur (Arthur Limanı)*

1937
Victor Tourjansky'den *Nostalgie* (*Nostalji*)
Fedor Ozep'ten *La Dame de pique* (*Maça Kızı*)
Jean Dréville'den *Les nuits de St- Pétersbourg* (*Petersburg Geceleri*)
Marcel L'Herbier'den *Nuits de feu* (*Ateşli Geceler*)
Marcel L'Herbier'den *La citadelle du silence* (*Sessizlik Kalesi*)
J. P. Paulin'den *La danseuse rouge* (*Kızıl Dansöz*)
Marc Allégret'den *Gribouille* (*Arabozucu*)
Vladimir Strişevski'den *Les nuits de princes* (*Prenslerin Geceleri*)
Victor Tourjansky'den *Le mensonge de Nina Petrovna* (*Nina Petrovna'nın Yalanı*)
Félix Gandera'dan *Tamara la complaisante* (*Nazik Tamara*)
Jean Dréville'den *Troika sur la piste blanche* (*Beyaz Pist Üstünde Troyka*)
Max Ophüls'ten *Yoshiwara*

1938
Gerhard Lamprecht'ten *Le joueur* (*Kumarbaz*)
Maurice Tourneur'den *Katia* (*Katya*)
Fedor Ozep'ten *Prenses Tarakanova*
Maurice Tourneur'den *Le Patriote* (*Yurtsever*)
Marcel L'Herbier'den *La tragédie impériale* (*Çarlık Trajedisi*)
Jean Dréville'den *Le joueur d'échecs* (*Satranç Oyuncusu*)

1939
Claude Orval'dan *Nadia, la femme traquée* (*Nadya, Tuzağa Düşen Kadın*)
Jean Dréville'den *La brigade sauvage* (*Şiddet Yanlısı Birlik*)



Dziga Vertov'un 1929 tarihli *Kameralı Adam* filminden bir kare.

Yuri TSİVİAN, Chicago Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde profesör, *Sessiz Tanıklık: Rus Sineması* 1908-1919 adlı kitabın ortak yayıncısı. *Early Cinema and it's Cultural Reception*'un (Routledge, 1994) ve *Korkunç İvan*'ın yazarı (BFI, 2002). İtalya'daki Pordennone festivalinde "Dziga Vertov ve Yirmili Yıllar" retrospektifinin organizatörü (2004). Diğer eserlerinden örnekler şunlardır: *Direnişin Sınırları: Dziga Vertov, Le Giornate del cinema muto* (Sessiz Sinema Günlüğü), 2004.

DZIGA VERTOV 1929'DA SUSUYOR

Yuri Tsivian

– § –

Gerçeğin Fabrikaları

Dziga Vertov Sovyet sessiz sinemasına dair bütün tartışmalarda yer alır.[1] Bir üçlemeden yola çıkarak Ukrayna'da, VUFKV'de gerçekleştirilen son iki filminin üstünde durmak bizce önemli gözüküyor: Görsel düşüncesini savunan ama Birinci Beş yıllık planın üretimci ideolojisine de referans veren *On Birinci Yıl* (1928); *Donbass Senfonisi*'nden (1928) önce gerçekleştirilen ve tüm yapıtının simgesel filmi olan *Kameralı Adam* (1929) filmidir.[2] Bu filmler etkileyici yirmili yılların sonunda sessiz sinema üçlemesi oluştururlar ve otuzlu yılların muzaffer Stalinizmini yansıtırlar.[3] Trainine tarafından biçimcilikle

1 Denis Kaufman'ın takma adı olan Dziga Vertov, 1896'da Polonya sınırında bulunan Bialytosk'da doğmuş, 1954'te Moskova'da ölmüştür. 1930'da hiç sipariş alamadan bir kenara itildikten sonra, aktüalite haberleri içeren bir magazin dergisinin redaktörlüğünü yapar. Kardeşi Mikhail 1929'a kadar onun kameramanlığını yapacaktır. Öteki kardeşi Boris Kaufman Fransa'ya göç edecek, İkinci Dünya Savaşı'nda ABD'ye gitmeden önce, Victorine'in stütyosunda, Jean Vigo'nun kameramanı olarak çalışacaktır. Bkz. Thomas Tode, "Vertov à Paris", *Cinémathèque*, ilkbahar 1994, s. 5, s. 68-85. Bu yazıda Vertov'un 1929'da Avrupa'ya gelişi anlatılır. Ayrıca bkz. *Dziga ve Kardeşleri*, Eugène Tsymbal'in gerçekleştirdiği belgesel, Rusya, 2002.

2 Bkz. Jacques Aumont: *Coşku* filminden önce *Kameralı Adam*'la bir manifesto film gerçekleştirilmişti. Bu filmde Vertov'a göre bir sinematografın belirli sayıda nitelikleri kuramsallaşıyordu. Yine Vertov'a göre, sinema-göz insan gözünden daha güçlü bir "görüyorum"dur; daha donatımlı, daha gözüpektir; doğal nitelikleri bakımından sınıf gerçeğinin hizmetindedir. Ve özellikle bir filmin kuramsallaştırdığı olay içinde kuramsallaşır. "Avant-garde de quoi? A propos d'Enthousiasme ou Symphonie de Donbass", 1930 (Neyin avangardı? Coşku'nun mu, yoksa Donbass Senfonisi'nin mi?), Vertov, "l'invention du reel" (Gerçeğin Keşfi), *L'Harmattan*, Paris, 1997, s. 48.

3 *Dünyanın Altıncı Kesimi*'nin gösterime girmesinden sonra, Vertov 1926'da, Moskova'daki Sovkino stüdyolarından ihraç edilmişti. Tartışmalı dönem için bkz. Yuri Tsivian, "'Vertov is fired from Sovkino'. Lines of resistance Dziga Vertov and the twenties ('Vertov, Sovkino'dan ihraç edildi.' Direnişin Sınırları, Yirmili Yıllar ve Dziga Vertov), *Le Giornate del Cinema Muto* (Sessiz Sinema Günlüğü), Gemona 2004, böl. 18, s. 252. Ayrıca bkz. *Pordenone 23*. Sinema Festivali, Dziga Vertov retrospektifini içeren katalog (9-16 Ekim 2004).

suçlanan 1930'daki son filminden sonra beş yıl süren etkili işbirliğine rağmen Vertov, VUFKU'nun Ukrayna stüdyolarından kovulacak ve Moskova'ya dönecektir. Moskova'da beş yıl sonra *Lenin Üstüne Üç Şarkı* filmini çekecek ama film gösterime girmeden 1935'te yasaklanacaktır. Sonuçta, uzun bir dönemi kapsayan yapıtını anlamaya çalışmak zorunlu görünüyor.

Şimdi *On Birinci Yıl* ve *Kameralı Adam* filmlerine geri dönelim. Vertov'a göre bu filmler yirmili yılların sonunda, "sinema-gözle yasak edilen aralıklar tezinin en anlamlı açıklamalarıdır."[4] *Kameralı Adam* filmini en ince ayrıntılarına kadar anladığını kim ileri sürebilir? Sözgelimi *Kino Pravda* dergisinin Mart 1924'te yayımlanan 18. sayısını *ve Goskinokalendar* dergisinin 47. sayısını ve 23 Nisan–5 Mayıs 1925 tarihlerini kapsayan yorumları görmeden bu mümkün müdür? Vertov'a göre mümkün değildir; zira kendi yapıtını gözlemlerken sinemada yarattığı filmlerin bireysel bir fabrikasyon olduğunu söylemiştir. "Sinema-göz sinema değildir; ne bir çalışanlar grubunun filmi, ne de sanatsal bir akımdır (sağ'dan ya da sol'dan bir akım)." Ocak 1926 tarihli bir toplantıda Vertov meslektaşlarına kinoks'u (sinema-gözleri fikirlerini paylaşan bir grup bu kavramı öyle adlandırıyor) açıklamıştır. Bu kavram kendi filmi *Dünya'nın Altıncı Kesimi*'nde söz konusu olmuştur. Stalin'den alıntılar filmin içine serpilmiş ve Sovyet Dış Ticaret Ofisi tarafından finanse edilmişti. Şöyle diyor: "Devletin Sinema Takvimi yok. Sinema-göz'e ilişkin film yok. Moskova Sovyet'i ya da Devlet Ticaret Ofisi (Eksport i Import Gostorga SSSR) veya herhangi başka biri yok. Sadece öyle düşünüyorsunuz. Sinema-göz'ün bir eylemi var, sinema-göz'ün kamusal söylemleri ve konuları var, sinema-göz'ün deneyimsel ve bilimsel anlamda sebatkâr çalışması var; ama bireysel filmler yok, tamamlanmış bir mesaj yok; daha ziyade olaylara ısrarla el konulması ve organize edilmesi, bireysel egzersizlere yapıştırılan rastlantısal etiketler söz konusu."[5]

Sinema-göz ne bir film, ne de filmler grubudur. Bir hareket, bir etkinlik, bir proje söz konusudur. O dönemin çok sayıda devrimci yönetmeninden farklı olarak Vertov eski dünyanın yıpranmış kavramlarını benimsemez. 1924'te gerçekleştirilen uzun metrajlı bir belgesel hakkında şöyle yazar:

> Biz, kinok'lar, sinema-göz bakımından bir filmi etiketlemekten hoşlanmayız. Sinema-göz'ün birinci elden sinema-nesne (kinoveshch) olmasını tercih ederiz. 'Sanki stüdyolar, sahne koyucular, Griffith, Los Angeles

4 Ayrıca bkz. Sinema-göz ve onun montaj kuramları, Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets* (Makaleler, günlükler, projeler), *Cahiers du cinéma*/10-18, Paris, s. 132.

5 O dönemde Vertov, *Pravda*'da yayımlanan bir günlük tutar; bu günlükte sinema-göz tezlerini geliştirir. Söz konusu tezler, FEKS'inkilere (Kozintsev ve Trauberg tarafından canlandırılan sinematografik oyun laboratuvarı) ve sahne-sineması yapmakla suçlanan Eisenstein'a karşıdır. Bkz. 26 Temmuz 1926 tarihli *Pravda*. Yazının başlığı Kino-Pravda, 'sinema-gerçeklik' Vertov'un bu günlükleriyle Parti'nin resmi organı arasında bir ortaklıktır. 5 Haziran 1922 ile Mart 1925 arasında Goskino tarafından 23 sayı üretilecektir.

hiç var olmamıştır.' Vertov'un kurmayı düşündüğü bu yeni dünyada, yönetmenlerin egemen olduğu stüdyolar değil; film çalışanları tarafından yönetilen sinema fabrikaları olacaktır. Tabii fabrikalar üretimlerine göre değişkenlik gösterebilirler. Sovyet Rusya'da fabrika grez (düşler fabrikası), Hollywood'u tanımlamak için geniş anlamda egemen olan bir klişe olarak kalıyordu. Amerikalıların sineması ile kendi sinema fabrikası arasında bir paralellik kurmak amacıyla (Sovyetçi yan anlamlarıyla) Vertov şu formülü icat etti: 'Gerçeğin Fabrikası'.[6]

On Birinci Yıl (1928)

Sovkino ve Moskova stüdyolarından atılan Vertov, Kaufman ve Svilova, VUFKU'da çalışmak amacıyla Kiev'e giderler. VUFKU, Ukrayna'nın foto-sinema bölümüdür. Vertov 1926'dan itibaren bu stüdyoda çalışmaya başlar. Bir kısmı daha önce çekilen *Kameralı Adam* filmini Kaufman'la beraber bitirebilmek koşuluyla bu işi kabul etmiştir. Üç yıllık çalışma, *Kameralı Adam* filminin ek çalışmasının ne denli uzun sürdüğünün kanıtıdır. Bu projenin henüz çok kısıtlı olduğunu göz önüne alan VUFKU yöneticileri onun önerisini kabul etmişler, ancak tamamlanmasını şart koşmuşlardır. Vertov daha önce, uzun metrajlı belgesel bir film çevirmişti. Ekim Devrimi'nin onuncu yıldönümünü kutlayan bir film, "Sovyetler İleri" sloganından esinlenen bir lirik şiir! Ve *Dünyanın Altıncı Kesimi*. Bu siparişi alan Vertov çalışmaya başlar, ancak 1927 yılı çoktan geçmiştir ve apar topar *On Birinci Yıl* adı koyulan yeni film gecikmeye rağmen devrimin kutlanmasını sağlar. Kiev stüdyosunun Vertov'dan istediği şey, Sovkino'dan atılmasının ilk nedenleriyle az çok bağdaşıyordu: Genç ülkesinin övgüye değer bobinlerini ya da "sinemasal lirik şiirini" dönüştürmek. Vertov şöyle yazacaktır:

> *On Birinci Yıl* en saf sinematografik anlatımla, sinema-göz anlatımıyla yazılmıştır. *On Birinci Yıl*'ın çatısını görsel algılama, görsel düşünce oluşturur... *On Birinci Yıl* belgesel anlatımı kullanarak kamera tarafından çıplak film şeridiyle saptanan olaylar şeklinde yazılmıştır... *On Birinci Yıl* sosyalist anlatımla görselin komünist açıdan deşifre edilmesi yoluyla yazılmıştır.[7]

6 Dziga Vertov: "Beş yıllık planın sonunda, yalnızca ses kayıtlarının devingen yerleşimi değil de aynı zamanda radyo kaydı, görsel ve işitsel radyo yayınları bakımından güçlü istasyonlar kurarsak, hedefimiz —teknik ve ekonomik alanda kapitalist ülkelere yetişmek ve geçmek— sinema ve radyo alanında önemli ölçüde gelişmek olacaktır." (16 Nisan 1931 tarihli *Kino*'dan). Aynı konu *Articles, journaux, projets*'de ele alınmıştır, s.160. Geleceğe yönelik bu gelişmeler için Kristian Feigelson'un bu kitapta yer alan "Ford, Fordizm ve Stalinizm" başlıklı makalesine bakınız.

7 "*On Birinci Yıl* filmi konusunda" AKRK'nın 16 Şubat 1928 tarihli stenogramı; *Makaleler, Günlükler, Projeler*'de yeniden ele alınmıştır, age, s. 133.

Bugün filmin sanatsal kalitesine rağmen bu lirik şiirler, tiksinti verici gibi görünüyor. Onların yansıttığı söylem zaten Vertov'u hiç düşündürmemiş gibidir.[8] O dönemin Marksist edebiyatı ile Vertovcu kuramların kullanılması arasındaki kopukluk besbelliydi. Filmin politik teması, fotoğraflanması ve montajı kadar ortodoks ve sadeleştiricidir; hatta o döneme göre cüretkâr ve karmaşık sayılabilir: Hangi nedenden ötürü çelişki olacaktı? Vertov hiçbir çelişki bulamıyor. Yirmili yılların sol eğilimli sinemacısı için on yıllık sosyalizm (daha doğrusu on bir) radikal sosyalist bir deneyimi temsil ediyor ve bu tezlerin hem deneyimsel, hem radikal bir açıklamasını hak ediyor, daha ziyade bunu gerekli kılıyordu.

Günümüz sinema tarihçisinin yaptığı yorumların uzağında kalan o zamanın eleştirileri böyleydi. Günümüz sinema tarihçileri "biçim" ve "içeriği", "mesaj" ve "araçları" ayırt etmeye çalışırlar. Oysa haftalık *Sanat Hayatı (Jizn Iskousstva)* adlı dergide sinemanın Marksist eleştirisini yapan Chatov, film ve temaları arasındaki ilişkinin o döneme uyarlanamayacağını belirtiyor:

> Aşırı karmaşık ve fotografik oyunlarla dolu bir montaj kullanan Vertov'la kameramanı Kaufman beyazperde üzerinde, neredeyse tümüyle amaçsız ve soyut 'saf biçimi içinde bir hareketi kanıtlamayı başarıyorlar. Sonuçta, bu hareket ağırlıklı olarak Batı Avrupalı yenilikçi Dadaistlerin idealist ve amaçsız 'Konstrüktivizm'ini çağrıştırıyor. Bütün bu tekniklerin, görüntülerin ya da sahnelerin çok hoş olduğunu kimse inkâr edemez; hatta dıştan bakılınca şaşırtıcıdırlar, büyük bir 'zevkle' ve ustalıkla işlenmişlerdir; ne var ki bu 'sahne sanatı için sahne'yi izlemek kolaydır ve bu şekilde seyirciye herhangi bir film sunulabilir mi?[9]

Chatov'un eleştirisinden farklı olarak devrimi saf ve yalın bir gereklilikle özümleyen Vertov, Eisenstein, Malevitch gibi yirmili yılların sanatçıları devrimin sanatla birleşebileceğini düşünüyorlardı. Ressam Kasimir Malevitch, *On Birinci Yıl*'ı Balla ve Boccioni gibi fütürist İtalyan ressamlarının deneyimleriyle kıyaslayarak referans gösteriyor, film görüntülerindeki yenilikçi gücün değerine parmak basıyordu.[10] Malevitch'in sanatına yakın olanlar, *On*

8 Vertov'un projesi, Karl Marx'ın *Kapital*'ini filme almaktı. Bizzat Stalin bu projenin bir delilik olduğunu belirtmiş ve durdurmuştu. *Lines of resistance*'daki giriş yazıma bkz. "Vertov ve Marksizm", s. 9-14. Natalia Nussinova'ya göre, "Vertov yeni bir Adem yaratılmasını düşlüyordu", "Yeni Havva, Sovyet sinemasında erkeğin yaratılmasının miti", *Sinematek Dergisi*, no.14, sonbahar 1998, Paris, s. 117-123. Vertov'un Stalinizmle ilişkisi konusunda ayrıca bkz. Oksana Bulgakova, "Die Gartenbank oder wie ein ikonischer Diskurs entsteht", *Kultur in Stalinismus, Sowietische Kultur und Kunst der 1930er bis 1950er Jahre*, ed. Gabriele Gorzka, Bremen, Themmen, 1994, s. 198-205.

9 L.Chatov, Odinadtsaty, *Jizn Iskousstva*'da, 21 Şubat 1928, s. 14.

10 Bkz. Kasimir Malevitch, "Les lois pictural dans les problèmes de cinéma" (Sinema Sorunlarında Resimsel Kurallar), *Kino i Koultoura* no. 7/8, 1929. *Sinematek* dergisinde yeniden yayımlanmıştır, no.8/1995, s. 62-77. Bkz. K. Malevitch, "Le Miroir suprématiste" (Üstünlük Aynası), *L'Age d'homme*, Lozan, 1977.

Birinci Yıl'daki Mikhail Kaufman'ın fotoğrafları ile ressamın figüratif ağırlıklı tabloları arasında yirmili yılların sonunda benzerlik bulacaklardır.[11] Daha kırsal bir yaşamın geçerli olduğu Ukrayna, kinok'ların fotoğrafları bakımından şiirsel gelenek içinde tercih edilen alan olur. Kaufman'a borçlu olduğumuz bu görsel mesajın dışında, "biçimcilik"le eleştirilen Vertov ve Svilova'nın montaj sanatını incelemek söz konusu olacaktır. Çağdaş eleştirilere göre bu film, başka deyişle "oynanmayan film modeli" anlaşılmazdır. Çok sayıda planın düzensiz biçimde, tesadüfen monte edildiği sanılıyordu. Bir Ukrayna gazetesinde, Belsky imzasını taşıyan samimi ama tümüyle budalaca bir eleştiride şunlar yazmaktadır:

> Ama bir 'ama' var, buğulu bir montaja başvuruyor; sözgelimi güleç yüzlü köylü kız ile 'elektrik kooperatifi' anlamsız görünüyorlar. Elektrikçi elektrik malzemesini sabitlemek için direğe çıktığı zaman köylü kız gülümsüyor ve aynı sahne boyunca gülümsemeye devam ediyor. Petrovsky ve Kaganovitch'in bir platformdan söz ettiklerinden bu yana daha neşeli kısacık bir bölüm. Ekini biçip kaldırdıktan sonra köylüler yersiz biçimde ekranda görünüyorlar; sanki Kızıl Ukrayna gemisinin üst rütbeli denizcileri. Oysa çok tuhaf, bütün donanma bir denizci ve bir gemiden ibaret! Dinyeper şehrinin hidroelektrik santralinde yaklaşık aynı plan tekrarlanıyor ve ordu ile Donbass madenleri iç içe girerek filmin bütün bölümlerinde yer alıyor. Sanırım böylesi bir hata kolayca düzeltilebilir. Birkaç sahneyi elemek, filmin bir bölümünü kısaltmak veya her şeyi yeniden düzenlemek için filmin uzunluğunu kısaltmadan bu sahneleri başkalarıyla doldurmak yetecektir.[12]

Bu sert eleştiriler karşısında, Vertov *On Birinci Yıl*'ı savunmak gerektiğini anlamıştı. 1928'de Devrimci Yönetmenler Derneği'nde film hakkında yapılan bir tartışmada fikirlerini şöyle savunmaktadır:

> İlk iki bölüm sonunculardan daha iyi mi çekilmiştir? Size öyle mi geliyor? Son günlerde, bu soru sık sık bana soruluyor. Böylesi bir izlenim yanıltıcıdır. Tabii ki birinci bölüm, seyirci algılasın diye son derece yalındır; dördüncü ve beşinci bölümler daha özümlenir biçimde yapılmıştır. İlk iki bölümden farklı olarak daha çok yenilik içerirler; sinemanın geleceği doğrultusunda çekilmişlerdir.

11 Geometrik yapılarında bu figüratif unsurları düzenlemek amacıyla Kaufman'ın gösterdiği çabalara bakınız. Malevitch'e göre sonuca ve bir başka açıdan Chatov'a göre amaçsız ya da soyut bir kaliteye ulaşmak için yarışıyorlardı. Özellikle Malevitch'in 1928-1932 yıllarında yaptığı, suratsız köylüler içeren son resimleri kolektifleştirmenin etkileri ni taşıyordu ve 1912'de köylü dünyasının figüratif kompozisyonlarıyla kopukluk gösteriyorlardı. Bkz. Malevitch'in yapıtına ilişkin katalog. Stedelijk Müzesi, Amsterdam, 1989.

12 Ya Belsky, "Odinnadtsaty", 6 Ocak 1928 tarihli *Kommunist*'de.

> Şunu da eklemek zorundayım; dördüncü ve beşinci bölümler, üst kurumla alt kurum arasındaki ilişki gibi birinci bölümle ilintilidir. Şu halde, daha karmaşık olan böylesi bir montaj seyirciye daha güçlü bir gerginlik hissettirecek, filmi kabul etmesi için onu daha çok dikkat göstermeye zorlayacaktır; bu da doğaldır.[13]

On Birinci Yıl'ın montaj deneyimleri, en duru ifadesini alan ve zamanda bir kesit yaratmaya çalışan Vertov'un girişimlerinde bulurlar. Öyle ki o girişimler okyanuslardan, çöllerden, Afrika'dan, Hindistan'dan, Çin'den geçerek bir baraj inşa eden Ukraynalı işçilere doğru yönelirler. Mezarlık diye kullanılan eski bir küçük dağ olan bu şantiyede sonsuz uykuya yatan eski kemikler gömülüdür. Özellikle çekiciyle ölülerin huzurunu bozan bir emekçinin görüntülendiği plan dikkat çekicidir. İşte Vertov günümüzün girişimleriyle karmaşıklaşan böyle kesit planlar kullanır. Bazı eleştiriler böyle devrimci bir istişareyi anlamışlardır; öyle ki bir gazeteci *Tambovskaya Pravda* adlı taşra gazetesinde şöyle yazar: "Birbirinden uzakta kalmış iki tarihsel dönemi kıyaslaması bakımından Scythe iskeleti sahnesi ilginçtir; iki bin yıl önce Scythe'ler karanlıkta yaşarlarken, güncel uygarlığın başarısı olan Lenin'in elektrikli lambası bütün görkemiyle parlamaktadır."[14] Üç plan, ahşap bir platformun üstünü çekiçleriyle döven üç işçiyi görüntüler. Karşılıklı vuruş darbeleri ritmik hareketler meydana getirir. Onların koreografisi kendinde güzeldir, özellikle sahne montaj sayesinde etkileyicidir, vuruşların ritmiyle birleşir. Vertov, Kaufman ve Svilov'un birlikte çalışmaları, aynı özellikte bir filmde devam eder. Ama ne yazık ki bu film iki kardeşin sonuncu çalışması olacaktır. *Kameralı Adam* biter bitmez bozuşurlar, ilişkileri kesilir.

Kameralı Adam (1929)

Kameralı Adam sanatın prodüktivist eylemiyle sıkı sıkıya bağlıdır: Kendi yapımını ayrıntılı biçimde açıklayan, çekilmekte olan bir film söz konusudur. Bu çekim *Kameralı Adam*'ı yegâne olay yapmaz.[15] Aslında Vertov şunu göstermeye çabalıyordu: Çekilmekte olan bu film aynı zamanda *Kameralı Adam*'dır; sanki iki katı hızlı çekimdir, hatta eşzamanlı olarak üç özelliği bulunur: Seyretmekte olduğumuz film, çekilirken gördüğümüz film ve başka bir mekânda beyazperdeye aktarılan film.

---

13 ARK'da 16 Şubat 1928 tarihli tartışma, s. 291, *Lines of resistance*'da.

14 Tambovskaya Pravda'da B. Odinatsaty, 7 Haziran 1928. Bkz. Yuri Tsivian'da üretilen piktogramlar. "The eleventh year according to its maker", *Lines of resistance*'da.

15 *Kameralı Adam* ara başlıksız, senaryosuz kendi plastik dinamiğine sahiptir. Bkz. Yuri Tsivian, "Konstrüktivist film olarak Dziga Vertov'un *Kameralı Adam*'ı", *Sinema Dergisi*, no.351, Haziran 1980. Bkz. Planların planlarla kesimi. Vlada Petric'in yapıtı, *Constructivism in film: the Man with the movie camera (Sinemada Konstrüktivizm: Kamerayla hareket eden adam)*, Cambridge Üniversitesi, 1987.

Vertov bu üç film arasındaki sınırları aralıksız değiştirmekten muzip çe bir zevk alır. Film, hemen başında bir sinema salonunun içini yansıtı Gösterim kabininde ve orkestra mahallinde filmden önce olan bitenlere ta nık oluruz. Seyircinin salona akın akın geldiğini görürüz; filmi görmeye geldiği addedilen gerçek seyircinin hemen öncesinde yaşanmıştır salonun doluşması. Seyirci hangi filmi görmeye geldi? Gösterimci bir kutuyu açıp da bobini aygıtın içine yerleştirmeye hazırla- nırken bir başlık belirir: *Lioudina z aparatem*, Böl. I, Ukraynaca'da bobin I, yani *Kameralı Adam*. Görmekte olduğumuz gerçek, bir filmin gerçek bobini.[16] Böyle adlandırılan filmin aralıksız gösterileceği açıktır. Eşzamanlı olarak hem "içeride", hem "dışarıda" olmayı duyumsamak filmin bütünselliği içinde iletken kablo oluyor. Orkestra şefinin bageti müzisyenleri uyarıyor, gösterimci aygıt lambasının düğmesini ayarlıyor, iki karbon iğne projektöre yaklaşıyor. O anda, iki iğne arasında, iki film arasında göz kamaştıran bir ışık huzmesi oluşuyor. Bizim baktığımız filmle seyircilere yansıyan öteki film birbirine karışıyor. O sırada, salonun içindeki sahne sona eriyor; seyircinin bir parçası oluyoruz.

9 Nisan 1929'da, *Kameralı Adam* filminin ilk gösterimi böylesi bir görüntü –iki filmin ve iki sinema salonunun birbiriyle kaynaşması– özellikle kafaları karıştırsa gerek. Vertov'un orkestraya yaptığı uyarılar sonucu, anlıyoruz prolog boyunca hiç müzik istemiyor; yalnızca sessizliği sağlamak için müziğin yerini tutan bir duvar saatinin tik takları işitiliyor. Perdeye bir tek müzisyenlerin çalmaya başlayacağını haber veren orkestra şefinin bagetiyle yaptığı hareket yansıyor; gerçek müzisyenlerin gerçek müziği daha sonra dinlenmeye başlıyor ve iki orkestra birbiriyle kaynaşıyor. "Aldatıcı görünüm"den çıkan bu müzikten daha iyi ne beklenebilir?

Kino-Pravda'nın daha önceki temsilleri de buna benzer karşılıklı etkileşim çizgileriyle belirlenmişti, içeride ve dışarıda'nın birkaç anlama çekilebilirliğini yorumluyorlardı. Yani bunlar salt *Kameralı Adam*'a özgü oyunlar değillerdi. 1929'da, *Kino-Pravda*'nın 6. ve 9. sayıları gösterimcinin tam da 6. ve 9. sayıları aygıtının içine soktuğu kabinde başlıyorlardı. Ya da daha önceki bir filmde 18. sayı, gördüğümüzü kaydeden *Kameralı Adam*'ın geri dönen gölgesini hatırlatıyordu. Vertov'un kültüründe ve zamanında kayıtlı olan bir çeşit kişisel barok tepkiden mi kaynaklanıyor bu? Filmlerinde ve sinemasal tasavvurlarında kendi tarihinin üretimini sergilerken bu eğilimi nasıl anlamalı? Fazla indirgemecilik yapmadan *Kameralı Adam*'ın bu sorunu Sol'un Sanat Cephesi teorilerine yaklaştırılabilir; aynı sorun geliştirilerek

16 O döneme ilişkin pedagojik kısa tanıtma yazısı, perdeye aktarılan bu teorik oyunun koşullarını şöyle belirtiyordu: "Kelimenin alışılagelmiş anlamında konu yok. Ama yüzlerce, binlerce konu sağanağı var; bunlar hemen anlaşılmıyor... Film her şeyden önce şunu yansıtıyor: Hayatımızda, iş günümüzde sonsuz değişkenlik gösteren olaylar var", *Notice pour aider le spectateur* (Seyirciye yardımcı olmak için kısa not), 1930.

"prodüktivizm" perdesi altında geleceğin toplumuna bağlanabilir; o toplum onun sonucunu değil, bütünde çalışmayı, kendinde çalışmayı öngörür. Dolayısıyla sorun estetik değer kazanacaktır.[17] Süreç nesneyi, üretim ürünü aşacaktır. Gelecek, sanat yapıtlarına ait değildir; çalışma sanatına aittir.

Böylesi bir teori tümüyle bulanık görünebilir ama belki de onun belirsizlikleri sayesinde, Stalinci ideolojiyle (ya da o ideolojiyle yeniden düzenlenen) kopukluk gösteren prodüktivizm fikirleri o dönemin stüdyolarına yansır, sinemada ve solun sanatında yararlı olurlar. Sanatçı, fikirlerini pratikte dönüştürmesini bilen bir aracı olacaktır. Bir görüntü yaratma ya da bir kitap yazma olayı yararlı ve gerekli bir iş değil midir? Hem böyle çabalar doğrudan bir amaca (herhangi bir kitap, herhangi bir görüntü olarak) yönelmediği zaman, somutlaştırma süreci ikinci planda kalmayacak mıdır? Daha uçta türler şu düşünceye itaat ederler: "Onu bizzat kendiniz yapın", sanki çocuklar için kitap bir anda yazılacakmış gibi.

O kitaplardan biri, bir şiir derlemesi 1926'da yayımlanmıştı. Derlemenin anlamlı başlığı vardı: *Samozveri* (*Oto-hayvanlar*). Kitabın yazarı prodüktivist akımın teorisyen ve yazarı Sergei Tretiakov'du. Burada kendisinden söz edilmeyi hak ediyor; zira çalışması *Kameralı Adam*'ın minyatürleştirilmiş biçimine benziyordu. Kitapta bulunan şiirler, kâğıtla şekillendirilmiş insanlar ve hayvanların serüvenlerini anlatırlar. Şekiller, bunların sahneye konuşu ve fotoğraflanması Aleksandr Rodchenko ve Barbara Stepanova gibi konstrüktivist sanatçılar tarafından çizilmiştir. Kitap içinde bir kitap; yalnız Samozveri'nin böyle nitelendirilmesinin nedeni, kâğıda çizilmiş kişiler ve şiirlerin yanında verdiği bilgilerden de kaynaklanıyor. Öyle ki bu bilgiler genç okura kendi kâğıttan hayvanlarını yaratmak bakımından makas işlevi görüyor ve onları çeşitli serüvenlerde yaşatmasına yardımcı oluyor. Dolayısıyla bu kitap okuma ile yaratma arasında ittifak kuran bir prodüktivizm modelidir.

İki önemli yönetmen, Vertov ve Eisenstein aynı prensipleri yapıtlarında uygulamayı denediler. Eisenstein'a göre, onun amacı sinema seyircileri kadar film üretmek değildi. Fabrikada bir çekiç işçiyi nasıl temsil ediyorsa, kendi filmlerinin de öyle olmasını istiyordu. Amaç, önceden ayarlanan şoklar dizisiyle seyircinin düşüncesini yönlendirmekti. Vertov'un yaklaşımı, daha konstrüktivist bir değişkene yaklaşır; bir yerde, az önce sözünü ettiğimiz çocuk için kitabın benzeridir. Konstrüktivist sanat yapıtlarının, Tatlin'in anıt-kulesinden çocuklar için kitaba kadar, "yapıları" içinde saydam görünmeleri doğrudur. Benzer saydamlık, mimari metaforda da ayır-

17 Rusya'da prodüktivist sanat sorunu üstüne, onunla ilgili tartışmalar hakkında bkz. Maria Zalombani, "L'art productiviste en Russie soviétique" (Sovyet Rusya'da Prodüktivist Sanat), *Les Annales*, no.1, Ocak-Şubat 1997, Armand Colin, Paris. Ayrıca bkz. bölüm 20, "Kinocs and left front of the arts" (Kinoklar ve sol cephede sanat), *Lines of resistance*.

dedilir: Genellikle, bir bina bittiği zaman işçiler inşaat iskelelerini kaldırırlar; konstrüktivist sanatçılar ise binayı yerinden kaldırıp iskeleleri olduğu gibi bırakmayı tercih ederler. Vertov filmleri böyle bir modele uyarlar; inşa edilmiş binanın üstündeki ilk inşaatın yapım modelidir bu.[18] *Kameralı Adam* olgusunun kendi üretim süreci, kameramandan montajcıya ve gösterimciye, orkestraya kadar aynı anda çift bir yoldan gelişir; yani konstrüktivist saydamlık prensibi ile prodüktivist doktrin yan yanadır. Filmin modeli, "kendini üretmek" olduğuna göre *Kameralı Adam* inşa edilmişin inşasını tercih eder. Her sahnesinde bu süreç yenilenir. Öteki filmler var olmak için yapılmışken, bu film yeniden yapılmak için varolur.[19] 25 ile 30 Ağustos 1930 tarihleri arasında, sinema teknisyenlerinin inisiyatifine bırakılan sesli sinema üzerine verdiği konferans boyunca, Vertov çoktan rağbetten düşmüş ve önemi azalmıştı. Daha sonra Moskova'ya gidecek ve tehdit altında kalan deneyimsel pozisyonlarını savunacaktır.

Deneyimlerin Sonu

Bu yirmili yıllar boyunca[20] Vertov, kamerasını silah gibi kullandı; fiziksel anlamda yok olmayanı kendi silahıyla simgesel olarak yıkmaya çabaladı. Kamera *oroudie* (alet) ve *oroujie*'dı (silahlar). Fakat yirmili yıllardaki ajitasyon-propagandanın yerini sinematografik yeniden biçimlenen bir görünüm aldı; bu görünüm yeni bir yalanlar çağıyla sinema-gerçeğini yüzleştirmeye yönelikti. 1928'de Choumiatski tarafından stüdyoların yeniden ele alınması ve popüler bir sinema yapma zorlamasıyla yirmili yılların sonunda Vertov'un büyüleyici iki filmi gündeme geldi: *On Birinci Yıl* filmi için yıldönümünde başarısız bir anma töreni yapıldı; *Kameralı Adam* boşalan sinema salonlarında saygıyla karşılandı. Adı geçen filmler

18 Sözgelimi *Kameralı Adam*'ın son bobinindeki kurnazca ünlü plan Bolşoy'un çöküşünü yansıtır. Devlet Sinema Takvimi'nin 47. sayısında buna benzer bir konu işlenir. Sol yönetmenler ve yazarlar eski Çarlık tiyatrosu olan Bolşoy Tiyatrosu'nu evrim geçiren eski sanatın simgesi olarak algılıyorlardı. Sola bağımlı olan Vertov bu tiyatronun yaşamasını kişisel bir hakaret gibi görüyordu; çünkü yetkililer bu tiyatronun yıkılmasını kabul etmiyorlar, Sol Sanat Cephesi'nin istediği gibi daha yararlı bir duruma dönüştürülmesini reddediyorlardı. Nitekim kapatılmak yerine 1921'de Lenin'in önerisiyle resmi sanatın kamusal merkezi olan bir tiyatroya dönüştü. Şubat 1925'te, Bolşoy'un yüzüncü yılı şatafatlı biçimde kutlandı. Bayraklarla süslenerek toplantılar, söylevler, gösteriler düzenlendi. Bununla beraber Vertov, olayı Devlet Sinema Takvimi'ne aktarmaktan hoşlanmadı. Bkz. Bizim kitabımız, *Lines of resistance: Dziga Vertov and the twenties.*

19 Batı'da bulunan 35 milimetrelik filmin bütün kopyalarında aynı kusur vardır. Ses bandında düzeltilmemiş delinmeler bulunur ve Mikhail Kaufman'ın kadrajında titizlikle gerçekleştirilen kompozisyonlar dahil sol parçası kayıptır. Hollanda Sinema Müzesi'ndeki kopya eksiksizdir ve *Kameralı Adam* filminin bu ülkede ilk kez gösterildiği tarih olan çok eski bir döneme aittir. Sansür edilen bir tek sahne, bebeğin doğumu sahnesi kayıptır. Oysa bu sahne Dziga Vertov'un gerçek sinemasının doğrudan bir yansımasıydı.

20 Bu dönemle ilgili olarak Richard Taylor'un yapıtına bkz. *The Politics of the Soviet Cinema* (*Sovyet Sinemasının Politikaları*) 1917-1929, Cambridge Üniversitesi, 1979.

SSCB'de sessiz sinemanın sonunu bildirmenin yanında, bütün deneyimlerin sonu gibi görüldü. 1934'te, son sesli yapımı olan *Lenin Üstüne Üç Şarkı*[21] bir kuğu şarkısına oldukça benziyordu. Bundan sonra Vertov kesin bir suskunluğa gömülecektir.

On Birinci Yıl

1600 m. Kiev stüdyosunda VUFKU tarafından üretildi (1928)
Gösterime giriş tarihi: 15 Mayıs 1928 / **Yönetmen:** Dziga Vertov
Operatör: Mikhail Kaufman / **Yönetmen Yardımcısı:** Elizabeth Svilova
Operatör yardımcısı: Constantin Koulaiev / **Laboratuvar Teknisyeni:** I. Kotelnikov

Kameralı Adam

1839 m. Kiev stüdyosunda VUFKU tarafından üretildi (1929)
Gösterime giriş tarihi: 9 Nisan 1929 / **Yönetmen:** Dziga Vertov
Operatör: Mikhail Kaufman / **Yönetmen Yardımcısı:** Elizabeth Svilova.

21 *Lenin Üzerine Üç Şarkı* hakkında bkz. Vertov, "Composer 'avec' le réel', l'invention du reel", s. 231-257. Bu filmin 1934 Venedik festivalinde sesli versiyonu çıkacaktır. Bolşevik yönetici Sergei Kirov 1934 yılının Aralık ayında, sesli versiyonun çıkışından birkaç ay önce Leningrad'da katledildi. "Halk düşmanlarına" karşı Stalinci tasfiyeyi destekliyordu.



SSCB İnşa Halinde dergisinin ilk sayısının Amerikan kapağı.

Erika WOLF, Dunedine'de (Yeni Zelanda) Otago Üniversitesi'nde sanat tarihçisi. Moskova'da (2003-2004) görsel sanatlar konusunda Fulbright programı çerçevesinde araştırmacı; bu program doğrultusunda Sovyet fotoğrafçılığı alanında *SSCB İnşa Halinde* kitabı üstünde çalışıyor. Yazısının uzunca bir bölümü *Left History* dergisinde yayımlandı. erika. wolf@otago.ac.nz

SSCB İNŞA HALİNDE DERGİSİNDE FOTOĞRAFIN STATÜSÜ (1930)

Erika Wolf

– § –

SSCB İnşa Halinde Dergisi

Bol miktarda fotoğrafları ve çeşitli çevirileriyle bir propaganda dergisi olan *SSCB İnşa Halinde (SSSR na stroike)*, "sosyalist kuruluş"u gerçekleştirmekte olan Sovyetler Birliği'ndeki gelişmeyi sempatiyle izlemeye meraklı yabancı okura yönelik gibidir.[1] Sovyet avangardının altmışlı yıllardan beri Batılı anlamda geri dönüşü, bu dergiye özel bir tanınmışlık kazandırdı. Nitekim El Lissitzky, Aleksandr Rodtchenko ve Varvara Stepanova gibi bazı sanatçılar dergiye katıldılar. Ekim Devrimi'ni izleyen atılım sonucu, bu konstrüktivistler angaje olan çıkarcı bir pratik yararına propagandayı reddettiler. Nisan 1932'de avangard projelerinin Merkez Komitesi tarafından zorla feshedilmesinden önce, birçok kişi kendini bu şekilde ifade edebilmişti, tabii bu da şaşırtıcıydı: Gerçekte, bu imajlar yabancı bir halka hitap eder gibiydiler ve SSCB'nin içinde yayımlanmadılar.[2]

1 "Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin kuruluşunun hızla gelişmesi yabancı ülkelerin dikkatini çeker. Devlet Yayın Kuruluşu (RSFSR), *SSCB İnşa Halinde* başlıklı resimli bir dergi yayımlamaya karar vermiştir. Amaç, çağdaş Sovyetler Birliği'ndeki devasa büyümeyi yansıtmaktır. Sosyalist kuruculuğu belgelemek amacıyla Devlet Yayın Kuruluşu fotoğraflamayı seçmiştir. Dolayısıyla ona göre, bu yöntem en ikna edici araçtır; en güzel yazılmış bir makaleden daha iyidir. Dergi, İngilizce, Almanca, Fransızca ve Rusça özel sayılar halinde aydan aya basılacaktır. *SSCB İnşa Halinde*'nin yazı işleri kurulu bu dergiye özel bir ilgi gösterileceğini beklemekte, SSCB'de sosyalist kuruculuğun gelişmesine ilgi duyan kişilerce okunmasını dilemektedir." Yayıncıların notu, *L'URSS en construction*, 1930, no.1.

2 Bkz. Victor Margotin, *The Struggle for Utopia (Ütopya İçin Mücadele)*: Rodchenko, Lissitzky, Moholy Nagy, 1917-1946, Şikago, 1997, s. 166-167. Margarita Tupitsyn, *From Factography to Mythography: The Final Phase of the Soviet Photographic Avant-Garde (Fotoğraftan Mitografiye: Avangard Sovyet Fotoğrafçılığının Nihai Aşaması)*, Gabriele Gorzka (editör) *Kultur im Stalinismus: sowietische Kultur und Kunst der 1930er bis 1950er Jahre* (Bremen 1994), s. 207. Horacio Fernandez, *Fotografia Publica: Photography in Print, 1919-1939*, Madrid, 1999, s. 226-227.

Bununla beraber böyle bir kanıt kolaycı görünebilir. İlk elde bir cevap vermek gerekirse, çok sayıda çağdaş temsili fotoğraf, böylesi bir derginin "üslubu"ndan ve hedef seçilen kitlenin karmaşıklığından esinlenir: Dergide 1932'de Sibirya'da bir kolektif çiftliği belgeleyen fotoğraf (makalenin hemen başındaki aydınlatıcı görsel); aynı derginin Kasım 1933 tarihli İngilizce baskısında George Bernard Shaw'u temsil eden bir başka fotoğraf; bir masanın üzerinde *SSCB İnşa Halinde* dergisi'nin nüshaları, bu sayıların başka Sovyet yayınlarıyla karışık görünümü; yine bu nüshaların Isaak Brodsky tarafından 1937'de yapılan yağlıboya Stalin portresinin altında dağınık halde duruşu söz *konusudur*.[3] Bu belgeler temelinde dergi hangi halka yönelebilir ve hedeflenen amaç nedir? Pek çok dergi açısından böylesi bir sorun nazik bir konu olabilir; fakat bizim olayımızda daha nazik olabilir; çünkü *SSCB İnşa Halinde* arşivlerden kaybolmuştur. Maksim Gorki gibi dalkavuk bir yazarın dergiyle olan yakın ilişkilerinden anlaşılıyor ki belgeler imha edilmemiş; neredeyse bütün yazar kadrosu gibi ıskartaya çıkarılmıştır. Bu kişilere yazı işleri müdürü Guéorgui (Youri) L. Piatakov ve İç İlişkiler Halk Komiserinin (terörden sorumlu Sovyet gizli polisi) karısı E. S. Ejova da dahildir. Onların kanısına göre, bu belgeler saklanmıştır.[4] "*Antisovyet Troçkist*" komplo davasında başlıca suçlu olarak yargılanan Piatakov 1937'de idam edilmiş ve ancak 1988'de itibarı iade edilmiştir.[5]

Kaynaklar

SSCB İnşa Halinde ilk başta *Nashi dostijenia*'nın (*Gerçekleştirdiklerimiz*, 1929-1937) resimli eki olarak düşünüldü. *Nashi dostijenia* Maksim Gorki tarafından kurulan ve devlet yayın kuruluşu Gozisdat tarafından basılan popüler bir edebiyat dergisiydi. Derginin amacı, ülkenin sosyal inşası alanlarında Sovyet işçi ve köylülerinin gerçekleştirdikleri çalışma sonuçlarını değerlendirmekti. Gorki imzasını taşıyan birinci sayıdaki "Küçük Halk ve Büyük Başarıları" başlıklı başyazı şöyle bir benzerlik önerir: Küçük yaratıkların bir araya gelmesinden oluşan mercan polipleri kocaman kayalıklarda

3 Bu portre 1937'de *SSCB İnşa Halinde*'nin Sovyet eliti tarafından zorunlu olarak okunmasının görsel bir kanıtıdır. Bizzat Stalin onun ideal son abonesi olmuştur. Ayrıca bkz. Stockholm'de bulunan Internatonal Historical Press Photo koleksiyonu. 1930 yıllarının uluslararası yayını bu koleksiyondadır. Bkz. Torsten Palmér, Jan Myrdal ve Olle Stenholm, *Stalins Fotografer: Pressebilden som vapen under den första femarsplanen, 1929–1932*, Stockholm, 1982.

4 Piatakov 1930'dan Haziran 1936'ya kadar yazı işleri müdürüydü. Ejova yazı kuruluna 1935'te 6. sayıda katıldı. 1938'de 7. sayıya kadar kurulda kaldı. Sonra 1937'de 1. sayıdan 1938'e kadar yayın yardımcılığı yaptı. 1938'de tutuklanmasından az önce bu görevi sona erdi.

5 Yayımlanan kaynaklar ve açığa çıkarılan arşivler esas alınarak oluşan amacım, derginin kökenlerine ulaşmak, okur ilgisinin değişken tavrını kanıtlamak ve böylesi Stalinci bir yayına avangardçı katkıların anlamını ve tavrını gözlemlemektir. Kullanılagelen varsayımları tersinden ele alarak, Rus konstrüktivistlerin dergiye katkılarını kanıtlamak söz konusudur. Tabii bu katkının *SSCB İnşa Halinde*'in ideal okurları olacak yeni Stalinci bir elitle kesişip kesişmediğini belirlemek önemlidir.

kaleler inşa ederler; öyle ki çelikten bir gemi bile onları yıkamaz.[6] Kitleden oluşan bir halkın sosyalist inşaya yönelik çeşitli başarılarını benimsetmeye çalışan *Nashi dostijenia* Sovyet işçi ve köylülerinde sosyalist bilinç oluşmasını yüreklendirmeyi arzuluyordu. Ne denli küçük olursa olsun, o çalışmaları değerlendirerek sosyalist devletin kurulmasına ilişkin büyük projeye nasıl katıldıklarını yansıtıyordu. Bu birinci başyazıda, Gorki içtenlikli çabalamayı böyle bir amacın bellibaşlı gücü olarak özdeşleştiriyor, bu çaba için izlenen modeli kapsayan ve günlük başarıları kaydeden belgesel bir filmi öne çıkarıyordu: *ocherk*, filme çekilen bütün belgesel *SSCB İnşa Halinde*'nin temel öğelerini oluşturacaktı.

İki derginin de birbirini tamamlayan hedefi vardı. Sovyetler Birliği'nin ekonomik ve kültürel başarılarını değerlendirmek; bunu büyük çoğunluğa erişilebilir biçimde gerçekleştirmek; ayrıca olumlu ve değeri artan bir şekilde gerek *Nashi dostijenia*'nın kelimeleri ve yazısı sayesinde, gerek *SSCB İnşa Halinde*'nin görsel imajı sayesinde toplumu aydınlatmak. Her türlü özeleştiriyi bir yana bırakan *Nashi dostijenia* sadece olumlu yöne odaklanmıştı.

O tarihte özeleştiri, Sovyetler Birliği hakkında yabancı basında olumsuz bir etki bırakıyordu; *Ekonomitcheskaya jizn* (*Ekonomik Hayat*) gibi gazetelerde çıkan yazılar, ülkenin sanayileşme hamlesini gözden düşürmek için bu olumsuzluktan yararlanıyorlardı. Gorki özeleştiriye karşı kampanya açtı; hatta kaygılarını paylaşması için Stalin'e mektup yazdı.[7] Özeleştirinin reddedilmesi sonucu, sosyalist gerçekçiliğin olumlu yönde temsil edilmesi amacıyla tumturaklı anlatım öne çıkarıldı; toplumsal koşullardaki gerçekliğin bilinmemesi ya da çarpıtılması riskini taşıyarak böyle davranıldı.

Şubat 1929'da *Nashi dostijenia* yazarlar toplantısı sırasında, bir fotoğraflama ekinin çıkarılması tartışıldı. Yeni dergi çıkarılması düşüncesi, ilk önce Ogonëk Yayınevi tarafından geliştirildi. Yayınevinin yönetmeni ve başyazarı Mikhail Kolitzov'du; kendisi yenilik yanlısı bir gazeteci ve Sovyet fotoğrafçılığında ilk adımı atan, yorulmak bilmez bir öncüydü. Sovyetler Birliği'nde resimli derginin öncülüğünü yapan *Ogonëk* Nisan 1923'te basıldı. Dergi şu sloganı seçmişti: "Fotoğrafsız ya da resimsiz olursa, geçerli bir iş yapılamaz." 1929'da derginin tirajı neredeyse 500 bin okura ulaşıyordu. Derginin yayınevi, Sovyet popüler dergileri alanında küçük bir imparatorluk kurmuştu. Kurucusu Kolitzov gazetecilik mesleğine Rus iç savaşı sırasında belgesel sinema aracılığıyla başlamış, film araştırmaları yapan Dziga Vertov'u da desteklemişti. Yenilikçi ve yaratıcı olarak grafik sanatların gelişmesinde esaslı rol oynadı ve Sovyetler Birliği'nde modern fotoğraf gazeteciliğinin ilk

6 Maxime Gorky, "O malen'kikh liudiakh velikoi ikh rabote", *Nashi dostizheniia*, 1929, no.1. s. 5.

7 *Nashi dostiijeniia* ile ilişkilendirilen özeleştiri hakkında bkz. Gorki'den Stalin'e, 27 Kasım 1929, *Gorky: Selected Correspondance* (*Gorki: Seçme Mektuplar*), *Political Archives of the Soviet Union* (Sovyetler Birliği Politika Arşivi) 1, 2, 1990, s. 177-180.

adımlarını attı. Ulusal ve uluslararası üretim mekanizmalarının kurulması, fotoğraf malvarlığının korunması ve dağıtımının yanında, *Ogonëk* aktif biçimde davranarak 1926'da *Sovietskoie foto* adında uzmanlaşmış bir dergi daha kurdu. Bu sayede, Sovyet fotoğrafçılığının daha sonraki gelişmesine katkıda bulunacaktı. *Ogonëk* bir yandan *SSCB İnşa Halinde*'nin yayınını düzenlerken, Kolitzov kaynak yokluğu yüzünden *Nashi dostijenia*'ya dönmüş gibiydi. Kendi yayınevinin yeterli teknik kaliteye sahip bir dergi üretemeyeceğinden korkuyordu. 1929'da Rus Federasyonu Ekonomik Konseyi'ne sunulan bir rapora göre, Ogonëk'in popüler bakımdan önlenemez başarısı matbaalarını öyle tekeline almıştı ki üretiminin üçte ikisi 1928'de başka basın makinalarına gönderiliyordu. Söz konusu durum, 1929'da kâğıt yokluğu yüzünden daha da kötüye gitti. Maksim Gorki'ye göre, yeni dergi *Nashi dostijenia*'nın eki olarak çıkarılırsa bu engeller kolayca aşılabilirdi. Gorki dergiyi kendi başyazar gözüyle Gozistad'ın bir yapımı olarak basabileceğini öneriyordu. Bu arada, zaten yeni dergi gibi bir girişime karşıydı. 3 Mart'ta, Gozistad'ın müdürü ve *Nashi dostijenia*'nın editörü sıfatıyla Artemi Khalatov'a şöyle yakındı:

> *Nashi dostijenia* dergisi'nin kurucusu ve başyazarı olarak bu dergide yapılan her şeyden ilk başta ben sorumluyum. Yazı kurulunun 13. toplantısında düzenlenen protokolde, *Nashi dostijenia*'nın resimli bir ekinin haftada iki gün yayımlanması projesini gördüm. Bu yayın için, yeni bir yazı kurulu oluşturulacaktı. Yalnız bu derginin *Nashi dostijenia'nın* herkesçe takdir edilen mütevazı üslubunu yakalayamayacağından kaygı duyuyorum. Zaten genelde, 'küçük imajlar' yeterince inandırıcı olamaz. Açıkça samimi olmak gerekirse, böylesi bir girişim bana saçma görünüyor ve kafama uymuyor.[8]

Gorki'nin *küçük imajlar* (*kartinki*) terimini kullanması, fotoğraf gazeteciliğini küçük gören tutumunun bir kanıtıdır. Kolitzov seçkin yazarın "genç himaye edileni" profilini temsil ediyordu. Ne var ki fotoğrafçılığın gazetecilikte oynayacağı rol konusunda iki editör birbirine iki ayrı kutup gibi doğrudan karşıdırlar. Bununla beraber, Gorki'nin tepkisi erken bir tepkiydi. Yukarıdaki notu kaleme almasından birkaç gün sonra, *Nashi dostijenia* yazı kurulunun bir toplantı protokolünü aldı. Protokol, haftada iki gün yayımlanması öngörülen resimli ek üzerine tamamlayıcı detaylar içeriyordu. 5 Mart'ta Gorki, fikrini değiştirmişti. Ancak birtakım kayıtlar öne sürdü. Bu yeni yayının programlanması konusunda çok aceleci davranıldığını düşünüyordu.

8 Gorki'den A. B. Khalatov'a, 3 Mart 1929, *M. Gorkii i sovetskaia pechat'da*, c. 1, s. 154.

1929'da Gorki Mayıs'tan Ekim'e kadar Sovyetler Birliği'ni gezdi. O sırada, planlamanın yeni bir aşamasına geçiliyordu. Sıfırdan başlayan bir çalışma etkinliği söz konusuydu. 16 Haziran 1929'da, *Izvestia* gazetesi Gorki'nin bir konuşmasını yayımladı. Konuşma, *Nashi dostijenia*'nın olağanüstü bir toplantısında yapılmıştı. Derginin çalışmasını, öngörülen hedefleri ve okurları gözden geçiren Gorki resimli ekin yayımlanacağını bildirerek geleceğe dönük projeleri tartışıyordu:

"Yoldaş Piatakov'la görüş birliğine vararak *Nashi dostijenia*'nın her sayısına resimli dergi *Na stroike*'nin eklenmesini kararlaştırdık. Dergi kaliteli kâğıda basılacak, fotoğraflarla resimleri içerecek. Esas itibariyle yabancı okurlara yönelecek. Burası hakkında çok bilgi verilmesi gerekiyor; zira orada bizim davamıza sempati duyan okurlar var."[9]

Aynı konuşmada Gorki, *Nashi dostijenia*'nın okur kitlesinin özelliğini vurguluyor ve "çalışan kitlelere" ithaf edilen derginin pedagojik hedeflerini belirtiyordu. Gelgelelim, ek için öngörülen okur kitlesi, yani SSCB'ye ve *SSCB İnşa Halinde*'ye sempati duyan yabancılarla yerli okurlar temelden farklılık gösteriyordu. Kaldı ki sınır dışı dağıtım söz konusuydu. Bu iki tip okur kitlesi ve öngörülen hedefler arasındaki uyuşmazlık yeni derginin hazırlanışı sırasında iyice açığa çıktı. Hemen sene sonunda, bağımsız bir yayın yapıldı. Gorki aynı zamanda SSCB'nin devlet bankası Gosbank'ın müdürü olan Piatakov'u referans gösterdi. Yabancı sempatilerin eğilimi açıkça belirlenmediğinden, Piatakov bu katılımıyla mali katkıları güçlendiriyor, yabancı ülkelere dağıtımı motive ediyordu.

İtalya'dan dönüşünden önce Gorki, birinci sayının ulaştığı sonucu inceledi ve eleştiri notlarında fotoğrafçılığın önemini vurguladı. Fotoğrafları okurun gözüne sunarken inşanın az çok eksiksiz yansıtılmasını istedi. Öyle ki bireysel temalar sosyalizmin gelişmesine sıkı sıkıya bağlı olmalıydı. Sonuçları şöyle eleştiriyordu: "Devletin çalışması dergide organize olamamış, parça parça bir görünüm sergiliyor. Böylesi bir görünüm gözlemci-okura doğrudan doğruya inandırıcı gelemez." Sovyet emekçilerinin ve endüstriyel süreçlerin yansıtılmasına da kuşkuyla yaklaşıyordu:

"Birinci sayı çalışma sürecinin fotoğraflanmasını içeriyor: Motorlu silindirlerin yapımı, alet-makine testleri, türbinlerin takılıp ekleşmesi ve benzerleri. Çalışma sürecine yabancıları hayrete düşürecek yenilikler kattığımızı sanmıyorum. Bu süreçlerin 'eski metodları' çağrıştıracağı büyük olasılık. İşçilerin aletlerine yönelik ihmalkâr, kısıtlı bir tutumu söz konusu. Yabancıların bu fotoğraflarda ilgisiz kalan, çalışmaya katılmadan sigara içen işçiler göreceği pek mümkün. Avrupa ve Amerika 'efendileri' açısından hoş

9 "Reorganizatsiia zhurnala Nashi dostizheniia: M. Gor'kii o zadachakh zhurnala", *Izvestiia*, 16 Haziran 1929.

olmayan bir gidişat. İşçileri bu fotoğraflarda yoldaşlarının seyircileri gibi göstermenin hiçbir anlamı yok."[10]

Böylesi yorumlar, derginin yüz yüze kalacağı bellibaşlı sorunlardan birine değiniyor: Sovyet sanayileşmesini Avrupalı ve Amerikalılara nasıl tanıtmalı? Sovyet teknolojisinin geri kalmış yanını asgariye indirecek biçimde, sosyalist ve kapitalist sistemin ideolojik farklılığını vurgulayarak bu tanıtımı nasıl yapmalı? *SSCB İnşa Halinde* dergisinin birinci sayısı Aralık 1929'da yayımlandı. Derginin yabancı dillerde yayımlanmasını, farklı versiyonlarda aynı fotoğrafları basarak Gosizdat organize etti: Dört ayrı yayını oluştururken farklı metinler bu görsel içeriğe eklendi. Dillere göre içerikte hiç farklılık yoktu ama Rusça olmayan baskılarda birinci sayfadaki "Dünya işçileri birleşiniz!" sloganı eksikti. Bununla beraber, bütün birinci sayıların giriş bölümünde çeşitli başyazılar bulunuyordu.[11] İngilizce, Fransızca, Almanca baskılara bütünüyle birbirine benzeyen kısa giriş yazıları yazılmıştı. Bu yazılarda bile bile tarafsız bir tutum sergileniyordu. Fotoğraflar kullanılarak "Sovyetler Birliği'nde gerçekleştirilen güncel devasa inşa"nın belgesel tanıtımı yapılıyordu. Sosyalist kuruculuk politik ve sosyal anlamda gerçekleşen köklü dönüşümü kabul ettirmeye çalışırken, birinci sayıdaki içerik sanayileşmenin sınırlı bir yorumunu yapıyordu. Kuşkusuz Gorki tarafından kaleme alınan Rusça başyazı, derginin yöntemleri ve hedefleri üstünde durarak ülkenin ekonomik alanda yeniden inşasını vurguluyordu. Rusça başyazı Stalin'den bir alıntıyla başlıyordu: "Rusya'nın eski geri kalmış görünümünü arkada bıraktık. Sosyalizme doğru giden uygarlık yolunda son hızla ilerliyoruz."[12] Bu alıntı ana bir hedef benimsetip yayıyordu: Geri kalmış Rusya'dan sanayileşen Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne doğru gerçekleştirilen dönüşüm. Yazıda devamla Birinci Dünya Savaşı'nda meydana gelen "emperyalist saldırının" geri püskürtüldüğü, Rus iç savaşlarının durdurulduğu belirtiliyor, sonuçta Komünist Parti öncülüğünde ekonominin yeniden canlandırıldığına değiniliyordu. Sovyetler Birliği olgusunun "teknik ve kültürel bir devrimin eşiğinde" olduğunu haykırarak bu olaylar konusunda insafsız bir enformasyon yokluğundan yakınılıyordu.[13]

Dergide işlenen bellibaşlı sorun, her ne kadar beklentiler daha geniş olsa da *Nashi dostijenia*'nınkine benziyordu. Üç ayrı okur kitlesi söz ko-

10 "Zamechaniia k planu 1-go No stroiki, 1929", *M.Gorkii i sovetskaia pechat*, c. 1, s. 294.

11 Dünya devrimine ilişkin sloganın, Rusça olmayan baskılarda eksik olmasındaki nedenin, Batılı toplumu şoke etmemek amacını güttüğü düşünülebilir. Öte yandan batılı makamların sansüründen çekinen yayıncının da böyle davranması mümkündür. Zira o makamlar derginin salt komünist propaganda aracı olarak algılanmasını doğru bulmayabilirlerdi.

12 Ulusal onuru çağrıştırmak amacıyla *Rasseiskaia* terimi burada Rusça kullanılmış. *Russkie* diye biraz alaycı tonla yeniden çevrilmiş.

13 *SSSR na stroike*, 1930, no. 1, s. 3.

nusuydu: Sovyet işçi ve köylüleri, Avrupa proletaryası ve Sovyet olmayan entelijensiya. İstatistikler, diyagramlar ve sözlü açıklamalar yeterli ölçüde inandırıcı olmadığından ve düşman yabancı basında çarpıtılabileceğinden, fotoğraflama nesnel bir yöntem olarak görülüyor ve bu sayede üç engelin aşılabileceği düşünülüyordu:

"Sovyetler Birliği'nin gerek dış, gerek iç düşmanları sözlü ve net açıklamaları gözden düşürüp çarpıtabilirler. Bunu önlemek amacıyla ışıklı resime (*svetopis*), güneşte çalışmaya, yani fotoğraflamaya dönmeye karar verdik. Güneşli görüntüleri, ışık saçan güneşte olduğu gibi görüleni kimse inkâr edemez. Fotoğrafçılığı ve sinemayı inşamızın hizmetine sokmalıyız. Fotoğrafçılık ve sinema, Sovyet işçi sınıfı tarafından gerçekleştirilen inşa çalışmamızı tümüyle yansıtabilir, bunu somut çizgilerle özlü olarak yapabilir. *Turksib* ve *Murmansk Yolu* gibi filmler, kusurlarına rağmen bu sorunu başarıyla çözmüşlerdir. İnşamızın sanatsal yanıyla sinemanın sıkı ilişki içinde bulunması zorunludur. Aynı şekilde fotoğrafçılık da inşamızın hizmetine girmelidir. Ama bunu rastlantısal, sistemsiz bir yönde değil, sistematik ve kararlı biçimde yapmalıdır. İnşamızın fotoğraflarla temsil edilmesi, ilgilenen herkese onlar aracılığıyla açık olmalıdır. *SSCB İnşa Halinde* dergisi inşamızın dinamiğinin sistematik yoldan yansıtılmasını üstlenmiştir. Bu iş için ışıkta resim (*svetopis*) yöntemini kullanmaktadır."[14]

Endüstriyel inşa yansıtılırken fotoğrafçılık, sistematik biçimde uygulanmaktadır. Amaç, yirmili yılların sonunda bellibaşlı inşa projelerine yönelik belgesel filmlere başvurmaktır. Başyazı *Turksib* gibi filmlerde üretilen bu dinamiği savunuyordu. Victor Turin'in belgeseli olan filmde Türkistan-Sibirya demiryolu işleniyordu. Film gerek Sovyetler Birliği'nin içinde gerekse dışında büyük ölçüde dağıtıma girmiş ve yayılmıştı.[15] Bu uygulamayı örnek alan dergi dinamik bir şekilde sosyalist inşadaki ilerlemeler hakkında bilgi vermeye kalkışacaktı. Yukardaki yazı birinci sayıdaki eksikleri, özellikle dinamizm noksanlığını itiraf eden mütevazı bir cümleyle sona eriyordu. Bu kusurların fotoğrafçılığın sistematik yaklaşımındaki yetersizlikten kaynaklandığı belirtiliyor, derginin bu sorunu çözmek konusunda zorlandığı söyleniyordu. Gorki'nin bu olumsuz değerlendirmesi yazı kuruluyla yazışması boyunca devam etti. Konu dışında kalan bazı fotoğrafların seçilmesini, fotoğrafçılığın tutarsız kalmasını, birbirinden ilgisiz parçalara bölünmesini eleştirdi.

14 İngilizce *heliography* terimine benzeyen *svetopis* terimi 1930'da pek yaygın değildi. Fotoğrafı doğrudan doğruya 'güneşin resmi' diye niteleyen arkaik bir sözcüktü. Doğabilimsel boyutunda fotoğrafçılığı ilk kullanımlarında çağrıştırırdı (Rusça: ışıkta resim).

15 Film çok ilgi uyandırdı. *SSCB İnşa Halinde*'nin ilk yayın döneminde Alman basını ondan söz etti. Yönetmen Turin 1930'dan önce Berlin, Hamburg, Londra ve Viyana'daki gösterimlerde tanındı. *Turksib* filmi ise Danimarka, Belçika, Japonya, Türkiye, Finlandiya, İsviçre, ABD, İtalya gibi ülkelere dağıtıldı. Bkz. GARF, fond A-144 ("Komitet sodeistviia stroitel'stvu Turkestano-Siberskoi zheleznoi dorogi pri narodnykh komisarov RSFSR"), op. 1, d.170, ll. P. 26-30; GARF, fond 5283 ("Vsesiouznoe obshchestvo kul'turnoi sviazei s zagranitsei"), op. 1, d. 143, ll, p. 18-21.

Okur Çevresi

SSCB İnşa Halinde yayımlanır yayımlanmaz, yayıncılar tamamlayıcı stratejiler yaratarak okur çevresini geliştirmeye çalıştılar. Sovyet okurlara yönelik belgeler az bulunur olmakla beraber, yabancı ülkelerde derginin dağıtımına ilişkin arşivler okur çevresinin büyümesi bakımından yardımcı oldular. Üç ayrı grup okur ayırt ediliyordu: ticaret ve iş çevresine ilişkin topluluklar, hükümetlerin temsilcileri, yabancı işçiler ve SSCB'nin entelektüel sempatizanları. Bu grupların beklentileri ve birbirinden farklı çıkarları söz konusuydu. Görsel kaynakları büyük ölçüde yayımlayarak ve yazılı metinlere çok az yer vererek *SSCB İnşa Halinde* bu denli çeşitli okur çevresine bir yığın mesaj verebiliyordu. Sözgelimi elektriğe kavuşturma sektörüne ilişkin bir sayı Amerikalı işadamı tarafından okunabiliyordu. Zira teknik bilgilerin ve elektrik malzemesinin SSCB'ye satışı onun için bir fırsattı. Komünist bir işçi, Lenin' in devrimci projelerinin gelişerek uygulanması bakımından somut bilgiler edinebiliyordu.

Derginin bu şekilde farklı yayınları sonucu yayıncılar da okurları farklı alanlarda algılıyorlardı. İlk iki yıl boyunca, yabancı dildeki baskılar iki biçime büründü: lüks versiyon ve ekonomik versiyon. Lüks baskı iş çevrelerindeki seçkin okura ve Sovyet temsilciliklerine hitap ediyordu. Ekonomik baskı ise işçilere ve yabancı entelektüellere yönelikti. Yıllık abone ücreti beş dolardı (on ruble). Lüks baskı için fiyat aynıydı; oysa lüks baskı bu ücretin üç katına mal oluyordu. Dolaşıma giren nüsha sayısı Piatakov'un tutuklandığı yıl olan 1936'da çok düşüktü. On yılın geri kalanında önemli bir seviyeye yükseldi.

SSCB İnşa Halinde'yi Sovyetler Birliği'nde kim okuyordu? Tanıtım amaçlı ilânlar 1934'te bazı nüshaların içine sokulmuştu. Örneğin İngiliz firması Newton Chambers and Company'ye ilişkin ilân derginin birinci sayısının son sayfasında yer alıyordu. İlânın içeriği Bobriki kimya kompleksini tanıtıyordu; söz konusu proje için Newton Chambers firması malzeme tedarik ediyor, teknik uzmanlık hizmeti veriyordu. Bu tür reklamcılık, Sovyet tekno-sanayi elitini, yapımdan sorumlu sanayi şeflerini ve yeni komplekslerin donanımını hedef alıyordu. Birkaç ay sonra pikaplar konusunda yayımlanan bir reklâm RCA Victor ürünleri hakkında bilgi veriyordu. Bu ürünler Torgsin'e satılıyordu. Torgsin ithal edilen ürünleri satan bir mağazaydı. Böylece, caz, tango ve klasik müzik alanında ünlenen plaklar, Pola Negri ve Lily Pons gibi sinema artistlerinin ses kayıtları satışa sunuluyordu. Ancak sıradan bir Rus işçisinin böylesi lüks ürünlere talip olması beklenemezdi. Üstelik *SSCB İnşa Halinde* o dönemin en pahalı Sovyet dergilerinden biriydi. Özenle basılan bu tarz lüks yayıncılık iktidarda bulunan Stalinci eliti kendine müşteri yapmış gibi görünüyordu.

Konstrüktivist Fotomontaj

1933 yılına doğru, dış ticarete ve politik camiaya karşı yayıncıların ilgisi azaldı; bunun nedeni Sovyet yönetim ve politik elitine yönelen çabaların yararlı olmasına dair kaygılardı. Bu yönelme ile tanınmış avangard sanatçı yapıtları arasındaki ilişkinin dergide görünmesi bir tutarlık gösteriyordu. Söz konusu tutarlık, tam bu sanatçıların dergiye katkısıyla Sovyet elitinin ideal kitle gibi su yüzüne çıktığı anda başlamıştı.' Dergi eki iki sanatçı grubunun yer aldığı sayıların listesini verir: El Lissitzky/ Sophia Lissitzky-Küppers ve Aleksandr Rodchenko/Varvara Stepanova. Lissitzky'nin *SSCB İnşa Halinde* dergisine ilk katıldığı sayıda (1932, no.10) İngilizce baskının tirajı düşmeye başlamıştı. Sanatsal avangard ilk başta Sovyet iktidarı çevresindeki hedef kitleye yöneldi. Nisan 1933'te, Khalatov yazı kurulu protokollerini Gorki'ye sundu. Yazı kuruluna Merkez Komite üyesi Piatakov, Merkez Komite aday üyesi Kalmanovich ve diğer üyeler katılmıştı. Khalatov şöyle diyordu:

"Dneprostroi ve Kızıl Ordu'ya (1933, no.2) odaklanan dergi nüshalarını tartıştık. Fotomontaj yöntemi o sayılarda yoğun biçimde kullanılmıştı. Yazı kurulunun genel kanısına göre uygulanan yöntem hiç tartışmasız başarılıydı. Ancak fotomontajın suiistimal edilmemesi gerektiğine değindik. Aksi halde dergi sadeliğini ve doğallığını yitirebilirdi."[16]

Tartışılan sayılar El Lissitzky'nin düzenlediği ilk iki sayfaya atıfta bulunuyordu. Gerçekliğin parçalara ayrılması ve kapakta avangardçı eğilimin ağır basmasından doğan sıkıntıyı fırsat bilen yayıncılar ince kayıtlar koyarak durumdan hayli memnun görünüyorlardı. *SSCB İnşa Halinde*'de üretilen böylesi metodlara yayıncılar zorluk çıkarmıyorlardı ama yine de fotoğraflamanın tutarlılığı kaybetmemesini diliyorlardı. Zira onlara göre, montajı yapılan foto ne de olsa tutarlılığı zedeleyebilirdi. Sonraki yıllarda iki sanatçı grubu Sovyet sorumlulara yönelen lüks baskılar gerçekleştirdi. Lissitzky ve Lissitzky-Küppers, *Dört Bolşevik Zaferi* (1934, no.2) ve *Sovyet Gürcistan'ının 15. Yıldönümü* (1936, no.12) başlıklı sayıları çıkardı. Onların çalışması 1933 yazı kurulunun direktiflerine büyük ölçüde uyuyordu: Montaj teknikleri "sadeliğin ve doğallığın" anlamını vurgulamaya çalışarak uygulanıyordu.

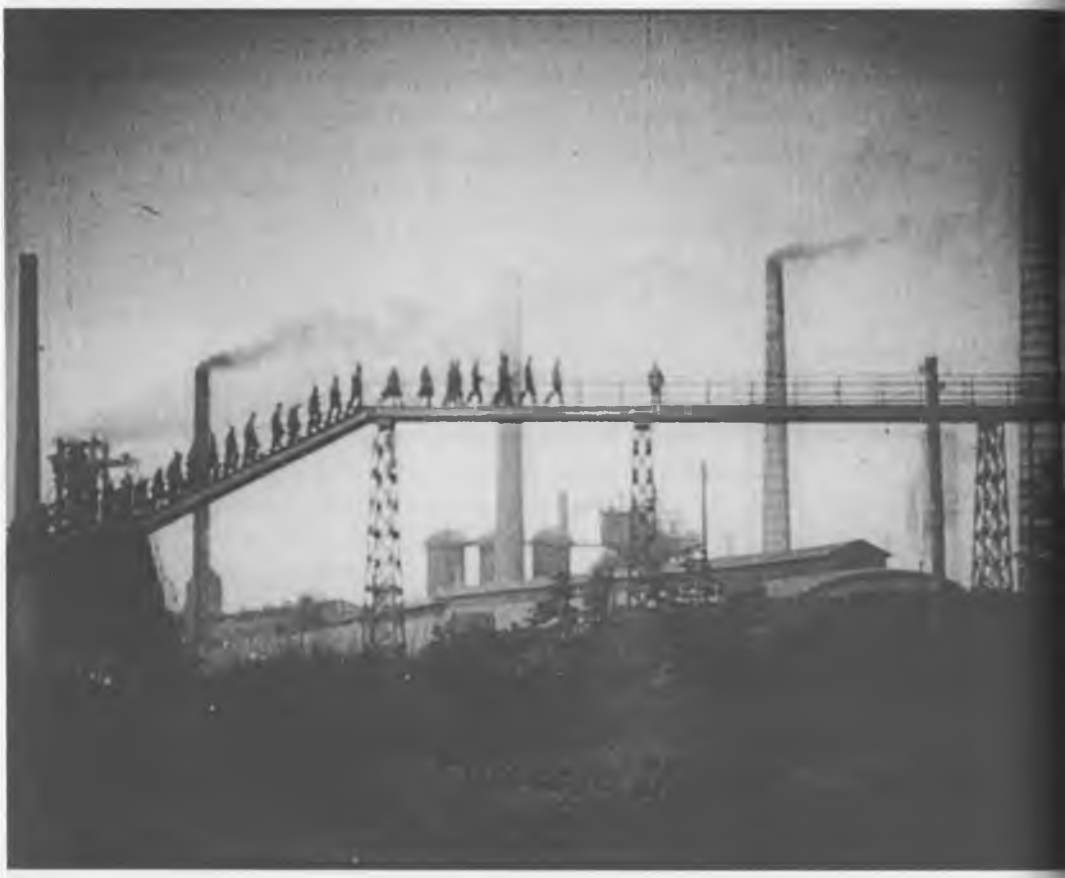
Dergiye iyice yerleşen konstrüktivist fotomontaj, yeni Stalinci elitler doğrultusunda yeni Sovyet devletinin olumlu iş yapan imajının yaratılmasına katkıda bulundu. *SSSR na stroike*'de yayımlanan bu fotomontaj denemeleri

16 Khalatov'dan Gorki'ye, 2 Nisan 1933, *M.Gor'kii i sovetskaia pechat,* c. 1, s. 282. Fotomontaj konusunda yayıncının endişesi büyük olasılıkla bu yöntemin kullanımından doğan tartışmalardan kaynaklanmaktadır. Tartışmanın kaynağı 1931 ve 1932'de öne çıkan Sovyet afişine ilişkindi. Bu konuda bkz. Hubertus Gassner, *'Heartfield's Moscow Apprenticeship, 1931-1932'*, John Heartfield, Peter Pachnike ve Klaus Honnef, New York, 1992, s. 256-289.

Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin inşasının başarıyla yürütüldüğü düşüncesini güçlendiriyordu.[17] Burjuva kökenli profesyonel uzmanlarla yirmili yılların "kızıl" yöneticileri arasındaki daha sorunsal olan karşıtlığın yerini "fabrikalarda yoğrulan" idealize edilmiş işçi sınıfı mensubu ve daha pleb özellikli yeni uzmanlar almıştı. Bu alanda hızla ilerleyip örgütlenmişlerdi. *SSCB İnşa Halinde* esasta yabancı elit için düşünülmüştü ama lüks baskı biçiminde yayımlanması yeni Stalinci elit tarafından hemen benimsendi. Zira o dergide aradıkları şeyi buluyorlardı: Onlara göre kalıcı özellikli, değer kazanan kültürel bir kaynaktı, *Fortune* dergisinin komünist alternatifiydi; sanayileşen Sovyet toplumunun imajı dergiye yansıyor, onların sorumluluğuna ve egemenliğine katkıda bulunuyordu.

Bu metin "When Photographs Speak, to Whom do they talk? The Origins and Audience of SSSR na stroike (USSR in Construction)" (Fotoğraflar konuştuğu zaman kimi konuşuyorlar? SSSR na stroike'nin "Kaynakları ve Okur Çevresi" [SSCB İnşa Halinde]) başlıklı yazının kısaltılmış versiyonudur. Sol'un Tarihi'nde (Left History) yayımlanmıştır, c. 6, no. 2, 2000, s. 53-82.

17 1930'lu yıllarda böyle profesyonel yönetici bir elitin ortaya çıkması Sheila Fitzpatrick'in çeşitli incelemelerine konu olmuştu. Bkz. *Stalin and the Making of a new Elite (Stalin ve Yeni Elitin Özelliği), The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia* (Kültürel Cephe: Rus Devrimi'nde Kültür ve İktidar), İthaca, 1992, s. 149-182. *The Russian Revolution and Social Mobility* (Rus Devrimi ve Toplumsal Seferberlik): *A Re-examination of the Question of Social Support for the Soviet Regime in the 1920s nd 1930s* (1920-1930 yıllarında Sovyet rejiminin sosyal direnci sorununun yeniden incelenmesi), *Politics and Society* (*Politikalar ve Toplum*), 13.2, 1984, s.119-142.



Dziga Vertov'un 1928 tarihli *On Birinci Yıl* filminden bir kare.

Anabelle CREISEL, tarih araştırmacısı. *"Kayıp Devriye ve On Üçlerin Mukayeseli Analizi"* çalışmasının yazarıdır (INALCO, 2003). creiselanabel@ voila. fr

Kristian FEIGELSON, Sosyolog, Sorbonne Nouvelle ve INALCO'da araştırmacı, *SSCB ve Televizyonu* yapıtının yazarı (Ed. Champ Vallon, 1990). *Film ve Tarih*'in ortak yazarı (EHESS, 1984). *Tarihin Sonundan* (Le Felin, 1992) ve *Birbirinden Uzak Kültürel Devrimler: Orta Avrupa/Rusya* (L'Harmattan. 1998), *"Macar Sineması: Zaman ve Tarih"* (Théoreme, PSN, 2003), *Sinematografik Kentler*'in ortak yazarı (Agora Yay., 2008). kristian.feigelson@univ-paris3.fr

FORD, FORDİZM ve STALİNİZM (1935)

Anabelle Creisel ve Kristian Fiegelson

– § –

Uluslararası arenada SSCB'nin kendi içine kapandığı yıllardır 1930'lar. Stalin "tek ülkede sosyalizm" teorisini uygulamaya karar vermiştir. 1927-1928 yıllarının ilk büyük bunalımına rağmen sinema bu yeni sınırlamaların uzağında kalamaz. Sinema salonlarında büyük çoğunlukça izlenen yabancı filmler Sovyet beyaz perdelerinden gitgide kaybolurlar; 1925'te, yabancı kaynaklı filmlerin yüzde 72'si ağırlıklı olarak Amerikan yapımıdır; 1927'de bu sayı yüzde 48'e iner ve 1936'da yalnızca üç yabancı film, *Petka* (bir Macar filmi), René Clair'in *Paris'in Damları Altında* ve Michael Curtiz'in *Marvin Blake'in İhaneti* filmleri Sovyet salonlarında gösterime girmiştir.[1]

Sovyet ve Amerikan sinemacılığını birbiriyle karşılaştırmak çelişkili görünebilir. Özellikle otuzlu yıllarda SSCB, sınırlarını kapatıp tek başına inşaya yöneldiğinden böyle düşünülebilir. Bununla beraber o yıllarda, mimetizm biçimleri gözlemlenmiştir. Bu biçimler sanayide olduğu kadar popüler eğilimli sinemada da geçerlidir ve Boris Choumiatsky'nin itmesiyle gerçekleşmiştir. Boris Choumiatsky 1938 yılı başına kadar Sovyet sinemacılığını yönetmişti.[2] Tasfiye yılları olan 1929-1934 arası sosyalist-gerçekçiliğin belirli bir tipini gerçekleştirmeyi üstlenmiş, "sinemasal biçimciliğe" karşı şiddetli bir saldırı başlatmıştı.

1 Bkz. Natacha Laurent, *L'œil du Kremlin: cinéma et censure en URSS sous Staline* (*Kremlin'in Gözü: Stalin Altında Sansür ve Sinema*), Privat, Paris, 2000, s. 32. Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society* (*Sinema ve Sovyet Toplumu*), 1917-1953, Cambridge Üniversitesi, 1992, s. 134.

2 Bkz. Richard Taylor, "Ideology as mass entertainment" (Kitle Eğlencesi Olarak Sinema, Boris Choumiatsky ve 1930'lu Yıllarda Sovyet Sineması), Ian Christie (Editör), *Inside the Film Factory* (*Film Yapımcılığının İçyüzü*), Routledge, Londra, 1991, s. 192-216.

Prodüktivist Bir Sinema

Stalinci büyük çalışmaları kapsayan dev atılımlar döneminde sinema sektörü aşılır. SSCB başkenti ve proleter enternasyonalizminin merkezi olan Moskova, yavaş yavaş gün ışığına çıkan Amerikan tarzı yeniden inşanın uygulama alanı olur. Sinemada Aleksandr Medvedkine'in 1938 tarihli *Yeni Moskova* filmi bu temayı işleyecektir. Amerikan modelinin büyüleyiciliği ve mimetizm etkileri tarımda olduğu gibi sanayide de gözlemlenir. Ekonomik alanlarda onu daha iyi yakalamak için ideolojik planda mücadele etmek söz konusudur. 1932'den başlayarak, sınırlı bir fenomen olmakla birlikte fordizm SSCB'nin yeni, zoraki sanayileşme metodlarının bir modeli olur.[3] Leningrad'da Putilov fabrikası (çarlığın silah sanayiinin göz bebeği), 1932'den itibaren 50 bin traktör üretir. Bunlar ünlü Fordson'a uygun sonuçlardır.

Sinemada bu ideoloji, her ne kadar beyazperdede Pyriev'in *Traktör Sürücüleri* adlı ünlü filmiyle temsil edilse de korporatist ve himayeci bir sektörde kısmen başarısızlığa uğrayacaktır. Ne var ki Amerikan modeli, daha yirmili yıllarda Chaplin ya da Douglas Fairbanks filmlerinin SSCB'de giderek artan başarısıyla seyirciyi büyüler, o dönemin ajitasyon-propaganda sinemasıyla büyük çapta rekabete girer.[4] Bir on yılın ardından Amerikan sineması, 1929 ekonomik bunalımından sonra da aşırı popülerliğini korur: Herkes tarafından anlaşılabilen, seçkinci bir tezi olmayan, her şeyden önce eğlenceye ağırlık veren bir sinemadır. Öte yandan, ABD'de 1929 bunalımından sonra doğan sorunların bir yansıması olur. Örneğin şiddet içeren gangster filmleri gibi yeni bir sinema türünün ortaya çıkışı olarak görünür. Ya da aynı sinema büyük çoğunluğun günlük yaşamdaki tasalı ortamdan uzaklaşmasını sağlar. Nitekim Hollywood kafa dinlendirici filmlere, serüven filmlerine ya da finansmanı daha yüksek olan müzikal komedilere yöneliyordu.

Beyazperdenin arkasında, diğer yandan ekonomik ve parasal oyunlar dönüyordu. Sanayi hiyerarşisinde, Atlantik ötesi sinemayı denetleyen beş büyük "Major" rol oynuyordu; finansman kararlarını alıyorlar, sinema türünü ve *casting*'i bile dayatıyorlardı.[5] Sonuçta işletme aşamalarını denetlemek, o filmleri sisteme entegre etmek için yapımı çeşitlendiri-

3 Bkz. Yves Cohen, *The Soviet Fordson: between the politics of Stalin and the philosophy of Ford* (Stalin Politikaları ve Ford Felsefesi Arasında Sovyet Fordson'u), 1924-1932, *Ford, 1902-2003, The European History, Plage*, Paris 2003 ve *Administration, politique et techniques dans la Russie stalinienne* (Stalin Rusyası'nda Yönetim, Politika ve Teknikler), 1922-1940, *Cahiers du monde russe*, 44/2-3, Nisan-Eylül 2003. EHESS, Paris, 2004, s.269-308.

4 Bkz. Richard Taylor, *The Politics of the Soviet cinema* (*Sovyet Sinemasının Politikaları*), Cambridge Üniversitesi, 1979, Ayrıca bkz. *Kino Dergisi*, Temmuz 1933.

5 Bkz. Douglas Gomery, *Hollywood, l'âge d'or des studios* (Hollywood, Stüdyoların Altın Çağı), *Cahiers du Cinéma*, Paris, 1987.

yorlardı. Sansür uygulaması, ekonomik yönden çok siyasal düzeni korumak içindi; zira "üretim, ekonominin kazançlı sektörü olarak zorla benimsetilmişti."[6]

Bu rantabilite kuralı, büyük çoğunluğun yakınmasına neden olan standartlaştırılmış bir üretime katkıda bulunuyordu. Boris Choumiatsky sanatçı olmayan (her ne kadar 1930'da *Iskonsstvo* dergisinin kurucusu olmakla birlikte, sinema dünyasını pek tanımıyordu) yönetici nitelikleriyle sinemanın başına getirilmiş ve "Amerikan tarzı" film yapmaya yönelmişti; yani hızlı film yapımını, endüstriyel denetlemeyi ve çekici, popüler sinemayı öngörüyordu; öyle ki bu türden bir film senaryoya büyük önem vererek onunla uyuşuyordu –ki o sırada prodüktivist sanatın bu yaklaşımı SSCB'nin sesli sinema çağına damgasını vuruyordu.[7] Eisenstein ve ekibi sesli sinema konusunu inceleme misyonunu üstlenmişti. Paramount tarafından Paris ve Berlin'e davet edilen bu delegasyon 1930 ilkbaharında Hollywood'u ziyaret edecek, 1932'ye kadar orada kalacaktı. Bunalımda olan sinema sanayiinin bütünüyle yeniden yapılandırılmasına karar veren Soyuzkino'nun ısrarlı duruşu popüler bir sinemayı öngörüyordu. Öyle ki bu sinema milyonlara hitap edecek, halkı eğlendirmekle kalmayıp propagandaya hizmet edecek ve ülkenin ideolojik inşasına yardımcı olacaktı.[8] Avrupa'nın Alman ve Fransız sinemalarının perişanlığına rağmen, Sovyet yetkililer Batı modelini çok iyi öğrenmeye karar verdiler. Bunun nedeni "Hollywoodçu modelden" doğan endüstriyel yöntemlerden esinlenmek içindi. Birinci Beş Yıllık Planın ana hedefi kapitalist ülkelere yetişerek onları geçmekti.

SSCB'de yarı özel nitelikli son stüdyo olan Mejrabpom'un giderek yok oluşuna tanık olunur. Bu stüdyo, Almanya ile ticari mübadelelerde, büyük çapta trampa usuluyla finanse edilen bir kooperatifti.[9] Siyasal iktidar, stüdyoları Stalinci sinema sanayiinin standartları doğrultusunda oluşturmayı düşünmüştü. Büyük terör döneminin başlangıcı olan Kirov'un katledilişinden neredeyse bir yıl geçmişti ki bir Sovyet heyeti iki aylığına Avrupa'ya

6 Bkz. *"De la crise à la guerre: le spectacle cinématographique à l'âge d'or des studios"* (Bunalımdan Savaşa: Stüdyoların Altın Çağında Sinema Gösterisi), Francis Bordat ve Michel Etcheverry. *Cent ans d'aller au cinéma: le spectacle cinématographique aux Etats-Unis* (*Yüz Yıl Sinemaya Gitmek: ABD'de Sinema Gösterisi*), Rennes Üniversitesi Yayınları, Rennes, 1995. Bkz. Charles Tesson, *La planète Guerre* (Savaşan Dünya), *Cahiers du cinéma*, no. 394, Nisan 1987, s. 12-16, İç savaştan Vietnam savaşına kadar bir geleneği içine alan Amerikan filmlerinde savaşın özgül durumu hakkında yazı.

7 Bkz. Denise Youngblood, *Soviet cinema in the silent era* (*Sessiz Film Devrinde Sovyet Sineması*), 1918-1935, University Press of Texas (Teksas Üniversitesi yayını), Austin 1991. Ayrıca bkz. Maria Zalombani, *L'art productiviste en Russie soviétique* (Sovyet Rusya'da Prodüktivist Sanat), *Les Annales*, no. 1, Ocak-Şubat 1997.

8 Bkz. Boris Choumiatsky, *Kinematografiya millionov*, Moskova, 1935, s.148-176. Choumiatsky bu yazıda sinemacılığını örnek göstererek *çapayev*'den övgüyle söz eder. Barthélemy Amengual'ın makalesine bkz. "La grande époque du cinéma soviétique" (Sovyet Sinemasının Büyük Çağı), *Positif*, no. 480, Şubat 2001, s. 84-90.

9 Bkz. *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolchéviks* (Bolşevik Ülkesinde Mejrabpom Stüdyosu veya Özel Sinemanın Serüveni), Fransız Belgeleri, Paris 1996.

gitti. Choumiatsky, Leningrad Lenfilm stüdyolarının yöneticisi Friedrich Ermler, kameraman Vladimir Nilsen ve diğerleri bu heyete katılmışlardı. Berlin ve Paris'teki UFA stüdyolarını ziyaret ettikten sonra, 1935 yılının yaz aylarında ABD'ye gittiler. Amaç, film yapımcılığının çeşitli yöntemlerini gözlemlemekti. Sekiz kişiden oluşan heyet Hollywood ve Batı kıyısından önce, New York'ta Rochester'in Eastman Kodak fabrikasını ziyaret etti. Hollywood'da Frank Capra tarafından karşılandı; orada Cecil B. DeMille, G. W. Pabst, Erich von Stroheim gibi yönetmenlerle görüştüler. Hollywood özel stüdyolarında çok sayıda yapım izlediler.

Gördüklerine hayran kalan Choumiatsky SSCB'ye döndü ve bir Sovyet Hollywood'u yaratmaya karar verdi. Bunun için, Karadeniz sahilinde bulunan Kinogorod'u (Sinema-kent) seçti. Kinogorod iklim koşulları bakımından hoşgörülü bir yerdi. Kırım Yarımadası'nın bu güneybatı parçası bazı koşullarıyla Los Angeles'i anımsatıyordu.[10] "Yılda 300 film üretmeyi, daha sonra gelişerek bu rakamı 800'e çıkartmayı düşünerek orayı seçtik. Deniz kenarında, dağlarla çevrili, SSCB'nin en güneyinde ve en güneşli bölgesinde bu yeri seçmemizin amacı sinema üretimine yönelik az bulunur bir merkez meydana getirmekti."[11] Bu "Sovyet Hollywood"unu muştulayacak geleceğin stüdyolarını inşa ederken karşılaşacağı bürokratik engellerin bilincinde olan heyet ABD'den dönüşünde ısrarla köklü önlemler alınmasını istedi. Amaç, bu devasa projeyi yürürlüğe koyarak Amerikan sanayii ile rekabet edebilmek, hatta onu aşmaktı.[12] Rus kışının sertlikleri karşısında bu deniz kenarı, iklim koşulları bakımından çok elverişliydi; uzun süre doğada kalarak film çevrilebilirdi. Gelgelelim, "Kinogorod" projesi asla gün ışığına çıkmayacaktı. Çok pahalıya mal olacağı öngörüldü; zira 1936-1940 arası yaklaşık 400 milyon ruble yatırım gerektiriyordu. Öyle bir zamandı ki işlevsizleşen planlı ekonomi savaş ekonomisine geçmeye hazırlanıyordu. Moskova merkezi otoritelerine göre de öncelikli bir girişim sayılmazdı. Yabancılara pek güvenemediklerinden sinemanın yeniden yapılanmasına girişmek amacıyla içeride bir alternatif önermeyi uygun bulmuyorlardı.

Yeni bir sanayi sektörü kurmak yerine, mevcut stüdyoların canlandırılması tercih edilecekti. Böylece daha iyi randıman almak için onların modernize edilmesine çalışılacaktı. Amerikan stüdyoları Taylor'cı tipi, ekonomide standartlaştırma formülleri olarak dayatıyorlardı; ama Sovyet stüdyoları bu endüstriyel yöntemleri daha küçük birimlere uyarlamaya çalışacaklardı. Sovyet

10 Yirmili yıllarda, iç savaş sırasında, stüdyolar Yalta (Kırım) ve Ukrayna'nın güneyinde Odessa'ya gizlenmişlerdi. Film çalışmalarına oralarda devam ettiler. Bkz. S.I. Chepotiev, *Odesskaya kinofabrika Vufku 20 godi, Voprocii istorii i Teorii Kino* dergisinde, Leningrad, 1973, s. 139-159.

11 Bkz. Kinogorod raporu, *Osnovnye polojeniya planovo zadanii po younjnoï baze Sovietskoï kinematografii*, Moskova, 1936.

12 Cinecitta örneği gibi. Roma yakınında Duce tarafından tasarlanmış ve bu aynı raporda söz konusu edilmiş, s. 5-6.

uygulamasında daha ziyade az çok rasyonel bir organizasyondan ve özellikle yeni bir çalışmadan söz edilecekti; bu şekilde işlerin uzmanlaşmasıyla gelişen bir işbölümü varsayılacak, ileride daha iyi verimlilik elde edilecekti.

ABD'de fordizm, çalışmanın (gerçek bir işbölümü, çalışmayla güdümlenen rasyonelleşme ve etkin bir uzmanlaşma sonucu oluşan Taylor'cı tip) bilimsel denilen organizasyonunun entegrasyonunu içeriyordu. Entegrasyon aynı zamanda art arda gelişen imalat zinciri ilkesine (Şikago mezbahalarında gelişen ilke) ve uyumlu eylemlere bağlı olacaktı. Bu yöndeki çalışma ve unsurların standartlaştırılması yığınsal üretimi biraraya getirmeyi ya da işlemeyi hedef alıyordu. Dolayısıyla ücretlerin artışına eşlik edecek, verimliliğin kazanımlarını geliştirmek için sonuçta sosyal iyileştirmelere gidilecekti. SSCB'de bu yaklaşım, Stahanov'culuğun başarıya ulaştığı bir dönemde daha ziyade göreceli ya da metaforik bir düşünce olarak kalır. Kendini gerçekleştirme, her şeyden önce kolektif projede kayıtlıdır. Sinema sanayii çerçevesinde fordizm, Taylor'cı anlamda (işbölümü ve işlerde uzmanlaşmayı öngörüyor, yarı sanatsal sektörlerde gerçek bir ücret artışını kapsamadan ücret artışına giderek kitlenin tüketim ihtiyacına destek olmak amacındadır, tabii çeşitli ikramiyeleri de varsayıyordu) Detroit otomobil fabrikalarından ithal edilen örgütsel ve yönetsel teknikleri kullanarak öğretisel bir planda yürütülecekti.[13] Ancak üretimin tavan yaptığı bir plan anlayışıyla yürütülen beş yıllık Sovyet planlamalarının kendine özgü bağlamında, sinema sektörü içinde özdenetim mekanizmalarının işletilmesi için çaba harcanacaktı. Dört stüdyonun paylaşabileceği araçları ortaklaşa kullanarak her birimin ayakta kalması güvence altına alınacaktı. Bu çalışma biçimi, kırklı yıllarda Moskova stüdyolarının tarzı oluyordu. Küçük birimlere bölünen her stüdyonun başında bir yapımcı (Hollywood'dan ithal edilen bir terim) bulunuyor, bunlar sürecin yaratıcı tarafına ağırlık vermekten çok bürokratik yanını tamamlıyorlardı.[14] Sesli sinemanın ağır ağır gelişimi ve yeni seslendirme teknikleri stüdyoların rolünü gitgide güçlendirdiler. Kopyaların dolaşım ve tirajı "kinofikatsia" açısından daha iyileşti, dağıtım ve çeşitlendirilen devreler daha düzeldi; ne var ki film yapımı açısından elle tutulur sonuçlar alınamadı. Etkisini kaybeden Choumiatsky yavaş yavaş dışlandı ve 8 Ocak 1938'de "sabotajcı" diye ihbar edildi. 29 Temmuz 1938 tasfiyesi sırasında tutuklanarak idam edildi.[15]

13 Amerikan sanayiinde uygulanan Fordizm olayında bkz. Pierre Desmarez: "Toplum hayatını etkisi altına alan işletme yönetimleri aşırı ölçüde güçlü olabilir; öyle ki yerel anlamda tekelleşen işletme toplumun ekonomik aktivitesini istediği gibi kullanır." Pierre Desmarez, *La sociologie industrielle aux Etats-Unis* (*ABD'de Sanayi Sosyoloji*), Armand Colin, 1986 Paris, s. 152. Fordizmin çağdaş etkileri üzerine Pierre Musso'nun makalesine bkz. "Américanisme et américanisation: du fordisme à l'hollywoodisme" (Amerikancılık ve Amerikancılaştırma: Fordizmden Hollywoodçuluğa), *Quademi,* no. 50-51, bahar 2003, s. 231-247.

14 Bkz. Natacha Laurent a.g.e. ve Boris Choumiatsky, "Le rôle du producteur" (Prodüktörün Rolü), *Sovietskaya Kinematografiya* dergisinde, 13 Aralık 1935.

15 Bkz. 9 Ocak 1938 tarihli Pravda gazetesi: "Troçkici, Bukharinci, ijkovcu". Faşist bir komployu ihbar eden yazı.

Yansımanın Etkileri

Tam Stahanovcu dönemin ortasında, yani 1935'ten sonra Sovyet sinemasında çeşitli değişiklikler meydana gelir. Bu sinemanın Hollywood sinemasından esinlenmesinden kaygı duyulmaktadır. 1934'te, *Roomovchina* filmi bir skandala neden olmuştur. Son filmi *Bir Yaz* ile mali fiyasko yaşayan yönetmen Abraham Room bu filmi yüzünden "bireycilik"le suçlanır. Yirmili yılların simalarından Protazonov, Barnett gibi başka yönetmenler de gözden düşerler ve onların yerini daha pleb özellikli sinemacılar (Medvedkine, Vasilyev Kardeşler...) alır. Stalinci[16] iktidarın tercih ettiği yönetmenlerdir bunlar. *Çapayev*'den (1934) *Chtchors*'a (1939) kadar SSCB'de çekilen savaş filmleri ve *Neşeli Oğlanlar*, *Volga-Volga* gibi müzikal komediler beyazperdede önemli bir yer edinirler. Yönetmen Aleksandrov'un karısı Liubov Orlova bu yeni sesli film döneminde Amerikan tarzı Sovyet starı olacaktır. Tarihsel filmler, macera filmleri de gündeme girecektir.[17] Yani hangi tür olursa olsun, bu filmler sosyalist gerçekçiliği haklı gösterip üzerinde duracak, büyük çoğunluğa hitap ederek partiyi ve komünist toplumu yücelten bir gerçekliğin sadık aynaları olacaklardır. Senaryo böylece filmlerin temel kilidi olur; montaj zararına da olsa yapıtın ideolojik denetimini elde tutan bir yazılı metin uygulanacaktır.

Bu bağlamda, yirmili yılların kuşağı (Kuleşov, Vertov...) film yapımcılığından dışlanmıştır. Çok sayıda yeni edebiyat uyarlaması üretilecektir; bundan maksat, Rus geleneğini yücelterek dönemin "ulusal-Bolşevizm" akımına eklemlemektir. Dolayısıyla otuzlu ve kırklı yılların Hollywood'çu Sovyet filmlerinin *happy end* (mutlu son) karakteristiği, bu toplumların saygıdeğer tarihinin kurucuları içine eklenir. Amerika'nın sinemayla yansıtılan baskın imajı Stalinci yöneticileri büyüler. Ve *entertainment* (eğlence) Sovyetleştirilmiş biçimiyle Hollywood senaryolarına dört elle sarılacak, sonuçta yavaş yavaş Sovyet toplumunun yeni düzenleyici modası olacaktır. *Kayıp Devriye* filminde bu özgüllük açıkça belli olur; Fox tarafından üretilen Ford filmlerinden farklı olarak RKO'da üretilen öykülemeli model ön plana çıkarılmıştır: Amerikan konuları, sanatsal ağırlığı olmayan aksiyon filmleri.[18] Bu senaryoların bazıları doğrudan alınmasa da uyarlanmıştır.

---

16 1920'li yıllardan başlayarak kurumların, plebleştirilme olgusu üstüne Marc Ferro şöyle diyor: "Ne Eisenstein filmlerinde ne de Melnikov'un mimari yapıtlarında halka sempatiyle bakan bir taraf bulunur. Bunu unutmamalıdır. O yapıtlarda devlet aygıtı gitgide öne çıkarılmıştır. Sosyalist gerçekçilik o devletin estetik anlatımı olan özgül bir biçimdir." *Marc Ferro, Des soviets au communisme bureaucratique (Sovyetlerden Bürokratik Komünizme*, Arşivler/Gallimard, Paris, 1980, s. 248.

17 Bu açıdan *"Movies for millions"* (Milyonlar İçin Sinema) bölümüne bkz. Bu bölümde, SSCB'de gösterime giren bazı Amerikan filmlerinin etkisine ve türün önemine değiniliyor. Richard Stites, *Russian popular culture, entertainment and society since 1900 (Rus Popüler Kültürü, 1900'den Bu Yana Eğlence ve Toplum)*, Cambridge Üniversitesi, 1992, s. 85-94.

18 Bkz. Jean-Loup Bourget, *Hollywood'da Stüdyolar, Kural ve Genişlik, Nathan*, 1998, s. 113.

John Ford'un 1934'te çevrilen *Kayıp Devriye* filmiyle Mihail Romm'un 1936'da gösterime giren *On Üçler* filmi karşılaştırıldığında, iki sinema yapımı arasında kökten ayrılıklar olmasına rağmen bu türdeşlikler çerçevesinde kendini dayatır.

1935'te Boris Choumiatsky Hollywood'dan dönüşünde Sovyet sineması için Ford'un filminin bir *remake*'ini* çevirmesini Mihail Romm'a önerecekti.[19] Bu iki film de yeni direktiflerin uygulama örnekleri olarak kusursuz ve açıktı: Ford'un filmi, Philip Macdonald'ın *Patrol* (Devriye) isimli romanından uyarlanmıştı; Romm'un filmi ise bu filme bir replikti (ya da Amerikan usulü bir *remake* sanatı). İki film de macera türündeydi, ikisi de yankı uyandıran başarılar kazandı, aynı zamanda çok iyi eleştiri aldılar. *Kayıp Devriye*, Amerika'da 1934 yılının en iyi filmi seçildi; *On Üçler* filmi Orta Asya'nın Sovyet sömürgeleştirmesi uğruna harcandı.

Aslında, iki filmin senaryosu da oldukça basitti: Bir grup asker (Ford'da İngilizler, Romm'da Sovyet askerleri) içme suyu ararken çölün (Ford'da Mezopotamya, Romm'da Türkistan) ortasında kaybolurlar. Grubun üyeleri birer birer eksilir; bunun nedeni onları imha etmeye kararlı ve görünmez bir düşmandır (Ford'da Araplar, Romm'da eşkıya çetesi). Her iki filmde, son asker bir devriye sayesinde kurtulacaktır. Sonuçta hayatta kalan asker destansı bir kahraman gibi görünür. Düşman, bu savaş filmlerinin hammaddesidir. Görünmeyen unsurdur; bir toplumun kötülükleri kadar iblislerini de temsil eden dramaturjinin olmazsa olmaz parçasıdır. Sonuç olarak amacı, didaktik anlamda mutlak kötülüğü yansıtmaktır.

İki filmde, yönetmenlerin ikisi de her ne kadar macera türünün kodlarını harfi harfine uygulasalar da olay süresince görünmeyen –neden savaştığı bilinmeyen– düşmanın suratı hayli simetrisiz biçimde görünecektir. *Kayıp Devriye*'de düşman görünmez, John Ford onu kurşun sesleriyle hissettirir. Kendini ancak artan İngiliz ölülerinin sayısıyla belli eder. Düşmanın hain ve kanlı imajı devriyenin iyi niyetli mücadelesini güçlendirir. "Dramatik zorunluluk ve politik gerçeklik saldırganı durdurmak için uzlaşırlar."[20] Düşmanı kimse tanımaz; sanki onunla ilgilenmeye değmeyecek kadar yabancı bir unsurdur ama filmin kahraman tiplerinin değerli kılınmasına yardımcı olur.

John Ford macera türünün kodlarından bütünüyle yararlanırken, türün tersini savunuyor, ele geçmez ve görünmez düşmanı işliyor, öyle ki sanki alan o düşmana aitmiş gibi onun varlığını her planda hissettiriyor. Askerlerle dolu sahneleri art arda sıralayarak, onları bitimsiz kumulların içinde göstererek kamerayla oynuyor; bu arada somut olarak düşmandan eser yoktur. Filmin

19 Sovyet sinema ansiklopedisi şöyle yazıyor: "Bir Amerikan kovboy filmini Stalin bizzat finanse etti. Amacı günün ideolojisi (Sovyet iktidarını güçlendirmek) ile sinema gerçekçiliğini uzlaştırmaktı." Bkz. Romm, Mikhail lillitch, *Encyclopedia*, Moskova, 2001.

20 Bkz. Joseph Daniel, *Guerre et cinéma* (*Savaş ve Sinema*), Armand Colin, Paris, 1996, s. 84.

içinde sürekli olarak gizlenmiştir. Onun gücü ele geçmezliğindedir. En büyük silahı, savaştığı araziyi tanıması, bu elverişsiz çevreye hayranlık uyandırıcı biçimde adapte olması ve dekor içinde kendini gizleme yeteneğidir. Sanki askerler doğayla çarpışıyorlarmış gibi o da doğanın bir organıdır. Fakat ortaya çıktığı zaman, göğüs göğüse çarpışırken anlaşmazlığa söz geçiremiyor. Filmin sonunda, nihayet kendini belli ederek öldürtüyor. Buna karşılık ortama uyum sağlayamayan İngilizler, mekânın armonisini bozuyorlar; onların varlığı ıssız çölün güzelliğini çirkinleştiriyor. Kısıtlı sayılarına (sadece beş kişidirler) rağmen sessiz ve belirli varlıklarıyla sahneyi dolduruyorlar. Onların ölümü sırasında çölün sessizliğini bir feryat bile bozmuyor. Özgürlüğünü kazanmakla övünen bir halk gibi sesleri asla çıkmayacaktır. John Ford Amerikan sinemasında sık sık tekrarlanan bir parabolu kullanır: Amerikan ulusunun kuruluşunu simgeleyen Kızılderililere karşı kazanılan zafer parabolu.

Tam tersi, Mihail Romm'un filminde düşman imajı bu denli kapalı değildir. İyilerle kötüleri birbirinden ayıran savaş filmlerinin geleneksel yapısı, Kızıl Ordu askerleri ile haydutlar arasındaki ilişkiye uygulanır. Öyle ki 1936'nın Stalinci SSCB'sinde, düşmanın işlevi bellibaşlı bir özelliği (hain, sabotajcı) yansıtır.[21] Burada düşman Orta Asya halklarının sömürgeleştirilmesine karşı çıkandır. Oyunun başlangıcında, bize eşkıya çetesinin tümüyle olumsuz bir imajı verilmiştir, vahşiler gibi, kalleşçe yöntemler (kuyulardaki suyun kurutulması) kullanan katiller gibi gösterilmişlerdir. Başlangıcından itibaren, "askeri onur kodunun" iğrenç yöntemlerini kullanan düşmanın bu imajı aşağılanır. Aynı düşünceyi, aynı kültürü, aynı dini paylaşmayan "öteki", kayıtsızlığı içinde bir tehdidi temsil eder; eli kulağında olan, gerçek ve ölümcül bir tehlikedir. Böylece, kesin ortadan kaldırılması gereken bir düşman olur. Eşkıya çetesi imajı uzaklarda kalan, yüzükoyun kuma yatan, kumulun biçimleriyle bütünleşen, hayvani tarafları belirginleşen, daha doğrusu böceklerle benzerliği çoğalan belirsiz gölgelerdir. Düşman, otuzlu yılların SSCB'sinin metaforu olan "kuşatılmış kaleye" her yandan saldıran tehlikedir. Kurşun atan, nara atan bu adamlar hiçbir yerde görünmezler. Sanki *On Üçler* filminde düşman "tek ülkede sosyalizm"in kurulmasına karşı çıkmaktadır.

Peyzajdan Kolektif ve Bireysel Alana

On Üçler ve *Kayıp Devriye* klasik trajedinin kodlarına uygun şekilde üretilmişlerdir: Zaman, mekân ve eylem birliği. İki filmin başlangıcında, "fondaki peyzaj" gerçeklik düşüncesini desteklemek amacıyla eylemin

21 Yirmili yıllarda beyazperdede işlenen bir mesele: Bkz. Julie A. Cassiday, *The enemy on trial: early Soviet courts on stage on screen (Düşmanın Yargılanması: Sovyet Davalarından Önce Beyazperdede)*, Northern Illinois Üniversitesi, 2000. Ayrıca bkz. Peter Kenez'in makalesi.

malzemesi olarak kullanılır.[22] Fakat seyircinin düşüncesinde oluşan bir gerçekliktir bu. *Kayıp Devriye*'de, vaha peyzajı her Batılı seyircinin kafasında kurduğu bir vizyondur: Her tarafı kum okyanusuyla çevrili küçük bir yeşillik alan, palmiye ağaçları, nazık bir gölcük, eski çırkin bir yapı. Gelgelelim askerler, sığınaklarına yerleştiği anda iki filmin de peyzajı değişmeye başlar; fondaki görünüm işlevini yitirip eylemin bellibaşlı kişiliğine dönüşür. Çölün ortasında bulunduğumuz halde, peyzaj devingenliği çağırır, eylem dış çevreyi daha iyi kontrol etmek için kendisini kuşatan uçsuz bucaksızlığa oranla daracık bir iç alana (vaha, siper) yerleşir. Gerçekten her iki film de ağırlıklı olarak doğada çevrilmiştir (John Ford'un filmi ABD'nin Yuma Çölü'nde, Mihail Romm'un filmi Aşkabad Çölü'nde) ve doğaya uyum sağlayarak onu beyazperdenin estetiğine daha uygun hale getirmek için ona tabi olurlar.

Askerler bu iç alana kapandığı andan itibaren fondaki peyzaj ve gerçeklik kavramı yok olur ve dışavurumculuğa yönelir. Peyzaja ilişkin her şey, dekor, ışık, kadraj, fotografik gerçekçilikten uzaklaşır ve gerçekle (daha doğrusu görünen vizyon) düşsel arasında kendine özgü bir ortam yaratır. Peyzaj ruh hallerinin bir yansıması olur. Sözgelimi, *Kayıp Devriye*. Abelson şekil değiştiren, kıvrılıp bükülen kumulları görür; *On Üçler*'de takviye kuvveti arayıp bulmakla görevli Muratov kumlara uzanarak bitkin halde "su" diye sayıklar. Mihail Romm kumuldan önce yavaş yavaş, sonra hızlı hızlı yuvarlanan kumları filme çeker; bir çağlayandan sele dönüşen suların imajı gibi. Kamera daha öznelleşir, nitekim "çöl öznel bir vizyonun nesnelleştirilmesi gibi hissedilmektedir."[23] Mekân, anlatının dinamiği içinde önemli bir yer tutar ve askerlerin ruhsal davranışlarına eklemlenir. Gerçekten, insanın hayatta kalması için düşmandan çok çölle mücadele etmesi gerekir ve çöl burada "insanın içinden kaynaklanan mutlağın imajıdır."[24]

İki yönetmen de oyuncuları alanın bütünlüğü ile uyuşturmak amacıyla genel planı kullanarak gerçek bir tiyatro sahnesi yaratmışlardır. Onların her planında dik çizgiler, kuma yatay olanlar, palmiyelere ya da içine saklanmaya elverişli tuğla duvara dikey olanlar değerlendirilmiştir. Ford ve Romm oyuncularını çatışmanın sonuna kadar mahsur tutarlar, finalde açılan çerçeve yardıma gelen ordunun içeri girmesi içindir; totaliter askeri kurum çölde mahsur kalmanın olumsuz durumuna böylece müdahale eder.

22 Bkz. André Gardiès, *L'espace au cinéma* (*Sinemada Alan*), Méridiens-Klincsieck, Paris, 1999. Çöl peyzajı hakkında ayrıca bkz. Michel Foucher, "Du désert, paysage de western" (Çöl, Western Peyzajı), *Hérodote*, no. 7, 1977; Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Les cartes de l'Ouest cinématographique: le western* (Batı sinemasının kartpostalları: Western.), Armand Colin, Paris, 1990.

23 Bkz. Jean-Loup Bourget, John Ford, *Rivages*, Paris, 1990, s. 97.

24 Bkz. F. Delmulle, *La représentation de l'empire colonial dans le cinéma français 1954-1956* (Sömürge imparatorluğunun Fransız sinemasında temsili), hükmetme anısı, Nanterre, 1995, s. 27.

İki film arasındaki benzerlik peyzajlarla sınırlı kalmaz, olayın kurgusu ya da savaşı yansıtması bakımından aynı estetik geçerli kalır. Savaş durumunun acilliğini kullanarak herhangi soyut bir şeyi varsayar. *Kayıp Devriye*'de insanlar gerçekçi anlamda, inandırı biçimde ölürler. Burada sistemin yetkisizliğinden çok deneyimden yoksunluk eleştirilmiştir. Ölülerin sistemleştirilmesi olayında kuklalar üzerinden katliam oyunu ve John Ford'un kara mizahı. Aynı mizah *On Üçler*'de bulunmaz. Gerçekten, bütünüyle kaba biçimiyle ölüm, Sovyet ekolünün kadraj teknikleri sayesinde oyunculara çok yaklaşarak daha karmaşık bir duygu uyandırır. Burada Romm yeniden Ford'a yaklaşır.

Genel anlamda iki film de çok katıdır, dekor bakımından karakterlerden, oyunculardan, onların ölülerinden soyutlanmıştır; iki film de duygusalcılıktan çok soyutçuluk açısından rekabet eder.[25] İki yönetmen de çok büyük bir tehlikeyle karşı karşıya kalan insan davranışlarını yansıtmaya uğraşır. Kaba planlar (sinemacının sesli açıklamaları) burada çok az kullanılır; bunu da bütünün planları yararına yapar. Ki o planlarda en sözlü ayrıntıya takılması için seyirciyi serbest bırakırlar: Konularıyla belirli bir mesafeyi korurlar, sabit kodların ötesine geçerler; bunun anlamı imajların serbestçe konuşması içindir. Sözgelimi aktör işlevi gören bir peyzajın imajları; böylece kırılgan insan doğası ile çölün değişmez, duygusuz, nesnel doğası arasındaki çelişkiyi hissettirirler. Burada peyzaj sinemayı yeniden oluşturur, gerek *Kayıp Devriye*'de gerekse *On Üçler*'de farklı biçimlerde sosyalleşen alanı açıklayıcı unsur olarak yardımcı olur.

Her iki filmde kolektif kavramı farklı biçimde algılanır: Amerikan toplumu için birey bellibaşlı unsur iken SSCB'de bunun tersidir; kolektifin önceliği bireye baskın çıkar. *Kayıp Devriye* filminin başında Mezopotamya çölünde bir avuç adam gözlemlenir. Kolektifin ortak bir düşünce etrafında önceden biraraya geldiği varsayılmıştır. Çorak, yabanıl, kaskatı çölün ortasında askeri bir resmi geçide tanık olunur; aynı amaca yönelik olarak tümüyle yabancıya düşman bir ortamda yol almaktadırlar. Hiç belirtilmeyen bu amacın kolektif anlamı sonuçta ne olabilir? Teğmen filmin ikinci planında adamlarını amaçsız bırakarak ölür; zira aldığı emre göre görevi hakkında onlara tek kelime etmemiştir. Bu andan itibaren askerler arasındaki kolektif asla oluşmayacaktır; düşmanca bir ortamda, uğursuz olaylar karşısında hayatta kalmak zorunluluğuna rağmen bu böyledir. Herkes kendi içine kapanıp anılarına, arzularına, hayallerine dalar. Filmin anlatısı psikolojik bir iç bakışa dö-

25 Filmin eleştirisi için bkz. Henri Chapier, "Dans La Patrouille perdue, la poésie justement tient à l'indicible..." (Kayıp Devriye'de şiir, sözle anlatılamaz olanla doğrudan bütünleşiyor...), *Combat*, 19 Haziran 1965, filmin Fransa'da gösterimi sırasında.

ner: Biri Malezya'da eski bir misyonu esnasında yaldız derili olağanüstü yerlilerle karşılaştığını anlatır, öteki anasının kucağından çıkmak için orduya katıldığını açıklar. Ortak dava uğruna kendini unutma olayı silinmiştir; nitekim tegmenin ölümünden sonra harekâtın kutsal amacı yitip gidecektir. Geçmişe kapanma psikolojisi grubun hayatta kalması için kendini savunma iradesinin üstüne çıkmıştır. Bir tek çavuş hayatta kalma iradesiyle ilgili gibidir (ötekiler kendi bireyselliklerini korurlar). Grubun dağılması bireyci bir geri çekilmeye yönelir; bir tek kolektife sadık kalan çavuş kurtulacaktır. Finalde grubun içten patlaması gerçeğin dönüşümünü sürekli bir sonuç varsayar.

On Üçler'de, tersine bir durum gözlemlenir. Gerçekten, bu küçük grubun oluşumu orijinaldir; zira başlangıçta bir misyonu başarmak amacıyla birlikte yola çıkmamışlardır, herkes evine dönmektedir. Birlikte yol almak amacıyla delice maceraya atılırlar. Bu arada, sanki her birinin içinde kayıtlı imiş gibi kolektif, çok doğal olarak hemen oluşur; sanki kolektif ruh içlerinde uyanacağı anı beklemiştir. Susuzluklarını gidermek amacıyla bir kuyu aramaya koyuldukları zaman birliktelik oluştururlar. Bunlar, hırslarını, projelerini, kişiliklerini bir kenara iten insanlardır; amaçları bir ideal uğruna bütünleşmektir. Bu düşünceyi ifade etmek için Mihail Romm, John Ford'un etkisine kapılmadan birlikteliği çağrıştırır: "İkinci filmim *On Üçler* aynı düşüncenin Sovyetçi versiyonudur. Burada hepsi birbirinden çok farklı ama tek bir varlık halinde bütünleşen Sovyet insan grubu söz konusudur. *Yağ Tulumu* filminden farklı olarak ideolojik bir içeriği temsil ederler. Fakat hâlâ aynı ortak bakış ve amaç geçerlidir."[26]

Mücadele biçimlerinde olduğu kadar tavırlarında ya da tutumlarında bu adamlar tek bir figürü temsil ederler: Yiğit Sovyet askeri. İşte bu unanimizm (ortak bakışçılık), gerektiğinde birbirinin yerini almayı ya da karşılıklı yer değiştirmeyi sağlar. Her şeyden önde gelen onur, vatan sevgisiyle özdeşleşir; sonuçta bu uğurda etrafa cesetler serpilse de "iyilerin" zaferi kesindir. "Onurun görünmeyen, iğneleyici anlamı burada erdem olarak değil, mücadelenin ve zaferin koşulu olarak temsil edilmiştir."[27] İnsanlar emekçi halkın, Parti'nin hizmetindedir ve bu bağlılık, bu onur bütün tehlikelerden önde gelir. Filmin sonunda ortak bakıştan birliğe geçilir. Bir tek Akçurin filmin son anlarında hayatta kalır. Bütün askerlerin canlı simgesidir, savaşta ölen ötekileri çağrıştırmadan beyazperdede görünmez. Sovyet anlamında kolektif kavramına derinliğine girilir. Burada gerçek bir özdeşleştirme söz konusudur, çünkü

26 Bkz. Luda ve Jean Schnitzer, *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940* (*Sovyet Sinema Tarihi*), Pygmalion, Paris, 1979, s. 207.

27 Bkz. a.g.e., Joseph Daniel, s. 87.

oyuncular bile bile sistematize edilmiş, salt kolektif yararına her birinin karakterine yan çizilmiştir: "Bireysel yazgı ordunun, kolektifin zaferi doğrultusunda erir."[28]

Kayıp Devriye'nin tersine, nihai zafer kutlanır, herkes birbirine kavuşur, savaşta ölen askerler bütün askeri onurlara hak kazanır ve saygıyla anılırlar. Bu geçmişin bugünün aktörlerine bulaşması Stalinci dönemin temelini oluşturur ve bu dönem Sovyet sinemasında defalarca ele alınır.

Estetik ve Endüstriyel Birliktelikler

Otuzlu yıllarda Amerikan ve Sovyet sinemaları yalnızca biçim ve estetik sorunları bakımından birleşmez, aynı zamanda yöneticiler otuzlu yıllar sinemasını endüstriyel alanda da geliştirmeyi düşünürler. Ne var ki Sovyet planlamacılığı ve bürokrasi arzulanan bu endüstriyel gelişmeyi ısrarla kösteklemiştir. 1935'te projesi hazırlanan 130 filmden sadece 45'i tam anlamıyla tamamlanmıştır. 1936'da 165 filmden 46'sı gün ışığına çıkacak, 1937'de 62 film projesinden 24'ü üretilecektir. Ancak stüdyoların Amerikanvari biçimde yönetilmesini öngören yeni yöntemler geliştirilebilmiştir. Böylece Hollywood filmleri yeni bir endüstriyel ölçekte "Sovyet versiyonu" olarak kopyalanmıştır. O tarihte gelişerek büyük başarı elde eden Sovyet komedisi de bu olayın bir kanıtıdır.[29] Aynı tema üzerinde, gerek *Kayıp Devriye*'de gerekse *On Üçler*'deki karşıt tezli karakter kültürel anlamda birbirine karşıt iki evreni sergiler; ama idealler bakımından aynı birliktelikte ısrar ederler. Öyle ki sanatsal vizyon ve ortak bir estetik, benzer biçimde iki yapıtın da derinliğine içine girmiştir.

İki film ideolojik açıdan birbirinden farklı görünseler de otuzlu yılların Stalinci ve Hollywood'çu döneminde, karşılıklı değiş tokuş edilen biçimlere tanıklık ederler. O tarihteki ideolojik ayrılıklara rağmen sınırları aşan işletmeler, filmleri karşılıklı değiş tokuş edilen biçimlere katılmayı teşvik eden ortak kodlar bulmuş gibidirler.[30] Yeniden ele alınan ve dolaşıma giren imajların sonu gelmez. 1935'ten sonra, Hollywood'u Sovyet tarzı örnek almaya çalışan Kinogorod hezimeti, sinema ekonomisi "prototip" özelliğini korumasına rağmen sanayileşmeyi ve *remake*'in yayılmasını önleyememiştir. Halk yığınlarına kültürü yayma aracı olan Sovyet sineması *remake* fenomeninin ardından geniş bir alana yayılacaktır. Romm'un stüd-

28 Bkz. Josette Bouvard, *Le ou les langages du réalisme socialiste: le problème de l'esthétique dans les années 30* (*Sosyalist gerçekçiliğin üslubları: 30'lu yıllarda estetik sorunu*), Stalinci Sinema, Mirail-Toulouse Üniversitesi, 2003.

29 Bkz. *Cinéma stalinien* (*Stalinci Sinema*).

30 1959'da Nikita Kruşçev, Los Angeles'a yaptığı resmi bir geziyi fırsat bilerek, Bope Hope, Marylin Monroe ve Frank Sinatra'yla birlikte Hollywood stüdyolarını ziyaret eder. Bkz. Daniel Sauvaget'nin *Mission to Moscow*'ı analiz eden yazısı. Gerek kendi eleştirilerine ve gerek François Garçon'a teşekkür ederiz.

yolarında yetişen çok sayıda yönetmen (Mikhalkov, Konçalovski) Amerikan modelinin büyüsüne kapılacaktır. SSCB'deki koşullardan rahatsızlık duyan ya da kaygılanan küçük bir azınlık şansını Batı'da deneyecek ama başarılı olamayacaktır.

INALCO'nun önderliğinde, IRCAV/Paris III'te Charles Urjewicz yönetiminde Anabelle Creissel tarafından hazırlanan yazılı metin. "Kayıp Devriye ve On Üçler'in mukayeseli analizi", Aralık 2003.

Kayıp Devriye (1934)
Yönetmen: John Ford / **Prodüksiyon** M.C. Cooper, RKO / **Senaryo:** Garrett Fort, Ph Mc Donald, Dudley Nichols / **Foto:** Harold Wenströ / **Müzik:** Max Steiner / ve Victor Mac Lagien, Boris Karloff, Wallace Ford, Reginald Denny

On Üçler (1936)
Yönetmen: Mihail Romm / **Prodüksiyon:** Mosfilm / **Senaryo:** Iossif Prout ve Mihail Romm / **Foto:** Boris Voltchek / **Müzik:** A. Alexandrov / ve Ivan Novoseltsev, Elena Kuzmina, Aleksandr Çistiakov, Andrey Fait



Sergey Eisenstein'ın 1937 tarihli *Bejin Çayırı* filminden bir kare.

Eric SCHMULEVITCH, Sinema ve Görsel-İşitsel Avrupa Enstitüsü'nde (Nancy Üniversitesi II) profesör, *Sinemada Sosyalist Gerçekçilik: 30'lu Yıllarda Stalinci Sinema*'nın (L'Harmattan, 1996) ve *Masalın Arkasındaki Sistem: Metinlerle Sovyet Sinemasının On Yılı (1919-1931)* kitabının (L'Harmattan, 1997) yazarı. Avrupa Edebi Kültürleri Araştırma Merkezi'nin üyesi (CERCLE). eric.schmulevitch@univ-nancy2.fr

EISENSTEIN'IN *BEJİN ÇAYIRI* (1937)

Eric Schmulevitch

– § –

Bir Sansür Olayı

Burada otuzlu yıllarda yasaklanan filmlerin hepsini saymaya gerek yok; çünkü neredeyse yüzü buluyor! Bazıları isimleri dışında hiçbir iz bırakmamışsa da, bir kısmı gelecek kuşaklara kalmıştır. Eisenstein'ın filmi *Bejin Çayırı* iz bırakanlardandır. Hayli tutarlı bir trajedinin fonunda –Sovyet halkının bir bölümünü harcayan 1937-1938 yıllarının terör olayının yanı sıra– filmin yasaklanmasına neden olan bir başka trajedi yaşanır. "Eisenstein olayı"na ilişkin çok sayıda arşiv belgesi o dönemin stalinci terör ortamını yansıtır.

Biçimciliğe ve Doğalcılığa Karşı

1930'lu yılların bellibaşlı olayları içinde kilit noktaları oluşturan birkaç tarih bulunur:

23 Nisan 1932: Edebiyat örgütlerinin sil baştan elden geçirilmesine ilişkin Merkez Komite'nin bir kararnamesi entelektüel akımlara ve derneklerin karınca yuvasına bir darbe indirir. İktidarın yaklaşımına göre bir "süper bakanlık" kurulması söz konusudur. Bu bakanlık, sanatsal (yalnızca edebiyata ilişkin olmayan sanat) alanda Parti'nin duruşlarını pekiştirmeye yöneliktir. Bunu da etkili bir denetim sistemi kurarak yürütecektir. Bakanlığın icraatı devletleştirme süreciyle ilintili olacak, endüstriyel gelişmeye öncülük eden ve o gelişmeyle özdeş olan temellere dayanacaktır. Bu proje sanatsal sorunlar için kurulan bir komiteyle 7 Ocak 1936'da somutlaşır. On gün

kadar sonra, komitenin başına Platon Kerjentsev atanır.[1] Böylece biçimcilciliğe ("sol" sapma olarak öngörülen) ve doğalcılığa ("sağ" sapma) karşı bir mücadele başlatılır. Yeni komitenin ilk girişimi, ünlü bir makale ("Müzik Yerine Saçmalıklar") ile gelecek kuşaklara kalır. Söz konusu makale, 28 Ocak 1936'da Şostakoviç'in "Mtsenks'in Leydi Macbeth"i isimli bir operası hakkında *Pravda*'da yayımlanmıştır.

8 Ocak 1935'te, sinema emekçileri konferansının Moskova'daki resmi açılışında, sinemanın 15. yıldönümünü (Sovyetler Birliği'nde sinemanın doğum günü, 27 Ocak 1919'da millileştirme kararnamesinin imzalandığı günde başlamıştı) için bir anma töreni düzenlenir. Geçmişin bilançosunu çıkarmak ve geleceğe yönelik bakış açıları hazırlamak söz konusudur: Eisenstein'ın durumu başlı başına imrenilecek bir durumdur: İşin en güzeli, fildişi kulesine kapanmış, en beteri ise ötekilerle birlikte "filler mezarlığı"na gömülmeyi göze almıştır. Fakat bu bakımdan, herkesin ortasında Sergey Vasilyev'in şiddetle muhalefet ettiği bir örnektir.[2] Vasilyev, Stalin'in bizzat huzurunda ve Parti'nin bütün yetkilileri önünde, Bolşoy Tiyatrosu'nda şöyle konuşur: "Eisenstein'a bir iki şey söylemek istiyorum. Söylemek zorundayım, çünkü sen daima bizim hocamızdın Sergey Mihayloviç, şimdi senin bir öğrencin olarak konuşuyorum. Çalışma odanda kitaplarının arasına gömülmüşsün, gözalıcı heykelciklerin, bir yığın olağanüstü şeylerin arasına oturmuşsun, Çince yazılarla süslü hayranlık uyandırıcı kimononun üstünde! İşte bütün bu şeylerin ortasında yaptığın bilimsel ve teorik çalışman pratikten yoksundur ama sadece bu kadar değil. Bizim gerçeğimize dalmadıkça ve bütün Sovyet halkının bugün hissettiklerini hissetmedikçe, odana kapanarak değerli bir şey üretemezsin. Çinli kimononu üstünden çıkarıp var gücünle günümüzün Sovyet gerçekliğine eğilmeni istiyorum..."[3]

Eisenstein şöyle cevap verecektir: "Konuşmanda şunu dedin: 'Senin bir öğrencin olarak konuşuyorum.' O zaman, izin verirsen ben de öğrencisiyle konuşan bir hoca olarak cevap vereyim. Çalışma odamda otururken heykelciklere bakmıyorum, ne de soyut düşüncelere dalıyorum. Geleceğin sinema seyircisi gençliğini etkileyecek sorunlar üstüne çalışıyorum. Benim odamda çalışmam, senin odanda vakit öldürmemen içindir. *Çapayev* gibi ilginç filmler çekmeye devam etmen için çalışıyorum."[4]

1 Bunun üzerine, Boris Choumiatsky sinema sorunlarıyla yükümlü olarak komitenin başkan yardımcılığına atanır.

2 Vasilyev birkaç gün önce *Çapayev* filmi için Lenin nişanı almıştı. O sırada, Eisenstein sadece RSFSR'nin seçkin sanatçı ünvanıyla onurlandırılmıştı.

3 *Pour un grand art cinématographique* (Bir Büyük Sinema Sanatı İçin), *Kinophotoizdat*, 1935, s. 112-113.

4 A.g.e., s. 163. Eisenstein'ın bir köşeye çekilmesi hakkındaki söylevden alıntılanan sözler, 13 Ocak 1935.

Film Çevirmenin Öncülleri

1934'ün başında dramaturg Aleksandr Rjechevski Eisenstein'a bir senaryo önerecektir. Rjechevski "heyecanlandırıcı senaryo" diye nitelediği bir senaryo modelini savunmaktadır. Bu tarz senaryo, tereddütsüz edebi olacak, kupkuru "teknik" senaryoların tersini yapacak, numaralanmış planları sıralayacaktı. Öyle ki bu planlar kısacık bir cümleyle bir eylemi tasvir edecek ve sessiz sinema dönemindeki profesyonel çevrelerin saygınlığını kazanacaktı. Bu planların karakteristik özelliği, oyunculara ilişkin hiçbir net bilgi vermemesiydi. Eisenstein böyle numaralandırılmış planlar içeren senaryoların sinema sanatına büyük canlılık katacağını düşünüyordu. Bunlar aynı morgdaki ölülerin ayakları ucunda yazılı numaralara benzeyecekti.[5] Rjechevski'ye göre bu tip senaryonun avantajı, yönetmenin hayal gücünü sırf senaristin esinlendiği doğrultuda teşvik etmesiydi. Heyecanlandırıcı bir itki uyandıracak, yönetmen de filmini bu itki üzerine kuracaktı. Eisenstein bu düşünceyi onaylar: "Senaryo bir şişedir; o şişenin kapağının açılması ve içinden fışkıran köpük köpük şarabın ateşinin, onu içenlerin susamış boğazlarından geçmesi gerekir."[6]

Ancak bu girişimin sapkın etkileri hemen fark edilir. Yetkililer, belli belirsiz bir formülasyon sonucu, anlam kaymalarının doğacağından çekinirler. Bir senaryo "anlaşılabilir" ve etkileri "önceden kestirilebilir" olmalıdır. Heyecanlandırıcı senaryo bu işi zora sokmaktadır. *Bejin Çayın* konusunda, bir eleştirmen şöyle yazabilecektir: "Yeni sosyalist gerçekçiliğin yansıtılmasına duyulan özlem, 'heyecanlandırıcılar'ın dayandığı organik bilgide alt bir gerilimin parçası olmamalıdır. İlkin, somut bilginin kendine özgü tutkulu bir ilişkiye tabi olması gerekir. İkinci olarak, ideolojik-figüratif sistem mekânında yaratılacak yapıt, uyandıracağı heyecanlar ve malzeme üstünde belirtilerle yetinmemelidir. (...) Sonuçta bu durum, yönetmenleri denetim mekanizmasından bağımsız kılacaktır: Ünlemi, alıntıları ve belli belirsiz anıları kullanan bir sistemde hangi düzeltmeler yapılabilir ki! Daha önce belirttiğimiz gibi kamera başka şeyi filme alır, aktör somut kişilikleri yorumlar. Bunun sonucunda, bizzat çalışmanın içeriği, onun biçimsel iskeleti gerek film setinde, gerek montajda rejimin denetiminden uzaklaşır."[7]

"Eisenstein Olayı"

17 Aralık 1936 tarihli *Cinémonde*'da şu soru göze çarpar: "Eisenstein hapiste mi?" Yönetmen bu soruya "Hücremin Derinliklerinden"[8] başlıklı makalesiyle cevap vererek tutukluluğunu yalanlar: "Mark Twain gibi çok

5 *De la forme du scénario* (Senaryonun Biçimi Üzerine), 1929, *Au-delà des étoiles* (Yıldızların Ötesinde), 10/18, 1974, s. 203.

6 A.g.e., s. 203.

7 N. Otten, "A nouveau sur le scénario émotionnel" (Yeniden heyecan verici senaryo üstüne), *Iskousstvo Kino*, Mayıs 1937, no. 5, s. 34.

8 *Izvestia*, 18 Şubat 1937, s. 2.

güldüm doğrusu! O da kendi ölüm haberini Avrupa gazetelerinden okumuştu." *Bejin Çayın* filminin setinde çekilen bir fotoğraf onu dudaklarında bir gülümsemeyle yansıtır.

Ancak durumu iç açıcı olmaktan uzaktır. 1930'lu yılların başında, Meksika'da ve ABD'de yaptığı çalışma yüzünden yetkililerle uyuşmazlığı ayyuka çıkmıştır. Diego Rivera ve Frida Kahlo ile dostluğu bu olayı doğrudan politik bir alana taşır: Bu Meksikalı ressamlar, Meksiko'da sürgünde olan Troçki'nin dostlarıdır. Genelleşen kuşku ortamı, Eisenstein'ın filminde Troçkist bir çizgiye yaklaştığı kanısını uyandırır. Hem filmi, hem kendisi Troçkist sapmayla suçlanabilir. Bu konuda bahaneler de yok sayılmaz: Ocak 1937'de, film hakkında Choumiatsky'nin ilk eleştirileriyle kesişen ikinci Moskova davasında Piatakov ve sol oportünistler hedef alınmış, kolhozların kuruluşunu çarpıtan Bukharinci sağ propaganda Mart 1938'de üçüncü Moskova davasının göbeğine oturmuştur.[9]

1937'de, Eisenstein'ın politik dokunulmazlığı zayıflar. Tutuklanması büyük olasılıkla yakın görünmektedir. NKVD onu tutuklatabilecek "kanıtların" bir dökümünü çıkarır. Bu kanıtlar arasında bulunan bir ihbar mektubu Eisenstein'ı özgürlüğünden yoksun bırakıp hayatına mal olabilir. Mektubu NKVD'ye (*Sekretno-Politiceskij Otdel*-SPO) veren, Moskova'da basın muhabirliği yapan Edmund Stevens adında Amerikalı bir gazetecidir. İhbar, David Raïzman'ın bürosuna ulaşır. Bu adam, Babel ve Pilniak gibi yazarlar hakkında yaptığı soruşturmalarla ün salmıştır.

NKVD'nin Raporu ve Sonuçları

"Partkom du GUK size Edmund Stevens'in başvurusundan bir kopya sunuyor; Stevens, Eisenstein'ın Troçkistlerle ilişki kurmasından kuşkulanıyor." Bu başvuru, Partkom sekreterliğinin Inorabotnik Yayınları'nda basılmıştır. Edmund Stevens'in Partkom'a başvurusunun Inorabotnik Yayınları'ndaki kopyası:

"Yönetmen Sergey Eisenstein'ın Troçkistlerle ilişki kurmasından kuşkulanıyorum. Bu ilişkinin içyüzü nedir bilmiyorum ama aşağıdaki olguları sunuyorum:

1932'de Meksika'dan gelen Eisenstein New York'da bulunuyordu. *New York Times* yazarı ve eleştirmeni Anita Brener'i ve *Nature* dergisini sık sık ziyarete gidiyordu. Meksika' da uzun süre kalmış, orada Troçkist Diego Rivera ve Bertram D. Wolf'un en iyi dostu olarak tanınmıştı. Eskiden Komintern'in Meksika temsilcisi olan D. Wolf, Lovston'la beraber Amerikan Komünist Partisi'nden ihraç edilen biridir. Yönetmenin yakın ilişkileri arasında, Elliot

9 Bu davalar hakkında bkz. Pierre Broué, *Les procès de Moscou* (Moskova Davaları), Arşiv Koleksiyonları, Julliard, 1964.

Kogan ve Herbert Solo da vardı. Bu kişiler 1933'ten önce Troçkist olmuşlardı, MOPR'nin Amerika şubesiyle işbirliği içindeydiler.[10] 1932 yazında Solo, Almanya ve SSCB'ye bir gezi yaptı; bu geziyi fırsat bilerek Türkiye'de yaşayan Troçki'yi görmek için gizlice oraya geçti.

Eisenstein'ın Troçkist eğilimleri konusunda, Brener'in bana bildirdiğine göre kendisiyle görüşmeleri sırasında Eisenstein Troçki'ye duyduğu merhameti sık sık ifade etmiş. Troçki'nin sürgüne gönderilmesinin dünya devrimi davasına ne yazık ki zarar verdiğini söylüyormuş (...)"[11]

5 Mart 1937'de, sanatsal alanda "büyük temizlik" sorununu ele alan Merkez Komite genel kurul toplantısının ertesinde, sinema üzerine şu özel karar alınmış: "Gösterime giren filmleri nasıl ve ne bakımdan görmeli?" Aşağıdaki yazılı metin bu konuya ilişkindir ve sırf *Bejin Çayırı* olayını aşan bir ifadeyle yazılmıştır:

"1) Bu film yasaklanmalı; sanat karşıtı bir içeriği vardır ve belirgin politik yanlışlarla doludur.

2) Yoldaş Choumiatski'nin bu konuyu açıklığa kavuşturması gerekir. Bu olaydaki gibi *Bezhin Lug* (*Bejin Çayırı*), senaryo ve diyaloglar öncelikle gözden geçirilmeden ona benzer filmler kabul edilemez.

3) Yoldaş Choumiatski'ye şunu önermelidir: Senaryolar, diyaloglar ve projeler onaylanmadan film çekimine izin vermeyecektir.

4) Sinema çalışanlarına durumu açıklaması ve suçlulara idari ceza uygulaması için yoldaş Choumiatsky uyarılmalıdır. Zira yanlış bir yaklaşımla film çekenler suçludurlar."[12]

Alınan bu karar, sinema üzerinde bütünsel bir denetimin başlangıcı olmuştur. *Pravda*'da[13] yayımlanan Choumiatsky'nin ünlü makalesi bu kararın izlerini taşır. Politbüro'nun uyarılarını savunucu anlamda yorumlayan Choumiatski bu yazısıyla Eisenstein'ın belini büker. Büyücü avı başlamıştır.

Uluslararası Kızıl Yardım

1937 yılının 19 Mart 21 Mart arası, GUK'un (Sinema Merkezi Yönetimi) sorumlusu sıfatıyla Boris Choumiatsky bir sanatçılar kurulu toplar. Konu, bu filmin resmi pozisyonunu belirlemektir.[14] Kısa konuşmasında, GUK'a, Mosfilm

10 Léonid Maximenkov tarafından alıntılanmış, *Un gallimatias au lieu de musique* (Müzik Yerine Bir Saçmalık), Moskova, 1997, s. 252.

11 Léonid Maximenkov tarafından alıntılanmış, *Un gallimatias au lieu de musique* (Müzik yerine Saçmalık), Moskova, 1997, s. 252.

12 A.g.e., s. 252.

13 *Bejin Çayırı* filmi üzerine, Pravda, 19 Mart 1937, s. 3

14 Bkz. "Yoldaş Choumiatski'nin etrafında kadrolu sanatçılar toplantısı: Konu: Yönetmen Eisenstein tarafından gerçekleştirilen *Bejin Çayırı* filminin yasaklanması. 19-21 Mart 1937." Bu metin *Les voix vivantes du cinéma*'da (Sinemanın Yaşayan Sesleri) yayımlanmıştır. M., 1999.

yönetimine, sinemanın genel kurallarına dayanarak filmin "somut" bir eleştirisini yapar, bu olaydan alınacak dersleri sıralar. Sonuçlar zamanın anlayışına göre yeterli, istenildiği gibi demagojiktir: Yönetmen "sanat eserinin başkomutanı" olur, bundan böyle filmin anlamını o belirleyecek, bu sıfatla sonucundan sorumlu olacaktır. Yaratma özgürlüğünün sınırlarını o çizer, buna göre GUK'la stüdyo arasında sürekli bir denetimin geçerli olduğunu, bu denetimin çekimin her aşamasında, gerek yönetmen, gerek ekibi için yapılacağını belirtir.

16 Nisan 1937'de Eisenstein özel ulakla Boris Choumiatski'ye cevap verir:

> "Sevgili Boris Choumiatski,
>
> Bir Bolşevik, eski bir yoldaş ve yönetici olarak size yazıyorum.
>
> *Bejin Çayırı*'nın yasaklanmasından bu yana geçen zaman, yanlışlarım üzerinde ciddiyetle düşünme fırsatı verdi bana. Gelecekte o yanlışlara düşmemenin yollarını aradım.
>
> İlk önce, montajda önceki kopyalarla filmin kurtarılabileceğini düşündüm.
>
> Beyazperdede görünürken, ülkenin kolektifleştirilmesi konusunda gerçek durumun yanlış bir imajını veriyordu.
>
> Film politik bakımdan zararlı bir rol oynayacaktı.
>
> Şu halde ne yapmalıydı?
>
> Hepimizin üstünde ağırlık yapan yanlışları hemen düzeltmeli. Parti'nin geleneği böyledir. Sosyalizmin inşasında bütün sektörlerde geçerli olan ülkemizin pratiği böyledir.
>
> Bu durum, yasayı çiğneyenler dahil herkese yöneliktir. Yapılan yanlışlar düzeltilebilir.
>
> Salt tutkulu, enerjik bir çalışma sonucunda, bütün üretici gücümü kullanarak kavramsal ve yaratıcı yanlışlarımın tasfiyesini başarabilirim.
>
> Ülkeyi, halkı, Parti'yi, Lenin'in çalışmasını, Ekim'i yansıtmak gerekiyor. Parti'nin ve yönetimin bizden talep ettiği şeyleri gerçekleştirmek gerekiyor.
>
> Bu çalışmamda düştüğüm yanlışlardan biri, senaryonun önemini azımsamak ve bir yazarla sıkı ilişki kurmadan çalışmaktır.
>
> Durumumu anlayacağınızdan eminim.
>
> Dilekçeme hemen cevap vermenizi ve yaratıcı yolu bulmamda bana yardımcı olmanızı diliyorum. Yeter ki yeni bir çalışmayla *Bejin Çayırı* yenilgisinin ötesine geçeyim."[15]

Açıkçası, Eisenstein dokunaklı bir üslupla çalışma hakkı istemektedir.

15 RTsKhIDNI, F. 17. Op. 163, D. 1147. s. 126-28.

Bu mektupta "bir yazarla" (V. Vichinevski) işbirliği yapacağını söylemesinin başka nedeni yoktur. Kendisi Eisenstein için ideal bir "redaktör"dür. Siyasal bakımdan güven verici, Sovyet edebiyatının temel taşlarından biri, iktidar çevrelerine yakın bir kişiliktir; yönetmenin politik alanda kendini "yeniden eğitmesi" doğrultusunda ciddi bir güvence oluşturmaktadır. Bu tarz işbirliği zamanın havasına uygundur ve salt sinemaya ilişkin de değildir. Şostakoviç'le deneyimi olmuştur. 1917 Baltık donanması üstüne bir opera bestelemesi için kendisine "libretto yazarı" olarak Ossip Brik önerilmişti. 1937 baharında, *Bejin Çayırı*'nın yasaklanmasından sonra Eisenstein *Biz, Rus Halkı* filmiyle yeni bir adım atmayı deneyecektir. Filmin senaryosu V. Vichinevski tarafından hazırlanmıştı ve 1917-1918'de Kızıl Ordu'nun kuruluşunu anlatıyordu. Daha sonra, *Aleksandr Nevski* filminde senaristliği Piotr Pavlenko yapar. 1933'te Moskova hakkında bir komedi projesi hazırlarken yönetmenin Fadeyev'le işbirliği yapması öngörülecekti.

19 Nisan 1937'de, kendi mevkiini sağlamlaştırmaya çalışan Boris Choumiatski doğrudan Stalin'e şöyle yazar:

> "S. Eisenstein'ın bize verdiği mektubun bir kopyasını size gönderiyorum.
>
> Bu mektubun kabul görmesi, gözü yılmayan birkaç arkadaşın girişimi sayesinde olmuştu. Bu kişiler Eisenstein'ın yeniden sinemaya dönmesini istiyorlardı. Ancak bizim karşı çıktığımız bir girişimdir bu.
>
> Bunun ardından, aynı girişim yazar Vsévolod Vichinevski tarafından tekrarlanır. İlkin Eisenstein'ın gerçek bir Sovyet sanatçısı olduğu konusunda sinema çalışanlarını ikna etmeye çalışır. Sonra, Eisenstein'a iş verilmesine karşı çıktığımızı belirleyerek durumu kamuoyuna açıklamakla tehdit eder. CC sekreterliğine şikâyet edecek, 'sinemanın dahi bir yönetmenini yıktığımızı' bildirecekmiş. Bunun için, kendi zevkimizden biraz fedakârlık yapmamız gerektiğini Eisenstein'a önermeliymişiz.
>
> Böylesi girişimlerin *Bejin Çayırı* konusunda VKP (b)nin kararıyla geçersiz kalacağını düşünüyoruz. Sözkonusu yoldaşlar galiba bu kararı bilmiyorlar. Basında bu karardan hiç söz etmiyorlar. Şunu söylemek gerekir ki *Pravda* dışında, diğer gazeteler *Bejin Çayırı*'nın yasaklanmasına tek satır bile ayırmamıştır.
>
> S. Eisenstein'ın 'yeniden çalışması'na yönelik olumlu girişimlerin amacı VKP (b)nin kararını geçersiz kılmaktır. Eisenstein'ın kendisi de özel tartışmalar sırasında, sonunda intihar edeceğini söyleyerek tehdit etmiştir. Ona göre CC ile anlaşmasının kaçınılmaz olduğuna inanıyor. Bu durumda ne yapmalı?
>
> Kanımca, Eisenstein'ın yönetmen sıfatıyla sinemada çalışamayacağını sanıyorum.
>
> Bir karar tasarısı öneriyorum."

Bu durum karşısında aşağıdaki metin söz konusudur:

"VKP (b)nin CC'sinin kararı

1. Film yapması için S. Eisenstein'a yeniden başvurmak yersizdir.

2. CC'nin 'Basın' bölümü aracılığıyla gazetelere şu hususlar önerilecektir: *Bejin Çayın*'nın yasaklanması konusunda susuyorlar. Buna bir son verilmelidir. Pravda örneğinde olduğu gibi S. Eisenstein'ın yaratıcı yönteminin zararlarına sayfalarında yer vermelidirler."[16]

Mayıs 1937'de, Merkez Komite Kultpros'un (*Otdel kulthurno-prosvetitelhskoj*) yardımcı direktörü Aleksey Angarov[17] Stalin'e ve Andreyev'e[18] yazarak şu uyarılarda bulunur:

"Parti Merkez Komitesi'nin *kultpros* bölümü, yoldaş Choumiatski'nin görüşünün dayanaksız olduğunu öngörür. Bu bakımdan yönetmen Eisenstein bütün şekilci yanlışlarına rağmen yetenekli bir sanatçıdır. Eğer kendisi yönlendirilirse iyi bir Sovyet filmi yapabilecektir. *Bejin Çayın* hakkında merkez komitenin aldığı karardan ve kendisine yöneltilen ciddi eleştirilerden yoldaş Eisenstein ciddi dersler çıkarmıştır. Hatalarını görmüş, bir Sovyet sanatçısına yaraşır biçimde yeni bir film çekimini fırsat bilerek bunları düzelteceğini, bunun için kendisine imkân tanınmasını istemiştir. VKP (b) üyesi dramaturg Vichnievski ile çalışması kendisine katkı sağlayacaktır. Bu sayede, şekilci görüşlerinden uzak duracak, gerçekçi sanat yönünde yoluna devam edecektir. Yoldaş Vichnievski'ye inanıyoruz ve kanımızca bundan böyle Eisenstein'ın içtenlikle o yoldan sapmayacağını sanıyoruz. Yoldaş Vichnievski'nin mektubu bu yazının ekindedir. Departman sizin görüşlerinizi bekler."[19]

Politbüro Choumiatski'nin projesini ve mektubunu inceler. Ayrıca Eisenstein'ın cevabını da göz önünde tutar. Angarov'un uyarıları doğrultusunda bir karar alır. Karar, merkez komite bölümünün resmi görüşüdür. Sonuçta yönetmenin itibarı iade edilir.

Sonuç

İtibarın iadesi tam anlamıyla geçicidir. *Bejin Çayın*'nın bütün negatifleri, negatiflerden çekilen pozitifler dahil yok olmuştur. Sanki film Mosfilm stüdyolarında bir dolabın üstüne bırakılmış, 1941 sonbaharında Moskova bombalanırken ortadan kaybolmuştu. Yıllarca sonra, Pera Atacheva ile kur-

16 A.g.e., s. 122-128.

17 Ağustos'ta tutuklanacaktır.

18 Parti Merkez Komite ideoloji sekreteri.

19 RTsXhIDNI. F. 17, Op. 120, D. 256, s. 108. Kısa süre sonra, Choumiatski'nin tasfiye edileceğini hatırlatalım.

gucuların sahnelerin her birine ilişkin planları sakladıkları anlaşılacaktır. 1968'de Naum Kleiman ve Sergey Yutkeviç birinci varyanttan başlayarak fotografik bir süreklilik içinde ve Prokofiev'in[20] müziği eşliğinde bu planları monte edecekler ve filmin orijinaline bütünüyle uyan bir kopya yapacaklardı. Gerçi bu yeniden inşa sayılmazdı; orijinalin gölgesi gibi bir şeydi. Ya da Naum Kleiman'ın[21] formülüne bakılırsa, "kaybolan bütünün birbirinden bağımsız parçalarının montajı"ydı. Fakat bu çalışma yine de filmin şenaryosunun sinema tarihine girmesini hak etmişti.

20 Geriye orkestrada çalınacak biçimde işlenmeyen piyano çalışmalarından başka eseri kalmayan Gavril Popov müziğinin yerini almıştı.

21 Eisenstein, *Bejin Çayırı* (birinci varyant): kültürel-mitolojik görünümler, *Kinovedtcheskie Zapiski*, 1999, no. 41, s. 88.



Sergey Eisenstein'ın 1943-1945 tarihli *Korkunç İvan* filminden bir kare.

Ada ACKERMAN, ENS Ulm de Paris'de öğrenci, Sorbonne Pantheon'da sanat tarihi üstüne uzman bir yazar. Eisenstein'da filmler/desenler ilişkisi, 2004. Paris X Üniversitesi'nde Eisenstein'ın grafik yapıtı üstüne araştırmasını sürdürüyor. aackerma@clipper. ens. fr.

KORKUNÇ İVAN veya STALİN'İN KUTSALLAŞTIRILMASI (1943-1945)

Ada Ackerman

– § –

Eisenstein'ın ideolojik pozisyonları hakkında çok şey yazılıp çizildi; özellikle son iki filmi, *Aleksandr Nevski* (1937) ve *Korkunç İvan* (1943-1945) çoğu kez "Stalinci" diye nitelendirildi.[1] Böylece kendi inançlarını rejimin hizmetine vermiş oluyordu. Bu arada, yapılan bazı araştırmalar iki filmdeki konunun örtülü karmaşıklığını ve iki anlamlı belirsizliğini gösterdi. Stalin'in gözünden düşmekten korkan Eisenstein çeşitli düzenlerde oynamasını sağlayan kodlar kurguladı ve çok sayıda mesaj vermeyi başardı. Örneği *Korkunç İvan*'da "gölgede kalan ve tersine çevrilebilen bir anlatım" kullandı. Amacı, "ışıklı" ve pozitif aydınlatmayı engelleyerek kişiliğin geleneksel "gözalıcı efsanesi"nin gölgesine renk katarak Çar İvan'dan yararlanmaktı.[2]

Eisenstein'ı Stalin'le birleştiren özgül ilişkiyi yakalamak için bu kodlardan birkaçını deşifre etmek gerekiyor. Çarı kutsallaştıran bir yaklaşımı sergileyen *Korkunç İvan* filmi, anlamlı bir figürü yansıtıyor. Kendini çar ilân eden Moskova'nın büyük prensi IV. İvan'ın hayatını anlatan filmin, bu adamın Slav soylularının gizli komplolarına ve komşu ülkelerin saldırıla-

1 Girişim büyüktür. Üstün yetenekli bu adamın (Aleksandr Nevski) arka planında halktan gelen bir başkasını görmek, o halka bağlı olduğu için ona egemen olan birini görmek ilginçtir. Aleksandr, Novgorod'da "egemen sınıfların tutucu unsurlarına" karşıdır. Tıpkı Stalin'in "Almanlara karşı" olması gibi. Hélène Puiseux, "Le détournement d'Alexandre Nevski au service de Staline" (Stalin'in Hizmetinde Olup Yön Değiştiren Aleksandr Nevski), *Film et Histoire* (*Sinema ve Tarih*) kitabında, Der. Marc Ferro, EHESS, Paris, 1984, s. 19.

2 Bkz. Jean-Louis Leutrat'nın incelemesi, *Ivan le Terrible: l'ombre de l'image ou l'image retournée comme un gant* (Korkunç İvan: imajın gölgesi ya da tersine çevrilmiş bir eldiven gibi imaj), *L'ombre de l'image*'da (*İmajın Gölgesi*), Champ Vaillon, Paris, 2002. Ayrıca bkz. Yuri Tsivian'da filmin dekupajı, *Ivan the Terrible*, BFI, Londra, 2002.

rına rağmen Rusya'nın birliğini nasıl oluşturduğunu yorumlamak gibi bir misyonu vardır. Üç bölümden oluşan film eksik kaldı. Stalin Eylül 1946'da ikinci bölümü sansür etti.[3]

Gözetim Altında Bir Film

Ocak 1941'de, Stalin'in bir inisyatifini dikkate alan Jdanov, Eisenstein'a Korkunç İvan konulu bir film çevirmesini önerir. Film 1943'te savaş devam ederken, Orta Asya'da Alma Ata stüdyolarında çekilecektir. Sovyet sineması o sırada eski Rus tarihinden ilham almaya çalışmaktadır. Maksat, uluslararası tehdide karşı vatanseverlik bilincini güçlendirmektir. Pudovkin, Minine ve Pojarski filmiyle bu alanda çok başarılı olur. Filmin konusu, 1621'de komutanlar Dmitri Pojarski ve Kuzma Minine tarafından başlatılan ulusal başkaldırıyı övmek üzerinedir. Parti'nin[4] verdiği bilgiler doğrultusunda Moskova Polonyalılara karşı savunulacaktır. Öte yandan, sinema Lenin gibi yakın tarihin önde gelen simalarını da gündemine almıştır. Nitekim 1937'de, Romm bu alanda *Ekim'de Lenin* isimli bir film yapmış, büyük başarı elde etmişti. Yukarıdan gelen direktifler doğrultusunda, Stalinci iktidar birlikte yaşanan, genellikle efsaneleştirilen –hatta yutturulan tarih üzerinde inandırıcı bir uzlaşma yaratmak ister. Bu bağlamda Stalin, korkunç[5] denilen IV. İvan figürünün itibarının iade edilmesini dilemektedir. Oysa bu konuda, geleneksel tarihçilik o simaya karşı hayli katı davranmıştı. Sadist, deli, kan dökücü, ahlaksız sıfatlarıyla tasvir edilen bu kişilik, Stalin'in gözünde çok değerliydi.

O kişiliğin Stalin'le mukayese edilmeye lâyık ulusal bir kahraman yapılması hatırı sayılır bir meydan okuma oluşturuyordu. İvan ulusal bilinçlerde cinayet ve sefahatin bir simgesi olarak algılanırken, savaşın başlangıcında Stalin inisyatif alarak ondan olumlu bir imaj yaratır. 1940'da

3 "Eisenstein *opriçniki*'leri budalalar ve dejenereler çetesi gibi göstermiştir. Bir çeşit Klu Klux Klan (...) Korkunç İvan iradesini yitirmiş bir Hamlet gibi görünüyor." Komünist Parti Merkez Komitesi'nin *Büyük Hayat* üstüne kararından. Bu karar Eisenstein'a yönelikti; bkz. G. Mariamov, *Vlast i Khoudojestvennaia Intelligencja* (İktidar ve Edebi Zekâ), Moskova, *Democratia*, *Rossia XX vek*, 1999, s. 601. Ayrıca bkz. Eric Schmulévitch'in *Bejin Çayırı* başlıklı yazısı.

4 1941'de Eisenstein'ın *Aleksandr Nevski* filminde Nevski, günün anlayışına uygun bir kahramandır. Minine ve Pojarski gibi aynı plan üzerinde çekilmiştir: "Yoldaş askerler, kızıl denizciler, politika emekçileri, partizanlar! Savaşınız bir bağımsızlık savaşıdır ve haklıdır. Bu savaşta, büyük atalarımız, Aleksandr Nevski, Kuzma Minine, Dimitri Pojarski, Aleksandr Suvorov, Mikhail Kutuzov gibi insanların sizin için onurlu birer örnek olmasını dilerim." (Ekim Devrimi'nin yıldönümü dolayısıyla Kızıl Meydan'da 6 Kasım 1941'de Stalin tarafından yapılan konuşmadan bir alıntı.) Öte yandan, bu itibarın iadesi yönteminin yeni sayılmadığı saptanmıştır. Marki Custine kendi zamanında onu önceden belirlemiştir: "Rusya'da tarih, saltanatın bir parçası gibidir. İşte bunun içindir ki iki yüz yıldır adı bile anılmayan Minine ve Pojarski gibi kahramanlar birdenbire dirilir, Napolyon istilâsı sırasında moda olurlar: şimdi aynı şey geçerlidir; hükümet vatanseverlik coşkusunu uyandıracaktır." Astolphe de Custine, *Résumé du voyage en Russie en* 1839 (1839 Rusya Seyahati'nin Özeti), s. 72, Allia, 1995. 1941'deki ortama benzeyen bir açıklama olmuyor mu?

5 Bkz. Jean-Jacques Marie, *Une restauration manquée* (Eksik Kalan Bir Restorasyon), Staline, Fayard, Paris, 2001, s. 745.

Alexis Tolstoy'a bu yönde bir oyun yazmasını sipariş eder.[6] Üstelik IV. İvan hakkındaki çalışmaları 1922'de tarihsel bir düzeltme yapılmasına neden olan tarihçi Robert Vipper'ı[7] 1942'de Akademi'ye sokar. Çar bundan böyle merkezi devlet birliğinin, Rus mutlak monarşisinin kurucusu olarak algılanır. Korkunç Ivan'la benzetilmesinden yararlanan iktidar Stalinci büyük terörü haklı göstermeye çalışmaktadır. Ve Sovyetler'e katılan yeni Cumhuriyetler'in ortaya çıkışı sonucunda Sovyet Birliği'nin oluşması için böyle bir dönemin zorunlu olduğunu savunmaktadır.[8]

Korkunç İvan, Eisenstein'ı olduğu kadar Stefan Zweig'ı da heyecanlandırır; zira 1928'de İvan'ın yaşamöyküsünü beyazperdeye uyarlaması için yönetmeni Zweig esinlendirmiştir.[9] 1938'den bu yana SSCB Komünist Partisi'nin propagandasından sorumlu olan Jdanov baskılardan çekindiğinden yönetmenin çalışması sırasında bir rapor dayatır. Rapora göre, İvan'ın kişiliği Stalin'in yazgısıyla uyum sağlayacaktır. 1937'de çekilen *Aleksandr Nevski*, yönetmen açısından vicdan azabı olmuştu; zira *Çapayev* (1934) adlı ünlü Stalinci filmin yazarı olan Vasilyev gibi bir senarist işin içine karışmıştı. Eisenstein rejimin çıkarı için bazı fikirlerinden vazgeçmesinden dolayı üzüntü duyuyordu. O dönem hakkında, Günlüğünde şöyle yazmıştır: "Aleksandr sarsıntısı. Kişisel düşüncemi terk ettiğim ilk film. Kendinizden utanç duymalısınız sevgili sanat doktoru."[10] (Mart 1939'da sıradan bir atamayla yapılan sanat doktorasına anıştırma.)

İvan'ın ilk sahnesi aklına gelir. O sahnede, kitlenin katledilmesi bir pişmanlık anıdır.[11] Gelgelelim Eisenstein tercih yapamaz, projeyi kabul etmek zorundadır. Yakın geçmişte, rejim kendisine bazı kolaylıklar sağlamış, ilk gösterimi Kasım 1938'de gerçekleştirilen *Aleksandr Nevski* filmi için Şubat 1941'de Stalin

6 A.g.e.

7 Robert Vipper, *Ivan Groznyj*, Nauka, Moskova-Leningrad, 1944. Bu yapıt ilkin 1922'de Moskova'da yayımlanır, 1944'te açıklayıcı şekilde bütünüyle gözden geçirilerek yeniden basılır. Bkz. Bu konuda Oksana Bulgakova, *State assignment* (Devredilen Konum), *Sergey Eisenstein, Bir Yaşamöyküsü*, Potemkin Press, San Fransisco, 2001.

8 "Korkunç İvan'ın zalim olduğu söylenebilir. Ama neden zalim olması gerektiğini de söylemek gerekir." Stalin, *Nouvelles du Moscou* (Moskova'dan Haberler), no.32, 7 Ağustos 1988, s. 8. Öte yandan Eisenstein çarın kan dökücü yanını yumuşatmakla beraber, onu tümüyle yok saymıyor, doğal olarak o özelliğini örtülü anlamda eleştiriyor. Ve şu şekilde vurguluyor: "Filmi çekerken amacımız çarın itibarını iade ederek halkların belleğinde *Korkunç İvan*'dan bir Nazik İvan yaratmak değil. Moskova'nın kurtuluşu için eyleminı ve mücadelesini bütünü içinde kucaklayarak İvan'ı yansıtmak; işte filmin bellibaşlı amacı. Hiç çarpıtmadan söylemek gerekir ki bu eylem ve mücadele çok büyüktü, kanlıydı. Çar İvan'ın yaşamöyküsünde, dökülen kanın bir damlasını asla hafif göremeyiz. Aklamak değil, açıklamak sözkonusudur." *Au-delà des étoiles* (*Yıldızların Ötesinde*), 10-18, Paris, 1974. Eisenstein'ın çarın şiddetini ve kullanılan söylemin abartılmasını haklı çıkarmaktaki ısrarı, bu yazıyı biraz mesafeli kalarak yorumlamaya teşvik ediyor. Yukardaki açıklama, dikkati Eisenstein'ın kapalı niyetlerinden başka yana çevirmek istermiş gibi görünüyor.

9 "Eisenstein 1928'de büyük tiranlar hakkında bir konuşma sırasında, İvan üstüne bir film çevirme fikrini Stefan Zweig'ın verdiğini hatırlıyordu." Oksana Bulgakova, a.g.e.

10 *"Traumatisme d'Alexandre. It is the first film where I gave up the Eisenstein touch. You should be ashamed of Your self, dear Master of Art!"* Eisenstein Arşivi, 1923-II-1152, s. 11, Orijinali İngilizce.

11 Bkz. Oksana Bulgakova, "Yine de, aklına gelen ilk sahne İvan'ın toplu idam töreninin ardından itirafı ve pişmanlığıdır." *State assignment*, a.g.e.

ödülünü almıştır. 23 Ağustos 1939'da Alman-Sovyet saldırmazlık andlaşması sonucu film gösterimden kaldırılmış, ancak Naziler SSCB'ye karşı politikalarını değiştirip saldırgan bir tutum sergiledikleri zaman, Haziran 1941'de yeniden gösterime girmiştir. Filmin ideolojik bakımdan hatırı sayılır bir ağırlığı vardır.[12] 1941'de, Eisenstein'a sağlanan bu olanaklar umutsuz sonuçlar gibidir.[13] Şimdiye kadar gözden düşmüş, 1932'de Meksika'dan dönüşünde bir sansürden öbürüne çarpmış, böylece büyük bir isteksizlik yaşamıştır. Mayıs 1937'de yayımlanan özeleştiri kitabı *Les Erreurs de Pré de Béjine*'de (*Bejin Çayırı'nın Yanlışları*) bu izlenimlerini toplamıştır.[14] Hatta 1939'da, Stalin'e karşı düzenlenen düzmece "sanatçılar komplosunda" onun ismi de yer almıştır.[15] Nitekim bu durum kendisi için bir uyarı şansı sayılırdı. Davayı ve uzlaşmadan duyduğu kaygıyı bilerek, Stalinci despotizmin yanlışlığını açıkça belirtemezdi. Üstelik kült kişiliğe tapma eğilimi o tarihte SSCB'de doruğa çıkmıştır.[16] Üstüne üstlük, Stalin'e yönelik suskun tavrına rağmen Eisenstein, Alman istilâsına karşı ulusal dayanışmaya gerçekten katılmak istemektedir. Haziran'da, Moskova'nın bombalanmasına tanık olmuş, bunun sonucu senaryosunu daha vatansever bir yönde değiştirmiştir. İvan söylemindeki karmaşıklığı açıklamak için bütün bu etkenler göz önüne alınmalıdır: Çarın savunulması, bütünüyle gizli kalmakla beraber görünür eleştirileri aşmıştır; görünür eleştirilerdir, çünkü bağımlılığın reddine tanıklık ederler; gizlidirler, çünkü iktidarın şimşeklerinden sakınarak vatanseverliğe yeniden dönüşü tahrik ederler. Bu savunma, tüm dikkati üzerine toplayan hayran kalınacak bir kahramanı yansıtır; gelgelelim, yalnızca ona öykünenlerde saptanabilen öz çelişkisinin gizli belirtilerini kendi kökeninde taşır. Sonuçta, görünen ve görünmeyen bu tema, ikonanın işlevselliğinin ana prensibiyle birleşir: Maddenin yansımasından adamakıllı ete kemiğe bürünen görünen yukarıya gönderme yapar ve görünmeyene işaret verir. Bu ikona kodu Eisenstein'ın *İvan* filmine tam anlamıyla uygun düşer. "İsa'da, görünmeyen kendini gösterir."[17]

12 Bkz. Hélène Puiseux, "Stalin'in Hizmetine Giren Akeksander Nevski'nin Çarpıtılması", a.g.e., s. 16.

13 "O zorlu yıllar efsaneyle birleşir gibidir. SSCB'ye dönüşte ve özellikle *Bejin Çayırı* sarsıntısından sonra askıda kalan projeler onu üzmüştür." Jacques Aumont, Sunum, *Yıldızların Ötesi*'nde, 10-18, Paris, 1974, s. 9.

14 "Entelektüel düşlerim, yanlışlarımın ve Donkişotvari sapmalarımın nedeni oldu. O düşünceler, olayları doğru biçimde yansıtmaktan ve cevap vermekten beni alıkoydular." S. M. Eisenstein, *Bejin Çayırı*'nın Yanlışları, *Sovietskoïe Iskousstvo*, 17 Nisan 1937. Aynı zamanda bkz. Barthélémy Amengual, *"Le Pré de Béjine", Que Viva Eisenstein! L'âge d'Homme*, Lozan, 1980.

15 Bkz. Jean-Jacques Marie, "1937", Stalin'de, a.g.e., s. 551.

16 Dramaturg Meyerhold'un karısı Zinaïda Raikh Eisenstein'a Ağustos 1941'de bu konuya ilişkin arşiv belgeleri vermişti. Eisenstein'ın manevi hocası Meyerhold 1939'da tutuklanır, Şubat 1940'ta kurşuna dizilir. Bu yazıları elinde bulunduran Meyerhold kuşkularını da aktarmıştı. Eisenstein parti çizgisinden sapma tehlikesiyle karşılaşmaktan kaygılanır. Bu konuda bkz. Oksana Bulgakova, *State assignment*, s. 214.

17 Alain Besançon tarafından alıntılanan Théodore Studite, *Les réponses orthodoxes* (Ortodoks Cevaplar), s. 244, *Image interdite*'de (*Yasaklı İmaj*), Gallimard, Paris, 1994. Öte yandan, Ortodoks geleneğinin ikona birikimi görünmeyen bir duvardan esinlenir. Duvar dine yabancı alanla kutsalınkini paylaşır. Papaz ikonaya doğru gidiş-gelişlerde aracılık yaparak kutsallaşmayı temsil eder.

Korkunç İvan İkonası

Yukarda sözünü ettiğimiz 1928 projesinden başka Eisenstein, İvan'ın geçmişi için Kremlin dönemindeki bütün arşivlere başvurur. Filmde yönetmen özellikle onun evliliklerine, sefahat eğlencelerine ya da öldürme çılgınlığına anıştırma yapıp aktararak eylemlerinin sivri ve dokunaklı yanlarını giderip yumuşatır. Aşağı yukarı mistik sayılacak dinsel inancı üzerinde ısrarla durur. Böylece çarın megaloman dindarlığına odaklanır. Zira İvan kendisini tanrısal çarın temsilcisi gibi görmekte, bu inancını dualarında korumaktadır. Organize insan kırımlarından sonra uzun süreli oruç dönemlerine girmesi vicdanının huzur bulmasını sağlamak içindir.[18] İvan'ın din anlayışı çok kişiseldi ve eleştiriye açıktı; dinselliği üzerinde durmak anlamı belirsiz bir mesajın yayılmasına elverişli bir alan sunar: Çarın kutsal karakteri ve dindarlığı elbette besbellidir ama niçin kanlı ve zorba bir dinin hizmetinde olsunlar?

Öte yandan 1551'de Korkunç İvan, *Cent Chapitres* (Yüz Bölüm) denilen din bilginleri kurulunu (konsil) Moskova'da toplamıştır. İkonanın değişmezliği bu konsilde kararnameyle ilân edilmiş, sanatçıya özgü yaratıcılık yasaklanmıştır. Bu sanatçı, ikonayı yeniden üreten, ona sadık kalan mütevazı bir zanaatçı olarak yetinmelidir. Dinsel makamların sıkı sıkıya gözetimi altında olacaktır. İşte bu gözetim, Rusya'da dondurulmuş resim geleneğinin içyüzünü açıklar. İkona açısından İvan'a yaklaşan Eisenstein, İvan baskısı altındaki sanatın durumu ile Stalin baskısı altında kendisinin durumu arasında bir paralellik kurarak tarihçiyi sorgular. Eisenstein'ın yararlandığı Bizans ikonografisi bu filmde iktidar ve dini bağdaştıran bütün bir geleneğin üstüne oturur:

"Hıristiyan imajı ile imparatorluk imajı arasındaki gidiş-gelişler değişmezdir. Biri öbürüne kuvvetini geçirir. İmparatorluk dünyasında, imparator imajının bizzat imparatorun varlığının hukukî vekili olması doğaldır. Yeri onun kişiliğindedir."[19]

Kutsal'dan söz etmek ya da onu filme çekmek, tümüyle günümüze eklenerek geçmişteki imparatorluk iktidarına geri dönmeyi sağlar. Sovyet sinemasında Bolşevik Devrim'in efsanesi zaten çoğu kez "kutsanacaktı". Eisenstein siparış üzerine çektiği *Ekim* filmiyle 1917 olaylarını 1927'de yutturarak bizzat bu kutsamaya katıldı.[20]

---

18 "Kendini tanrıyla özdeşleştirme alışkanlığı, onu hem kendine, hem yukarıya inandırması için yeterlidir. Dua ve işkence ona göre dindarlığın iki çehresidir." Henri Troyat, "*Les opritchniks*" (Opriçnikiler), *Korkunç İvan*'da, Flammarion, Paris, 1982, s. 137.

19 Bkz. Alain Besançon, Hıristiyan imajların üretimi, *L'image interdite*'te, s.209. Ayrıca bu konuda bkz. Jean-Claude Marcadé, Plastik sanatlara bu imajların yansıması: İmaj mı yoksa imaj ticareti mi? *Annalles*'da, no.6, Kasım-Aralık 1997, s. 1367-1378.

20 Bkz. Marc Ferro, "Sovyet İktidarı ve Sinema", *Cinéma et Histoire*'da *(Sinema ve Tarih)*, Denoël, Paris, 1977.

Kutsallık teması Eisenstein'a göre aynı zamanda anlam belirsizliği de taşır. Önceki filmlerine nazaran yönetmen, Hıristiyan dininin doğrudan bir portresini çizer. Nitekim *Ekim*'de ya da *Potemkin Zırhlısı*'nda Ortodoks dini tam ateist bir yaklaşımla ele alınmış ve çarın iktidar ilişkilerini gerici, otoriter yönde temsil etmiştir. Çar ailesi, Ekim'de çariçenin odasında Meryem Ana heykelleriyle özdeşleştirilmiş, *Potemkin Zırhlısı*'nda papa, isyancıların kurşuna dizilmesi emrini desteklemiş; başka deyişle olumlu devrimci hareketi yıkmak için haçını satır gibi kullanmak istemiştir. Bu arada Eisenstein sinemasının dinsel bilgiyi dışlayarak dinin işlevselliğini takdir eden kutsal bir boyutu vardır. Dinsel inançların özünde bulunan mistik ve efsanevi tarafı filmlerine transfer etmek amacıyla onlardan esinlenir. Sözgelimi, *Genel Çizgi*'de (1929) hakikî bir ibadet nesnesi olan kaymak makinası yeni bir Aziz Graal'e benzetilmiştir. Eisenstein geçmişin kişilikleriyle geleceği ilmikleyerek inşa etmeye çalışır. Efsanevi dinsel boyut filmlerinde tantanalı bir görünüm yaratmasına yardımcı olur. Mesihvari bir çehre kazanması için gelecek geçmişten beslenmelidir. Bu görüş açısından Sovyet geleneğinden ayrılmaz. Üstelik kilise ilginç bir bağlantı modelidir: Eisenstein sinemaya oturtmak için bu dinsel (*religio* Latince anlamında birleştirendir) boyutu işe yarar hale getirmeye çalışır. Sinemada katedralin mimarı olarak düşünceleri Çağdaş Mimarlar Derneği'nin konstrüktivistleriyle tam anlamıyla uyuşur. "Sosyalist katedral" elbette sinemanın eseri olacaktır.[21]

Korkunç İvan filminin bütünselliği bir kiliseyi[22] andırıyordu: Filmde canlandırılan çok sayıda ikona, ayin dualarından yansıyan renkli varyasyonlar, kâh pırıldayan Bizans mozaiklerini, kâh vitraylardan sızan güneşin oyunlarını çağrıştırır. Aynı şekilde dinsel şarkıların ya da mumların varlığı bütün filmi muazzam bir dinsel seremoniye dönüştürür. Yedinci yüzyıldan bu yana çok değerli olduğu bilinen ikonalar filmde çağdaş bir görünüm sergiler. Eisenstein, İvan'ın kutsallaştırılmış kişiliğinden yararlanarak insanlığın geleceğini birleştiren yeni bir *ecclesia* çerçevesinde onu sinematografik bir plana oturtur. Dolayısıyla, Sovyetler'de bellibaşlı bir uğraş olarak kabul edilen yedinci sanatı, ajitasyon-propaganda sinemasını kendi avangardçı düşünceleriyle birleştirir. Ancak bu kutsallık kodu geniş anlamda karşıtların birliğine götürür, bu yönde yeni bir dünyanın kuruluşunu göklere çıkararak gerek olumsuz yan anlamların (Hıristiyan kutsallığı olarak), gerekse Mesihvari olumlu mesajların (ecclesia olarak) kaynağını oluşturur.

21 O. C. A'nın birinci konferansının kararı, Moskova, 1928, Barthélémy Amangual tarafından alıntılanmış, *i Qua Viva Eisenstein?*'da, s. 515. Rusçada "katedral" "sobor" olarak çevrilir ve sinema kökenlerinden itibaren gerçek bir *sobornyl* (konsil) oluşturur.

22 Eisensteinn'ın kendisi de filmi bir katedrale benzetiyordu. Bkz. "Piranèse ou la fluidité des formes" (Piranesi ya da Biçimlerin Akıcılığı), *La Non-indifférente nature*, c.1, U.G.E koleksiyonu 10/18, Paris, 1975.

Mesihvari Figürler

Kutsal'a ilişkin bu özümlenmiş düşünce, dinsel sanatı günümüzün duyarlığına uyarlayan bazı Rus avangardçıların soy zincirinde de bulunur. Burliuk, Larionov, Gonçarova gibi neo-primitivistler ya da kübistlere göre Benois eleştirisi şunu ileri sürüyordu: "Onları anlamak için ikonaya başvurmak gerekir."[23]

Bu arada, avangardın bazı problematikleriyle *Korkunç İvan* arasında ilinti kurulabilir; bu problematikler Stalin öncesi, hatta devrim öncesi bir döneme ilişkin gibi görünüyorlar. Gerçekten 1918'den itibaren "komünist-fütürist" doktrinler kısmen konstrüktivist doktrinler tarafından yeniden ele alınmış, Eisenstein da onlara katılmıştı. Zira aynı problematikler güncel sanat yararına geçmişte kalan sanatın kökünden silinip atılmasını tavsiye ediyorlardı.[24] Öte yandan iktidarın kendisi de fütüristleri[25] karalıyor, sanatçıları gerçekçiliğe[26] ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi "ilerici" çağlara dönmeye özendiriyordu. Bu konuda, örnek olarak *Peredvijniki*'yi[27] (*Seyyarlar*) gösteriyordu. Nihayet 17 Ağustos 1934'te Sovyet yazarları birinci kongresinde Jdanov tarafından dile getirilen sosyalist gerçekçi doktrin muzaffer Stalinizme dayanarak pozitif kahramanların sosyalizm yararına onurlandırılmasını destekliyordu. Bu koşullarda dinsel sanatın yasaklanması doğaldır; zira gerçekçi olmayan, geçmişe dönük, burjuva bir sanattır, sonuçta rejime zararlıdır. Kaldı ki Bolşevikler iktidara gelir gelmez, din 1929'da doruğa tırmanan çok sayıda saldırıya uğramıştır; bunlar, özellikle papazların kulaklara asimile edilmesi, ikonaların, çanların imhası, çok sayıda kilisenin kapatılması gibi uygulamalardır.[28] Resmi iktidar tabii dinsel sanatın yollarını kullanan sanatçıları desteklememektedir. Ancak 1941'deki uluslararası tehdit bir ulusal politika sürdürülmesine neden olur; bunun sonucunda aynı politika Ortodoks dinine itibarını iade etmek zorunda kalır. Bu bağlam-

23 "*Lettre sur l'art*" (Sanat Üzerine Mektup), Rietch'de, 5 Nisan 1913, M. Etkind tarafından alıntılanmış, A. Benois'da, Moskova-Leningrad, 1965, s. 202.

24 "Eskimiş sanat biçimlerini yeryüzünden silip atmak, yok etmek yeni sanatçının, yani proleter sanatçının rüyası değil midir?" Nikolay Punin, *Bombométanié i organizatsiya* (Bombaları atmak ve organize etmek), *Iskousstvo kommouny*'de, 1918, no. 2.

25 Bkz. Anatoli Strigalev, "Rus Devrimi'nin Sanatı: Tarih ve İktidar", s. 110-111, *Face à l'histoire*'da, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

26 "Proletaryanın ve onun müttefiki olan sınıfların sanatı gerçekçi olmadan olmaz." Anatoli Lunaçarski, *Socinenija* (*Yazılar*), Moskova, 1963–1967, c.8, s.414. Lunaçarski o zamanlar eğitim dalında halk komiserliğinin başındaydı.

27 19. yüzyıl seyyar ressamlarının gerçekçi geleneği. "Geriye! 1960-70 yıllarındaki sanatçıların ideallerine geri dönüş. Şiirde Nekrassov'a, müzikte Beşler grubuna, resimde Peredvijniki'ye", Anatoli Lunaçarski, *Izvestij*, 14 Nisan 1923, (Yirmili yılların sanatsal anlayışında gerçekçilik konulu tartışma)da alıntılanmış, Moskova, 1962, s. 287.

28 Bkz. Michel Laran ve Jean-Louis Regemorter, "Kültür ve Politika", *La Russie et l'ex-URSS de 1914 à nos jours* (*1914'ten Günümüze Rusya ve Eski Sovyetler Birliği*), Armand Colin, Paris, 1996, s. 302-305.

da Eisenstein, Rus avangardının yöntemleriyle ilmikleyerek kutsallık tematiğinden yararlanır. İkonanın Rus geleneğinden yansıyan geleneksel unsurları sinemaya uyarlarken Gonçarova ve Filonov gibi bazı avangard sanatçılar hatırlanabilir. Bu sanatçılar 1910'dan bu yana ikona resminin (kireçle yapıştırma) levkalarını harmanlama için kullanıyorlar, rayonist[29] sanatçılar gibi altın sarısı ince ışınlardan oluşan *l'assiste* yönteminden esinleniyorlardı. İkona aslında Alberti'nin kullandığı perspektifin bir kenara bırakılmasını ve geniş anlamında sanatsal illüzyonizmi simgeliyordu.[30] Bizans sanatı ve özellikle ikonalar, genellikle özgül Rus sanatının ulusal muhafızlarını sergiliyor ve Stalin tarafından öğütlenen ulusal birlik politikasının simgesi oluyorlardı.[31]

Bizans geçmişinin çok sayıda sanatçı tarafından günümüze aktarılması, Stalin'in İvan kanalıyla mecazi ve tarihsel bakımdan hatırlatılması içindi. Böylece yeniden oluşturulan sinematografik ikona şekilleri zamanın sanatsal bağlamına bir anlam katıyordu. İlk başta İsa'ya asimile edilen Korkunç İvan tanrısal kralın tam anlamıyla yeryüzü kralı olarak ortaya çıkmasıdır ve dünya'da hüküm sürmesi için yukardaki tüm iktidar yetkilerinin kendisine devredilmesi sözkonusudur. İsa, dünya'da tanrı olarak cisimleşir; o insanların kralıdır. Popüler kültürde, bu iki unsur arasında bir bağ kurulması zorunludur.

Filmde resimsel biçimleri canlandıran figuratif örneklerden, aşırı ölçüde kutsal yağ sürülmesinin ardından İsa'nın Dirilişi'ne benzer şekilde, mucize sonucu İvan'ın dirilişi sahnesi gösterilebilir. Ya da hasta yatağındaki durumu büyük çapta Holbein'ın *Le Corps du Christ mort dans sa tombe*, 1521 (*Mezarında Ölü İsa'nın Bedeni*) tablosunu hatırlatmaktadır. Öte yandan, bu sahnenin çekimine ilişkin bir notla Eisenstein aşağıdaki bilgileri aktarır: "İvan'ın hastalığı. 'Holbein etkisine' ulaşmak için başı yastığın üzerine değil de bedenle aynı hizada yatırmalı."[32] Aynı şekilde İvan, ruhunu teslim ederken Anastasia'nın ayaklarına kapanma sahnesi Botticelli'nin (1490) bir tablosundan esinlenmiştir. *Lamentation sur le Christ mort en compagnie des saints Jérôme, Paul et Pierre* (*Aziz Jérôme, Aziz Paul ve Aziz Pierre'in Eşliğinde Ölü İsa'ya Ağıt*) isimli tablodaki detayda Mecdelli Meryem ölü İsa'nın ayaklarına kapanıyordu.

29 Rayonizm, tablo yüzeyinde plastik anlamda çizgilerin ışıklandırılması prensibine dayanır. Soyutlamaya götüren süreçte önemli bir etap oluşturur. Larionov, 1912'ye doğru Moskova'da ortaya çıkan bu akımın öncü bir simasıydı. Bkz. Jean-Claude Marcadé, "Figüratifsiz Sanat ve Soyutlama", *L'avant-garde russe'da* (*Rus Avangardı*), Flammarion, Paris, 1995.

30 "Rusya'da avangardın ikona resimleriyle arası açık değildir. İkonanın tersine çevrilmiş perspektifinde Alberti'nin perspektifini bir yana atarak kendine müttefik yapar", Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe*'da (*Rus Avangardı*), a.g.e., s. 12.

31 Bkz. Çiçerin, "Rus sanatının geleceği açısından bu yapıtların önemi çok büyüktür. Zira geçmişle bağlarını koparan Rus sanatı kendi köklerinden yoksun kalmış olur", Mienavsiekh'de (Her şeyle alışveriş), Moskova, 1924, J.-C. Marcadé tarafından alıntılanmış, *l'Avant-garde russe*'da (*Rus Avangardı*), a.g.e., s. 40.

32 Yuri Tsivian tarafından alıntılanmış, *Ivan the Terrible*, a.g.e., s. 40.

Bizans koduna uygun olarak İsa imajının yerini burada çar alır. Yeryüzünde yaşayan canlı Tanrı olur. Efrossinia İvan'ı öldürmeye karar verdiği zaman, karşı açıdan İsa'nın Azabı'nı simgeleyen bir ikonayı görürüz. Aynı şekilde Kazan'da parlak bir zafer kazanan İvan, Pantokrator İsa'nın bayrağı altında şöyle haykırır: "Bundan böyle gerçekten çar benim!" İsa, İvan'ın zaferini Tanrı'nın zaferi (Kazan Müslümanları'na karşı) diye nitelendirmeye yarar ama bir yandan özellikle yeryüzündeki çarla tanrısal çar arasında bir denge kurmaya hizmet eder. Sonraki bölümde aynı çağrışım devam eder: Hasta İvan aşırı yağ sürdürmeye hazırlanır. Papazlar, Pantokrator İsa'yı temsil eden bir resmin üzerine, çarın başına sayfaları açık bir İncil koyarlar. İvan ve İsa kitabın içinde birleşirler. Sonra İvan, İsa'yı temsil eden resimde dirilir. İvan'ın öldüğüne inanan Anastassia'nın Kurbsky tarafından ayartılması sahnesinde, arka planda İvan'ın aynası olan Pantokrator İsa belirir. Yeni Juda olan Kurbsky'nin ihaneti gün ışığına çıktıkça, sahnenin tanığı olan Pantokrator'un gözüne yaklaşılır. Az sonra, dirilişin alameti olarak İvan'ın bütün gücünü toplayıp canlandığını öğrenen Kurbsky, Pantokrator İsa'nın varlığını, İvan'ın direnme gücü ve uyanıklığının bir işareti diye yorumlayacaktı. Üstelik çarın söylemi tümüyle İncil'in sürekliliği içinde peygamber söylemi doğrultusunda verilir. Böylece çanlarla başların mukayese edilmesi, İsa'nın Golgotha'da sık sık kullandığı mesel modunu anımsatır. Öte yandan davası uğruna kendini bütünüyle kutsallaştıran bir İvan aynı şekilde acılarıyla birlikte yaşayan İsa'ya benzetilebilir: "Kendim için değil; eserim için, Rusya'nın birliği için endişeleniyorum."

Birey ve misyonu arasındaki bu ayrım, filmin anlatısında yansıtılan bütün benzerliklerde geçerlidir. İnsanları kurtarmak için kendini feda eden İsa gibi İvan da salt Rusya'yı kurtarmak uğruna yaşamaktadır. Bir kurtarıcı olarak ülkenin birliğini sağlamak için çırpınır. Tıpkı İvan gibi İsa da etrafındakiler tarafından anlaşılmamış, yalnızlığa terk edilmiştir. Philippe Kolychev'in yanında terk edilmesinden yakınan çarın yakınmaları büyük ölçüde çarmıha gerilen İsa'nın "Lâmma sabbatchtâni"sini andırır. Üstelik dış görünümü de İsa'yı anımsatır: Çar hızla yaşlanır ve çilekeş bir figüre dönüşür. Zayıflamış, sakalı uzayıp sarkmıştır. Filmde canlandırılan bozulmaz bir ikona kadar "Çarmıha Gerilen İsa" görünüşünü almıştır.

Eisenstein ve Kutsal

Canlı tanrı dinsel inancın bir objesi de olabilir. Saraya yapılan saldırıda, çarın tanrısaldan buyruk aldığını fark eden saldırganlardan biri olduğu yerde taşlaşır –bu görüntü popüler ikonografinin nasıl yer değiştirebildiğini gösterir. Pantokrator İsa çarın yerini alıyorsa, çar da tanrısalın yerini tutabilir. Dinsel sancakları sallayarak dualar okuyan halk, Moskova'ya dönmesi için İvan'a yalvarır. Tanrısal bir yakarış halinde kendi günahlarının bağışlan-

masını isterler. Filmin başında, kutsallık seremonisi sırasında bu canlı Tanrı bir hayır halesi gibi nurunu çevresine yayar. Aktör Nikolay Çerkasov'un (Stalinci sinemada sık kullanılan bir yöntem: bkz. Chiaureli'nin *Berlin'in Düşüşü* filmi, 1949. Stalin'i oynayan Guelovani'nin canlı Tanrı gibi uçaktan inişi) uyumlu yüzü sayesinde, çarın figürü idealize edilmiştir. Burada İvan'ın tavrı görkemlidir: Yüceltilmiş, aşağıdan yukarıya doğru filme çekilmiştir, öteki kişilere egemen konumdadır. Sonra bütün film boyunca, ihtiyar ya da akıllı, uslu bir azizi andırır. Sabitleşen gözleri kocaman açılmıştır; zayıf bedeni, kaşları sürekli olarak ikonaların üslubunu hatırlatır: "Seyirciye dönen ve irileşen gözleriyle, yay gibi kaşlarıyla bütün dikkati kendi üzerine çeker. Burnu uzun, ince, vakur, soyludur."[33]

Hareketleri aynı şekilde, ahenkli, son derece net, birbirinden bağımsızdır. İvan kabukî estetiğini çağrıştırarak yüz ifadesini değiştirip kabalaşır. Eisenstein bu yönde, ikonanın geometrisinden ve biçimsel yalınlaştırılmasından çok esinlenmiştir.[34] Estetizasyonun arkasında, ikona-İvan'ı ele vermeyi amaçlayan gizli bir söylem bulunur. Görkemli figür, mekaniği olduğu kadar cansızlığı hissettirir; Anastassia ile evlendiğinde cinsel ilişkiye girerken bazı anlarda hayattan kopmuş gibidir, kesik kesik jestler yapar. Dinamiği, hareketi, varoluşu temel prensipler biçiminde dilegetiren doktrinlere eğilimi olan ve onlara sempatiyle bakan bir Eisenstein düşünülürse, bu denli ağırlık şaşırtabilir.[35] Korkunç İvan yönetmenin daha önceki filmlerini karakterize eden ana devinimden yoksun gibidir; yazarın konusuna yeni mesafe koyan bir özelliktedir. Öte yandan, dinsel ayinler birbirini taklit eder: Kutsal İvan, kutsal Vladimir tarafından taklit edilir; İvan'la Anastassia'nın evliliği gülünç biçimde sahnede yansıtılır; o sahnede kilisede ayin devam ederken, İvan bir kuğu aracılığıyla Vladimir'le konuşmaktadır... Seyirci her ayinde, bir önceki ayinin benzerini görmeye özendirilmiştir; böylece araya bir mesafe koyulmuştur, zira ilk ayini gördüğüne hiçbir zaman emin değildir. Her şey gülünçlüğün yansımasıdır; her şey maskaralığa benzemektedir. Bu yorum, filmin odak sahnesi olan Kaldelilerin gizemi ile takviye edilir. Gerçekten tıpkı film gibi Kaldelilerin gizemi de eski bir çar olan Nabukodonosor'un çağdaş bir çar olan İvan'ı çağrıştırması için kullanılmıştır. Karşılaştırma çarın zalim ve kanlı karakteri üzerinden yapılır. Nitekim Kaldelilerin gizemi filmin göbeğinde salt temsili modu öngörerek özendirir, iç içe giren bir imaj yaratır. Çar bir imajdan ibarettir; asla tümüyle netleşmez. Stalin tam da İvan gibi kutsallaşan ve taşlaşan bir rolün arkasına gizlenir. Stalin'in arkasına

33 Alain Besançon, "İkonanın Tutkuları", *L'image interdite*'de, a.g.e., s. 254.

34 "Ruslar kahramanlarını seve seve azizlere dönüştürürler. Efendilerinin korkunç erdemlerini patronlarının iyiliksever gücüyle karıştırmaktan hoşlanırlar ve tarihin acımasızlıklarını inancın arkasına saklamaya çalışırlar." Astolphe de Custine, 1839'da *Rusya'ya Seyahat*, a.g.e., s. 35.

35 Sergey Mikhaylovic Eisenstein, "Resim yapmayı nasıl öğrendim?", *Mémoires*'da (*Anılar*), Julliard, Paris, 1989, s. 87.

saklandığı kişiliğe tapma olayını eleştirme biçimidir bu. Totaliter bir evrende kimse gerçekten onu tanımaz ama onun taklitleriyle herkesin işi vardır.

Mesihvari maskenin arkasına kim saklanabilir? Bu açıdan, Eisenstein'ın desenleri değerli ipuçları veriyorlar. Sinema sanatçısı, İvan'a iki çehre vermeyi öngörmüştü: İsa'nın çehresi ve günahkâr melek Mefistofeles çehresi. Birtakım ışıklandırmalar bu kişiliğin görünüşünü tanrısal bir esinle iletiyor. İkona çelişkili olarak uğursuz karakteri değerli kılmaya yarıyor. İnsanı kendinden geçirten gözler bir anda şeytani, korkunç bir bakışa dönüşebiliyor. Aynı şekilde, görkemli hareketler ruhsuz bir yaratığın mekanik jestlerine benziyor. Hıristiyan İvan, şeytani İvan biçiminde yozlaşıyor. Diriliş safhasında fiziksel yozlaşma başlıyor; ilk başta nur saçan yüz, acı çeken bir aziz fizyonomisine bürünüyor:[36] İvan, kokuşmuş İvan biçiminde canlanıyor. Belki de Eisenstein, Stalin, Lenin ve kendisi arasında zincirleme bir bağlılığı kafasında canlandırmayı düşünmüştür. Tıpkı dirilen İvan'ın, başlangıçtaki İvan'ın bir gölgesinden başka şey olmaması gibi, Stalin de Lenin'in deforme edilmiş bir yansıması olacaktı. Nitekim filmde, tam ölmek üzereyken ölüm döşeğine yatmaya hazırlandığı sırada bayağılaşan İvan, nur saçan İvan'ın yerini alır. Çarın insanüstü görünüşü iki yanlıdır: Bir tanrı gibi görünürken, aynı zamanda şeytandır. Kaldeliler korosu, Nabukodonosor'u şeytani çar olarak kınarlar. Aynı perspektiften bakılınca, şölen sahnesi, renklerin hareleri arasından bir Bizans mozaiğine benzetilir. Bu hareler İvan'ın iki yanlı (ikiye bölünen) çılgın karakterinin anlamlı simgeleridir. Kırmızıdan yeşile doğru ani renk değişimleri iki yanlılığını belirtir. İnzivaya itilmesi, İsa'nın ya da lânetli, yalnızlığa mahkûm, günahkâr meleğin münzeviliği gibi algılanabilir.

İvan'ın meselleri, İsa'nınkiler gibi kanlı olur; çan görüntülerini koparılan başlara benzetir. Aynı şekilde, geleneksel anlamda bağışlayıcı diye bilinen kıyamette yargı günündeki Pantokrator İsa figürü acımasız bir yargıca dönüşür: Yumruğuyla Slav soyluları ezecek amansızca yıkılan kiliselerin sorumlularını yargılayacaktır. Halk onu "adalet" dağıtan biri gibi alkışlar, fakat bu adalet artık tanrısal değildir, İsa'nın adaleti değildir. Kan dökücü adalettir. Zaten kimse İvan'ın elinden kurtulamaz. Bunun içindir ki kamera ısrarla İvan'la özdeşleşen Pantokrator'un gözü üstünde durur. İvan her şeyi gözetim altında tutar ve kimin entrika çevirdiğini bilir. Bu gözün endişe verici biçimde her yerde hazır ve nazır olma durumu, kuşkusuz "Kremlin'in gözü"ne gönderme yapıyor ama aynı zamanda engizisyoncuya de tanıklık ediyor. O engizisyoncu kanı, *Suç ve Ceza*'nın hiçbir şey gözünden kaçmayan, tüyler ürpertici yargıcı Porfiri Petroviç'in

36 P. Guibbert haklı olarak şöyle diyor: "İvan'ın Mezamir kitabına bir göz atışı küfür gibi yankılanıyor." *Eisenstein yapıtında Ayrıntılar, Özellikler, Anlamlar*, Doktora Tezi, Paul Valéry Üniversitesi, Montpellier, Aralık 1972.

damarlarında mevcuttur.[37] İmparatorluk sarayının Pantokrator İsa ikonaları böylece her yerde hazır olan İvan'ın hizmetine verilmiştir. Bütün saray Hıristiyan geleneğine uyarak kişiliğin kutsallaşmış görünümünden ibarettir: "Imparatorlara tapınmak, salt imajlarını kutsallaştırma alışkanlığı kazandırmamış, onlarla fiziksel ilişkisi olan her şeyi kutsallaştırmıştır: Saraylar, verilen nişanlar, yazılar."[38] Bu her yerde hazır ve nazır olma durumu, komplolardan intikam almasına ve her şeyi görebilen zorba iktidarın simgesi olmasına yarar. Çarı yardımına çağıran halkın ilâhileri kanlı okuyup üflemelere dönüşür: *opriçniki*'ler İvan'ın emrine geçen soyluların kan damlayan baltalarını alkışlar. Aynı şekilde, İvan kendisini öldürmeye teşebbüs eden Volynien'i bağışlar; bu davranışı onu günahları bağışlayan ve sevgiyi öğütleyen İsa'ya yaklaştırır. Ne var ki bu bağışlayıcılık normale aykırıdır; zira Volynien çar yerine onun düşmanını öldürmüş ve ceza yemekten kurtulmuştur. Vladimir'in böyle öldürülüşüyle film çarın son bir zaferiyle sona erer.

Çağdaş Bir Sovyet Masalı

Korkunç İvan'da Eisenstein ikonayı tam anlamıyla orijinal biçiminde kullanır. Böylece onu Andrey Tarkovski'nin *Andrey Rublev* (1967) filmi gibi 1960'lı yılların öteki Sovyet filmlerinde şöyle böyle değiştirilen ikonadan farklı biçimde ele alır. Tarkovski'nin filminde ikona daha ziyade tümüyle resimsel, saf bir rolün içine kapanmış gibidir. Eisenstein ikonayı beyazperdede tanrısal cisimleşme gibi kullanır; ona duyumlarla algılanamayan bir başrol vererek iyice görünürün içine yerleştirir. İkonalar ve aktörler karşılıklı değiştirilebilir ve iki yanlılık ve karşıt anlamlılıkla belirlenen bir mesaj verirler. Özellikle bu farklı unsurlar imajın statüsünü, onun rolünü, yüklendiği mesajları ya da politik bağlarını düşünmeye özendirirler. Eisenstein'ın son filmleri "Büyük Rusya" şovenizmi kokar; kendi çağının karakteristiği olan bu şovenizm, otokrat, kişisel bir iktidarla büyülüdür. Arka planda Stalin görmezlikten gelinemez.[39] Ne Stalin ne de Jdanov filmin karmaşıklığını yutmamışlar, Eylül 1946'da ikinci bölümü sansür etmişler, üçüncü bölümün gösterimine izin vermemişlerdir. Bununla beraber Ocak 1946'da birinci bölüme Stalin ödülü verilmiştir. Bu ödül, din dışı bir boyutta, kutsalın anlatım gücüne tanıklık eder. Böylece olumsuz yanlarını algılamayan Sovyet seyircileri uyarmak için sinemaya yatırım yapılmıştır.

37 Porfiri Petroviç gerek alaycı ve içe sızan bakışı, gerekse gerçeği bulmaktaki endişe verici gücüyle karakterize edilmiştir. Kocakarıyı öldüren Raskolnikov'un suçluluğu hakkında şöyle konuşur: "Sonuca giderken verdiğiniz karar neydi? Öldürmek mi, çalmak mı? Sonra gözünü kırptı." Dostoyevski, *Crime et Châtiment* (*Suç ve Ceza*), Gallimard, Paris, 1935, s. 270.

38 Alain Besançon, "Hıristiyan İmajların Üretimi", *L'image interdite*'de, a.g.e., s. 214.

39 Bkz. Albert Cervoni, Stalinci Sinema, J.-L. Passek'de, *Le cinéma russe et soviétique* (*Rus ve Sovyet Sineması*), L'Equerre, Paris 1981, s. 78-82.

Birkaç on yıl sonra Leonid Gaygay'ın bir filmi, *İvan Vassilievitch Meslek Değiştiriyor* (1973), Korkunç İvan'ı alaylı bir üslupla sahneye aktaracaktır: Çılgın bir bilginin İvan çağına dönmek amacıyla zamanda yolculuk yapan bir makinayı buluşunun hikâyesi.[40] Ne var ki çar yirminci yüzyılda kendini tutuklanmış halde bulur, bu deneyimin tanığı olan iki kişi on altıncı yüzyılda kıpırdayamaz durumda kalırlar ve hayatta kalmak için çarın tahtını gaspederler. Bulgakov'un *Ivan Vassilievitch* adlı oyunundan esinlenen film, Eisenstein'ın filmine çok sayıda imalar yapar. Eisenstein'ın filminde, çarın olağandışı insan görünümü, Gaygay'da aşırıya kaçan, gülünç mekanik mimiklerle yoğunlaştırılmıştır. Bazı sahneler İvan'ın kutsal karakterini acı biçimde alaya alır: Bir asansörde kapalı kalan çar asansör kapısının mucize eseri açılması için ıstavroz çıkarmaya başlar... Çılgın bilginin ortaya çıkmasıyla kutsallığı yarıda kesilir. Rejimin bilimsel ideolojisini öngören bilgin, kutsallığın bu dinselliğini geçersiz kılar. Film, uydurma bir puta indirgenen ikona-İvan'a bel bağlamamaya özendirir. Eisenstein filminde Vladimir, İvan'ın gülünç bir kopyası gibi görünüyordu; Gaygay'da, çarın yerini isimsiz bireyler kolektifi (Sovyetler iktidarına yönelik başka bir mecaz) almıştır ve sonuç olarak aynı kolektif yirminci yüzyılda hükümdar simgesiyle ortaya çıkacaktır.

Korkunç İvan (1946)
Yönetmen: Sergey M. Eisenstein / **Yorumcular:** Nikolay Çerkasov, Ludmillia Tselikovskaia, Serafima Birman, Pavel Kadoçnikov, Mihail Jarov / **Müzik:** Serge Prokofiev.

40 Leonid Gaygay'ın *Ivan Vassilievitch Meslek Değiştiriyor* filmi. Luri Lakovlev, Leonid Kuravliev, Aleksandr Demianenko ile beraber, SSCB, 1973, 88 dakika.



Sağdan sola ve yukarıdan aşağıya doğru: Vsevolod Pudovkin, Sergey Yutkeviç, Ivan Pyriev, Mark Donskoy, Mihail Romm, Mikhaïl Bleiman

---

Natalia NUSSINOVA, Moskova'da Sinema Enstitüsü'nde araştırmacı; Amsterdam ve Sorbonne Nouvelle üniversitelerinde sinema profesörü. *Sürgünde Rus Sineması*'nın yazarı, (Eisenstein Merkezi, Moskova, 2003). Ayrıca şu yayınları var: *Leonid Trauberg ve Dışmerkezcilik* (Brüksel, 1993); *Truffaut Tarafından Truffaut* (Moskova, 1987). *Iskoustvo Kino*, *Kinovedcheskie Zapiski* gibi çok sayıda dergiye yazıyor. natasha5n@yandex.ru

"KOZMOPOLİT" SİNEMACILAR (1947-1949)

Natalia Nussinova

– § –

"Jdanovschina", Totalitarizmin Öznel Yorumu

Kozmopolitizm aleyhine yürütülen kampanyanın belirlediği 1950'li yılların sonundaki dönem, genellikle Jdanovcu dönem diye nitelendirilmiştir. Yüksek dereceli Stalinci memur olan Andrey Jdanov, Parti'nin Merkez Komite'sinin yürütme bürosu Orgburo ve Politburo üyesidir ve bütün baskılardan sorumludur. Ayrıca SSCB yüksek konseyi milletvekili ve 1934'ten 1944'e kadar partinin Leningrad'daki sorumlusudur. Bu dönem üzerine, Perestroyka'dan bu yana Sovyet tarihçileri tarafından yapılan araştırmalar, tarihin birtakım revizyonlardan geçirilmesini gerekli kılmaktadır. Sözgelimi, tarih doktoru Yuri Jukov sansasyon uyandıran "Jdanovcu Kararların Gizemi" başlıklı yazısıyla edebiyat, sinema ve tiyatro üzerinde uygulanan baskıcı kararları Jdanov'a atfetmenin olanaksızlığını kanıtladığını ileri sürüyor: "Tam tersi. Jdanov, Leningrad'da durumun sorumlusu ideolojik sekreter olarak kendi konumunu zora sokan kararlarla ilgili sonuncu kişidir."

Orgburo üyesi ve Parti Merkez Komitesi sekreteri Malenkov ile Jdanov arasındaki iktidar mücadelesi 1946 ilkbaharından yaz aylarına doğru doruğa çıkmıştı. O dönemde oluşturulan kararlar Malenkov'a rakibini gözden düşürmeyi ve Stalin'in himayesini kazanmayı sağladılar. Malenkov tek başına değildi; NKVD'nin patronu Beria ve Suslov gibi ötekiler de onu desteklediler:

Jdanov, Malenkov'un düşüşünden yararlanır. Suslov, Aleksandrov'un düşüşünden yararlanır. Jdanov ve Aleksandrov'un düşüşü ise Ağustos-Eylül 1946'da edebiyat ve sanat üzerine verilen kararları imzalamalarıyla başlar.[1]

1 Yuri Jukov, "Tajna gdanovskih postanovienij", *Ekran i szena*, 1983, 8-15 Temmuz, no. 26-27, s. 11.

Yazara (Yuri Jukov) göre bu dönem yukarıdaki iktidar oyunlarıyla belirginleşir. Beria'nın ideolojiyle ilgilenmesi Georgiy Malenkov'un Jdanov'la eşit yetkilere sahip olarak Politikbüro üyesi olmasıyla başlar. On gün sonra, 13 Nisan 1946'da, Politbüro toplantısında Stalin edebiyat dergileri *Zvezda* ve *Leningrad* etrafında sürdürülen ideolojik sorunlar üzerine bir tartışma başlatır. Stalin'e göre, Merkez Komite eleştirinin özendirici gücü olmalıdır. Bu yeni politik çizginin onaylanması için üç aylık süre tanır. Jukov'a göre Jdanov somut önlemler almaktan kaçınarak tarafsız kalmayı tercih eder. 9 Ağustos'ta Merkez Komite'nin Ajitasyon-Propaganda bölümünün sorumlusu Grigori Aleksandrov'u görevlendirerek bir toplantı düzenler. Edebiyat, tiyatro ve sinema sektörlerinde partinin faaliyet programı hazırlanacaktır. Epey biçimsel düzeyde hazırlanan bu projeler insan boyutunu dışlayarak bürokratik sorunlara değinirler. Fakat 6 Ağustos'ta Jdanov, *Zvezda* ve *Leningrad* dergileri ile Leonid Lukov'un *Büyük Hayat* filminin ikinci bölümünün yasaklanması amacıyla Aleksandrov'dan edebiyat ve sinemaya ilişkin projeleri değiştirmesini ister. 9 Ağustos'ta, Orgburo'nun toplantısı sırasında Zoşçenko ve Ahmatova gibi yazarlara veryansın eden Stalin bu dergilerin eleştirisini yapar; sonra tartışmanın öteki katılımcılarıyla birlikte –Jdanov ve sinemacılar Kalatozov, Niline, Pyriev ve Savçenko– Lukov'un filmi üzerine kolektif eleştiriyi paylaşır. Leonid Lukov da aynı toplantıya katılmıştır.

Sonuçta SSCB'de "Jdanovcu baskılar", daha doğrusu "Malenkovcu baskılar" diye nitelendirilen yeni bir Stalinci baskı dalgası başlamış olur. Büyük olasılıkla rakibinin zorlamasıyla hareket eden Jdanov, siyaset adamlarının oyunlarına kurban gidenleri hedef alır. *Zvezda* ve *Leningrad*'ın yayınını durduran ve Zoşçenko ile Ahmatova'yı suçlayan Merkez Komite kararı Ağustos 1946'da yürürlüğe girer. Bu karar, yeni bir ideolojik terör dalgasının başlangıcıdır. Yeni dalga kuşkusuz savaş öncesinden daha gaddarcadır. "Bu belgenin ve onu takip eden Jdanov raporunun mantığı, 1950'li yılların yarısına kadar ülkedeki ideolojik atmosferi belirleyecektir. O kararla sadece Zoşçenko'nun öyküleri ve Ahmatova'nın şiirleri mahkûm edilmemiş; burjuva kültürü olduğu kanısıyla köleci zihniyet diye suçlanan her şey dışlanmıştır."[2] Ardından başka kararlar yürürlüğe girer: Dramatik tiyatroların repertuvarına ilişkin kararname (Ağustos 1946), *Büyük Hayat* (Eylül 1946) filmine ilişkin kararname, Muradelli'nin *Büyük Dostluk* (Şubat 1948) operasına ilişkin kararname, bu uygulamalar arasında yer alır. Bununla beraber, "1947-1948 kampanyasının henüz

Ayrıca bu döneme ilişkin Natacha Laurent'ın yazısına bkz. "Sinemada Jdanovschina", Nicolas Werth yönetiminde *IHTP'nin Defterleri*, 35 no'lu *Cahier*, Aralık 1996, s.73-82. Ayrıca bkz. Natacha Laurent, "Sinema ve Stalinizm: Kurumlar Tarihi Üzerine".

2 Konstantin Azadovskij, Boris Egorov, "O nizkopoklonstve i kozmopolitizme", *Zvezda*, 1989, no. 6, s. 158.

milliyetçi bir özelliği yoktur. Köleci zihniyet, liberalizm ve biçimcilik sözkonusu sorunlardır; bu konulara eğilimi olan çeşitli milliyetlere mensup yurttaşlar cezalandırılabilir... 1949'da 'kozmopolitler'e yönelik saldırılar açıkça antisemit (Yahudi aleyhtarı) bir yöne döner (antisemit terimi genel anlamıyla o dönemin sözlüğünde, aşağılayıcı bir sıfat olan 'köksüz' terimine eşlik eder)."[3]

Kampanyalar ve İdeolojik Dışlamalar

31 Ağustos 1948'de Jdanov kaybolur. Jukov'un tezlerine göre, Jdanov'un ölümüyle onun ardılları onun politikasını taklit ederek baskıları artırırlar. Ancak yanlışları düzeltme sorumluluğunu Stalin'e bırakmışlardır. Jdanov'la başlatılan bu kozmopolit kampanya azgın bir antisemitizme dönüşür. Jdanov 1948'de enternasyonalizm maskesi altında kendi milliyetçiliğinin ideolojik temellerini atmıştı. Merkez Komite tarafından davet edilen müzisyenler kongresindeki konuşmasında şöyle der: "Sanatta enternasyonalizm, ulusal sanatın yerici temelinden doğmamalıdır. Tam tersi, ulusal sanatın filizlendiği yerde doğar. Bu gerçek gözardı edilirse, devindirici güç yitirilir, kendine özgü yüzü kaybolur, 'köksüz kozmopolitler' olunur. Enternasyonalizm, özünde başka halklara nasıl saygı duyulmasını öngörüyorsa, kendi halkına sevgi ve saygı duymadan enternasyonalist olunmaz."[4] Sözkonusu özentili sözler, "köksüz kozmopolit" tehlikesine işaret ederek her şeyden önce Rus kültürünü düşmanlarına karşı savunma zorunluluğunu varsayıyor.

Bu ideoloji doğrultusunda Vesselovskij ekolü aleyhine baskılar başlatılır. Vesselovskij devrimden önce "karşılaştırmalı edebiyat" metodunun kurucusu olan Rus edebiyat tarihçisidir. Dışlanma, resmi yazar A. Fadeev tarafından SSCB Yazarlar Birliği'nin XI. Kongre'sinde ağır bir eleştiri konuşmasıyla ortaya atılmıştır. Vesselovskij ekolünü ve metodunu eleştiren Fadeev "Sovyet halkına yabancı Batı burjuva kültürünün çanak yalayıcısı köleci zihniyetle mücadele edilmesine" çağrı yapar.[5] Edebiyat eleştirisi alanındaki bu antikozmopolit kampanya resmi bir politikaya dönüşür. 1947 Mayısı'ndan az önce yayımlanan Nikolaj Tikhonov'un "Puşkin'in Savunması" başlıklı yazısı 1941'de yayımlanan profesör Isaak Nussinov'un *Puşkin ve Dünya Edebiyatı* isimli kitabını eleştirir. Nussinov kitabında Puşkin'e ilişkin edebiyat ve metinlerarası bağlamda uluslararası kaynaklara, alıntılara ve fikir yaklaşımlarına değinmişti. Tikhonov yazısında şu sonuca varır: "Puşkin'de Rus ve ulusal özellikli olan her şey,

3 Konstantin Azadovskij, Boris Egorov, s. 164. Ayrıca bkz. Laurent Rucker, "La Jdanovschina: Antisemit Bir Kampanya (1946-1949)?", *Cahiers* IHTP'de, no. 35, a.g.e.

4 "A.A.Jdanov ve Sovyet Sanatı", *Novjy mir*, 1948, no. 10, s. 189.

5 "Sovietskaya litteratura posle postanovlenija TSKA VKP (b) o jurnalah Zvezda i Leningrad", *Literaturnaya gazeta*, 1947, *8 julia 1947*, no. 28 (2343).

yazar tarafından Batı'ya körü körüne bağlı köleci bir zihniyet uğruna feda edilmiştir."[6] Muhbir özellikli bu yazı üzerine Nussinov'un kitabı aleyhine çok sayıda yayın[7] yapılır. Kitap Vesselovskij ekolüne bağlı olması nedeniyle biçimcilikle suçlanır, daha beteri Marksizme ihanet ettiği ileri sürülür. Moskova'nın iki pedagojik enstitüsünün edebiyat bölümleri bu yayınlar karşısında tepki gösterirler ve bir toplantıda şu cümleler sarfedilir: "Yoldaş Nussinov bu suçlamaları kabul etmemiş ve bilimsel düşüncelerini gözden geçirmek istememiştir. Bu sorunun politik ağırlığını görmezden gelerek kendi meslektaşlarını üzmüştür."[8]

Profesör Nussinov uzun bir cevap yazarak saf saf kendini savunmaya çalışır. "Doğruyu savunduğunu" ileri sürerek Tikhonov'a yirmi sayfalık bir cevap verir, sonra yazar Fadeev'le Jdanov'a mektup yazar. Bu cevaplarında edebiyatta karşılaştırmalı metodun önemine değinir, kitabında çarpıtıcı yorumlar olduğunu yalanlar. Ne var ki 12 Ocak 1949'da üyesi olduğu antifaşist Yahudi Komitesi üyeleriyle birlikte tutuklanır.[9] Tutuklanması ile ilgili suçlamalara fiilen itiraz edecektir. (G. Girmunski, B. Ejkenbaum, M. Azadovskij, G. Gukovskij) gibi tanınmış "kozmopolit" filologlar arasından bir tek Gukovskij profesöre karşı olanlarla mücadele edecek ve tutuklanacaktır. Gukovskij 1950'de hapisteyken ölmüş, ölümünden sonra itibarı iade edilmişti. Nussinov edebiyat tarihçileri arasında kozmopolitizmin ilk kurbanı olarak (tabii Gukovskij de ama ötekiler değil) neden seçilmişti? Öte yandan sosyal bilimlerde faaliyet gösteren çok sayıda Yahudi niçin kozmopolit diye suçlanmıştı?[10]

Edebiyatta hüküm süren bu antikozmopolit kampanya o dönemin Stalinci politikasını belirleyecektir. Büyük olasılıkla Rus kültürünün merkezi karakterini vurgulayan bu politika, edebiyatı baş köşeye koyarak iktidar tarafından kullanılan son derece konformist olan Yazarlar

6 Nikolaj Tikhonov, "V zashitu Pushkina", *Kultura i jizn*, 1947, 9 Mayıs, no. 13 (32).

7 "Protiv bourjouaznova liberalizma v literaturovedenii", *Kultura i jizn*, 1948, 11 Mart, no. 7 (62); An. Tarasenkov, "Kosmopolity ot literaturovedeja", *Novyj mir*, 1948, no. 2, s.124-137.

8 "Po materialam gazety Kultura i jizn. V zashitu Pushkina", *Kultura i jizn*, 1947, no. 16 (35).

9 Beria'ya yazdığı 12 Nisan 1953 tarihli mektubunda babam İlya Nussinov –ilerde ünlü bir senarist ve dramaturg olacaktır– babasının tutuklanması esnasında, açıkça suçlanmadığını yazmıştı. Ailemiz 31 Kasım 1950'de öldüğünü resmi olarak öğrenir. O tarihte, bir "halk düşmanı"nın oğlu olan İlya babasını reddetmeyecek, babasının suçsuz olduğunu kanıtlamaya çalışacak ve ölümünden sonra itibarının iade edilmesine hakkı olduğunu savunacaktır. Bu hak 16 Aralık 1955'te tanınacaktır. Bunun sonucunda büyükbabamın karşılaştırmalı edebiyat perspektifi açısından önem taşıyan iki kitabı basılır: *Roman Kahramanının Tarihi* ile *Batı ve Rus Edebiyatından Bir Derleme*.

10 Üniversite telefonunda Yahudi Almancası konuştuğu zaman kendisine şöyle sitem edilecek: "Ama siz komünistsiniz, Rusça konuşun!", buna karşılık şunu söyleyecektir: "Özür dilerim, yirmi beş yıldır komünistim ama ömrüm boyunca Yahudi idim." Mahkemede kendine karşı olanlarla mücadele eden Gukovskij için de aynı şey geçerlidir. Bu sorunlar hakkında bkz. Benjamin Pinkus, *The Soviet government and the jews* (Sovyet Hükümeti ve Yahudiler), 1948-1967, Cambridge Üniversitesi, 1984; G.Kostyrtchenko, *Les répressions politiques contre les juifs en URSS dans la dernière décennie du règne de Staline* (Stalin İktidarının Son On Yılında Sovyetler Birliği'nde Yahudilere Karşı Siyasal Baskılar), Actes Sud, Arles, 1998.

Birliği'ni himayesine alır. 1934'te Gorki tarafından kurulan birlik, politik bakımdan kültürel çevrenin denetimini güvence altına alır. Nitekim kozmopolit kampanyaya yönelik bu dalga, SSCB Yazarlar Birliği'nin XI. Kongre'sinde alınan kararlarla gitgide saldırganlaşan[11] antisemit bir kimliğe bürünecektir. Y. Yuzovskij, A. Gurvitch, I. Altman, A. Borchagovski, E. Kholodov, G. Boiadgiev, A. Maluguine, I. Varchavski gibi tiyatro eleştirmenleri iki yanlı, "köksüz kozmopolitler" olarak suçlanırlar. Meşlektaşları Schneiderman, Berezark, Tsimbal, Beyline, Dreidene, Yankovkovskiy kendilerini tehlikeye atmak pahasına onları savunmaya çalışırlar, bunun sonucunda zamanın çok resmi gazetesi olan *Kultura i Jizn* tarafından kınanırlar: "A. Gurvitch ve Y. Yuzoskij'yi savunanların 'eleştirmenleri' kendilerini savunuyorlar."[12] Aynı kampanya müzik eleştirmenleri aleyhine başlatılmış, onların da "kozmopolit ve biçimci müzisyenlerle bestecileri" korudukları söylenmiştir.[13]

Tiyatro eleştirmenlerine yönelik bu kıyım sinemada başlayacak olan kozmopolit kampanyanın habercisidir.[14] Disiplinler arasında sınırlar çok incedir. Edebiyat eleştirmenleri gibi tiyatro eleştirmenleri de dramaturji ve düzyazı üstüne eleştiriler yazarlar. Dramaturglar sinema stüdyolarıyla birlikte çalışırlar. Yuzovskij, Gorki üzerine bir araştırma yapar, Gurvitch Pogodine'in tiyatro oyunları üzerinde çalışır. İkisi de Sinema Bakanlığı'nda senaryo bölümünün okuma komitesi üyesidir, stüdyoların sanatsal yönetiminde de beraber çalışırlar. Sinemadan gelen farklı kişilikler (Gabrilovitch gibi tanınmış senaristler) Yazarlar Birliği'ne kabul edilmiştir. Birlik yeni alanları daha iyi denetleyebilmek için yakın meslek temsilcilerine sık sık kapılarını açar.

Sinemada Cadı Avı

Sinemacılar Birliği sabık sekreteri Grigory Mariamov'un kitabı, Moskova Sinematek'inde düzenlenen sinemacılar toplantısında (*Dom Kino*, 24-28 Şubat 1949) tuttuğu not defterlerinden oluşur. Kitabının başında "cadı avının" başladığını belirten Mariamov, sinema bakanı Bolchakov'un raporuna değinir. Raporda bundan böyle Sovyet sinemasının düşmanları sayılan lânetli sinemacıların adları teker teker sıralanmıştır. Bolchakov toplantıda, *Büyük Hayat* filmine ilişkin Parti Merkez Komitesi'nin kararnamesini hatır-

11 "Na tchugdyh pozitsiah. (O proiskah abtipatriotoceskoj gruppy teatralnyh kritikov)", *Kultura i jizn*, 1949, no.3 (95), *30 janvaria*.

12 "Do kontsa razgromit'antipatrioticeskuiu gruppu teatralnyh kritikov", *Kultura i jizn*, 1949, *11 fevralia*, no. 4 (96).

13 T. Khrennikov, V. Zakharov, "Burguaznye kosmopolity v muzykalnoj kritike", *Kultura i jizn*, 1949, *20 fevralia*, no. 5 (97).

14 15 Temmuz 2004'te, yönetmen Leonid Trauberg'in kızı Natalia Trauberg ile Moskova'da görüşme.

latır ve Eisenstein, Pudovkin, Kozintsev ve Trauberg'in suçlandığını belirtir. Raporun ana bölümünde "burjuva sapmacılar" birer birer sayılır: "Trauberg, Bleiman, Kovarski, Yutkeviç, Gabriloviç, Sutyrine, Otten, Lebedev; ayrıca bunların yanında Borchagovski, Varchavski gibi tiyatro eleştirmenleri yer alır. Antikomünist iki grubun –sinemacı ve yazarlar grubu– gizlice anlaşmasından doğan bir ilişki geçerlidir. Onların ilişkilerini ayarlayan ajanlar, Kovarski ve Sinemacılar Birliği Başkanı Gabriloviç'tir. Bu yıkıcı grubun elebaşısı Trauberg'tir. Leningrad Sinematek'inde ve *Iskousstvo kino* dergisinin tam içinde 'zehirleyici unsurlar' keşfedilmiştir."[15]

Savaş sonrası sinemacılar üzerinde uygulanan ve antisemit dalga öncesinde yer alan baskının bu birinci aşamasında suçlanan bütün kişiler arasında bir tek Trauberg –kozmopolit grubun elebaşısı olarak– kozmopolit yaftasını giymiştir. Kararnameye göre: "Merkez komite, sinema bakanlığının (Bolchakov) *Büyük Hayat* filminden başka *Korkunç İvan* (Eisenstein'ın ikinci dönemi), *Amiral Nakhimov* (Pudovkin), *Basit İnsanlar* (Kozintsev ve Trauberg) gibi filmleri de başarısız yapıtlar kategorisine aldığını belirlemiştir. Bir zamanlar üstün nitelikli filmler üreten Lukov, Eisenstein, Pudovkin, Kozintsev ve Trauberg gibi tanınmış Sovyet sinemacılarının bozguna uğramasının sebebi nedir?"[16] Kötü organize edilen bir çerçeve içinde kalan bu yönetmenler incelenen alan konusunda bilgisizdirler. Dolayısıyla *Büyük Hayat* filmi yasaklanacak ve filmlerin yapımı yeniden gözden geçirilecektir. Öteki "başarısız filmler" de bundan böyle gün ışığına çıkamaz. Gerçekten dört filmden üçü rafa kaldırılacak, *Büyük Hayat* ve *Korkunç İvan* ancak 1958'de, *Basit İnsanlar* ise 1956'da gösterime girecektir. Bu filmlerde beliren gerçek yanlışlar resmen altı çizilen yanlışlar değildi. Lukov'un filmine yönelik eleştiri, çift anlatımla gizlenmesine karşılık burada merkeze oturuyor: "Bu filmin uyandırdığı izlenime göre işçiler devletin kötü iradesine karşı gelmekle beraber Donbass'ı onarıyorlar."[17] Eisenstein'ın filmine gelince, daha yasaklama kararından önce şöyle yorumlanmaktadır. "Tarihsel gerçeğe aykırı olarak ilerici tarihsel kişilik olan Korkunç İvan, etrafı aç kurtlarla çevrili, delilik nöbetleri geçiren cani ruhlu bir karakter gibi yansıtılmıştır."[18] Rus çarı biraz dalkavukça tanıtılmıştır. Bu bağlamda, *Basit İnsanlar* filmine yönelik temel eleştiri daha çelişkili görünüyor: "Bu filmin yegâne kişiliği, güçlü bir adam olan yürekli ve kararlı fab-

15 G. Mariamov, "Kremlevskij tsenzor. Staline smotrit kino", *Moskva: Konfederazia soliuzov kinematografistov, Kinozentr*, 1992, s. 123.

16 "O kinofilme Bolchaia gizn", *Postanovlenie TSK VKP (b) ot 4.09.1949, Kultura jizn*, 1646, no. 8, *10 sentiabria*.

17 A.g.e.

18 "Neotlognye zadatchi kinematografii", *Kultura i Jizn*, 1946, no.1, *28 julia*. Ayrıca bkz. film hakkında Ada Ackerman'ın yazısı.

rika müdürüdür. Ötekilerse yanardöner, değersiz 'basit insanlardan' ibarettir."[19] Sonuçta, filmin öngördüğü yorumlar, SSCB'de pek revaçta olan kişiye tapma imajına zarar vermiş, filmin kesinlikle yasaklanmasına neden olmuştu.

Mariamov'un görüşü şöyledir: "*Büyük Hayat*'a ilişkin kararname, aynı şekilde Kozintsev ve Trauberg'in filmi *Basit İnsanlar*'ı da kapsamaktadır. Bu filmin akıbeti Politbüro toplantısında tartışılmamıştır. Kararnamede bu filmin sorumlularının aleyhine olan nedenler hakkında tek kelime yoktur. Daha sonra bu filme ilişkin kararnameye Jdanov tarafından bir ibare eklendiği öğrenilmiştir. Kendisi sadece filmin iki yönetmenini de sevmiyordu. *Maksim'in Gençliği* filminden beri onları beğenmiyordu. Jdanov bu filmden hoşlanmadı; Stalin pek desteklenmediğinden senaryoyu tehlikeli buldu. Jdanov daha sonra, Karl Marx üzerine film çekmelerini Kozintsev ve Trauberg'e yasakladı. Onların senaryosunu okuduktan sonra kenarına tek bir not düştü: 'Film geri çekilsin!'"[20]

Basit İnsanlar filminin yasaklanmasının ardından Trauberg'in kovuşturulmasının kaynağında Jdanov'un kişisel antipatisi yatıyordu. Bu filmi kendisi kararnameye eklemiş, iki yönetmeni de iktidar mücadelesi için yaptığı hesapların içinde kullanmıştır. O sırada, Jdanov, Beria ve Malenkov arasında büyük bir rekabet hüküm sürüyordu.

Amiral Nakhimov filmi ve yönetmeni Pudovkin'in akıbeti çok başka türlü görünür. Pudovkin meslektaşları gibi ciddi biçimde tarihi bilmemekle, savaş sahnelerini (Sinop savaşı) savsaklamakla, yetersizlikle suçlanmıştı. Amiralin kişiliğini tam anlamıyla yansıtmadığı için kendisine sitem edilmişti. Meslektaşlarının aksine Pudovkin kamuoyundan hemen özür dilemiş, filmi yeniden çevirmesi için yöneticilerden kendisine imkân tanınmasını istemiştir. Stüdyolarla yeniden uyuştuktan sonra, Pudovkin dört ayı aşan bir süre boyunca ciddi ciddi yeniden işe koyulmuş ve "Amiral Nakhimov'dan çıkarılan dersler" başlıklı bir pişmanlık yazısı kaleme almıştır. Bu yazıda şöyle diyor:

"Komünist Parti Merkez Komitesi yayımladığı *Büyük Hayat* filmine ilişkin kararnamede *Amiral Nakhimov* filminin de başarısız olduğunu söylüyor. Şöyle ki: Çok yüzeysel bir inceleme sonucu çekilen film yanlışlarla doludur; büyük Rus amiralini anlatımızda yansıtan tarihsel bilgiler ihmal edilmiştir. Sonuçta, tarihi çarpıtan bir film üretilmiştir. Yanlışlarımızı düzeltme olanağı bulduk. Çok aydınlatıcı bilgiler edindik. Yanlışları kısmen düzeltmenin bir işe yaramayacağını düşündük ve filmi sil baştan yeniden çevirmek zorunda kaldık. Bir filmin içinde böylesi hatalar düzeltilebilir mi? Evet, olabi-

19 A.g.e.

20 G. Mariamov, s. 82-83.

lir. Ama bir şartla: O yanlışların filme zarar vermeyeceğine, onların kaynağındaki nedenleri kesinlikle belirleyip bütün gücümüzle onları derinliğine düzeltebileceğimize emin olmak gerekir."[21] Pudovkin gerçekleştirilen değişiklikleri birer birer saydıktan sonra şu sonuca varır: "Bütünsel bir filmin yapılması ve tarihsel anlamda Nachimov'un doğru yere oturtulması bizi çok heyecanlandırdı (...) Bize gösterilen yolu izledik; tavsiye edilen düzeltmeler teknik yönden çok sanatsal bir düzen içinde yerine getirildi; bu da bizi hayran bıraktı. (...) Merkez komitesinin uyarıları bizim için çok verimli oldu; yanlışlarımızı bize gösterip onları düzeltti. Kötü bir çalışmayı düzelterek bundan çok şey öğrendik. Bugün fikirlerimizi daha açıkça anlıyor, filmlerimizin önünü açık görüyoruz. Yeni projeleri gerçekleştirmek bakımından bize tanınan olanaklardan eminiz ve kendimize olan güvenimiz bu sayede artmıştır."[22]

Kamuoyuna açıklanan bu tevazu dolu yazı resmi basın tarafından takdirle karşılanmış, Pudovkin'in filmi hemen Sovyet sinema klasikleri arasında yerini almıştı:[23] "Gerçekleştirilen düzeltmelerin ardından, donanma üzerine çekilen Sovyet askeri filmleri arasında *Admiral Nachimiov* sesli sinemanın en iyi filmi olmuştur."[24] Pudovkin'in itibarı derhal iade edilir.

Elena Kuzmina ve Mihail Romm, anılarında Pudovkin'i "çok oyuncu, kocaman bir çocuk" diye nitelendirirler. Paris'e göç eden Rus yönetmeni Mihail Çekov'a[25] Romm'un yazdığı bir mektubun ardından Pudovkin, Romm aleyhine yöneltilen Stalinci tasfiyeye katılacak, ancak yine resmi kanaldan bağışlanmasını ileri sürerek kendisi sayesinde kurtarılacaktı. Bunun nedeni Romm'un bir yorumu üzerine, Pudovkin tarafından uzlaşmanın ilk adımlarının atılmasıydı: "Pudovkin kötü bir adam değildi. Bayramlar, resmi toplantılar çocuk gibi hoşuna giderdi. Kendini eleştirmekten, pişmanlık duymaktan hoşlanırdı. Mahkemede büyük olasılıkla kendisinin yargılanmasını hayal ederdi... Sadece kendini benim yerime koymasını beceremedi; bunun görkemli bir gösteri olacağını düşünerek resmi pozisyonda yer almak istemedi."[26]

---

21 V. Pudovkin, "Uroki postanovki filma Admiral Nahimov", *Kultura i gjzn*, 1947, no. 1 (20), *11 janvaria*.

22 A.g.e.

23 V. Stepanov, "Vydaiushiesia proizvedenia sovetskoj kinematografii", *Kultura i gıjn*, 1947, no. 16 (35), *10 iunia*.

24 V. Stepanov, Film "Admiral Nachimoiv", *Kultura i jizn*, 1946, no. 19 (35), *31 dekabria*.

25 Bkz. Aleksey Levchine, "Tiyatro ve Düş arasında: Mihail Çekov Paris'te", *Slovo*'da, cilt. 22/23, Inalco, Paris, 1999, s. 105-119.

26 Mihail Romm, "Oustnye rasskazy. Moskva: SK SSSR", *Kinozentr*, 1991, s. 98-99. Bu anlatı Natalia Trauberg'in anılarıyla uyuşmaktadır. Kendisi görüşmemiz sırasında olayı hatırlayarak şöyle diyor: "Pudovkin ağlaya ağlaya geldi. Dom Kino toplantısında babama ihanet ettiği için pişmanlık duyduğunu itiraf edecekti."

Günah Keçisi Sinemacı

Açıkça antisemit eğilimli bu antikozmopolit kampanyalar esnasında, Pudovkin doğrudan hedef değildi. Korku ortamında kendi itibarını iade ettirmekle beraber, yeni bir günah keçisi olayına tanık oldu. Trauberg'in durumunu gördü.

Çoktan ölen Eisenstein artık yetkililerin başına ciddi sorunlar açmıyordu. Lukov da sorun çıkarmaz; üstelik *Asker Aleksandr Matrossov* filmiyle Stalin ödülü alarak himaye edilir. Kozintsev de *Pirogov* filmiyle Stalin ödülü alarak tövbekâr olur. Gelgelelim o tarihte, dünün ödül alanları yarının ezilenleri olabilirlerdi. Nitekim FEKS'in iki yaratıcısından biri onurlandırılırken, öbürü cezalandırılmıştı. Bolchakov'un raporunda, yalnızca Trauberg'in adı geçer: "İki versiyon söz konusudur. En dikkat çekeni, Kozintsev'in bir Yahudi ismi olmadığıdır. Ama sinema eleştirmeni Maluguine onu kozmopolitizm yapmakla suçlamıştır. Gueorgy Borchevski'ye (Sofia Magaril'in oğlu) göre, Kozintsev skandal çıkarmayan, mütevazı bir kişiydi ve herkesle kapışmaktan bıkıp usanmayan Trauberg'in aksine daima boyun eğerdi.[27] Üçüncü bir açıklama daha makul olabilirdi. FEKS'in sabık aktörleri, Sovyet sinemasının tanınmış iki oyuncusu, sonunda kendi kişisel hesaplarını ayarlayarak iktidara karşı düşmanca bir tavır sergilediler.

G. Mariamov'a göre, Trauberg Sinematek toplantısına hiç katılmadı: 'Kozmopolitlerin elebaşısı' Trauberg her akşam bekleniyordu. İlk gün mektubu geldi; hastalığını ileri sürerek gelemediğinden dolayı özür diliyordu. Biraz alaycı bir ifadeyle (o döneme göre pek uzlaşmacı olmayan bir tavır) kendisine yöneltilen bütün sitemleri kabul ediyordu. Salonda söylentiler başladı: Trauberg tutuklanmış, Troçkist bir komploya katılmış, yabancı ajanmış (bu konuda çeşitli ülkelerin adları geçiyordu). Yalnız toplantının sonuna doğru, Leningrad'dan biri dün onu gördüğünü söyledi; Trauberg, Nevski Caddesi'nde dolaşıyormuş!"[28] Kamuoyunun tepkisini tahmin etmek zor sayılmaz. Kimileri sisteme sadakatlerini kanıtlamak için seferber oldular. Donskoy, Yutkeviç'i suçladı –suçu birinin üzerine atmak gerekiyor ve "Yahudi dayanışması" ile hiç ilgisi olmayan bir entelektüel suçlanıyordu; Pudovkin de onu suçladı (ertesi gün telefonla özür diledi); kalp krizi geçiren Yutkeviç acilen hastaneye kaldırıldı; Sergey Vasilyev kozmopolitleri karaladı; Abraham Room *Onur Duygusu* filminden dolayı özür diledi; Pyriev çok tarafsız kaldı (Yahudi olmadığından şimşekleri üzerine çekmekten çekinerek mücadele etmeyi reddetti). Ve Trauberg, Nevski Caddesi'nde dolaşıyormuş! Bu dönemde, böylesi bir umursamazlık, böylesi bir başıboşluk hoş görülemez.[29]

27 Yayımlanacak: *Iris* Dergisi. Bkz. Trauberg ailesiyle görüşmelerim.

28 G.Mariamov, s. 126.

29 Yu. M.Lotman, "Dvojnoj portret", *Vospitanie dushi, Sankt-Peterburg: Iskousstvo*, 2003, s. 67.

Trauberg tahammül edilemez olduğu kadar tahrik edici de oldu. Tiyatro dramaturgu Evguenij Schwartz defterine düştüğü bir notta, *Leningrad Sinemateki*'nin suarelerini anlatıyordu; Trauberg bu toplantılarda salonun başkişisi gibiymiş. Şöyle devam eder: "12 Mayıs 1947'de kendisinin ünlü oyunlarının birinden uyarlanan filmin ilk gününde beyazperde üzerine 'Cendrillon' yazıldı. Trauberg'in bir sunum yapması gerekti. Öyle hüzünlüydü ki yaptığımız işin kötülüğünü vurgulayarak her zamanki gibi homurdanmasını bekledim (her çarşamba, yeni filmlerin gösteriminden önce aynı şeyi yapardı. Ücretlerimiz düzenli ödenmez, geçiş iznimiz verilmezdi. Bu sefer daha hoşgörülüydü. Film hakkında ve özellikle senaryo üzerine güzel şeyler söyledi, sonra ekibi takdim etti. Bizi alkışladı. Burada karakterini tam anlamıyla ortaya koydu. Kimsenin adından söz etmedi, dekoratör Akimov'u seyirciye tanıttı. Gerçekten salondaki dekorlar çok değerliydi. Bu kez stüdyoların yönetiminden yakındı. Zira filmin iyi bir kopyasını Moskova'ya göndermişler, kötü kopya Sinematek'te kalmış. Gösterim başladı. Sonunda herkes alkışladı."[30]

Tutkulu bir sinema meraklısı olan Trauberg filmlerin programlarını yapar, tanıtımlarını düzenlerdi. Bunlara yetkililerce pek değer verilmeyen filmler de dahildi. Derin bilgisi kozmopolitizmin cahil savaşçılarını sinirlendirirdi. Sözgelimi, edebiyat eleştirmeni Tcherbina *Novyj mir* dergisinde uzun bir yazı yayımladı; bu yazıda Sovyet sinemasının güncel görünümünü kınıyordu. Yazının önemli bir bölümü sinema "estetlerine", *Sovetskoe iskousstvo* gazetesinde ve *Iskousstvo kino*[31] dergisinde yazan "kozmopolitlere" ayrılmıştı. Şöyle devam ediyordu: "Hiç ayrım gözetmeden, kibarca ve nazikçe halk karşıtı yazılar yazıyorlar. Yalnız bu biçimciler yazılı metinlerine ters düşerek sözlü açıklamalarında, konferanslarında ve raporlarında hiçbir şeyi gizlemeden kendilerini ele veriyorlar. Etkinliklerinin bellibaşlı merkezi, Sinema Evleri ve özellikle Leningrad Sinema Evi'dir. Neredeyse hiç denetlenmeyen yardımcılarıyla birlikte orayı kullanıyorlar."[32] Tcherbina'ya göre bu grubun öncüleri Trauberg ve Bleiman, onların yardımcıları ise Sutyrine ve Otten'di. Temel suçlama hep aynıdır: Batı'ya boyun eğen köleci zihniyet. "Yenilikçi bir Sovyet sineması düşünmeyen Trauberg karanlığa bakıyor ve ancak Batı'ya doğru ışık görebiliyor. Trauberg ve Bleiman uşaklık yaparken, Sovyet sinema tarihi açısından sosyalist gerçekçiliğin önemini gözardı ediyorlar; Amerikan sinemasının bütün gereksiz özelliklerini yansıtmaya çalışıyorlar! Sinemamızın kaynaklarını Amerika'da buluyorlar. Özellikle bunu

30 Evgueni Schwartz, *Givu bespokojino (iz dnevnikov)*, Leningrad. *Sovetskij pisatel*, 1990, s. 32-33.

31 Bu konuda bkz. Valerij Fomine, "Pod vidom kinokritikov na stranitsah 'IK' orudovala banda -otravitelej..." *Iskousstvo kino*'da, 2001, no. 1, s. 19-22 ve 46-48. Şunu belirtmek gerekir ki bu dergi öteki yayınlara nazaran çağına göre daha liberaldir.

32 V.Cherbina, "Voprosy sovetskoj kinodramaturgii", *Novyj mir*, 1949, no. 4, s. 236.

yapanlar kozmopolit estetlerdir; düzmece bir efsaneye dayanarak Amerikalı yönetmen Griffith'i 'dünya sinemasının babası' diye ortaya atıyorlar. Otuzlu yıllar Alman sinemasının etkisinde kalan Trauberg'in yanlış yaklaşımıyla belirlenmiştir."[33] Nussinov'un kitabını eleştiren Tikhonov'un dünya edebiyatı ve Puşkin hakkında söylediği sözler de yankı uyandırır. Aynı söylem, aynı yabancı düşmanlığı, aynı kültürel eleştiri sözleridir bunlar.[34]

58/10 Sayılı Ceza Kanunu

Antikozmopolit kampanya edebiyat eleştirisi alanında gelişti; edebiyata müdahale etmek sinemadan daha kolaydı; öyle ki Sovyet sansür geleneğinde görüntüye egemen olmak için kelimeleri denetlemek yetiyordu. Düşünceyi böyle Sovyetleştirme süreci epey önceden, yirmili yıllarda başladı, otuzlu yıllarda gitgide arttı.[35] 1947-1949 yıllarında, kültürel yaşama ilişkin sektörlerin bütününde daha keskinleşen istisnai uygulamalar gerçekleşti. Daha sonra, çeşitli biçimlerde sürüp gitti. Burada belirtilen birkaç bireysel yazgının ötesinde, birçok faktör göz önüne alınabilir. Savaş sonrası Batı'ya bakışta pleb kökenli Sovyet görevlilerinin gerçek anlamda küçük düşmesinden mi kaynaklanıyordu bu durum? Stalin yeni bir muzaffer olarak görünmüştü; şu halde Batı'nın olumsuz etkilerini bir kenara itmek için jeopolitik alanı yeniden biçimlendirmek önem kazanmıyor muydu? İşte antikozmopolit kampanya köklerini burada bulur. Kampanya hekimlere karşı beyaz yakalılar davasıyla devam edecek, Stalin'in ölümünden hemen sonra anti semitizm başlayacaktı.[36] Ancak Sovyetizme, onun tarihine ve kurumlarına özgü veriler de bu kültürel baskı süreçlerinde analiz edilmelidir. Ayrıca bürokratik anlamda profesyonel olan çevrelerin içinde iktidara karşı duran bağımsız biçimlerin nasıl örgütlenebildiğini anlayabilmek için SSCB'de

33 A.g.e., s. 237. Ayrıca bkz. 1947-1949 yıllarında Fransız sinemasında Amerikan karşıtlığı. Bu kitapta, François Garçon'un yazısı.

34 Natalia Trauberg bu totaliter zihniyet üzerine bir yorum yapar: "Özellikle başka sanatsal zevkleri olmasından ötürü o kişilere sitem ediliyordu. Totalitarizm budur –bizim sevdiğimizi sevmek zorundasın. Kocam Valdis Tchipaïtis 58/10 sayılı yasayı buldu. Bu yasaya göre, sözgelimi bir sobayı patlatırsan belki bağışlanırsın ama Jacques Tati'nin filmlerini beğenirsen bu bağışlanamaz. Eğer biri üst makamlarından farklı bir şeyi severse, 'Sovyet gerçekliğine karşı gelmekten' ötürü 58/10 sayılı ceza kanununa göre tutuklanabilir. Başka bir şey yok; eylem filân sözkonusu değil, salt düşüncelerini açıkladığı için. Çok sevgili dostlarım, Runia Zernova ve Iljucha Ferman 1949'da böyle tutuklanmışlardı. Gerçek sebebini kimse bilmiyor. Ve bu uygulama çok yaygındı. Bütün bu kampanyanın temelinde kozmopolitizm yatıyor. Kozmopolit sinemacılar Batı sanatından hoşlanıyorlardı; bu, onların zevkiydi. Açıkça tercihlerini söylemelerine rağmen, buna karşılık tutuklanmadılar. Ferman ve başkaları tutuklandılar. Nedendir bilinmiyor." Moskova'da Görüşme'den, a.g.e.

35 Bkz. N.Nussinova, *Cinema sovietico del totalitarismo: gli anni trenta* (Totalitarizm ve Sovyet Sineması: Otuzlu Yıllar), *Storia del cinema mondiale* (Dünya Sinema Tarihi), *cilt.3*, 1, Einuadi, Turin, 2000, s. 365-390.

36 Bkz. Bu sayıda, German filmi *Hrustalyov, Arabamı Getir!* konusunda Sylvie Rollet'nin yazısı. Ayrıca bkz. Gabrielle Chomentowski, "Kruşçev'den Brejnev'e Sovyet Sinemasında Yahudiler", DEA, Paris Politik Araştırmalar Enstitüsü, 2004.

geçerli aşırı otokratik algıdan, yukardan bakan "sovyetolojik" yaklaşımdan uzak durmak gerekir.[37] Jdanov'un tartışmalı kişiliğinin ötesinde, *jdanovschina* Stalinci iktidarın aşırı ölçüde tutuculuğa geri dönüşünü yansıtır. İdeolojik baskıların artmasına katkıda bulunan görevlilerin entrikaları bütün rekabeti ortadan kaldırır ve üst makamların gözünde başarılı sonuçlar alır. Bunların da hesaba katılması gerekir. Yukarıdan finanse edilen yerel politikanın boyutu da çok çeşitli etkenler bütününün yansımasıdır. Bu etkenler plebleştirme sonucu Stalinci otuzlu yıllardan doğmuştur ve bazen çelişkili direktiflere dayanarak üretilirler. Sözgelimi Batı sanatının evrensel entelektüelleri takdirle karşılanırken, 1947–1949 yıllarında dışa bakış olanağı tamamen kopmuştur. Hatta Batı'ya bakışı öngörmek bile tehlikelidir. Bu yüzden bazıları affedilecek, bazıları affedilmeyecektir. Örneğin devleti sabote etmelerinden kuşkulanan Yahudi yazarların önde gelenleri tutuklanacak ve 12 Ağustos 1952'de idam edileceklerdir. Kozmopolitizm devam ederken, SSCB'de hiçbir sosyal tabakayı hoşgörmeyen yeni bir antisemitizm dalgası başlamıştır. Risk alınması genellikle az rastlanır girişimler olacaktır. Böyle kişiler açısından her türlü özerk yaratıcılığı ağır suç sayan 58/10 sayılı ceza kanunu hiç tereddütsüz işletilecektir. Mayıs 1964'te, tam Stalinci buzlar erirken, geleceğin Nobel ödüllü edebiyatçısı Joseph Brodsky Leningrad'da yargılanacak, "sosyal asalaklık ve miskinlik" suçlamasıyla, Temmuz 1951 tarihli yasanın ilgili maddeleri uyarınca beş yıl sürgün cezası alacaktır. Kozmopolit kampanya sanatsal alanın çeşitli rakipleri arasında hesaplaşmalar da doğurur. Üstelik bu rekabet ne yazık ki gizlice meşrulaştırılan yapay kararnamelerle düzenlenir. Böylece sonuçta, sinemacılar arasındaki çelişkiler parti kanalıyla canlandırılmış olur.[38] Bu kültürel uygulama, Stalinizm sonrası dönemde doğal olarak kalıcı izler bırakacaktır.

37 Bkz. Marc Ferro, "SSCB'de Çok mu Demokrasi Var?", *Yıllıklar*, no.4, "SSCB'nin Tarihi", Temmuz-Ağustos 1985, Armand Colin, Paris.

38 Bkz. D. ve V. Shlapentokh, *Soviet cinematography 1918-1991*, (*Sovyet Sinematografisi, 1918-1991*), *ideological conflict and social reality* (*İdeolojik Çelişki ve Sosyal Gerçeklik*), A. de Gruyter, New York, 1993.



1948 tarihli *Ali Şir Nevai* filminin afişi.

Cloé DRIEU, 2002'de DEA'da "Yeni Kazak Dalgası" çalışmasından sonra, INALCO'da Orta Asya sineması konulu bir tez hazırladı. INALCO ve Sorbonne Nouvell'de sinema dersleri verdikten sonra Taşkent Ifeac'da (Orta Asya Araştırmaları Fransız Enstitüsü) araştırmacı olarak çalışmaya başladı. cloe.drieu@ free. fr

ALİ ŞİR NEVAİ, 1948 STALİN ÖDÜLÜ MİLLİYETLERİN SİNEMA ve POLİTİKASI

Cloé Drieu

"Yoldaşlar! Yoldaş Ali Şir Nevai kadar yürekli, taviz vermeyen savaşçılar ve namuslu komünistler olalım!"[1]

– § –

Sessiz'den Sesli'ye

Özbek sineması ilk gerçek şöhretini İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde iki filmle yapar: Nabi Ganiev'in *Tahir ile Zühre*'si (1945) ve 1948 Stalin ödülünü alan Kamil Yarmatov'un *Ali Şir Nevai*'si (1947). Nabi Ganiev (1904-1953) Özbek kökenli, Kamil Yarmatov (1903-1978) Tacik kökenlidir. İkisi de Özbek ve Tacik ulusal sinemasının saygın kurucuları olarak tanınırlar.[2] Kariyerlerine 1920'li yıllarda aktör olarak başlamışlar; Moskova ve Leningrad'dan Orta Asya'ya ilk filmlerini çevirmek amacıyla gelen yönetmenlere danışmanlık yapmışlardır. Daha sonra kameranın arkasına geçerler. İlk sessiz filmlerini Nabi Ganiev 1931'de *Yokuş* (Taşkent'te çekilmiş) ile Kamil Yarmatov 1934'te *Göçmen* (günümüzde Duşanbe adını alan Stalinabad'da çekilmiş) ile gerçekleştirirler. Orta Asya'nın öteki Cumhuriyetleri, ulusal sessiz sinema dönemi ile tanışmamışlardır; Kazak,

1 Kamil Yarmatov, Ekim Devrimi'nin 40. yılı dolayısıyla Vietnam'a yaptığı ziyaret sırasında kültür bakanı vekilinin hazır bulunduğu ve Fransız ordusuna karşı muhalif olan partizanlara gösterilen ilk Sovyet filmlerinden *Ali Şir Nevai* filmini anımsıyor. Gösterimden sonra seyircilerden biri söz alır ve yukarıdaki cümleyi haykırır. Bkz. Kamil Yarmatov, *Vosvranchshenie*, Tachkent, Gh. Ghulam, 1987, s. 170.

2 K. Yarmatov 1932 yılında Moskova VGIK sinema okulunu bitirdikten sonra kariyerinin büyük bir bölümünü Özbek stüdyolarında (aktör, yönetmen ve sanat yönetmeni olarak) geçirdi ve Özbekçe filmler kadar Tacikçe filmler de çekti.

Kırgız ve Türkmen sinemaları ancak İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kendilerini göstereceklerdir.

Tahir ile Zühre ve *Ali Şir Nevai* belirli biçimde "ulusal seslı sinemanın" doğuşunu belirler. İlk sesli "Özbek" filmi 1937 tarihini –*Le serment de Usoltsevij-Garf* (*Usoltsevij-Garf'ın Yemini*)– taşımakla birlikte, "Özbek" teriminin bu filmi gerçekten temsil edip etmediği sorulabilir: Film Özbek stüdyolarında üretilmiştir ama yalnızca aktörler bu Cumhuriyet'tendir, ekibin geri kalanı Rus uyrukludur.

Aynı film bazı bakımlardan Rus'un kendini onurlandırması gibi görünebilir; gerçekten filmin başındaki jenerikte şöyle denir: "Sovyet Özbek sineması ilk sesli filmini büyük Rus yurdunun evlâtlarına armağan ediyor; üstün nitelikli, müreffeh Özbekistan'ımızın feodalizm ve kapitalizmden kurtulmak için verdiği mücadelede bize unutulmaz bir destek ve katkı sağlayacaktır."

Özbekistan'da gerçekleştirilen ilk sesli filmden söz etmek yerinde olacak. Savaş öncesi iki sesli film çekilmişti: A. Kordjum'un *Azamat*'ı (1939) ile M. Egorov ve B. Kazatchkov'un *Asal*'ı (1940). Tacikistan'ın durumu farklıdır; K. Yarmatov ilk sesli filmlerinden biri olan *Dostlar Buluşuyor*'u (1939) savaş öncesinde çevirir. Doğrusu şu ki Orta Asya Cumhuriyetleri'nden gelsin veya gelmesinler, sinemacılar doğal olarak topluma bakış üzerine etki yaparlar.

Savaşın başlamasıyla Ukrayna stüdyoları ile Moskova, Leningrad ve Minsk stüdyolarının bir bölümü Taşkent'e taşınırlar. Bu yer değiştirme, Özbekistan sinemasının gelişmesinde yeni bir aşamayı belirler. Stüdyoların 1941-1945 yıllarında yer değiştirmesi ve özellikle Alma-Ata'ya taşınarak Moskova karar merkezlerinden uzaklaşması yeni bir biçimlenmeyi beraberinde getirir. Bu dönem, bir dizi dış katkılardan beslenen ulusal stüdyoların güçlenmesine neden olur.[3] O tarihte çevrilen propaganda filmleri yerel personelin (yönetmenler ve teknisyenler) ses[4] tekniklerine alışmalarına ve onları özümsemelerine katkıda bulunur; böylece deneyimleri derinleşir. Genel anlamıyla bu yer değiştirmeler, stüdyoların bütününde mükemmel bir profesyonelleşmeyi doğurur. Bu da özellikle Romm, Protazanov, Trauberg, Kozintsev gibi teknisyen ve yönetmenler sayesinde gerçekleşir.[5]

3 Bkz. Jean Radvanyi, "Naissance et affirmation des cinema d'Asie central soviétique, singularités et parentés." "Bu dönemin çoğu büyük Rus ve Ukrayna filmi burada çekildi. *Et l'acier fut trempé, L'arc en ciel, A toi Front!* ve ayrıca *Korkunç İvan*'ın ilk bölümü. Kafkaslar dışında Sovyet sinemasının bütün büyük isimleri Orta Asya'da buluştu: Barnet, Donskoy, Eisenstein, Koulechov, Pudovkin, Savşenko, Vertov... Bu durum Kamil Yarmatov veya Nabi Ganiev gibi yerel yönetmenler için büyük bir tecrübe oldu." Bkz. *Le cinema d'Asie central soviétique*, Centre Pompidou, Paris, 1991, s. 47. Birkaç yönetmen bu tecrübeden faydalandıysa da yerel sinema çevreleri bundan her zaman faydalanmadı ve farklı film çekimlerine katılmadı. Bkz. *Slovo*, "Cinéma et culture nationale en URSS", cilt. 9, INALCO, 1988.

4 Bkz. G. Savitskij, *Tashkent, Vojna, Kino* (Taşkent, Savaş ve Sinema), Yosh Gvardia, 1983, s. 12.

5 Kh. Abul-Kassymova, Nabi Ganiev, Taşkent, Gh. Ghulam, 1968, s. 28. 1930'lu yıllardan itibaren Orta Asya çekimlere ev sahipliği yapacaktır. Sözgelimi Mihail Romm, 1934 yılının ünlü filmi *La patrouille perdue*'nin yeniden yapımı olan *On Üçler* filmini burada çevirir. Bkz. Anabelle Creissel ve Kristian Feigelson'un yazısı: "Ford, Fordizm ve Stalinizm".

O tarihte ulusal dili kullanan ilk filmler aynı şekilde katı propagandanın amaçları için çekilmişlerdir. K. Yarmatov'un *Ciné-Concert*'inde bellibaşlı Özbek sanatçılar oynar. Aynı yönetmenin çevirdiği *Bir Ulusun Armağanı* daha derli toplu bir filmdir. Bir Özbek tümenin içinde yaşanan güncel sahneler, ülkenin ünlü kişilerinin anısıyla ya da ulusun onurunu dilegetiren tumturaklı şiirlerle süslüdür. Bu filmlerin tümünde, cepheye giden Özbek savaşçıların isteği üzerine Özbekçe kullanılmıştır. *Bir Ulusun Armağanı filmi* salt cephede oynatılmamış, Moskova'nın on beş kadar sinemasında, dublaj kullanılmadan Özbekçe gösterime girmiştir.[6]

Savaş döneminde Protazanov ve Ganiev (yardımcı yönetmen) arasında olumlu bir işbirliği de doğar. Çektikleri 1943 tarihli *Nasreddin Buhara'da*[7] filmi nüktedan Nasreddin'in serüvenlerinden esinlenen bir komedidir. Nasreddin, İran ve Türkmen halklarının müşterek masal kahramanıdır. Filmde, başrolleri bilhassa Rus aktörler (Özbekistan'da Kokand doğumlu olan L. Sverdline Nasreddin rolünü canlandırır) oynar. Özbek oyuncular ise yalnızca ikinci derece rollerde görünürler. Buna karşılık, çekim ekibi daha ziyade "kozmopolit"tir: Bunların içinde dekoratör V. Eremyan, *Tahir ile Zühre* ve *Ali Şir Nevai*'nin müzik bestecileri M. Ashrafi ve B. Arapov yer alır. Nabi Ganiev'in film üzerinde önemli bir etkisi vardır; zira çekime katılanların çoğunluğu Özbek kültürünü pek fazla tanımazlar.[8] Aynı sene Nabi Ganiev bir sinema oyuncuları stüdyosu kurar ve 1945'te gösterime giren *Tahir ile Zühre* üzerine çalışmaya başlar. Sanat üzerinde denetimin artmasına ve sinematografik üretimin düşmesine rağmen, savaşı izleyen süreç Özbek sineması açısından az bulunur bir dönemdir. Genel olarak üç film başyapıt olarak gösterilir: İkisi Nabi Ganiev'in çevirdiği *Tahir ile Zühre* (1945), *Nasreddin'in Serüvenleri* (1946) ve Kamil Yarmatov'un *Ali Şir Nevai*'si (1947). Fakat madalyonun öbür yüzü vardır. "Bütün çabalar büyük filmlerin çekilmesine odaklanmış, sonuçta bu durum sinema personelinde ani bir düşüşe neden olmuştur."[9] Gelişme on yıl sonra, Özbek şiirsel gerçekçiliği ile bütünleşen Abbosov, Hamroyev, Ishmuhamedov gibi yeni yönetmenler kuşağının yetişmesiyle gelmiştir.

Ali Şir Nevai filmi Stalinci dönemde bir bakıma Özbek sinemasının ideal tipini oluşturur. Stalin ödülü yalnızca Yarmatov'a verilmemiş, aynı şekilde başrol oyuncuları Razzak Khamraev (Nevai) ve Yassat Ismatov (Sultan) da bu

6 G. Savitskij, Taşkent, *Vojna, Kino*, a.g.e., s. 24.

7 Bu film G. F. Aleksandrov tarafından "1943 yılının en kötü, karikatüral, sıkıcı filmlerinden biri" şeklinde görüldü. Bkz. N. Laurent, *L'Oeil du Kremlin*, Toulouse, editions Privat, 2000, s. 114. Buna karşın Jay Leyda bu filmi Protazonov'un "en güzel komedililerinden" biri şekinde gördü. Sverdline bu filmi Douglas Fairbanks'in *Bağdat Hırsızı* filmine karşı olarak gördü. Bkz. . J. Leyda, *Kino*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, s. 440.

8 Kh. Abul-Kassymova, a.g.e., s. 30.

9 D. Teshebaev, *Uzbekskoe kino, traditsii, novatorstvo* (Özbek Sineması, Gelenek ve Yenilenme), Taşkent, Gh. Ghulam, 1979, s. 48.

ödülü paylaşmışlardır. Dolayısıyla film "devlet tarafından benimsenen kural gereği"[10] sanatsal bir model teşkil eder. Sovyet iktidarının milliyetler politikasını ve Cumhuriyetler ile merkezin ilişkilerini dile getirdiğinden özel bir ilgiyi hak eder. Sonuçta, ulusal inşanın bütün süreciyle aşılmasını simgeler.

Ali Şir Nevai: Tarihin Yeniden Yazılışı

Ali Şir Nevai[11] (1441-1501), kültürlü bir Türk ailesinden Herat'ta doğmuştur. Kendisine evrensel boyutta Çağatay Türk edebiyatının en büyük temsilcisi gözüyle bakılır.[12] 1938'den[13] bu yana Sovyet ekolü Çağatayca'yı "eski Özbekçe" diye nitelendirir ve Nevai'yi Özbek edebiyatının yaratıcısı olarak görür. Kestirme bir tarih bakışıyla çoğu kez "Özbek şairi" diye değerlendirilmiştir; bu da tarihsel uyarlığa ters düşen sorunlar doğurmuştur. Onun yapıtlarının bazıları Orta Asya'nın geleneksel edebiyat dili olan Farsça yazılmıştır. Eserlerinin bütünü –otuzdan fazla– salt Özbek kültürünü belirlemekle kalmamış, aynı zamanda Türk Azeri, Türkmen, Uygur, Tatar ve Osmanlı edebiyatının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ali Şir Nevai, Sultan Hüseyin Baykara'nın –ikisi sütkardeşi idiler– nezdinde önemli bir politik rol oynamıştır. Politik sorumluluklar almaktan kaçınmakla birlikte, sultanı oğullarıyla sık sık karşı karşıya getiren anlaşmazlıklarda resmi aracılık yapmıştır.[14]

Ali Şir Nevai figürü, 1930'lu[15] yıllarda gündeme gelen bütün ulusal kahramanlar gibi bütün önemini "ulusal" kimlikli Sosyalist Cumhuriyetler'in inşası bağlamında kazanır. Bu süreç yirmili yıllarda başlamış, otuzlu yıllar boyunca sürmüştür. Bir ulusal toprağa sahip olduktan sonra, bu topluluğun ulusal bir dili ve bürokrasisi varsa, "etnik gruplardan çabalarını ikiye katlayarak farklı bir ulusal kültür yaratmaları talep edilir."[16] Bu gelişme, bundan böyle ulusal ve etnik kimlik kazanan geçmişin yeniden tanımlanmasıyla atbaşı gider. Bunun amacı Orta Asya halklarının geçmişe bağlılıklarını kırmaktır. Kendini tanımlamak ötekini dışlamaktır. Geçmişin yeniden tanımlanması bağlamında, oryantalistler ve arkeologlar esaslı bir rol oynarlar.

10 M. Acouturier,*La réalisme socialiste*, PUF, Paris, 1998, s. 91.

11 Aynı kişiyi tanımlayan iki farklı isim kullanılır: Mir Ali Shir Nawa'i ve Alisher Navoi. Alisher Navoi adı Rusça okunuşudur ve Sovyet iktidarınca şair figürünün politik araç yapılmasına referans verir. "Mir" ise soyluluk ünvanı Amir/Emir'e referans verir. Bkz. E.Allworth, *The Modern Uzbeks*, Standford, Hoover Basın Kurumu, 1990, s. 230.

12 *Encyclopédie de l'Islam*, Maisonneuve ve Larose Yayını, Paris, 1993, c. VII, s. 91.

13 E.Allworth, *The Modern Uzbeks*, a.g.e., s. 230.

14 *Encyclopédie de l'Islam*, a.g.e., s. 92.

15 Yazarlar kongresinde (1934) Sovyet halklarından her biri kendi "ikonalarını" sergiler. Azeriler şair Nizamı'yi, Türkmenler Maqtum-Kuli'yi, hatta Ukraynalılar Şevçenko'yu adlandırır. Bkz. Y. Slezkine, "The USSR as a Communal Apartment, of How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism", *Slavic Review* 53, no. 2, s. 447.

16 Yuri Slezkine, a.g.e., s. 445.

Ali Şir Nevai'nin önem kazanması 1926'da başlar. Onun 500. yıldönümünü (Müslüman ay takvimine göre) vesilesiyle jübilesi yapılır ve çok sayıda makale yayımlanır. Ayrıca ünlü oryantalist Barthold[17] tarafından bir kitap yazılır. Nevai'nin dinsel ve edebi mirası, Orta Asya ve İslamiyet'in müşterek bir varlığı olarak yansıtılır.[18] O tarihte Profesör Fitrat[19] Nevai'nin Özbek edebiyatı üzerindeki etkisini vurguladığı zaman, Özbek Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti ile bu Timuroğlu arasında görülen yaklaşım karşısında eleştiriler yükselir.[20] Bununla beraber on kadar yıl sonra, başka ünlü bir oryantalist Semenov[21] Nevai'yi "Özbek şairi"[22] diye nitelendirecektir. Gelgelelim 15. yüzyılda Özbek ne anlama geliyordu? 16. yüzyılın dönemecinde Özbek konfederasyonu Orta Asya'nın güneyine gelerek, Timurlenk'in zorba kalıntılarını oradan kovmamış mıydı?

Şairin doğumunun ikinci 500. yıldönümü (bu kez Hıristiyan takvimine göre) vesilesiyle 1938'de kurulan komite, bu soruya çok kısa bir cevap (yirmi sayfa kadar) verir. Yazıyı yazan Yakubovski[23] Özbek kavminin doğuşunu açıklar. Jübile komitesi yalnızca büyük şairi onurlandırmak için bunu yapmamış; ulusal inşa açısından tarihin yeniden yazılışı yönünde Sovyetik çalışmalara da doğrudan katılmıştır. Allworth'a göre, "Nevai olayı geleceğin uygulamaları için bir müjdeci olacak" ve "metodolojik model olarak kullanılacaktır."[24] 1941 yılı resmi kutlamaları aksatır. Oibek[25], Ali Şir Nevai konulu romanına çalışır, Aleksandr Uygun, Izzat Sultanov ve Viktor Shklovskij filmin senaryosu üzerine çalışmaya başlarlar. Filmin çekimini Trauberg ve Yarmatov birlikte yapacaklardır. Aynı şekilde bir tiyatro piyesi de hazırlanmaktadır. Savaş patladığı zaman senaryo bitmiştir. Her şeye rağmen Nevai'nin jübilesi Leningrad'da Ermitaj Müzesi'nde kutlanır.

Anıtsal Bir Film

Ali Şir Nevai filmi 1940-1942 yılları için Özbekfilm stüdyolarında planlandı.[26] Çekime başlandı, ancak planın gecikmesi ve savaş zamanında sine-

17 V. V. Barthold (1869-1930): "Oryantalist ve Tarihçi", Petersburg Üniversitesi Oryantalizm Fakültesi'nden diplomalı.

18 E. Allworth, a.g.e., s. 226.

19 A. Firat (1886-1938): Siyaset adamı, şair, dramaturg. Türkistan'da *djadide* hareketinin en büyük düşünürlerinden. 1938'de, "halk düşmanı", "milliyetçi" ve "emperyalizm ajanı" diye suçlanarak kurşuna dizilmiştir.

20 E. Allworth, *The Modern Uzbeks*, a.g.e., s. 227.

21 A. Semenov, *Portrety epoxi Navoi* (Nevai Çağından Portreler), *Gostexizdat UzSSR*, 1940. Nevai Jübilesi vesilesiyle yayımlanmış.

22 A. A. Semenov (1873-1958): Oryantalist. Bütün yaşamını tarih ve dilbilim incelemelerine, Orta Asya halklarının elyazması edebiyatına adar.

23 A. Yakubovskij, *K voprosu ob itnogeneze uzbekskogo naroga* (Özbek Halkının Etnik Kökeni Üzerine), Taşkent, Uztan, 1941.

24 E. Allworth, *The Modern Uzbeks*, a.g.e., 229-230.

25 Oibek (1905-1968): Yazar, şair, bilgin ve tanınmış halk adamı.

26 Özbekistan Cumhuriyeti Devlet Merkez Arşivleri, *UzRMDA* (*Uzbekiston Respublikasi Markazii Davlat Arxivi*) 1803/2/48/1.

ma sanayiindeki yeni gelişmeler Mart 1942'de çalışmayı durdurdu.[27] Stüdyoların yöneticisi Romm bu gecikmeyi, savaş hazırlıklarına öncelik tanınmasına ve filmin ağır harcamalarına bağladı. Hatta Protazanov tarafından *Nasreddin Buhara'da*[28] filminde kullanılan giysilerin bir kısmından yararlanılmasına rağmen masraf bir türlü azalmıyordu. Film çekimine ancak 1946 yılının sonunda tekrar başlanabildi.

Savaş sonrasında senaryoyu yeniden okuyan Yarmatov hayal kırıklığına uğradı. Spechnev, Shklovikij ve Sultanov'la işbirliği yaparak senaryo üzerinde yeniden çalışmaya karar verdi. Yarmatov'a göre, savaş dönemi zihniyetleri değiştirmiş, kafaları bir miktar olgunlaştırmıştı. Kanısına göre, birinci senaryo bir sürü anlamsız ayrıntılara giriyordu. Oysa Nevai kişiliği daha çok dikkat istiyordu. Bu görüşünün, savaş sonrası Stalin kişiliğine tapma eğiliminin şiddetlenmesiyle atbaşı gitmesinden kuşkusu yoktu. Öte yandan Özbek sineması Nabi Ganiev'in *Tahir ile Zühre* filminden sonra, gelişmesinin yeni bir aşamasına geçmiş, ilk şöhretini yapmıştı.

Nitekim ikinci senaryo değiştirildi ve Goskino tarafından kabul edildi. İlk başta Jdanov, filmin çekimine izin vermeyerek reddedecekti.[29] Sovyet halkının tarihsel filmlere ihtiyaç duymadığını gerekçe olarak öne sürdü. "Savaş yaralarını saran, ulusal ekonomiye katkı sağlayan ve insanların yaşamını güzelleştiren filmler lâzımdı. Sinema sanatı özellikle bu bakışı yansıtmalı ve işçilerle köylüleri çalışmalarıyla bu zorlukların üstesinden gelmeye özendirmeliydi."[30] Yarmatov, Özbekfilm stüdyoları sanat yönetmeni olduğu tarihte, durumu kendi lehine çevirmeyi başardı. Ona göre film "olumlu yönde çağdaşlığa hizmet edecekti". Savunma konuşması bir İngiliz milletvekili tarafından destek buldu. Bu milletvekili, Sovyet Orta Asya'da hâlâ "göçebe ve yarı vahşi kabileler" bulunduğunu ileri sürdü.[31] Daha ilerde Yarmatov, İngiliz milletvekiline başvurmasının salt bir bahaneden ibaret olduğunu itiraf etti. Şair Ali Şir Nevai'nin "büyük medeni misyonu"nu saygıyla anarak, bu film aracılığıyla Asya'nın 15. yüzyılda hümanist fikirler geliştirdiğini, hatta bunların "sosyalist" fikirler olduğunu göstermek istediğini ileri sürdü.

Yeni Düzenleme ve Sadeleştirmeler

Sonuçta senaryo gözden geçirilip sadeleştirildi. Belirli sayıda ikinci planda kalan kişiler ve bölümler çıkarıldı. "Nevai senaryosunun ilk biçimi ilginç ayrıntılarla doluydu; o çağın genel çizgilerini ve özelliklerini iletiyordu. Şa-

27 *UzRMDA*/1803/2/87/4. Taşkent stüdyoları, plan doğrultusunda filmlerin yapımında sürekli gecikmeler yapar, Sinema bakanlığı tarafından sık sık gecikmelerin önlenmesi istenirdi.

28 *UzRMDA*/1803/2/87/4.

29 Kamil Yarmatov, *Vosvrachshenie* (Dönüş), Taşkent, Gh. Ghulam, 1987, s. 161.

30 A.g.e.

31 *"Poludikie kocujushchie plemena"*, K. Yarmatov, a.g.e., s. 162.

irin en dramatik faaliyetini –Sultan Hüseyin'in yanında devletin iç ve dış düşmanlarına karşı mücadelesini– anlatan bir dönemdi bu."[32] Nitekim bu ayrıntı yığını filmi sulandırıyor, temalardaki aşırı çeşitlilik Yarmatov'un canını sıkıyordu. Dolayısıyla dramatürjik akış sadeleştirildi. Ana tema, Sultan Hüseyin Baykara ile Nevai'yi birbirine bağlayan ilişkiydi. Bu ilişki ilk başta çok güçlüydü; devlet işlerinde "adalet ve hakkaniyet" ilkelerine dayanıyor, halkın refahı için başlıca uğraşı oluşturuyordu. Baykara gibi Timurlenk'in soyundan gelen Prens Yadigâr Vezir Maceddin'le birlikte düşmanı temsil ediyordu. Yadigâr, Nevai'yi hapse attırdı, sonra vezirin oğlu Mansur tarafından öldürüldü. Sultan'ın torunu Mumin ile vezirin oğlu Mansur, Ali Şir Nevai'nin öğrencisi idiler. Babalarına karşı gelmeyi, hatta ihanet etmeyi göze alarak hocalarına bağlı kaldılar. Film o dönemin Sovyet iktidarı tarafından desteklenen gammazlık ve şüphecilik ortamına referans veriyordu.

Filmin uğursuz figürü iki yanlıdır; bu da onu zayıflatıyor. Filmin ilk yarısında, Prens Yadigâr'ın düşman kimliğinin açıkça belirlenmesi sözkonusudur. Ölümünden sonra, Vezir Maceddin yerine geçer. Vezir eski rejimi temsil eden entrikacıdır; kurulu feodal düzenin koruyucusudur. Nevai onun sınıf düşmanıdır. "Şair adalet uğruna, halkın refahı için mücadele ederken Maceddin'in açık bir muhalefeti ile karşılaşır. Maceddin onun şahsında sınıfı düşman görür. Birinci varyantta, bu kişiliğin açık ve tam bir tanımlamasını yapmak için her şey tamam değildir. Vezir ve Mansur'u birbirine bağlayan değişikliklerden sonra, senaristler o kişiliğe bir derinlik ve alışılmadık bir saygınlık vermeyi başarmışlardır."[33] Sınıf karşıtlığı klasik ve yönlendirici bir çizgidir; esas olarak filmin ikinci bölümünde vurgulanır. Halkın yanında olan Ali Şir Nevai, aşçı şair Abdülmalik ya da zanaat ustası Celaleddin gibi halktan gelen küçük insanlardan sadık destekçiler bulur.

Filmde Sultan Baykara silik bir kişiliktir. Siyasal ilkeleri uygulamak, kararlar almak ya da sadece pratiğe başvurmak söz konusu olunca, sahneye Ali Şir Nevai çıkar. Filmin ilk sahnelerinden birinde Nevai, Sultan'ın uygulaması gereken devlet ilkelerini anlatır: "Akıl ve adalet yolunu izlemeliyiz. İnsana huzur ve sulak toprak temin etmelisiniz. Akıl ve adalet yönetimi kuracağız." Devletin hedefleri filmin ikinci sahnesinde sayılan simgelerdir; bu sahnede Nevai ile Hüseyin Baykara bir karıncayı gözlemlemekle meşguldürler; karınca bir buğday başağını tepeye doğru zar zor çıkarmaktadır. Amaçsız bir devlet varlık sürdüremez; karıncanın amacı doruğa tırmanmaktır; bu bakımdan Timurlenk'e benzetilebilir. İmparator kendine çizdiği hedef doğrultusunda dünyanın büyük bir bölümünü istilâ etmeyi başarmıştı. Karınca ve başak imajı filmin sonunda yeniden

32 Djura Teshebaev, *Kamil Yarmatov*, Moskova: *Iskousstvo*, 1964, s. 57.
33 A.g.e., s. 60.

belirir; o sırada Sultanın emriyle yıllardan beridir sürgünde olan Nevai ile Baykara sonunda karşılaşırlar. O yıllar boyunca, devlet yolundan sapmıştır; sultan gün boyu içip sarhoş olmaktadır; öyle ki alkolden bilincinin zayıfladığı bir anda, tahtta gözü olan torununun idam fermanını bile imzalayacaktır. Nevai amaçsızca davrandığı için Sultana sitem eder; Sultan nihayet bir tek halkın kendine mutluluk vereceğini anlar: "Halk bahçesini kendi eker ve oradan meyveleri toplar." Nevai'nin söyleminde toprağın önemini vurgulaması dikkat çekicidir.

Hüseyin Baykara filmde, özellikle tebaasının ölüm ve yaşam hakkı konusunda sultanlık niteliklerinden yoksundur. Düşman Timuroğlu Yadigâr'la sultan arasındaki savaş onu tam anlamıyla ünlü kılar. İki orduyu karşı karşıya getiren savaşın sonunda Sultan, Yadigârı yakalamayı başarır, onu yere yatırıp kılıcıyla tehdit eder. Yadigâr ona "Nevai'nin gölgesinden" başka bir şey olmadığını söyleyip alay eder. Sultan onun hayatını bağışlayıp kendi adını vermeden konuşur: "Ali Şir Nevai ile onun gölgesi senin hayatını bağışlıyor." Nevai düşmanının hayatını kurtarmakla hata ettiğini söyleyerek sultana sitem edecektir.

Venedik elçisi ziyarete gelmiştir. İki krallık arasında ticareti daha güvenli bir yoldan yapmak amacıyla Nevai'ye ittifak önerir; bu ittifak Osmanlılar'a karşı yapılacaktır. Nevai bir kez daha Sultan adına karar verir. Sultanın savaş çıkarmayı arzulamadığını belirterek elçiyi tutuklatır. Sultan bu arada Nevai'nin işe karışmasına biraz karşı çıkar. Bu sahne sultanın otoritesini kanıtlayan nadir anlardan birini yansıtır.

Filmin Kabul Edilmesi

Senaryo[34] okunurken hazır bulunan Özbek Sovyet Yazarlar Birliği üyeleri, Hüseyin Baykara'nın temsil ediliş biçimini defalarca eleştirmekten geri kalmadılar. "Bu, nasıl davranacağını bilemeyen zekâsı kıt bir kişiliktir. Bu kapasitede bir politik aktörü bu şekilde göstermek ne tarihsel bakımdan ne de estetik bakımdan doğrudur. Nevai'nin kişiliğini öne atarak, bu tarz bir yolla ona ulaşamayız.[35] Bununla beraber tarihsel anlamda yanlış olan Baykara'nın zayıflığı Nevai/Maceddin karşıtlığında başlıca etkendir. Nabi Ganiev sultanın tarihsel önemini iyi bilir ama yine de filmde yansıtılan o karakteri savunur. Timurlenk'ten sonra tarih, Timuroğulları yöneticilerinin en zekisi olarak Baykara'yı seçmiştir. Onun önemi, ağırlığı ve otoritesi inkâr edilemez; aksi halde yanlış olur." Ganiev'e göre güçlü bir sultan Nevai'nin ağırlığını hafifletir, düşman Maceddin bu durumdan büyüyerek çıkardı.

34 *UzRMDA*/1803/3/9. Senaryonun okunması 4 Ekim 1946'da tamamlandı.

35 *UzRMDA*/1803/3/9/12. Yazar Muhamedov'un sözleri.

Tartışmada eleştirilen başka bir nokta, Nevai'nin sevgilisi Guly'e ilişkindir. Yazarların birçoğuna göre Guly, silik ve yavan bir kişilik olarak kalmıştır. Senaryonun birinci biçiminde şairle sevgilisi Guly arasındaki ilişki daha canlı ve ayrıntılıdır –genç kadın entrikalar sonucu sultanın hareminde yaşıyordu.[36] Filmin sonuna doğru Guly neredeyse hiç görünmez ve hemen ölür. Nevai'nin sürgüne gönderilişi sırasında vezir tarafından zehirlenmiştir. Bu sürgün cezasına sultan karar vermişti: Maceddine, Nevai'nin dolap çevirerek iktidarı elde etmeye çalıştığını söyler; bu bakımdan sultanı ikna etmeyi başarır. Guly nikâh gerçekleşmeden önce ölür; bu yüzden Nevai sıradan bir yurttaş ve politik aktör konumuna indirgenir. İnsani duyarlıktan yoksun gibidir. Bu eleştiri, tartışma sırasında aynı şekilde yinelenir: "Nevai hayatı yaşayan bir kişilik gibi görünmüyor. Tarihsel bir kişilik olarak yansıtıldığı zaman, durmadan akıl yürütüyor, kehanette bulunuyor ve büyük söylevler çekiyor."[37] Şair Sharipov'a göre bunda ayıplanacak birşey yoktur, "Nevai'nin artık Komünist Parti'ye katılmaktan başka dilediği bir şey kalmamıştır."[38]

Filmdeki Nevai kişiliği, epey noktalarda tarihsel gerçeklikten uzaktır. Şarkiyatçı tarih danışmanı Semenov, defalarca anlamsız yorumlar yapar. Bunun üzerine Kamil Yarmatov siyaset biliminde daha uzmanlaşmış başka bir danışmanın kendilerine verilmesini partiden istemiştir.[39] Tarih doktoru Petrushevskij bu ünvanla atanır. Eninde sonunda Nevai halkın refahı için çabalayan, adil bir önder olarak temsil edilir. "Güçlü bir yönetimin kurulması için çabalayan Nevai, halkın ihtiyaçları ve umutlarına duyarlık gösteren biri olarak daima halk tarafından anılmıştı."[40] Bu yönden sevilip saygı duyulduğu için Stalin kişiliğinin ideal bir modeline çok yakındır. Dolayısıyla "biçim bakımından ulusal, içerik bakımından sosyalist" formülü filmde bütünüyle anlam kazanır.

Nevai'nin şiiri ve dizeleri filmde çok az yer tutar.[41] Bu şiir Nevai ile şair Djami arasında bir kopukluk oluşturur; zira Djami şiirde münhasıran Farsça kullanımını göklere çıkarmaktadır. Aralarındaki karşıtlık Nevai için bir fırsattır; o "İran" diline karşı Türk diline övgüler düzer. Türkçe anadilidir ve birleştirici halk dilidir; Nevai düşüncesini şöyle savunur: "Halkın refahını, mutluluğunu istiyoruz; dünyanın insanını birleştirmek istiyoruz. Dil olgunlaştığı zaman halk kendi yazgısını anlayacaktır. Dil halkı birleştirir, güçleri biraraya getirir."

Film 1948'de gösterime girdiği zaman gerçek bir başarı sağlamıştır. "*Ali Şir Nevai*, Sovyet sinemasının büyük yapıtları arasında seçkin yerini

36 Djura Tesheabev, a.g.e., s. 57.
37 *UzRMDA*/1803/3/9/3.
38 *UzRMDA*/1803/3/9/10.
39 *UzRMDA*/1803/3/9/2.
40 *Iskousstvo Kino*, no.2, Mart-Nisan 1948, s.24.
41 Djura Teshebaev, *Kamil Yarmatov*, Moskova, *Iskousstvo*, 1964, s.63.

almıştır. Özbek sinemasında yaratıcı olgunluğun bir kanıtıdır."[42] Bu arada İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Özbekistan'da gerçekleştirilen filmler özellikle tarihsel içeriklidir; Nabi Ganiev'in 1948 tarihli *Ferghana'nın Kızı* filmi dışta tutulursa, büyük çoğunluğu gerçeklikten uzaktır. Bu sorun *Iskousstvo Kino*'da yayımlanan Ali Şir Nevai konulu bir eleştiride ele alınır: "Taşkent stüdyoları kolektifi Ali Şir Nevai'nin üstünlüğünü onaylamalıdır. Özbek halkının çağdaş yaşamı irdeleyen sanatsal yapımlarına özel bir dikkat göstermek gerekir."[43] Film aynı şekilde yabancı ülkelerde, özellikle Almanya ve Avusturya'da ilgiyle karşılanmıştır.[44] Üstü kapalı bir Rus egemenliği ile karşı karşıya kalan sinema, öteki sanat dalları gibi kızışan bu ulusal duyguya katılır.[45] Ancak Yarmatov'a göre emperyaliste[46] karşı mücadele veren Vietnamlı bir seyircinin filmden sonra ağzından dökülen sözcükler en güzel ödül olacaktır. Zira "antiemperyalist mücadele" adına, bizzat kendisi sömürgeleştirilmiş tarihin Stalinci versiyonları kesinlikle ihraç edilebilecek ve başka bir yerde geçerlik kazanabilecektir.

Ali Şir Nevai (1947)

Yönetmen: Kamil Yarmatov / **Senaryo:** Alexei Speshnev, Izzam Sultanov, Uygun, Victor Shklovski / **Operatör:** Mihail Krasnjanski / **Dekoratör:** Varsham Eremjan / **Kompozitörler:** R.Glier ve T.Sabykov / **Ses:** G.Sentchallo / **Montaj:** G.Shirokov / **Oynayanlar:** Razak Khamraev (Ali Şir Nevai), Yasat Ismatov (Hüseyin Baykara), Abib Djalilov (Maceddin), Tamara Nazarova (Guli), Sabat Talipov (Yadigâr), Rakhim Pirmukhamedov (Abdülmalik), S. Jusupov (Mansur), L. Nazrullah (Celaleddin) / Filmin Rusça dublajı Sojuzmult'film stüdyosunda yapılmıştır.

42 *Iskousstvo Kino*, a.g.e.

43 A.g.e., s. 25.

44 Kamil Yarmatov, a.g.e., s. 169. *L'art cinématographique soviétique plurinational* (Çokuluslu Sovyet Sinema Sanatı) dergisinde L. Marmatova daha sonra 1982'de şöyle yazacaktır: "Bu filmin etkisi bölgenin bütün sinematografisinde muazzam ve çok verimli oldu. Onun ardından çevrilen filmler, bu halkların kültürel ve demokratik gelişmesi bakımından, kendi tarihlerinde önemli aşamalar oluşturacaklardır. Ve Rönesans'ın tarihsel figürlerini (İbni Rüşd, Biruni, Uluğ Bey) ya da Aydınlanma çağının (Ahmad Donich) figürlerini temsil ettiler."

45 Bkz. Cloé Drieu ve Leila Harmadache, "Orta Asya Sinemasının Kısa Tarihi", *Missives*, 2001.

46 Kamil Yarmatov, a.g.e., s. 170.



Henri Cartier-Bresson, "Dinamo Stadyumu, Moskova", 1954. (Magnum Photos)

Thomas BARRAN, New York Brooklyn Koleji'nde Rus edebiyatı profesörü. EHESS'e davet edilen araştırmacının *Russia reads Rousseau 1762-1825* (*Rusya Rousseau'yu Okuyor*) isimli kitabı yayımlandı (Northwestern Üniversitesi, 2002). tpbarran@yahoo.com

MOSKOVA GEÇİT TÖRENİ'NDE (1992) İKİLİ FİGÜRLER

Thomas Barran

Karanlıkların marifeti burada başlıyor.
J. J. Rousseau, İtiraflar, 12. kitap.

– § –

Totaliter Eğilimler

Yanlış anlama sonucu ya da alay amaçlı olarak *Prorva* (*Uçurum*) filmi ABD'de *Moscow Parade* (*Moskova Geçit Töreni*) adıyla gösterime girmiştir. Bu film Kızıl Meydan'da Stalinci geçit törenlerinin basit bir belgesel montajı gibi görünür; sosyalist eğilimli metinlerle denetimden geçirilmiş, savaş öncesinin hemen başında Moskova'daki 1 Mayıs hazırlıkları arka planda yer almıştır. O tarihte Sovyet-Alman saldırmazlık andlaşması da imzalanacaktır. Geçit törenleri bir atmosferi ilettiği kadar yaşanan kişisel trajedilerin yansıması gibi perdeye aktarılmıştır. Trajedileri yaşayanlar kadın kahraman Anna, onun dostları, kocası Sacha'nın başından geçen aksilikler ve NKVD'deki yoldaşlarıdır. Filmin hüzün dolu fonuna, Rusça başlık "Prorva"da (kitle anlamına da gelir) sonsuz bir uçurum eklemiştir. Bu, hayal gücünü tümden etkileyen ve yalnız olayları aktaran bir güç düşüncesidir; bireyleri yutmakla ya da bunaltmakla tehdit eder. 23 Ağustos 1939'da imzalanan Alman-Sovyet (1939-1941) paktı sırasında Stalinci trajedinin ve onun el altından uzlaşmalarının ne olabileceği ölçüsünde bir mecazdır bu.[47]

47 Bkz. General W. Krivitsky, *Stalin'in Bir Ajanıydım*, Champ libre, 1979, s.35-36: "Mart 1938'de Stalin 10 gün süren Rykov-Bukharin-Kretinski grubunun büyük davasını açtı. Bunlar Lenin'in en yakın adamlarıydılar. Hitler'in nefret ettiği bu Bolşevik liderler, Stalin'in emriyle 3 Martta ölüm cezasına çarptırıldılar. 12 Martta, Hitler Avusturya'yı işgal ediyordu. 12 Ocak 1939'da Berlin'de bütün diplomatik erkânın katıldığı kabulde yeni Sovyet büyükelçisiyle demokratik ve samimi bir görüşme yapıldı."

Belirli bir kayıtsızlıkla 1992'de Rusya'da gösterime giren bu Fransız-Rus ortak yapımı, yaklaşık on yıl daha dikkati çekmeyecektir.[48] Günümüzde sinema tarihçileri tarafından gündeme getirilen bu filmin incelenmesi sırasında kafalarda onu yeniden oluştururken olaya kuşkuyla bakmışlardır. Zira savaşın başlama tarihiyle (1939-1941) Alman-Sovyet anlaşması arasındaki kısa aralığı belirlemişlerdir. Hitler-Stalin ittifakı, onların totaliter rejimleri ve bu iki diktatörlük arasındaki suç ortaklıklarını ve eğilimleri dikkate değer biçimde yansıtıyordu.[49] Yönetmen Dykhovichny bu anlaşmanın Ruslar'ın III. Reich'a (Hitler yönetimindeki Almanya) yönelik iki yanlı çekiciliğini ışığa kavuşturduğunu söylüyordu: "Bu yüzyılın kilit anı, totalitarizmlerle su yüzüne çıkan otuzlu yıllar gibi geliyor. Gerek kendini gerek o dönemi işlemekten ve yargılamaktan vazgeçmenin elbette zamanıdır. Sovyet sinemasında çok uzun süre işlenen dönem savaştı; bir faşizmin bir başkasıyla karşı karşıya gelmesi. Stalinci dönem her insanın kanına girmiştir. Hiçbir şey olmamış gibi tekrar yaşanamaz. Ben, Dovjenko ve Tarkovski sinemasından, ayrıca Buñuel ve Rossellini sinemasından geliyorum. Salt ulusal nitelikli bir mirastan kurtulmak istedim."[50]

Savaştan sonra 1947'de doğan İvan Dykhovichny *Provra*'yı bitirdiği tarihte kırkındadır; *Prorva*'dan sonra ikinci uzun metrajlı filmidir bu. Yönetmen Sovyet gençleri kuşağının insanıdır; bu gençler genellikle belgesel kaynakları kullanırlar ve babalarının geçmişine açıklık getirecek yeni bir bağlam üzerinden o geçmişi gözden geçirirler. Nitekim seksenli yılların sonuna doğru Moskova'da, Leningrad'da ve Baltık ülkelerinde yeni kodlar keşfetmeye özen gösteren belgesel film yapımcısı gençlerden oluşan bir eleştiri ekolu gelişti.[51] Bu akımın simgesel filmleri, Letonyalı yönetmen Yuri Podnieks'in 1986'da büyük başarı kazanan *Genç Olmak Kolay mı?* filmi ile devrimden başlayarak kampları yeniden inceleyen Marina Goldovskaya'nın *Solovkilerin İktidarı*'dır. Ayrıca, Şahverdiyev'in 1989 tarihli *Stalin Bizimle mi?* filmiyle Nina Soboleva'nın 1990 tarihli *Lavrenty Beria'nın Yaşam ve Ölümü* filmi de terörü ayrıntılı

48 Yönetmen şöyle açıklıyor: "Parasız bir film değildir bu. Para koyan siparişçiler bakımından pahalıya oturmuştur. Fransa teknik yardımda bulunmuş, film şeritleri, yapım sonrası araçlar ve özellikle seslendirme bandı bakımından yardım etmiştir. Rusya stüdyolarda ve dış mekânlarda çekim olanakları sağlamıştır." *Cahiers du Cinéma*, no. 452, Şubat 1992.

49 Sinemada bu sorunları mukayese için bkz. Richard Taylor, *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (Propanda Filmi: Sovyet Rusya ve Nazi Almanyası), Tauris, Londra/New York, 1998. Ayrıca bkz. "Özel Macaristan" serisinde bu eğilimler üzerinde belgesel film yapımcısı Peter Forgàcs'ın çalışması; özellikle *Free Fall* (2003) filminde. Aynı şekilde bkz. David Welch, "*Propaganda and German Cinema*" (Propaganda ve Alman Sineması), 1933-1945, *The image of the enemy* (*Düşmanın Görüntüsü*) kitabından böl. 7. Ayrıca bkz. Peter von Bagh'ın belgeseli, 1939, Finlandiya, 1991.

50 Bkz. "Moskova filmlere inanmıyor", *Cahiers du Cinéma*, no. 455/456, Mayıs 1992, s. 157.

51 Bkz. "Stalin'in Hayaletleri", François Niney'in dosyası, *Cinéperéstroika*'da, *Cahiers du Cinéma*, no. 427, Ocak 1990.

biçimde yansıtmışlardır. O dönemin televizyonu aralıksız bu tanıklıkları iletmekten geri kalmayacaktır.[52]

Prorva daha gecikmeli olarak Glasnost'tan yedi yıl sonra ortaya çıkar, bu da kuşkusuz SSCB'nin düşüşüyle sarsılan toplumda filmin göreceli başarısızlığını açıklıyor.[53] Kurgusal kayıtta, Prorva Stalinci dönemi eleştirel gözle değerlendiren filmler dizisi içinde yer alır. Eleştirel bakış Cengiz Abuladze'nin *Pişmanlık* filmiyle başlamıştır; 1986'da gösterime giren bu film uzun süre kara listeye alınmıştı.[54] İki film de birbirine benzemekle beraber, diktatörün gülünç portresini çizerken aynı hedefi güderler. Dykhovichny'ye göre, Stalin kara pos bıyıklı bir oğlan çocuğudur; davranışı ve girişimleri Groucho Marx'a benzeyecektir. Abuladze'ye göre diktatör, Stalin, Hitler ve Musolini'nin alaycı bir taklididir; o dönemin NKVD patronu Beria'nın melez bir biçimidir. Jestleri neredeyse efemine, tavırları yumuşak, yapmacıklı nezaket ve tatlı dilliliği neredeyse gülünçtür.[55] Oysa Stalin ismi iki filmde de telaffuz edilmemiştir.

O dönemin çok sayıda anılarında olduğu gibi Stalin sonrası sinemasında da, diktatör belli belirsiz bir figür ya da komedyen olarak yansıtılmış, korku salıcı boyutu genellikle gülünç bir biçime dönüştürülmüştür.[56] Elie Wiesel'in *Holocaust*'a verdiği tek cevap suskunluk olacaktır; bunun nedeni, Rus çağdaşlarına göre hicivin, Stalinci terörün eksiksiz imajlarla gerçekçi yönden anlatımını olanaksız kılmasıdır.[57] O dönem sinemacılarının büyük çoğunluğuna göre, geçmişin anımsatılması artık pişmanlığı geçerli kılmaz. 1993'te Nikita Mikhalkov *Güneş Yanığı*'nı tamamlar; film Cannes'da Altın Palmiye ödülünü, 1994'te Hollywood'da En İyi Yabancı Film dalında Oscar ödülünü kazanır. Yapılışı bakımından klasik, güncelliği bakımından popüler olan ve Sovyet sinemasının gerçek bir parti aygıtı gibi çekilen filmin etkileri, tabii Dykhovichny'nin *Prorva*'sı için de bütün başarı şanslarına köstek vurur. Adından da alaycı olduğu anlaşıldığı gibi *Aldatan Güneş*, Stalin rejiminde yaşayan elitlerin yaşam ve âdetlerini yansıtmayı arzulayan yönetmenler açısından doksanlı yılların referans filmi

52 Bkz. Kristian Feigelson, *URSS et sa télévision*, INA/Champ Vallon, Paris, 1990.

53 Bkz. Richard Taylor ve Derek Spring, *Kinoglasnost, Soviet cinema in our time* (*Kinoglasnost*, Zamanımızda Sovyet Sineması), Cambridge Üniversitesi, 1992. Bkz. Caroline Moine, "Gone with Eastern Wind: glasnost in the 1980's East European film", *Film international*, 2004/2, Lund. Bkz. Georges Faraday, *Revolt of the filmmakers*, Pennsylvania Devlet Üniversitesi, 2000.

54 Bu konuda bkz. Kristian Feigelson'un yazısı, aynı sayıda.

55 Bkz. Josephine Wolf ve Denise J.Youngblood, *Repentance, Kinofilm*, no. 4, Tauris, Londra, 2001.

56 Bkz. Bolşevik Ovseyenko'nun oğlu, terör döneminde kendisi de hapis yatan Anton Antonov'un yapıtı, *Portret tirana, Khronika* dergisinde yayımlanmış. Sonra 1981'de İngilizce basılmış, *The Time of Staline: Portrait of a Tyranny*, New York, Harper and Row.

57 Bkz. *Teorem*'in bu sayısında, Sylvie Rollet'nin yazısı, German'ın *Hrustalyov, Arabamı Getir!* filmini inceliyor. Sanki terör üfürükçülük yapmazmış gibi, onun korku salıcı boyutu salt gülünç bir temsile indirgeniyor (şu farkla ki Chaplin'le başlatılan filmler modasında 1940'ta çekilen *Diktatör* Anglo-Sakson yaklaşımıyla çelişkili olarak daha isteriktir).

olacaktır. Mikhalkov, Moskova yakınlarında seçkinlerin kırsal konutlarında keyfini çıkarttıkları renkli bir köyü ve güzel görünümlü, nostaljik peyzajları tasvir eder. Sinemacılar Birliği Başkanı, *nomenklatura*'nın (iktidarın seçkin sınıfı) bu yönetmeni, yitik geçmişin nostaljisini, 1930'lu yılların Stalinci terörünü mutlu yıllar biçiminde klişeleşmiş fonlarda ve "*Hollywood remake*'leriyle simgeleştirir."[58] Yapılışı karmaşık ve estetik kaygıdan uzak Prorva, bir hezeyanın aynasına benzer biçimde kendini kanıtlar; filmde Mikhalkov'un kırsala olan tutkunluğu, Stalinci dönemde yayımlanan bütün yazılara ve anılara hiç kulak asmaz.[59]

Kurucu Bir Kaosun Biçimleri

Prorva iki yıl (1939-1941) süren utanç verici karanlığa gömülür; o yıllar Alman-Sovyet anlaşması etrafında çöreklenen totaliter rejimler ile politik elitlerin ittifakıyla damgalanmıştır. Film tarihin bu dolambaçlarını geleceğe dönük olarak yansıtırken, 1937 yılını işleyen Mikhalkov'un *Güneş Yanığı*'nın sıradan ve dar kapsamlı anlatımından uzaklaşır. Hiç değişmeyen süreklilik kaygısı taşıyan Prorva, çok çeşitli montaj biçimleri kullanır. Bunlar, müzikal komediden belgesele, farstan romansa, erotikten psikolojik iç bakışa kadar varan biçimlerdir. Bu haliyle Polanski'nin 1965 tarihli *Repulsion* (*Tiksinti*) filminde ele alınan zihinsel yabancılaşmayı hatırlatır. Dykhovichny'nin yandaşlığı kapsamında, inşa halinde SSCB'nin bir merkezindeki *kitsch*'in zamanın şölenvari fırtınasının bir yankısı olarak yansıtılması sözkonusudur.[60] Hızlı tempo, otuzlu yıllarının melodilerinden oluşan fon müziğinde bir şantöz etrafındaki dansçıların planlarıyla sık sık kesintiye uğrar. O planlar kişilerin yaşamı gibi olayları parçalara ayırır, filmin yapısına art arda yinelenen belgesel fragmanlar ekler. Bu fragmanlar disiplinli, sporcu gençlerin geçit törenlerini yansıtır. Alternatif planlar bir bozguna uğrama düşüncesini üretirler. Yirmili yıllardaki montajdan farklıdır bu durum; o tarihte Eisenstein ve daha az oranda Pudovkin seyirciyi aydınlatma işlevine katılıyorlardı. Dykhovichny yan yana konan oyunların çevresinde kurucu kaos ilkesini seçer; bunu da yeni keşfedilen montaj tekniklerini kullanarak yapar. Filmin bu çok sıkışık dokusu finalde görsel olmaktan çok metaforik bir yapıya bürünür.

58 Bu konuda bkz. Bu sayıda yayımlanan Svetlana Boym'un yazısı. Ayrıca bkz. Yine onun yapıtı *The future of nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.

59 Örneğin Glasnost'un müjdecisi, Sovyet totalitarizminin habercisi kitap: Aleksandr Zinoviev'in *Les Hauteurs béantes*'ı. Uluslararası bir başarı kazanmadan önce 1976'da el altından gizlice SSCB'de yayımlanır.

60 Bkz. Medvedkine'in *Işıldayan Moskova*. Film 1938'de hayali bir kentin inşasına ilişkin mutlu ortamı yansıtır. O tarih, Stalinci büyük kentleşme çalışmalarını kapsayan bir dönemdir. Ayrıca bkz. o dönemi tasvir eden sevinç dolu müzikal komediler bölümü, Richard Stites'ın yapıtı, *Russian popular culture: entrecroisement and society since 1900*. (*Rus Popüler Kültürü: 1900'den Bu Yana Toplum ve Çaprazlama*). İlgili bölüm: *Stalin by starlight 1928-1941* (Yıldız Işığından Stalin). Cambridge Üniversitesi, 1992.

Daha başlangıcında filmin tarihsel amacı açıklanmıştır: "Moskova, 1939. Alman-Sovyet anlaşması iki totaliter gücün ittifakını yaftalar: Nazi Almanyası ve Bolşevik Rusya. Hitler ülkesini savaşa sokmaya hazırlamaktadır. SSCB'de Stalin mutlak egemen olarak hüküm sürmektedir. Onun maşası olan gizli polis NKVD'nin üyeleri bütün ayrıcalıklardan yararlanan bir kastı oluşturmuştur; bütün yetkileri haiz bir elittir bu; ona karşı hiçbir şey direnemez; hiçbir şey... Sadece atlar ve kadınlar hariç."[61]

Birinci konu: Alman-Sovyet anlaşmasından devlet güvenlik organlarının (NKVD) anormal biçimde gelişmesine götüren süreçtir. NKVD ölüm veya kalım yetkilerine haiz, imtiyazlarıyla durumu inceleyip karar veren, tam anlamıyla çürümüş, ne inancı, ne kuralı olan zorba bir elit oluşturur. "Kadınlar ve atlar hariç" herkesten mutlak itaat bekler. Burada sözkonusu olan bir kadın veya bir at olduğuna göre, bu genellemenin gerçek dışı olduğunu anlayabilmek için şöyle bir örnek verilebilir: Kocası NKVD subayı olan Anna politik olmaktan çok içgüdüsel bakımdan direnir. Aristokrasi içinde doğmuş olduğundan, devrimden sonra ailesinin tüm bireyleri NKVD tarafından öldürülür. Bu yokedici elitin subayı Sacha ile evlenmiştir. Gerek tutuculuk içgüdüsü, gerekse ahlak dışı bir ilişki sonucunda, iki yanlı bu eylem gerçekleşir.

İkinci sahnede Anna, turistik bir gemide açık giyinmiştir. Sarhoş kocası Sacha yanındadır. Arkadaşlarından Basile gelir ve güvertede popüler bir tango şarkısı söyler: *Tebya zdes'net*... (Sen Burada Yoksun); bu şarkı müzikal bir komedinin kaba taklidi dir. Sonraki sahnede kadına tecavüz etmek için onu kamaraya götürür –burada Stalinci döneme çok sayıda anımsatma vardır; o dönemde kolektif malların paylaşımından doğan bir uygulama sonucu kadın yabanıl bir grubun isteklerine tabi tutulmuştur. Moskova'da NKVD şefi Beria'nın ünlü sapkınca davranışları bunun kanıtıdır. Alman dansöz ve şarkıcı Ute Lemper, bir Rus'u canlandırabilecek bir kadın olan bu Alman oyuncunun ikinci benliği gibi Anna'yı beyazperdede canlandırır. Yönetmenin vurguladığı bu ilginç köken her şeyi açıklıyormuşcasına, kurgunun formları ötesinde, Alman-Sovyet anlaşmasının imzalandığı tarihteki Sovyet zihniyetini yansıtır. Ute Lemper simgesel bir düzeyde, 20. yüzyılı altüst eden iki totaliter rejimin bellibaşlı özelliklerini kişiliğinde birleştirir. Aynı benzerlik, Weimar Cumhuriyeti'nin Berlin çöküşünü de anımsatır. Otuzlu yılların Alman kabareleri, sinemada *Kammerspiel*'de (Oda tiyatrosu formunda olan film anlayışı) ele alınmıştı; Ute Lemper'in hafif sesi, gevşek hareketleri Josef von Sternberg'in (1930) *Mavi Melek* filmindeki Marlene Dietrich'i hatırlatır.[62] Filmdeki varlığı Alman-Sovyet anlaşmasının kendine

61 Filmin sonunda akıl sağlığı zayıflayan Anna tarafından bildirilen kuşku verici biyografik veriler.

62 Bkz. Stephen Holden'ın "Cabaret Review" metni, *The New York Times*, 13 Ocak 2004, s. E-6. *'De l'arrogance de Dietrich au cabaret d'aujourd'hui'* (Bugünün Kabaresinde Dietrich Gururu), New York'ta

özgü mantığını açıklamak ister gibidir. O anlaşma ki tarihin ne bir saçmalığı, ne de rastlantısıdır; hatta uyumlu bir evlilik bile değildir; özde çürümüş iki totaliter devletin kaçınılmaz birlikteliğidir.

"Anna" adı aynı zamanda Tolstoy'un *Anna Karenina*'sına örtülü bir referans gibidir; romancının kadın kahramanı da kocasından nefret eder; zira o koca iktidar hiyerarşisinde yüksek bir mevkidedir. Anna sadakatsizdir, ahlaksızlığa düşer. Uçuruma düşüş ve delilik, onu yapılandıran filmin entrikasını oluşturur. Uçuruma gidiş, gizlerle dolu çeşitli düzeylerle birleşerek, gülünç biçimde Stalinci dönemin gerçeklerine gönderme yapar.[63] Koca sonuç alınması olanaksız ereklerden sorumlu ve acı içindedir: Bir mareşale ait olan Rabfak adında atı hazırlaması ona emredilir; mareşal haftanın büyük geçit törenine bu atla katılmayı arzulamaktadır.

"Rabfak" zamanın hem kahramansı hem proleter çağrışımlarını akla getirir. Bu durum, "*rabochie fakul'teti*" (işçilerin akşam derslerine katıldığı okullar) ile çelişki doğurur. Tıpkı Anna gibi Rabfak da isyan bayrağını çeker ve direnir. Bu at asker müziğinden nefret eder, binicilerini üstünden düşürür; çalıştırıcı hapse atılır. Sovyet bürokrasisi sorunu çözemez. Hemen bir çözüm bulmak gerekmektedir. NKVD'nin sorumlu subayları ona benzesin diye başka bir atı (adı *La Marseillaise*) siyaha boyamaya karar verirler. Hayvan daha uysal görünür. Gelgelelim mareşal oyunu fark eder.[64] Herkes, Anna'nın kocası dahil idam edilir.

Başka türlü entrikalar da Stalinci teröre gönderme yapar: Anna'nın dostu bir avukat tutuklu bir kadını savunacaktır. Beş koca katili bu kadın, avukatın âşığı olmuştur. Hitchcockvari bir senaryo içinde avukat onu kurtarır; bu sefer durum tersine döner. Kadın, avukatı öldürmek istemektedir. Yazarlar Birliği tarafından resmen eleştirilen şair, bir kâhin rolüne sırtını yaslayarak kendi canına kıyar. Böylece Anna'yla çok anlamlı bir görüşmenin ardından filmin özelliğini aydınlatmış olur. Filmin sonunda, Anna tren garına bavulları taşıyan sıradan bir hamal olan Gosha'ya âşık olur. Kısa süreli bir mace-

Ute Lemper kabarelerinin olumlu bir eleştirisi şunu söylüyor: "Gösterinin başında Bayan Lemper, Weimar dönemi sırasında sözsüz siyasi hicivin Alman kabaresinin temel malzemesi olduğunu bizlere hatırlattı." Devamı da şöyle: "Radikal bir ironi uzmanı olarak o, her jesti mim sanatındakine benzer şekilde kontrol ediyordu; gözlerini vahşice devirip güçlü beden diliyle şarkı sözlerini vurgulayarak Alman İzlenimci portresinin o dikbaşlı doğasını parodileştiriyordu."

63 Otuzlu yılların Rus edebiyatı Stalinci dönemin karanlığını tasvir etmek için mecazi yönden hayvanları kullanacaktır. *Bulgakov Köpeğin Yüreği*'nde hayvanları insanlardan daha çok insani varlıklar olarak gösterir. 1923 ve 1940 arasında yazdığı *Usta ile Margarita*'da Stalin'i kara kediye dönüştürür (aynı konu daha sonra Bulat Okudjava tarafından altmışlı yılların ünlü şarkısında ele alınmıştır). Edebiyatta hayvanların konu edilmesi, örtülü anlamda akademisyen İvan Pavlov'a bir referans olabilir. Bu bilim adamı deneyleriyle psikolojik gerekirciliği kanıtlamak istemişti. Pavlov'un köpekleri daha sonra totaliter toplumun simgeleri olmuştur. Pavlov, Stalin'in politik tasfiyesinden kaçmıştı.

64 Otuzlu yılların Stalinci sinemasında böyle gülünç sahneler göze çarpar. Sözgelimi, Medvedkine'in 1934 tarihli *Mutluluk* filmindeki at çok renkli tüylere boyanmıştı. Bkz. Kristian Feigelson: "Regards croisés Est/Ouest" (Doğu/Batı Üzerine Çapraz Bakışlar), *Théorème* Dergisi no.6, *Recherches sur Chris Marker* (Chris Marker Hakkında Araştırmalar), Mayıs 2002, s. 118-131.

radan sonra, adam onu döver ve hakaret eder. Anna tek gözünü siyah bir bantla örtmek zorunda kalacaktır; bu da başka bir sinematografik simgedir: Yara ve bazan mükemmelleşen suratın eksikliğinin kapatılması Renoir'nın *Büyük Yanılsama* filminde Erich von Stroheim'ın gözüne taktığı monoklu anımsatır.

Postmodern ya da sürrealist bir film mi sözkonusudur? Sinema tarihinde geçerli olan çok sayıda sinematografik gelenekleri karşı karşıya getiren bir montaj mıdır? Bir düş mü ya da delilik mi? III. Reich üzerine çeşitli belgeselleri işleyen Liliana Cavani'nin *Portier de nuit* (*Gece Bekçisi*, 1974) gibi arasıra sado-mazoşist olan bir kurgu mudur? Geçmişe ve bugüne büyüteçle bakan 1939-1941 yıllarının mirasına geri dönüş müdür? NKVD subaylarının gülünç durumu ve Rabfak maskaralığı dolambacında, film terör yansımaları içinde yeni bir biçim geliştirir: Az çok postmodern olan Stalin sonrası temsilde, cellâtlar aynı zamanda kurbanlara dönüşür, merkezkaç terör gitgide toplumsal kürenin bütününe bulaşır; biçimi esastan ayırmadan, kendisini kimseden esirgemez. Kurmaca bu gerçeklerle birleşmeye çalışır. Montajın radikalliği ve türlerin içiçeliği, Stalinizmin basit sürrealist taklidini aşar; bunu da totaliter fenomenin bütünlüğünü düşündürmek için yapar. Amaç, çağdaşlarına bir tutam insanlık sunmaktır.

Moskova Geçit Töreni (Moscow Parade-Prorva, 1992)

Yönetmen: Ivan Dykhovichny / **Senaryo:** Ivan Dykhovichny, Nadejda Kojhouchannaya / **Oynayanlar:** Alexander Feklistov, Ute Lemper (Anna), Natalia Kolyakanova, Ekaterina Ryjhikova, Elena Antonova (Kültür Bakanı), Alexei Kortnev, Piotr Zaychenko, Evgeni Sidikhine, Dimitri Dykhovichny, Serguei Makovetsky, Alexsandr Balouyev.



Joseph Koudelka, "Moskova", 1996. (Magnum Photos)

Svetlana BOYM, Harvard Üniversitesi'nde Slav edebiyatı ve mukayeseli edebiyat profesörü. Harvard Üniversitesi yayını olan *Death in Quotation Marks*, *Cultural Myth of the Modern Poet et Common Places: Mythologies of Every Day Life in Russia*'nın yazarı. Ayrıca yayımladığı kitaplar arasında şunlar bulunuyor: *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001; *Kosmos: Remembrances of the Future*, Princeton Architectural Press, 2003; *Ninotchka*, University of New York Press, 2003.

KITSCH ve SOVYET SONRASI SİNEMADA NOSTALJİLER

Svetlana Boym

– § –

Nostaljinin İki Biçimi: Onarıcı ve Yansımalı

Nostaljik olmak ülke özlemiyle acı çekmektir. Öyle bir ülke ki artık varolmayan ve belki de hiç varolmamış bir yer. Nostaljinin bu duygusal coğrafyası hiçbir tarih haritasında bulunmaz. Nostaljik insan; tarihi silmeye, onu efsaneleştirmeye çalışır ve belleğin ayıklayıcı özelliğini silmek ister. Zamanın geri döndürülmezliği karşısında nostaljik insan mitik bir zamansallığa başvurur ki orada yarım kalmış geçmiş, ideal geleceğe dönüşür. Ne var ki nostalji ve tarih uyuşmaz değillerdir; zira tarihsel altüst oluşlarda nostalji özel bir önem kazanır; büyük değişikliklerin üstesinden gelmek ve kendini adapte etmek için bir savunma mekanizmasından yararlanabilir. Geçen yüzyılın sonunda Avrupa uygarlığının "kararan gökyüzü"nü anlatan Nietzsche gibi, Sovyet uygarlığının batan güneşi de nostaljik yansımalarını Rus kültürü ve sinemasında alaca bulaca renklerle göstermeye devam etmiş, böylece Rus ve Sovyet tarihinin yeniden oluşumunu etkilemeye katkıda bulunmuştur.

Nostalji bireysel basit bir hastalık türü değildir; çağımızın bir arazından (bozukluğundan) doğar, tarihsel karakterli bir heyecandır. "Nostalji" terimi, Antik Yunan'da kullanılmayan iki Grekçe kökten türemiştir. *Nostalgia* (nostos –doğduğu ülkeye dönüş– ve *algia* –özlem) sahte Yunancadır, zira terimin kendisi Yunancanın nostaljisini ifade eder.[1] Kelime

1 Nostalji temasının daha genişletilmiş bir tartışması ve ayrıntılı kaynakçası için bkz. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (*Nostaljinin Geleceği*), Basic Books, New York, 2001. Burada uygulanan terim,

1688'de Johannes Hofer tarafından icat edilmişti. Hofer tutkulu İsviçreli bir öğrenciydi; tıp tezinde yeni modern bir hastalık bulduğunu ileri sürüyordu. Bu nostalji tipi antimodern değildir; tam tersi, onun ortaya çıkışı çağdaşlıkla kesişiyordu. Jekyll ve Hyde'a göre de, nostalji ve ilerleme birbirinin gölgesi ve yansıması gibidir. Nitekim nostalji sadece özel bir özlemin ifadesi değildir; uzam ve zamanı yeni bir biçimde düşünmektir. Çağdaşlığın ortak kurallarına aittir; dolayısıyla aynı kurallar, "özel" ve "genel" arasındaki ayırdediciliği mümkün kılar.

Tarihçiler nostaljiyi çoğu kez duygusal hastalıkla karışık belirli bir küçümseme içinde *kitsch*'in romantik akrabası gibi gösterirler. "Nostalji bellekte ne ise, kitsch sanatta odur."[2] Böylece o, "her şeyden önce suçsuz tarih" gibi nitelendirilebilir. Miras bizi iç sıkıntısıyla değil de gururla dolduran herhangi bir şeydir."[3] Bütün kişisel sorumluluktan vazgeçme, bütün suçluluğun serbestçe geçmişe bakması, etik ve estetik bir yenilgi olur. Burada ne nostaljiyi *kitsch*'le özümlemek, ne de ona geçici çözüm önermek söz konusu olacaktır. İsviçreli hekimler, nostaljik insanların rahatsızlıklarını biraz afyon, birkaç sülük ve Alpler'de bir seyahatle hafifleteceklerini sanıyorlardı. 21. yüzyılda, geçici bir rahatsızlık sayıldı, çağdaş yaşamın onulmaz bir hastalığı oldu. Mucizevî bir ilâç bulunmayınca, burada kandırıcı ve hileci mekanizmaların bir tipolojisini önermek söz konusu olacak. Onlar sayesinde nostalji iyileştirilebilir. Yalnız bu durumda, iki tip nostaljiyi ayırtetmek gerekir: Onarıcı ve yansımalı nostalji. Onarıcı nostalji *nostos*'u (ülkesine geri dönüş) vurgular; yok olan kendi evinin, büyük bir vatanın, tarihsel ötesi bakımdan yeniden inşasını amaçlar. Yansımalı nostalji ise ancak *algia* ile, içten gelen özlemle birlikte varolur: Ancak onun geri dönüş arzusu, melankoli, ironi, umutsuzluk gibi şeylerden kesinlikle farklıdır. Onarıcı nostalji biçiminde belirmez; daha çok gelenek ve gerçek terimleriyle kendini gösterir. Yansımalı özlem ve aidiyetin karşıt anlamlı birliğinde görünür, tarihsel uzaklığı hesaba katar ve çağdaşlığın çelişkileri karşısında gerilemez. Hatırayla, kâbusla, sanatla, *kitsch*'le oynar. Onarıcı nostalji mutlak bir gerçeğe tutunur, oysa yansımalı, onu sorun olarak ortaya koyar. Onarıcı nostalji son yılların dinci ve milliyetçi yenilenmelerin odağındadır. İki senaryoya yaslanır: Geri dönüşün kökenleri ve gizli fesat. Yansımalı

İngilizceden çevrilen *restorative* ve *reflective*'dir. Ayrıca bkz. Vladimir Jankelevitch, *L'irréversibilité et la nostalgie* (*Geridöndürülemezlik ve Nostalji*), Flammarion, Paris, 1974: Jean Starobinski, *The idea of Nostalgia* (*Nostalji Düşüncesi*), Diogenes'de 54, 1966, s. 81-103; Fritz Ernst, Vom Heimweh, Zürich, 1949; Susan Stewart, *On Longing* (*Özlem Üstüne*), Johns Hopkins, Baltimore, 1985; David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (*Geçmiş, Yabancı Ülkedir*), Cambridge Üniversitesi, Cambridge, 1986.

2 Charles Maier, *The End of Longing? Notes Towards A History of Postwar German National Longing*, (*Özlemin Sonu mu? Savaş sonrası Alman Ulusal Özleminin Tarihi Üzerine Notlar*), Berkeley Üniversitesi Avrupa ve Alman Araştırmaları Merkezi Çalışması, Aralık 1995.

3 Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory*, Vintage, 1991, s. 688.

nostalji herhangi bir senaryo ile kendini sınırlamaz; simgelerden değil, ayrıntılardan pek hoşlanır.

Nitekim Sovyet sonrası sinemada nostalji ve kitsch'in işlevlerini keşfetmek için son on yılın üç temsili eğilimi ayırtedilebilir: İlkin grotesk yönden *kitsch*'in büyüsü ve SSCB'de seksenli yılların glasnost döneminin belgesel sinemasında Stalinci mitlerin eleştirel bakımdan araştırılması. Sonra Stalinci *kitsch*'in geçmişe öykünen oyunu ve seksenli yılların başında sinemada yansımalı nostalji; sözgelimi Ivan Dikhovichny'in 1992'de *Moskova Geçit Töreni*. Nihayet SSCB sonrasında Nikita Mikhalkov'un filmlerinde yeni büyük bir Rus üslubunun ortaya çıkışıyla onarıcı nostaljinin görünmesi.[4]

1980'li Yıllar: Kitsch'in Groteski

1988'de Sergei Solovyov tarafından çevrilen *Assa* filminin kahramanları, *glasnost* Sovyet sinemasının yeni bir estetiği biçiminde yorumlanarak çelişkili bir iddia önerir.[5] "*Kitsch* ama orijinal" (*Poshlo, no original'no*). Genellikle "sahte-sanat" (Rusça sözcük *poshlost*, birçok kez klişe durumuna indirgenen ve temcit pilavı gibi yinelenen bir şeyi anımsatır) gibi algılanan kitsch, gecikmiş Sovyet kültürü bağlamında orijinalle birlikte nasıl yaşayabilir? *Poshlost*'un gülünç bir tarzı olan "halka özgülük" ve "*kitsch*"in üzerinde temellendirilen yeni bir inceleme hangi biçimde ciddi bir kültürel eleştiri oluşturabilir?

Vladimir Nabokov *poshlost*'un ahlaki bir kategori olduğunu ileri sürüyordu.[6] *Kitsch*'ten ya da *poshlost*'tan türeyen bu kültür yeni bir ışık saçar. *Kitsch* etrafındaki tartışma, etiği estetikten, sanatsalı olağandan ayırmaya izin vermez. Zira Rus ve Sovyet bağlamında, *kitsch* güncel deneyimin, politikanın ve sanatın kesiştiği yerde bulunur. Öte yandan *poshlost*'un etimolojisi, Sovyet döneminin sonuna ilişkin sinemada Rus ve Sovyet kültürel mitlerinin özümlenir duruma gelmesini ve onların *perestroyka*sını (Rusçada "yeniden yapılanma"; otuzlu yılların Stalinci döneminden aktarılan sözcük) daha iyi anlamaya yardımcı olur. *Kitsch*, tarihsel ve sosyolojik (sanayileşme, modernizasyon ve ticaretle ilişkisi içinde) bakımdan analiz edilebilen uluslararası bir fenomen olarak kalır; ahlaki ve estetik bakımdan onu bir

4 Her biriyle ilgili bu dönemler üstüne *Pişmanlık* filmi konusunda Kristian Feigelson'un; *Moskova Geçit Töreni* konusunda Thomas Barran'ın ve Gábor Eröss'un yazılarına bkz.

5 "Şeffaf" denilen bu dönem hakkında bkz: *Glasnost, Perestroika and the Soviet Medias* (*Glasnost, Perestroyka ve Sovyet Medyaları*), Routledge, Londra, 1991; David Lane, *Soviet Society under Perestroika (Yeniden Yapılanma Sürecinde Sovyet Toplumu)*, Unwin Hyan, Boston, 1990 ve Fransızcada, K. Feigelson, *L'URSS et sa télévision* (*SSCB ve Televizyonu*), INA/Champ Vallon, Paris, 1990.

6 Vladimir Nabokov, "Philistines and Philistinism" (Yontulmamışlar ve Yontulmamışlık), *Lectures on Russian Literature* (*Rus Edebiyatından Okumalar*), Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1981, s. 309-21.

"katarsis'in kaba taklidi", bir "estetik sahte bilinç" ve "vekâleten deneyim" diye göz önüne alırsak bu da uluslararası bir fenomendir.[7]

Marjinalleşen kültürel duyarlıkları ve "dar kafalı" zevksizliği belirtmek için Rusçada iki sözcük kullanılır: *poshlost* ve *kitsch*. Batı sanatının eleştirisi içinde *kitsch*'in eleştirisi 1920'li yıllarda doruğa çıkar; sanatın ticarileşmesine avangard bir tepki olarak, daha sonra faşist totaliter estetiğe tepki olarak görünür. Rus bağlamında, *kitsch* avangarda karşıdır (*poshlost* kavramının gelişmesi ve onun eleştirisi on dokuzuncu yüzyıla giderek). Rusçada *kitsch* sözcüğünün kullanılması çok yenidir; amaç yalnızca sahte-sanatsal bir fenomeni ve Batılı kitle kültürünün ürünlerini belirlemektir.[8]

Laikleşme süreci Rus kültüründe Batı Avrupa'dan çok geç başlamıştır; bu bakımdan *poshlost* salt sanatsal bayağılığı belirlemekle kalmaz ama "tinsellik" yokluğunu, ahlaki ve cinsel edebi de belirler. Cinsellik, tinsellik ve sanat alanlarının ayrılması, aynı zamanda etik alanlarının örf ve âdetten, metafizikten, dinden ve estetikten ayrılması Batı'da olduğu gibi Rusya'da aynı biçimde belirmemiştir. Sanatın özerkliği orada Batı Avrupa'da olduğu kadar gelişmemiştir; başka deyişle aşk, erotizm ve cinsellik alanında daha laik söylemler söz konusu olmamıştır. *Poshlost* kavramı, bayağılık ve gelenek, ortak deneyim ve klişe sorununu kendi içinde özetler; açıkçası Rus "*byt*"inin çözümsüz problemidir bu; hem biçimsel hem baskıcı olan güncelliğin aşılmaz ufkudur.[9] *Glasnost* Stalinciliğin açık bir eleştirisi ile başlamıştır; yeni bir sanatsal biçimin araştırılması olarak, yitik ve gömülmüş bir tarihin yeniden keşfine yönelik bir çaba olarak öngörülmüştür.[10] Yıkıcı, sevinç dolu bir sinemanın doğuşuna çeşitli etkenler neden olmuştur; seksenli yılların sonunda, belgesel Sovyet türünün yayılması sayesinde Stalin kitsch şeytanının bir figürü olacaktır.[11] "Stalin portresinin ya-

7 Clement Greenberg, "Avangard ve Kitsch", *Sanat ve Kültür*, Beacon Press, Boston, 1965, s. 10. Bkz. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory (Estetik Teorisi)*, Routledge ve Kegan Paul, Londra ve New York, 1984, s. 340. Harmann Broch, "Notes on the Problem of Kitsch" (Kitsch Problemi üzerine Notlar), *Kitsch: The Anthology of Bad Taste* (Kitsch: Bad Taste'in Antolojisi), Gillo Dorfles Studio Vista, Londra, 1969, s. 49-67. *Kitsch* problemi hakkında ayrıntılı bibliyografya için bkz. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity (Modernliğin Beş Yüzü)*, Duke Üniversitesi, Durham, 1987, s. 225-265. Rus *kitsch*'i ve *poshlost*'unun soyağacı konusunda bkz. Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia (Müşterek Alanlar: Rusya'da Günlük Yaşam Mitolojileri)*, Harvard Üniversitesi, 1994.

8 Çağdaş Rusça bir sözlük *poshlost*'un üç tanımını veriyor: "1) Tinsel niteliklerden yoksun olan. Sıradan, anlamsız, değeri olmayan, saçma. 2) Orijinal olmayan, aşınmış, bayağı. 3) Patavatsız, müstehcen, düşük nitelikli, kaba." *Akademicheskii Slovar'Russkogo lazkya*, Moskova, 1957.

9 Nabokov'a göre *poshlost* "hoş şekilde zamana bağlı olmayan"dır; *kitsch*'in özlemlerini zamana bağlı olmayan bir güzellikte gülünçleştirir. Umberto Eco'ya göre "zevksizliğin yapısı"nı tanımlayan girişimler vardır. Ve "güncel'in yaratıcı imgelem biçimi" olarak bu kavramı yeniden incelemek gerekir. Bkz. Michel de Certeau, *Arts de faire*, UGE, Paris, 1980.

10 Alain Brossat, "Le stalinisme entre histoire et mémoire" (*Tarih ve Bellek Arasında Stalinizm*), Ed. *l'Aube, La Tour D'Aigues*, 1991 ve Alain Brossat, Sonia Combes, Jean-Yves Potel, Jean-Charles Szurek, "A l'Est, la mémoire retrouvée" (*Doğu'da Yeniden Bulunan Bellek*), Ed. *La découverte*, Paris 1990.

11 Bkz. *Cahiers du cinéma* dosyası, *Ciné-perestroika: le rideau déchiré* (Perestroyka Sineması: Yırtılan Perde), no. 427, Ocak 1990. Lenfilm tarafından üretilen son belgesele bakılırsa, bugüne dek sürüp giden

nında oturan ve marihuana tüttüren bir fahişe" imajı *glasnost* sinemasının gülünç formülünü simgeleyecek ve Brejnev döneminin geçmişe dönük tabularını yıkacaktır.

Glasnost'un sinematografik estetiği çoğu kez "eklektik" diye tanımlanır; eklektizm burada Sovyet bağlamına yönelik bütün yıkıcı unsurlar anlamında anlaşılır, Stalin ve Brejnev döneminde ağır bir hakareti temsil ediyordu. İlkin Rus çarlığının büyük klasik stilinin aşağılanması biçiminde belirtilmiş, daha sonra burjuva zevksizliğinin ve çöküşün işareti olmuştur. Otuzlu ve ellili yıllarda, eklektizm bir suç gibi öngörülmüş, stilin "kozmopolit komplosu" gibi algılanmıştır. Bunun estetik rövanşı 1980'li yıllarda alınır; eklektizm çağın yazarlarını, sanatçılarını ve yönetmenlerini birleştiren etkili bir simge olur. Stilistik pislik ve eklektizm, Stalinci geçmişin efsunlu stillerini sorgulayan ütopya karşıtı davranışlar geliştirir. Estetik kolaj ve onun saçma ilginçlikte çok sayıda şekilleri bu *glasnost* döneminin kendine özgülüğüdür. *Glasnost*, Eisensteinci "ideolojik montajı" ya da Brejnev döneminin açık izlerini taşır. Bunlardan biri Menşov'un popüler filmi 1979 tarihli *Moskova Gözyaşlarına İnanmaz*'dır. Film Oscar ödülü almış, seksenli yılların Brejnev-Hollywood karışımı peri masallarının simgesi olmuştur.[12] Çok sayıda film –ki bunların arasında *Sıfır Kenti*, *Prichvine'in Kâğıttan Gözleri*, *Kara Gül Hüznün Simgesi Kırmızı Gül Aşkın Simgesi*, *Bakenbardi* de vardır– grotesk unsurları kullanırlar; alaycılık sayesinde bir tür arınmayı hedef alırlar. Bu eğilim altmışlı yılların Macar ve Çek yeni dalgasına benzetilebilir.[13] *Glasnost*'un bu deneysel sineması açık bir gözünü açmadan ileri gelmez. Amerikanlıktan uzak Rus geleneğinde daha gazeteciliğe özgü doğrudan bir anlatıma kuşkuyla yaklaşılır. Bu noktada Sovyet sanatçılar ve entelektüeller kısaltmanın, mecazın ve telkinin ezopçu anlatımına alışkındırlar.

Sovyet döneminin bu sonuna ilişkin deneysel trajikomik eserler Sovyet tarihini çoktan *kitsch* olan işaretler kolâjıyla yansıtırlar. Çok sayıda görsel arşivlerin bulunması, Sovyet bağlamında "belgesel" statünün so-

gelenek, *Staline au cinéma* (*Sinemada Stalin*), İrina Morozova'nın filmi (2004). Ayrıca bkz. Svetlana Boym, *Perestroika of Kitsch* (Kitsch'in Yeniden Yapılanması), Andrew Horton yayınında, *Inside the Soviet Film Satire: Laugther with a Lash* (*Sovyet Hiciv Sinemasında İçerik: Kamçılanırken Gülmek*), Cambridge Üniversitesi ve "Paradoxes of Perestroika" (Yeniden Yapılanmanın Çelişkileri), *Art and Social Control*, New Cambridge, Cambridge Fall, 1990.

12 Bu filmde anlatı ve üsluba ilişkin terimlerdeki bütün olası çelişkiler silinmiştir ve film savaş sonrası bir Cendrillon'un apolitik dramı gibi, şeffaf ve evrensel bir anlatımın ileticisi gibi yansıtılır. Ayrıca şu saygın yazılara bkz: Svetlana Boym, *Stalin's Cinematic Charisma: Between History and Nostalgia* (Stalin'in Sinemasal Karizması: Tarih ve Nostalji Arasında), *Slavic Review*'da (*Fall* 1992) ve *Stalin is with Us? Soviet Documentary Mythologies of the 1980's* (Stalin Bizimle mi? 1980'li Yılların Sovyet Belgesel Mitolojileri), Richard Taylor'da, Ian Christie, *Stalinism and Soviet Cinema* (*Stalinizm ve Sovyet Sineması*), Routledge, Londra, 1993.

13 Bu konuda Giusy Pisano-Basile'in yazısına bkz. *Théorème* no.7'de, "*Cinéma hongrois: le temps et l'histoire*" (*Macar Sineması: Zaman ve Tarih*), PSN, Paris, 2003.

run olarak ortaya konmasını sağlamıştır; böylece kurgunun, belgesel gerçeğinin problematik olan ilişkisi aydınlatılmıştır. Belgesel uygulama, glasnost döneminin en popüler ve en polemik açan türlerinden biri olur. Sovyet tarihinin bazı gizli sayfalarını açığa kavuşturan "klasik" belgelerin deneyimsel belgeleme yoluyla incelenmesi, tarihsel efsaneleştirme süreçlerini gün ışığına çıkarmış, totalitarizm mitlerinin çökertilmesine katkıda bulunmuştur.

Belgesel Mitolojiler: "Stalinci Kitsch"

Semyon Aranovich'in 1989 tarihli *Stalin'in Muhafızıydım* filmi alt başlık olarak "Belgesel Mitoloji Denemesi" adını taşır. Belgesel türü mitolojiye çok yabancı gelebilir; ancak tarihsel bilinç mitolojik benzerinden ayırtedilebilir; bu da belgeseli aldatıcı boyuttan soyunmuş olgulardan oluşan basit bir açıklama gibi görmekle mümkündür. Fransızcada olduğu gibi Rusça sözcük *istoriia* bir anlatı olmakla beraber geniş anlamında tarih demektir. Rus geleneğinde romansı tarihsel anlatıların 18. asırdan beri olgusal tarih anlatıları kadar aynı saygınlığı vardı; zira tarih profesyonel tarihçiler tarafından değil, büyük şairler ve yazarlar tarafından yazılıyordu. Yeni Amerikalı tarihçiler tarafından ortaya atılan pozitivist tarihçilik eleştirildi; çünkü Rus metinlerine kolayca uygulanamıyordu; o metinlerde edebiyat ve tarih yazarlığı arasındaki bağlar hiç kopmamıştı. Aynı sorun, belgeseli mitolojiyle birleştirmeye çalışanlar için de geçerliydi.

Kişiliğe ve lidere tapma eğilimi birkaç eleştirel sonucu gerekli kılan baskın kültürel mitlerin sayısı kadar vardır. Roland Barthes'a göre Sovyet Stalinci mit, sol'un bellibaşlı mitidir.[14] Aslında söz konusu mit ne bütünüyle modern, ne de kesinlikle sol'undur. 20. yüzyılda kişiliğe tapma, Roma imparatorlarına ilişkin çoktan eskimiş olan bir mittir, daha sonra Rusya'da, halkın babası (*batiushka*) çara tapma mitine dönüşmüştür. Zira çar tebaasını kargaşadan ve kıyametten kurtaracak insandır. Üstelik kıyamet inancı, Rus marksizmi gibi Rus ortodoks inançlarının bellibaşlılarındandır; ikisi de cenneti yeryüzünde kurmayı amaç edinirler; güçlü ve merkezi bir düzenle (Ortodoks çarın egemenliği ya da komünist parti ve onun liderinin diktatörlüğü) kaos, anarşi, dünyanın sonu arasındaki karşıtlığa dayanırlar.

Stalin'in Muhafızıydım Aranovich'in çevirdiği üçlemenin ilk filmidir; diğer ikisi *Stalin Döneminde Nomenklatura Üyesiydim* (1990) ve *Halkın Büyük Birliği* (1991) kişiliğe tapmanın benimsenmesini yansıtırlar. Filmin ana teması, karşılıklı görüşme biçiminde tam tamına bir itirafa dayalıdır;

14 Bkz. Roland Barthes, "Günümüzde Mit", *Mythologies*, Seuil, Paris, 1950.

sadık Stalinci Alexey Rybine sevimli küçük bir memur ve Stalin'in yakın çevresinden biridir. Rybine'in etkinlikleri politika ve sanatla iç içedir; Stalin'in muhafızlığı gibi foksiyonlarının dışında, savaş sırasında Bolşoy Tiyatrosu'na mayın döşemekle sorumludur. Kendisiyle yapılan görüşme anında, Genç Öncüler Yurdu'nun yerel bölümünde çalışmakta, orada yurtsever müzik eğitimi vermektedir; ona göre bu müzik, ritme olağanüstü bir anlam yüklemektedir. Stalin'e yönelik sevgisini coşkuyla anlatır; kuru meyvelerden, yulaf çorbasından, borç çorbasından çok hoşlandığını söyler. Halkını çok sever, müzik ve sinema üstüne olağanüstü bilgili olduğunu belirtir. Büyük lider folklorik bir kahraman figürüdür; alçakgönüllü ama sert, sıkı ama adil, katı ama halk sevgisiyle dopdoludur. Rybine'in açıklamaları bizi şaşırtıcı bir pozisyona oturtur; bu pozisyon Stalin'in kişisel büyüleyiciliğini paylaşmamız anlamına gelir. Rybine'in yüzü kaba planda filme çekilmiş, bakışı neredeyse kameranın üstüne perçinlenmiştir; öyle ki onu dinleyen biz miyiz, yoksa kurnaz bakışlarıyla inceden inceye bizi inceleyen o mudur, pek anlayamayız.

Sovyet belgesellerinin çoğunun tersine, her yerde hazır ve nazır alanın dışında ses yoktur. Belgeselin kuruluşu bile bu iletişim biçiminde yazarlık işlevini sorunlaştırır. Film şimdi kanıksanmış ve neredeyse SSCB'nin resmi kurumu haline gelmiş Stalinciliğin güncel ihbarlar korosuna kendi sesini katmaktan geri kalmaz. Aranovich'in şiirsel montajı Rybine'in aksini söylemez, ancak stalinci periyodun çoğu kez nadir bulunan arşiv imajları yardımıyla neredeyse saf biçimde önerisini zenginleştirmeye çalışır.[15] İmajla metin arasındaki ilişki, otuzlu yılların arşiv filmleriyle seksenli yıllarda Rybine'in ilettiği anlatı gibi daha ziyade karmaşık görünüyor. Mozolenin tribününden Stalin'in halkı selamlaması tuhaf biçimde sessiz görüntü olarak sık sık tekrarlanır; böylece babanın, yani "kurtarıcı ve halkın büyük lideri"nin simgesel jesti mekanik ve gülünç bir harekete dönüşür. Stalin manevi kişiliğinden yoksundur, kuklaya benzer; öyle ki kuklanın ipleri başka birinin ellerindedir; kuklalaştırılmış zavallı, artık dehşet verici emirlerini verecek durumda değildir. Sinematografik bu itibarsız görüntü, film boyunca çok ince biçimde işlenir. Bu saçma yaklaşım, Stalin'in manevi kişiliğini doğrudan politik bir eleştiriden daha çok etkileyicidir; kuşkusuz ideolojileştirmeden usanan o dönemin kamuoyu tarafından pek anlaşılmaz. Olay tabana yönelik yazılmış, "halka" uygun hale getirilmiştir. Rybine'in kendisi de olayın içinde ve kendi imajıyla karismatik bir kişilik gibi görünür. Halkın saf ama sadık bir hizmetkârını temsil eder; çalışmasına yardımcı olan "iyi niyetli insanlarla"

15 Rybine'in anlatısını yorumlamamayı neden tercih ettiği Aranovich'e sorulduğu zaman, bu konuda Rybine'i konuşturduğunu söylemiştir. Claude Lanzmann akla geliyor; kendisi eski Nazilerle yaptığı görüşmeleri *Shoah* filmine dahil etmeyeceğini vaat etmişti; ancak daha sonra bu bakımdan etik bir mecburiyet hissetmediğini belirtmiştir. Filmi seyredenlerin çoğunluğu bu kararından dolayı onu kutladılar.

(habercileri belirlemeye yarayan edebi sözler) çevrili bir "küçük adam"dır. Biricik aksesuarı akordeonuyla kendine göre sanat ve politika havaları çalar; Bolşoy Tiyatrosu şarkıcıları üzerine kendi görüşünü bizimle paylaştırır, en iyi "Vorochilov nişancısı" yarışmasında onların performansını değerlendirir. Aynadan kendini yansıtırken karismatik diktatörün küçültülmüş bir figürü olur. Stalinci dönemin imajına ilişkin neredeyse şizofrenik biçimde iki ad kullanır; zaten iki isimle, Rybine ve Lebedev olarak yaşamıştır. Bu isimlerden birini özel yaşamında, ötekini "iyi niyetli insanlar" için kullanır. Hatta karısı bile o isimleri sık sık karıştırır. İnce ayrıntılara dikkat eden, hikâyesine kişisel duyarlık ve renk katan usta hikâyeci.

Rybine-Lebedev Stalinci *kultur'nost*'un ve sosyalist gerçekçi kuralların bekçisidir:[16] Görünürde önemsiz olan bir çaba saydamlığın yansıtılmasına zarar vermeye ve Stalinci "temiz sevgi"yi utandırmaya elverişlidir. Yetersiz çabalar, unutulmuş olayların izleri, kolektif düzeyde bireysel belleğin aşınmış unsurlarını sivrilten köşelerdir; totaliter ikonayı anlatı haline indirgerler, tarihi yeniden ikonavari ya da mitik sunumun içine sokarlar. Bu "şiirsel çaba" Aranovich'in filmindeki belirleyici motiflerden biridir. Rybine tarafından aktarılan olay, bütün yetersizlikleri silmeye çabalar; ne var ki bunlar ayrıntıların akışında yeniden ortaya çıkar ve çok ince biçimde ön plana gelirler. Sinemacıya göre bu yetersizlikler, bu ayrıntılar büyük önem kazanmak için bütünüyle sıralamanın ardına gizlenir. Kamera, tarihin bu silinmiş izlerini kaydeder. Şiirselliğin bu yetersizliği, hem uzaklaştırmanın hem de bağlantının tabanına oturtulmuştur; totaliter klişeler karşısında sanatçının tavrını düşündüren farklı bir biçimdir.

Başka bir belgesel, *Stalin Bizimle mi*? bu yetersizliklere yönelik sovyetik girişimlerin sonuncularından biridir. Ama bu kez totaliter güzellik adına değil de *glasnost* adına hareket eder. Yönetmen Şahverdiyev tarafından önerilen ilk başlık basit anlamıyla bir iddiadan yola çıkıyordu: "Stalin Bizimle"dir. Buradaki soru işareti Goskino (Devlet Sinematografi Komitesi) başkan yardımcısının bir eklemesi olarak belirir; başkan yardımcısı sinemacıya filminin gösterime girmesinin bu soru işaretini beraberinde getireceğini belirtmiştir. Uyarmasının amacı, yürürlükte olan Glasnost politikasına zarar vermemek içindir –Gorbaçov döneminde sansürün çelişkili açıklamalarından biri.

Şahverdiyev'e göre bu yeni dönem, dayatılan soruya olumlu cevap verir: "Evet, Stalin daima bizimledir." Film açık açık politik estetikleştirmeyi Stalinci dönemin özenle koreografisi yapılan geçit törenlerinin ve marşların içine sokar; aynı eski Kızıl Ordu askerlerinin söyledikleri korolarda göz-

16 Milan Kundera her insani çabanın (*blemish*) totaliter toplumda bir yetersizlik olarak algılanabileceğini yazıyordu; bkz. *Le livre de rire et de l'oubli* (Unutmanın ve Gülmenin Kitabı), Folio, Gallimard.

lemlenen sanatın militarizasyonu gibi. Burada yorumsuz ya da konu dışı temsil edilen Stalinciler salt insani, çok insani görünürler. Huzur dolu özel yaşamında kuşları beslerken sahnede görüntülenen eğitimci kadın Kornienkova tatlı tatlı yaşam öyküsünü anlatmakta ve o biricik varlığa –"gözlerinde küçük şeytanlar dolaşan" insana– yönelik sevgisini belirtmektedir. Stalin'e yönelik sevgisi çok kişisel bir şeydir ve neredeyse dinseldir; tıpkı İsa'ya tapan bir sofu kadın gibi. En çarpıcı sahnelerden biri parkta geçer; Kornienkova orada Stalin anıtı etrafında biriken sarı yaprakları sevgiyle süpürmektedir; sanki anıtsal figürün yetersizliklerini yok etmeye çalışır. Stalin'in başı ön planda görünür, taştan gözlerini yerde etrafını çevreleyen sarı yapraklara dikmiştir. Film böylece tarihsel nostaljiyi gündeme getirir. Stalin dönemini tarihsel bir geçmiş olarak aktarmaktan ziyade, onu bellekte iz bırakan mitik bir geçmiş biçiminde oluşturur; halk ve lideri arasında heyecan verici eski ibadet ve ayin usullerini kullanarak o geçmişi yeniden yaratır.[17] Yönetmenin tezi şöyledir: "Despotluk korkunçtur. Despotluk olağanüstüdür. Her şey görüş açısına bağlıdır. Bütün bu Stalinciler yaşlanırken, o totaliter vizyonun yok olmasına üzülürler; zira o vizyon kendi dünyalarına mükemmel bir tutarlılık sağlamakta, onun estetik ve ideolojik sistemi, yaşamda kendilerine dümdüz çizilmiş bir yol göstermektedir." "Oysa daha önce liderin onuruna söylenen marşlar vardı," diye bağırır yaşlı Stalincilerden biri. Gençliklerindeki sosyalist gerçekçi marşları özlemle yâd ederler; yeni bir dünyanın temsilcisi atletik yapılı binlerce yurttaş o marşları söyleyerek geçit töreninde önlerinden geçermiş.[18] *Kitsch*'in çelişkisini örten perde uzaktan bakan gözlemci tarafından aralanamaz. Bu filmlerde bulunan totaliter kitsch kolay kolay netleşmez; ama alaycı biçimde silinmiştir; yeni bir türe ilişkin estetik yetersizlik olarak görünür. Bu estetik deney, daha sonra onu sorgulayabilmek amacıyla seyirciler tarafından yaşanmalı ve tekrar sahneye konmalıdır.

1990'lı Yıllar: Sovyet Sonrası Nostaljiler

Doksanlı yılların başlangıcı Sovyetik "totaliter" geçmişin sinematografik gösteriminin glasnost tarafından bir klişe gibi algılanmasıyla başlar. Kendine aşırı göndergesel olan bu durum, sinemasal düşü yapmak

17 François Niney, "Işıldayan Gelecek" başlıklı yazısında film hakkında şöyle yazıyordu: "Stalinizm tarafından öngörülen resmi vizyonlar hem tarih ötesi hem tarih içinde (burjuva ya da Marksist anlamında) oluşurlar. Tarih-sonrası bir ötede, gitgide ışıldayan bir geleceğe doğru halkların yürüyüşü (Stalin'in formülüne göre) oyunu biçimlendirir. Tarih içinde, daha aşağı bir yeraltı tarihinde..." *Cahiers du cinéma*'da, s. 15.

18 Leni Riefenstahl'in filmleri *Stadyum Tanrıları* (1934), sonra, *İradenin Zaferi*'nde (1939) Führer, Tanrı baba gibi uçakla gökten iner. Aynı şekilde M. Chiaureli'nin *Berlin'in Düşüşü* filminde Stalin rolünü oynayan aktör Guelovani uçakla gökten iner.

ve bozmak eğilimindedir. Doksanlı on yılın ortasında, bu grotesk oyun nostalji yararına artık yürürlükten kalkacaktır; daha az eklektik yeni bir üslup arayışı söz konusu olacak, çok belirgin bir saydamlığa gidilecektir. Nitekim *Moskova Geçit Töreni* (1992) Stalinci dönemde yaşayan elitin *dolce vita*'sını (Tatlı Hayat'ını) sürüp giden bir şenlik gibi sahneye koyacak, dolayısıyla Stalin'in ünlü özdeyişini yüceltecektir: "Hayat daha güzel oldu, hayat daha neşeli oldu."[19] Film yeniden Stalinci topografyayı ustalıkla yaratır: Ulusal ekonominin gerçekleştirdiklerine ilişkin serginin (VDNKh) yaldızlı çeşmesinden seçkinlerin apartmanlarındaki mermer banyolara, rengârenk mozaikler, mermerler ve fresklerle süslü Moskova metrosuna. Stalinci gençlik, yeni Stalin Moskova'sının mağazalarındaki vitrinlerde, görkemli aynalarda onun aksini görerek hayranlık duyar. Sabit ve uzun, parça parça planlar filmi canlı tablolara dönüştürür; canlı tablolardan, şurada burada Fassbinder tarzı sado-mazoşist ayartmaları içeren sosyalist gerçekçi bir tasvir yansır.

Moskova Geçit Töreni'ndeki entrikayı ve araya sokulan anlatıları özetlemek kolay olmayacak. Önceki döneme ilişkin pek çok Sovyet filminde olduğu gibi stilize melodramdan ve karamsar polisiye filminden ödünç alınan bir türler karması söz konusudur. Yönetmen döneme ilişkin doğrudan göz açtırmaktan ziyade onun bayramsı bütünlüğünü anımsatarak yeni bir efsaneleştirmeye yönelmiştir. Atletlerin geçit törenleri, tangolar ve zafer marşları, gençliğin kutlamaları, sağlık ve sevgi. Filmde açıkça alaya alınan tarihsel zaman, Stalinci büyük stilin mitik ve zamanla değişmeyen alanına indirgenmiştir. *Moskova Geçit Töreni* 1930'lu yılların arşiv imajlarını kullanır; ama bunu kurgusal drama bir gerçeklik cilâsı sürmek için değil de dönemin her belgeselineye stilize bir doğallık katmak için yapar. Film bir yandan Sovyet sonrası tarihin düşüncesine yeni bir gelişme getirir. Altmışlı yılların Sovyet sinemasında, Brejnev iktidarının durgunluk döneminde Mikhalkov'un *Aşkın Kölesi* (1975) ve *Piyano İçin Bitmemiş Partisyon* (1976) filmleriyle çoktan çiçek açan bir "geçmişe dönüş" türüdür bu. Bu tür çoğu kez devrim öncesi zamana –Anton Çehov'un dünyası– doğru yayılan bir estetik formdur; günümüzde güzel gösterilen çok önemli benzerlikler taşır. Stalinist geçmişin estetize bir üslupla yansıtılması sonucu geçmişe dönüş tartışmasız kültürel bir avurt zavurt olarak açığa çıkar.[20] Bu nostalji Sovyet sonrası sinemanın çoğunda –sırf sanatsal eğilimli filmlerde değil– özellikle dokunaklı biçimde ortaya çıkar ve yönetmenlerin irade-

19 Bkz. Thomas Barran'ın yazısı, "*Moskova Geçit Töreni*'nde Duble Figürler."

20 Filmin öykündüğü çok sayıda unsur yabancı kaynaklı; ne Sovyet ne de Rus kaynaklarından. Aleksandrov ya da Pyriev imzalı, Stalin'in tercih ettiği klasik Sovyetik alıntılardan çok Visconti'nin *Lanetliler*'ine ya da Bertolucci'nin *Konformist*'ine göndermeler yapılmış. Filmin doğurduğu tartışmalar Fassbinder'in 1980 tarihli *Lili Marlene* filmi etrafında başlayan polemiği hatırlatıyor.

sinin tersine bir elit sineması olur.[21] Üretimin düşmesi sonucu Rusya'da ve eski Sovyet Cumhuriyetleri'nde gerçekleştirilen yeni filmler ideolojinin ve Sovyetik zihniyetlerin mirasını kullanmak zorunda kalır. Pazarın yeni talepleri ve sanatın gereklilikleri de bunu dayatır. "Elit" diye nitelendirilen yönetmenler arasından en elitist olanlar ödül kazanan dünyanın büyük yönetmenleri listesinde yer almayı arzular. Bu nostalji türünün Stalinizmle pek ilintisi yoktur; onun bellibaşlı kaygısı kültürel mitleri manipüle etmek, onları aşırı biçimde estetize etmek, sonra bir ahlaki ve ticari yok oluş bağlamında modası geçmiş peri masallarını sahneye koymaktır. Bu şekilde karşıt fikirlerin çürütüleceği umulmaktadır.

"Yerel" Bir Nostalji: Güneş Yanığı

Evrensel sinema dilini yerel mitlerin hizmetine sunmasından dolayı nostaljinin daha karma bir biçimine "yerel" denebilir. Bu biçim sırf Rus halkı için üretilmemiştir; uluslararası pazara yönelmek zorunda kalındığından daha kolayca özümlenebilir ve yabancı dillere çevrilebilir olması içindir. *Perestroyka*'ya ilişkin kültürel ürünlerin "aşırı Rus" olmasından ötürü yabancılar sık sık yakınmışlardır; zira bu ürünler imalar ve yerel kinayelerle dokunmuş, başka dillere çevrilemeyen bir karmaşıklık içermişlerdir. İçerikleri bakımından genellikle Batı karşıtı olan bu yeni "yerel" yapımlar, gerek halk kültürünün standartlarını karşılamak, gerekse Batılı kültür endüstrilerine cevap vermek amacıyla biçimsel bakımdan evrenseldirler.

Başkanlık koltuğunda gözü olan yönetmen Nikita Mikhalkov'un son filmleri bu "yerel nostaljinin" kusursuz bir örneğini oluşturur. Özellikle Oscar ödüllü *Güneş Yanığı* (1994) ve sonra *Sibirya Berberi* böyledir.[22] Yönetmenin bu tarzı işlemesi yansımalı nostaljinin evrim geçirdiğini ve sinema yönetmeninin onarıcı eğilimlerin tumturaklı bir üslubuna yönelerek otoriter iktidarı sahneye koymak istediğini gösteriyor.[23] Mikhalkov'un nostaljisi özyansımalı özelliğini yitiriyor; tarihsel dramları zamana göre işlemiyor ama ulusal mitleri yeniden biçimlendiriyor. Nitekim *Güneş Yanığı* otuzlu yılların Sovyet Rusya yaşamına ilişkin nostaljik bir vizyonu yansıtıyor; o tarihte küçük, mutlu azınlık ve halk komiserleri Çehov'vari

21 Eski Sovyetler Birliği yönetmenlerine ait filmlerin yerel seyirciler tarafından görülmesi mümkün değil. Ancak sinemateklerde ve festivallerde görülebilir. Kaldı ki ülkenin bütün sinema salonlarında neredeyse yalnızca düşük nitelikli Amerikan filmleri gösterime girmektedir.

22 Haziran 2004'teki son Moskova festivalinde başkan olan Mikhalkov, Rus sinematografik organizasyonlarında (Sinemacılar Birliği başkanı olarak) çok sayıda fonksiyonu icra etmektedir. Popülist bir uzlaşmayı savunur. Amerikalı yönetmen Quentin Tarantino, jüri başkanı ve güncel komünist parti sekreteri Zugianov'la birlikte çekilen bir fotoğrafta ön planda görünür.

23 Altmışlı ve yetmişli yılların ilk filmlerinde, Mikhalkov omuza yaslanan bir kamera kullanıyordu. Bunun nedeni doğaçlamaya başvurarak uzun çekimler kaydetmekti. "Zamanın yontu sanatı" etrafında Andrey Tarkovski'nin kendi sinema dilinde uyguladığı deneyimleri yeniden ele alan girişimlerdi bunlar.

köylerden birinde uyum içinde yaşamaktadır; "kızıl"da yaşamdır bu. Bir iç savaş kahramanı, Kızıl Ordu'nun saygın bir komiseri (bizzat yönetmenin tuttuğu bir rol) küçük mutlu azınlıktan gelen bir kadın olan Maria ile evlenir; bu insanlar yoldaş Stalin'e taparcasına hayran olan sevimli bir küçük kızla (yönetmenin öz kızı) birlikte yaşamaktadırlar. İki seçkinin –Rus ve Sovyet– evliliği Sovyet aristokrasisinin aile yaşamı ve kırsal yaşam üzerine oynanan bir temsil sırasında tehlikeye girer.[24] Temiz ilişki, Maria'nın eski âşığı ve NKVD ajanı olduğu anlaşılan bir göçmenin geri dönüşü ile bozulur. Ajan, komiseri ihbar eder. Maria'nın kocası aile içi neşeli bir kutlama sırasında tutuklanır ve Stalin'e ithaf edilen Mongolfier kardeşler bayramında infaz edilir. O sırada diktatörün dev boyutlu bir portresi uğursuzca sahnenin önünde dalgalanmaktadır.

Filmdeki entrika, Sovyetik dönem tarihçilerine pek inandırıcı görünmez. Film otobiyografik ve tarihsel bir bağlam içine yerleştirilmiştir; bağlam benmerkezci bir yönetmenin[25] tercihine eklenmiş, yönetmen tarihsel gerçeklerden uzaklaşmıştır. Öyle ki Mikhalkov çocukluk anılarını ve otobiyografisini bol bol malzeme yapar. Sovyet ve Rus seçkinlerinin birliğini simgeleyen bir aileden gelmektedir; babası Stalinizm kurbanı değil, diktatörün önemli bir partizanı ve Sovyetik borazanın bir bestecisi olmuştur. Kendi özünü onurlandırma kaygısı taşıyan yönetmen, kurbanlar ve onların cellâtları arasındaki ayrımı birbirine karıştırır. Filmde aşkla yansıtılan karma Avrasya steplerinin peyzajı, yeniden kurnazca Stalinleştirmeye katılarak o tarihsel-kişisel anının ölü çukuru olur.

Sibirya Berberi filmi, *Güneş Yanığı*'ndan çok daha ileri gidecektir. Bu yeni aşamada, yönetmen artık idealist komiserin sınırlı yetkileri ile yetinmez; majesteleri Çar II. Aleksandr'ın süslemeleriyle şişinir. Tolstoy adını taşıyan bir Rus subayı ile Jane adında (İngiliz aktris Julia Ormond bu rolü canlandırır) bir Amerikalı kadının aşk hikâyesi, yönetmenin ideolojik tercihleri uğruna feda edilir. Jane feministtir, yarı işkadını yarı çekilmez bir kadındır; Rusya'ya bir generali baştan çıkarmak amacıyla gelmiştir; planı Amerikalı bir işadamı hesabına bir Rus ormanını kesme yetkisini almak-

24 Stalinci yönetmen Ivan Pyriev'in *Les cosaques du Kouban*, 1949 (*Kuban Kazakları*) adlı müzikal komedisinde somutlaşan sosyal gerçekliğin estetik akışı içinde kırsal bir temsil. Burada kolhozlarla seslendirilen köy, *Güneş Yanığı*'nda Mikhalkov'un mizanseni gibi tümüyle gerçek dışına kaçar. Pyriev'in bu temasını, Hintli sinemacı Mehboob Khan 1957'de çevirdiği *Anamız Hindistan* adlı filmde yeniden ele alacak ve aynı elemanları bağımsız Hindistan bağlamına uyarlayarak yurtsever ve popüler yönde kullanacaktır.

25 *Télérama*'ya göre Mikhalkov kendi soyağacı önünde fotoğraflanmayı tercih etmiştir. Önünde mükemmel bir sentez oluşturan ve "Doğu" ile "Batı"nın bir parçası olduğunu temsil eden pirinç rakısı kadehleriyle kahve fincanları bulunmaktadır. Mikhalkov filmde Rusya'nın istisnai yazgısını yansıtmak istediğini, kendi kendine yeterliliğini ve Avrasya'cılığını ileri sürer. Burada, Avrasya'cı fikirleri doğallıkla savunan bir komiser değil de göç etmiş bir kişiliktir. Nitekim otuzlu yıllarda, Sovyetler Birliği'ne geri dönen birkaç Avrasyacı NKVD tarafından derhal yakalanıp tutuklanmıştı.

tır. Yönetmen aşk hikâyelerini kullanarak jeopolitik ve ekonomik kaygılarını dramatize etmektedir: *Güneş Yanığı*'nda Rus ve Sovyet elitlerin mutlu evliliğinden sonra, bir Rus ve bir Amerikalı kadının gerçekleşmesi olanaksız aşkı anlatılır. Avrupa sineması tarafından şimdiye dek hiç üretilmemiş en masraflı trajik aşk hikâyesi söz konusudur; öyle ki film 45 milyon dolara mal olmuş ve son beş yıl içinde Avrupa'da çekilen en pahalı üçüncü film sırasına oturmuştur. Bu görkemli çıkışını sürdürmek amacıyla filmde Çar III. Aleksandr devasa imajlarla şatafatlı biçimde yansıtılır. Mikhalkov III. Aleksandr'ı beyaz bir at üstünde gösterir. Yeni ulusal bir Rus sineması yaratmak için Mikhalkov kültürel bakımdan dengi dengine olmayan evliliği Hollywoodçu bir anlatımla dener. Filminden çıkan sonuca göre, Amerikalılarla Rusların anlaşamayacaklarını öğütler. Nitekim bu durum ayrıntılarda geçerlidir: Sözgelimi Jane *sani*'yi (kızak anlamına gelen Rusça sözcük) *Sony* (Batı kapitalizminin naniği) diye telaffuz eder; aynı şey aşk ve ölüm gibi büyük temalar için de geçerlidir. O temaların öngördüğü değerler taban tabana zıttır: Ruslar aşkla ilgilenirler; Amerikalılar işlerini düşünürler; Ruslar yalan söylemek pahasına olsa bile onurlarını korurlar; oysa Amerikalılar kendilerine zarar verse de gerçeği söylerler. Genç Rus subayı Amerikalı sevgilisi ona bekâretinin bozuk olduğunu söylediği zaman bayılır ama sahneye atılmakta tereddüt etmez; Mozart'ın bir operasından amatörce bir şarkı söyleyecek ve sevgilisinin onurunu kurtarmaya gidecektir. Bu şekilde hem kendi kariyerini yok etmekte, hem mutluluk şanslarını hiçe indirmektedir ama bunlar onun için hiç önemli değildir. Rus kahraman, sanatı hayatın içine sokmaktan kendini alamaz. "Sibirya Berberi" ismi iki anlamda kullanılır; genç Tolstoy'a –tiyatrodaki olaydan sonra Sibirya'ya sürülmüş, orada berber olmuştur– referans vermekle kalmaz, Rus ormanını canavarca yutan Amerikan aygıtına da yöneliktir.

Mikhalkov popüler Rus kültürü ve edebiyatının bellibaşlı efsaneleşmiş konularına başvuruyor; bu amaçla *Suç ve Ceza*'nın, *Savaş ve Barış*'ın, *Vişne Bahçesi*'nin entrika parçalarını işin içine sokuyor ve Amerika'yla Avrupa sinemasının çeşitli başarılı filmlerinden yararlanıyor. Mikhalkov aşırı Rus olan hammaddeyi karmakarışık toplamış; uluslararası kıvamda yavan bir çorba yapmış. Diyalogların büyük çoğunluğu İngilizcedir; Rusya'da gösterime giren versiyonda, çar-yönetmen bütün oyuncuların seslerine dublaj yapıldığı konusunda güvence veriyor! Aktardığı Rus peyzajlar *deja vu* (daha önce görülen) havasındadır. Yönetmenin kendisi Moskovalıdır, Moskova'ya uyumlu Batılı tanıtımları taklit etmekle yetinir ve salt kartpostal özellikli manzaraları filme alır: Christ-Sauveur Katedrali, Kızıl Meydan, Novodevitchi Manastırı. Bir ara, arka planda Stalinci bir gökdelen belirir; hem tarih bakımdan bir tersliktir bu, hem konu dışına çıkılmıştır. Filmin bütün pazarlarda prim yapması amacıyla Mikhalkov ona "yerelliğin" bütün unsur-

lanıyla çeşni katıyor: biraz vatanseverlik, bir tutam festival havası, azıcık duygusallık, birkaç damla gözyaşı... Evrensel bağlamında bir Rus eleştirmen istisnai bir özelliği olmayan bu yurtsever melodram filmini alaycı bir üslupla şöyle nitelendiriyor: "Ne *Er Ryan'ı Kurtarmak*'tan daha yurtsever, ne de *Titanik*'teki aşk hikâyesinden daha az akla yakın." Çok sayıda Rus tarihçisi, yönetmenle basın arasında bir polemiğe yol açan filmin sayısız aşikâr yanlışlarının altını çizmişlerdir.[26] Onarıcı nostaljiye gönül veren *Sibirya Berberi* Rusya'yı olduğu gibi değil de Nikita Mikhalkov'un olmasını istediği gibi aktarır. Bu bakımdan, yutturmacı ve gözalıcı bir perspektif kullanır; öyle ki cinleri kovulduğu sanılan tarihsel *kitsch* en akademik Stalinci bir gelenek içinde ölçüsüz bir bütçeye mal olarak geri döner.

Pırıldayan Nostaljiler

Son yıllarda Rus sinemasındaki *kitsch*'in ve nostaljinin bu çeşitli yönlerinden söz ederken, Simone Signoret'nin otobiyografisinin başlığını hatırlamaktan kendimizi alamıyoruz: *Özlemin Eski Tadı Yok*. Aynı günümüzdeki gibi, *Perestroyka* filmleri Sovyetik geçmişe yönelik eleştirel düşüncenin nostaljik anısını nasıl canlandırmaya çalışıyorsa ya da Rusya'da asla somutlaşmayan bir geleceğe ilişkin umutları nasıl taşıyorsa. Bu nostalji yalnızca "geriye bakan" değil, "geleceğe dönük"tür de; sözüm ona çok daha güzel bir geleceğin geçmişte kalan düşlerinin unutulmamasını öngörür. Doksanlı yılların başında, "belgesel mitolojinin deneyimlerinden" biri olan *Akrebin Bahçesi* arşivlerde kalan Simone Signoret ile Yves Montand'ın oynadığı bir filmdir. İki oyuncu arabayla Moskova'da dolaşmaktadır; o sırada kent büyük umutlar taşıyan bir dönemi yaşamakta, Kruşçevci "buzların çözülmesi"ne ilişkin vaatlere tanık olmaktadır. Bu yerel nostalji imajı, ellili yılların sonunda, Rus ve Avrupalı idealleri çeşitli başlıklarla canlandırmaktadır. Ancak bugün, Signoret ve Montand'ın SSCB'den dönerlerken politik sorunları tartıştıklarını biliyoruz. Daha sonra Costa-Gavras'ın 1972'de çektiği *İtiraf* filminde Montand, kentte olduğu gibi beyazperde de hayali çiftin inandırıcılığını güçlendirmeye çalışacak, karısı Lise London rolünde oynayan Signoret'yi de beraberinde götürecektir. Nitekim Lise London, Stalinizmin kefaret ödeyen sayısız anonim kurbanlarından birini simgeler. *İtiraf* filmi

26 Film halkla elit arasında ulusal bir uzlaşmayı sağlamak için çağrı yapmak istiyordu. Bunun için saf bir Avrasya'cı üslubu kullanıyordu. Ancak bazı eleştiriler filmin yurtseverlik sloganları kullandığını ya da pazarda iyi iş yapmak amacında olduğunu belirttiler. Mikhalkov da bu eleştirilere sövgü dolu cevaplar verdi. Bunun üzerine bir gazeteci şöyle konuşmak zorunda kaldı: "Eğer bu yönetmen günün birinde başkan olursa, yapacağı ilk iş gazetecileri siyasi tutuklu olarak içeri atmak olacaktır." Mikhalkov'un filmine yönelik en iğneleyici eleştiriyi yayımlayan kültürel ve politik dergi *Itogi* de Putin hükümeti tarafından "yeniden yapılanma" kapsamına alındı. Aynı hükümet son zamanlarda yönetmenin babası Sergey Mikhalkov'un eski Sovyetik marşını da yeniden gözden geçirmişti. Yeni marş Stalin'e övgüler düzmüyordu, ancak Sovyetler Birliği'nin akabinde emperyal Rusya'nın görkeminin devamlılığını kutluyordu.

asla sonuca varmayan Stalincilikten arındırma çağının sonuncu kanıtıdır; Montand görünürdeki nostaljiyi sezdirmez ama eski hayaletlerin hortlayışını çağrıştırır: "Bu film tam zamanında gerçekleşti. İtiraf benim, kendi işlediği suçlara gözü kapalı kalan o solun dinsel duygusallığından kopma eylemimdir."[27] O gerçek uygulamalara gözü kapalı kalan ve hiçbir uyarıda bulunmayan çok sayıda film pırıldayan nostaljilere katılmışlardır.

27 Bkz. Hervé Hamon ve Patrick Rotman, *Tu vois, je n'ai pas oublié* (*Görüyorsun ya, Unutmadım*), Seuil, Paris, 2001. 1975'te, *İtiraf*'ın Avrupa'da gösterime girmesinden üç yıl sonra, SSCB Helsinki'de "düşüncelerin ve insanların serbest dolaşımı" antlaşmalarını imzalıyordu. Aynı tarihlerde, Sakharov ve başkaları tutuklanmışlar ya da sürgün edilmişlerdi. Öte yandan SSCB Afganistan'ı işgal ediyordu.





Kısım 2
STALİN HAKKINDA DÜŞÜNCELER



Yuan Muzhi'nin 1937 tarihli
Bulvar Melekleri filminden bir kare.

Yu JEN-CHIH, "Çin Sineması, 1896-1942: Sokak Sineması" (2003) araştırmasının yazarı. Tunghai Üniversitesi (Tayvan) Güzel Sanatlar Bölümü'nde incelemelerde bulunduktan sonra Sorbonne Pantheon'da sinema sosyolojisi ve tarihi alanında doktora yaptı. Tayvan'da *Musique et Audiophile* dergisinde eleştirmen. koko0308@hotmail.com

"SOL" FİLMİNİN ORTAYA ÇIKIŞI (ŞANGAY, 1930)

Yu Jen-Chih

Ruslar ve Çinliler sonsuza dek kardeştirler
Irklar ve halklar hiç kopmadan birleşmiştir,
Sıradan insan başını kaldırıp yeniden belini doğrultuyor,
Stalin ve Mao bizi dinliyor, Stalin ve Mao bizi işitiyor...
Sovyet Halk Türküsü, 1950

– § –

Kültürel Sömürgeleştirme ve Sovyet Avangardı

Sovyet sinemasının Çin'de çok özel bir yeri vardır. Pudovkin, Eisenstein ve Vertov yirmili yıllarda solun Çinli entelektüelleri ve sinemacıları tarafından tutulan en gözde simalardır. Sovyet geleneğinden gelen montaj kuramı o devrin Çin sinemasının bazı klasiklerinde uygulanır; örneğin Cai Chusheng'in *Yeni Kadınlar*'ı, 1935, Yuan Muzhi'nin *Bulvar Melekleri*, 1937. Vertov'un etkisi daha az önemli kalmıştır; onun sinematografik dili 1896 ve 1942[1] arası Çin'in kültürel ortamına göre aşırı avangardçıydı; yönetmen Çin'de hiç belgesel çekim yapmadı. Yuan Muzhi'nin *Bulvar Melekleri*'nin başında yer alan ilk 82 plan Vertov'un dilini anımsatır ve bu planlar otuzlu yılların Çin sinemasında az rastlanan bir olaydır. Şangay gibi bir anakentin başıboş ritmini ve mekanik atmosferini

1 O zamanda Çin'de röportaj filmleri geçerliydi; belgesel filmler yoktu. 1896'da, Çin'de ilk film yapımı gerçekleşti. Sinema bundan sonra büyük çapta boş vakit geçirme kaynağı oldu. Birkaç yıl sonra Çinliler ilk film çekimlerine başladılar. 1942'de, Pasifik'te savaşın yayıldığı tarihte, Çin sineması ağır bir kesintiye uğrar. Ancak bu iki tarih arasında gelişen sınema büyümekten geri kalmaz. Nitekim kırk altı yıllık dönem, Çin'de sinematografik gelişimin doruğa çıktığı yıllar diye tanımlanabilir. Ayrıca bkz. Marie-Claire Quiquemelle ve Jean-Loup Passek, *Le cinema chinois*, Centre Pompidou, Paris, 1985.

yakalamak için o planlar aşırı hızlı bir montaj biçiminde birbirine bağlanır. Yuan Muzhi çeşitli teknikleri kullanmıştı: bindirme, hızlandırma ve yavaşlatma, eğik planda kopukluk ve aşırı ışıklama... *Bulvar Melekleri*'nda kullanılan teknikler, Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) teknikleriyle şaşırtıcı bir benzerlik gösterirler.

Çin'de gösterime giren ilk Rus filmleri 1921'e doğru Sovyet Devrimi'nden sonraki tarihleri taşır; bu filmler Rusya'nın sınırdaş bölgesinde, Çin'in kuzeydoğusundaki Harbin yakınında izlenir. Öte yandan Harbin, Sovyet rejiminden kaçan kalabalık bir Rus topluluğunun sığındığı yerdir. Söz konusu film gösterimleri gerçek anlamda hiçbir etki uyandırmaz. Çin'de izlenen ilk Sovyet filmi, Lenin'in cenaze törenine ilişkin Mart 1924'te düzenlenen belgeseldir. Belgeselde bir dizi anımsatıcı etkinlik de yer alır (Sun Yat-Sen Mart 1925'te ölmüştü ve Çin hükümeti SSCB ile diplomatik ilişkilerini henüz kesmemişti). Solun Çinli entelektüelleri ve Sovyet rejiminin sempatizanları bu olayı fırsat bilip Lenin imajını ilâhlaştırmak amacıyla "proleter enternasyonalizm" düşüncesini yaydılar.

Amerikan filmlerinin ithal edilmesi tam anlamıyla ticari bir hedef güdüyordu; maksat, Çin pazarını tümüyle ele geçirmekti. Buna karşılık, Sovyet filmleri açıkça politik, hatta propaganda amaçlıydı. Ekim tezlerini yaymak ve Çin'de sol hareketleri desteklemek söz konusuydu; bunun için de ajitasyon-propaganda (sinema, tiyatro ve edebiyat aracılığıyla) stratejisine dayanıyordu. Bu ideolojik ikilem, *Potemkin Zırhlısı* ve Pudovkin'in *Asya'da Fırtına* (1928) gibi modern ve kaliteli Sovyet filmleri sayesinde aşıldı. İşte bu filmler, Amerikan sinemasının üslubundan ve biçimlerinden uzaklaşarak gerçek anlamda sinematografik bir yenilenmeye tanıklık ettiler.

Ancak bu filmlerin çoğunluğu geniş kitlelere hitap etmiyordu. Seanslar bazı Çinli entelektüel grupların girişimiyle organize ediliyordu. Daha ilerde, söz konusu grupların büyük çoğunluğu, 1930'lu yılların Çin sinemasında önemli simaları temsil edecektir. Aynı gruplar Eisenstein'ın, Pudovkin'in, Aleksandr Dovjenko'nun, Vertov'un film kopyalarını tedarik ediyorlardı. Dolayısıyla zamanın bellibaşlı Sovyet sinema teorilerini usulüne uygun biçimde Çinceye çevirdiler: Pudovkin'in *Sahneleme Teorisi ve Teori*, Anatoli Lunaçarski'nin[2] sinematografik sistem ve sinema üzerine bazı denemeleri Xia Yen ve Çeng Boqi'nin birlikte çalışmasıyla Çinceye aktarıldı. Tabii bu arada, *Güncellik ve Devrimci Sinemanın Geleceği* (*L'actualité et le Futur du Cinéma Révolutionnaire*[3]) gibi çok önemli bir denemenin çevrildiğini de unutmamalı. Bu planlı girişimler (politik

2 Anatoli Lunaçarski (1875-1933): Teorisyen, romancı ve Sovyet siyaset adamı, Lenin'in eğitim ve kültür bakanı. SSCB'nın kuruluşunda kültürel politikanın bütününe katkıda bulunmuş, sosyalist bir rejimde sinema dahil sanatsal yaratının geleceğine ilişkin yönleri tanımlamıştır. Stalin iktidarı döneminde gerçekleştirilen tasfiye sürecinde 1933'te ihraç edilmiştir.

3 Bu yazı aylık yayımlanan dergi *Nan-guo*'dan çevrilmiştir, no. 16, Şangay, Temmuz 1930.

ve ideolojik anlamda) birinci büyük komünist katılımın başlangıcını oluşturacaklardır. Bu Çinli entelektüeller gerek Şangay'da, gerek Pekin'de büyük ya da orta ölçekli film prodüksiyonlarına dahil olacaklar, yirmili yılların Sovyet sinemasının fütürist ve modernist dilinin kullanılmasını sağlayacaklar, sonuçta otuzlu yılların Çin sinemasını kesin biçimde etkileyeceklerdir.

Nan-Guo Dergisi

Sovyet etkisiyle (sinema, edebiyat ve tiyatro) bu çeşitli sanatsal etkinliklerin ortaya çıkışı 1925 tarihini taşır; Tian Han tarafından sinema ve tiyatro derneği Nan-Guo'nun (Güneyin Ülkesi) kuruluşu o tarihtedir.

Tian Han (1898-968), Hunan eyaletinde yaşayan bir köylü ailesinin bireyidir. Orta öğrenimini tamamladıktan sonra, yükseköğrenimine Japonya'da devam eder. Birinci Dünya Savaşı yeni sona ermiş; Avrupalı ülkeler film çekimlerine başlamışlardır. Japonya'da kalışı sırasında Tian Han, Çin'de görülmeyen hatırı sayılır miktarda filmi izleme fırsatı bulur, tiyatro ve sinemaya yönelik ilgisini derinleştirir. Öte yandan Rusya'da Sovyet Devrimi'nin başarıya ulaşması Japonya'da ilk marksist-leninist hareketleri cesaretlendirmiştir. Tian Han bu sol eğilimli Japon entelektüeller gruplarının bazılarına sempati duyar ve 1920'de ilk piyeslerinden biri olan *Gece Bir Kafede*'yi yayımlar. "Sosyal-gerçekçi" üslubunun birinci aşamasını böylece belirler. Tian Han otuzlu yıllarda Çinli senaristlerin en önemlilerinden biri olacak; Bu Wancang'ın *Modern Üç Kadın* (1934) ve Shi Dongsam'ın *Gençliğin Yürüyüşü* (1937) filmlerinin senaryolarını yazacaktır.[4]

1921'de Çin'e dönüşünde, on beş günde bir çıkan *Nan-guo* (Şangay'da) dergisinin yayınını üstlenir. Dergi yayımlanır yayımlanmaz, tiyatro ve sinema derneği Nan-Guo'nun vazgeçilmez kişisi olur. Dört sayı yayımlanan dergi, iki ay boyunca güç belâ ayakta duracaktır. İkinci sayıdan itibaren sinema, tiyatro ve yeni sinema eleştirileri içeren bir dosyayla zenginleşir.

Nan-Guo Derneği kuruluşunun başında, görünürde politik eğilimi olmayan kültürel bir organizasyona benziyordu. Sola yönelik eğilimi daha yurtsever ve sömürge karşıtı bir tutum sergiliyordu. Nan-Guo Derneği'nin giderek "sovyetleşmesi" kendine özgü bir bağlamda gerçekleşir. Çin sonraki onlu yıllara nazaran 1920'li yıllarda siyasal bakımdan daha istikrarlıydı, ancak yarı sömürge[5] durumu değişmemişti, ekonomisi hâlâ yabancılara verdiği imtiyazlara bağlıydı. Bu işgalin tepkisi olarak genç Çinli entelektüellerde çok belirginleşen antiemperyalist ve sömürge karşıtı bir bilinç gelişti.

4 Tian Han üzerine biyografik veriler "l'Histoire du Développement" (*Çin'de Sinematografik Gelişmenin Tarihi*) (Cheng Chihua yönetiminde, Pekin, 1963), *Büyük Çin Ansiklopedisi*, sinema cildi (Pekin, 1991) ve *Çin Sinema Tarihi*, cilt I (Tuu Yun-chih, Taypey, 1972).

5 Yarı sömürge: Demokratik Çin'in 1911'de kuruluşundan sonra bile Batılılar bütün güçleriyle ekonomik ve politik imtiyazlarını korurlar ve toprak mülkiyetleri devam eder.

SSCB Çinli entelektüellerin gözünde kendini göstermek için bu elverişli ortamdan yararlandı. Siyasal-kültürel bir örgüte dönüşen Nan-Guo Derneği'ni kullandı. Çankayşek'in baskısından kurtulmak amacıyla etkinliklerin çoğu az çok gizli yapılıyordu. Sözgelimi, dernek tarafından organize edilen *Potemkin Zırhlısı*'nın 1926'daki gösterimi sempatisini ve desteğini kazanmak amacıyla Şangay'ın Çinli kültürel çevresiyle ittifak kurmayı amaç edinmişti. Filmin Çin'de gösterimi Rus elçiliği tarafından finanse edildi.[6] Tian Han *Nan-Guo*'da (no.13, Mart 1930) şöyle yazdı: "Bu film bize yeni bir güç ve güzellik katıyor; o güç ve güzellik devrim adına mücadele eden halktan geliyor (halkın dışında başrolü oynayan kimse yoktur)..."

Dernek sanata ilişkin Sovyet teorileri kapsamında bir enstitü kurarak yirmili yıllarda büyüyecek ve bütün bir genç Çinli yaratıcılar kuşağını kendine çekecektir. Enstitü Tian Han hariç, gerçek anlamda sinematografik deneyimi hiç olmayan bir genç entelektüeller ekibini kendi etrafında toplayacaktır: Xia Yen, Hong Shen, A Ying, Çeng Boqi, Uyang Yuşian, Yuan Muzhi... Bu isimler senarist veya yönetmenlik yapacak ya da Nie Er, He Luting ve Ren Guang gibi 1930'lu yıllardaki Çin filmlerinin ilk müzik bestecileri olacaklardır.

Dernek sinema, tiyatro, edebiyat, resim ve müzik dallarında sanatsal faaliyet alanını genişletir ve dağılmasına kadar Çin'de Sovyet kültür ve sanatını yaymayı sürdürür. 1930'da Çankayşek SSCB ile kesin biçimde bağlarını koparır ve çok aşırı sol bulduğu derneği kapatır. Derneğin bazı üyeleri Mao'nun Komünist Partisi'nin kültürel yeraltı faaliyetlerine katılırlar; ötekilerse takma isimler alarak Şangay'ın film prodüksiyonlarına angaje olurlar: Xia Yen, Çeng Boqi, A Ying, Chen Bugao, Yuan Muzhi *Mingxing Motion Pictures*'da; Tian Han, Nie Er ve Ren Guang *Lianhua Motion Pictures*'da çalışacaklardır; Tian Han ve Xia Yen *Yihua Motion Pictures*'da senarist olarak çalışırlar, sonra aynı şekilde *Diantong Motion Pictures*'a katılırlar. 1930'lu yılların sonunda, Diantong komünist partisine sadık kalarak propaganda organı olur. Tian Han'ın ürettiği bütün yapıtlar, Xia Yen ve eski derneğin üyeleri, o döneme damgasını vuran Sovyet sinematografik anlatım ve estetiğine ilişkin teorilerden doğrudan esinlenirler.[7]

"Sınıf Sineması"nı Yaymak

Nan-Guo Derneği, dağıldıktan sonra da etkisini sürdürür. Derneğin yaptığı film eleştirileri göz önünde tutulur ve Çin sinematografik üretimine

6 Bkz. Cheng Chihua, *Çin'de Sinematografik Gelişmenin Tarihi*, cilt 1, s.139, Çin Sineması Yayınları, Pekin, 1963.

7 1921'de Tian Han tarafından on beş günde bir yayımlanan *Nan-Guo* dergisinin ortaya çıkışıyla aynı derneğin dağılması arasında geçen sekiz yıllık periyod, tarihçiler tarafından Nan-guo hareketi diye nitelendirilmiştir. Bu konuda bkz. Tuu Yun-chih, *Historie du Cinéma Chinois* (*Çin Sinema Tarihi*), cilt 1, s. 106-120, Shang-wu Yayınları (Tayvan) Taypey, 1972.

yakından katılır (hızlı çekim serisi gerektiren ticari filmler hariç). Hatta bağımsız Çinli sinemacılar tanınmak amacıyla arasıra derneğin üyeleriyle ilişki kurmak zorunda kalmışlardır. Sözgelimi Sun Yu, Cai Chusheng ve Wu Yonggang gibi sinemacılar derneğin gereklerine tabi olmadan önce onların ideolojik eleştirilerine maruz kalırlar.

Bu solcu çevrelere göre Sun Yu'nun iki filmi *Antik Başkentte İlkbahar Düşü* (1930), *Çılgın Çimenler ve Vahşi Çiçekler* (1930) "küçük burjuva zihniyeti" içinde çevrilmişler ve "küçük burjuvanın fantezi dolu yaşamını" yansıtıyorlardı.[8] Cai Chusheng'in ilk iki filmi, *Güneyde İlkbahar* (1932) ve *Pembe Bir Düş* (1932) sert eleştirilerle karşı karşıya kalır. "Sanatçının düşüne müdahale eden" sol eğilimli *Sinema Sanatı* (no.1, Haziran 1932) dergisinde yayımlanan Ange Noir takma imzalı bir yazı onları eleştirir ve yönetmenlere "hemen doğru yola girmelerini" öğütler. Buna benzer şekilde, birkaç yıl sonra, aynı sol grup Wu Yonggang'ın[9] *Dalgalar Kumu Elekten Geçiriyor* (1936) adlı üçüncü filmine saldırır; Çin sinemasında nadiren rastlanan aşırı stilize ya da dışavurumcu filmlerden biridir bu. Aşırı karamsar olan film, iyi ve kötüyü tartışmakta, insanlığa genel olarak bakmakta, "sosyal sınıflar arasındaki eşitsizliği yansıtan" sorunlardan uzak durmaktadır. Onların Stalinci açıklamaları sonucunda, Wu Yonggang'ın "Çankayşek iktidarına yaklaşmasından" kuşkulanılır. "Sınıflar çatışmasının radikal anlam ve içeriğinden sapmış, tarihsel evrim içinde sınıflar çatışmasının onurlu mücadelesini reddetme cesaretini göstermiştir. Yönetmenin tarihsel nihilist vizyonuna göre ulusal sınıflar mücadelesinin hiçbir anlamı yoktur. Sonuç olarak, *Dalgalar Kumu Elekten Geçiriyor* filmi gerçek anlamda gerici bir filmdir."[10]

Çin Komünist Partisi'nin yeraltında çalışan bu üyeleri yavaş yavaş Şangay stüdyolarına sızdıktan sonra yaptıkları eleştiriler Çinli sinemacıları hatırı sayılır biçimde etkiler. Böylesi politik baskılar karşısında, Sun Yu, Cai Chusheng ve Wu Yonggang üretimlerini ayarlamak zorunda kalırlar. Xia Yen'in katkılarıyla Sun Yu 1934'te *Yol*'u çevirir; filmde başrolü genç bir işçi grubu oynamaktadır. Aynı sene, Cai Chusheng *Balıkçıların Şarkısı* filminin çekimini yapar; filmin içeriği proleter devrimine ilişkin fikirlerle dolup taşmaktadır. Uluslararası bir ödül kazanan ilk Çin filmi Şubat 1935 tarihini taşır; aynı film Moskova Uluslararası film festivalinde büyük ödüle hak kazanır. 1936'da "Sinema Salonunda" başlıklı küçük bir yazı yazan Cai Chusheng kendi sinemacı mesleğini anlatır:

8 Bkz. Cheng Chihua, *Çin'de Sinematografik Gelişmenin Tarihi*, cilt 1, s. 150-151.

9 Wu Yonggang 1934'te ilk filmi *Tanrıça*'yı çektikten sonra, film sol'un eleştirmenleri tarafından Çin sinemasının en büyük klasiklerinden biri olarak kabul edildi. Bkz. Christophe Falin, *Tanrıça-Şangay Sessiz Sinemasının Son Zamanları*, DEA'nın inceleme yazısı, IRCAV/Paris III, Haziran 2004.

10 Bkz. Cheng Chihua, *Çin'de Sinematografik Gelişmenin Tarihi*, cilt I, s. 460-461.

"Bu yapıtta (*Güneyde İlkbahar*) kendime özgü küçük burjuva zevkimden kaynaklanan şiirsel bir fantezi ve belirli zarif bir lirizm dışta tutulursa, her şey uzlaşmacı biçimde öngörülmüştür; nitekim onun eleştirisini yapamazdım... Kendi içinde çelişkili bir anlayışla üretilen bu iki yapıtın (*Güneyde İlkbahar* ve *Pembe Bir Düş*) ağır bir eleştiriye uğradığını görünce, nihayet gözüm açıldı. Bundan sonra, yapıtlarım hiç değilse toplumun ayaktakımının acılarını doğrudan yansıtmalı ve mümkün olduğu kadar en geniş anlamıyla halka ulaşmalıydı..."[11]

Eski Nan-guo hareketinin üyelerinden pek çoğu, 1949'dan sonra komünist Çin'de yüksek konumları işgal edecekler, Mao döneminde sinematografik çevrenin başına geçeceklerdir.[12] Dolayısıyla Sovyet sinemasının, onun sistem ve teorilerine ilişkin sinematografik üretimin bellibaşlı organizatör olarak tasarlanmasına katkıda bulunacaklardır. Bu modelden yola çıkan Çin sineması parlak bir geleceğe sahip olacaktı. 1949'dan sonra, Mao ve Stalin arasında oluşan işbirliği ittifakının ardından bu tezler güçlendiler. Otuzlu yıllardan itibaren yeraltında çalışan Çin Komünist Parti ajanları giderek büyük Şangay stüdyolarını denetim altına aldılar ve pek revaçta olan Sovyet avangardının bütün sinematografik teorilerini öne çıkardılar.[13] "Yaratıcı ilkeler" üzerinden yürütülen bu diktatörlük, Çin sinemasını kültür devriminin sonuna kadar büyük çapta dondurup etkiledi.[14] "Halk için" sloganı sinemanın bir propaganda aygıtı olmasını sağladı. İdeolojik mitler etrafında dönen propaganda, "politik bakımdan yanlış olan" bütün filmlere şiddetle karşı çıkıyor, onların içeriklerini "küçük burjuva" diye eleştiriyor, çöken sistemi savundukları için onları suçluyordu.[15]

---

11 Cai Chuseng'in *Sinema Salonunda* denemesi ilkin *Sinema, Tiyatro* (no.3, Aralık 1936) dergisinde yayımlandı. Günümüzde aynı yazıyı *Çin Sineması Üzerine Denemeler Derlemesi*'nde bulmak mümkündür. 1897-2001, cilt 1, s. 260-270. Sanat ve Kültür Yayınları, Pekin, 2002.

12 Eski Nan-Guo hareketinin üyeleri özellikle kültürel organizasyonlarda yüksek konumları işgal ettiler. Sözgelimi kültür devriminden önce ölen Tian Han, ilkin sanat bürosunun yöneticisi oldu, sonra Çinli Dramaturglar Derneği'nin başkanlığını yaptı; Xia Yen kültür bakanlığında 1954'te başkan yardımcılığına atandı; özellikle sinematografik işlerle ilgileniyordu; Yuan Muzhi sinema bürosunda (Kültür Bakanlığına bağlı organizasyon) genel müdürdü; Zheng Boqi 1950'de Kuzeybatı Çin Kültür Derneği'ne başkan yardımcısı olarak atandı ve 1954'te Xi-an'da Çinli Yazarlar Derneği'nin başkan yardımcılığına getirildi.

13 Ne var ki bu avangard teorileri 1930'lu yılların Stalinci Rusya'sında kötü yönlendirilmişti. Bkz. Richard Taylor, *The Politics of the Soviet cinema 1917-1929* (*Sovyet Sinemasında Politikalar*), Cambridge Üniversitesi, 1979. Ayrıca bu konuda bkz. Eric Schmulévitch, "Bejin Çayırı, Bir Sansür Olayı" başlıklı makalesi.

14 İkinci Dünya Savaşı'ndan ve 1949'dan sonra Çin sineması, 1930'lu yılların yine solun kendi içinden çıkan geleneği izler, kültür devrimi esnasında, "Yian-Ban-Xi" denilen bir propaganda sinemasına dönüşür; bununla beraber, Sovyet etkisi altında oluşan üsluptan farklılık gösterir.

15 Bkz. Hélène d'Encausse ve Stuart R. Schram, *L'URSS et la Chine devant les sociétés pré-industrielles*, Armand Colin, Paris, 1970. *Aprés Tempêtes sur l'Asie*'dan (1928) sonra, İlya Trauberg'in 1929'da çevirdiği *Moğol Treni* Asya'ya yönelik Sovyetik belirsizlikleri simgeler. 1929 yılı, Çankayşek'in yöneticilerine saldırdığı ve Stalin'in ihanet ettiği Çin devrimine ilişkin Bolşevik partide cereyan eden tartışmalarla çalkalandığı yıldır.

Stalinci Modelin Öncülleri

1927'de Çankayşek hükümeti ile Stalin yönetiminin ittifakı Çin'in kuzeyinde savaşan liderlerin tasfiye edilmesini sağlar; ancak 1930'da biten tasfiye süreci, SSCB ile bütün diplomatik ilişkilerin kopmasıyla sonuçlanacaktır. Bu iki düşman faktör, Çankayşek'in partisi ile Mao'nun komünist partisi arasındaki çekişmeyi ve ideolojik kavgayı körüklemekten başka işe yaramaz. Bu durum, köyler ile kentler arasındaki farklılaşmaları daha derinliğine açığa çıkarır. Köylerde, komünistler silahlı mücadele stratejisini kullanırlar; amaç, kentlerin köyler tarafından kuşatılmasıdır; kentlerde (özellikle Şangay, Pekin, Wuhan gibi büyük şehirler), sömürge toprakların geri alınmasını talep ederler; bundan da amaç Marksist-Leninist ideolojinin tohumlarını planlı etaplarla yaymaktır.[16] 1930'da Şangay'ın sömürge topraklarında, komünistler tarafından "sol Çinli yazarlar derneği" ve "sol Çin'in genel kültür derneği" (sinema oyuncuları, tiyatro oyuncuları ve ressam dernekleri) gibi örgütler kurulmuştur; bunlar partinin yeraltı örgütleridir, Nan-Guo hareketinin mirasçısıdırlar; Sovyet kültür ve sinemasını yaymayı sürdürürler. Eisenstein'ın orijinal senaryosu *Que Viva Mexico* 1936'da Şangay'da *Sanat ve Kültür* dergisinin birinci sayısında görünür. Harekete dinamizm katan ilginç bir işarettir bu. Çok sayıda Sovyet filmi bu dönemde gösterime girmiştir: Pudovkin'in *Asya'da Fırtına*, Nicolas Ekk'in *Hayat Yolu* (1931) Sergey Yutkeviç'in *Altın Dağ* (1931) ve Grigori Kozintsev ile Leonid Trauberg'in *Odna Yalnız Kadın* filmleri gibi. Bir tek *Asya'da Fırtına* filmi bir Fransız dağıtımcı tarafından ithal edilmiş ve Şangay'ın Fransız sömürge toprağında büyük bir sinemada resmi kanaldan gösterilmiştir.

Bu Sovyet filmleri arasında, iç savaşta yetim kalan çocuklar konusunu işleyen *Hayat Yolu* "yeni sanatın simgesi" olur ve "Çin sinemasında izlenen bir model oluşturur."[17] Gösterime girişi sırasında, solun Çinli sinemacıları ve teorisyenleri, Shanghai Morning Reporter'a film üzerine bir yazı eki verirler. Sekiz eleştiri ve on dört küçük yazıdan ibaret bu kültür yazarları, Huang Zhebu (Xia Yen'in takma isimlerinden biri), Hong Shen, Chen Bugao ve Mingxing Motion Pictures'ın patronu Chang Shichuan gibi tanınmış kişilerdir. Orijinal senaryo Xia Yen tarafından Çinceye çevrilip yayımlanmıştır (Çin'de basılan ilk Sovyet senaryosu). *Hayat Yolu* uzun süre Çin sinemasını etkilemiştir.[18]

16 SSCB'nin Stalinci yöneticileri, aynı kırsal özellikleri taşıyan ve Sovyet Cumhuriyetleri'nin birbirine karışmasını önleyebilecek olan bir Çin'in devrimci sürecini hızlandırırken var gücüyle çabaladılar. Bkz. Lucien Bianco, *Les Origines de la Révolution Chinoise 1915-1949*. Gallimard, Paris, 1967.

17 Bkz. Cheng Chihua, *Çin'de Sinematografik Gelişmenin Tarihi*, cilt I, s. 194. Ayrıca aynı konuda bkz. Dorena Caroli'nin yapıtı, *Sovyet Rusya'da Suçlu ve Terkedilmiş Çocuklar (1917-1937)*, L'Harmattan, Paris, 2004.

18 Cai Chusheng, *Yolunu Şaşıran Kuzular* (1936) filmini çekerken *Hayat Yolu*'ndan doğrudan esinlendiğini itiraf eder. Bkz. Lin Nien-tong, *Çin Sineması Üzerine Kamera'dan Notlar*, s. 17, Den-ching, Taypey, 1987. Xia Yen, Pudovkin'in senaryo teorilerinin çevirmeni olacak ve Cheng Bugao'nun 1932'de çekilen *Vahşi Sel* filminin senaryosuna katkıda bulunacaktır.

Otuzlu yılların Çin'i, Şangay'ın kentsel mekânı dışında, her türlü yabancı etkisine geçirimsiz kalacaktır.[19] Elitlere tahsis edilen bilgiler kısım kısım dolaşıma girer. Nitekim *Sovyet Rusya'da Sanat Kuramı* başlıklı kitap[20] Şubat 1933'te Şangay'da basılır; Uluslararası Tercüme Derneği'nin bastığı kitap bütün Çin'de dağıtıma girer. Söz konusu yapıt, Sovyet teorilerinin toplumu nasıl etkilediğinin bir kanıtıdır. Sovyet sanatının ayrıntılı analizi, bu kitaba sürekli güncel kalan bir önem atfeder. Kitabın yedinci bölümü olan "Sovyet sineması", zamanın büyük Sovyet sinemacılarını ve onların yapıtlarını tanıtır, SSCB sinemasında kadınların oynadığı rolden söz eder; Ukrayna, Belarusya, Azerbeycan, Gürcistan gibi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri'nde gözlemlenen sinematografik gelişmeyi dilegetirir. Dolayısıyla Stalinci "sinematografik organizasyon" sistemi bütün ayrıntılarıyla şöyle tanımlanır:

- Yukarıdan aşağıya doğrudan denetlenen merkezi yönetsel bir sistem;
- Sinemanın bir mücadele silahı gibi algılandığı tabanın küçük birimleri üzerinde temellendirilen devlete ait bir sinema sanayii.

Kırklı yıllarda Çin sinemasının örgütsel evrimi, bu Sovyet teorilerinden bazılarının üstüne oturmaya zorlanmıştır. Ancak bu sinema onların ideolojik sonuçlarını bilmediğinden ve destek de görmediğinden, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood'dan ithal edilen stüdyonun ve ticari sistemin kurallarına uymaya devam etmiştir. Sözkonusu evrim, özellikle montaj konusunda Sovyet teorilerinin alınmasını sınırlıyordu. Öte yandan teknoloji alanında azgelişmişlik ve ekonomik durumun zayıflığı yenilenmeyi zora sokuyordu. Aynı şekilde yetersiz stüdyoların donanımı Çin sinemasının yenilenmesini aksattı. Tabii ki durum Sovyet sinemasından farklılık gösteriyordu; zira Sovyet sineması dağınıklık içeren beş yıllık planlamalara rağmen devletin mutlak desteğini gören bir sektördü.

Dolayısıyla Amerikan sineması, gerçek anlamda kültürel bir etki uyandırmamakla beraber, Çin pazarını büyük çapta işgal ediyordu. Zamanın dergi ve gazetelerinde yayımlanan pek çok yazı Amerikan filmlerine genelde fıkra türünden oyunlar şeklinde bakarak tanıtıyor; doğrudan ticari bir amaç güderek onlara olan ilgiyi artırmaya çabalıyordu.[21]

19 Bkz. Marie-Claire Bergère, *L'âge d'ôr de la bourgeoisie chinoise 1911-1937*, Flammarion, 1986 ve *Şangay'ın Tarihi*, Fayard, 2002. Ayrıca bkz. Christian Henriot/Alain Roux, *Şangay'da Otuzlu Yıllar*, Autrement, 1998. Zhang Yingjin, Şangay'da *Sinema ve Kentsel Kültür* 1922-1943, Stanford U/P, Kaliforniya, 1999.

20 Ke Ji tarafından çevrilmiş ve basılmış. Orijinal başlığı, *Ekim'in Sesi-Sovyet Rusya'da Sanat ve Edebiyat*. Sanat sayfaları yedi bölümden oluşuyor. Kitabı üç Amerikalı birlikte yazmış: Joseph Freeman, Joshua Kunitz ve Louis Lozowiek. (New York'da yayımlanmış, 1930).

21 İki örnek gösterilebilir: Şangay'da Mayıs 1933'te Mingxing Motion Pictures tarafından yayımlanan aylık dergi *Mingxing* ve 1930'da Şangay'da yayımlanan *Lin Loon Lady's Magazine* başlıklı haftalık dergi. Bu ikinci dergi sinemanın etkinlikleri üzerine bir ek veriyordu; sırf filmler üzerine tanıtma

Kuramsal görüş açısından, Amerikan filmlerinin etkileri Sovyet sineması denli belirleyici (sahneye koyulan planlar, senaryonun yazılışı, oyuncuların rolleri...) olmamıştı. 1928'li yıllardan itibaren Sovyetler, ekonomik ve ticari alanda Amerikalılarla rekabet edemeyeceklerini kesinlikle biliyorlardı; bu nedenle uluslararası pazarda başka stratejiler geliştirmeleri gerekiyordu.[22] Nitekim Çin sinemasında doğmakta olan sanayi muazzam bir deneyimler silsilesini temsil ediyordu; işte o deneyimler Pudovkin'in, Eisenstein'ın ve Vertov'un çelişkili teorilerinden doğmuştu. Aynı teoriler otuzlu yıllarda Stalinci SSCB'de kınanmış- lardı; yeni destekler arayan angaje Çinli yönetmenleri etkileyebilirlerdi.

Saydamlık ve Kapalılık

1930'lu yıllar, gerek sosyal sınıflar arasındaki kavgalar gerekse ideolojik tartışmalardan doğan çelişkiler bakımından belirlenmiştir. Sovyetler'in önerdiği montaj tekniğini Çinli sinemacılar radikal biçimde kullanıyorlardı. Söz konusu teknik onlara aynı planda yer alan çelişkinin çeşitli yansımalarını anlamayı ve o yansımaları yan yana koymayı sağlıyordu. 1933'te *Tian Han Gücün Yükselişi* başlıklı denemesinde şöyle yazıyordu:

"1929'da dünya ekonomik bunalımı Uzakdoğu ekonomisini de vurur. 1931'de bastıran şiddetli yağış, Çin'in on altı eyaletini sular altında bırakır ve Çin'in kuzeyine Japon istilası başlar; bu çeşitli olaylar nihayet Çinlileri uyandırır ve kendi yollarını kendilerinin çizmesi gerektiğini onlara gösterir. Bu somut durum karşısında Çinli sinemacılar bayatlayan özel zevklerini yavaş yavaş bırakırlar; halkın sefaletini yansıtmak amacıyla sinemayı bir araç olarak kullanmaya yönelirler. Çinli sinematografik kültür yeni bir yola girer."[23] Tian Han şunu ekliyor: "Sovyet sinemasını anlamak ve tanımak gerekli; tabii sadece çok zengin devrimci içeriğini anlamak yetmiyor; zamanımızın en ileri sinematografik tekniklerinden biri olduğunu da algılamak gerekiyor."[24]

Çok sayıda sinemacı bu tematik yöntemleri ön plana alır. Sözgelimi, Shen Xiling *Şangay'da Yirmi Dört Saat* (1933), Cheng Bugao *Vahşi Sel*'de (1933) o dönemin sefaletini yansıtır. *Kentte Şafak*'da (1933) Cai Chusheng yoksul ve refah içinde yaşayan sosyal sınıflar arasındaki karşıtlığı yorumlarken, *Şangay, Dünü ve Bugünü* (1936) adlı filmde Cheng Bugao kentlerdeki ekonomik bunalımı Eisenstein'ın *Grev* (1925) filmine yaklaşan bir üslupla aktarır.

yazıları yayımlamasının yanında, Marlene Dietrich ve Greta Garbo gibi özellikle hayatta simgeleşen Hollywood'un kadın oyuncularıyla ilgileniyordu.

22 Bkz. Richard Taylor, a.g.e.

23 Tian Han, *Recueil d'essais* (*Denemeler Derlemesi*), s. 330, Jin-Dai Yayınları, Şangay, 1936.

24 Tian Han, *Nan-Guo*, no.16, Sovyet sinemasına ayrılan dosyanın girişinde, Temmuz 1930.

Ne var ki gerçek anlamda eleştirel tavırları olmayan bu sinemacılar aynı planda aynı gerçekliğin çeşitli yanlarını *biraraya getirmeyi* başaramayacaklardır.[25]

Komünistlerin zaferi öncesi olan kırklı yılları beklemek lâzımdır; montajın Sovyet teorilerine dayanan solun sanatsal üretimi o yıllarda belirecektir. Antiemperyalist ve antikoloniyalist denilen çok sayıda film (Cai Chusheng ve Zheng Junli'nin *Yangzi Irmağının Gözyaşları* (1947), Shen Fu'nun *Aydınlanmanın On Bin Ocağı* (1948), Chen Liting'in *Halkın Kocaman Avucu* (1949) ve Huang Zhuolin'in *İktidardan Düşüş*'ü (1950) Çankayşek iktidarını suçlar, devrimin aydınlatıcı ışınlarıyla toplumun bu karanlık yanını açığa vururlar. Bazı Sovyet filmlerini şaşırtıcı biçimde taklit eden ellili yılların bu propagandacı Çinli yönetmenleri sonunda yirmili yılların Sovyet teorilerini daha açıkça üne kavuştururlar.

Çin Komünist Partisi iktidara gelir gelmez ülkenin sinematografik inşası için doğal olarak Sovyet sinemasını izleyecektir; tabii bunu ellili yılların sonuna dek savaş sonrası güçlenen bir ittifak çerçevesinde yapacaktır.[26] SSCB Şangay'da otuzlu yılların başından itibaren girişilen bu sinematografik kolonizasyona belirli biçimde katılır; Çin sinemasına kendi biçimlerinin ötesinde, kendine özgü bir üslubu ve türü aşılar.

Elyazmasını gözden geçiren Coline Brogé ve Kristian Feigelson'a teşekkürler.

25 O tarihteki kargaşa ortamında, sol filmlerdeki kurgusal kişilikler genellikle çevresel gerçekliğin etkisiyle hayal kırıklığına uğramışlardır. Filmin sonunda genelde bunu ifşa ederler ve hemen kuzeybatıya gitmek için hazırlık yaparlar, film bir anda büyük bir heyecan içinde sona erer. Sol filmlerin alışılmış ikilemi ve finali. Niçin "kuzeybatıya gitmek" istenir? Çünkü o dönemde Mao'nun partisi salt Çin'in kuzeybatısıyla (Yen-an bölgesi) ilgileniyordu. Orası aynı zamanda Çin'in en yoksul bölgesiydi. Mao daha sonra, proleter devrimi Çin'in diğer bölgelerine yayacaktır. "Kuzeybatıya gitmek" komünist propagandayı (bu arada söz konusu propaganda Çankayşek hükümetinin giderek artan bir baskısına maruz kalıyordu) yaymanın dolaylı bir sonucudur. Nitekim oraya gitmek, somut biçimde gerçek devrime katılmak amaçlıdır. O dönemi kapsayan Cai Chusheng'in *Balıkçıların Şarkısı* (1934), Zhang Shichuan'ın *Yeni Yıl'da Para* (1937) gibi önemli filmlerde final hep birbirine benzer.

26 Stalin 1953'te Moskova'da ölür; onun yerine SSCB Komünist Parti genel sekreterliğine Kruşçev getirilir. Kruşçev'in amacı "Stalincilikten arındırma" politikası yürütmektir. Söz konusu politika ellili yılların sonunda Maocu Çin'le SSCB arasında büyük anlaşmazlıklara neden olmuştu. Mao'nun bizzat kendisi, Maoculuğun Stalincilikten doğduğunu sık sık açıklamıştı. Onun kanısına göre Kruşçev tarafından yürütülen Stalincilikten arındırma kuşkusuz gerici değildi, ancak Çin Komünist Partisi'nde "Maocu karşıtı" bir tepki doğurabilirdi. Çin ve SSCB arasındaki anlaşmazlık ellili yılların sonunda başlar. 16 Temmuz 1960'da Moskova hükümeti sayıları bine varan Rus uzmanların bir ay sonra Çin'i terk edeceğini resmen Pekin hükümetine bildirir. Bu uzmanlara bilim insanları, teknisyenler ve mühendisler de dahildir. Bunun sonucunda iki komünist rejim arasında kopukluk başlar. Bkz. Mao Zedong, *La construction du socialisme: modèle soviétique ou voie chinoise* (*Sosyalizmin İnşası: Sovyet Modeli veya Çin Yolu*), Hu Chi-Hsi tarafından Fransızcaya çevrilmiş, Seuil, Paris, 1975.



Ken Loach'un 1994 tarihli *Ülke ve Özgürlük* filminden bir kare.

Pietsie FEENSTRA, Madrid Üniversitesi'nde araştırmalar yaptıktan sonra, Sorbonne Nouvelle'de sinema eğitimcisi ve araştırmacı olarak çalışıyor. Utrecht Üniversitesi'ne (Hollanda) üyedir. *İspanyol Sinemasında Yeni Mitler (1975-1995)* adlı kitabın yazzarıdır (L'Harmattan, 2005). feenspq@ hotmail.com

İSPANYA İÇ SAVAŞI'NDAN SİNEMATOGRAFİK ANILAR

Pietsie Feenstra

– § –

Uluslararası tugaylar bir efsaneye dönüşür: Birkaç yıldan bu yana Avrupa'nın her yanında toplantılar, sergiler düzenlenmekte, kitap yayınlanmaktadır; amaç İspanya iç savaşında onların oynadığı rolü hatırlatmaktır.[27] Geride kalan yıllar ve İspanyol toplumunun iç savaşı anmaya çalışması, yirmi yıldır yeni efsaneleştirme biçimlerine katkıda bulunmuştur. Üretilen senaryolarla sinema az çok bu uluslararası tugayların varlığına tanıklık eder; amacı onları çeşitli dönemlerde görünür kılmak, sinematografik bellek sayesinde uzun ömürlü kalıcılıklarını sağlamaktır.[28] Doksanlı yıllarda, iki kurmaca film onlara çok önemli bir rol atfediyordu: Daha ziyade grotesk bir tema içinde yansıtılan Carlos Saura'nın *Ay Carmela* (1990) filmi ve İngiliz yönetmen Ken Loach'ın Stalin etkisini açıkça vurgulayan *Ülke ve Özgürlük-Tierra y Libertad* (1995) filmi. Bu savaşa ilişkin görsel kaynaklara (belgeler, fotoğraflar...) koşut olarak ve o filmlerin kurgusal temasının ardında bellibaşlı iki problem kendini gösterir: Uluslararası tugayların tarihin efsanevi figürleri gibi yansıtılması ve onların Stalinizmle gerçek bağları.

2003'te Haziran ayından Eylül'e kadar süren, Remy Skoutelsky ve Michael Lefebvre'in kitabına ilişkin sergi: *Imàgenes para recuperar la historia de las Brigades Internacionales.*

27 2003'te Madrid'de, *Circulo de Bellas Artes*'de bir dizi konferans düzenlenir; aynı zamanda Fransa'da çok sayıda konferans yapılır, Hollanda'da pek çok yazı yayımlanır. Bu anma etkinliklerinden birkaçına değinelim: Madrid'de Haziran 2003'te *Circulo de Bellas Artes*'de filmler dizisi, "Uluslararası Tugaylar Destanı".

28 Sinema şu aralıklarda işlev görür, bkz. Marc Ferro, *Sinema ve Tarih*, Gallimard, Paris, 1993. P. Sorlin'e göre "1970'ten 1976'ya kadar 365 İspanyol filminden yalnızca 12'si şöyle ya da böyle iç savaşı anımsatır." "Sinema, tarih, anı yazıları, sorunsal odaklanma", *Medyatik Anlatı ve Tarih*, Béatrice Fleury Villate, L'Harmattan/INA, Paris, 2003, s. 230.

İç Savaş

Otuzlu yıllarda İspanya'nın karmaşıklığını ve bu iç çatışmada uluslararası tugayların varlığını anlamak için 1936'dan önceki periyoda zorunlu bir dönüş olarak Stalincilik ilişkisi kendini dayatır. O yıllarda ülke politik sistemlerce altüst edilmiş durumdaydı. General Primo de Rivera'nın diktatörlüğünden (1923-1930) sonra, Nisan 1931'de yapılan belediye seçimleri cumhuriyetçiler ve sosyalistlerin zaferiyle sonuçlanır: Cumhuriyet doğmuştur (Kral XIII. Alphonse çekilir, ülkeyi bırakıp gider); ne var ki siyasal durum yine de yatışmaz. Otuzlu yıllar grevlerin çoğalmasıyla damgalanmıştır: 1931'de Sevilla'da, 1932'de Katalonya'da, 1933'te Barcelona'da, 1934'te Asturias'da grevler patlak vermiştir.[29] İspanya savaşı esnasında ortaya çıkan tarımsal durum ve cılız sanayileşme düzeyi gibi problemler uzun süredir devam eden çatışmalar içine kök salmıştı.[30] Topraklar birkaç mülk sahibinin elindeydi, işsizlik oranı çok yüksekti, işçiler sömürülüyordu, aşırı yoksulluk koşulları geçerliydi, işverenlerin ölçüsüz egemenliği söz konusuydu. Hatta bu durumu tanımlarken, buna "köleci sistem" bile denebilirdi. Toplumsal eşitsizlik ve temel haklardan yoksunluk o karışık ortamı izah etmeye yeter; öyle ki iki bellibaşlı siyasal akım bu ortama damgasını vuracaktır: Anarşistler ve sosyalistler.

Bir yandan Bakunin'den esinlenen anarşist hareket mutlak özgürlüğü diliyor, işçiler ve köylülerin sırtına binen ağır yükü hafifletecek olan köklü bir devrim yapılmasını haykırıyordu. İki sendika anarşistlerden oluşuyordu: 1910'da kurulan CNT (Emeğin Ulusal Konfederasyonu) ve 1927'de kurulan FAI (İberik Yarımadası Anarşist Federasyonu). FAI çok daha şiddet yanlısı, çoğu kez silâha başvuran bir hareketti; isyancı grevi savunuyor, her türlü barışçı politik eylemi reddediyordu. Diğer yandan Sosyalist Parti, PSOE, 1879'da kurulmuştu; onun sendikası UGT (İşçilerin Genel Birliği) 1888'de faaliyete geçmiş, Avrupa sosyalist hareketinden esinlenmişti; anarşistlerin karşıtı olarak ılımlı sayılırdı. Sosyalistler halkın hoşnutsuzluğunu dile getiriyorlardı ve kuşkusuz daha pragmatiktiler. Marksist teorilerden esinlenmişlerdi; grevler yoluyla daha somut hedefler doğrultusunda çalışma koşullarının iyileştirilmesini talep ediyorlardı. PCE ve POUM'a koşut olarak iç savaşta onlar da çok önemli rol oynadılar. PCE (İspanya Komünist Partisi) 1921'de kurulmuştu; başlangıçta ağırlığı olmamakla beraber, sosyalistler ve anarkosendikalistler gibi iç uyuşmazlıklar sonucu bölünmelerden etkilenmemişlerdi. Parti SSCB'ye bağlıydı ki orada henüz pek bilinmeyen Stalin Rusyası'na ilişkin otuzlu yılların modeli olarak devam ediyordu; Komintern'in eğitim-

29 Hugh Thomas, *La Guerre d'Espagne*, Robert Laffont, Paris, 1961, s. 56, s. 85. Ayrıca bkz. François Godicheau'nun yeni çıkan yapıtı, *La Guerre d'Espagne (1936-1939)*, Odile Jacob, Paris, 2004.

30 Gerald Brenan, *La Labyrinthe Espagnol. Origines Sociales et Politiques de La Guerre Civile*, Champ Libre, Paris, 1984, s. 125-130. (İngilizce baskıdan çeviri: *The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Spanish Civil War*, Cambridge Üniversitesi, 1943).

cileri PCE kadrolarının oluşumuna düzenli olarak katılıyorlardı. Öte yandan POUM (Marksist İşçi Birliği Partisi), 1935'te Barcelona'da yeraltında kurulmuştu; Troçkist eğilimliydi ve tam iç savaşın ortasında özellikle Stalinciliğe karşı mücadele ediyordu.[31] Ideolojik bakımdan derinliğine bölünmüş olan bu sol 1936'da geniş anlamda bulunmaz bir şeydi.

Asturias'da 1934'te gerçekleştirilen grev politik durumu belirledi. Çok kaygılanan Madrid hükümeti General Franco ve Goded'in –daha önce Fas'ta hizmet gören– yabancı lejyonlarından askeri müdahale istedi. Lejyonerleri Asturias'da kullanacaktı. 15 gün süren çatışma sonunda barış sağlandı; bu barış Franco ve Goded'e haksız biçimde "ulusun kurtarıcıları" ünvanını kazandırdı. 1892'de doğan Franco 1907'den bu yana askeri kariyerinin bütün basamaklarını tırmanıyordu; 1923-1927 arası yabancı lejyonda komutanlık yapmıştı; yavaş yavaş sağın karizmatik siması olmayı başarıyordu.

Şubat 1936 seçimleri, Ulusal Cephe karşısında Halk Cephesi'nin zaferini somutlaştırdı; bu sonuç merkezci partilerin pek ağırlık koymamasına rağmen alınmıştı. Kısa ömürlü Halk Cephesi solun çeşitli partilerinden oluşmuştu: Sosyalist Parti, PSOE –içerden bölünmüştü ama sosyalist sendikanın desteğini almıştı–, UGT, Cumhuriyetçi Sol, Cumhuriyetçi Birlik ve –hâlâ azınlıkta olan ama istikrarlı– Komünist Parti. Ulusal Cephe ise C.E.D.A (Katolik Parti, *Confederacion Española de Derechas Autònomas*), İspanyol monarşistler, Falanj faşistler ve orta sınıfları temsil eden diğer partilerden meydana geliyordu. Baştaki hükümet, oylarının çoğunluğunun işçi sınıfından geldiğini bilen liberal cumhuriyetçileri temsil ediyordu.[32] Cumhurbaşkanı Azaña 1934'deki duruma çözüm bulmak amacıyla karşı tepkiye rağmen reformlar yürürlüğe koymuştu; söz konusu karşı tepki sağdan gelebilirdi; zira sağ kanat büyük olasılıkla kendi ayrıcalıklarını yitirmesine neden olacak çağdaşlaşma girişimlerinden çekiniyordu. General Franco ve ötekiler gizlice bir askeri darbe hazırladılar ve 18 Temmuz 1936'da Cumhuriyeti yıktılar. İspanya iç savaşı başlamıştı.

Uluslararası Durum

İspanyol çatışması, otuzlu yılların uluslararası bunalımına doğrudan damgasını vurur; öyle ki o yıllar diktatörlüklerin doğuşu ve ekonomik bunalım tarafından belirlenmiştir. Söz konusu diktatörlükler, Almanya'da 1933'te seçimi kazanan Hitler, İtalya'da 1922'de iktidara gelen Mussolini

31 Wilebaldo Solano, Le POUM. *Révolution dans la Guerre d'Espagne*, Collection Utopie Critique, Paris, 2002 (birinci baskı 1999), s. 35, s. 44. SSCB'de ilk Stalinci davaların hemen ardından tasfiye edilen "Troçkizm" çeşitli etki alanlarında "sol muhalefet" diye etiketleniyordu.

32 Thomas, a.g.e., s. 19-20. İskemlelerin dağılımı kuvvetler ilişkisini anlamaya yeter: Sosyalistler 89; sol cumhuriyetçi kanat –Azaña'nın partisi – 84; komünistler 16. Bunların yanında anarko-sendikalist hareketler yer alıyordu: CNT ve FAI.

ve Sovyetler Birliği'nde 1929'da iktidarını pekiştiren Stalin rejimleridir. 18 Temmuz 1936'da başlayan İspanya İç Savaşı uluslararası bir sorun haline dönüşür. 8 Ağustos'ta çeşitli ülkeler İspanya'ya müdahale etmeme kararını alır: Hitler ve Mussolini milliyetçilerle dayanışma kuracaklarını açıklarken, Fransa, Sovyetler Birliği, İngiltere ve ABD tarafsız kalacaklarını bildirirler; aynı ülkeler savaşa müdahale etmeyeceklerini vaat etmişler, oysa Hitler ve Mussolini silah yardımı yapacaklarını, askeri uzmanlar göndereceklerini belirtmişlerdir. Sovyet askeri danışmanları ve silahları ancak daha ilerde, Ekim 1936'da yola çıkacaklardır.

Bu yabancı müdahaleler iç çatışmanın yazgısını belirleyecektir. Müdahale etmeme antlaşması İspanya'yı Sovyetler Birliği karşısında Cumhuriyetlerin bağımlılığına benzer bir ilişkiye sokmuştur. Uluslararası güçler silah gönderirlerken, Nazi yardımı Rusya'nın yaptığı yardıma nazaran çok üst düzeyde kalmıştır.[33] Söz konusu kaynakları acilen temin eden bellibaşlı iki yardımcı unsur göze çarpar: Hitler tarafından desteklenen Falanj ve Stalin'in desteklediği Komünist Parti. İşte bu ilişkiler başlıca rolü oynayacaktır.

Bu iç çatışma içinde Sovyetler Birliği'nin stratejik çıkarları zaten devrim hedeflerini içermiyordu[34]; yalnızca durumu kontrol altında tutabilmek için tam tersine o durumdan uzak durmak ve sakınmak söz konusuydu.[35] Ken Loach'ın 1995'te çevirdiği *Ülke ve Özgürlük* filmine bakılırsa, bu tartışma İspanya'da hâlâ güncelliğini korumaktadır. Stalin, aynada Hitler'e karşı bir güç olarak görünür.[36] "Gerçek bir sosyalizm modelini" temsil eden Stalin bir uzlaşma ya da yarı-devrim biçimini arzu ediyordu. Bundan amaç, PCE ile birlikte durumu kontrol etmek, sosyalist sağın[37] ve cumhuriyetçi partilerin desteğiyle uyumlu olarak askeri ve politik danışmanlarının faaliyetlerini denetlemek, daha sonra yaklaşık üç milyon üyesi bulunan CNT'yi tarafsızlaştırmak ve POUM'u çökertmekti.[38] Nitekim POUM'un lideri Andrés Nin, Stalinci ajanlar tarafından öldürülecektir. Silah yardımı ve her türlü yardım yapılması İspanya için doğal olarak elzemdi; bu da Stalincilerin durumu kontrol etmesini sağlıyordu.[39] İspanya Cumhuriyeti'ni desteklemek amacıyla 1936'dan itibaren dünyanın her yanından gönüllüler geldi; aralarından

33 Enrique Moradiellos, *The Allies and the Spanish Civil War*, Sebastian Balfour ve Paul Preston'da. *Spain and the Great Powers in the Twentieth Century*, Routledge, London/New York, 1999, s. 96-126.

34 Pierre Broué, Emile Témime, *La Révolution et la Guerre d'Espagne*, Minuit, Paris, 1961. Franco rejiminde yasaklanan yapıt.

35 Emile Témime, *La Guerre d'Espagne, Un événement traumatisme*, Complexe, Brüksel, 1996.

36 Jean Jacques Marie, Staline, PUF, Paris, 1995, s. 55-73.

37 Solano, a.g.e., s. 54.

38 A.g.e., s. 44.

39 Román Gubern, *1936-1939: La Guerra de España en la Pentalia, Filmoteca Española*, Madrid, 1986, s. 37. "Sovyetler Birliği, Cumhuriyet'e çok sayıda silah gönderdi; ancak bu yardımların dozunun Stalin tarafından dikkatlice ayarlanması söz konusuydu. Zira Sovyetler Birliği'nin kendi jeopolitik çıkarları önemliydi ve İspanya'nın iç durumundaki gelişmeye bakılıyordu."

çoğu Rusya'da eylül ayında Komintern tarafından kurulan ve desteklenen uluslararası tugaylara katıldılar. Söz konusu tugaylar Azaña'dan sonra hükümetin başına geçen Largo Caballero tarafından 22 Ekim 1936'da legalleştirildi. Stalinizmle bağları önemli bir tartışmanın konusu oldu; hatta kimileri onları Stalin'in askerleri diye nitelendirdi: "Güçlü bir devrimci heyecana kapılan bu kişilerin çoğunluğu belli belirsiz antifaşist ideolojiye bağlıydılar; İspanyol toprağında farkına varmadan ve sırası değilken Stalin'in askerleri rolünü oynadılar."[40] Savaş boyunca çetin çatışmalara giren sol, ciddi biçimde bölünmüşlüğünü korudu. 1938'de Nigrin –Largo Caballero'dan sonra Mayıs 1937'den beri hükümet başkanı– uluslararası müfrezeleri geri gönderdi; maksadı Franco ile barış antlaşması yapmaktı. Franco daha sonra 1939'da iktidarı ele geçirecek ve 1975'te ölene kadar uzun süreli bir diktatörlük kuracaktı.

İç Savaşın İdeal Örnekleri

İspanya'dan ayrılış tarihleri olan 1938'den beri uluslararası tugaylar, kopuk kopuk çeşitli anıların[41] konusu olmuştur. Özellikle sinemada bu böyledir. Sinemada bazan efsanevi söylemler biçiminde, bazan Cumhuriyet'e destek olmak için dışardan gelen kahramanlar olarak çeşitli tarihsel dönemlerde görünürler. Sinema sözgelimi iç savaşta İspanyol toprağının ne denli değerli olduğunu vurgulayarak onları orijinal görüntüler halinde gösterime sokar.[42] Bu ideal örnekler filmlerde güncelleşir ve düşünceyi görüntüye yansıtarak o çatışmayı dile getiren sinemasal duruşu simgelerler. Bunlar montaja eklenir: "Tarihsel çalışmanın son aşaması, araştırmadan doğan sonuçları sergilemekten ibarettir: onu yineleyelim, tarihsel belge kaynakların tarihçi tarafından yorumlanarak montajından başka şey değildir; bunu da belgesel analizden çıkarılan sonuçların yeniden modelleştirilen varsayımları sayesinde gerçekleştirir."[43]

Uluslararası tugayların değişik kaynaklarla birçok dönemde sinemada analiz edilmesi, nesnenin görüntü-düşünce yoluyla, mitin montajını yansıtır. Film ve bağlam arasında, görüntüdeki nesne ile basın ve tarihçilerin eleştirel yaklaşımında bu düşünceye yöneltilen tepkiler arasında bir söylem

40 Broué, 1993, a.g.e., s. 120, *Tarih'e Troçkist Bakış*'ın içinde.

41 www.fut.es/-aabi/aab-naci.htm, *Asociación de amigos de las Brigades Internacionales*. Bir kraliyet kararnamesi sonucu (19 Ocak tarihli ve 39/1996 sayılı kararname) iç savaşa katılmış olan uluslararası tugay askerleri İspanyol uyrukluğunu talep edebilirler. Bu uyrukluk bir şeref madalyası olarak onlara teşekkür amacıyla sunulmuştur.

42 Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1964 (birinci baskı 1933), bu ideal örnek terimini orijinal imajlar diye tanımlayarak bütün çağlarda bütün kültürlerde varolan rüyalarda yorumlar (s. 46).

43 Michèle Lagny, *De l'histoire du Cinéma*, Armand Collin, Paris, 1992, s. 257.

oluşur. Bu montaj o zaman bilginin arkeolojisini verecektir.[44] "Şu halde geleneksel tarih yazımında olduğu gibi olaya konu olan tarihin 'resmi' görüntülerini toplamak söz konusu değildir; ama herhangi bir şeyin başlangıçta tanığı olmayan ve doğrudan sözle açıklanmayan anlamında bir abideyi gün ışığına çıkarmak söz konusudur."[45] İspanyol Cumhuriyetini dışarıdan desteklemenin dışında, arşiv görüntülerinde açıkça temsil edilen ve İspanyolca konuşmayan uluslararası tugaylar bir çeşit dilsizlikle belirlenmişlerdir. Varlıkları onları filmlerde abideye dönüştürür. Dilsiz anıtlara dönüşen tugaylar kurmaca filmlerde ya da belgesellerde açıkça belirtilmezler; ne var ki ayrıcalıklı tarihsel yaklaşıma göre derinliğine tasvir edilirler, kahramanlaştırılırlar ya da kahraman olmazlar, üstün değer olurlar ya da olmazlar.[46]

Görsel Arşivler

Bu sinematografik anılar, İspanya'da savaş sırasında ya da daha sonra kurmaca filmlerindeki montajlara kurguyla yerleştirilen muazzam belgesel kaynaklar sayesinde oluşmuştur[47]; senaryo da görüntülerin söylemine bol bol eşlik eder.[48] Kahraman mitinin oluşumunu, onun tarihsel-siyasal çeşitli dönemlerde sinematografik anılara katkı yapan evrimini nasıl analiz etmeli?

Bu mit, Cumhuriyetçi cenahta savaş sırasında doğar; dışarıdan gelen kahramanlar sıfatıyla uluslararası tugaylar o savaşa dahil olur; milliyetçilere karşı savaşta dayanışma kurarlar. Çarpışmaların en kritik anlarında daima varlık gösterirler. Efsanevi desteği böylece güçlendirirler. "Hatta 1936'dan 1939'a kadar onlara ağırlık veren sinematografik yapım onlarla sınırlı tutulup uluslararası gönüllüleri sürekli olarak nihai bağlantılarda başrolde gösterir; bu da onların efsaneleşmesine epey katkı sağlar."[49] Savaşta bu, her yerde hazır ve nazır olma durumu, daha sonra İspanya'nın geciken minnettarlığına katkıda bulunur.[50] İç Savaş sırasında stüdyolar ve laboratuvarlar bütünüyle cumhuriyetçi bölgede toplanırlar; bu bütünlük böylece ideolojik[51] bölünmelere göre şematikleşen film yapımlarını müm-

44 Michel Foucault, *L'archéologie du Savoir*, Gallimard, Paris, 1969, s. 15.

45 Christa Blümlinger, "Cinéastes en archives", *Trafic* no.38, yaz 2001, s. 69.

46 César Vidal'in incelemesini alıntılayalım. *Las Brigadas Internacionales*, Espasa Calpe, Madrid, 1998. Uluslararası tugayları efsane olmaktan çıkarıyor: Bir soykırım yapmak amacıyla Stalin tarafından İspanya'ya gönderilmişlerdi. Onları hırsızlar, alçaklar ve saire diye nitelendiriyor. Tarihçilerin pek çok yayınları da onları satılan silahların teslimatçısı diye anlatıyor.

47 Marcel Oms, *La Guerre d'Espagne au Cinéma, Mythes et Réalités*, Cerf, 1986; Romàn Gubern, a.g.e.

48 Bu konuda Sonia Garcia López'in tezine bkz. "La representación de la guerra civil española en el cine norteamericano: 1936-1939", Valencia Üniversitesi.

49 Oms, a.g.e., s. 77-78.

50 Marcel Oms'a göre. Ama Pierre Sorlin'in görüşü şöyle: "Mart 1939'dan Franco'nun ölüm tarihi Kasım 1975'e kadar anıların sistematik biçimde silinmesine yönelik bir politika yürütülür." a.g.e.

51 Román Gubern, "La guerra civil y el cine', Un siglo de cine español'da, Cuadernos de la Academia", no.1, Ekim 1997, *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográfica de España*, Madrid, s. 99.

kün kılar: CNT'nin üstlendiği anarşist sinema özellikle devrim fikrini yayar, komünist-marksist sinema askeri başarıları vurgular, hükümet yanlısı Frankocu yapım kendi zaferini ilân eder.[52] Uluslararası tugayların varlığı 1935'te kurulan ve yapımlarını Madrid'in savunmasına adayan *Alianza des Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura* isimli komünist bir örgüt tarafından filme alınır. Dolayısıyla tugaylar doğrudan filmlerin içine alınmıştır; kahraman ve dayanışmacı olarak şu filmlerde görünürler: Angel Villatoro'nun *Defensa de Madrid* (1936), Mauro Azcona'nın *Madrid viva la Guerra* (1937), *Obuses sobre Madrid* (1937), Juan Manuel Plaza'nın *Cantando en las trincheras* (1937) –bu filmde özgürlüğün ikonası Amerikalı siyah şarkıcı Paul Robeson tugayların bulunduğu çeşitli mekânları ziyaret eder.[53]

Aynı dönemde çekilen üç yabancı belgesel, onları İspanya[54] dışında tanıtmak amacıyla sinematografik anıları içerir: Hollandalı Joris Ivens'in *Terre d'Espagne*'ı (1936), Fransız André Malraux'nun *Sierra de Terruel*'i (1939), Rus Roman Karmen'in *Ispanija*'sı (1939). Bu belgeseller uluslararası tugayların olumlu mücadelesine değinerek onları kahraman diye gösterirler ve hayatları pahasına cumhuriyetçilere nasıl yardım ettiklerini yansıtırlar. Bu filmler seyirciyi Cumhuriyetçi davaya duyarlı kılmaya çalışarak bu bakımdan özellikle dışardan müdahale etmeme antlaşmasının üzerinde durmaya çabalıyorlardı:[55] Sözgelimi Ivens *Terre d'Espagne*'ı ilkin Roosevelt'e göstermişti. Malraux'nun –Max Aub'la birlikte– çevirdiği propaganda amaçlı *Sierra de Terruel* belgeseli 19 Temmuz 1939'da Paris'te gösterime girecekti; oysa Franco çoktan savaşı kazanmıştı. Karmen'in 1939 tarihli propaganda belgeseli *Ispanija*'sı İspanya savaşının yenik düşenlerini çatışmanın namuslu galipleri gibi gösteriyordu.[56] Cumhuriyetçi davanın imajını yabancıya yaymayı üstlenen bu belgeseller sinema tarihinin mutemetleri olarak sonuçta büyük çapta projeksiyon zorluklarıyla karşılaştılar.[57] *Sierra de Terruel*'de (1939) ve *Terre d'Espagne*'da (1936) toprak simgesi iç sınırları yerinden oynayan bir ülkenin gerçek başoyun-

52 Barcelona'da belirli sayıda görsel arşiv bulunmaktadır. Bunlar CNT'nin savaş üstüne amatör belgeleridir. Ayrıca bkz. Amsterdam IISHC'de CNT'nin arşivleri. www.anarchosyndicalism.net

53 Gubern, a.g.e., 1997, s. 104.

54 Ramon Naguer, *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil, Ediciones mensajero*, Bilbao, 1993, s. 329-342; yazar uluslararası tugaylara dikkati çekmek için birçok İngilizce başlıklar veriyor. Sözgelimi: *Visit to the International Brigade* ve; *Return of the International Brigade*.

55 *Les Cahiers de la Cinémathèque*, no. 21, 1977: *'La Guerre d'Espagne vue par le Cinéma'*, s. 40.

56 Gubern, a.g.e., 1986, s. 39-40, 46.

57 *Les Cahiers de la Cinémathèque*, a.g.e., s. 35-42. *Sierra de Terruel* 1945'e kadar Fransa'da yasaklanmıştı. Onun projeksiyonu da aynı şekilde General de Gaulle (1958-1966) hükümeti boyunca yasaktı; zira de Gaulle, Franco ile sorun çıkarmak istemiyordu. İkinci Dünya Savaşı'nda Goebbels Hollanda'yı işgal ettiği zaman Joris Ivens'in filmi onun tarafından imha edilmişti. Film Berlin arşivlerine terk edilmiş, daha sonra Rusya'ya götürülmüş ve nihayet bulunmuştu: Joris Ivens kendi belgeselinin bir tanıklık belgesi olarak tarihsel önemini vurgular. Malraux gibi film çekmek için cepheye gitmiş, aynı zamanda Malraux'ya yardım etmişti. 1937'de Terruel'de bir kaza geçirdikten sonra ABD'ye gitmişti. Amacı, İspanyol davasına onları duyarlı kılmak için Amerikalılara konferanslar vermekti.

cusu olarak görünür. Ivens'in belgeseli toprağın bütününü kapsayan planlarla başlar; o toprak kuraktır, üstünde birleşen köylüler onu sulayabilmek umuduyla dövüşürler. Uluslararası tugaylar köylülerin mücadelesine katılırlar; uluslararası bir çatışmanın odağı olan bu İspanyol toprağına yararlı olmayı arzulamaktadırlar. İspanya coğrafyasını simgeleyen bir dizi plan çatışmaları ya da toprağın el değiştirmesini yansıtır. Film İspanyolları cesaretlendiren övgü sözleriyle biter; İspanyol toprağının haklı davası uğruna yaptıkları savaştan gurur duymalarına vurgu yapılır.

Mitler ve Frankocu Sansürler

Frankoculuk döneminde gerek komünizmin, gerekse uluslararası tugayların beyazperdede temsil edilmesine iki eğilim karşı çıkar; böylece ölümsüz İspanya modeline referans veren yeni bir mit yaratılır; Frankocular büyük Katolik ve kolonyal bir krallığın imajına gönderme yaparlar; iç savaşı haklı gösteren haçlı seferi sinemasını meşrulaştırırlar. Bu totaliter mitin bakış açısından komünistler, geri püskürtülmesi gereken bir unsur olarak kızıl bir gölge oluşturuyorlardı.[58] İspanya'daki karışıklığın müsebbibidirler; toplumun içine sızmışlar, ülkenin çökmesine çalışarak devrimci fikirlerini halka bulaştırmışlardı. Bu durumda iki sansür biçimi öne çıkıyordu: Askerlerin iktidarı ele almasını haklı gösteren açıklamalarla bu kızıl gölgeyi tasfiye etmek ya da sinema yönetmenini bazı sahneleri kaldırmaya ve belirli ifadeleri o sahnenin yerine koymaya zorlamak. José Luiz Saenz de Heredia'nın propaganda filmi *Raza* (1942) bu Frankocu mitin oluşumu bakımından en iyi örneklerden biridir. Raza *a posteriori* olarak zaferi amaçlayan bir film diye algılandı; bu zaferin anlamı "İspanyol ırkı"nı korumak ve iç savaşın haklılığını göstermekti. Filmin yönetmeni hükümetin hizmetindedir; öyle ki filmin senaryosunu Jaime de Andrade[59] takma adıyla bizzat Franco yazar. Olay bir ailede geçer: Baba sömürgeler savaşında ölür, anne çocuklarını eğitir ve onlara vatanlarına olan ödevlerini öğretir. İç savaş patladığı zaman, çocuklar inançla savaşa katılırlar –yalnız oğul Pedro komünist referansların kendisine yardımcı olacağına inanır.[60] İspanyol çıkarlarını korumak söz konusu olduğundan askeri çözüm kaçınılmazdır. Üstelik bu çıkarlar milliyetçi sloganlara doğrudan referans vermektedir; zira o sloganlara göre ölümsüz

58 Frieda Fordham, *Introduction â la Psychologie de Jung*, Imago, Paris, 1966, s. 52-53.

59 "İspanyacı Kurul"un denetimi altında, devlet projesi olarak bkz. Nancy Berthier, *Le Franquisme et son Image, Cinéma et Propagande*, Mirail Üniversitesi, 1998. Ayrıca bkz. Valeria Camporesi'nin "Arzulanan Gelecek" başlıklı, 1934-1943 yıllarında İspanyol sinemasının bir tarzı olarak geleneği ve komedinin çağdaşlığını işaret eden yazısı, *Film International* / 8-2004.

60 A.g.e., s. 80-83; ilk versiyonu 1950'de gerçekleştirilen filmde komünist referanslar yer alır; bu da soğuk savaşta geçerli olan politikaya belirli bir bakıştır. Söz konusu referanslar komünizme karşı duran iç savaşı haklı göstermesi için Frankocu politika tarafından kullanılır.

ve görkemli İspanya kurulacak, Katolik krallık boyutunda kolonyal imparatorluk ortaya çıkacaktır.[61]

Raza filminde Franco rakiplerini aynı bayrak altında birleştirmek amacıyla ülkenin çıkarı için iç savaş emrini verir. Bu görüş açısından ilk elde, uluslararası tugayların varlığına son verilmelidir. İktidarın bu şekilde ele geçirilmesinin meşrulaştırılması belgesel sinemada da devam eder; aynı yönetmenin 1964'te çevirdiği *Franco ese hombre* belgeseli özellikle böyledir. Frédéric Rossif'in çevirdiği Fransız belgeseli *Mourir â Madrid* (*Madrid'de Ölmek*; 1962) Avrupa'da uzun süreli etkiler bırakacaktır.[62] Bu belgesel uluslararası tugayları ilk kez doğrudan yansıtır ve Cumhuriyete sempatiyle bakan arşivlerin montajı sayesinde Stalin'in oynadığı role değinir. *Franco ese hombre* belgeseli ise iki yıl sonra Rossif'in filmine bir tepki oluşturur. Yirmi beş yıl süren barışı vurgulayarak iç savaşın tarihi acılı bir gün diye gösterilir. Soğuk savaşta yürütülen anti-komünist tez yeniden ele alınmıştır; Franco komünizmi çökerten büyük lider sıfatıyla görünür. Uluslararası tugayların sebebiyet verdiği düzensizlik farklı planlarda sivrilir; öte yandan Stalin'i kaba saba temsil eden bir plan onu İspanya'ya o denli felaket yaşatan ve ölümlere sebep olan bir şeytan figürü (İsa figürünün karşıtı) biçiminde yansıtır. *Franco ese hombre* bir diktatörün hümanist yanını işler; öyle ki ava giden, balık tutan, resim yapan, çocuklara nazik davranan sıradan bir insandır bu... İspanya'yı komünizmden kurtarmıştır.[63] Rejim daha başında sinematografik yapıtlara karşı Stalin'i olduğu kadar tugayları da karartan katı bir sansür uygular.[64] Sözgelimi Rafael Gil'in *Ciudad Universitaria* (1938) filminde "yabancı kızıl bir yönetimin istilâsı" ifadesi bu gerçeği olumsuz yönde belirtir. García Viñolas'ın *Prisioneros de Guerra* (1938) filminde yabancı tutsakların İspanya'ya gelmelerinin başlıca nedeni olarak Sovyet altını gösterilir. Daha sonra *El Camino de la Paz* (1959) belgeselinde uluslararası tugaylar saf idealistlerden ibarettir; bunlar adaletten kaçan katiller, oportünistler, keyfine düşkün sıradan kişilerdir.[65] Heredero, Cumhuriyet'e başkaldıran Sovyet müdahalesinin altını çizer, bu açıdan *Morir en España'dan* birkaç örnek

61 Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler-Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, s. 215. Yapıttaki görüşe göre, iktidarın işlevselliği bir mitin inşasıyla gerçekleşir. Aynı mit tarihin benimsenmesini vurgulayarak şu an varolan tarihle belirli bir ilişki kuracaktır.

62 Berthier, a.g.e., 1998, s. 94. İspanyol Turizm ve Kültür bakanı Manuel Fraga Iribarne üç katı fiyat teklif ederek filmi satın almaya çalışır. Amacı onu imha etmektir; bkz. 20 Nisan 1984 tarihli *El Pais*.

63 Franco hayranlığı üzerine son günlerde yayımlanan çok ilginç bir yapıt, *Materiales Para Una Iconografia de Fransisco Franco*, yayın yönetmeni Vicenta Sánchez-Biosca, Archivos Yayınları, no.42-43, Ekim 2002-Şubat 2003. Diktatörün ikonografik bir incelemesiyle Nancy Berthier, Vicente Sánchez-Biosca, Vicente J. Benet, Angel Quintana, Román Gubern ve Wolfgang Martin Hamdorf'un çok sayıda yazısını içeriyor.

64 Carlos Heredero, *La Pesadilla Roja del General Franco. El Discurso Anticomunista en el Cine Español de la Dictatura*, Cine de Donostia-San Sebastian Uluslararası Festivali, S. A., Filmoteca Española, 1996, s. 129-131.

65 A.g.e., İspanyolca orijinal metin: "*Encuadraron Desde Idealistas Puros a Criminales Escapados de la Injustica, y Logreros, y Vividores.*" Başka örnekler: Kimliği belirsiz Rusların varlığını belirleyen *El Santuario No Se Rinde* (1949). *La Paz Empieza Nunca* (1960) filminde belgesel imajlardan oluşan bir montaj bulunur. Söz konusu imajlar uluslararası tugayların savaşa katılmasına ve Cumhuriyet'teki karışıklığa tanıklık ederler.

verir: "Tugaylar, Rus generalleri ve teknisyenleri, Halk Cephesi yönetiminin iradesini zorlayan Stalin'in maşasıdır. Yöneten SSCB'dir."[66] *Posición Avanzada* (1965) filminde tugaylar Frankocu askerlerle Cumhuriyetçi kuvvetler arasındaki sorunların odağında gösterilir; onlar olmasa aralarındaki sorunları kolayca çözeceklerdir. 1966'da *Los ojos perdidos* filmi kilisede tanrıya dua eden ve yalvaran genç bir başartisti sahneye koyar: "Her iki taraftan ölen dostlarım ve hangi bayrak altında olursa olsun savaş ölüleri adına dua ediyorum; evet ama uluslararası müfrezeler ölüleri hariç."[67] Sansür müfrezelerin tanıtımına doğrudan karşıdır: *Cenizas y Diamantes* (1956) filmi iç savaşı tartışan ve şarkılar okuyan uluslararası tugayları gösteren bir sahne yüzünden yasaklanır.[68] Jaime Camino'nun *España Otra Vez* (1968) adlı melodramı eski bir tugay askeri olan Amerikalı ile bir İspanyol kadının aşk ilişkisi yüzünden sansüre takılır. Uluslararası tugayların hekimi, Amerikalı cerrah otuz yıl sonra İspanya'ya döner, Flamenko dansözü kızıyla karşılaşır ve yitik zamanın peşine düşerek nostaljik bir âşık olur. Nihayet aile ocağına dönmüştür. Sansürün tepkisi zamanın erotik imajlarını etkiler. Uluslararası Müfrezeler isminin yerini "kuvvet" alır; bu film koyu Frankocu dönemde çekilmiş olsa da savaştan otuz yıl sonra arka planda uluslararası tugaylara saygıyla yaklaşan ilk filmdir.[69]

Franco Sonrası Filmler

Franco'nun 1975'te ölümünden sonra, eski günleri anma etkinliği gündeme gelir; dışardan Cumhuriyete yardım etmeye gelen kahramanın miti yeniden ele alınır: Jaime Camino tarafından gerçekleştirilen *La Vieja Memoria* (1976) belgeseli uluslararası tugaylara odaklanmıştır; eski militanlar ve belgesel görüntülerle zenginleştirilir.[70] Onunla eşzamanlı olarak Movida tarafından çekilen filmler ise uluslararası tugaylara ya da Stalinciliğe özel bir dikkat göstermezler. Bu politik geçiş döneminde (1975-1983), dramatik belgeseller savaştan kaynaklanan şiddetin doğrudan imajlarını dıştaladılar. O dönemin acılarını bütünüyle göstererek ailevi ya da içli dışlı anlatılara ayrıcalık tanıdılar: *Las Largas Vacaciones de 1936* (1976), *La Guerra de Papá* (1977), *Las Bicicletas Son Para el Verano* (1983).[71]

66 A.g.e., İspanyolca orijinal metin: "*Las Brigades y los Técnicos y Generales Rusos Son la Palanqueta Con Que Stalin Fuerza la Voluntad del Gobierno Frente Populista. Es la URSS Quien Gobierna.*"

67 A.g.e., İspanyolca orijinal metin: "*Por mis amigos muertos en los dos lados y por todos los muertos de la guerra bajo cualquier bandera, excluyendo, eso si, a los de las Brigades internacionales.*"

68 Román Gubern, *La Censura. Función politica y ordonamiento juridica bajo el franquismo (1936-1975)*, Peninsula Barcelona, 1981, s. 204-205.

69 Gubern, a.g.e., 1986, s. 162-164.

70 Angel Luiz Hueso, "La Vieja Memoria", Yayıncı Julio Perez Perucha, *Antologia Critica del Cine Español 1906-1995, Flor en la Sombra, Cátedra/Filmoteca Española*, Mayor Dizisi, Madrid, 1997, s. 779-781.

71 Bu bağlamda aynı şekilde bkz. Jean Louis Comolli'nin filmi, *Kızıl Gölge*. 1981'de gösterime girmiş. Silahların seçmeli biçimde cumhuriyetçi cenaha dağılımını belirtiyor.

1977'de sansürün kaldırılması, aynı döneme ilişkin yeni imajlar ortaya çıkmamasına rağmen yeni yaklaşımlar sağladı. Kırklı yıllarda, dramatik belgesellik Berlanga'nın *La Vaquilla* filmiyle koptu.[72] Uluslararası tugaylar İspanyol birliği yararına görmezden gelindi.[73] Söz konusu eğilim cumhuriyetçi cenahla çeşitli partiler arasında daha yumuşayarak başka filmlerde sahneye kondu. Sözgelimi: Cephede anarşist kadınları işleyen Vicente Aranda'nın *Özgürlük-Libertarias* (1995) kurgusu; 1937'de SSCB'ye göç eden ve iç savaştan sonra dikta rejimi yüzünden İspanya'ya bir daha geri dönemeyen cumhuriyetçi çocuklar olayını işleyen Jaime Camino'nun *Los Niños de Rusia* (2001) belgeseli; iç savaş ortasında Berlin'de –Carmen uyarlamasına referans olarak– çevrilen müzikal komedi konusunu işleyen Fernando Trueba'nın filmi *Rüyaların Kızı –La Niña de Tus Ojos* (2001). Bu filmin sonunda, başoyuncu aralarında bir diyalog kurmanın mümkün olmadığı bir Rus tutsakla birlikte firar eder.

Doksanlı yıllarda iki film, anlatının dramatik sonunu belirleyen uluslararası tugayların varlığı konusunda karşılıklı uyuşurlar: Carlos Saura'nın *Ay Carmela!* (1990) ve Ken Loach'ın *Ülke ve Özgürlük* (1995). Loach'ın filmi Cumhuriyetçi cenah ile Stalin etkisi arasındaki bölünmeye işaret ederek İspanya'da bir polemik başlatır. Carlos Saura tugayları daha ziyade kahramanlar olarak yansıtırken, Ken Loach onları aşırı eleştirel biçimde beyazperdeye aktarır ve Stalin etkisini başlıca etken diye gösterir. *Ay Carmela!* Bir kentin etrafındaki yıkıntıların panoramik plan bütünü içinde başlar: Yıkıntılarla kaplı bir İspanyol toprağının somut modeli. Kamera çok sayıda planlar bütününü kullanarak kenti dolaşır, ev harabelerini filme çekerek yıkıntıları görselleştirir; bir planda yer alan duvar CNT'yi tanıtan politik afişlerle kaplıdır. Savaş türküsü *Ay Carmela* anlatının simgesi olarak bu imajlara eşlik eder: "*Ay Carmela*, Yaşasın on beşinci tugay"[74] sloganı savaşan uluslararası tugayları ve cumhuriyetçileri birleştirir.

Anlatıda Carmela ve Paulino çifti savaşta cumhuriyetçileri eğlendirmek amacıyla tiyatro oyunu oynarlar; Gustavete adında bir bombardımanda sakatlanan dilsiz bir çocuk onlara eşlik eder. Valencia'ya dönmek isteyen Gustavete onları düşmanın yanına götürür ama hapse atılırlar. Hapishaneye

72 Eduardo Rodriguez, Concha Gömez, "El Cine de la Democracia (1978–1995)", *Un Siglo de Cine Español, Cuadernos de la Academia*, a.g.e., s. 185-224.

73 Pietsie Feenstra, Luis Berlanga'nın *La Vaquilla* (1985) filminde basmakalıplaşan Tugay. *L'Autre en Images, Idées Reçues et Stéréotypes*, L'Harmattan, Paris, 2004. Tugayın anlatımının anı ve unutkanlık arasında nasıl değerlendirildiğini analiz ediyorum; bunun için de cumhuriyetçiler ve milliyetçiler arasındaki benzerliğin altını çiziyorum; hepsi İspanyol kökenli olduğundan anlatı tarihsel anının yerine mitik versiyonu koyarak bir mit ve unutkanlık yaratıyor.

74 Şarkının sözleri şöyle: "Ay Carmela, yaşasın on beşinci tugay, Rumba la rumba la rumba la, Yaşasın on beşinci tugay, rumba la rumba la rumba la, onurlu tugay (...) Ay Carmela." Kaynak: Pilar Martinez-Vasseur, "İspanya Savaş Şarkıları: Unutkanlık ve Anılar Arasında", *Avant-Scène Cinéma*'da Kasım 1999, no.486: "*Ay Carmela*! Carlos Saura'nın bir filmi. Fransızca ve İspanyolca Diyaloglar."

dönüştürülen eski bir okulda tugaylarla karşılaşırlar; onlar da hapse atılmıştır. Carmela bir Polonyalıyla tanışır; arka planda bir duvara asılan Avrupa haritası önünde konuşurlar. Carmela İspanya'dan geldiğini söyleyerek ona harita üzerinde Polonya'yı gösterir. Aynı hapishanede, aynı dava uğruna bulunmaktadırlar: İspanyol Cumhuriyeti. Carmela ona adının nasıl telaffuz edildiğini öğretir, kamera onun bakışlarının arkadaşlarına yöneldiğini gösterir, onlar hiç diyalogsuz *Ay Carmela* türküsünün etrafında toplanırlar.

Profesyonel sanatçılar Carmela, Paulina ve Gustavete'nin milliyetçiler yararına bir oyun oynamaları varsayılır; tabii hayatlarını kurtarmak amacıyla oyunlarını o seyirciye göre adapte ederler. Tugayların varlığından ciddi biçimde korku duyan Carmela karşı açıda, vestiyer duvarındaki bir delikten locada oturan arkadaşlarını ve Polonyalıyı görür. Öbür yanda, aynı delikten Paulino karşı açıda Franco'yu gözlemler. Bu sahnede arka planda üç bayraklı bir dekor vardır: sağda solda Alman ve İtalyan bayrakları, orta yerde faşist İtalya'dan destek gören İspanyol bayrağı. Bu ünlü ortaklığın yer aldığı sahnede İspanya'nın büyüklüğü *paso dobleler* ve milliyetçi fikirlere uyarlanan şiirlerle kutlanır. Aynı anda İtalyan faşistleri sahnenin hayli karikatürümsü daha küçük bir yerinde görünürler; asker giysili bir sürü insan disiplini çağrıştıran bir melodiye uyarak dans etmektedir. Bedenler sertlik ve katılık içinde titrer. Karşı açıda Franco bu insan bedenlerini "eşcinsel sürüsü"ne benzeten bir meslektaşına küçük bir açıklama yapmaktadır. Carmela'nın söylevi Polonyalılarca pek anlaşılmaz. Son sahneyi bildiren sözler Carmela'yı ürkütür: "Cumhuriyet hekime başvuruyor." Üç sanatçı, İtalyanların katı dansıyla çelişkiye düşen bedensel figürler yapar. Askeri kalabalık ve Franco önünde Paulino sahneye çıkar. Beyaz bluzlu doktor önlüğü giymiştir, başında beyaz takke vardır; eşcinselliğini belli etmek için kadınsı biçimde kıvrılır. Ona doğru yaklaşan kamera kadınsı tavırlarını vurgular; Paulino hastalarının genellikle kadınlar olduğundan yakınarak hiç tereddütsüz erkeklere olan eğilimini dillendirir. İsmine verilen referans "her yanıma dokun" (*tocametodo*). Sonra Carmela ve Gustavete sahnede görünürler, yüz buruşturarak "İspanyol Cumhuriyeti" diye slogan atarlar. Carmela'ya eşlik eden Gustavete kırmızı kazaklı Bolşevik üniforması giymiştir; üstündeki giysiler politik eğilimlerini belli eder. Bolşevikten kendine bulaşan hastalık yüzünden Carmela şikâyetçidir; nitekim hekim onun bedeni üzerinde kızıl çizgiler teşhis eder.

Bedenler politik eğilimleri aşağılayıcı ifadeler taşır: Bir hastalık gibi yansıtılan hekimin eşcinselliği, hasta Cumhuriyet, dilsiz Bolşevik, sakat bedenlerin üçlemesi gibidir. Stalin politikasını temsil eden dilsiz Bolşevik, uluslararası müfrezeler gibi körü körüne davaya inanmış, her türlü açıklamayı reddetmiştir. Hasta, İspanyol Cumhuriyeti'ni temsil eden hasta Gustavete'nin ilgilendiği hekim konsantre olmakta zorlanır ve "İspanyol Cumhuriyeti"nin soyunmasını söyler. Hasta, elinde Cumhuriyetçi bayrağı

tutar. Karşı açıda, locada oturan mürfezeler oyunun içyüzünü fark ederek isyan ederler, sahnede karışıklık çıkarırlar. Paulino yellenerek durumu kurtarmaya çalışır; karşı açıda başkaldıran milliyetçiler hemen faşist selamı verirler; uluslararası tugaylar localarında ayağa kalkarak dövüşmeye hazırlanırlar; bu sahneyi aşağılayıcı görüp itiraz ederler. Carmela kendini kontrol edemez; Polonyalılarla birlikte *Ay Carmela* şarkısına katılır; buna tepki olarak milliyetçiler onun alnına bir kurşun sıkarlar, katledilen düşünce özgürlüğünün metaforu gibi yere düşer; İspanyol Cumhuriyeti'nin bedeni sahnede öldürülmüştür.

İspanya'da filme yönelik tepkiler olumludur; komik görünümü, konunun mesafeli[75] oluşunu vurgulayan basın da olumlu tepki verir. Grotesk özellikli bu tiyatro gösterisi sahnelere bölünen anıların ayinleştirilmesine katılır: Şiddet, bir infaz hariç dışta kalır, geniş anlamda estetize olmuştur. Ay Carmela şarkısı, 1936'da bölünen sol güçlere verilen referansları olduğu kadar Stalin'i de silerek salt Cumhuriyet adına mücadeleyi dillendirir.

Sinematografik Anılar

Buna karşılık Loach'un filmi o çatışmanın içinde Stalin etkisini doğrudan gösterir ve yansıtır. *Ülke ve Özgürlük* (1995) ismi gibi İspanyol toprağını göz önüne alır. Ancak Ken Loach Pandora'nın kutusunu açarak İspanya'da şiddetli bir polemik başlatır; Cumhuriyetçi kanattaki bölünmeleri ve kargaşayı (iç savaşı haklı gösteren Frankocu tez) sahneye koyar. Troçkist eğilimli yönetmen Katalonya'ya Selam'dan esinleniyor diye yazar George Orwell; kendisi de eski tugay askeri, aynı zamanda Troçkisttir.[76] Filmin öyküsü Stalin konusuna eleştirel bir bakış yöneltmektedir.[77] Anlatı anılara yönelik bir söylem içerir: Eski bir İngiliz tugay askeri, Dave Carr, ölmeden önce kız torunu tarafından bulunmuştur. Torun onu hastaneye götürürken yolda yaşamını yitirir. Onun evine dönen torun eski bir valiz bulur ve neredeyse unutulmuş olan dedesinin geçmişini keşfeder. İçerde gördüğü şeyler anlatının akışını yapılandırır: Nişanlıya yazılan mektuplar, kırmızı bir kumaşın üstünde İspanyol toprağının kalıntıları; Dave Carr'ın anılarının izlerini saklamıştır ve İspanyol Cumhuriyeti için savaştığını fotoğraflar, İspanyol çatışması üzerine işçi gazetelerinden yazılar gibi anılarla kanıtlar gibidir.

İşsiz kalan ve komünist parti üyesi olan Dave Carr İngiltere'de bir işe yaramadığını düşünmüş; İspanyollara yardıma gitmeye ve Cumhuriyet adına savaşmaya karar vermiştir. Trende başka savaşçılarla tanışır, bakışlarını

75 *El Pais*, "*Cultura*", 19-03-1990, Rosana Torres, "*Aplausos en el estreno en Madrid de! Ay Carmela! para los Oscars de Hollywood*".

76 *El Pais*, Rocio Garcia, "*Cultura*", 06-04-1995.

77 *El Pais*, 10-10-1995, Hugh Thomas, "*Homenaje a Aragón*".

etrafta gezdirir... Tren kontrolörü İspanya'ya gelmesinden dolayı teşekkür eder ve onu kucaklar. POUM milislerine katılır; bu insanlar İspanya'yı kurtarmaya gelen İtalyanlar, İrlandalılar, Fransızlar, İngilizler ve İspanyollardan meydana gelmiştir. Bir köye yapılan saldırıda şiddet, öldürülenler, kurşunlananlar sahnelenir. Hayatta kalanların çoğu siperlerde savaşın koşullarını tartışmaktadır.

Silah tedariki bellibaşlı sorun olmuştur; içlerinden biri tugaylara katılmaya karar verir. Yaralanan Carr aynı şekilde savaşta onlara katılır. Son sahne, birleşen uluslarası tugayları yansıtır. Söz konusu film iç çelişkileri vurgularken tugaylara olumsuz bir bakışla yaklaşır; bu adamlar ipleri Stalin'in elinde olan kuklalara benzetilir. "Poum"lar silahsız idealistler gibi görünürler, uluslararası tugaylar Stalin'in tahakkümünde birbirini öldüren basmakalıp oportünistlerdir. Olumlu kahraman miti böylece bozulmuş ve İspanya'da polemiğe neden olmuştur.[78]

Bu tartışmada Stalin *a posteriori* olarak belirir. Eleştiri çoğunlukla tarihsel gerçekliğin aşırı kurgulanmış bu tanıtımına yönelir; o döneme çok farklı bakan bir durumdur bu.[79] Cumhuriyetçi cenahın bölünmesinin ötesinde, tartışma bu yabancı yönetmenin çevirdiği film üzerinde odaklanır; faşizmin kazandığı zaferde Sovyet Komünist Partisi'nin sorumluluğu ilk kez sorgulanmaktadır.[80] Eski PCE (İspanya Komünist Partisi) militanı Santiago Carillo *Le Fascisme Oublié* (Unutulan Faşizm) başlığı altında, iç savaşta İspanyol halkının mücadelesini filmin gerçek anlamda temsil etmediğini ileri sürer; o dönemin ne olumlu, ne de gerçekçi bir imajını çizdiğini belirtir. Sanatsal yorumlardan uzak durarak filmdeki özellikle gerçek karşıtı tarihsellikleri düzeltmeyi arzu eder.[81] Kısa bir süre sonra POUM'un eski savaşçılarından Wilebaldo Solano *Le Stalinisme Oublié? (Stalinizm Unutuldu mu?)* kitabını yayımlar; *Ülke ve Özgürlük*'e övgüler sıralar. Ona göre savundukları enternasyonalizm uğruna Stalinciler, kendilerini tasfiye etmeye yöneldikleri zaman POUM'a hak verir.[82] Haziran 1977'de POUM yönetiminin fiziksel anlamda tasfiye edilmesiyle bu devrim kesinlikle "ihanete" uğramıştır; Stalinci ajanlar POUM'u polise ihbar etmişlerdir. W. Solano'ya göre Santiago Carillo'nun bugün tarihi yeniden düzelten bir filme hakaret etmeye hakkı

78 Aynı şekilde başka Avrupa ülkelerinde konu dikkat çeker ve Philippe Pilard İspanyol, İngiliz, Fransız gazetelerinde tepkilerinden oluşan bir derleme yayımlar: Philippe Pilard, *Etude Critique de Land and Freedom, Ken Loach*, Nathan, Paris, 1997, s. 115-125.

79 *El Pais*, 07-11-1995, Alberto Masó March, *"Hugh Thomas y las milicias del POUM"*. Eski savaşçı olan yazar o tarihteki savaşa ilişkin birkaç gerçek olayı aktarmak ister ve tarihçi Hugh Thomas tarafından yazılan filmdeki bazı yanlışların üstünde durur.

80 *El Pais*, Rocio Garcia, *"Cultura"*, 06-04-1995, *"Ken Loach describe en Tierra y Libertad la division del bando republicano en la guerra civil. El cineasta británico huye del romanticismo al narrar la 'histoira de una gran esperanza."*

81 *El Pais*, *"Cultura"*, 06-04-1995, Santiago Carillo, *"El fascismo, olvidado."*

82 *El Pais*, 14-04-1995, Wilebaldo Solano, *"El estalinismo olvidado?"*

yoktur. Ken Loach daha sonra Carillo ile polemik açar; ona göre, Stalinciler 1960'lı yıllarda bu tarihten dersler çıkarmamışlardır.[83] Bu tartışma İspanya iç savaşında Stalin'in gerçek anlamda etkisine değinmesinin ötesinde, a posteriori olarak daha derin bir polemik açar. Söz konusu polemik, tarihi yazma işlevi gören tarihçiler, onu yorumlayan gazeteciler, onu canlandırmaya çalışan yönetmenler ve onu doğrulamak isteyen hayatta kalanlar arasında yürütülecektir.

Stalinciliğe Bakışlar

Cumhuriyetçilerin Stalincilikle bağları karmaşık bir konu olarak kalmıştır. Sinema bu konuyu gecikmeli olarak kurmaca filmler ve belgeseller biçiminde ele alır. Ustalıkla gözardı edilen bazı sorunları günümüzde kısmen öne çıkarır: Örneğin faşizmle gizlice anlaşan Stalinciliğe ilişkin sorunlar; o faşizmin SSCB'ye bulaşması, dolayısıyla iç savaşta çarpışanların *gulag*'da yok edilmesi; dağıtılan silahlar ve Sovyetler Birliği'nin çeşitli dönemlerde yaptığı yardımların özelliği hakkında uzlaşma. Filmler yabancıdan gelen mitik kahramanın değerine özde tanıklık ederler; iç savaşta cumhuriyetçi cenahta çekilen ilk filmler böyledir; İspanya'da Frankocu diktatörlük döneminde barış ve düzeni tehlikeye soktuklarını düşünen vizyon açısından onlar gösterimden kaldırılır; diktatörlükten sonra, Cumhuriyetin destekçisi olarak yeniden anılarda canlanırlar; nihayet 1990'lı yıllarda sadece iki kurmaca film görüş açılarına karşı çıkacak, yeniden tarihsel bir tartışma başlatacaktır; kendi sorumluluklarını yeniden değerlendirmekten kaygı duyan İspanyol toplumunda derinliğine açılan bir tartışmadır bu.[84] Ancak burada da kurgusal biçimler pek benzerlik göstermezler; sözgelimi *Ay Carmela!*'da dışarıdan gelen kahramanlar daha sıradandır; oysa *Ülke ve Özgürlük*'te silahlı kuklalar ve oportünistler olarak basmakalıp tiplerdir; böylece mitin bozulmasına katkıda bulunurlar: Enrique Tapia Jimenez'in fotoğraflar yapıtı "L'œil de l'exil: l'exil en France des Républicains Espagnols" (Sürgünün Gözü: İspanyol Cumhuriyetçilerin Fransa'ya Sürgünü), Privat, Toulouse, 2004; Bartholomé Bennassar, "La Guerre d'Espagne et ses Lendemains" (İspanya Savaşı ve Ertesi Günler) Perrin, Paris, 2004 ve Peter Fogacs'ın CNT'nin arşivlerini kullanarak çekilen son filmi, *El pero negro*, 2005.

Sinematografik anılar bu çeşitli yorumlara tanıklık eder; tarihin figürlerini anıtsal bir bedende az çok kişiselleştirerek canlandırır.[85] Buna karşılık

83 *El Pais*, "*Cultura*", 07-04-1995, "*Ken Loach recuerda que Carillo llamó fascistas a sus companeros trotskistas. El ex-lider del PCE insiste en que al cineasta se le ha ido la mano en Tierra y Libertad.*"

84 Ayrıca bkz.

85 Bkz. Hollanda'dan bu konuya tanıklık eden bir yazı: "*De laatste idealist. Voormalig Brigadist Herman Scheerboom (91) keert nog eenmaal terug in Spanje voor herdenking burgeroorlog*", *Elsevier*, 12 Temmuz 2003, s. 38-41. Tercümesi şöyle: "Eski Tugay askeri, Herman Scheerboom (91) İç Savaşın anılarını

artık dilsiz olmayan dillendirme daha kişisel inançları belirtir, Cumhuriyete yardım yoksunluğuyla daima arka planda kalan Stalin'le birlikte Hitler ve Mussolini'nin Franco lehine doğrudan açık müdahalesi arasındaki büyük çelişkiyi vurgularlar.[86] Kullanılan ya da kullanılmayan ve daha sıradanlaşan bu kahramanlar zaman içinde daha efsaneleşen bir dillendirmeyi kaydederler, İspanyol kolektif anılarını olduğu kadar sinemayı da belirlerler.

tazelemek için bir kez daha İspanya'ya gidiyor." Yüzü kırışmış ama anıları canlı olan Hollandalı militan Frankocularla savaşarak İspanyollara yardım ettiğini gururla açıklıyor. Müdahale etmeme antlaşmasının kendisi gibi insanları Cumhuriyete destek olmaya çağırdığını hissettiriyormuş. Onun tanıklığı o dönemi yaşayan yaşlı insanların açıkladığı itiraflardan biridir.

86 İspanya'da Komintern ajanı Jacques Rossi'nin anlatılarına bkz. Daha sonra İspanya savaşından dönüşünde Gulag'da geçen 24 yılını da ayrıntılı biçimde yazmıştır, *Chroniques de Goulag* (*Gulag Günlükleri*), *Le cherche-Midi*, Paris, 2000. Ayrıca bkz. Manuel du Goulag (*Gulag El Kitabı*), Seuil, Paris, 1997; *Fragments de vie* (*Yaşamdan Parçalar*), Elikia, Paris, 1995.



Moskova Misyonu filminden bir fotoğraf.
(Filmde Stalin ve Churchill karşılaşmayacaktır.)

Daniel SAUVAGET, sinema alanında eğitimci-araştırmacı (Sorbonne Nouvelle Üniversitesi), sinema eleştirmeni, *Kentte Sinema*'nın ortak yazarı (le Félin, 2001). *Sinema ve Para* (Nathan, 2000), *Televizyona Direnen Sinema* (CNRS, 2003), *Sinema Sözlüğü* (Larousse) gibi metinlerin yazarı. *l'Avant-scène Cinéma*, *Cinémaction*, *Cinéma-Image et son*, *Saison Cinématographique* gibi dergilerde çeşitli yazıları yayımlandı. daniel.sauvaget@numericable.fr

MOSKOVA MİSYONU (1943) "AMERİKAN STALİNCİ" BİR FİLM

Daniel Sauvaget

– § –

ABD'de 1943 baharında gösterime giren *Mission to Moscow* (*Moskova Misyonu*), jeneriğinde yer alan saygın isimlere rağmen sinema tarihi kitaplarında ihmal edilen bir filmdir. Ne Oscar ödülü almış, ne de bilet gişelerinde hâsılat yapmıştı. Ancak gecikmeli olarak tarihçilerin dikkatini çekti. David Culbert adında bir üniversite hocası 1980'de filme ilişkin önemli bir yapıt yazar. Söz konusu yapıt *Warner Bros Screenplay Series*'de[1] yer alır. Senaryoları tanıtan, analizler, tanıklıklar ve arşiv belgeleri içeren bir koleksiyondur bu. Aşağı yukarı aynı tarihte film Fransa'da France 3 TV kanalında yayımlandığı zaman keşfedilir; ancak bu yayın safça[2] yapılır, zira ABD'de daha önce bir propaganda filmi diye göz önüne alınmıştır. Kitlenin boş zamanları ile o anın propaganda ihtiyaçları arasındaki ilişkiyi analiz etmeyi arzu eden için seçkin bir malzeme oluşturur. O anın politikasına dahil olarak SSCB ile ABD arasındaki ittifak sonucu doğmuştu. Sovyet politikasının itibarının iadesine bağlı olarak 1947'den itibaren Hoollywood'un göbeğine komünist sızmasının bir propaganda biçimi diye dikkate alınmıştı.

Piyasadan hemen kaybolan ve Amerikan kamuoyu tarafından somurtkan biçimde karşılanan *Moskova Misyonu* Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komisyonu'nun yaptığı anketlerin başında geri dönüş yaparak güncelleşti. Tuhaf bir yönü vardı. ABD ve SSCB'nin ortak bir düşmana karşı yaptıkları savaş bağlamında algılanan bir film oldu. Yapımı gerçekleştiği tarihte Hollywood, propagandanın hizmetine girmişti. Filmin senaristleri birkaç yıl sonra McCarthycilik denilen akımın şimşeklerini üzerine çekecekti. Film-

1 David Culbert (yayıncı), *Moskova Misyonu*, Wisconsin Üniversitesi, 1980.

2 İlk kez gösterime girdiği zaman herhangi bir yapım gibi sunulmuştur.

deki olaylar zinciri 1936-1938 Moskova davalarını onaylayan ve yansıtan bir gösterimdi. Daha sonra, sıra kendisine de gelecek Hollywood'da büyücülük yapmaktan yargılanacaktı. Gelgelelim bunların bize öğrettiği şey görünürde çelişkili olan bu statüyü haydi haydi aşar.

Sipariş Filmleri ve Propaganda Filmleri

Amerikan hükümeti bir dizi sinematografik yapımı desteklemeye karar verir. Bundan maksat, salt Japon saldırısına karşı savunmanın yanında, başka kıtalarda cereyan eden savaşa geniş anlamda katılım amacıyla yalıtımcı görüşü ikna etmektir. Ünlü seri *Why We Fight?* (*Niçin Savaşıyoruz?*) savunma bakanlığının işbirliğiyle hazırlanan bir yapımdır. Ancak bu yapım deneyimli belgeselcilere değil de Pearl Harbor'dan iki ay sonra askere alınan Hollywood yönetmeni Frank Capra'ya sipariş edilmiştir. General Marshall'ın emirleriyle terfi eden komutan Capra bir stüdyo adamıydı, Amerikan yaşam biçimini yücelten filmler yapmakla ün salmıştı. Ülkesi savaşa girer girmez Roosevelt, kamuoyunu biçimlendirmek amacıyla Savaş Enformasyon Bürosu'nu (Office of War Information) kurmuştu. Askerlerin eğitimine katkıda bulunacak, Hollywood'u da kullanacaktı. Büro hemen radyo yayınlarına (Amerika'nın Sesi) başladı ve ünlendi. Ayrıca bir sinema bürosu açıldı; bu büro Haziran 1942'de *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*'yi yayımladı. Bu program belgesel sinemayı son derece resmi bir yayın organı gibi kullanılacak bir malzeme gibi gördü. Eğitici, kışkırtıcı ve eğlendirici olacaktı. Bilindiği gibi o tarihsel periyoda özgü olmayan bir programdı bu.[3]

Nitekim bu güçlü sinematografik aygıt şaşırtıcı sayılmaz; o zaman gücünün zirvesindeydi (hem eğlendirici hem propagandacı olan medyalar sahasında bir tek radyo onunla rekabet edebilirdi). Gücüne dayanarak kamuoyunu rahatlatmak amacıyla birkaç film üretti. Bu kısa dönemin özellikleri şöyledir: İki uzun metrajlı kurmaca: *The North Star* (*Kuzey Yıldızı*) ve *Song of Russia* (*Rusya'nın Sesi*) ve bugün "doküdrama" diye nitelendirilen, 1936'nın başından 1938'in yarısına kadar SSCB'de Amerikan elçisi olan Joseph Davies'in anılarına dayanan *Moskova Misyonu* filmi. Bu filmi savaşlara ilişkin ve SSCB'de partizanlar savaşına ilişkin başka filmler izledi: Jacques Tourneur'ün *Days of Glory* (*Onurlu Günler*), Sidney Salkow'un *Boy from Stalingrad* (*Stalingrad'dan Bir Delikanlı*) ve Zoltan Korda'nın *Counter Attack* (*Karşı Saldırı*) filmleri.

Paul Jarrico ve Richard Colin'in senaryosunu yazdığı, Gregory Ratoff'un yönetmenliğini yaptığı saygın MGM'in yapımı olan *Song of Russia* kırsal yaşama ilişkin şöyle böyle bir *kitsch*'tir; oysa Goldwyn stüdyoları yapımı, Lewis Milestone'un filmi *Kuzey Yıldızı* Hollywood'un politikadan bağımsız

3 Özellikle son zamanlara ilişkin dönemler için bkz. Jean-Michel Valantin, *Hollywood, Pentagon et Washington* (*Hollywood, Pentagon ve Washington*). Paris, Autrement, 2003.

yapımlarından biridir.[4] Sovyet halkını onurlandıran bir savaş filmi. Alman istilasına ve Alman vahşetine maruz kalan bir Ukrayna köyü, direnişçilerin mücadelesi ve kurtuluş. *Moskova Misyonu* bu iki klasik konulu filmden daha ileri gider; otuzlu yıllar SSCB'sinin iç sorunlarına değinir ve ünlü Moskova davalarında suçlanan tezlerin tümüyle lehinde görünür. Takındığı tavır bakımından Stalinci tezler yararına yapılan bir propaganda eylemidir. ABD'nin yeni müttefikinin olumlu bir imajını sunmak amacıyla Stalinci terörü, otuzlu yılların tasfiyelerini ve hile karıştırılan davaları haklı göstermeye kadar gider.

Bernard Tavernier ve Jean-Pierre Coursodon *Amerikan Sinemasında 50 Yıl*'da[5] yönetmen Michael Curtiz'in oldukça lehindedirler; yönetmenin işlevini aşırı derecede düşürmeden, Sovyet Rusya dışında en Stalinci görünen *Moskova Misyonu* filmiyle stüdyonun politik baskılara boyun eğdiğini yazarlar. Stalinci terimin kullanımı burada iktidar teorisine ve Stalinci dönemin bürokratik sisteminin yüceltilmesine yönelik olarak daha az uygulanır; oysa dış ve iç politika konusunda Sovyet hükümetinin teorileri ve haklı gösterilmesi daha ön plandadır.[6]

Stalin Onuruna

Bu elçilik güncesi beyazperdede Stalin tezlerini savunarak göklere çıkarır. Sözkonusu tezler 1936-1940 yıllarına ilişkin bir dizi sorunu kapsar. Film Alman-Sovyet antlaşmasına ve Finlandiya ile savaşa ilişkin genel görüşün tersine gider; bu uygulamaları kendini savunma önlemleri (Polonya'nın paylaşılması konusunda tümüyle sessiz kalarak) diye nitelendirir. Ülkenin sanayileşmesine övgüler düzdükten sonra Moskova davalarının tam ortasında yaşanan sabotaj eylemlerini sahneye koyar. Wisconsin'den biraz farklı olarak güleç yüzlü, konuksever bir Rusya yansıtır; Sovyet yöneticilerinin övgü dolu portresini çizer; o yöneticiler hümanist ve ağırbaşlı insanlardır; Davies'in Moskova'da kaldığı günlerde Dışişleri Bakanı Maxim Litvinov o insanların ön safında yer alır. Litvinov daha sonra film hazırlanırken 1941-1943 arasında ABD'de büyükelçilik yapmıştır.[7] Didaktik ağırlıklı uzun bir giriş bölümünde, eski büyükelçi kişisel olarak görünür; bunun anlamı (yüzde 100 Amerikalı gibi demokratik değerlere ve dinine bağlı bir yurtse-

4 Samuel Goldwyn savaş öncesinde Başkan'ın büyük oğlu James Roosevelt'i kullanmıştı. James, *North Star* filminin yapımından önce savaşa katılmıştı.

5 Jean-Pierre Coursodon, Bertrand Tavernier, *50 Ans de Cinéma Américain*, Nathan, Paris, 1991.

6 Moshe Lewin gibi tarihçiler bu durumu kurumsal paranoya diye adlandırırlar.

7 Bir İngilizle evlenmiş olan Litvinov, birkaç Amerikalının gözdesi olduğu gibi filmin de sevilen çocuğudur. Bunun için bkz. Harpo Marx'ın 1961'de yayımlanan anılar kitabı (*Harpo Speaks!*; *en France, Harpo Marx par Harpo Marx*, Charles Mandel, 1963). Davies ve Litvinov arasında yakın bir ilişki vardı. Litvinov ABD'de bulunduğu sırada sık sık görüşüyorlardı. O tarihte eski Amerikalı elçi resmi görevinden ayrılmıştı.

ver sıfatıyla) sadece kendini tanıtmak değildir; Warner kardeşlere ve özellikle dünya barışına içtenlikle bağlı Sovyet yöneticilerinin dürüstlüğüne ve kararlılığına teşekkür etmektir.

Roosevelt'i canlandıran rol çok kısadır; hatları belli olmayan basit bir siluetten ibarettir. Stalin, jenerikte adı bile kayıtlı olmayan neredeyse yabancı bir aktör tarafından temsil edilir, uzun süreli planlarda görünür. Elçiyi içtenlikle karşılar, belirli bir mizahı –o zamanın bir yorumcusuna göre cin gibi bir Slav sempatisini– ve bilgeliği yansıtır. Sade, mütevazı bir insandır, oynadığı rol icabı sahnede güçlü gösterilir. Üstün nitelikli bir jeostrateji dersi verir, tarihsel görüşü geniştir. Sonra ABD dostluğunun bütün ülkeler içinde kendisi için çok önemli yeri olduğunu belirtir. Nihayet Çekoslovakya'ya yönelik Alman vizelerine karşı itiraz eder ve Davies'in İngiltere nezdinde aracılık yapma fikrini onaylar...

Filmin odaksal sahneleri, Mart 1938'deki Moskova üçüncü büyük kamu davasına hasredilmiştir. Bu sahneler Stalin portresinden daha az sevimlidir. Hepsi tümüyle, "sağcı ve Troçkist bloku suçlayan" tezler içerir. Buharin, Iagoda, Krestinski ve diğer on sekiz sanık hepsi birden infaz edilecektir. Vischinsky'yi temsil eden yıldız sanatçı Hollywood'çu yargılama geleneğine göre çekilen sahneleri oynar. Stalinci yargılamanın savcısı rolündedir. Rusça bilmemekle beraber büyükelçi Davies de davada hazır bulunur; Estonyalı bir diplomat tartışmaları iyi kötü anlayabilmesine yardımcı olur. Bu diplomat bütün sanıkları tanımaktadır, özellikle eskiden dışişleri bakan yardımcısı olan Krestinski'yi. Bir sene önce güvence belgesini ona sunmuştur. Film uluslararası basının bol bol sözünü ettiği, davanın seçmeli alıntılarını aktarmakla yetinmez. Onları yeniden biçimlendirir, sentezleştirir, şematize eder. Ekonominin sabotaj edilmesi, üst rütbeli subayların komplosu, beşinci kol, Almanya ve Japonya yararına hareket eden yöneticilerin ihaneti gibi temaları biraraya toplayıp kaynaştırır. Ardından 1938 davasının anlatısına girer; bu davadaki insanlar daha önce yargılanmış, önceki davalarda hüküm giymişlerdir. Senaryo özellikle 1936 yazının tasfiyelerinden bu yana Vischinsky tarafından sürdürülen soruşturmaya göre davada hazır bulunmayan Troçki'nin suçluluğu üzerinde durur. Filmde gösterilmeyen yazılı bir belgeye göre Moskova'da vurgulanan suçlamanın körü körüne bir yankısı olarak. Troçki ve Ribbentrop Oslo'da buluşacaklardı.[8] Israrla üzerinde durulan bu konu çekim sırasında eklenen bir sahnede yer alır. O sahnede, resmi bir ziyaret sırasında Ribbentrop Buharin'le gizli bir randevu düzenlemiştir –dava dosyasında mevcut olmayan bir olgudur bu– ama "Beşinci Kol" tezini besleyip uygulayan bir film için işe yarar bir malzemedir.

8 Filmin dekupajı üstüne David Culbert'in notlarında(kitabının 162-163. sayfaları). Koch'a tesliminden önce senaryonun ilk versiyonu Bavyera'da Hitler, Goebbels, Ribbentrop ve Troçki arasında bir buluşmayı öngörüyordu.

Politik Bağlam ve Filmin Doğuşu

Joseph E. Davies meslekten bir diplomat değildi; Demokrat Partiye bağlı bir işadamıydı. Roosevelt ona birtakım resmi görevler vermişti.[9] Başkan Wilson'un çevresinde bazı görevler edindiğinden ikisi de Birinci Dünya Savaşı'ndan beri birbirine bağlanmıştı. Davies 1932'den itibaren Roosevelt kampanyalarına katkıda bulundu. Moskova'daki diplomatik misyona ilişkin anılar kitabına SSCB'nin Alman ordusu tarafından işgalinin (Haziran 1941) hemen ardından başladı ve Pearl Harbor baskınından (aynı yılın Aralık ayında) birkaç gün sonra bitirdi. İstisnai yetkiler sayesinde, 680 sayfalık[10] bu görkemli cildin kapağı filmin ilk planlarında görünür. Kitap aynı zamanda o döneme ilişkin resmi belgeler ve diplomatik telgraflar da kullandı – iki gazeteci çalışmasında Davies'e yardım ettiğinden hayali yazar olmayı tercih ettiler. Kitabın New Yorklu yayıncısı nazlana nazlana reklâmının yapılmasına razı oldu. Basın birinci sayfadan kitabı tanıtarak saygıyla selamladı, onu birinci derecede politik belge olarak göz önüne aldı. SSCB'de okunması gereken bir kitaptı bu. Elde ettiği başarı (gerçekten bir yılda 700 bin adet satılmıştı) şaşırtıcıydı ve hâlâ şaşırtabilir.

Jack Warner Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komisyonu'na rağmen bu ticari başarıdan yararlanacaktı. Roosevelt yönetimini, bütün uyarıları, bütün baskıları reddedecek bir girişimdi bu. Gerçekten, bugün bilindiği gibi Davies kitabından yola çıkarak bir film çevirmesini Warner'e önermişti. *New Deal* stüdyosuna başvurdu, ancak 1917'yi hatırlayarak tercihini Warner'lerden yana kullandı. Warner'ler bağımsız küçük bir şirketti. Daha önce bir elçinin anılarını sinemaya uyarlamışlardı. *My Four Years in Germany*[11] hem ticari başarı kazanmıştı (Warner'lerin kariyerinde bir ilk), hem Almanya karşıtı bir filmdi.

Başkan'ın doğrudan müdahalesi hiç gerçekleşmedi. Zaten bilindiği gibi Savaş Enformasyon Bürosu'nun Motion Pictures şubesi sorumluları filmin doğuşu ve çekimini çok yakından izleyerek senaryoyu onayladılar. David Culbert senaryoda hiçbir değişikliği gerekli görmediklerini belirtiyor. Resmi raporun tam metnini alıntılayarak *Moskova Misyonu*'nun takdirle karşılandığını ve savaş dönemine büyük katkıda bulunduğuna değiniyor –29 Nisan 1943 tarihli rapor. Şu nokta ilginçtir; Davies filmini bir hafta önceden Beyaz Saray'da oynatmıştı.

Filmde dikkat çeken daha anlamlı bir şey vardır (aynı zamanda politik ve eski büyükelçi açısından kişisel bir şey): Davies'e stüdyoda rol verilmesi. Davies filmin çekimi boyunca Hollywood'da kalır, böylece görüşlerini

9 Bu Missi Dominici'lerin en ünlüsü, geleceğin başkanının babası Joseph Kennedy'dir. Londra'da elçilik yapmıştır (Davies'in konumuna nazaran Almanya'ya karşı onun konumu taban tabana zıttı).

10 Joseph E.Davies. *Mission to Moscow: a record of confidential dispatches to the State Department, official and personal correspondence, current diary and journal entries, including notes and comments up to October 1941*. New York, Simon & Schuster, 1941.

11 Büyükelçi James Gerard'ın kitabından yola çıkarak William Nigh tarafından çevrilen film.

dayatabilir ve son dakika değişiklikleri yapılmasını kabul ettirir. Karısına yeterince değer verilmediğini dikkate alarak Madam Molotov'un yönettiği kozmetik atölyesine yapılan ziyaret sahnesini senaryoya yazdırır – bu sahne Rus kadınını ilk kez Batılı standartlara çok yakın olarak yansıtır. Öte yandan başka bir sahnenin de filmde yer almasını dayatır; bu sahnede kişisel olarak görünerek Sovyet müttefikin iyi niyetli tavrına değinir, filmin amaçlarını sergiler, içeriğindeki gerçekliğe tanıklık eder; dramaturjisiyle çelişkiye düşen, anlatının dengesini bozan uzun sözlü bir sahnedir bu. Kendisini aktör Walter Huston canlandırır. Yeterince kendisine benzememesine rağmen aktörün kendisini oynamasını istemeye istemeye kabul etmiştir. Yapımı uygulamakla yükümlü Robert Buckner'i çalışırken sık sık rahatsız eder; Buckner bu durumdan hâlâ 1978'de[12] yakınmaktadır.

Bu projenin gerçek efendisi olan eski büyükelçi, kendi rolünün değerini artırmakla yetinmez, diplomatik misyonun kroniğini (günlük notlar) aşarak sıkı sıkıya bir politik çizgide durur. Mart 1938'de hazır bulunduğu davanın bazı simaları kendisini sarsmasına rağmen 1942-1943'te hiç kuşkusu kalmaz ve suçlanan tez yönünde vuruşur. Senaryonun manipülasyonlarını savunur, destekler ve kışkırtır. Öyle ki bu sahnelerde Karl Radek (Ocak 1937'de mahkûm edilmiştir) ve özellikle gizli oturumda yargılanan Mareşal Toukhatchevsky görünür. Kendisinden başka yedi üst rütbeli subayla birlikte hüküm giyen mareşalın Buharin davasından önce Haziran 1937'de infaz edildiği basın tarafından bildirilir. "Beşinci Kol" suçlaması ona göre tam savaş ortasında oynanan kötü bir oyundur; buna göre, casusluk ve ihanete karşı Sovyet hükümetinin nasıl mücadele ettiğini filmin göstermesi gerekir. Nitekim bu mücadele SSCB'nin Almanya'ya karşı direnmesini sağlamış ve ülkeyi bir Quisling ya da bir Pétain'den korumuştur. Pearl Harbor baskınından önce (Roosevelt'in kendisinin de 1939'da müdahaleye karşı olduğunu unutarak) yalıtımcılara karşı uzun süreli bir hicvin konusu olan ve iç politikada yararlı olabilecek bu iddia, pratikte profesyonel Almancı diye suçlanmıştır. Aynı tavır ABD'de filme karşı yönelmiş, Moskova davalarına duyulan kuşkular üzerine işin içine karışan küçük bir azınlığı harekete geçirmiştir.

Filmin Algılanması

Epey uluorta bir filmin estetik kalitesini bugün yorumlamak kolay değil. Birçok Warner filminin senaristliğini yapan yapımcı Robert Buckner'in düşündüğü gibi Davies'in kitabı sinematografik işleyişe pek uymuyordu. Tarihsel gerçeklik açısından en akla uygun sahnelerde bile –sözgelimi Buharin'in, Krestinski'nin ve Radek'in art arda tutuklanmaları, sonra

12 David Culbert'in kitabına bkz.: *The Producer's Viewpoint (Yapımcının Görüşü)*, s. 252-256.

Toukhatchevsky'nin tutuklanması (polis onu bir opera temsili sırasında ABD elçisinin locasında arar!) gibi sahnelerde 1928'den beri iyi bir stüdyo uzmanı olan Michael Curtiz belirli bir sertlik bulur. Sovyet aktüalite filmlerinin kurgusu ve özellikle Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi*'nden (sinematografik imaj alanında ilginç bir deneyim) ödünç alınan planların montajında beceriksizlik kokmaz ama filmin bütünü yapmacıktır, kabaca geveze ve gösterişçi, yani pek inandırıcı değildir. Filmi izleyen pek çok eleştirmen onu "sadece sıkıcı" bulmuşlardır. Bazı çağdaşlar buna şaşırmakla[13] beraber ticari hezimet kaçınılmaz olmuştur ve bugün de buna şaşırmamak gerekir. Buckner'in tanıklığına göre yönetmen bu duruma üzülmüştü. Dolayısıyla Warner böylesi bir konuya kamuoyunun ilgisini çekmekte yetersiz kalmış ve "tezli bir film"den doğan polemiklerle başa çıkamamıştı.

Moskova Misyonu suçlamalara, acı alaylara maruz kaldı. Sinema salonlarında gösterime girer girmez polemikler başgösterdi. Bağımsız bir gazete olan *The Nation*'dan James Agee, filmin 'Hollywood stüdyolarından çıkan ilk Sovyet yanlısı yapım olduğunu yazacak, onu "kocaman bir kâsede keyifle içilen iki milyon dolarlık Rus çorbasına" benzetecektir. Liberal solun etkin bir üyesi olarak Davies'in kitabını filmden önce tartışan saygıdeğer pedagog ve filozof John Dewey *New York Times*'da sert bir yazı yayımladı. Aynı yazı antikomünist eğilimli olduğu bilinen Hearst grubunun bütün gazetelerinde yer aldı. Dewey'e göre film, Amerika'da "totaliter bir propagandayı yaymayı amaçlayan" ilk girişimdi. Filmdeki uyumsuzlukların, eksikliklerin ve uydurmaların listesini çıkardı. Komünist olmayan solun temsilcisi bir grup üniversite hocası, gazeteci ve sendikacı (Edmund Wilson, Dwight MacDonald, James T.Farrell, Max Eastman, Sidney Hook) dolaşıma giren bir dilekçeyle filmin yalanlarını ifşa eder. Komünist Parti'den (o hepsini onaylar) bağımsız solcu basın filme saldırır; özellikle *The Nation*, *Partisan Rewiev* Meyer Shapiro'nun[14] bir yazısıyla, New Leader Daniel Bell'in yazılı

13 *Variety* anlaşılmaz bir eleştiri yayımlamıştı. Filmin "yüksek düzeyde entelektüelliğini" vurgulayarak pek aksiyon içermediğini ve takdir kazanmak için "her an dikkat" istediğini belirtmiştir. Ona tartışmasız belegesel bir değer vererek, gerçek kişileri özenle filme dahil ettiğini, özellikle fiziksel bakımdan aktörlerin o kişilere olan benzerliği üzerinde durmuştur. Bu metni aktarmayan Culbert, filmi anlamlandıran kişiliklere ilişkin metinlerden alıntılar yapmıştır. Tabii hem kitabı, hem filmi alkışlayan Amerikan Komünist Partisi'nin basınından (*New Masses, Daily Workers*) hiçbir alıntı yapmaz.

14 Meyer Schapiro'nun yazısı Fransızcaya çevrilmiştir (*Trafic*, no.46, yaz 2003). Sanat tarihçisi ve üniversite hocası olan yazar o dönemde Amerika'da komünist olmayan sola duyarlık gösteren bir kişidir. Columbia Üniversitesi'nın (Lionel Trilling, Wright Mills ve yeni tutucu bir teorisyen olacak Daniel Bell'le birlikte) *social essayists* (sosyal denemeciler) grubunun üyesiydi. *Partisan Review* gibi sol dergilerde yazıları yayımlanıyordu. Dikkat: *Trafic* yazı kurulunun değindiğinin tersine "Vers un art révolutionnaire indépendant" (Bağımsız Devrimci Bir Sanata Doğru, 1938) başlıklı yazının müşterek yazarı olmamıştır. Diego Rivera ve André Breton imzalı bu bildiri aslında Troçki ve Breton tarafından kaleme alınmıştı. Troçki'nin çalışmaları ve 1953'te bizzat Breton'un yaptığı açıklamalar bunu doğrulamaktadır (bkz. *Sagittaire*'de 1953'te yayımlanan onun kitabı *La Clé des champs*; bu yapıt 1979'da J. J. Pauvert tarafından yeniden basılmış). Tabii bu arada, aynı bildirinin ABD'de Schapiro'nun da katkıda bulunduğu *Partisan Review* dergisinde yayımlanmış olduğu unutulmamalı.

bir metniyle bu saldırıya katılırlar. Culbert'e göre Buckner, filmin gösterime girişinden üç hafta sonra Jack Warner'e filmin bir eşek arısı yuvasından kaçtığı izlenimi edindiğini yazar. Her ne kadar en tutucu basın bile filme saldırmışsa da en keskin darbeleri sol entelektüeller indirmişlerdir. İçlerinden bazıları Moskova davalarında Troçki'ye yönelik suçlamalara karşı onu daha önce savunmuşlardı. Özellikle Dewey, Moskova[15] davalarını soruşturan uluslararası komisyona başkanlık yapmıştı. 1947'de Jack Warner Amerikan karşıtı faaliyetler konusunda komisyonda ifade verdiği zaman, filmine yönelik eleştiriler kendisine hatırlatılmıştı; Warner karşılığında bu eleştirileri kolayca yok sayacak, rakiplerinin Troçkist olduğunu vurgulayacak, tutucu ve dışlayıcı basını eleştirecekti.

Medyanın rolü ne olursa olsun, film ticari bir yenilgiydi. *Variety* tarafından o yılın filmlerinin tasnifi yapılınca, filmin doksan beş üzerinden doksan dördüncü sırayı aldığı görülmüştü. 1,5 milyon dolar tutan yapım maliyetine 500 bin dolar da reklam gideri (çağına göre görülmedik bir harcama) eklenmişti. Culbert'in gözden geçirdiği arşivlere göre *Moskova Misyonu* Amerikan pazarında büyük açık veriyordu. Aynı kaynaklara göre ancak İngiltere ve Çin'e ve belki İsveç'e satılabilmişti. Hatta SSCB'ye ihracı sudan ucuz bir toplam tutuyordu. Daha sonra soğuk savaş, Avrupa ülkelerinde gösterime girmesini bütün bütün yasakladı.[16] Bu, ticari bir yenilgiydi.

Hollywood'da Siyasal Davalar ve Moskova'da İkinci Misyon

Mayıs 1943'te film bitince Davies tekrar işine döner. Roosevelt ve Stalin arasında yapılacak görüşmenin hazırlığı olarak filminin taptaze bir kopyasını yanında götürür ve bizzat Stalin'e sunar. Film kendisinin rol aldığı bölüm çıkarılarak ülkenin sinema salonlarında gösterime girer. Büyükelçi odasına yerleştirilmesi olası alıcılara kayıtsız kaldığını açıklar; zira "Sovyet dostlarından saklayacak bir şeyi yoktur."[17] Nitekim *The North Star, Song of Russia* ve *Battle of Russia*, serinin 5 nolu filmi *Pourquoi Nous Combattons!?* (*Niçin Savaşıyoruz?*) aynı şekilde dağıtıma girecektir. Misyon tam anlamıyla başarılmıştır; öyle ki Roosevelt, Stalin ve Churchill'in Kasım ayında Tahran'da buluşmalarından önce bu dört film başka Hollywood ürünlerinin de Sovyet sinema sanayii tarafından satın alınmasının yolunu açacaktır. Bu konuda

15 Özellikle bkz. *Cahiers Léon Trotski* (*Leon Troçki'nin Defterleri*), no. 19, Eylül 1984, özel sayı (Troçki ve ABD entelektüelleri). Ayrıca Alfred Rosmer'in tanıklık izlenimlerini okuyunuz. Son günlerde, *Agone* dergisinde yeniden basılmış ve Charles Jacquier tarafından yorumlanmış: Dewey üstüne (no. 26-27, 2002, s. 323-337) ve *La Guerre Vue de Mexico et de New York* (*Savaşın Mexico ve New York'tan Görünüşü*) (no. 28, 2003, s. 223-244). Bkz. *Agone* dergisinin sitesi, atheles.org.

16 Oysa *North Star* Fransa'da dağıtıma girmişti (*Kuzey Yıldızı*, Mart 1947'de gösterime girmişti).

17 Bu küçük tarihsel olay CIA'in dergisinde yer almıştır, *Studies in Intelligence*, c. 47, no. 1, 2003.

ve Michael Curtiz'in[18] filminin bu alanda oynadığı role ilişkin Sovyet arşivlerinde bir anket yapılmıştır. Amerikan elçiliğinin servislerini esas alan çalışmayı değerlendirmenin yanında bu anket, SSCB'nin iki yıl içinde satın aldığı uzun metrajlı film sayısını 73 olarak belirlemiştir; bunlara kısa metrajlı çekimler ve belgeseller de dahildir. Doğrudan eğlence filmleri listenin başını çekmektedir; dolayısıyla bu durum Sovyet kamuoyuna Amerikan yaşam biçiminin "olumlu bir imajını" sunmaktadır.[19] Sovyet makamları *Moskova Misyonu* gibi bir filmin yayılmasından son derece memnundurlar; zira yabancı ülkede çekilmesine rağmen 1939 yılının politikasını ve 1936-1938 tasfiyelerine ilişkin resmi tezleri yansıtmıştır.

Amerikan filmlerinin SSCB'ye ithalatı Jdanovizmin başa geçmesiyle birlikte sekteye uğrayacaktır. Aynı şekilde ABD'nin yaklaşımı da değişir. 1947'den itibaren ünlü MacCarthy'nin selefi olan senatör Parnell Thomas Hollywood'u yıkıcı unsurlardan ve komünist propagandacılardan tasfiye etmeye girişir. *Moskova Misyonu* filmi bu soruşturmaların ilk hedefi olur. Jack Warner Nisan 1942'de kamusal ilişkiler alanında bir görev yüklenerek atanmış olmakla beraber filmini savunur. Beyaz Saray'ın her türlü baskısının yokluğunda ekonomik gerekçeler ileri sürer; filmde ayrıntılı biçimde yer alan ve tartışılan olguların geçerli olduğunu belirtir. Stalinci tasfiyeler konusunda hiçbir kişisel fikrinin bulunmadığını dile getirir. Ona göre *Moskova Misyonu* aynı *Objective Burma, This is the Army* ya da *Destination Tokyo* (Hedef Tokyo) filmleri gibi savaşın hedeflerine cevap veren bir filmdir. Daha sonra 1965'te yayımlanan bir anılar kitabında filmin kendisine çok sıkıntı çektirdiğini kabul edecektir. Bu arada Gordon Douglas'ın *I was a Communist For the FBI* (Gizli Ajanlar) filmiyle başlangıcını yaptığı antikomünist filmler serisine başlar. Louis B. Mayer de kendi açısından *Song of Russia*'yı savunur. Onun konusunu şöyle yorumlar: "Eğlendirici, iyi bir konu. Aynı zamanda müttefikimiz Rusya'nın sırtına dostça dokunma olanağı sağlıyor..." Ve açıklık getiriyor: "Bu filmi hükümet yöneticileriyle eşgüdümlü çalışarak yaptık. Böyle bir film çevirmemizin iyi fikir olacağını düşünerek bizimle anlaştılar."

Stüdyo patronu Jack Warner işin içinden iyi sıyrılmıştı ama senarist Howard Koch bakımından aynı şey olmadı. David Culbert'le görüşürken yapımcı Robert Buckner, Michael Curtiz'i tümüyle politika dışı bir sinemacı olarak tanıtıyor, kitabın beklentilerine kayıtsız kaldığını, sahneye koyduğu olayların anlamını ona hatırlatmak gerektiğini söylüyor. Howard Koch'e gelince "o, direktifleri izleyen bir senaristti ama 'göz önüne' alınan sorunların

18 Tarihçi Todd Bennett'in önemli makalesi: "Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations During World War II", *Journal of American History*, c. 88, no. 2, Eylül 2001.

19 Liste çok sayıda komedi filmi içerir. Sözgelimi Glenn Miller orkestrasının ve bayanlar patinaj şampiyonu Sonja Hennie'nin katkılarıyla bir Fox filmi, savaş filmleri (*This is the Army*), Thomas Edison'un yaşamöyküsü, 1941'de *The Three Musketeers* (*Üç Silahşörler*), bir toplumsal eleştiri filmi olan William Wyler'in Lillian Heliman'ın senaryosuyla çevirdiği *The Little Foxes*.

gerçeğe uygun olup olmadığını yargılayacak fikirleri yoktu" –hayli bağlanmış bir senaryo hakkında şaşırtan sözler. Her neyse, *Kazablanka* filminin (senaryosu Julius ve Philip Epstein'la birlikte yazılmış) Oscar kazanmasıyla edindiği saygınlığa rağmen Koch cadı avından kurtulamadı. Hollywood'un ünlü On'lar davasında pek çok isim veren Jack Warner daha ilk sorgusunda senariste yönelen bakışları başka yöne çevirdi.[20] Howard Koch[21] 1951 kara listesine alındı. Aynı listede bulunanlar arasında müttefik Sovyetler'in olumlu bir imajını veren çok sayıda sinemacı vardı. Sözgelimi *The North Star*'ın senaristi Lilian Hellman (ve müzisyen Aaron Copland), *Song of Russia*'nın senaristleri Paul Jarrico ve Richard Collins (ve şarkı sözü yazarı Edgar Harburg)... Mesleğe aşırı bağlılıkları stüdyolara yönelik tutkularıyla birleşmiş ama gelgelelim soğuk savaşın başlarında özgürlük ülkesinde özgürlüklerinin kurbanı olmuşlardı.

Howard Koch bundan böyle uzun süre suskun kaldı, çok az destek gördü. Ölümünden az önce İsviçreli bir uzman Thomas Staedeli[22] onunla görüştü. İsviçreli uzmana şöyle yazıyordu: "Franklin Roosevelt'in başkanlığı döneminde yayılan ilerici hareketin içindeydik; kimileri parti üyesiydi, ötekiler –benim gibi– üye değillerdi ama dünyayı daha güzelleştirmek –ve de daha iyi filmler yapmak– amacıyla haklı davalar uğruna işbirliği yapıyorlardı. Roosevelt öldüğü zaman gericilik baskın çıktı ve New Deal'i yıkmaya başladı; nihayet burada ve dışarıda sosyalizmin yayılmasını durdurmak için soğuk savaş açtı. Bu, bir sınıf çatışmasıydı; kapitalizm sosyalizme (ona 'komünizm' deniyordu, o da olmayan bir şeydi) karşı pozisyonlarını güçlendirmeye kalkıştı. Sıcak ya da soğuk olsun, savaş karşıtı olduğumdan benden ve benim gibilerden kurtulmak lâzımdı. Kişisel bir sorun değildi bu; şeytani bir tarafı yoktu. Tarihin akışı bizi tuzağa düşürdü." Özetle Moskova davalarından Hollywood davalarına...[23]

Kıymetli Bir Malzeme

Senaristi ve diyalog yazarı gibi *Moskova Misyonu* filmi de uzun yıllar unutulmuşluğa terk edildi. Doğası ve tabandaki malzemeleri, The *North Star*'ın tersine yeniden gündeme girmesini önledi. Oysa *The North Star* yeniden

20 Jack Warner'in sorgulanması David Culbert'in kitabında bulunuyor, s. 265-276.

21 Howard Koch (1902-1995) savaştan önce özellikle John Huston'la işbirliği yaparak çok sayıda tiyatro oyunu yazdı. Hollywood'da yasaklanan ünlü radyofonik piyes *La Guerre des Mondes*'i (*Dünyalar Savaşı*, 1938) Orson Welles için yazdı. Peter Howard takma adıyla birkaç film senaryosu yazacak ve İngiltere'de çalışacaktır. Oğlu Cristopher Koch McCarthyizm kurbanlarını konu alan bir belgesel film çekecektir. Bu belgesel 1996'da Amerikan televizyonunda yayımlanır: *Blacklist: Hollywood on Trial* (*Kara Liste: Yargılanan Hollywood*).

22 İngilizce ve Almanca metin, www.cyranos.ch. sitesinde

23 Özellikle Larry Ceplair'in yapıtına bkz., Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood Politics in The Film Community, 1930-1960*, Illinois Üniversitesi, Şikago, 2003.

ortaya çıkmış, yanlışları ayıklanmış, Sovyet propagandası içeren sahneleri kesilmiş, 1957'de tekrar gösterime girmişti.[24] Sanatsal nitelikleri açısından değil de tuhaf içeriği nedeniyle yeniden keşfedilen *Moskova Misyonu* yansıttığı imaj bakımından tarihsel ve ideolojik bir inceleme konusu oldu. Her ne kadar gizlice de olsa su yüzüne çıkması, video pazarı ve tematik bağlantıların gelişmesi sayesinde oldu. Bu yeni anlayış, eski filmlerin algılanmasında değişikliklere neden oldu. Böylece imajla propaganda arasındaki ilişkileri anlamanın yalnız tarihçilere özgü olmadığı görüldü; daha geniş kamuoyuna mal edilmesi sağlandı. Filmlerin yapımı bazen görecek hiçbir şeyi olmayan hedeflere yönelir; salt sanatsal yaratıcılık açısından değil ama klasik ekonomik hesaplar da önemli olur.

Moskova Misyonu (1943)

Yönetmen: Michael Curtiz / **Senaryo:** Howard Koch (Joseph E. Davies'in kitabından esinlenerek) / **Prodüksiyon:** Warner Bros adına Robert Buckner / **Müzik:** Max Steiner / Kamera: Bert Glennon / **Montaj:** Don Siegel ve James Leicester / **Oynayanlar:** William Huston (Joseph Davies), Ann Harding (Madam Davies), Oscar Homolka (Litvinov), Barbara Everest (Madam Litvinov), Victor Francen (Vischinsky), Manart Kippen (Stalin), Gene Lockhart (Molotov), Kostantin Shayne (Buharin), Ivan Trisault (Toukhatchevsky), Daniel Ocko (Iagoda), Roman Bohnen (Krestinsky), David Hoffman (Radek), Henry Daniell (von Ribbentrop), Dudley Field Malone (Churchill), Captain Jack Young (Franklin Roosevelt).

24 *Kuzey Yıldızı* birinci sürümünden sonra altı dalda Oscar'a aday gösterildi. Özellikle geleneksel imajlamaya rağmen senaryo, fotoğraflama ve müzik dikkat çekiciydi. Bu imajlama, senaryoda tasvir edilen Ukrayna köyünün ta on dokuzuncu yüzyılından kalmaydı. Senarist Lillian Hellman Goldwyn'le bu yüzden anlaşmazlığa düştü. O senaryoda biçimi bozulan imajları açığa çıkarmak için kendi senaryosunu yayımladı. *Armored Attack* ismiyle yeniden yayına giren filme sesli bir yorum eklenmişti. Yorumda Budapeşte'deki baskılar dile getiriliyordu (İnternet sitesi New York State Writers Institute'ün verdiği bilgilere göre, www.albany.edu.). On dört yıl aradan sonra, filmin art arda iki sürümü ve orijinal senaryosu üzerine yapılan özenli bir inceleme, kitlenin kültürel üretimi ile zamanın baskıları arasındaki ilişki hakkında çok şey söylemektedir.



L'Humanité gazetesinin 7 Aralık 1934 tarihli sayısından bir desen.

François GARÇON, Sorbonne-Panthéon Üniversitesi'nden bir tarihçi. *Blum'dan Petain'e. Sinema ve Fransız Toplumu 1936-1944* (Le Cerf, Paris, 1984 ve Gaumont Gallimard, 1992), *Pasifik Savaşı* (Casterman, 1997), *Fransız Sinemasının Ekonomik Tarihi (1940-1959)* (CNRS Yayınları, 2004) kitabının ortak yazarı. *Annales, XXe siècle, 1895* gibi çeşitli dergilere makale yazıyor. fgarcon49@free. fr.

FRANSIZ KOMÜNİST PARTİSİ'NİN STALİNCİ ETKİNLİĞİ ve KORPORATİF ANTİAMERİKANCILIK (1945-1948)

François Garçon

"Zira yaşam ve insanlar seçti Stalin'i,
Dünyada sonsuz umutla yaşamak için."
Paul Eluard, l'Humanité, 8 Aralık 1949

– § –

Olumsuzluğun Sineması

Alman işgalince dayatılan engelleme nedeniyle sabırsızlıkla beklenen Amerikan filmleri 1944 yazından itibaren aranır oldu. Tarihçi ve komünist eleştirmen Georges Sadoul, 1945 yılı boyunca yakınıp sızlandı. Ona göre çok sayıda Amerikan filmi yine Fransız ekranlarında görünüyordu; ancak bunlar çok eskiydi. Nitekim o sene bu gibi yakınmalarla geçti. Hollywood filmlerinin akışının kesilmesinden endişe duyuluyordu: "Artık ekranlarımızda Amerikan filmleri göremeyecek miyiz?"[1] Bu özlem mesajına daha az içtenlikli başka bir mesaj eklendi: "Ekranlarımızın Amerikanlaşmasına izin vermek, Fransız sinema sanayiinin ölümü demektir; bu, uzmanlaşmış binlerce işçinin işsiz kalması anlamına gelir; senaristlerimizin, film yönetmenlerimizin, oyuncularımızın eli ayağı tutulacaktır."[2] Bu durum karşısında, himayeciliği savunan dönem o filmlere geçici bir kontenjan ayrılması üzerinde ısrarla durdu. Amerika'nın bu bakımdan kınanması büyük kamuoyu tarafından değil de sinemaya bağı mesleklerden geldi: Sinema

1 *L'écran Français*, no. 19, 7 Kasım 1945.
2 "Fransız Sinemasının Korunması", *L'écran Français*, no. 2, Temmuz 1945.

elemanları. İktidarı dize getirmeye yönelik eylemleri başaran ilgililer Fransız kültürünün korunmasına odaklanan kendi güçlerinin medyatik etkisini kanıtladılar; sosyolojik ya da ekonomik ağırlıklı hiçbir önlem alınmadığını ileri sürdüler. Bunu fırsat bilerek, sinemanın öteki sanatlar ve sanayilere nazaran ayrıcalıklı bir yeri olduğunu da belirttiler.

Fransa savaşta yıkıma uğrayan bütün Avrupa devletleri gibi kan ağlıyordu. Sinema da aynı yıkımdan nasibini almıştı. 1944 sonbahar bunalımı eşi benzeri olmayan bir şeydi; 1939'da savaşa girişin olumsuz çöküntülerine ya da 1940 bozgununun ertesi günlerine benzetilebilirdi. Bir farkla ki sinema yapımcılığı hemen toparlandı. 1944-1945 kışından başlayarak ona köstek vuracak bir şey kalmamıştı: "Eylül ayı az önce bitti. Her türlü beklentinin tersine, Fransız sinemacılığı o ay hayli verimliydi."[3] O senenin başında, "Fransız ekranlarını beslemek ve teknisyenlerimize, sanatçılarımıza yeterli bir çalışma temin etmek"[4] bakımından kimileri 1945'te sinemanın 65 film üretemeyeceğinden endişe ediyordu. Oysa yılın sonunda bu sayı 72'yi buldu. Ekonominin öteki sektörlerinde iş başka türlüydü. Amerikan ekonomik yardımı kaçınılmazdı; ülkenin ihtiyaçları ölçüsünde hatırı sayılır bir yardım olacaktır.

Blum-Byrnes Antlaşmaları

Blum-Byrnes antlaşmaları Fransız sinema tarihinde bir dönemeçtir. Onların muhatabı olduğu şiddetli kınama eylemi şaşırtıcıdır; tıpkı sinematografik lobinin sınırlarını aşan ünlü antlaşma metninin uyandırdığı kamusal boyutlu tepkiler gibi. O dönemin basınını okursanız, Fransa tek vücut ayağa kalkmıştır: Antlaşmalar yürürlüğe girmemelidir! Bu da şaşırtıcı bir oybirliğidir. Oysa Fransa'nın yaşamsal ihtiyacı buğday, petrol ve kömüre ilişkindir; antlaşmaların bellibaşlı maddelerini bu ihtiyaçlar oluşturmaktadır.

28 Mayıs 1946'da imzalanan antlaşmanın maddeleri ve onun doğurduğu polemikler iyi bilinir.[5] FKP tarafından yönlendirilen yoğun bir ajitasyon kampanyasının ardından, ülkede geniş bir hareket örgütlenerek sinemaya ilişkin bölümün iptal edilmesi lehine tavır alır. Bu girişimde FKP ve CGT (komünist partiyle uyumlu hareket eden sendika) başı çekerler. Sokak gösterileri, mitingler, film setlerinde yapılan konuşmalar, sinema salonlarında atılan nutuklar birbirini izler. Komünist basın bu gürültülü kavganın omur-

3 Eugénie Helisse, *Arts*, 5 Ekim 1945.

4 *L'Ordre*, 31 Mart 1945.

5 Blum-Byrnes antlaşmaları sinemayı ilgilendiren yönüyle bir sürü yayının konusu olmuştur. Özellikle Jean-Pierre Jeancolas'nın bu konuya ilişkin yazısı çok ilginçtir, "Aranjman. Olguların ışığında Blum-Byrnes. 1944'ten 1948'e Fransız-Amerikan (sinematografik) İlişkileri. 1895'de, Aralık 1993, no. 13, s. 3-49 ve Patricia Hubert, *La Cinéma Français Dans la Guerre Froide* (*Soğuk Savaşta Fransız Sineması*), L'Harmattan, 1996.

gasıdır; kavga öyle ayyuka çıkar ki 5 Mayıs 1947'de Ramadier FKP üyelerini hükümetten ihraç eder.

Elebaşılarına göre, Fransız sinemasını koruma komitesine Mayıs 1948'de üç yüz bin kişi üye olur, 12 Kasım 1947'de düzenlenen teknisyenler sendikası genel kurulunda komitenin inisyatifi yönetmen Claude Autant-Lara'ya geçer. Hareketin durma noktası Mayıs 1948'i bulur. Charles Spaak'a[6] göre, "Fransa'da ve belki de dünyada ilk kez" seyirciler sorunları çözmek amacıyla sinema profesyonelleriyle birlikte boy göstermişlerdir. Kimya örgânizasyonu 30 Mayıs Pazar günü hareketi kabul eder. Çağrıyı destekleyen *L'écran Français* daha az politik eğilimli argümanlara başvurur: "Yetenekleriyle Fransız sinemasının şöhretine katkıda bulunan ünlü oyuncular prodüksiyonumuza ilişkin ciddi durumun sorunlarını delegelerle görüşmeye geleceklerdir. Şu isimleri sayabiliriz: Simone Renant, Pierre Blanchar, Bernard Blier, Odette Joyeux, Jacques Dumesnil, Jany Holt, Georges Marchall ve benzeri."[7] İki bin kişiyi aşan katılımla elde edilen sonuç beklentileri aşar. "Film yapımcısıyla seyirciyi birbirinden ayıran 'beyazperde' çağını aştığımıza inanıyorduk. Ünlü bir yıldızın imzasını almak amacıyla ona yaklaşılan zamanların ötesinde olduğumuza inanıyorduk!"[8] Daha profesyonel olan *L'Humanité* gazetesi şu sonuca varıyordu: "Fransız sineması zafere ulaşacaktır; bütün Fransa'da onun için bir milyon seyirci ayağa kalkmıştır ve çok yakında gönüllü militanların sayısı üç katma çıkacaktır."[9]

13 Temmuz 1948'de, müzikhol ve radyoyu koruma komitesiyle birleşen sinemayı koruma komitesi, Concorde Meydanı'nda, Châtelet'de bir yıldız sanatçılar geçit töreni organize etmektedir. "Geçit töreni Concorde Meydanı'nda sona ererken, orada ilginç bir balo başlıyordu."

FKP böylece Amerikan sızmasına karşı birçok unsuru biraraya getirmeyi başarıyordu. Para yardımı topladığı bellibaşlı yerler okul, çocuk yayınları ve sinemaydı. Nisan 1948'de SSCB'den dönen Maurice Thorez suçlamayı perçinledi: "Laik okula saldırı, sinema, radyo, basın, gerici ve az çok Varoluşçu edebiyat aracılığıyla sistematik biçimde yozlaştırılan bir girişimle gerçekleştiriliyor. Bunlar salt kuşku yaratmak, hatta 'insan onulmaz biçimde çürümüştür' ve 'hayatın hiçbir anlamı yoktur' gibi sloganlarla güzel olan, büyük olan, soylu olan, bağışlayıcı olan her şeye saldırıyorlar. (...) Léon Blum yüzünden ekranlarımızı istila eden Amerikan filmi, sanatçılarımızın, müzisyenlerimizin, stüdyoların işçi-teknisyenlerimizin elinden ekmeğini almakla kalmıyor; çocuklarımızın, genç erkek ve kızlarımızın da ruhunu zehirliyor. Onları Amerikan para babalarının uysal kölelerine dönüştürmeye çalışıyor.

6 *Les Lettres Françaises*, 3 Haziran 1948.
7 *L'écran Français*, no. 151, 18 Mayıs 1948.
8 *L'écran Français*, no. 153, 2 Haziran 1948.
9 Guy Leclerc, *L'Humanité*, 1 Haziran 1948.

Vatanımızın onurunu ve büyüklüğünü simgeleyen Fransız gençlerinin ahlaki ve manevi değerlerine saldırıyor.

Erotizmin yobaz kafayla öne çıkarıldığı Amerikan filmi gangster, casusluk, seri katillik üzerine kuruludur: Tam anlamıyla Batı uygarlığının imajı."

FKP'nin Hollywood karşıtı söylemi, otuzlu yıllardan gelen, günümüze kadar çiçek açmaktan vazgeçmeyen ve Fransız sinemasını uygarlığın dayanaklarından biri gibi gören bir düşüncenin üzerinde temellendirilir. Fransız olmayan ya da o şoven eğilimi paylaşmayan biri için doğru sayılacak bu varsayım yine de kesin bir gerçeklik gibi kendini dayatır. "Yüzyıllar boyu Fransa, edebiyatı ve sanatıyla bütün ülkelere ışık saçmıştır. Günümüzde, Fransız sineması kısırlaşan ve yozlaşan insanlığa yeni bir genel kültür armağan etmektedir. Öyle ki bu genel kültürün kökleri büyük çağlar boyu biriken edebiyat ve sanatsal yaratıcılığımızın geleneğine doğrudan bağlıdır."[10] Başka deyişle Fransız sinemasının pozisyonlarını zayıflatmak, onu salt millî hazine[11] gibi görmek ve özellikle Amerikan filmlerinin istilasına karşı çıkmamak evrensel kültür mirasına saldırmak demektir.

Usta strateji uzmanı olan FKP, ilginç yoldaşları olarak gördüğü sinema çalışanlarına analık yapıyor. O insanlar her ne kadar sosyal bakımdan tuzu kuru olsalar da antiamerikancılığın ve antiliberalizmin öncüleri oluyorlar. Parti bu sosyal-profesyonel çevreyi ustalıkla kullanmayı beceriyor. Dolayısıyla yıldız sanatçıların etkisi dış dünyada daha büyük olduğundan onları kendi saflarına çekmek zor olmuyor. "Onların kişilikleri, özerklikleri ve çıkar gütmemeleri hemen sorun çıkarmalarını ve parti tarafından yitirilmeleri riskini taşıyor. Tanınmış ünlüler, Simone Signoret ve Yves Montand partiyi etkiliyorlar ve korudukları mesafe epey çatışmaları önlemiş oluyor."[12]

Bu açıdan bakılınca, sinema alanında FKP'nin çıkarı başka bir anlam kazanıyor. Komünist davasını biraz daha yükseltmek ve parti saflarını daha sıklaştırmak bakımından Verdès-Leroux'nun değindiği gibi sinemanın bu ikinci çevrenin su yüzüne çıkmış parçası olması kuşku götürmez. Daha da önemlisi, serbest meslekleri olan sinemacılar çıkarlarına ters düştüğü zaman ekonomik düzene karşı çıkacak sonuncu kişiler değildir. Şöyle bir soru: "Edebi ya da değerli bir sanatsal etkinlik için film üretmenin güncel koşullarda sanatsal yaratıcılığına inanıyor musunuz?" Marcel L'Herbier şöyle cevap veriyor: "Fransa'nın güncel koşullarında film yapımcılığı ekonomik

10 Georges Huisman, devlet danışmanı, güzel sanatlar eski genel müdürü, "Dünya Kültürünün Hizmetinde Fransız Sineması", *Cahiers Français d'information*'da, no. 111, 1 Temmuz 1948, s. 3.

11 Jacques Chirac tarafından yeniden kullanılan bir deyim, Film Yapımcıları Birliği'nden alıntılanmış, 2002/2003 Bilânçosu. 5 Aralık 2003.

12 Jeannine Verdès-Leroux, *Le Parti Communiste, Les Intellectuels et la Culture (1944-1956)* (*Komünist Parti, Entelektüeller ve Kültür*), Fayard/Minuit, Paris, 1983, s. 161. SSCB üzerine bu rapor hakkında bkz. Fred Kupferman, *Au pays des Soviets: Le Voyage Français en Union Soviétique* (*Sovyetler Ülkesine: Sovyetler Birliği'ne Fransız Yolculuğu 1917-1939*). Ayrıca bkz. *Captifs d'URSS* (*SSCB Tutsakları*), belgesel, Nicolas Jallot, 2004.

liberalizm, patron bireyciliği ve 'fildişi kulenin para kasasına' bağlıdır."[13] Yazarına bakılırsa ölümcül bir ifade. Kendisi üç yılda, 1945'ten 1947'ye kadar üç film çevirmiştir ki bunlardan biri *L'affaire du Collier*'dir (*Kolye Olayı*). Bu son çevirdiği film çok masraflıdır; o yılın en uzun filmi olarak on iki hafta beyazperdeden inmemiştir. Pravda'nın inkâr etmediği bu tür bir tespit yeniden kadraja alınmayı hak ediyor; film, çağları muzaffer biçimde aşan Fransız sinemasının otantik bir uzantısıdır ve bu fırsatla fikirlerin art arda dizilişini kanıtlar. Ocak 1941'de faşist bir gazetede aynı L'Herbier hakaretlere maruz kalıyor. "Amerika Fransız filminin değişmez, 'dahili' düşmanıdır; bir numaralı düşmanı!"[14] Mart 1948'de, gümbürtülü bir ses çıkarıyor: "Susun, artık film çevirmiyoruz!" Bu haykırış 24 Mart Çarşamba günü Paris Mutualité'de düzenlenen toplantıda bir birleşme çağrısıdır. Gazeteci Jean-Pierre Barrot, L'Herbier'nin çağrısını mikrofondan okuyor: "Sağırlardan oluşan bir hükümetin ardından körler hükümeti geliyor. İkisi de dilsizdir. İçlerine ölüm sessizliği girmiştir. Bugün stüdyolar kapanıyor, sinema çalışanları işsiz kalıyor." *L'écran français*'nin başyazarı bu bildiriyi okurken bildirinin yazarı l'Herbier "*Fabiola*'nın çekimleri için Roma'dan ayrılamamış, zamanında Paris'e dönememiştir."[15] Yorum yok!

Kısacası, isyan bayrağını çeken herkese göre Birleşik Devletleri kınayan bütün argümanlar yararlıdır. Yurtseverlik argümanı tekrar geri dönüyor: "Blum-Byrnes antlaşmaları kokuşmuş Hollywood'un sanatsal açıdan çok tehlikeli rakibi olan Fransız sinemasının yok olmasını hedef almıştır; yabancı propagandanın ülkemiz halk yığınlarına sızması, iyi bilinen 'Mal, canın yongasıdır' atasözüne göre Amerikan ürünleri yararına yaygın bir reklamcılık girişiminin organizasyonu ve nihayet Fransız halkının cüzdanından peşinen alınan vergiler."[16] Amerikan filmlerine Fransız halkının duyduğu iştahsızlık konusunda komünistler, utanmadan yalan söylüyorlar: "Bu bir gerçek: Fransız filmlerini gösteren salonlar ağzına kadar doludur; oysa Amerikan filmlerini gösteren salonlar yarı yarıya boştur"[17]; *L'écran Français*'nin yaptığı anketlere bakılırsa bu yalan. Dergi'de Kasım 1947'de şöyle yazıyor: "Bu istila sinema işletmeciliğine darbe indirmeye başlıyor. Çok sayıda bölgede, Amerikan filmi ('büyükler' istisna) artık hâsılat yapmıyor."[18] Christian-Marc Bosséno'nun değindiği "gerçeğe aykırı" bir iddia.[19] Gerçekten Fransız halkının sinematografik özlemini sorgulayan biri

13 *Les Lettres Françaises*, 18 Mart 1948.

14 *La Gerbe*, 9 Ocak 1941.

15 *L'écran Français*, no. 144, 30 Mart 1948.

16 BIFI, Georges Sadoul Fonu, GS. A. 102, 31, elyazması notu, 1948.

17 *L'Humanité*, 19 Mayıs 1948.

18 *L'écran Français*, no. 123, 4 Kasım 1947, "Fransız sineması havasızlıktan boğuluyor" başlıklı makale.

19 Christian Marc-Bosséno, "Beyazperdenin Repertuarı", J. P. Roix ve J. F. Sirinelli, *La Culture de Masse en France de la Belle Epoque â Aujourd'hui*, (*Güzel Çağ'dan [1895-1914] Günümüze Fransa'da Kitle Kültürü*), Fayard, 2002, s. 204.

Amerikan sinemasının pazardaki payını kabul etmek zorunda kalır; 1944 yılının ilk yarısında hiç fark edilmeyen bu pay 1945 ve 1946'da yüzde 46'ya fırlamış, 1947 ve 1948'de yüzde 44 olmuştur. Fransız sineması ve Amerikan sineması böylece eşit düzeye gelmiştir. Üstelik planlarını hesaplayan Hollywood'lu yüksek firmalar beklemededirler ve Fransız pazarına göz alıcı ürünlerini henüz sokmamışlardır.

Gerçi FKP uygun zamanı kollayıp elden düşme eşya pazarına girmeye adaydır. *Lettres Françaises*'in[20] çiçeği burnunda başyazarı Pierre Daix de devreye girer. Büyüleyici bir üslupla, "Fransa, işgal altında ülke" başlıklı yazısında saçmalık kokan ileri geri cümleler yazar: "İşgal günlerinde Fransızların Leni Riefenstahl'a minnet duyması gibi, bugün de aynı köpekleşme ve aynı dalkavuklukla *Le Film Français* bir sayısını Joseph M. Shenk'e ayırarak onu göklere çıkarıyor. Shenk, 20th Century Fox'un genel müdürüdür... Dünyanın üzerine daima Batı'dan karanlık basar. Ama bu karanlık yıldızdan yoksundur, yeni bir Ortaçağ'ın ağır baskısını üzerinde hisseder. Işık sızmayan bir karanlık; engisizyon karanlığı, gericiliğin, zaafların, alçalmaların karanlığı. Sonunu kendi içinde bulan bir gece. O gecenin karanlığı bizi istila etmeye başlıyor. Burada umutsuz bir çaba vardır. Devrim geçirmiş bir geçmişin son karanlık inlerini ışığın saldırısına karşı korumak için beyhude bir girişim. Bugünden tezi yok direnmek, tutunmak söz konusu."

Amerikan Karşıtı Bir Sinema mı?

İşte sokak için basın ve kuruluşlar. Ama beyazperde kimin için? Savaş öncesi, Fransız sineması antiamerikancılıkla destekleniyordu; bu tavır 1940'a kadar sürecektir.[21] İşgal olayı buna son verir. ABD'nin şeytansı kuşatmasıyla 1945'te dört yıl[22] boyunca terk edilen kaynağa geri mi dönülüyor?

Sürpriz çok etkili olur. Gerçekten özgürlükten sonraki kurmaca filmlerinde, savaş öncesi filmlerdeki o geri zekâlı, kaba saba ve alkolik[23] Amerikalılara, benmerkezci ve yağmacı[24] ya da kuşkulu[25] müttefikler diye nitelendirilen Yanki'lere rastlanmıyor. Buna benzer olarak, diyalogları izlerken araştırıcı mars oluyor; sözgelimi *La vie est à nous*'da[26] (*Hayat Bizimdir*) filminde işitilen

20 *Les Lettres Françaises*, 28 Ekim 1948, "Fransa, İşgal Altında Ülke".

21 Bu bağlamda bkz. D. Straus, "Fransa'da Antiamerikancılığın Yükselişi: Fransız Aydınları ve Amerikan Sinema Sanayi, 1927-1932", *Journal of Popular Culture*, bahar 1977, cilt X, no 4.

22 Bu konuda bkz. "Amerika: Efsanenin Gücü", basılmayan tezimizin III. bölümü, "*Filmin İçinden Fransız Toplumu*", EHESS, 1981, c. 2, s. 333-356.

23 Aktör Georges Flamant tarafından canlandırılan Jim Sandford, *Les Rois du Sport*'ta (*Spor'un Kralları*), Pierre Colombier, 1937.

24 Aktris Wenda Greville tarafından canlandırılan Wenda Wergen, *Menaces*'de (*Tehditler*), Edmond T.Greville, 1939.

25 *Le Drame de Shanghai* (*Şangay Dramı*), G. W. Pabst, 1938.

26 *La Vie est à Nous* (*Hayat Bizimdir*), birinci skeç, Jean Renoir, 1936.

diyaloglar; bu skeçte eğitimci Jean Dasté "sütünü ABD'den emziren" aktüalite görüntülerine eşlik eden sesleri hece hece söylüyor; ya da aynı Regain'de[27] olduğu gibi, Manosque pazarında köylüleri yıkıma uğratan o lanetli "Amerikan buğdayının" bozukluğunu ifşa eden diyaloglar gibi.

Savaş sonrası Fransız sineması, kurmaca sineması gibi, o dönemin fikirlerinin taşıyıcısı olan özgürlükçülere yönelik acıyı duyurmuyor. Tam tersi, otantik bir sempatinin işaretleriyle yoğunlaşıyor. Nitekim *Maudits*'nin (*Lanetliler*) sonunda, U-Boot'un Fransız kazazedesi Henri Vidal'i kurtaran denizci Amerikalıdır. Bu tip örnekleme pek az bulunur; özellikle aynı dönemin İtalyan sineması kıyaslanırsa, ABD'ye düşmanca yaklaşımlar görürüz. Sözgelimi *Roma Açık Şehir* ya da ağırlıklı olarak *Paisa*'da... Fransız sinemasında hemen savaş sonrası ABD aleyhine izlerin olmaması şaşırtıcıdır. 1945-1949 yıllarının muazzam sinema yapımlarında, en az 350 filmde Hollywood'a karşı gösterilen tersine orantılı hırçınlıkla aynı yapımcılarca kullanılan imajların suskunluğu arasında bir bağ görülür. Anlaşılmaz kişilik Lemmy Caution'un[28] meydana çıktığı ellili yılları beklemek gerekecektir; gerçekten o yıllarda Fransız ekranları görünür biçimde ABD'nin işgaline uğrar: Eddie Constantine'nin şivesi, oyuncunun profesyonel konumu, kostümler, alkollü içecekler, silindirsel kapılar gibi.

Sinematografik anlamda ABD ile bağları acilen koparmaya gelince, kuşkusuz bu ilişkinin şifresini çözecek bir formül vardır. Bu "ana formülü" anlamak isteyen ve basından, romandan, sinemadan ya da miting kürsülerinden yayılan antimerikancılıkla karşılaştıran kişinin imdadına Marx yetişecektir. Fransız sineması, bugünden daha aşırı biçimde geçmişte "ne pahasına olursa olsun rantabl olma kuralıyla" yönetilen bir girişim olarak kalıyor.[29] Bu yıllarda risk daha büyüktür; bu işe el atanlar parasal kaynaklarını riske ediyor, finansmanlar sırtını parasal desteğin zorlukla sağlandığı başka ekonomik aktörlerden aktarılan kaynaklara yaslıyor. Yapımcılar ve dağıtımcılar, halkın kitapçılara gösterdiği ilginin sinema salonlarına gösterilen ilginin yolunu kesmeyeceğini varsayarak iflas edeceklerini sanmıyorlar. Bu tez partizan yapıtlar alanında doğrulanıyor. Doğru bir mantıkla, ihtiyatlı yatırımcılar politik denilen yapıtları reddediyorlar; ancak Nazi şiddetini yansıtan ve hemen gösterimden kalkacak olan yapıtlar bunların dışındadır.[30]

27 *Regain*, Marcel Pagnol, 1937.

28 Bazı fırsatlar doğunca bu kişilik, Raymond Broderie'nin *La môme Vert-de-gris*'sindeki (*Zehirli Sarmaşık*, 1953) gibi Fas topraklarında kendisine yardıma koşan Fransız makamlarına karşı üzücü otoriter bir küstahlık takınıyor.

29 Jean Grémillon'un çok doğru bir ifadesi, "Sinemada Düşünce Özgürlüğü ve Ekonomik Baskılar", Fransa-SSCB Kongresi, Montaigne Lisesi'ndeki Konferans, 17 Aralık 1947, Arsenal Kütüphanesi, Jean Grémillon Arşivi, 51 (018).

30 Jean Grémillon, Alman işgaline ve direnişe ilişkin sinematografik bulguların ortadan kaybolmasını protesto ediyordu. Bu bakımdan sorumluluğun tümüyle ilgisiz "dağıtımcılarda" olduğunu ileri sürüyordu. Onlara göre, böyle şeyler kimseyi ilgilendirmezdi, *L'écran Français*'de, no. 131, Aralık 1947.

Sinemanın her şeyden önce bir sanayi olduğunu öngören tespitin doğruluğu bir kez daha görülüyor. Elde edilen ürün pahalıdır, yatırılan fonların akıbeti risklidir; şu halde mümkün mertebe ölçülü davranmak ve potansiyel müşteriyi inançlarıyla çelişkiye düşürmeden onu kendine çekmekle işe başlamak gerekiyor. Fransız kurmaca filmleri Thorez ya da Stalin'i yüceltmeye çekiniyorlar; bunun sonucunda dört Fransız seçmeninden en az birini etkileyebilirler; Amerika'ya saldırmaktan da çekiniyorlar; ne de olsa Amerikan ürünleri, batmış bir ülkenin tütünden sabuna varana kadar ihtiyaçlarını karşılıyorlar. Üstelik Vaillant'la birlikte antiamerikancılığın çiçek açtığı bir sinema şeridi bulunuyor; bunun dengi bir sinema yok.[31] Bu çelişkinin izahı basit: Uzun metrajlının kazancı, herhangi bir iletişim desteğinden daha rastlantısal olarak kırılganlaşabilir; nitekim bu durum işe el atanları daha ihtiyatlı davranmaya zorluyor. Hatta Sinema Federasyonu Mayıs 1945'te şunu ileri sürüyor: "Sinema hem iyinin, hem kötünün silahıdır. Emekçilerin kurtuluşu için onun kullanılmasını istiyoruz."[32] Gerçekten bu filmleri nasıl üretmeli? Başka deyişle, onları üretecek parasal kaynakları nereden bulmalı? Komünist Parti rakamların yüksekliğini ölçecek son merci değil. Kendini yapımcılığa terfi ettirse de hemen duvarın dibine düşüyor:

"Elde ettiğimiz yankılar hâlâ çok yetersiz. Öyle görünüyor ki bir komünist teknisyenler ekibi tarafından çekilen *Les Lendemains Qui Chantent* (*Şarkı Söyleyen Yarınlar*) filmi yoldaşlarımızda heyecan uyandırmış ve halktan çok olumlu tepkiler almıştır. Bunun üzerine, film çekimine devam edilmesi hararetle parti örgütlerine önerilmiştir. Hedef önümüzdeki seçim kampanyasıdır; partimizin güçlenmesi için üye sayısının artırılması doğrultusunda büyük bir kampanya açılacak ve yeni zaferlere doğru koşması sağlanacaktır. Öte yandan parti yönetimi yeni propaganda filmleri çekilmesini hedeflemiştir; yeni projelerin üretilmesi için yoldaşlarımızın mali fedakârlıktan kaçınmayacaklarına kuşku yoktur. Bunun içindir ki parti örgütleri *Şarkı Söyleyen Yarınlar* filminin ticari olmayan bedava gösteriminden yararlanarak toplanan para yardımından elde edilen seçim fonlarının bir kısmını ya da bütününü yeni film projelerine ayıracaktır."[33]

Her zaman para sorunu.[34] 1953'te yazdığı ve basılmayan bir yazısında Georges Sadoul iki düşünce akımı arasındaki dünya görüşünün farklılığı üzerinde durur: "Aragon anıtsal bir projeyi ele alıyor, *Komünistler*; André

31 Pascal Ory, *L'énfance Stalinienne* (*Stalinci Çocukluk*), N. Dioujeva ve F. Georges (yayın yönetmeni), *Staline à Paris* (*Stalin Paris'te*), Ramsay, Paris, 1982, s. 201-216.

32 Polis Arşivleri, CGT Sahnesi Ulusal Federasyonu, 64 508, 17 Mayıs 1945 tarihli belge, filmin işçilerinin sendikasında Chézeau'nun kısa söylevi.

33 Polis Arşivleri, APP, FKP'nin Faaliyetleri, "Propaganda Yöntemlerimizi Daima Mükemmelleştirelim", *La Vie du parti* (*Parti Yaşamı*), no 8, 15 Haziran 1946.

34 Laurent Marie, tezinde doğru gözlemde bulunuyor. Bkz. "The French Communist Party and French Cinema, 1944-1999", Ph.D, University of Warwick, janvier 2000. "Kurgu filmleri üretmek pahalıydı ve ticari dağıtım ağları onlar açısından çok da faydalı ve elverişli değildi," s. 97.

Stil Premier Choc'un üç cildini Fransa'da Amerikan istilasına karşı mücadeleye hasrediyor, Pierre Courtade ya da J. P. Chabrol kurtuluşu uğruna çarpışan Vietnam'ın kahramanca mücadelesini işliyor. Yazarlarımızın üstüne yürüdüğü ve herhangi bir yönetmene yasak edilen konuları çoğaltabiliriz." Sadoul ekliyor: "Onları yazmakla yetinmiyorlar; yayımlıyorlar ve her yıl sayıları gitgide artan bir kamuoyu tarafından okunuyorlar. Otuz yıllık bir mücadele, militanların çabaları, CNE'nin satışı gibi kazanılan büyük zaferler ilerici yayınlara kendilerini geliştirmeyi ve başarı yolunda ilerlemeyi sağlamıştır. Söz konusu gerçekler aynı ilerici yazarlara, yapıtlarının burjuva yayıncılarca da basılmasını sağlıyor. Kitabın entelektüel ağırlığı etkileyici ve çok yönlüdür (dağıtım tröstleri, burjuva eleştirmenlerin suskunluğu gibi). Bununla beraber 'totaliter' olmaktan uzaktır. Kapitalizm ilerici yayınlar alanında önemli bir sektörün oluşmasını önleyememiştir."

Sadoul yazarlık mesleğinin koşulları ile yönetmenliğin koşullarını birbirinden ayıran çukuru belirliyor. Kanıtlamasını Louis Daquin'in *Le Point du Jour* (*Gün Doğarken*, 1949) filmi üzerinden temellendiriyor.[35] Daquin neorealizmin bir Fransız vizyonunu çevirerek onun öncülüğünü yapıyor. Olay, kuzeyin maden kömürü işletmelerindeki güncel yaşamı aktarıyor: "Böylesi bir filmi gerçekleştirmek için milyonlar harcamak gerekiyordu. Film bittikten sonra sansüre takıldı. Gösterime girmesi yasaklandı, Fransa'da kasasına tek kuruş koyamadı, dışarıya da satılamadı. Tabii 'ilerici sanata' yönelik bir himayeden yoksun kalacağı hiç düşünülmemişti; üstelik bu eğilim ancak sınırlı bir seyirci topluluğuna ulaşabilecek bir film için böylesi masrafı feda etmeye razı oluyordu. Böylesi bir özveri sonucu tümüyle zarara uğramayı göze alan ilerici bir organizasyonun varlığı da ilginçti." Sadoul propagandacı sinematografik yatırımın savurganlık olduğunu düşünüyor. Marksist eleştirmen konuya uyanık bir girişimci gibi yaklaşıyor: Belirli bir seyirciden yoksun olması, sansüre takılmasından ileri gelen moralsizlik sonucu, büyük kamuoyuna hitap eden uzun metrajlı film, kendisinin üretimi için gereken kapitalleri çekemiyor.

Sinema, partinin propagandacı yönelimlerinde başı çekebilir; ürün en azından uzun metrajlı çekimde parasal yükün dışında kalabilir. Kısa metrajlı çekim başka bir ekonomiye bağlıdır; militan ve bağlanmış bir sinemanın düşsel izlerini taşımaz; bunlar FKP ve CGT[36] tarafından finanse edilen, Blum-Byrnes antlaşmalarıyla mücadeleye, Fransız sinemasının korunmasına (1947'den 1950'ye kadar) ilişkin kısa metrajlı belgesellerdir: *À la Conquête du Bonheur* (*Mutluluğun Fethi*, 1947), *Trois Discours* (*Üç Söylev*, 1945), *Vivent les Rosières de Saint-Denis* (*Saint-Denis'in Erdemli Genç Kızları*,

35 BIFI, Fonds Georges Sadoul, GSA-108-110.

36 Zikreden Jean-Jacques Meusy, Bkz. "Le cinema ouvrier en France," 18ème colloque de l'Institut Jean Vigo, in *1895*, no 24, juin 1998, s. 78.

1946), *Les Lendemains Qui Chantent* (*Şarkı Söyleyen Yarınlar*, 1946), Louis Daquin'in *Au Service de la France et de la Republica* (*Fransa ve Cumhuriyetin Hizmetinde*, 1947), Georges Baze'in *Voilâ Marseille* (*İşte Marsilya*, 1947), *Le Voyage de Maurice Thorez en Algérie* (*Maurice Thorez'in Cezayir Seyahati*, 1939), *Hommage â Lénine* (*Lenin'e Saygı*, 1950), Henri Aisner'in *Le Choix le Plus Simple* (*En Basit Tercih*, 1949), *Les Américains en Amérique* (*Amerika'da Amerikalılar*, 1950). Yukarıda değindiğimiz gibi bu "kısa metrajlı belgeseller" başka bir ekonomiye ilişkindir. Oto finanse edilirler: FKP kesin kanıya varmışların dışında seyircisi olmayan bu küçük filmleri üretmek için varını yoğunu harcar; ne dağıtımcıları vardır ne de geniş kamuoyuna açık salonlarda gösterime girerler.

Sonuçta görsel-işitsel reklâmlar üretmeyi başaramayan ama komünist amentüden esinlenerek "gerçekçi filmler" yapan parti, salt sözlü planlara bağlanacak ve ithal sinema aleyhine kampanyasını yürütecektir. Ağustos 1947'de federasyonlara ve birimlere verilen bilgilerle "yabancıdan esinlenen, yabancı kökenli, ahlak bozucu edebiyat ve sinema aleyhine mücadele etmenin sözkonusu olduğunu açıkça belirtecektir.[37]

Sovyet Dostu Bir Sinema mı?

15 Ocak 1945'te Gide günlüğüne şöyle yazıyor: "SSCB'de... Dünyada bir daha oraya dönmeyi arzuladığım ülke yok dersem, insanları epey şaşırtabilirim."[38]

Savaş ertesindeyiz. Müttefiklerin yanında Nazizmi yenilgiye uğratan Sovyetler Birliği, Fransız kamuoyunun büyük çoğunluğunda yeniden sempati kazanır. FKP'ye gelince, Ekim 1945 seçimlerinde dört seçmenden birinin oyunu alarak yeniden itibarı yükselir. Hatta 1946 seçimlerinde Fransa'nın birinci partisi olur. Hükümette milli savunma bakanlığını alarak başrolü oynamaktadır. Bununla eşzamanlı olarak FKP'yi onurlandıran bir yığın yapıt, roman ve izlenim yayımlanır. Verdès-Leroux o yayınların ayrıntılı incelemesini yapıyor: Jean Laffitte'in iki kitabı, *Ceux Qui Vivent* ve *Nous Retournerous Cueillir Les Jonquilles* (*Yaşayanlar-Fulya Çiçeklerini Toplamak İçin Döneceğiz*). Bir de şu kitapları sayalım: Simone Téry'nin *La Dernière Forteresse* (*Güneşin Kapısı*), Pierre Daix'in yapıtı *Livre Sans Équivalent* (*Son Kale*). Aragon'a göre bu yapıt "eşdeğeri olmayan, benzersiz bir kitap". Pierre Abraham'ın *Tiens Bon la Rampe!* (*Rampada Sıkı Dur!*) kitabı. "Yazar olayın şubat ayında Nice'te geçmesinden yararlanıyor. Bu fırsattan istifade, karnaval sahnelerini yapıtın içine sokuyor. Sahnede zengin Amerikalılar vardır; özellikle içlerinden biri sevimsiz kişiliği olan, utanmaz, düşüncesiz bir ka-

37 APP, Polis Arşivleri, BA 1927, 1 Ağustos 1947 tarihli soruşturma.

38 André Gide, *Günlük 1939-1949, Anılar*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1954.

dın antikomünist bir tavır sergilemektedir. Üstüne üstlük, pörsük kocaman memeleri vardır."[39] Ve böyle gidiyor. Fransız ekranlarına uyarlanacak bu yapıtları yakında görecek miyiz? Ne de olsa çok baskısı yapılan bu tür romanlara okurların ilgi göstermesi potansiyel bir seyircinin de varlığını işaret ediyordu. Politik ortam böylesi bir girişim için olmadığı kadar elverişliydi.

Fransız sinemasının (o dönemin Sovyet sinemasından farklı olarak) bu edebiyat malzemesinin farkında olmaması çok ilginçtir. Bu durum nereden kaynaklanıyordu? O kitaplar uyarlanamaz cinsten miydi? Eleştirmenin bir anlamı yok; onu bir kenara bırakalım. Hatta ABD'ye ve kapitalizme saldıran Pierre Gamarra, Jean Brécot, Gaston Monmousseau gibi romancılar, bütün uşak kalemler aynı şekilde dışlanıyordu. Ancak komünizme övgüler düzmeleri çok yüzeysel değil miydi? Şu halde komünist edebiyatın daha "elle tutulur" büyük kalemleri yok muydu? Nitekim Dominique Desanti'nin romanı *A bras le corps* "yakışıklı komünist bir frezeci olan Michel ile 16. yüzyıl antika uzmanı zengin bir antikacının kızı arasındaki aşk ilişkisini" anlatıyor: Duygu yüklü bir konu, hoş bir melodram, kitapçılarda satışında büyük başarı. Aynı ilgisizlik. Hiçbir yönetmen, ne de yapımcı onun yapıtını değerlendirmiyor. Kamuoyunun nabzını yoklamaktan bir kez daha uzak duralım. *Premier Choc* (*İlk Darbe*) ile 1952'de Stalin ödülünü alan Roger Vaillant ya da André Stil ABD'ye karşı bu kez kalemleriyle değil de beyazperdede temsil edilmelerini isteyebilirler miydi? Aynı sürpriz, aynı düş kırıklığı; hiçbir yapımcı onlara başvurmuyor. İlginçtir, 1944 yazı ile 1950 arasında üretilen 573 filmin jeneriğinde hiçbiri yer almıyor. Ne senarist sıfatıyla, hatta ne uyarlayan kimliğiyle adları okunuyor. Bir tek Roger Vaillant bunun istisnası: 1947 yılının bir filminde diyalogların altına imzasını atıyor.[40]

Fransız halkı Georges Sadoul'u[41] düş kırıklığına uğratan bir kayıtsızlık içinde, 1944[42] kışından itibaren Fransa'da gösterime giren Sovyet filmlerine karşı ilgisiz kalması şöyle dursun, Fransız sinemasının mutfağından çıkan komünist eğilimli filmlere de göz kırpmıyor. Yukarıda sözü geçen yapıtlardan esinlenen filmlerin yokluğu öyle şaşırtıcıdır ki Jdanov, FKP ve onun gölgesinde Çin, "gangsterleri, varyete kızlarını, zinayı öven ilişkileri, her türden maceracılığı ve düzenbazlığı" işleyen filmleri kınıyorlar. Gerçek şudur ki kendi inançlarını yaymaya çalışan Fransız komünistleri

39 Jeannine Verdès-Ledoux, *Au Service du Parti* (*Partinin Hizmetinde*). *Le Parti Communiste* (*Komünist Parti*), *Les Intelectuels et la Culture* (*Entelektüeller ve Kültür*) (1944-1956), Fayard/Minuit, 1983, s. 287.

40 *Les Fréres Bouquinquant* (Bouquinquant Kardeşler), Louis Daquin, 1947. Aynı Vladimir Pozner'in 1949'da *Point du Jour*'da diyalogların altına imza atması gibi.

41 Richard Pells İtalya'da aynı tarihte, bir salon işletmecisinden şunu kaydediyor: "Linda Darnell, Jane Russell ve Gary Cooper'ın afişleri asıldığı zaman salonumu doldurdum, dışarda sabırsızca bekleyen uzun bir kuyruk vardı. Sovyet filmlerine gelince! Seans boyunca zar zor bir kahkaha sesi işitiliyordu!" Açıklama: Söz konusu işletmeci İtalyan Komünist Parti üyesidir; Richard Pells, *Not Like Us, How Europeans Have Loved, Hated and Transformed American Culture Since World War II*, Basic Books, New York, 1997, s. 219.

42 "1944 Sineması ve Gerçeklik", *Les Lettres Françaises*'de, 23 Aralık 1944.

bakımından SSCB'deki filmler için de aynı olumsuzluk sözkonusudur.[43] Sinematografik çevrede bu dalkavukluk yokluğu öyle dikkat çekicidir ki Fransız usulü sosyalist gerçekçi bir yağlıboya resmin varlığı yaratıcılığın ideolojik bakımdan bazı sahalara bulaştığını kanıtlıyor ve kâtiplere dönüşen yazarlar, partinin talimatlarını yazıya döküyorlar. Maurice Thorez ressamları ve yazarları köhnemiş estetizmden vazgeçmeye çağırıyor ve "halk yığınlarının büyük yükselişini" dile getirmelerini, eskiyle yeni arasında mücadele etmelerini diliyor.[44] Ancak bu istek karşısında kimse aldırış etmiyor; zira bu borazanın çağrısını sinematografik çevrelerde duyan olmamıştır.

Fransız sinema profesyonellerinin antiamerikancılığına dönersek, bu ideolojik eğilimin tavan yaptığı 1945-1950 arasında sinemada yer bulmayı başaramadığını gözlemleriz. Fransız sineması Marshall Planı'nın "alaycı gözle bakılan Amerikan barışının" geçersizliğini yansıtan, Kalatozov imzalı *Le Complot des Condamnés* (*Mahkûmların Komplosu*) gibi filmlere özenmeyecektir.[45]

Bu filmde kapitalizmi yeniden diriltip canlandırmak ve onunla mücadele etmek söz konusu olduğu zaman, "halkın nefreti onları birleştirir." Bu suçlular kriminaller Atlantik Paktı'nın dili olan ortak bir dil bulurlar, öte yandan provokasyon ve komploların dilini kullanırlar.[46] Fransa'da, mümkün olduğu kadar karşılıklı rıza göstermenin dışında, öncelik günün politikasıyla doğrudan bağlantılı olmadan açıkça sahnenindir. Öncelikli konular, direnişçilerin kutlanması, savaştan yararlanmayı bilenlerin ya da kaçakların ihbarı, ülkesine dönen tutsakların yaşam koşulları gibi şeylerdir. Şeytan "Yanki" dışarı; aynı şey Sovyet kardeş için de geçerli.

Birkaç yıl sonra, Fransız sineması gerek Sovyet dostluğuna, gerek antikomünistliğe aynı kayıtsızlığı gösterecektir. Yalnızca Atlantik'in karşı yakasında *Red Snow* (*Kızıl Kar*, 1952) ve *Big Jim Mclain* (1952)[47] gibi ikinci

43 John David Rimberg, *The Motion Picture in the Soviet Union: 1918-1952*, Arno Press, New York, 1973. 196. sayfada SSCB'de sadece 1928 yılında dağıtıma giren filmlerin sayısının 1947 ile 1852 arası altı yıllık dönemden daha çok olduğu belirtiliyor.

44 XII. Kongre, 1950.

45 Parti üyesi ve yönetmeni Kalatozov, 1943'ten 1945'e kadar Sovyet sinematografi komitesi delegesi olarak ABD'de kalacaktır. Soğuk savaşın tam ortasında birkaç propaganda filminden sonra aynı hataya düşer ve *Quand passent les Cigognes* (*Leylekler Geçerken*, 1957) filmiyle Altın Palmiye ödülünü alır. Françoise Navailh'ın analiz ettiği Batı eleştirisinde anlaşılmamış bir film, "Bir Yanlış Anlamanın Tarihi", *Mélanges Marc Ferro*'da, Slav Araştırmaları Enstitüsü, 1995, Paris, s. 60-68

46 27 Haziran 1950 tarihli Pravda'dan Jacqueline Jan tarafından aktarılmış, "La Critique de Cinéma à Travers la Presse Soviétique des Années 1950" (1950'li Yılların Sovyet Basınından Sinema Eleştirisi), yayımlanmayan lisansüstü tezi, Paris Üniversitesi 8, 1972/1973 ve Natacha Lurent, *L'oeil du Kremlin* (*Kremlin'in Gözü*): *Stalin Altında SSCB'de Sinema ve Sansür*, Privat, Toulouse, 2000. Ayrıca bkz. Marie Claire Levabre, "FKP'de SSCB'nin İmajları", *Slav Araştırmaları Dergisi*, IV / 1985, Paris. 1953'te, Stalin'in ölümü üzerine, *La Nouvelle Critique*'te çıkan başyazı şu başlığı taşıyordu: "En sevdiğimiz insan öldü."

47 Bu konuda bkz. Ron Briley, "John Wayne and Big Jim McLain, The Duke's Cold War Legacy" (John Wayne ve Büyük Jim McLain, Soğuk Savaş Soylusunun Kalıtı), *Film & History*, C. 31, 2001, s. 28-33.

derecede birkaç film soğuk savaşta Hollywood stüdyolarının oynadığı role tanıklık eder. İngiliz sineması Elstree stüdyolarından çıkan soğuk savaş sinemasının ilk filmi *Conspirator* (*Suikastçı*) gibi ağırlıklı olarak antikomünist eğilimlere katılır.[48]

Amerika Fobisi: Lobici Bir Söylem

Sonuçta bir türlü yeri doldurulamayan antiamerikancı sinemanın biricik formülünü FKP ve CGT militanları bulmuşlardır; bu işin çözümünü onlara borçluyuz. Longwy'nin metalden yapılmış kalesinde ve SSCB ile dostluk yarışması yapar gibi ilgililer Sovyet filmleri haftası organize ederler: *On Üçler, Moskova'nın Onuruna, Moskova'ya Selam, Parlak Gençlik, Tiran'ın Düşüşü* gibi.[49] Bununla beraber etkisiz bilânço: Seyirciyi kendine çekmeyi başaran bu projeksiyonlar halkın gözünde ikinci derecede önem taşıyan filmlerdir, uçta kalırlar ve halklarda iyileştirici bir ilaç etkisi bırakmalıdırlar; militan eylemleri abartarak öncü rol oynamanın tanığı olmalıdırlar.

Savaş sonrası Sovyet propagandası yapan Stalinci FKP sinemayı çok ciddiye almıştır. Bu sektöre ilişkin problemlere şöyle bir bakarak onu antiamerikancı ve hükümet karşıtı propagandasının en iyi vektörlerinden biri olarak öngörür. Bir polis raporu aranılan bu yöntem hakkında tam sırasında ipucu verir. *Komünist Parti ve Fransız Sineması* başlıklı belgesel kitap konuya ilişkin bilgi veriyor:

"Komünist Parti sinema çevrelerinde büyük bir etkinlik başlatıyordu. Parlamentoya oyla seçilen bazı parti üyeleri bu konuda uzmanlaşacaktı. Sinema işletmeciliğine ilişkin yasayı değiştirmek amacıyla Fernand Grenier yönetiminde büyük çaba göstereceklerdi. Salon işletmecileri sinemaya yardım yasasından hoşnut değillerdi; yasa koltuk biletlerinden onları vergi vermeye zorluyordu; parlamenterler bu duruma karşı çıkacaklardı. Komünist Parti'nin bu konudaki ısrarı sinema çevrelerinde dikkat çekmişti. Nitekim komünist milletvekilleri sinema işletmecilerinin yanında yer aldılar. Fransız sinemasına yardım denilen yasaya karşı parlamentoya bir kanun tasarısı sundular: Tasarıya göre yabancı filmleri oynatan yapımcılara geri dönen gelir payından yüzde 25 vergi alınacak; bu vergi karşılıklılık ilkesini kabul etmeyen ülkelere uygulanacak ve özellikle, ancak birkaç salonunu Fransız filmlerine açan ABD'ye yönelik olacaktı. Aynı sinema çevreleri as-

48 Tony Shaw, *British Cinema and Cold War, The State, Propaganda and Consensus* (Soğuk *Savaş ve İngiliz Sineması, Devlet, Propaganda ve Konsensüs*), Londra, I.B.Tauris, 2001, özellikle "Screening Orwell", s. 91-114.

49 Fabrice Montebello, *"Hollywood Films in a French Working Class Milieu* (*Fransız Emekçi Sınıfı Çevresinde Hollywood Filmleri*): *Longwy 1945-1960"*, Ellwood David W. ve Kroes Rob Yayınlarında, *Hollywood in Europe, Experiences of Cultural Hegemony* (*Avrupa'da Hollywood, Kültür Hegemonyasının Deneyimleri*), VU Üniversitesi, Amsterdam, 1994, s. 222.

lında tasarının salt Amerika'yı hedef aldığına dikkat çektiler; bunun da nedeni sinematografik yapımın aşırı biçimde oradan gelmesiydi."[50]

FKP'nin sinema çevrelerini bu şekilde destekleyişi anlaşılır bir şeydi. Dikkat çekici eylemlerin öncülüğünü yaparak ve aynı eylemleri yıllarca tekrarlayarak sinematografik çevrelerde güçlü bir sempati kazanacak; özellikle antiamerikancılığını ve korporatif mücadelesini bu şekilde yürütecekti. Gelgelelim onun eylemi piyasa gerçeği ile çakışıyordu. Ne yazık ki uzun metrajlı Fransız filmi parti uğruna Amerikan liberalizminin endişelerini açığa çıkarmayı asla göze alamamış, komünizmin sevimli yanlarını da yansıtmaktan kaçınmıştır. Seve seve şoven olan antiamerikancılar, Fransız dağıtımcılar ve yapımcılar oyunun gerçek aktörleridir; lobici kavgayı ve yatırım için verdikleri kararları asla birbirine karıştırmamışlardır. Sonuçta bir sinema salonuna girmekten ziyade eğlenceye açgözle bakan halkı kendilerinden koparan politik saplantılardan asla vazgeçmemişlerdir. Bütün bu noktalar bakımından hiçbir şey değişmemiştir.

50 APP, BA 2073: yazışmalar, 1947-1948 (yasanın iptali), Pascal Girard tarafından işaretlenen 10 Kasım 1949 tarihli rapor.



Luchino Visconti'nin 1948 tarihli *Yer Sarsılıyor* filminden bir kare.

Michèle LAGNY, sinema tarihçisi. Yayımladığı çalışmalar: "Visconti, Klasisizm ve Yıkıcılık" (*Théorème*, PSN, 1989), *Tarihten Sinemaya* (A. Colin, 1992), *Luchino Visconti* (BIFI). *Sinematek* ve *Théorème* gibi çeşitli dergilerde çalışıyor. lagrym@club-internet.fr

VISCONTI, *CINEMA* DERGİSİ ve İTALYA'DA KOMÜNİST ÜTOPYA (1945-1975)

Michèle Lagny

– § –

Stalinci Etkinin Sınırları

"Yön değiştiren" Luchino Visconti'ye bakarsak, İtalyan kültüründe ya da daha açıkçası kırklı ve altmışlı yıllar arası İtalyan sinemasında, o döneme damgasını vuran Stalinci etkiyi aşan komünist bir ütopya bulunabilir mi? 12 Mayıs 1946'da neorealizmin habercisi olarak görülen yönetmen –neorealizm sözcüğü onun film göstericisi Serandrei tarafından uydurulmuştu– 1943'te gösterime giren *Tutku* filmi münasebetiyle dostu Alicata tarafından yönetilen *L'Unita*'da bir açık mektuba imza atar. "Niçin komünist olarak oy kullanacağım?" (2 Haziran'da yapılacak Kurucu Meclis seçimleri hakkında). Bu tavır, Aralık 1945'te iktidara gelen Hıristiyan Demokrat Parti'nin yürüttüğü kampanya sonucu Stalincilik korkusunu çağrıştırır.

"Bu, hâlâ komünizm korkusudur. 'Karanlığa' gömülmenin, totaliter devletin, özgürlüklerin kısıtlanacağının, inisyatiflerin bastırılacağının, bunun gibi bir sürü saçma şeyin korkusu. Bana öyle geliyor ki bütün bu korkular çocukçadır."

Visconti'ye göre komünizm her şeyden önce özgürlüklerle bütünleşen çağdaşlığı temsil eder:

"Tarihsel, ekonomik, politik nedenlerden ötürü yeni bir devlet biçimine doğru gidiyoruz; o biçim, sosyalist devletten başka şey olamaz (...) Bunun içindir ki onu seçiyorum: Komünist Parti'nin programında açıkça sunduğu

gibi bir cumhuriyet, parlamenter bir cumhuriyet söz konusu. Programın gerçekleşmesiyle bir halk cumhuriyetinin oluşması için belirli süreler aşılacak ve kuşkusuz ona doğru giden yol kısalacaktır. Özgürlüğe gelince, Komünist Parti'nin konumu onu açıkça garanti ediyor (...) İnançlara tanınan özgürlüğün en rasyoneli kabul edilen din açısından komünistler, mutlak politik bir dürüstlük sergiliyorlar (...)"

Bu da tabii toplumsal bir umuttur:

"Komünist Parti programı yaşam biçimiyle uyumludur ve uzun zamandır içimde taşıdığım özlemlerle bağdaşıyor: İnsan ilişkilerinde adalet, dürüstlük, hakkaniyet ve emeğiyle yaşama hakkı gibi."

Ve özellikle kendisinin toplumsal ve politik mücadeleye girmesini sağlayacak ifade özgürlüğüne yönelik ütopya üzerinde durur:

"Dar anlamıyla sıradan politik dogmaları ifade eden bir propaganda sanatına inandığım sanılmasın.

Tam tersi, her sanat biçiminin özgürce içtenlikli olması gerektiğini düşünüyorum; o sanatın en yüksek amacı kendi hemcinslerine karşı insan duygularını ve konumunu aydınlatmak, tutkularının bilincine varan insanların dayanışmasını güçlendirmektir.

Komünizmde filizlenecek sanatın insanlık ve özgürlük adına büyük bir fırsat olduğunu görüyorum ve onun için dövüşüyorum.

Doktrinin biçimsel uygulamasına saygı duyulurken, o ideallerin sığlaşacağına ve katılaşacağına asla inanmıyorum. Tam tersi, komünizmden mayalanan sanatçının insan acılarını iletmek ve yüceltmek amacıyla gerçekliği yakalayacağını, yaşamı daha gerçekçi biçimde kucaklayacağını hissediyorum.

İşte bunun için bana göre sanat, doğurgan bir gelişmenin güvencesini veren özgür insanlar toplumunda, hayatın insanlara verdiği bir mesajdır."[1]

Sinema Grubu, Antifaşizm ve Komünizm

Katolik eğitimi alan, hatta İKP'nin (İtalyan Komünist Partisi) yönelimlerinden uzak gibi görünen eşcinsel bir aristokratın (bu konulara daha sonra döneceğiz) tuhaf karşılanan katı politik tutumu. Ancak İtalyan entelijansiyasının bir kısmının genel eğilimine ve özellikle sinema alanına uyum gösteren bir tutum. Komünist ve Stalinci değilse de sol duyarlığa açık olan genç Visconti 1936'da Paris'te kaldığı günlerde çok sayıda Sovyet filmi izler; o tarihte Renoir'ın *Partie de Campagne* (*Bir Kır Eğlencesi*) filminde onun kostümcülüğünü yapmıştır. "Sayıları Fransız filmlerini aşacak miktarda Rus filmleri görmüştüm. Bunlar Ekk'in, Pudovkin'in, Eisenstein'ın ve benzeri-

1 12 Mayıs 1946 tarihli *l'Unita*'da açık mektup. Caterina d'Amico de Carvalho tarafından tiyatroya aktarılmış, *Visconti: il teatro* (*Visconti Tiyatroda*), *Edizioni del Teatro Municipale* (Belediye Tiyatrosu Yayını), Reggio Emilia, 1977, s. 92.

nin filmleriydi ve beni büyük çapta etkilemişlerdi."[2] *Tosca* filminin (savaş nedeniyle yarım kalan) çekimine başlamak için 1940 yılının başlarında Roma'ya gelen Visconti bu etkilenme sayesinde Cinecitta'da çok aktif olan bir grupla çalışmaya başlar; grup *Cinema* dergisinin etrafında toplanmıştır. 1940'ta Paskalya tatilinde Capri'nin bir feribotunda aynı gruptan De Santis adında komünist genç bir eleştirmenle tanışırlar; birbirleriyle uyuşurlar ve hemen *Grand Meaulnes*'un (asla filmi çevrilememiş ama başlangıçta uzun bir ortak çalışması yapılmış) bir uyarlamasını yaparlar.

1936'da faşist baskı altında yayına başlayan *Cinema* dergisi yayınını Vittorio Mussolini'nin denetiminde 1938'e kadar sürdürür; bu dergi önceleri avama yayılma projesi etrafında tasarlanmıştı. 1937'de eleştirel bir söyleme geçer; senaryoların değerinden ve oyuncuların oyunundan kuşku duyarak senariste (1938-1939) dönüşmeye başlayan yönetmeni eleştirir; doğrudan estetik problemlerin üzerinde odaklanmadan önce gerçekçilik tartışmasının içine girer (1941-1943). Kırklı yıllarda, (siyasal tercihleri antifaşist ve komünist olan) De Santis, Alicata, Ingrao gibi "jöntürkler" bu dergiyi politik ve estetik (kavga dergisine) dönüştürürler.

Sinematografik alanda yeni gerçekçiliğin öncüsü bu grubun tepkisi Pietro Ingrao'nun değindiği gibi toplumsal analiz bakımından bölünmez bir bütündür. Daha ilerde 1976'da, *Rinascimenta* adlı komünist dergide "Visconti, Antifaşizm ve Sinema" başlıklı uzun bir makale yayımlayan Ingrao bir araştırmadan söz eder. Bu araştırma "otuzlu yılların ikinci yarısında başlayan entelektüel ve politik anlamda uzun bir çalışma sonucunda yeni bir tarih nesnesini yeniden tanımlayan bir kültürün yolunu bulmayı" amaçlar. Emeğin "devrimci algısının" estetik (realizm) özellikli olduğunun altını çizer. Ancak grup belirli bir politik heterojen yapıya rağmen Komünist Parti'nin yeraltı örgütünden "yöneticileri ve militanları" öngörüyordu. Bu devrimi algılamaları tümüyle açık olmamakla beraber sosyalist bir devrimden söz ediyorlardı.[3]

Gerçekten, bazı komünist üyelerin ötesinde gruba katılanları kaynaştıran etken 1942'de geniş anlamda üstlendikleri antifaşist direnişti; bazı üyeler derhal tehdit altında kaldılar (özellikle *L'Unita*'nın yöneticisi Alicata'nın 1942'de tutuklanması). 1943'te müttefikin asker çıkarması sonucu, yayınını durduran *Cinema* için direniş ön plana geçti. Bu bağlamda, "Kızıl Kont'un" zarif Roma villası antifaşistlerin yuvası oldu; burası gizli toplantıların yapıldığı bir mekân ve Komünist Parti'nin yeraltı örgütünden direnişe katılan-

2 Luchino Visconti hakkında 1963'te Giuseppe Ferrera ile Roma'da gerçekleştirilen bir görüşme, Paris, Seghers, 1970, s. 119. Ayrıca bkz. Bruno Grieco: "1932 Venedik Uluslararası Festivali'nde Nicolas Ekk'in filmi olağanüstü ilgi gördü. Rus filmlerinin İtalyan sineması üzerindeki etkisi çok büyüktü." Yıl 20: Francisco Misiano, Rus sinemasının büyük yönetmeni, *Slavia*'da no. 4, Ekim-Aralık, Roma, 1998, s. 11.

3 Pietro Ingrao, Anti faşizm ve Sinema, *Rinascimenta*, 1976, Lino Micciché tarafından alıntılanmış, *Visconti e il Neorealismo* (*Visconti ve Yenigerçekçilik*), Venedik, Marsilio, 1990, s. 31.

ların sığınma yeriydi. Mart 1944'te grup üyelerinin çoğu burada aramalara maruz kaldı ve içlerinden bazıları tutuklandı. Sahte kimlikle (Alfredo Guidi) gizlenen Visconti 15 Nisan'da yakayı ele verdi. İşkence görmedi, ancak tutukevi yerine kullanılan San Gregorio Hastanesi'nde uzun günler geçirdi. Nihayet, Roma'nın 3 Haziran'da kurtuluşu sırasında, "kızıl" dostlarıyla birlikte o günü kutlayacaktı.

"Nitekim benim bir parçası olduğum pozisyonu izah eden politik, sanatsal, teorik düşüncelerle aktiviteler nasıl birbirine bağlanır ve ne kadar anlaşılır? Pozisyon derken, özellikle, insan acılarını ileten ve yücelten, yaşamı en gerçek anlamıyla yorumlayan ve sanatçıya gerçekliği aşılayan komünizmin mayasını kastediyorum."[4] Visconti Yurtsever (komünist) Eylem Grupları ve Katolik komünistler gibi yeraltında çalışan gruplara girmeyi denemişse de başaramamış, savaştan sonra Sinema Emekçileri Birliği tarafından organize edilen İyileştirme Komitesi'ne katılmıştır. Pek çok entelektüel gibi Ingrao'nun sözünü ettiği "işçi sınıfına" ilişkin ideolojik ve politik alana doğrudan dahil olduğu bu yıllar onun içindeki endişeyi açıklar. *L'Unita*'ya verdiği mektup lirik düşünün tanığıdır; kuşkusuz bu düş antifaşist mücadele ile bu mücadele içinde Komünist Parti'nin oynadığı rol arasındaki karışıklıktan ileri gelir; ancak bunlar direniş döneminde Cinema grubunun kaynaşmış ilişkileridir ve bu ilişkiler öteki gruplar gibi ellili yıllarda komünistlerle yakın bağları korumasına neden olacak, sonuçta grup üyeleri 1963'e kadar onların lehine oy kullanacaklardır.

Aynı ilişkiler 1947'de Parti'nin Visconti'ye duyduğu güveni de açıklar. Nitekim yönetmen Sicilya üzerine maliyeti 8 milyon lireti bulan bir dokümanter hazırlayacaktır. Amaç Mayıs 1948 seçimlerine hazırlanmaktır. Sicilya yoksulluğun şiddetle etkisi altında kaldığı, köylü ayaklanmalarıyla çalkalanan, kilise ile mafyanın sözünün geçirdiği bir bölgedir. Üstelik Visconti gerek film için hazırlanan dokümanter çalışmadan (*Bianco e Nero* isimli başka bir ilerici dergide 1951'de yayımlanmıştır), gerekse kırklı yılların başlarında Cinema grubunun tutkuyla bağlandığı Giovanni Verga'nın *verismo*'cu romanının bir uyarlamasına ilişkin eski bir projeden esinlenerek verilen siparişin boyutunu geniş anlamda aşacaktır. Dolayısıyla filmin finansmanı da artmaktadır; Silvio d'Angelo'nun baskısıyla Universalia yapım şirketi Sicilya Bankası'ndan (bankanın mafyayla ilişkisi vardır) para bulur. Tekne patronlarına karşı balıkçıların başkaldırısı ideolojik bakımdan çok etkileyicidir, ancak filmin estetik boyutu başkaldırının sosyalist gerçekçi yönünden çok klasik trajediden ve romantik imajdan esinlenmiştir. Dokümanter sinemanın bazı ilkelerini kesin biçimde ve son derece aşırı uçta uygulayarak, "sokaktaki" dekorlar gibi aktörleri oynatarak, onlara kendi özel giysilerini giydirerek, kendi evlerinde

4 12 Mayıs 1946 tarihli *L'Unita*'da açık mektup.

oturtarak, dar yerel sınırlar dışında anlaşılamayan kendi dillerini konuşturarak daha ötesi aşılamayan yeni gerçekçi doktrini filmde doruğa çıkarmıştır. Fakat "nesnel" gerçeklik düşü, ilerici eleştirmen Lino Micciché'nin vurguladığı gibi "jestin tiyatrolaştırılmasıyla" yüceleştirilir; eleştirmen şöyle yazıyor: "Film, avamı oyalamayan (tercüme edelim, çok az demagog olan) bir çalışmadır; savaş sonrası uzlaşma aramayan yegâne İtalyan filmidir; zafer üstüne düş kurdurmaz; sahte gerçeklerle avutmaz, kurtarıcı melekler, kurgusal dayanışmalar, heyecanlı merhametler, duygusal sığınaklar sunmaz. Ama saç saça baş başa kavga eden biri kavganın içine kapanır, acıyla 'gerçekçiliğin' içinde yalnızlığa gömülür."[5] Balıkçıların kavgasında nihai yenilginin sosyalist gerçekçilikle hiç ilgisi yoktur; ama elbette sınıf kavgasının gerçeklerine ilişkin derinliğine bir düşüncedir.

Filmin İtalya'da Eylül 1948'de Venedik'te gösterime girişi soğuk savaşın ilk günleriyle belirlenen politik bir periyoda rastlar; bu periyod politik alanda sağ ve sol'u karşı karşıya getiren sahici bir "Hernani kavgasına" (Sadoul'un deyişiyle) meydan vermiştir. Venedik'teki gösterimin ertesinde, sosyalist *L'Avanti* gazetesinde Alfredo Panicucci ve komünist *L'Unita* gazetesinde Ugo Casiraghi sütunlarını ona ayırır; iki yazar da *Yer Sarsılıyor*'un kayıtsız şartsız savunmasını yaparlar. Özellikle Casiraghi yapıtı "bütün bir dönemi yansıtan güçlü bir toplumsal kompozisyon" olarak öngörür ve sosyalist düşünüşü gerçek anlamda yorumlayan ilk İtalyan filmi olduğunu ileri sürer. "Film her türlü kuralın dışında yeni bir üslup üretmek amacıyla romantizmin son tortuları olan estetikçi ve şekilci yaklaşımları aşmıştır" (Casiraghi, 1948).[6] Sol partilerin iki yayın organında çıkan bu yazılar çeşitli yankılar uyandırır: Kötü niyetle salt filmi batırmak amacıyla yapılan eleştiri bakımından *Nuovo Corriere della Sera*'dan Arturo Lanocita'nın yazısı dikkat çekicidir; Lanocita'nın yorumu siyaseten verilen bir mahkûmiyet kararı gibidir: "Sanırım, *Yer Sarsılıyor*'un (3 Eylül 1948) ana eksenini duyulan hınç oluşturuyor; buna kuşku yok. Hatta filmi bir başyapıt diye kabul etsek bile, bir kin ve intikam vaazı olduğu unutulmamalı" (7 Eylül 1948).[7]

İtalyan Komünist Partisi'nin Belirsiz Konsensüsü

Aslında hemen savaş sonrasında çok güçlenen İKP'nin 1946'da 2 milyon militanı, 4 milyon oyu (yani seçmenlerin yüzde 19'u) vardır; antifaşist mücadele çerçevesinde ve faşist rejimin sonunu belirleyen kargaşa ve yok-

5 David Bruni'den alıntı, *La fortuna critica del film* (Filmin eleştirel yazgısı), Lino Micciché'de, *La Terra trema di Luchino Visconti, Analisi di un capolavoro* (Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor*'u, *Bir Başyapıtın Analizi*), *Centro Sperimentale di Cinematografia* (Deneysel Sinema Merkezi), *Cineteca Nazonale* (Ulusal Film Arşivi), Torino, Lindau, 1993, s. 165-166.

6 David Bruni'den alıntı, *'La fortuna critica del film'*, a.g.e., s. 165-166.

7 A.g.e.

sulluğa karşı yürüttüğü başkaldırılara bağlı olarak parti siyasal etkisinin bir kısmını kaybetti. Nisan 1945'te, komünistlerin büyük bir halk ayaklanmasını başlatma olasılığına inanılıyordu; fakat 1944'ten itibaren parti yöneticileri Stalinci talimatlara uyarak ve İtalya'ya 1943'te asker çıkarmasından beri Amerikan varlığını hesaba katarak, art arda gelen hükümetlerle işbirliği yaparak (1946 Temmuz'una kadar) seçimlerde sosyalist parti ile ittifak kurdular (sol blok, yaklaşık olarak oyların yüzde 40'ını almıştır). 1947'de, Hıristiyan demokratlar ve sosyalistlerin kopuşu, yani "üç partili" sistemin bitişi, komünistlerin bertaraf edilmesiyle (Fransa'da olduğu gibi İtalya'da soğuk savaşın başında genel durum, Marshall planı, sosyal hareketler) sona erdi. İşbirliği politikası Parti'nin yeniden yapılanması yararına terk edilecek; sonuçta bu politika ona 1948'de daha üstün bir seçim avantajı (oyların yüzde 31'i) sağlayacaktır. Bu arada Komintern icra komitesi gizli üyesi ve İKP sekreteri Togliatti, otuzlu yıllarda önce Fransa'ya sonra SSCB'ye sürgün edildikten sonra, 1964'ten ölümüne kadar iktidarın barışçı yoldan ele geçirilmesi amacıyla ısrarlı bir politika yürütecektir. 1946'da Visconti'nin amacı ise, demokrasiye ikişkin olarak ilk bakışta görülmediği kadar anlamlıdır. Şöyle düşünür: "Özgürlüğe gelince, Komünist Parti'nin konumu onu açıkça mutlak şekilde garanti ediyor; özellikle inanç özgürlüğü alanında."[8]

O dönemde, özellikle çok nüfuzlu entelektüel yaklaşımı bakımından İKP "Stalinizmini" değerlendirmek zordur. Tartışmasız "ortodoks" olmakla beraber, Togliatti savaş sonrasında hemen Stalinci rejimle arasına mesafe koymuştur; zira o rejimin otoriter ve bürokratik aşırılıkları kendisine çarlık rejiminin bir kalıntısı gibi görünmektedir (*Problèmes du Mouvement Ouvrier Internacional - Enternasyonal İşçi Hareketinin Sorunları*, 1962'de yayımlanmış). "Ulusal" değilse de kendine özgü bir biçimi savunmaya yönelir; ona göre, kendi kültürel harmanıyla sosyalizmin inşasına ulaşmak bakımından her partinin icraatı farklı olacaktır. Daima katoliklere el uzatan bir politikayı desteklediği için özellikle İtalya'da bu böyledir. Bu yaklaşımına, 1944'te Napoli'de kurucusu olduğu *Rinascita* dergisinin entelektüel serüveni de eklenir; *Cinema* grubunun eski üyelerinin çoğu o dergide toplanmıştır; dergi savaş sonrasında sinema ve tiyatronun oluşumu konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Dergiyi İKP'nin kültürel organı diye yansıtır; öyle ki bu organ, 1920'li yıllarda faşizmin bertaraf edilmesi esnasında nasıl geliştirildiyse, yine ilk başta Parti doktrinini gözden geçirmekle yükümlüdür. Fakat aynı zamanda, kültürel eylemin etkinliğini tanıyarak "entelektüel organik" kavramından yararlanır. Bununla beraber, sekter düşünceden bağımsız olmayan ahlaki ve düşünsel bir reformu öngörür. Bu da 1946'da Visconti'nin bir daha serüvenlerinde ele aldığı anlamlı bir olayı yansıtıyor:

8 12 Mayıs 1946 tarihli *L'Unita*'da açık mektup, a.g.e.

Direniş kadrosundan tanıdığı dostu ve danışmanı Trombadori'nin yol göstericiliğinde, "entelektüel" burjuva diye nitelediği Piovene'nin bir piyesini sahneye koymaktan kesinlikle vazgeçer; aynı şekilde komünistleri öfkelendiren Sartre'ın piyeslerini de göz önüne almaz; aynı şekilde Vittorini'nin *İnsanlar ve Ötekiler* isimli romanın konusu olacak filmi çekmekten de cayar. Vittorini 1945'ten 1947'ye kadar *Le Politecnico* adlı bir Milano dergisine katkıda bulunmuştur; bu derginin eleştirel tavrı Rinascita'dan çok daha güçlüdür (sayfalarında Gide'e yer vermiştir; öyle ki *SSCB'den Dönüş* yazarı daha 1936'da Stalinci cürümleri açığa vurmuştu).

Bununla birlikte Parti, özellikle 1947'den sonra Togliatti'nin girişimiyle Gramsci'nin *Hapishane Defterleri*'ni bastırır.[9] Nitekim 1937'de ölen bu parti teorisyeni ilk başta özyönetim ve "Kurullara" elverişli görünmüş, yirmili yıllarda işçi sınıfı egemenliği üstüne kurulu devrimci bir tavrı savunmuş, sonra Parti'nin Bolşevikleşmesini geliştirmeyi denemiştir. 1921-1923 arası Moskova'da kalırken, Stalinci yöntemlere yaklaşmıştır. Fakat 1926'dan itibaren Stalinciliğin bürokratik boyutunu eleştirir, bu da Togliatti ile kopmasına neden olur. 1926 sonunda tutuklanır, hapisteyken bir dizi analiz kaleme alır. Bu analizlerde bir yandan Parti'nin pozisyonlarında revizyon yapılması zorunluluğundan söz ederken, diğer yandan "entelektüellerin" rolü üzerinde ısrarla durur. Özellikle İtalya'da kültür Ortaçağ'a özgü olduğundan yığınların eğitimi bakımından bu rol önemlidir. Savaştan sonra, tutumundaki belirsizlik, Stalincilikten sakınmak için Parti'nin ortodoks politikasını haklı göstermesini sağlayacaktır. Bunun için de denetimden geçmeyen *Lettere* (mektuplarını) ve *Quaderni*'lerini yayımlayacaktır.

Sinema Çevrelerinde Entelektüel "Sol Cephe"nin Kaypaklıkları

Merhum Cinema grubunun oynadığı role geri dönmek gerekiyor: Komünistlerin varlığıyla belirlense de, onların Direniş kadrosunda entelektüeller ve sanatçılar üstünde belirleyici bir nüfuzu olsa da Visconti'nin Marksist çevrenin sinirine dokunan bir etkisinin olduğu unutulmamalıdır. 1945'ten 1975'e giden otuz yıllık onurlu dönemde İtalyan sinema dünyasında hesaba katılacak her şey, yenigerçekçilik (neorealizm) diye nitelenen bu "sosyal sinema deneyiminin" içine dahildir. Aşırı ortodoks komünist yönetmenler arasında, ellili yılların başında Carlo Lizzani bulunur; ancak grubun ağırlığını De Sica gibi adamlar çeker; De Sica şimdiden çok tanınmış bir aktördür ve daha geleneksel rollerde oynayacaktır: Aktörün oynadığı *Kaldırım Çocukları* (*Sciuscia*, 1946), *Bisiklet Hırsızları* (1947), *Umberto D.*

9 Antonio Gramsci, Fransızca baskı, *Les Cahiers de Prison* (Hapishane Defterleri), Paris, NRF Gallimard, 1996.

(1951) gibi filmler en tanınmış yenigerçekçi filmler arasına girer. Bununla birlikte komünistlikle ilgisi olmayan Rossellini, *Roma, Açık Şehir*'de (1945) o rolleri belirginleştirir. İkisi de altmışlı yılların büyük yenilikçileri olmadan önce, Fellini ve Antonioni bu bağlamda kendilerine düşen rolü oynamışlardır. Fellini 1953'te çevirdiği *Aylaklar* filmine rağmen bu akımın içinden çabuk çıkacak ama ötekilerin filmlerine yaptığı katılımlarla yine de o akımı belirleyecektir. Aynı şekilde Antonioni de dokümanterlerinde (*Gente del Po*, 1943-1947) o akımdan izler taşıyacaktır. İlk büyük filmleri olan *Bir Aşkın Güncesi* (1950) ve *Çığlık* (1957) gibi filmlerinde aynı şey geçerlidir. Realizmin yeni bir biçimi olarak yorumlanışıyla birleşen ve sosyalist gerçekçilik doktrinlerine yaslanmayan bu sosyal duyarlılıkta Stalinizm daha az söz konusudur. Togliatti'nin kurucusu olduğu dergi *Rinascita* da bu sorunu tartışır, öte yandan 1946-1948 arası ortaya çıkan Jdanovizmin aşırılıklarına karşı da bağımsızlığını korur.

Savaştan sonra Marksist sinematografik eleştirinin gelişmesi Cinema grubunun çalışmasına bağlıdır: Nitekim grubun en etkili üyelerinden birkaçının yönettiği dergiler savaştan sonra doğarlar; sözgelimi o üyelerden biri *Film d'Oggi*'yi yöneten Gianni Puccini'dir. Neorealizm adına kavga bağlamında ve bütün İtalya'da gelişen militan bir kültür altında, teorik metinlerden çeviriler ve yayınlar görülür: Sözgelimi Aristarco'nun yayın yönetmenliğini yaptığı (*L'arte del Film*, 1950 ve *Storia delle Theorice del Film*, 1951) yayınlar. *Bianco e Nero* gibi dergilerde tartışmalar filizlenir, "Marksist estetik" sorgulanır (Chiarini, Nisan 1948). Guido Aristarco'nun yönettiği *Cinema Nuovo*'da özellikle grubun eskileri kalem oynatır. Savaş sonrasının ilk yıllarında, Cinema zamanında olduğu gibi politik tartışma çok açıktır ve Marksizme ilişkin çok sayıda görüşün karşı karşıya geldiği görülür. İlk başta, eleştiri alanında sahici bir "sol cephe" vardır; sanatçılar ve entelektüellerin yeniden inşaya katılımı konusunda komünistler ısrarcıdırlar. Ne var ki sinema sektörü sanıldığı gibi hemen yerini bulamamıştır: "En azından belirli bir süre sınıfın sonuncusu olarak göz önüne alınmış ve söz hakkının olmadığı ileri sürülmüştür"[10] ancak sol'un 1948'de uğradığı politik hezimetin ardından sinema komünistler için gerçek bir koz olur (hemen şubatta *L'Unita* İtalyan sinemasını savunan bir bildiri yayımlar). Fakat ideolojik sertleşmeye doğru bir eğilim vardır ve iç kavgalar açıkça *Cinema Nuovo* dergisinde patlar. Bu kavgalar bir yandan, Jdanovizme yönelik sempatiyi ve Sovyet sinemasına duyulan hayranlığı dışa vurur (sözgelimi aşırı Stalinci bir film olan *Berlin'in Düşüşü* hakkında Visconti'nin dostu Trombadori'nin *L'Unita*'da yayımlanan şiddetli eleştirisi); diğer yandan, kısır yöntemlere (Visconti'nin 1951'de *Bellissima* ile

10 Gianpiero Brunetta, *Storia del Cinema Italiano* (İtalyan Sinema Tarihi), c. 2, Riuniti Yayını, 1982, s. 137.

açığa vurduğu gibi) kapanır gibi görünen neorealizmin bunalımını ve bu bunalımın komünist eleştiriyi büyük ölçüde bölmesine ilişkin bir endişeyi yansıtan kavgalar. Nihayet, uzlaşmanın az çok sağlandığı bir dönemden sonra, özellikle okunan ve yayımlanan Gramsci'nin ardından komünizme giden başka yolların da bulunduğu anlaşılır ama bu yollardan birini seçmek gerekir. Cinema grubunun artık varlığını sürdürememesi şöyle dursun, soğuk savaştan doğan politik dönüşümlerin baskısı altında etkisi de kalmamıştır. İKP'nin bütün bu belirsiz pozisyonları, 1954'te *Günahkâr Gönüller* konusunda Visconti'nin çevresinde bulunan Marksistler arasında polemiğe yol açacaktır. Nitekim Viscontici serüvenler marksizme ve sınıf kavgasına başvuran kültürel çizginin göreceli olarak esnekliğini ölçmeyi sağlar; ama klasik bir kültür tarafından belirlenmiş olarak kalır ve Vittorini gibi biri bu bakımdan Togliatti'ye sitem edecektir.

Komünizme Götüren Başka Bir İtalyan Yolu mu?

Sonuçta 1956'da komünizmi sarsan bunalım sırasında, hâlâ Togliatti'nin çoban değneği ile güdülen İKP Stalinciliğe karşı kendi özerkliğini geliştirir; 1956'da, VII. Kongre'sinde "sosyalizme doğru İtalyan usulünü" tanımlar. Sovyetler Birliği karşısında daha eleştirel bir tavırdır bu ve düşünsel planda Gramsci'nin gitgide artan etkisini içerir. Visconti'ye dönelim; öyle görünüyor ki bu görüş açısından değişmeler konusunda güzel bir örnek oluşturuyor. İtalyan Marksistlerine göre bütün tartışma, Mezzogiorno sorunuyla savaş sonrası halkı kültür içinde hesaba katmanın zorunluluğu şeklinde geçmişti. Nitekim 1960'ta, 1948'deki *Yer Sarsılıyor*'un bağlamından çok başka biçimde bu sorun yeniden ele alınmış, sinemacı *Rocco ve Kardeşleri* konusunda güney sorununu yorumlarken iki film arasında kilidi açan yeni bir anahtar bulduğunu ısrarla belirtmiştir:

"Şu ana kadar Verga'da tadına vardığım mitsel anahtar bana yetmiyor. Güney dramının içinde büyüyen sosyal, ekonomik ve tarihsel sorunların neler olduğunu keşfetmenin belirleyici bir gerekirlik olduğunu hissediyorum. Özellikle Gramsci'nin verdiği aydınlatıcı bilgiler sayesinde, nihai biçimde çözüm bekleyen bir gerçekliği yakalamanın gerektiğine inanıyorum. Gramsci yalnızca tarihsel-politik analizlerinin keskinliğiyle beni ikna etmekle kalmıyor; Kuzey'in egemen sınıfı tarafından büyük bir sosyal farklılık ve sömürü pazarı (kolonyal tipli) olarak görülen Mezzogiorno'nun karakterini de açıklıyor. Güney'i irdeleyen birçok başka yazardan farklı olarak, ülkemizin bütünlüğüne ilişkin temel bir sorun olan bu güney sorununa baskın çıkmak için pratik gerçekçi eylemin anahtarını da veriyor: Söz konusu anahtar, sınaî-tarımsal sınıfın çelik zırhını kırmak amacıyla güneyin köylüleri ile kuzeyin işçileri arasında yapılacak ittifaktır.

Bunun yanında Gramsci, güneyli entelektüellerin ilerleme davası uğruna yeri doldurulmaz, özel eylemi konusunda da beni aydınlattı. Yeter ki onlar devlet bürokrasisi mitinden ve feodal mülkiyetin egemenliğinden kurtulmayı başarabilsinler. Gramsci'nin çizdiği şemanın ne kadar doğru olduğu savaş sonrası kavgalarda ortaya çıkmıştır. Tarım, özerklik ve sanayileşme alanında, Mezzogiorno ve Sicilya'da reformu savunan köylü hareketlerinin neden olduğu dönüşümlere rağmen, bana öyle geliyor ki bu büyük antifaşist savaşçının çizdiği tablo aşılamamıştır."[11]

Marksizm, hatta sosyalist gerçekçilik açısından Visconti, *Rocco*'da kardeşlerden biri olan Ciro'yu "olumlu kişilik" olarak öne çıkarır. Ciro öğrenimini gördükten sonra Alfa Romeo'da işçi aristokrasisine girmeyi başarır. Oysa büyük kardeşleri boksörlük kariyerine atılırlar ve genç bir fahişe uğruna birbirlerini parçalarlar. Gelgelelim olayın içinde kişilik ikinci planda, biraz donuk kalır. Film üzerine bir tartışma sırasında, Torino'da Fiat Fabrikası işçileri bu noktaya dikkat çekmişlerdir. İşçi tarzı yaşam üzerinde de pek durulmaz. Filmin sonu, mutlu yarınlar ve memlekete dönüş konusunda Ciro'nun en küçük kardeşi Luca ile sürdürdüğü diyaloga rağmen karamsardır; diyalog hüzünlü, belirsiz bir mekânda, donuk bir ışığın altında devam ederken, fabrika sireniyle yarıda kesilir; bu ses, işçileri koyunlar gibi işbaşına davet etmektedir.

Kuşkusuz, İtalyan sineması ve kültürü üstüne Stalinci baskıyı ve Gramsci etkisini yorumlamak bakımından Visconti olayı çok özeldir. 1963'te *Leopar*'ın çekilişinde Risorgimento üzerine Gramsci tezlerini açıkça onaylayan sinemacı Guido Aristarco'nun olumsuz tepkilerine tanıklık ederiz. *Lettre Ouverte â l'ami Réalisateur*'da (*Yönetmen Dosta Açık Mektup*) Visconti'ye "tutucu, eleştirel olmayan saygısından" dolayı ve "romana göre tarihsel uzak görüşlülük yokluğu" nedeniyle sitem eder; "bu tutum Visconti'yi Risorgimento'da salt yararsız bir fenomen görmesine, ve tümüyle olumsuz 'tam bir iflasa' sürükler."[12] Ve 1966'dan itibaren düş kırıklığına uğrayan bu marksist yönetmen Fiesole'de yaptığı bir konuşmada (İtalyan kültürü ve sinema tarihinde Visconti'nin eseri) ilericilik ve gericilik arasındaki mücadelede göze batan yorgunluk belirtilerini sorgular ve *Leopar*'la dışa vuran "samimi ama vazgeçme izleri taşıyan" silahlara vedaya sitem eder.[13]

Buna karşılık, Marksist eleştiri kendini yıpratmasına rağmen 1963'te

11 Luchino Visconti, *Au-delâ du Destin des Malavoglia* (Malovoglia'ların yazgısının ötesinde), *Vie Nuove*'de yayımlanmış, XV. yüzyıl, no. 42, Roma, 22 Ekim 1960, s. 26-27. Fransızca çeviri: Giuseppe Ferrara, Luchino Visconti, a.g.e., s. 113-116.

12 Guido Aristarco, 10 Nisan 1963 tarihli *La Stampa*'da açık mektup. 1963'te *Positif*'de Fransızcaya çevrilmiş, no. 56.

13 Guido Aristarco *L'opera di Luchino Visconti, Atti di Convegno di Studi, Fiesole 27-29 giugno, 1966*, Sperenzi'nin (Mario) yönetiminde, Linari, Floransa, 1969. Aynı tarihte, Ekim 1963'te Sartre, *Ivan'ın Çocukluğu* filmine verilen Venedik Altın Aslan ödülünü *Lettres Françaises*'de savunmuştu; oysa Andrey Tarkovski, İKP'nin yayın organı *L'Unita*'da "küçük burjuva ekspresyonist" olmakla suçlanıyordu.

Visconti'nin kararı değişmez: "Her zaman olduğu gibi komünist listeye oy vereceğim. Fakat diyeceğim ki komünist olarak oy veriyorum, çünkü antifaşistim"; on yıl sonra, 1973'te diretir: "Direniş'ten bu yana komünistim. Doğrusu, sürekli değil. Bazen Parti'nin pozisyonlarını tartışabilirim. Ama genel anlamıyla, komünist olmak iyidir diye düşünüyorum, öyle olmak gerekir. Bazı durumlarda öyle olmak gerekir; hatta tümüyle ikna olmadan bile. Prensipte öyle olmak gerekir; hatta bir özeleştiri yapılsa bile."[14] Komünizmle antifaşizm arasındaki ilişkinin açıklayıcı durumu bir yandan Cinema grubunda çok duyarlıdır, diğer yandan hümanist geçmişe yönelik belirli bir nostalji taşır. Prensip sorunu olarak başkaları daha az sadık iken, "insan yüzlü komünizme" daha az inanmışken, Visconti, Togliatti'nin cenazesinde gözyaşı döken herkes gibi o yüzü o insanda gördüğüne inanmıştır. Chris Marker 1977'de, *Fond de l'air est Rouge* (*Havanın İçi Kızıl*) filminin jeneriğine yeniden o figürü koyar. Ve aşırı sol'un evrimine sığınmadan Maggio Rampante'dan sonra gelen yıllar söz konusudur: Marker filminin işaret ettiği gibi yetmişli yıllardaki hareketler de komünist ideallerden doğar, resmi partilerin "revizyonizmi" açığa çıkarılır, onların meşruluğu tartışılır ve sonuçta "doğrudan eylem" ve *lotta continua* (sürekli mücadele) gelişir; terörist faaliyetler *Aile Toplantısı* (Violence et Passion) (1974) filminin yönetmenini ürkütüp şaşırtır. Visconti'nin Stalinci bir tarafı yoktu ama İKP politikasının içinde taşıdığı "düzen" boyutunu takdir ediyordu.

14 Bir röportaj: "Luchino Visconti: conversazioni senza complessi con un artista sula Montagna incantata", *Constantini (Costanza)*, *Playmen*, 5 Mayıs 1973. Ayrıca bkz. Emmanuel Leclerq, "Visconti Marksist", *Luchino Visconti*'de, *Magic cinema*, "Tiyatro'dan Sinema'ya" koleksiyonu, no. 15, Paris, 2004, s. 62-66.



Jerzy Skolimowski'nin 1967 tarihli *Eller Yukarı!* filminden bir kare.

Tadeusz LUBELSKI, sinema tarihçisi ve eleştirmeni, Krakovi'de Jagiellone Üniversitesi'nde profesör, Varşova'da *Kino* dergisinin yardımcı redaktörü. En son yayımladığı yapıtlar: *Fransız Yeni Dalgası* (2000), *Sinema Ansiklopedisi* (2003). tadeulub@poczta.onet.pl

POLONYA SİNEMASINDA STALİN İMAJLARI (1948-1965)

Tadeusz Lubelski

– § –

Stalin'e duyulan derin saygı kendine özgü bir şeydi. Nitekim Stalin'in kendisi de halka mal olmuş, karizmatik bir kişilik olmak gibi üstün niteliklerden hiçbirine sahip değildi. İmajının oluşmasına katkıda bulunacak inandırıcı girişimlerden hiçbirini yapmıyordu. Hiçbir biçimde gerçek bir halk hatibi olmamakla birlikte, tek telli saz gibi Gürcü şivesiyle konuşan sıradan bir konuşmacıydı. Fotojenik değildi, öteki diktatörler gibi aktörlük yöntemlerini kullanmıyordu. Çok seyrek ortaya çıkıyor ve genelde halkıyla ilişkiler kurmaya özen göstermiyordu. Başından beri denebilir ki ona gösterilen derin saygı –her türlü hayal gücüne meydan okuyan, inanılacak gibi olmayan bir saygı– tümüyle propaganda aygıtı tarafından yaratılmıştı; o aygıtın etkileyici gücü "Halkların Babası"nın kişisel yeteneksizliğini bertaraf ediyordu. Çelişkili olarak bu yetenek eksikliğinin oluşturduğu imaj, kamusal alanda yayılmasını kolaylaştırıyordu. SSCB'de yirmili ve otuzlu yıllardaki bu özel durum, yani Stalin'in fiziksel yokluğu, kuşkusuz o simgesel anlamda her yerde bulunma[1] özelliğini geliştirmesine yardımcı olabilmişti. İktidarın ele geçirilmesinden sonra ve iktidar gücü sayesinde, bu ortalıkta görünmeme özelliğinin yerini tanrısal bir ikona biçiminde simgeleşen "ideal yönetici" imajı doldurdu.

Sovyet sineması daha ileride, kişiliğe tapma özelliğini öne çıkararak bu imajın yaratılmasına büyük çapta katkıda bulundu. Propaganda sineması ile lidere tapma[2] arasındaki karşılıklı eylem sonucu, ilk başta onun efsa-

1 Bkz. Bronislaw Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej* (Sosyal Düşler. Anılar ve Kolektif Umutlar), Varşova, 1996.

2 Bkz. André Bazin, "Le Mythe de Staline" (Stalin Efsanesi), *Esprit*, Temmuz-Ağustos 1950.

neleşmesinin ardından, 1956'dan sonra Stalincilikten arındırma sırasında, yavaş yavaş tersine bir hareket başladı. Polonya sineması bu süreç içinde kısmi bir gözlemevi oluşturur.

1950'li Yılların Filmleri ve Belgeselleri

Savaş sonrasında çok sarsılan Polonya sineması Film Polski etrafında Kasım 1945'ten itibaren yeniden kuruldu; Film Polski bütün Orta Avrupa'da olduğu gibi bir Sovyet modeliydi.[3] Stüdyoların çoğu çökmüş olduğundan, millileştirilen Film Polski harap bir ortamda filmlerin yapımını, dağıtımını, gösterimini ve ihraç edilmesini tekeline alarak işletiyordu. Sıkı sıkıya denetim altında olan bu sinema açısından son zamanların tarihini yansıtmak ve SSCB'yle birlikte yeni bir tarih inşa etmek amacıyla savaşın senaryolarını gündeme getirmek söz konusuydu. Sözgelimi *Kanal* filminde Andrzej Wajda, 1957'de Cannes Film Festivali'nde bireysel görüş açısından savaşın yıkımlarını yansıtacaktı. Stalin, sinema için ayrıcalıklı bir tema değildi; zaten genelde ortalıkta yoktu. Halk arasında nadiren göründüğünden belgesel filmlerin pek azına kaydedilmişti. Onu temsil eden sayılı fragman sık sık yinelenen biçimde kullanılıyordu. 1 Mayıs 1951 vesilesiyle *Polonya Sinematografik Kroniği*'nin (*Polska Kronika Filmowa*) özel bir yayını sinemalarda "Emeğin, Mücadelenin ve Barışın Mayısı" (*Maj Pracy, Walki i Pokoja*) başlığıyla belgesel olarak gösterime girdi; Moskova'da bir geçit törenini içeren kısa bir röportaj bu belgeselde yer almıştı. Stalin törenin sonuna doğru görünüyordu; Kızıl Meydan'da tören kürsüsünün önünde tek başına ayaktaydı; yanında kimse yoktu. Sonra eğiliyor, bakışlarıyla mutluluk saçan küçük bir kızı daha iyi gözlemlemek ve bir oğlanı selamlamak için güneşten etkilenen gözlerini kırpıyordu.

Stalin Sovyet filmlerinde çoğu kez temsil edildi. Devrim uğruna mücadele eden Bolşevizmin tarihsel liderlerini içeren bu filmler zorunlu olarak devrime adanmıştı. Eisenstein *Ekim* (1927) filminde kesin bir mesaj iletiyordu; filmdeki Sovyet sahnelerinden birinin içine –tarihsel gerçekliğe rağmen– Lenin'in sağına oturtarak Stalin kişiliğini soktu, sanki onu Lenin'in meşru halefi gibi nitelendirip sabitlemişti. Stalinci dönemde bu karizmatik ve tanrısal figür 1941 ve 1953 arasında (Alman işgalinden Stalin'in ölümüne kadar) çekilen filmlerde geniş boyutta geliştirildi; söz konusu filmler o figüre neredeyse merkezi bir karakter verdiler; özellikle

3 Peter Kenez, "Sinemanın Sovyetleştirilmesi", *Théorème* no. 7, Macaristan sayısı, PSN, Paris, 2003; Mira ve Antonin Liehm, *Les Cinémas de l'Est* (*Doğu Sinemaları*), Cerf, Paris, 1989; *Le Cinéma Polonais* (*Polonya Sineması*) (J.-L. Passek), L'Equerre, Paris, 1992. "1943'te Sovyetler Birliği'nde kurulan sinematografik avangard (*Czolowka*) Lublin'de Polonya ordusunun sinematografik stüdyosuna dönüşür; böylece yeni bir Polonya sineması için ilk adım atılmış olur," Jacek Fuksiewicz, *Cinéma Polonais* (*Polonya Sineması*), Cerf, Paris, 1989.

Mikheil Chiaureli'nin anıtsal yapıtlarında –*Yemin* (1946) ve *Berlin'in Düşüşü* (1949)– Stalin'in kişiliği tam anlamıyla ilahlaştırıldı. Aktör Mikhail Gelovani tarafından canlandırılan Stalin, Büyük Rusya'nın simgesi ve askerlerin anası olan bir kadınla karşılıklı konuşur. *Berlin'in Düşüşü*'nde kuşlarla konuşurken, diktatör savaşın en kritik anında, filmin sonuna doğru zaferi kutlamak için gökten iner...

Bu filmler Polonya'da tanınmıştı. SSCB'deki gösterimlerinden sonra bu filmlerin ilk gösterimleri Varşova'da gerçekleşti. Sovyetler'in dayattığı bir anlaşmayı yansıtıyorlardı; bu tutumun amacı 1945'te onları Nazilerden kurtaranlara yönelik minnet borcunu sinemacılara hatırlatmaktı. Savaş sonrası birinci döneme ilişkin Polonya filmlerinde, Stalin kişiliği yalnızca insanların diyaloglarında varlığını sürdürür. Nitekim Wanda Jakubowska'nın *Ostatni Etap* (*Son Etap*, 1948) filminde Stalingrad'm kurtuluşu duyulunca Rus kadın tutsaklar Stalin diye haykırırlar. Onların coşkusu öteki kadınlara bulaşır ve unutulmaz bir sahnede yaşlı Polonyalı kadınların sesleri kendiliğinden bir dansa dönüşür; tutsak kadınların dansına bir Sovyet melodisi eşlik eder. Senaryoda yer alan bu sahne, filmi olağan akışında sürüklemiştir. Ocak 1947'de Wanda Jakubowska Moskova'ya gitmişti; yanında senaryosunun Rusça çevirisi vardı; amacı filmin çekimi için Sovyet yetkililerden güvence almaktı.[4]

"Senaryomdaki bazı sahnelerde Stalin'e şükreden Rus tutsak kadınlar yer alıyordu. Aslında bu, benim hatam değildi. Böylesine sofuca yürekten bir bağlılığı hiç aklımdan geçirmemiştim. Doğal olarak bu sahneler Stalin'e dokundu ve bu davranışı takdir etti."[5]

Üstelik Jakuwoska –*Son Etap* filminden sonra itibar kazanarak sık sık ödüllendirildi– o dönemin sinemasında Stalin kişiliğini yansıtan nadir bulunan Polonyalı yönetmenlerinden biri oldu. 8 Mayıs 1953'ten sonra o denli şöhret yapmayan 1953 tarihli *Zaferin Askeri* filminde temsil edilen Stalin, ölümünden sonra zamana özgü daha belgesel bir üslupla yansıtıldı. Filmin sonuna doğru beliren bir sahnede, gerçek tarihsel bir olay anımsatılıyordu. Bu sahnede 7 Kasım 1941'de Stalin'in kamusal alanda görünmesi söz konusuydu; Kızıl Meydan'da cepheye giden askerlere hitap eden bir konuşmaydı bu.

4 Polonya'da Alman toplama kamplarında sinemaya karşı tavır Gulag'daki uygulamalara çok benziyordu; bu da Polonyalı sinematografi idaresini korkutuyordu. Kadın yönetmen Sovyet sinematografi idaresiyle bir görüşmesini bana aktardı. Onunla görüşmeyi yapan Mikhail Kalatozov'du (*Leylekler Uçarken* filminin yönetmeni ve senaristi, 1957) ve bu çekimle ilgili suskun kaldı. "Metni okuduğu zaman ağladı –ve bana yardımcı olmak istediğinden– senaryoyu Jdanov'a geçirdi. Senaryoyu okurken o da ağladı ve metni daha yukarıya verdi." Bkz. Wanda Jakubowska, "Dwa debiuty oddalone w czasie," *Rozmawia Tadeusz Lubelski*'de, (W): *Debiuty polskiego kina. M. Hendrykowski*, Konin ve Elzbieta Ostrowska, Londra ve New York, 1998, s. 22

5 Ayrıca bkz. Ada Ackerman'ın bu kitapta yer alan makalesi, "Korkunç İvan ya da Stalin'in Kutsallaştırılması".

Jakubowska'nın filminde geçit töreni yoktu, yalnız Kızıl Meydan'a özgü binalar birkaç saniye görüntü vardı; Gürcü Guelovani'nin seslendirdiği Stalin, Varşovalı aktör Kazimierz Wilamowski tarafından canlandırılmıştı. Stalin abartıya kaçmadan, görünürde olağan şekilde Rusça konuşuyordu –orijinal versiyonda Polonya dilinde–; konuşma metni çevrilmemişti; sanki yönetmen, Stalin'in sözlerinin çeviri gerektirmediğine inandırmak istiyordu. "Proleter enternasyonalizm"inin imajına göre o sözlerin evrensel bir ağırlığı vardı ve herkes tarafından anlaşılmalıydılar. Stalin geleceğe dönük zaferler konusunda kendinden emin biçimde konuşuyordu ve şu ünlü cümlesini sarf etti: "*Wrag nie tak silon, kak priedstawlajut jego niekotoryje intieligientike*" (Bazı entellerin ürkerek ileri sürdüğü gibi düşman o denli güçlü değildir); bunun üzerine Aleksandr Nevski, Suvorov, Kutuzov, Lenin gibi "Rusluğun" simgesi olmuş büyük liderleri örnek gösterip hatırlattı.

Dramatürjik görüş açısından, onun konuşmaları sinematografik gösterimden çok radyo yayınlarına daha elverişliydi. "Emekçi halk" arasındaki dinleyicilerinin ya da bıraktığı izleniminin, Orta Avrupa'da o döneme ilişkin pek çok arşiv belgesellerinin tanıklık ettiği gibi görsel katsayısı kendi imajından daha önemliydi.[6] Sanki sinema bu ideolojik bağlamda radyo yayını gibiydi; casus-hain onu kayıtsızca dinleyebilir ve doğrudan bir teknik uğraş gibi onu kaydedebilirdi. Polonyalı komünistler onu sofuca bir dikkatle dinlerler. Filmin kahramanı General Karol Wierczewski de onu dikkatle dinler; üstelik bu konuşma onun hemen harekete geçmesini etkileyecek ve Sovyet cephesinde emirlerini Rusça verecektir. Bu bağlamda 1920'li yılların ajitasyon-propaganda uygulamaları hatırlanırsa, seyirci, başkomutanın büyüleyici etkisine kesin inanmalıdır.[7]

Sinemada gizlenen varlığına rağmen, Stalin yalnızca kolektif bir yazgının aktörü değildir; ama ikona gibi temsil edilmesi de geçerlidir. İkonanın varlığı, örnek ya da model diye kullanılır. Kişiliğe tapmanın basit oluşumunu aşan eski bir yöntem, o kişiliği SSCB'de sonsuza dek sürdürecek gibidir. Kuşkusuz suçlanma kaygısı kalmayan çok sayıda sinemacı, önümüzdeki on yıllarda dört elle bu mitin çökmesine sarılacaklar, kuşkusuz imaj sayesinde ikonanın sapkın etkilerinden kurtulmak isteyeceklerdir.[8]

6 Aynı konuda bkz. Paul Gradvolh ve Arpad v Klimo'nun yazısı, "Tarih'te Temsiller ve Kullanımları: Stalinci anlatı", *Théoréme*, no. 7, a.g.e.

7 Aynı konuda bkz. Valérie Pozner'in yazısı, "İkinci Dünya Savaşı'nın Sovyet Aktüalıteleri": "Stalin'in kendisi filmde görünmese de etkileyicidir. 1945'ten önce nadiren filme alınmıştır", Natacha Laurent, *Stalinci Sinema*, Mirail Üniversitesi, Toulouse, 2003, s. 134.

8 Bkz. Gábor Eröss'un yazısı.

Altmışlı Yıllarda Yenilenme

"Polonya Yeni Dalga Sineması" (1956-1961) döneminde Stalin imajı hâlâ tabu bir konu gibi kalıyordu.[9] Çok seyrek birkaç film –sözgelimi Jerzy Stefan Stawinski'nin senaryolarını içeren Andrzej Munk'un iki yapıtı– *Człowiek na torze* (*Yoldaki Adam*, 1956) ve *Zezowate szczęście* (*Yeniden Satılacak Kan*, 1959)– Stalinizm örtüsünü azıcık kaldırır. Yine de zamanın sansüründen kaçamak yolu bulmak için iki film de ikonanın sınırlarına doğrudan girmekten sakınır. Altmışlı yıllarda iki Polonya filmi kesinlikle bu sorunların dışına taşar. Ve ikisinin farklı tavrı, gerçekliğin resminin sınırlarını görmeyi sağlamıştır. Özellikle Janusz Morgenstern'in Roman Bratny'nin romanından uyarladığı *Życie Raz Jeszcze* (*Hayat Yeniden Başlıyor*) filmi böyledir. Bu film 1964'te çekilmiş, bir yıl sonra dağıtıma girmişti. Sansürün onay verdiği ve Stalinci dönemin konusunu aşan yegâne Polonya filmi için yaklaşık yirmi yıl beklemek gerekecektir (*Yeniden Satılacak Kan* ile *Mermer Adam* filmi arasında geçen süre).[10] Çok doğal olarak karanlık dönemde filmin vizyonu resmi yoruma çok yakın duruyordu. Aynı dönemdeki Grigori Çukhray'ın *Saf Gökyüzü* (1961) ve Sergey Bondarçuk'un *Bir İnsanın Yazgısı* (1959) gibi filmleri, "buzların çözülmesi" sırasında çekilen bazı yapıtları hatırlatıyordu.[11]

Bu film Stalinci döneme uygun değilse de çok ölçülü bir vizyon sunuyordu. Bazı yanlarını örtülü biçimde yansıtmakla birlikte sistemin cürümlerine ilişkin hiçbir şey söylemiyordu. Filmde "Stalin" portresi iki kez oynatılır. Birincisinde –partinin bölge komitesinin bürosuna yerleştirilmiş bir büst şeklindedir; büroda kadın kahraman (Ega Wisniewska oynuyor) sevgilisi (oynayan Andrzej Apicki) lehine davranmak için oradadır– İngiltere'de savaşa katılmaktan başka hatası olmayan bir pilot, savaş sonrası Polonya'ya döner. Önceki sahnenin bir anıştırması ve ona koşut olarak –Parti kurulu yörenin bir soylusu (Wojciech Siemion) aracılığıyla cömert bir militanı (Tadeus Omnicki) suçlu bulur; bu militan filmin ikinci "olumlu kahramanı"dır ve kolektifin zorlamaları karşısında bireyin uğradığı yıkımın klasik örneğini oluşturur. Hiçbir gerçek başarısı olmayan bu iki film paralel bir çizgide gelişirler. Mart 1953'ten sonra bu filmde sunulan Stalin'in ölümü, sinematografik evrimin değişik bir dönemecini haber verir. Biraraya getirilen kronikler belgesel bir sahne sayesinde Polonya sokaklarında yaslı anları sergiler: Trafiğin durması, top atışları, lokomotif düdükleri ve siyahlara bürünmüş

9 Bu konuda bkz. Giusy Pisano-Basile'in yazısı, "Yeni Dalga'nın Aynasından 1954-1967 Kuşak Farklılaşmaları", *Théoréme*, no. 7, a.g.e.

10 Bkz. "Andrzej Munk", *Sinematografik İncelemeler*, no. 45, Paris, 1965 ve "Andrzej Wajda", *Sinematografik İncelemeler*, no. 69/72, Paris, 1968.

11 Bu sorunlar konusunda ve özellikle bu yenilenmenin sınırları hakkında bkz. Antonin ve Mira Lhiem, "Leylekler Uçarken, Sovyetler Birliği 1956-1963", *Doğu Sinemaları*, Cerf, Paris, 1989, s. 197-213.

Stalin portresi bu sahnede ikinci kez belirir. Sahnenin sonunda hayat, sanki halatlarından tekrar çözülmüş gibi yeniden akışına başlar; tramvaylar ve otomobiller gidip gelir. Canlanma yağmur imajıyla süslenir. Islanan militan (Omnicki) kadın kahramanın yanına gider ve çalışmak için geri döndüğünü bildirir. Buzların çözülmesiyle bir mecazı yansıtan zamanın bu cüretkâr sahnesi hayatın yeniden başladığı mesajını vermektedir. Bundan sonra gelen sahnelerden biri bu gerçeği doğrular; zira Londra'dan geri dönen pilot serbest bırakılmış, Avrupa'ya soğuk savaş egemen olmuştur. "Otokratik suiistimallere" başvurulur. Ama beyazperdeden bildirilen diktatörün ölümü geleceğin yeni bir imajı gibi verilir.

Munk'un ikinci filminde işlenen Stalinci dönem vizyonu tümüyle farklıdır; öyle ki karikatürleştirilen devasa Stalin portresi iki çift göz taşır. İkonavari bu gösterim eskiden sansürlenerek yasaklanmıştı. Dolayısıyla Jerzy Skolimowski'nin *Eller Yukarı!* filmine kadar on sekiz yıl beklemek gerekecektir; söz konusu sorunları yeniden anımsatmak amacıyla 1967'de çekilen bu film, Cannes'da ödül alır. *Flashback* yöntemiyle geçmişten çıkagelen Stalin imajı, beş kahramanın katıldığı kolektif psikodramın bir sonucu olur. Eski tıp öğrencilerinin balosunda, beş dost dramatik bir mektubu aldıktan sonra bu meslektaşlarını ziyaret amacıyla balodan ayrılırlar: Stalin portresine bir ikinci çift göz yapıştırılması olayı bir soruşturmayı provoke etmiş, onların öğrenim sürecini tehlikeye atarak aralarındaki dayanışmayı bozmuştur. Bir eşya vagonunun kapalı bölümünde "psikoterapi" seansına katılırlar. Onların kolektif belleğinde beliren neredeyse grotesk görünümlü aynı imaj, Bogumi Kobiela'nın umutsuz haykırışıyla dışa vurur: "On sekiz yıl eğitim, yedi yıl etüd, her şey bitti! Bütün emek boşa gitti!" Skolimowski'nin şiirselliği son derece mecazi bu konuyu yorumlar. O tarihte Polonya sinemasının imajı, büyüklerinin Stalinci yalanı karşısında genç kuşakların yenilenen ahlakını sergiler.[12] Beyhude bir yeniden inşanın bu teması Orta Avrupa'da sık sık ele alınmıştır. Uzun süre sansürlenen film, Polonya toplumunda o zaman önemli bir tartışma başlatmıştı. Neden sonra hiçbir tepki uyandırmayacaktır. *Eller Yukarı!* başlığı etrafındaki yananlamı –bu sorunlara kolektif bakışın bir şans denemesi için Stalinci döneme geri dönüş– bu kez ahlaki kaygılarla çırpınan bir sinema etrafında altmışlı yılların beyazperdesine geri döner.[13]

12 Bkz. Kristian Feigelson, "Le Cinéma Géorgien à la Croisée des Générations" (Kuşakların Keşistiği Yerde Gürcü Sineması), *Les Cahiers de la Cinémathèque* (*Sinematek Defterleri*), no. 67/68, Jean Vigo Enstitüsü, 1997.

13 1982'de Jerzy Skolimowski, Polonya toplumunda güç ilişkileri bakımından *Kaçak İş* filminde bu soruna geri dönüyor ama bu kez General Jaruzelski'nin güç darbesi üstünde duruyor; General, gizlice Londra'ya iltica eden dört Polonyalı işçinin hayatını bağışlama sorunuyla karşı karşıyadır.

Mermer Adam ve "Kardan Adam Baba"

Andrzej Wajda'nın *Mermer Adam*'ı (1976) gibi çok önemli bir film yolu açtı ve resmi tarihin gözden geçirilmesi yönünde kesin bir adım attı; o devrin hayranı genç bir sinemacı Agnieszka (Krystyna Janda) tarafından yürütülen bir ankette yeni bir eleştiri kaynağı oldu. Simgesel bir jestle söylersek Agnieszka, arşivlerin kapalı kapılarını adeta cımbızla açar; amacı, demokratikleşme yolunda bir Polonya imajı geliştirmektir.[14] Fakat aynı jest, ayrıca bir başkalaşma sayesinde filmin daha derin temasını yakalar: Agnieszka ile ilişkisi sonucu sinemacı Burski'deki (Tadeusz Omnicki) dönüşüm. Öte yandan bu dönüşüm, Stalinci dönemin kuşaklarına özgü psikoterapiyi de tetikler. Andrzej Wajda'nın filmi, Stalinci dönemde yaşamış bir işçinin izlerini sürerken mütevazı bir belgesel statüsünü aşar. Daha sonra çekilen *Sarsılmaz Adam* (1981) filmi gibi doğrudan görsel ve sözel kaynaklara dayanan tarihsel bir araştırmaya yönelir.[15] 1970 baskı rejiminin ayaklanmalarını öne çıkararak Polonya tarihinin on yıllık sürecini yansıtır. Entelektüellerin yaptığı bu araştırma işçi sınıfıyla yeni bir ilinti kurulmasını sağlamıştır. Genç kızın yaşadıkları, o dönemde sinemacı Burski tarafından yaratılan dev yapıtı yeniden canlandırır, üstelik onun malzemelerinden yararlanarak selefinin izlerini sürüp onu canlı tutar. Bu yüzleştirmede Burski ve Agnieszka karşılıklı çalışır; amaç, filmin ötesindeki söylemin hazırlanış koşullarını anlamaktır.

Bu süreci mümkün kılmak için sonuna dek kendini haklı çıkarmak söz konusudur. Nitekim Wajda, gençliğinin politik yanlışlarını yansıtmalıdır: Stalinci kültüre nasıl katıldığını, sonra Polonya Yeni Dalgası sırasında onun içinde neden yer almadığını göstermelidir. Ancak bu sorunları *Mermer Adam*'ın bölümleri içine sokan sadece Burski değildir. Stalincilik kuşaklara ilişkin bir yanlışı temsil ediyordu;[16] bu bakımdan Andrzej Wajda yönetmenlerin bir yığın tanıklıklarını senaryoya alır: Sözgelimi utanç verici belgesellerden parçalar –Tadeusz Makarczyński'nin *Art nouveau*'su (*Nowa sztuka*, 1950) ve *Du côté de Nowa Huta* (*Kierunek Nowa Huta*, 1951); senarist Alexandre Ścibor-Rylski'nin biyografik öyküsü, kendisi Stalinci dönemde kitaplar yazıyordu; sosyalist gerçekçi birçok filmin müşterek senaristi oldu; eski şef operatör Léonard Zajcztowski'nin kişiliği; ama bir de onun asistanı olması, öyle ki Wajda, *Barska Sokağının Beşi* (*Piątka z ulicy Barskiej*, 1953) filminin çekiminde Aleksander Ford'un asistanıydı (Ford, 1946-1948 yıllarında Polonya sinema organizasyonunun başında bulunan dogmatik biridir).

14 Maureen Turim, "Remembering and Deconstructing: The Historical Flashback in Man of Marble and Man of Iron" (Hatırlatma ve Çarpıtma: Mermer Adam'da ve Sarsılmaz Adam'da Tarihsel Flashback), *Andrzej Wajda'nın Sineması*,. Ayrıca bkz. François Prodromides, "Tarihin Tanığı. Wajda'nın Yapıtında Montaj ve İmaj", *Vertigo*, no. 16, 1997.

15 Bkz. Michel Cadé, "Wajda, Bugünün Tarihçisi", *Sinematek Defterleri*, a.g.e.

16 Kristian Feigelson, "Pişmanlık: Endişe Verici Tuhaflık", *Théoréme*.

Mermer Adam'ın izlerini süren iki film bu açıdan önemlidir. İlkin Filip Bajon'un *La Pendulette*'i (*Küçük Sarkaçlı Saat* [*Wahadełko*], 1981); bu filmde eskiden *Zaferin Askeri*'nde olduğu gibi Stalin kişiliği saf kurgu biçimindedir ama yine de başka stilistik uzlaşmalara gönderme yapar. Aktör Boguslaw Sochnacki tarafından canlandırılan Stalin, filmin ilk sahnesinin sonunda görünür. Kâbus dolu bir imaj, seksenlik bir şizofren olan filmin kahramanı Michel'in (Janusz Gajos) saplantısıdır. Kahramanın çocukluğunu canlandıran sahnede, komünist öncülerin bulunduğu bir suarede ve o zamanın terminolojisine göre "Kardan Adam Baba" (Rusçada "Ded Moroz", Noel Baba'nın tanrıtanımaz ve sovyetik anlamda yerini tutan bir kavram) hediyeler getirmiştir. Önce Michel, Noel ağacının altına çağırılır; gelgelelim öteki çocuklar gibi saygıyla hediyesini alacağına adamın maskesini çıkarır. Kepaze bir sesle "Bu, Kardan Adam Baba değil!" diye bağırır. Maskesi düşen "Kardan Adam Baba" kırmızı mantosunu çıkarır, beyaz sakalını indirir –çocukların gözleri önünde sahici kişiliğini açığa vurur... Stalin! Bu sahne, filmin kahramanı bakımından travmatik (ama gelecekteki yaşamı için nihai) bir deneyimin simgesel imajı olarak deşifre edilebilir. Stalin onu anasından ayırmış ve anasını sovyetik tiranı temsil eden "Kardan Adam Baba" yerine koymuştur. Kalıcı bir saplantı haline dönüşen travma sahici yetişkin bir gelişmeyi mümkün kılmıştır.

Kazimierz Brandys'in aynı adlı romanından Janusz Zaorski tarafından uyarlanan ikinci film –*Kralların Anası* (*Matka Krolov*, 1982. İlk gösterimi 1987'de)– Stalinci problemi Dayanışma Sendikası'nın Polonya bağlamında karakteristik açıdan ele alır. Filmin son bölümlerinden birinde, yönetmen belgesel bir sahneyi işler; bu sahne on sekiz yıl önce çevrilen Morgenstern'in *Hayat Yeniden Başlıyor* filmiyle kıyaslanabilir: Stalin'in ölümünden sonra, Varşova'da tutulan yasa ilişkin Mart 1953'teki aynı kroniklerin montajı söz konusudur. Ancak bu sahnenin işlevi tümüyle farklılık gösterir ve bu farklılığa uyumlu biçimde bölümün kurgusu da başka şey gibi görünür. Arşiv görüntüler sayesinde *Kralların Anası*'nda, "savcıyı" andıran soğuk ve resmi bir ses Klemens Krol (Bogus–aw Linda) davasının trajik sonunu ayrıntılarıyla iletir; Klemens kendisine yükletilen anlamsız suçlamaları itiraftan kaçınmış, açlık grevine devam ederek hapiste ölmeye karar vermiştir. Bu olay kendisine en sadık kalan insanlar için bile Stalinci rejimin amansız sertliğini telkin etmektedir. Diktatörün ölümüyle gündeme gelen hukuk sorunu adaletin kendiliğinden tecelli etmediğini gösteriyordu. Bu belgesel sahnenin ardından gelen bölüm, *Hayat Yeniden Başlıyor*'da bulunan bölümün tümüyle tersine bir sahneyle devam ediyordu: Gözden düşen militan Wiktor Lewen (Zbigniew Zapasiewicz) bağışlanmayacak ve ötekilerin güvenini bir daha kazanamayacaktır.

Her iki filmde de Stalin mitinin etkisi uzun bir süreyi içine alır. Stalin sonrası "gerçek sosyalizm" dönemini kapsayan sözümona propaganda sürecinden kuşkusuz çok daha uzundur. Ne var ki Stalinci dönemin beyazper-

deye aktarılması, demirperdenin öbür tarafında bir tabu halinde uzun süre devam eder. Örneğin 1970'li yıllarda Stalin kişiliği "resmi denilen filmlerde" daha dengeli gibi görünür. Stalin'in temsil edildiği tarihsel propaganda filmleri serisinde olduğu gibi –1950'li yılların efsanesi olmaksızın– iyi niyetli açıdan değilse de (savaş öncesi Polonyalı siyaset adamlarının tersine) daima ileri görüşlü bir politikanın uzantısı sayılmıştır. Tarihteki rolünü çok sergilememek onu yansıtmanın bir biçimidir. Sözgelimi, Jerzy Hoffman'ın *Do Krwi Ostatnie* (*Kanının Son Damlasına Kadar*, 1978) filminde, SSCB'de kurulan Polonya ordusunun Kasım-Aralık 1941'de yaşanan hikâyesi anlatılır. Stalin rolünü, yaşlı Gürcü bir aktör olan Andro Kobaladze oynamıştır. Aynı oyuncu bu kişiliği SSCB'nin Stalinci döneminde Sergey Yutkeviç'in *Yakov Sverdlov* (1940) filminde canlandırmıştı.

Stalin Anıları

1990'lı yıllarda zamanını doldurmuş olan Stalinci dönem, sinematografik planda da yorumlanır –sanki çok saf bir kurgudan doğuyormuş gibi bundan böyle komedi alanında yer almaya başlar: Sözgelimi Kazimierz Kutz'un *Albay Kwiatkowski* (*Pułkownik Kwiatkowski*, 1995) ya da Krzysztof Zanussi'nin *Büyük Koşu* (*Cwał*, 1996) filmleri. Gülünecek şey. Stalin'in kişisel imajı artık görünmez. Çelişkili olarak belgeselin kaydına girer; aynı Krzystof Nowak-Tysowiecki'nin *BoskośćStalina w świetle najnowszych* (*Stalin, Yeni Bir Günün Tanrısallığı*, 1998) belgeselindeki gibi... Eleştiri kokan bir başlıktır bu ama güncellik bağlamında ciddiyetle ele alınmıştır, bunun sonucunda Polonyalı sinemacılar diktatörün Gürcistan'da doğduğu köy olan Gori'yi ziyaret ederler. Doksanlı yıllarda eski Gürcü başkan Şevardnadze'nin öncülüğünde "Josef Stalin" fenomeni üstüne bir araştırma merkezi kurulduğunu hatırlatmak gerekir. Bu Polonya belgeselinde, kendileriyle görüşülen araştırmacılara göre Stalin'e tapma yeniden dirilecekti.

Tarihçilerin yerini alan belgesel film yapımcılarının kuşkusuz, bu fenomeni gözlemleme olanağı vardır; bu şekilde seyircileri onun eni boyu hakkında bilinçlendireceklerdir. Tarihin bu yeniden incelenmesi kapsamında kurguyu bir yana bırakan belgesel, televizyonda kendi özel şifrelerini keşfetmiştir. Ancak totaliter fenomenin uzun bir süreyi kapsaması, imajlar alanını ve kurgudan doğmayan belgesel filmi yüzleştirir. Herhalde "talihsiz Stalin" imajının Polonya sinemasında hâlâ sürmesinin nedenlerinden biri de budur.

Metni yeniden gözden geçiren Maria Holubowicz'e teşekkürler.



1965 tarihli Leipzig Film Festivali'nden bir fotoğraf, Rössing.

Caroline MOINE, tarihçi ve öğretim üyesi, Berlin'de Marc Bloch Merkezi'nde araştırmacı. Batı Alman sineması hakkındaki tezini orada bitirdi. *Film Internationale*, *Histoire* gibi çeşitli dergilerde yazıyor. mca@cmb.hu-berlin.de

LEIPZIG FESTİVALİ'NDE (1965) MIHAIL ROMM'UN *SIRADAN FAŞİZM* FİLMİ

Caroline Moine

– § –

Doğu Almanya'da Belgeseller ve Stalincilikten Arındırma

Doğu Almanya'da, 1955 yılında, ünlü Sakson fuarları kenti Leipzig'de, belgesel filmlere ilişkin Almanlar arası bir festival başlatıldı. Söz konusu girişim, iki Almanya sinemacılarının bağlarını güçlendirmeyi amaçlıyordu. 1960 tarihi Almanya'nın birleşmesi sevdasından vazgeçildiği bir zamandı; nitekim Leipzig festivali uluslararası bir boyut kazandı.[1] 1959, Moskova Uluslararası Festivali'nin ikinci kez açılış tarihidir; bu bakımdan "büyük ağabey Sovyet'te" bu tavır kültürel yumuşamanın bir işaretidir, aynı zamanda Doğu Berlin'in yaklaşımını da etkilemiştir. Doğu Alman festivali bundan böyle Doğu ve Batı, Kuzey ve Güney belgesel film yapımcılarının buluşmasını ve karşılıklı ilişki kurmalarını sağlamış; sonuçta üçüncü dünyanın genç sinemacılarının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Belgesel film yapımının büyük isimleri 1960'lı yıllarda Leipzig'de buluştular. 1964'te festival organizatörleri Batı'dan değerli sinemacıları ağırlamaktan kıvanç duydular: Sözgelimi İngilizlerden John Grierson, Paul Rotha, Basil Wright, Brezilya'dan Alberto Cavalcanti, Hollanda'dan Joris Ivens, Danimarka'dan Theodor Christensen, Amerika'dan Richard Leacock, Fransa'dan Chris Marker... Öte yandan, Sovyetler'den Roman Karmen, Polonya'dan Jerzy

1 Festivalin başlangıcı için bkz. Caroline Moine, "Belgesel Filmler ve Uluslararası İlişkiler. Leipzig Festivali'nin Başlayışı, 1955-1964", Pierre Renouvin Enstitisü Bülteni, Paris I, no. 11, bahar 2001; Christiane Mückenberger, "Zur Geschichte des Leipziger Festivals", Kertsin Mauersberger (yayın yönetmeni), *Weisse Taube auf Dunklem Grund*, Berlin, Henschel Verlag, 1997, s. 9-19.

Bossak, Küba'dan Santiago Alvarez festivale düzenli olarak katılan sinemacılardı. Film projeksiyonları, tartışmalar ve protokole aldırış etmeyen görüşmeler bu ilk yıllarda katılımcılar arasında canlı ilişkiler geliştirdi. Doğu Alman gazeteciler ve yönetmenler açısından, Leipzig uluslararası festivali belgesel film yapımına açılan yegâne pencereydi.

Bu arada bu gibi girişimler devlet kurumları tarafından finanse edilip organize edilirdi; nitekim o kurumlardan biri olan kültür bakanlığı, soğuk savaş bağlamında tek yanlı imajı kullanarak, dolayısıyla gösterimleri tekelinde tutarak rejimin resmi vitrini işlevini gördü.[2] Belgesel film özellikle propaganda silahlarından biri oldu; demirperdenin hem içinde hem dışında bilinçli olarak kullanıldı.[3] Doğu ve Batı'nın karşılaştığı yerde Doğu Almanya, Nazi geçmişinin biricik mirasçısı gibi gösterilen Batı Almanya'ya karşı SSCB saflarında Nazi karşıtı mücadelenin tarafı oldu ve Stalin'in himayeci figürü altında ilk elde antifaşizm teması üzerine kuruldu. PCUS'nin XX. Kongre'sinde, 1956'dan itibaren ortaya atılan Stalincilikten arındırma kampanyası sırasında, sorunun yeniden ele alınarak tarihin yeniden okunması öne çıkarılınca bu resmi imaj sarsıldı. Tabii uygulanan sistemler bakımından aynı sorun Doğu ülkelerinde az çok daha derinliğine incelendi, arındırma (buzların çözülmesi) politikasına sıcak bakmayan parti başkanı Walter Ulbricht'e rağmen Doğu Almanya, Doğu'da olduğu gibi Batı'da da bütün Avrupa'ya yayılan bu harekete eşlik eden sinematografik ve kültürel kaynaşmadan uzak kalamadı.[4] Leipzig Festivali aynı şekilde onun bir yankısını oluşturdu.

Yumuşamanın bir işareti olarak Sovyet modeli bundan böyle tek başına değildi. Nitekim 1963'te birincilik ödülü olan Altın Güvercin'i kazanan Chris Marker'in Fransız belgeseli *Le Joli Mai* (*Güzel Mayıs*) filmi, doğrudan sinema mı ya da gerçeklik sineması mı üzerine gelişen hararetli tartışmaları ateşledi; ancak bu durum, rejimin ortodokslarının gözünde sosyalist gerçekçiliğin kurallarını ciddi anlamda tehdit ediyordu.[5] Festivalin uluslararası boyutu, Stalincilikten arındırmanın ikinci aşamasını suskunlukla geçiştiren bir rejimin sıkı ideolojik ve politik denetiminden onu kaçırır gibi görünü-

2 Robert Frank, "İmajlar ve Düşsel: Sorunlar ve Yöntemler", Robert Frank'da (yayın yönetmeni), 1938'den bu yana Uluslararası İlişkilerde Düşsel ve İmajlar, Şimdiki Zaman Tarihi Enstitüsü, 1994, s. 6, 10.

3 Bkz. Peter Zimmermann, "Medyaların Soğuk Savaşında Düşman Kardeşler. 1950'li Yıllarda İki Almanya Televizyonu ve Belgesel Film", Roger Odin'de, *Belgeselin Altın Çağı. Avrupa: Ellili Yıllar*, L'Harmattan, 1998, s. 101-123; Matthias Steinle, *Vom Feinbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm*, Constanze, UVK Verlagsgesellschaft, 2003, özellikle giriş bölümü.

4 1960'lı yıllar üstüne bkz. Caroline Moine, "Propaganda ve Yeni Dalga Arasında, 1960'lı yıllarda Doğu Alman Belgesel Filmi" *Allemag d'Aujourd'hui* (Bugünün Almanyası), no. 168 (Nisan-Haziran 2004); Hans-Jörg Rother, "Auftrag: Propaganda, 1960 bis 1970", Günter Jordan, Ralf Schenk (yayın yönetmeni), *Schwarzweiss und Farbe DEFA-Dokumentarfilme* 1946-1992, Berlin, Jovis, 1996, s. 92-127.

5 Bkz. A. P. Paranagua (yayın yönetmeni), *Le Cinéma Cubain* (*Küba Sineması*), Pompidou Merkezi, 1960. Altmışlı yıllarda aynı şekilde Küba'da da belgesel yapımcılar arasında bir tartışma söz konusudur. ICAIC çerçevesinde çalışan Solas, Alvarez, Alea gibi yapımcıların yerini Ivens, Marker, Varda gibi belgeselciler almıştır.

yordu. 1960'lı yılların başındaki bu periyod, Doğu Almanya'da derin gerginliklerle aşıldı; şöyle ki bir yanda reformlar yoluyla gerçek bir açılım isteyen partizanlar, diğer yanda ortodoks çizginin savunucuları vardı. 1965 yılı bu karmaşık yaklaşımları billurlaştırdı ve tartışmayı kesti. Aynı yıl Leipzig Festivali, savaş sonunun yirmi yılını anarak birinci savaştan öncesine tekabül eden bir Sovyet belgeselini seçti. Bu belgesel Nazi geçmişinin sorununu henüz yayımlanmamış biçimde yansıttı ve buradan yola çıkarak totalitarizmin işleyişini daha geniş anlamda yorumladı. Gerek konusu, gerekse biçimi bakımından Mihail Romm'un *Sıradan Faşizm*'i festivalin olay filmi olmuştu.

Gerek SSCB'de, gerekse Doğu Almanya'daki kültürel ve politik evrimlerle ilintili olan belgesel, başlangıcı ve gelişmesiyle Doğu'da Stalincilikten arındırma hareketinin ortaya koyduğu sorunları gündeme getirir. Koşulları incelemek ve sözkonusu belgeselin Leipzig'de ele alınmasının ardından gelen sorunları ön plana çıkarmak festivalin iki yanlılığını ve Doğu Almanya'da Stalincilikten arındırmanın limitlerini ve özgüllüğünü belirlemeye yardımcı olur; burada Stalinciliğin yenide irdelenmesi nazizme bir atıfta bulunmadan gerçekleştirilemez. Yani çok sayıda tabunun yıkılması gerekmektedir.

Bir Sovyet Filminin Doğuşu

Sıradan Faşizm filminin gördüğü sıcak ilgiyi anlamak için her şeyden önce filmin doğuş aşamalarını izlemek uygun olur. Mihail Romm, Sovyet sinemasının ikinci kuşağındandır.[6] Çarlık rejiminin Sibirya'ya sürdüğü bir Yahudi ailesinden 24 Ocak 1901'de orada doğmuştur.[7] Moskova'da okula gider ve 1917'de heykeltıraşlık çalışmalarına başlar. 1918-1921 arası Kızıl Ordu saflarında savaşa katılır, sonra sanatsal alanda geçimini kazanır. Senarist olarak sinemaya başlar, 1934'te ilk filmini çevirinceye kadar yardımcı yönetmenlik yapar.

Stalin'in ölümüyle birlikte Mihail Romm derin bir bunalıma girer. Gerçekten onun filmleri Kremlin'in eski lideri tarafından takdirle karşılanmıştı. Kruşçev'in 1956'da hazırladığı rapordan sonra, olan biteni anlayabilmek için çalışmalarına iki yıl ara verecektir.[8] Yönetmen iki belgeselinde bulunan Stalin sahnelerini silmek zorunda kalır; bu belgeseller, *Ekim'de Lenin* (1937)

6 Hans Lohmann, "Mihail Romm", Fred Gehler'de, *Regiestühle*, Doğu Berlin, 1972, s. 83-97. Ayrıca Romm'un biyografisine bkz: "Yönetmen, senarist, VGIIK'de eğitimci, 1939'dan beri parti üyesi ve 1950'de SSCB'de sanatçı...", *Kino Slovar, Sovietskaya Encyclopedia* yayını, Moskova 1987, s. 356-357.

7 Mihail Romm, "1965 Temmuz'unda Moskova'da Görüşmeler", Luda ve Jean Schnitzer'de, Marcel Martin (yayın yönetmeni), *Onu Yaratanlar Açısından Sovyet Sineması*, 1966, s. 171.

8 N. Kleiman, "Kişisel bir Sorun", B. Eisenschitz'de, *Gölge Hatları. Sovyet Sinemasında Başka Bir Sorun* (1926-1968), Milano, 2000, s. 142.

ve *Lenin 1918'de* (1939) filmleridir.[9] Yeni kuşaktan bazı yönetmenler ve gazeteciler tarafından eleştirilir; özellikle Lenin konulu bu filmleri eleştiriye uğramış, üslubu Hollywood eğilimli değilse de aşırı gözalıcı, tumturaklı bulunmuştur.[10] Bunun üzerine, derin biçimde kendini yorumlamak zorunda kalır. Öte yandan bir tiyatro konferansında antisemitizm konulu bir konuşma yaparak etrafını şaşırtır. Bu açılım sonucu, entelijansiya çevresinde popüler olur, ancak otoriteler nezdinde itibar kaybeder.[11]

O tarihte yeni kuşaktan iki yönetmen, Maya Turowskaya ve Yuri Chanjutin ona bir proje önerirler: İki genç, basit bir yurttaşın otoriter bir yönetim altında nasıl yaşadığını incelemek istemektedirler.[12] Analiz edilecek konuda nazizmden yararlanılacaktır. Başkişi "Alman küçük burjuvası" olacaktı. "Ona 'kahramanımız' diyorduk," diye anlatır Mihail Romm.[13] Kahramanımız başlangıçta kararsızdır; "hangi kıyıya yanaşacağını bilmemektedir. Sonunda faşist kampa geçer. Şimdi III. Reich'da nasıl bir gübreye dönüştüğünü görmek söz konusuydu." Üç yönetmen böylece o zamanın Alman filmlerini, belgesellerini ve olaylarını gözden geçirmeye başlarlar.[14] III. Reich rejiminin resmi cephesinin arkasındaki güncel gerçekliği yakalamak önemlidir. Gelgelelim bu son nokta asla imaja dönüşmez; hiçbir sokak sahnesi, hiçbir işçi mahallesi, hiçbir memur ya da görevli, hatta tramvaylar ve yayalar bu imajı yansıtamaz. İki yıl boyunca, iki milyon metre film şeridi kullanarak boşuna uğraşırlar. Romm senaryonun "gerçekleştirilemez bir düş" gibi gitgide daha belli belirsizleştiği izlenimini edinmiştir: "Kahramanımız o senaryoda yoktu! Kimse onu filme çekmemişti!"[15]

Her şeye rağmen buldukları malzeme üstüne odaklanarak projeyi olgunlaştırırlar ve başlangıç olarak bireyin sistem tarafından manipülasyonu düşüncesini geliştirirler. Arşivlerin çıkmazından kurtulmanın yolunu kendilerine sağlayan anahtar, tam anlamıyla bir yorum çıkarma yöntemi olmuştur.[16] Gerçekten *Sıradan Faşizm* sessiz film gibi çekilir, Mihail Romm kendisinin yazdığı senaryo metnini filme ekler. Sonuçta, nazi propaganda

9 Dmitry Shlapentokh, Vladimir Shlapentokh, *Sovyet Sinematografisi, 1918-1991, İdeolojik Çatışma ve Sosyalist Gerçekçilik*, New York, 1993, s. 24.

10 1935'te Sovyet ve Hollywood yapımları arasındaki ilişkiler konusunda bkz. Kristian Feigelson ve Anabelle Creissel'in bu kitaptaki makalesi, "Ford, Fordizm ve Stalinizm", Mihail Romm'un *On Üçler*'i (1936) ile John Ford'un *Kayıp Devriye* (1934) filminin mukayeseli analizi.

11 Maya Turowskaya, "Mihail Romm Gewöhnliche Faschismus, Genesis und Rezeption", Fred Gehler'de, *Dialog mit einem Mythos. Astaetische und Politische Entwicklungen des Leipziger Dokumantarfilm-Festivals in Vier Jahrzehnten*, Leipziger Uni., Veri. 1998, s. 45.

12 Maya Turowskaya, "Schickt ihn nach Leipzig!", Kertsin Mauersberger, *Weisse Taube auf Dunklem Grund*, a.g.e., s. 62.

13 Yönetmen tarafından *Mihail Romm* kitabında 1968'de yazılan ve yayımlanan metin, "Von den Zweifeln und der Qual des Suchens", *Filmwissenschaftliche Beitrage*'da, 3/1981, Doğu Almanya'da yayımlanan dergi.

14 Bu malzeme SSCB'ye savaş ganimeti olarak getirilmişti; özellikle Goebbels'e ayrılan fonlarda bulunuyordu.

15 Yönetmen tarafından *Mihail Romm* kitabında 1968'de yazılan ve yayımlanan metin, "Von den Zweifeln und der Qual des Suchens", *ilmwissenschaftliche Beitrage*, 3/1981, Doğu Alman sinema dergisi.

16 Mihail Romm'la röportaj, *Sputnik Kinofestivalja*'da, no. 4, Moskova, 8 Temmuz 1965.

sistemine farklı bir gözle bakmayı öneren bir belgesel ortaya çıkmıştır. *Sıradan Faşizm* uzun soluklu, önemli değişiklikler içeren 16 bölümden oluşuyordu; içine Hitler'den alıntılar serpiştirilmişti ve ilk bakışta düzensizdi: 1977'de Batı Alman bir eleştirmen, "Filmde bir kâbus mantığı var," diye yazıyordu.[17] Gerçekten, filmin bölümleri arasına çeşitli bellibaşlı temalar sokulmuştur; sözgelimi Nazilerin devasa sanatı, ırklar teorisi ya da Führer'e derin saygı. Belgesel, askerleştirilen kalabalıklarla faşizmin kurbanı yığınlar arasında neredeyse sistematik bir paralellik oluşturur. Sıkıştırılmış bir montaj, bir yandan büyük Nazi törenlerinden görüntüler yansıtırken, diğer yandan Varşova getto yaşam biçimini işliyordu; bu arada toplama kamplarından planlar, Moskova'da esir düşen tutsak Almanların ve yıkılan Berlin'den görüntüler filmin içinde yer almıştır.

Amerikalı eleştirmen Jay Leyda 1967'de, bu arşivler belgeselini incelerken[18] filmin bugüne dek bilinenden epey öteye giderek bir derleme olduğunu belirtiyor. Romm'un yaklaşımı olan, şimdiye dek hiç görülmedik görüntülerin montajı kamuoyunu şaşırtır. *Sıradan Faşizm* sürekli olarak montaj ve yorumlama yöntemiyle bir propagandanın hizmetine giren imajların medyatik iletimini ve stilizasyonunu işliyordu. Naziler tarafından çevrilen filmlerin büyüsüne kapılmak gibi bir tuzağa düşmekten de sakınıyordu. 1959'da İsveçli Erwin Leiser'in gerçekleştirdiği *Mein Kampf* (*Kavgam*) ya da *Kanlı Yıllar* filmi Nazizmi yorumlayan ilk belgesellerden biriydi ve büyük ölçüde model olarak kullanıldı. Nitekim eleştirel yorumuna ve haksızlığa karşı mesafeli duruşuna rağmen Leiser'in filmi –Hitler'i sahneye koyarak ve onu onurlu bir imaj gibi yansıtarak– hâlâ Nazi imajlarının mantığını izliyordu.[19] Mihail Romm'a gelince, özellikle kendi yorumuyla Führer kişiliğinin yüceltilmemesini başardı.

Batı Alman bir eleştirmen Ulrich Gregor şöyle yazıyordu: "Romm gerçekten kendi metninin öznelliğini, hatta kendi öz sesini kullandı; böylece belgeselde tam anlamıyla yeni bir boyuta ulaşmak istiyordu."[20] Tuhaf, alaycı ve dokunaklı bir metin, belgeselcinin aktardığı neredeyse sırdaş bir anlatım biçimi filme son derece özel bir karakter kazandırdılar. Sanki Romm seyirciyi kendisiyle birlikte tartışmaya çağırıyordu.[21]

17 Batı Alman gazetesi *Jugend Film Fernsehen*'de yayımlanan Ulrich Kurowski'nin yazısı, 4–5/1970, *Bundesarbeitsgemeinschaft e.V. der deutschen Jugendfilmclubs*'de alıntılanmış, *Regisseur-Biographien*, cilt XI, Aix-La-Chapelle, 1977, s. 182.

18 Jay Leyda, *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*, Doğu Berlin, Henschel, 1967, s. 201.

19 Peter Zimmermann, *Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost-und westdeutschen Film*, Constance, UVK Medien, s. 66, 71.

20 *"Obyknowennyj Faschism/The Land/Point of Order"* sayısına Ulrich Gregor'un yazdığı giriş. *Kinemathek*, no.24, Şubat 1966.

21 Tam anlamıyla iki dili konuşan, Doğu Almanya'nın sinema eleştirmeni Hermann Herlinghaus tarafından yapılan Almanca çeviri. Alman mühendisi olan babasının çalışmaya gittiği Rusya'da doğmuş. O zamanın tanıklarına göre Rusça metni en iyi şekilde çevirmeyi biliyormuş.

Gerçekten ne Nazizmin anlatılması, ne de kamuoyunun geçmişi sorgulaması söz konusuydu; faşizmin kökenleri üstüne düşündürmek de amaç değildi ama her şeyden önce bugüne bakış sözkonusuydu.[22] Belgesel şu cümleyle sona eriyordu: "Her şey çocuklarımızla neler yapacağımıza bağlı..." Yönetmen filmini açıkça çok geniş bir kamuoyuna ulaşmak amacıyla yapmıştı ki onlar "1960'lı yılların genç insanları olarak" büyük ölçüde entelektüel bir şeyler sunmak istiyorlardı.[23] Belgeselin kabulü hikâyesi, *Sıradan Faşizm*'in hikâyesinin bellibaşlı bir bölümüdür. Bu konuda Leipzig Festivali başrolü oynadı.

Hitler ve Stalin Figürleri

Goskino çerçevesinde Sovyet sinemasının merkezi yönetimini o tarihte başyazar Alexandre Dymchitz yürütüyordu. "Yahudi ve koyu antifaşist" olan Dymchitz, Doğu Almanya'da kültürden sorumlu eski bir subaydı.[24] Projeyi kabul etti. Onun dışında biriyle bu kararda anlaşmak kolay olmayacaktı. Romm'un eski kadın ortağı şunun altını çiziyordu: "O zamanda, her şey bu türden tesadüflere bağlıydı." Belgesel çalışması biter bitmez, Mihail Romm yeni zorluklarla karşılacağını biliyordu. "Her aşamada, bize bir olumsuzluk iletiliyordu," diye hatırladı.[25]

Belgesel yapımcı ilk elde filmini alıp doğrudan merkez komitenin Doğu Avrupa bürosuna gitti. O büroda antifaşist bir savaşçı olan Ernst Henry vardı; film çok hoşuna gitti. Nitekim büro çalışanlarının bütününe yönelik bir gösterim düzenledi. Gösterimden sonra filmi doğrudan Leipzig Festivali'ne göndermesi için Romm'a telkinde bulundu. Böylece uluslararası boyutta daha geniş bir seyirci kitlesi tarafından izlenmiş olacak ve Doğu Almanya devlet başkanı Walter Ulbricht onaylarsa, filmi Rusya'ya[26] dayatmak daha kolaylaşacaktı. Bununla beraber geriye, onu Leipzig programına sokmak kalıyordu.

Sonuçta filmin seçimi ve Romm'un festivale kişisel katılımı küçük bir heyecan uyandırdı diye hatırlıyor Wolfgang Harkenthal. Kendisi o tarihte salt bir yıllığına festivalin yöneticiliğini yapıyordu.[27] Sinemadan sorumlu kültür bakanı yardımcısı Günter Witt ile festivalin başlamasından iki gün önce Berlin'e gelen Goskino sorumlusu Wladimir Baskakow arasında daha işin başında bir tartışma meydana geldi. Bakan yardımcısı filmi yarışmaya sokarak seçmeyi arzu ediyordu. Buna karşılık Sovyet tarafı

22 *Filme aus Filmen*'e Jay Leyda tarafından aktarılan dokümanterin projesi. A.g.e., s. 201.
23 Maya Turowskaya, "Mihail Romm Gewöhnliche Faschismus", a.g.e., s. 61.
24 Maya Turowskaya, "Schickt ihn nach Leipzig!", a.g.e., s. 61.
25 Mihail Romm, "Von den Zweifeln und der Qual des Suchens", a.g.e.
26 Maya Turowskaya, "Schickt ihn nach Leipzig!", a.g.e., s. 61.
27 Senaristle Wolfgang Harkenthal arasında görüşme, Murchin, 7 Ağustos 2000.

kararsızdı. Mihail Romm'un başka bir belgesel yapımcıyı gölgede bırakmasından çekiniyorlardı. O Sovyet belgesel yapımcısı, uluslararası alanda tanınmış olan Roman Karmen'di. Günter Witt, Karmen'in son filmi *Yurtsever Büyük Savaş*'ın geniş bir intihali kapsadığına dikkati çekti; Leipzig'de elemeden geçmesi gerektiğini ve bu filmin ancak bir eleştirmenler ödülü alabileceğini bildirdi.[28]

Seçiciler kurulunun[29] on dört üyesi bu şekilde kararlaştırılan planı az çok başarısız kıldılar. *Sıradan Faşizm* sonunda kategori dışında birinci sıraya yerleştiren kurulun özel ödülünü aldı. Eleştiri ödülü de Mihail Romm'un belgeselinе gittiğinden Roman Karmen ancak Gümüş Güvercin ödülüne ulaşabildi. Sıradan Faşizm festivalin "starı" oldu.[30] Gerçekten herkes filmi başarılı bulmuştu: "Gösterimden sonra salon kısa bir süre sessiz kaldı, ardından alkış koptu."[31] Doğu Alman bir gazetecinin[32] aktardığına göre, "Bu, festivalin büyüleyici anlarından biriydi" ve film neredeyse bir çeyrek saat uzun uzun alkışlandı. Bütün hafta boyunca, film hayran hayran tartışıldı; o tarihte Leipzig'e ilk kez gelen Batı Alman gazeteci Wilhelm Roth,[33] "Örtülü sözcüklerinin altında Stalinizmden de söz etmiyor mu?" diye sordu. Gerçekten hangi belgesel bundan daha ağır basabilirdi? Salt Nazizm konulu mu yoksa Stalinizmi de ihbar eden bir film miydi bu?

Bir Batı Alman gazetecinin değindiğine göre *Sıradan Faşizm* belgeseli Leipzig seyircisine olağandışı görünebilirdi ve herkes ondan dersler çıkarabilirdi. Leipzig'de gösterilen bu film "sosyalist belgesel" değildi ama iki yanlı bir boyut aktarıyordu: "Bu 'politik belgeseli' yetersiz bulanlar kendi sahasında yegâne tür olmadığını görürler. Onun mükemmel olduğunu düşünenler Romm'un filminde politik özelliğin hayli zayıf kaldığını görürler ki filmin önemi iki boyuta birden bakmasıdır."[34]

Romm'un yapıtında bellibaşlı iki eksen vardır. Yönetmen bir yandan devletin her türlü yutturmasına karşı seyircileri uyanık tutmayı deniyordu. Görsel maskesi altında devlete inanmanın sürecini analiz ediyordu. Görsel sahnenin bu çekimini analiz ederken film en iyi şekilde uyarlanmış bir aracı gibi görünüyordu. Filmdeki imajlar önceden geçerli olan basit tezlerin görüntüleri değildi; araştırma ve yorumlamanın öznesi idiler.[35]

28 "Bakan Günter Witt'le Bakan Baskakow arasında görüşme", 11 ya da 12 Kasım 1965, Federal Almanya Film Arşivleri, Leipzig Festivali, 1965.

29 Adı geçen kurul Jerzy Bossak, Theodor Christensen, Marcel Martin, Ivo Montague gibi saygın üyelerden oluşuyordu.

30 Jay Leyda, "Filme aus Filmen", a.g.e., s. 201-203.

31 Maya Turowskaya, "Schickt ihn nach Leipzig!" a.g.e., s. 61.

32 Hans-Dieter Tok, "Geh ins Kino, Tok!", Kertsin Mauersberger'de, a.g.e., s. 75.

33 Wilhelm Roth, "... und ein Waches Publikum", Kertsin Mauersberger'de, a.g.e., s. 86.

34 Helmut Farber, *Filmkritik*, 1/1966, Münih.

35 A.g.e.

Diğer yandan belgesel, Romm'a özgü bir temayı işliyordu ki ona göre yığınlar insani olanın tam tersi idiler ve bireylerdeki insaniliği ortadan kaldırıyorlardı. Bir Sovyet belgeselinde böylesi yasaklanmış bir tavrın ne belirttiğini iyi anlamak gerekir.

Batı Alman bir eleştirmen, Batı Almanya'da neonazi bir gösterinin imajlarına, Amerikan atom bombalarına, "yozlaşmış" Batı sanatına, soğuk savaşın sağ çizgisinde yer alan belgesele dayanarak filmi "Vietnam'da ve başka yerlerdeki emperyalist barbarlığın"[36] dışa vurulması biçiminde yorumlamıştır. Bununla beraber, oynanan oyun başka türlüydü ve Sovyetler devleti ve partisi tarafından yürütülen politika ile kurulan paralellikler açık seçik görünüyorlardı, diye belirtmiştir Wolfgang Harkenthal.[37] Film, "Sovyet insanlarına totalitarizm karşısındaki tavırları üstüne düşünme olanağı veriyordu. İktidar, otoriter olduğu zaman ona karşı nasıl davranılmalıdır? Bu, sadece faşizme özgü bir sorun değil, aynı zamanda bizim kendi sorunumuz," diye açıklıyor Maya Turowskaya.[38] Aksi halde 1964'te Moskova'da, belgeselin başında ve sonunda çekilen sokak sahnelerini nasıl açıklamalı?

Sovyet eleştirmenler bu konuda yanılmadılar. Filmin sergilediği çalışma, özellikle arşivlerin kalitesi bakımından ilgi çekici bulundu. Bununla beraber bazıları Romm'un faşizmin kökenleri üstüne yaptığı analizin milliyetçilik ve aşırı şovenizmin sorunsalı bakımından çok sınırlı kaldığına değindiler. Hitler'in iktidara gelişinin baş suçlusu olan kapitalizm neredeydi? Sınıf kavgası bakımından, proleter açıdan derinliğine bir analiz yoktu. Üstelik faşizm olgusu ayrıntılarda boğulmuştu, onu hiçliğe indirgeyen şey, yani onun "karşıtı" neydi? Onu alt eden, kendisinden daha üstün bir insanlık sistemiydi. Bir Sovyet askerinin çok kısa süren heyecanlandırıcı görüntüsü dışında, bu muzaffer Sovyet, filmin neresinde temsil edilmişti?[39] Bu eleştiri filmin tarihe yeni bir bakış getirdiğini gösteriyor; *Yurtsever Büyük Savaş* gibi –Roman Karmen'in bu son filminden farklı olarak– tek yöne odaklanmıyor ve salt savaşlarla ve Sovyet askeri zaferiyle değil de Alman cephesinin arkasında olan bitenle ilgileniyor. Görüş açısındaki bu değişiklik gerek Doğu gerekse Batı tarafında seyircilerin gözünden kaçmıyor. Vietnam'da Amerikan politikasının kurduğu paralelliklerin ötesinde, filmde her türlü doğrudan anıştırmanın yokluğuna rağmen, o zamanın seyircileri buzların çözülmesi döneminin sürekliliği içinde, Mihail Romm'un ironisini yakalayarak, filmi bu anlamda okuyup anlamak istediler: Totaliter rejimin bütün yönleriyle dışavurulması Stalinizm'dir.

36 Hans Lohmann, "Mihail Romm", Fred Gehler'de, a.g.e., s. 83-97.

37 Senaristle Wolfgang Harkenthal arasında görüşme, Münih, 7 Ağustos 2000.

38 Maya Turowskaya, "Schickt ihn nach Leipzig!" a.g.e., s. 62.

39 A. Michalewitsch, *Litareturnaja gaseta*, no. 6, Moskova, 13 Ocak 1966.

Başarıdan Sansüre

Leipzig Festivali'nde elemeyi geçen ve ödüllendirilen belgeselin herkese ulaşabilmesi ve sansüre kurban giderek hemen ortadan kaybolmaması arzu edilmişti. Hatta Leipzig'e gelen Batılı sinemacılar ve eleştirmenlerin onu görmesi için bu bir fırsat sayılırdı. Batı Almanya'nın birbirine rakip iki festivali, Mannheim ve Oberhausen, filmi programlarına almamışlardı. Buna karşılık, Batı Almanya'da ilk gösteriminden sonra belgeselin yazgısı ne oldu? Nazi fenomenine *Sıradan Faşizm*'in önerdiği yaklaşım Doğu Almanya'da bir tabu olarak kaldı; Batı Alman televizyonunda, devlet yapım stüdyolarında, DEFA'nın belgesellerinde aynı şey geçerliydi. III. Reich'ı destekleyen ortalama bir Alman'ın mantığı ve tutumu incelenmedi; kocaman bir halkın faşist komandolara nasıl dönüştüğü hiçbir zaman araştırma konusu olmadı. 1917'de doğmuş olan belgeselci Karl Gass, 1960 ortalarında aynı temaya ilişkin bir belgesel çevirmeyi düşünüyordu, ancak *Sıradan Faşizm*'in gerçekleştirilmesi sonucu projesini erteledi.[40] 1984'te aynı projeyi *Sene 1945* adlı filminde işledi fakat Mihail Romm'un düzeyine erişemedi; tabii Alman geçmişine ilişkin o resmi tabuları da yıkamadı. Karl Gass'a göre Alman halkının kolektif sorumluluğunu anımsatmak yasaklanmıştı; yine de o zamanın komünist partisinin bir metni bu sorumluluğa değindiğinden onu senaryosuna almak istedi.[41] Savaş sonu Almanya'sının bu görünümü içinde, ne Yahudilere yapılan zulümden, ne de imha ve temerküz kamplarından hiç söz edilmediğini ayrıca belirtelim.

Bireysel olduğu kadar kolektif bu sorumluluk sorunu, Doğu Almanya'da gündeme alınmadan kaldı. "Batı Alman nüfusun faşizme bulaşması ve içindeki faşist potansiyel incelenmeden olmaz," diye yorumluyor tarihçi Peter Zimmermann. Baş sorumlu kapitalizm ve kurumları diye gösteriliyor: Batı Almanya bu bakımdan suçlu bulunuyor; her türlü suçluluktan ve sorumluluktan uzak Doğu Almanya ise sosyalizme doğru yeni bir yönelişi temsil ediyor. Romm'un belgeseli "bir bomba etkisi yarattı."[42] Öte yandan o dönem siyasal bakımdan Doğu Alman tarafının pek lehine sayılmazdı. Stalincilikten arındırma, Doğu Almanya'da 1957'de Walter Ulbricht tarafından frenlenmişti; zira Doğu Almanya'nın resmen meşrulaştırılması sonucu ortaya çıkan tarihsel vizyon karşısında rejimin tehlikeye düşeceğini hissetmişti. PCUS'nun 1961'deki XXII. Kongre'sinin ardından başlayan ikinci Stalincilikten arındırma dönemi, Doğu Almanya'nın kültürel ve iç politikasını etkilemekten geri kalmadı.[43] Doğu Berlin'deki Stalinallee ve Polonya sını-

40 Günter Jordan, Ralf Schenk (yayın yönetmeni), *Schwarzweiss und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1964-1992*, s. 344.

41 Senaristle Karl Gass arasında görüşme, Berlin/Kleinmachnow, 18 Ağustos 2000.

42 Peter Zimmermann, a.g.e., s. 66, 71.

43 Horst Grunert, "Aspekte internationaler Entwicklungen", Günter Agde'de, *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED*, Berlin, 2002, s. 19.

rına yakın olan Stalinstadt isimleri kaldırıldı; Karl-Marx-Allee ve Eisenhüttenstadt[44] adlarını aldı. Kremlin'in eski yöneticisinin heykelleri yok oldular. 1964 sonbaharında, Kruşçev'in ziyareti Walter Ulbricht'in işine yaradı; bu bahaneyle Doğu Almanya'da sistemin kökten eleştirisini bir daha frenledi. Aralık 1965'te ve 1966 yılı boyunca, bir sansür dalgası Doğu Alman kültürel üretimini sarstı. Özellikle kurmaca filmleri bu uygulamadan etkilendi.[45] 1964'ten beri sinemadan sorumlu kültür bakanı yardımcısı Günter Witt ile Batı etkisine karşı çok az eleştiri yapmakla suçlanan bellibaşlı sinema dergisinin sorumlusu olan ve 1965'te seçici kurul başkanlığı yapan Heinz Baumert, yani *Sıradan Faşizm* filminin seçimine ve gösterimine büyük katkısı bulunan bu iki kişi derhal görevden uzaklaştırıldı. Mihail Romm'un belgeseli ortadan kayboldu; Romm'un kendisi de Mayıs 1967'de Kurt Hager'in bir kararı üzerine kesinlikle sinema salonlarından dışlandı. SED'de (Doğu Alman Komünist Partisi) Polit-Büro sorumlusu Kurt Hager, "faşist evrimin bazı detayları üzerinde öznel kalındığı, gözlem ve mukayese bakımından da öznelliğe kayıldığı"[46] gerekçesiyle bu karara varmıştı. Buna rağmen filmin tümüyle ortadan kalkması mümkün olmadı; makamların izniyle özel seanslarda gösterilmeyi sürdürdü; Babelsberg'in sinema okulunda belgesel klasikler arasında yer aldı; her öğrencinin izlemesi zorunlu olduğu bu klasikler içinde *Sıradan Faşizm*, Robert Flaherty'nin *Nanook* filmiyle birlikte geçiyordu.[47]

Kaybolan Hayaller

Sovyet tarafında da belgesel, dolaylı olarak Stalincilikten arındırma karşısında kuşaklar arasındaki farklılıklar sorununu ortaya çıkarmıştı. Film üstüne çalışması, bu yüzden Mihail Romm açısından çok zahmetli oldu. Maya Turowskaya'ya gelince, Romm ve Yuri Chanjutin'le kendisini ayıran uzaklıkta ısrar ediyordu. "Bizim için Stalinci dönemi, deneyimimiz dışında kalıyordu, Romm'a gelince, o tarihte 64 yaşındaydı ve tam tersine o dönem hayatının bir parçası sayılırdı. Hatta mitik bir figür gibi ona sürüklenmişti. Eski kadın dostu şöyle diyor: 'Stalinci dönemde kendi öz başarısını görmek ve nazi filmleri ile kendi filmini mukayese etmek kendisini neredeyse hasta

44 Oder yakınlarında, Almanya-Polonya sınırında bulunan bu kent "büyük ocaklar kenti" anlamına geliyordu. 1953'te yoktan var edilen kentin civarında bulunan büyük demir-çelik kombinasına referans olarak ona böyle denmişti.

45 Bu sansüre yol açan gerekçeler konusunda bkz. Günter Agde, *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED*, Berlin 2002. Ayrıca bkz. Martine Godet, "Kruşçev SSCB'sinde Sinematografik Sansür Olayı", *Annales*, no. 4, Temmuz-Ağustos 1996, s. 781-804.

46 Ernst-Joachim Hermann'dan Ursula Ragwitz'e Mektup, 19.10.1977, Federal Arşivler, SED Merkez Komitesi Kültür şubesi kaynakları, SAPMO-Barch, DY 30/B 2/9.06/81.

47 Claus Löser, "im ornröschen-schloss. Dokumentarfilme an der Babelsberger Filmhochschule", Günter Jordan'da, Ralf Schenk (yayın yönetmeni), a.g.e., s. 344.

ediyordu.' Romm, Nazizmin sanatı manipüle etmesini alaya almakla birlikte, Sovyet sloganlarına çok yakın olan 'çalışmak, bir onur ve kıvanç sorunudur'[48] gibi bazı Nazi sloganlarını kullanmayı reddetti." 1968'de yönetmenin beyanı şöyleydi: "*Sıradan Faşizm* kaybolan hayallerin ve acı kayıpların sonucudur."[49] Romm'a göre, dayanılması çok güç bir dönemdi bu, kendi özgeçmişini aşarak kendini ve işini sorgulamak zorunda kaldı: "Bütün o heyecan verici derinliği filminde yansıttı."[50] Bu arada aynı temayı sürdürmek istedi; 1968, 1969 ve 1970 yıllarına ilişkin bir proje hazırlıyordu; ne var ki 1 Kasım 1971'de dünyadan göçtü. Maya Turowskaya'ya göre, onun izinden giden adım Cengiz Abuladze'nin[51] *Pişmanlık* filmiyle atıldı. Gerçi tabuların çiğnenmesini Romm gibi o da pahalıya ödedi.

SSCB'de 40 milyon kişi *Sıradan Faşizm*'i sinemada izledi. Ancak Romm filmi televizyonda izletmeyi başaramadı; belgesel üzerine üç senaristin birlikte yazdığı kitap da son dakikada sansüre yakalandı.[52] 1956'dan beri, ünlü Moskova Sinema Okulu'nda (VGIK) eğitim veren yönetmen buna rağmen öğrencilerini (Andrey Tarkovski ve Grigori Çukray) kısmen etkilemeye devam etti. Çevirdiği son filmlerle şöhretini sürdürdü, ne var ki eski kuşak yönetmeni olarak gözlendi.

Günümüzde, Mihail Romm'un filminde ironiden trajiğe geçiş ve bağlamın tarihsel, sosyolojik, ekonomik anlamda çok geliştirilmiş bir analizden yoksun kalması hafif ve rahatsız edici gibi görünebilir. Yine de *Sıradan Faşizm* 1965'te, Almanya'da Nazilerin totaliter propagandası karşısında etkili ve yararlı bir tepki olarak kalmaktan aşağı kalmıyordu.[53] Öte yandan film, verdiği mesajla Stalinizm yüzünden doğan acılı içsel kavgalara da eşdüzeyde değiniyordu; öyle ki sonradan Stalincilikten arındırma sırasında Doğu'nun Sovyetik entelektüelleri ve sinemacıları da aynı yollardan geçiyorlardı.

Sıradan Faşizm'in ulaştığı başarı Doğu halkı için çarpıcı olmuştur; nitekim o seyirci filmde totaliter sistemin bütünüyle eleştirildiğini görmüştü. Film Stalincilikten arındırma hareketinin kafaları geliştirdiğini göstermiş, mazinin yeniden okunmasına yol açarak daha kişisel bir sinemanın önünü açmıştır. Mihail Romm belgeselinin olayı, o kararsız dönemde, –yani buzların çözülmesi ile Stalincilikten arındırma arasındaki dönemde– Leonid Brejnev'in iktidara gelmesiyle Doğu Almanya ve SSCB'de yürütülen o denli bulanık politikaların ve belli belirsiz tutumun özelliğini yansıtır.[54]

48 Maya Turowskaya, "Mihail Romm Gewöhnliche Faschismus..." a.g.e., s. 46.

49 Mihail Romm, "Von den Zweifeln und der Qual des Suchens", a.g.e.

50 Maya Turowskaya, "Schickt ihn nach Leipzig!" a.g.e., s. 62.

51 Abuladze'nin filminin önemi konusunda bkz. Kristian Feigelson'un yazısı, "Pişmanlık, Endişe Verici Tuhaflık".

52 Maya Turowskaya, a.g.e., s. 46

53 Christine Engel (yayın yönetmeni), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart, 1999, s. 164.

54 Nicolas Werth, *Histoire de l'Union Soviétique* (*Sovyetler Birliği Tarihi*), 1990, s. 445-446.

Mihail Romm'un filmi, Doğu Almanya bağlamında hiçbir Doğu Alman belgesel yapımcısının çeviremeyeceği çözümsel bir derleme olarak kaldı[55] ama aynı zamanda Doğu Alman Leipzig Festivali'nde kabul edildi. Bu başarı ona, sinema salonlarında kısa ömürlü de olsa hayat bulmasını sağladı; üstelik Batılı eleştirmenlerce de keşfedilmişti. Leipzig Festivali'nin uluslararası boyutu filmi daha gösterime girmeden sansüre kurban gitmekten kurtardı ve bir klasik olmasını sağladı. Doğu Almanya'da film az zaman sonra sansür edilmişse de Doğu Alman rejiminin politikasındaki ikiyüzlülüğü belli eder. Gerçek bir Janus'tur bu; yani yüzünün bir tarafı iç politikaya, öbür yanı ise Leipzig'deki uluslararası perdeye dönüktür. Wolfgang Harkenthal, festival sonuna ilişkin raporunda, "*Sıradan Faşizm*'in özellikle programa alınması sayesinde festival, uluslararası alanda ilgi kazanmıştı" diye yazar.[56] Mihail Romm'u belgeselinin yazgısı, bir dönemin, bir rejimin ve her şeye rağmen bir festivalin Doğu ile Batı arasında iletişim kurmasına katkıda bulunmuştur.

55 Hans Günther Pflaum ve Hans Helmut Prinzler, *Doğu Almanya'da Film*, Bonn, s. 181.

56 Wolfgang Harkenthal, "Festival Hakkında Bilgi", 24 Kasım 1965, Federal Arşivler-Leipzig Festivali kaynaklarından Film Arşivleri, 1965.



Seymour Raskin, "Fidel Castro Moskova'da, Nikita Kruşçev'in yanında", 1961. (Magnum Photos)

Maria Giovanna VAGENAS, Cenova ve Viyana üniversitelerinde felsefe ve edebiyat incelemeleri yaptıktan sonra, sinema alanında 2004'te bir DEA yazdı: *Azgelişmişliğin Anıları* (Sorbonne Nouvelle). vagenas@wanadoo.fr

AZGELİŞMİŞLİĞİN ANILARI: KÜBA (1968)

Maria Giovanna Vagenas

– § –

Küba'dan Yansıyan

Tomas Guttierrez Alea'nın 1968'de gösterime giren filmi *Azgelişmişliğin Anıları*, 1960 sonrası Küba sinemasında özel bir yer tutar. Gerçekçi sinematografik bir dil kullanarak galip gelenleri yansıtırken, o galibiyeti aşan bir görüş açısından (1961-1962) devriminin başlangıçlarına efsanevi dönem çerçevesinde eleştirel bakışla eğilen ilk filmdir. Film bizi devrimin ilk anlarına gönderen bir görüntüyle başlar; o zamanın film gösterimlerine özgü olan kahramansı, sevinç dolu özelliklerden çok uzak bir görüntüdür bu. O tarihte Küba devrimine coşkuyla bakan kurmaca filmlerine ve belgesellere nazaran geri adım atmıştır. Devrimci coşku, Küba'ya film çevirmek amacıyla üşüşen yabancı sinemacılarca paylaşılan mutlu bir adım olmuştu. Sinemaya aktarılan devrimci mücadele, 1960'tan beri bir "halk bayramı" gibi yaşanmış ve yorumlanmıştı: Örneğin Sovyet yönetmen Roman Karmen'in *Kübalı Alba* filmi, 1961'de Mario Gallo'nun *Arriba el Campesino*'su, 1961'de Chris Marker'in *Cuba si!* filmi, 1963'te Joris Ivens'in *Viaje'nin Günlüğü* ve *Pueblo en Armas* filmleri, Agnès Varda'nın *Selam Kübalılar!* filmi, 1964'te Armand Gatti'nin *El otro Cristobal* filmi, 1964'te Sovyet yönetmen Mihail Kalatozov'un devrimci Küba ile özdeşleşen *Soy Cuba* filmi ve Danimarkalı Theodor Christensen'in *Ellas*'ı bu filmlerdendir.[1] Genellikle

1 Varda, günümüzde kendi filminin gösterimi sırasında şu sözcükleri dilegetirir: "Kırk yıl sonra bugün, filmden yansıyan şey bütün kaybolan hayallerin hüznüdür. Film, sol diktatörlüğün kötü uygulamalarına başkaldırmıştır. Nitekim 2003 yılında Paul Rivero ve Oscar Espinoza Chepe gibi tutuklanan muhaliflerin adlarını anmak yeter. Öyle ama yılmazlık, umut ve coşku 1962'de geçerliydi. Bu belgesel ve alaycı film o günlerin tanığıdır..."

safça dıştan bakan bu militan filmlerin yanında, Kübalı sinemacılar kendi açılarından devrimci gerçekliği yeni bir sinematografik dille beyazperdeye aktarmak istiyorlardı. Sözkonusu filmler militan iyimserlikle belirginleşen ve giderek devrimci tavıra uygun bir model etrafında billurlaştılar. Altmışlı yılların bu idealizminin ardından, *Azgelişmişliğin Anıları* 1968'de Castrocu iktidarla bireyler arasındaki ilişkiler üzerinde durarak hastalığın ilk belirtilerini uyaran bir dil geliştirir. Film günümüzde gözlemlenen olgulara dayanarak rejimin öngördüğü otoriter biçimlerin yeniden okunmasını dile getirir.

Son derece somut bir gerçekliğe tutunmasına rağmen filmin anlamı, gösterildiği andaki tarihsel çizgileri aşar. *Azgelişmişliğin Anıları* içeriğiyle olduğu kadar senaryosuyla da "politik"tir; ahlaki sorumluluk bakımından her bireyin eylemlerinin önemini vurgular. Tarihe verilen anlamın daima yenilenmesi ve yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini, bunun bir araştırma yükümlülüğü olduğunu hissettirir ve belleğin, tarihin süzgecinden geçirilmesine değinir.

Günümüzde filmin tartışılmaz statüsü tarihin kabulü ile çelişkilidir; bu yüzden Küba sinemasının en çok tartışılan filmlerinden biri olmuştur.[2] 1968'de Küba'da ilk kez gösterime girdikten sonra, sansür stratejilerinin etrafından sıyrılarak 1968'den 1974'e kadar art arda yabancı ülkelerde gösterilmiştir. ABD'de gösterildiği sırada, ortaya atılan çelişkili tepkiler, abluka uygulanan Küba'ya dürüst davranmamakla suçlanan Alea'yı filmini savunmak zorunda bırakmıştı. Özellikle ABD ile Sovyetler Birliği arasında 1962'de baş gösteren gerilim silahlanma yarışını başlatmış, uyuşmazlıklar tam yatışırken yeniden şiddetlenmişti; bunun bellibaşlı nedeni Che Guevaracı yaklaşımdır. Bu stratejiye göre "bir ya da iki Vietnam" daha yaratılması ve gerilla savaşının bütün Latin Amerika'ya yayılması söz konusudur.[3] Bu koşullar karşısında, açık seçik ideolojik bir tercih sakınılması olanaksız bir görev olarak kendini dayatır. *Azgelişmişliğin Anıları*, Castrocu devrim bakımından anlam belirsizliği taşıyan bir dizi tartışma doğurur. O zamanın çok

2 1968'de Küba'da gösterime giren, sonra İtalya'da Pesaro Festivali'nin dördüncüsüne katılan film, 1969'da İngiltere'de London National Film Theatre'ın düzenlediği Küba sinemasına ayrılan festivale de katılmıştı. Ancak ABD'de gösterime girmek için 1973'e kadar beklemek zorunda kalmış, daha sonra Fransa salonlarında görünmüştür. *New York Times* tarafından seçilerek 1974'ün en iyi on yapımı arasına girmiştir. 1978'de Kanada dergisi *Take one* tarafından yapılan anket sonucunda on yıllık (1968-1978) dönemde Üçüncü Dünya'nın en iyi filmi diye gösterilmiştir. Nihayet 1985'te Uluslararası Sinema Kulüpleri Federasyonu tarafından yapılan ankette, sinema tarihinin en anlamlı 150 filmi arasında yer almıştır.

3 Bkz. Boris Terk'in yapıtı, *Portrait d'une cinéaste en armes* (*Silahlanmış Bir Sinemacının Portresi*), Syllepses, 2004. Michèle Firk'in *Positif*'te yazdığı sinema eleştirisinin izinden giden Terk, Castrocu ve Guevaracı gerilla savaşlarına katılmış, bu devrimci stratejinin dünya çapında hüsrana uğradığını görerek tıpkı 1967'de Guevara'nın başına gelen akıbet gibi Guatemala'da 1968'de hayatına son vermiştir. Öte yandan Che Guevara kutsal bir kurbana dönüşerek Küba rejiminin efsanevi ikonası olmuştur. Ayrıca bkz. Michèle Firk tarafından gerçekleştirilen Tomas Gutierrez Alea ile röportaj, "Küba'da Bürokrasi ve Sinema", *Positif*, no. 85, 1967, s. 23, 24.

sayıda militan söylemleri karşısında film, eleştirel düşüncenin ironisini önerir. Teması etrafında art arda gelişen tartışmalar, filmin tutarlı biçimde yorumlanmasının önüne geçer. Onun onay görmesi tek bir soruna indirgenir; o da şöyledir: Film devrim karşıtı mıdır, yoksa değil midir? Bu tartışmaların ötesinde *Azgelişmişliğin Anıları*, altmışlı yılların sonunda belirli bir sinema eğilimine tanıklık eden çağdaş filmlerden biri olarak kalır. Devrim sonrası ülkenin durumunu yansıtırken, körü körüne militan kararlılığı dile düşürmez. Tam tersi, derinliğine düşünmeye yönelen ve kuşkuyla içini kemiren bir kişiliği sahneye koyar. Bunun sonucu, Küba'dan başlayarak Atlantik'in iki tarafındaki seyirciyi sarsmıştır.

Film köklü bir siyasal değişimle altüst olan bir toplumun çoğul imajına gönderme yapar. Bu tarihsel anıyı yansıtmak amacıyla Alea "anılar" yöntemini seçer: Zamana uyarlı düşüncelerden oluşan bir yol haritası çizer; anlatımın içinden gelen bir çeşit geriye bakış ve imajlar yoluyla o bakışın gözden geçirilmesine yönelir; böylece tarihin avutucu ya da yüzeysel biçimde anımsatılması sonucu sahte bir nesnellik gibi görülen kahramansı sunumu bütünüyle yıkmayı amaçlayan bir hatırlatma çabasıdır bu. Yönetmen bu filmde, aynı konuları aynı biçimde artık incelememenin bilincinde olarak ülkesinin yakın geçmişini sorgular. Dayatılan gerçekçilik ve çizgiselliğin kuralları dışına çıkan sinematografik bir üslup kullanır.

Belleğin Şeridi

Azgelişmişliğin Anıları Sergio'nun hikâyesini yansıtır. Sergio hali vakti yerinde bir burjuva entelektüelidir; Castro devriminden bir yıl sonra, ailesi ve karısına ters düşerek ülkesini terk etmemeye karar verir. Çevresindeki gerçekliği değiştiren büyük sosyopolitik altüst oluşlara yabancıdır. İkilemde kalan Sergio donup kaldığını hisseder; bir yanında reddettiği mazi, öbür tarafta izlemek istemediği ya da izleyemediği dönüşümler vardır. Mülklerinin millileştirilmesi sonucu elde ettiği rantla yaşamaktadır. Bir öykü yazmak ya da bir gazete çıkarmak bahanesiyle ülkesinde olup biteni anlamaya çalışmakla vakit geçirmektedir. Bunu da başına gelenleri anlamak için dış dünyayı gözlemleyerek ve özyaşamını gözden geçirmekle yapmaktadır.[4]

Film uzaktan gelen bir sesin kapsamlı biçimde yansımasıyla dikkat çeker; bu, baş oyuncu ve anlatıcı Sergio'nun sesidir. Filmin edebi kaynağı olan kişisel günlük ve ondan yansıyan iç monolog güncel eylemlere eşlik eden düşüncelerin akışıyla bütünleşir. Uzaktan gelen ses görüntüleri süsler, öznel ve nesnel gerçeklik arasında, gerçekle düşsel arasında zihinsel olarak

4 Edmundo Desnoes'in bir romanından uyarlanan *Pages d'Un Journal Intime* (*Özel Bir Günlüğün Sayfaları*) filmi sekiz bölümlük bir diziden oluşmuştur. Olay Küba bunalımının başladığı tarihte, 1961 ve 1962 yıllarının kış aylarında geçer.

dolaşır. Bununla beraber, görünürde her yerde mevcut olan bu öznellik aynı zamanda inceden inceye sorunun kendisidir, çoğul anlamda görüş açılarıyla, dünyanın çeşitli söylemlerini dile getiren başka seslerle yüzleşir. O düşüncenin adım adım ilerleyişi bir söylemin kırıntılarından, medyalardan, kesik kesik edebi metinlerden, şair alıntılarından, reklam panolarından, politik sloganlardan, duvarlara çizilen yazı ve resimlerden oluşan güncel iletişim biçimleriyle birleşir. Filmin sonuna doğru iki saniyelik bir plan belirir. Beyaz bir duvarda şöyle yazılıdır: "Muerte!"; daha sonra kendi öz sesinden işitilecek olan Castro'nun ünlü sloganının ikinci kelimesidir bu: "*Patria o muerte! Venceremos!*"

Bu çağrışımsal montajla Fidel'in direnişi yüreklendirmesinin elde edilen sonuçlar bakımından ağırlığı vardır. Gerçekten atom bombasının yıkıcı gücüne karşı alelade tüfeklerle karşı koyulabilir mi? Politik söylemin öne çıkışının maskesi düşmüştür. Burada, bir nükleer çatışma durumunda, "Ya vatan, ya ölüm!" arasında mümkün görünen başka seçenek yoktur; bu sakat slogan onun tanığıdır. Füzeler bunalımının tırmanışı esnasında, Küba halkının askeri hazırlıklarını yansıtan "kahramansı" ton, filmde kesinlikle görünmez. Belgesel görüntülerle süslenen ve halkı mücadeleye çağıran bir afiş, durumun vehameti karşısında bilinçsiz, keyifli keyifli dolaşan insanları yansıtmaktadır. Resmi söylemin tek yönlülüğü, militan söylemin sloganları ve emirleri, yorumlanan güncelliklerinin sahte nesnelliği ile hatları belirgin olmayan ama açık, tek anlamlı olmayan ama çok sesli bir dünya vizyonu çelişir; gerçekliği yakaladığını ileri sürmeyen ama sorgulayan ve kendini kuşku olarak öneren bir söylemdir bu. Cevaplar vermeyen ama sorularla durumu kışkırtan bir söylem. Filmin bu stratejisi, Playa de Giron'da "Domuzlar Körfezi" olaylarına yakıştırılan "Grubun gerçeği katilde bulunur" sloganı ile özellikle doğaldır.[5] Olayın akışı yarıda kesilmiş, onun yerini dıştan bir dizi belgesel malzeme doldurmuştur. Bu malzemeye Roschitzer'in kitabından esinlenen bir yorum eşlik eder. Söz konusu kitap, kolektif sorumluluk ve bireysel sorumluluk arasındaki ilişki üzerine yazılmış "Burjuva Ahlakı ve Devrim" başlıklı bir denemedir. Askeri zaferi yüceltmeyi amaçlayan olayın kuralcı yorumlarının tersine Alea 1961 istilacılarını[6] siyasal anlamda yorumlamayı tercih etmiştir. "Domuzlar Körfezi"

5 17 Nisan 1961'de gerçekleştirilen "Domuzlar Körfezi"ne Amerikan çıkarması bir yenilgiyle sonuçlanır ve uluslararası bunalıma neden olur. 13 Ağustos 1961'de, Avrupa'yı bölen Berlin Duvarı inşa edilecektir. Sovyetler soğuk savaş bağlamında füze rampalarını Küba'ya yerleştirirler. Bunun sonucu soğuk savaş, dünya savaşı ve Küba'nın istilası tehditleriyle doruk noktasına ulaşır. Bkz. Angelo Trento, *Castro ve Küba Devrimi*, Casterman, Brüksel, 1998.

6 Küba Devrimi'nin kilit aşamalarından biri olan "Domuzlar Körfezi" çıkarması bir belgesel dizisi içinde kutlanmıştır. Bu karşı devrim çıkarması sırasında savaş muhabirliği yapan Alea bu konuda Santiago Alvarez'le birlikte 1961'de resmi bir belgesel üretir: *İstilacıya Ölüm!*

çıkarması, tarihin hatırlanması gereken önde gelen olaylarından biridir. Bu sahnenin zaman ve mekâna yerleştirilmesi, ses bandı ile görüntü bandı arasında dengelidir; öyle ki bazen görüntü sesten çok şey anlatır, bazen de ses görüntüden çok şey anlatır.[7]

Yönetmen bu tarihsel olayları montajın karmaşıklığı sayesinde sorgular. Görüntü ve sesler görülmedik bir ortaklık ağı kurarlar ve çok sesli bir sisteme katılırlar. Öyle ki bu sistem bizi olayların oluşumu üzerine düşündürmesinin yanında, bizi onların yansıtılma biçimi bakımından da bağlar. Belgesel malzeme kurmacayı destekleyen basit bir fon dekoru biçiminde görünmez. Yeni bir dekupaj sonucu, arşiv görüntüleri değerlendirilmiş ve kökende yansıttıklarından farklı bir söylemde temsil edilmişlerdir.[8] Filmin bütününü kapsayan karmaşık bir unsur olan bellek, farklı biçimlerde canlanır: Anlamların katman katman yığışımına yer vererek çeşitli düzeylere dağılır. Tarihin içeriğine ilişkin bir ilk düzeyde, yaşamını gözden geçirmekte olan, anımsamaya çalışan bir insanı temsil eder. Bir başka düzeyde, bu insan belleğinin özalgılamasını taşıyarak hatırlamanın önemini ve işlevini düşünür. Filmin değerler sistemi, hatırlamanın bir görev olduğu anlamında, belleğin etik boyutunu yakalar.[9] Anlatıcı ve baş oyuncu Sergio figüründen yola çıkan Alea, anımsama egzersizinin önemini vurgular; zira bu egzersiz, anlamlarla donanan bir bütün olarak kendinin izleriyle gerçekten bir tarihsel bilinç kurmak amacına yönelen dünyanın izlerini birbirine bağlayan yegâne araçtır. Burada sahneye konan bellek, kronik özellikli değil, çağrışımsaldır. Bağları kurmak, olguları düzene koymak: Belleğin bu ödevi bir araştırma olarak ve "iyi montaj"a ulaşılması biçiminde temsil edilir.

Anımsama söylemi en geniş anlamıyla politik çizgide kendini bulur; anımsama egzersizi yapanlar ve ötekiler arasında bir farklılaşma gerçekleştirir. Söylem bir yandan yeteneksizlikleri, bilgisizlikleri ya da ilgisizlikleri nedeniyle belleğin herhangi bir ödevini yapmayı başaramayanlara yönelik açık bir eleştiriyi dile getirir. O kişiler –azgelişmişler– başkalarının yol göstericiliğini tercih etmişler ya da kişisel sorumluluklarını üst kuruma (parti,

7 Chris Marker'ın *Cuba si!* filminde güncelliklerin yorumlanması bizi şöyle bilgilendiriyor: "20 Nisan 1961'de Küba'ya yapılan saldırının başarısızlığa uğradığını herkes duymuştu. Herkes ayrıca Küba halkının devrim uğruna direndiğini ve onu savunmaya hazır olduğunu da öğrendi!", *Historia de una Battala* (*Bir Mücadelenin Tarihi*), M.O. Gómez (1962) ve Amerikan emperyalizmine karşı kahramanı mücadeleyi yayan Girón'dan M. Herrera (1972). Yazar Alejo Carpentier tarafından kaleme alınan konuşma metni.

8 François Niney şöyle yazıyor: "Yalnızca gömülmüş, ölmüş ya da bir parçası kopmuş gerçeği yeniden oluşturmak söz konusu değil ama yurttaş-seyircinin bu mesafeleri ölçecek pozisyona getirilmesi de söz konusu: Tarihin kuralcı versiyonu ile yaşanmış anlatılar arasındaki mesafe, eylemler ve düşünceler arasındaki mesafeler, birinin yaşadığı şeyler ve onların ne olduğu arasındaki mesafe", *L'épreuve du Réel à l'écran* (*Ekranda Gerçek Prova*), De Boeck, Brüksel, 2000, s. 285.

9 Ayrıca bkz. Paul Ricoeur'ün çalışmaları, "Tarih Yazımı ve Geçmişin Yansıtılması", *Les Annales* (*Yıllıklar*), 4/2000, Paris. Ayrıca bu sorunlar konusunda *Théorème*'in 7. sayısına bkz. "Macar Sineması: Zaman ve Tarih", PSN, Paris, 2003.

büyük kılavuz...) bırakmışlardır. Diğer yandan aynı söylem umursamaz vicdanlı olanların baskıcılığına, yutturmacasına, inkârcılığına karşı çıkar. "Domuzlar Körfezi" katillerinin yanında Batista diktatörlüğü ile uyuşan herkese.[10] Geleneksel olarak ekonomik düzene bağlı olan azgelişmişlik, zamanda kopukluk halinde, bellek yokluğu biçiminde filmde dışa vurur. Sergio'nun değindiği gibi: "Bu, azgelişmişliğin belirtilerinden biridir; nesneler arasındaki ilintileri bulmakta yetersizlik, gelişmeyi ve deneyimi biriktirmekte yetersizlik." "Kübalılar bütün yeteneklerini o ana uyarlamak için sarf ediyorlar, insanlar bilinçleriyle hareket etmiyorlar, her zaman kendileri adına düşünen başka birine ihtiyaçları var... Azgelişmişlikte hiçbir şeyin devamlılığı yok, her şey unutuluyor... Ama sen, çok şeyi hatırlıyorsun, çok şeyi!" Anımsamak etik anlamda sorumlu olmak anlamına gelir. Sergio'ya göre: "Suçsuz olmak için çok şeyi gördüm; suçlu olmak için onların kafalarında çok karanlık var."

Çok sayıda olayın sıralanışı sırasında olgular, kendiliğinden konuşamadığı zaman bireysel ve kolektif belleğin inşasına katılır. Daima onların şifrelerini çözmek gerekir; üstelik yazıyla okunmaksızın onları algılamak mümkün olmayacaktır. Revizyonlara tabi olan geçici anımsama bir anlam kazanmak amacıyla montaja dönüşür.

Bütüne Bakan Göz

Sergio kişiliği özde bir seyircidir; bakışıyla çok çeşitli yönleri izler. Hem kısmi hem uyanık ve aktif olan bu bakışın öznelliği filmin bütününü kapsar. Sergio'nun her biçime girebilen bu bakışına koşut olarak film iki kısa süreli sahnede iktidarın bütüne bakışını vurgular. Öyle ki bu bütüne bakış denetler ve onaylar, görülmesi gerekene ve görülmemesi gerekene karar verir, daha da ötesi yapılması gereken ve yapılmaması gereken de kendi kararıdır. Sansür konusu I.C.A.I.C'nin bir oturumunda gündeme gelir. Sinema sanayii ve sanatına ilişkin bu Küba kurumunun devrimci Küba sineması tarihinde iki yanlı, karmaşık bir yüzü vardır.[11] Özellikle altmışlı ve yetmişli yılları kapsayan eleştiri edebiyatı, eğitim bakanlığına göre onun bağımsızlığını vurgular. Nitekim aynı kurum tek başına sinemacıların yaratıcı özgürlüğünü güvence altına alıyordu. Ne var ki daha 1961'de I.C.A.I.C,

10 Jacques Rancière'e göre, "İnkârcıların hâlâ bize gösterdiği gibi olan biteni inkâr etmek için çok sayıda olguyu yok etmeye gerek yoktur; tarihte onları oluşturan ve onlar arasında kurulan bağı yok etmek yeter. Tarih, bir eylemler sıralanışıdır; ne var ki önce şu oldu, sonra bu oldu demek yetmez ama olayları bütünü içinde ele alan bir süreç söz konusudur...", "Unutulmaz", *Arrêt sur Histoire*'da, Pompidou Merkezi, 1997, s. 49.

11 "20 Mart 1959'da Fidel Castro tarafından imzalanan bir yasa, Alfredo Guevara yönetiminde I.C.A.I.C'yi kurmuştur. Sansür kurumu, bundan böyle filmleri inceleme ve tasnif komisyonuna dönüşür ve I.C.A.I.C'ye bağlanır.' P.A.Paranagua, *Küba Sineması*, Pompidou Merkezi, 1999, s. 32.

Sabá Cabrera Infante'nin kısa metrajlı *P.M.*'sini yasaklar. Film Havana liman bölgesinin çökmekte olan gece hayatını sahneye koyuyordu. İşte o görüntüler devrimci halka zarar vereceği düşüncesiyle sansür edilir. 1968'de *Azgelişmişliğin Anıları*'nda Sergio, sansür sorunu üstüne Alea'yı sorguladığı zaman, o da örtülü biçimde bu yasaklamaya başvurur. Yasaklamadan ileri gelen tartışmalar, Milli Kütüphane'de siyaset adamlarıyla entelektüellerin karşılaşmaları sırasında doruk noktaya tırmanır. Bu münasebetle Castro, Leninci açıdan entelektüellere yönelik ünlü konuşmasını yapacaktır: "Devrim uğruna her şey, devrime karşı hiçbir şey!" 1963'te I.C.A.I.C, zamanın sinemacıları bakımından her şeye rağmen içine düşülen bir çukur gibi kalır ve Blas Roca'nın saldırılarına karşı zorunlu olarak kendini savunacaktır. Komünist yönetici olan tarihçi Roca bazı filmlerin yasaklanma politikasını eleştirmiştir. Örneğin Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ı (1960), Pasolini'nin *Dilenci*'si (1961) ve Buñuel'in *Mahvedici Melek*'i (1962) gibi filmleri ahlaka aykırı ya da bozguncu görülmüşlerdi. I.C.A.I.C'nin müdürü Alfredo Guevara bu tercihleri üstlenir ve dayatılan "sosyalist gerçekçi" anlayışa saldırır. Bu iki farklı yaklaşım, gerek merkezi iktidarla gerekse sinemacılarla ilişkileri bakımından I.C.A.I.C'nin iki yanlılığını ortaya koyar. Sansür konusu bugüne dek tabu olarak kalacaktır.[12] Alea dostları için fotoğrafçısı ve filmin iki baş oyuncusunu bir dizi "pornografik" planlarda yansıtır; oysa bu planlar Batista sansürü tarafından makaslanmıştı. Yeni montajda, daha önce kamu ahlakı için tehlikeli görülen bu planlar, daha ziyade komik olanı yansıtırlar. Alea aynı planları "kolajdaki gibi her şeyden azıcık bir şeyin bulunduğu" bir filmde kullanacağını açıklar. Tabii bu şimdi görmekte olduğumuz filmdir. Sahne o günün sansürüne göz kırpan bir görüntüyle sona erer; bu da *Azgelişmişliğin Anıları*'nın yazgısını belirleyecektir. Sergio Alea'ya sorar: "Onun gösterimine izin verecekler mi?" Bu cümle hiç tereddütsüz çift anlamlıdır; bir yandan filme yöneliktir, diğer yandan Elena'yı bir dinleti esnasında I.C.A.I.C'nin lokalinde görmekteyiz.[13]

Azgelişmişliğin Anıları, devrimi savunan komiteler konusuna ilk değinen filmdir. Komiteler Kübalıların güncel yaşamını etkileyen korku verici bir

12 P.A.Paranagua'nın değindiği gibi çok sayıda sorun çözümsüz kalıyor: "(...) Yirmi yıl boyunca, I.C.A.I.C.'nin yaklaşımları bir tek Küba sinemasını tanımıştır; yani bizzat I.C.A.I.C.'nin ürettiği filmleri. 1959'dan önce gelen her şey mazide kalır. Bu dogmatik tutum, Castro karşıtı sürgünlerle rejim arasındaki radikal kutuplaşmadan kaynaklanır: I.C.A.I.C.'nin personeli gitgide sürgüne gitmeyi tercih ettikçe, şimdiye dek hiç yaşamamış gibi resmi yıllıklardan silinirler. I.C.A.I.C. böyle yaparak, yani gözden düşmüş çalışanları ve yasaklanmış filmlerin başlıklarını çizerek en koyu Stalinci yaklaşımı seçer. Kaç tane yabancı senarist kara listeye alınmayı kabul edebilir? Küba toplumunun öbür alanlarında olduğu gibi ilerlemiş kişiler önceki tutumları zoraki olarak dolduramazlar, kendilerine saldırılmadığı sürece, genellikle iyi kötü yan yana yaşar gibidirler", *Le Miroir Éclaté* (*Çatlamış Ayna*) kitabında, L'Harmattan, 2000, s. 39-41.

13 İkili anlam gramerle mümkün kılınmıştır: Film sözcüğü İspanyolcada "dişi" cins gibi algılanmış.

kurumdur.[14] Sergio'nun evine iki C.D.R üyesi gelir. Gelirleri ve evi hakkında onu sorguya çekeceklerdir. Öznel bir kameradan çekilen ve kurnazca görüntülenen sahne gerçek bir soruşturmayı yansıtır. Objektife mıhlanmış olan iki kişinin bakışlarından hissedilir bir endişe sezilir. Sergio halkı simgelerken, onu sorgulayan iki görevli toplumun bütününe uzanan ve her yerde varlığını gösteren iktidarın denetim mekanizmasını temsil eder. Kısa süreli bu sahnenin ardından, kocaman bir göz şeklinde bir görüntü belirir; la Santeria'yı simgeleyen bu gözü Alea daha önceki görüntülerin anlamını vurgulamak için kullanır. Gözün üstünde şöyle yazılıdır: "Seni her yerden görüyorum!" Ancak filmin ufuk çizgisi gerçekliğin bu "nesnel" vizyonuyla sınırlı kalmaz; düşsel dünyayı ve baş oyuncunun öznel yönelimlerini de araştırır. Karmaşık tarihsel bir anın sismografı olarak kurgunun tutarlılık süreci içinde yarıklar açan değerler bunalımını da hesaba katar. Anlatıcı-başoyuncu, ben'le dış dünya arasında değişmez bir diyalektik kurar. Söz konusu dış dünya, paylaşılan tarih ve bireysel yazgıdır, kolektif bellek ve kişisel anılardır.[15]

Azgelişmişliğin Anıları, bu sürekli gelgitler üzerinde, anımsamanın oluşması ve bozulması üstünde oynar.[16] Geçmiş, daha önceden olduğu gibi ölüler mezarlığı değildir; ama olanaklının mekânıdır. Film akış halindeki tarihi tekrar dolaşarak totaliter sisteme özgü pozitivist ya da dondurulmuş bir tarih kavrayışını iletir. Oysa tam tersine, belleğimiz dönüşümler ve seçimler talep etmektedir. Yeni yorumlara açılmak isteyen geçmişe bugünün ışığında yeniden bakılır; o sonsuza dek sona ermeyecektir. *Azgelişmişliğin Anıları*'nda yeniden çizilen tarih ana hatlarıyla çizgisel biçimde akar gibidir; geçmişteki kesintiler genelde bugünle özdeşleştirilebilir ve şöyle ya da böyle algılanabilir. Kurgu süresi işaretlenebilir ve tutarlı biçimde görünebilir; gelgelelim anlatı bu sisteme kopuk imleri koyarak onu altüst eder.

Filmin sonuna doğru Sergio'nun yorumları birdenbire bugünden geçmişe gider. Anlatı zamanının değişmesi ile anlatının konusu değişir: Biricik gibi gözüken deneyim çeşitlenir ve tarihin özelliği, eldeki olgudan bellekteki olguya yönelir. Anlatımdaki ısrar, onun devingenliği ile tarihin devingen-

14 Bu konuda bkz. J. Verdès-Leroux, *La lune et le caudillo: le rêve des intellectuels et le régime cubain (Ay ve Caudillo: Entelektüellerin Rüyası ve Rejim) (1959-1971)*, Gallimard, 1989. (Fransız entelektüellerin adaya yaptığı seyahatler hakkında.)

15 Film zihinsel hallerin bir topografyasını çizer: "Anamnez ve izdüşümü arasındaki bu anılar, hem başıboş hem anlamlı örgütlenmeler şebekesinde kurgusal-işlevsel olan bu belgesel montajlar gerek hayatın anlarını, gerekse içten bir belleğin mekânlarını temsil ediyor", François Niney, a.g.e. (...) "Bellek geçmişe yönelik olanaklılığını uygular. Bu biçimiyle gerçeğin modelleştirilmesinin organıdır, böylece gerçek mümkün olana, mümkün olan gerçeğe dönüştürülebilir. Nitekim aynı doğrultuda düşünülürse sinemanın tanımına ulaşılır. Sinema her zaman bunu yapmaz mı? Gerçeği mümkün olana, mümkün olanı gerçeğe dönüştürmez mi?" Giorgio Agamben, *Le cinema de Guy Debord: Image et Mémoire (Guy Debord'un Sineması: İmaj ve Bellek)*, Hoebecke, 1998, s. 70.

16 Ayrıca bkz. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "İmaj-Bellek ya da Unutkanlığın Kaydı", *Hors Cadre*'da, *Film/bellek*, no. 9, 1991.

liğiyle kesişmeden yer değiştirir. Bugünün kullanımı di'li geçmişle yer değiştirince, zaman sistemi anlatının heterojenliğini belirginleştirir: Anlatıya bazen olayların çağdaşlığı olgusunu dayatır, bazen bu olaylar çizgisel akışı izleyerek anlatılır gibidirler; çizgisel akış anlatıma eşlik etmekle yetinen önceden sona ermiş bir kronolojidir. Bugün konusunda, zamanın makarasını boşaltmak söz konusudur; zaman, geçmişin makarasını sararken ses, zamanı gerileterek geleceğe doğru yönelir. Montaj, görüntülerin çift yanlı özelliğini vurgular: Bunlar mantıksal görüntülerdir, aynı zamanda Küba'da olan bitene ilişkin gerçek görüntülerdir. Hem varolan hem varolmayan Sergio, hezeyanlı bir fenomendir; içimizde ve dış dünyada yaşadığımız düşlerin görüntüsüdür. Bütüne bakan göz ilkesinin görüntüsüdür ki orada görülmek ve görmek söz konusudur.[17]

Görünen ve Gizlenen

Film belirli bir tavır koymaksızın kuşkuya ve anlam belirsizliğine yol açar; düşündürücü senaryosuyla "parlak geleceğin" önlenemezliğini vurgular. Batista diktatörlüğü döneminde yönetici sınıfın ayrıcalıklarını, dar kafalı burjuvaziyi, "Domuzlar Körfezi" çıkarmasına katılanların inkârcılığını eleştirir; aynı zamanda, onların özgür düşünce yokluğuna ya da azgelişmişliğine değinerek işçi sınıfını ve küçük burjuvaziyi eleştirir. Che Guevara tarafından göklere çıkarılan yeni insan idealinin gerçekleşmesi henüz uzaktır.[18] Nitekim yönetmen, tasarımını zaman içinde yansıtmadaki yetersizliğini vurgular; hatırı sayılır bir çizgiyi izlemek amacıyla eylemlerinin sorumluluğunu da yüklenmek istemez; "anımsama yokluğu"nun sonucu, özerk bir düşünceyi geliştiremez.

Film pek belirgin olmayan yeni siyasal düzeni yargılar: Küçük memurların suiistimalleri, rüşvet ve yolsuzluk, yurttaşları denetleyen bir sistemin yürürlüğe girmesi, 1962'de nükleer bir saldırı tehdidi karşısında kalan Kübalıları, gülünç araçlarla savunmaya çağıran Castro'nun dar görüşlülüğü. Bir totalitarizm bütün yönleriyle gündemdedir. Radikalliği içinde film, tartışmalarla boğulup giden ve kendi yazarlarını bile bu tartışmalardan esirgemeyen entelektüelleri eleştirir.[19] Filmin senaristi Desnoes'e Sergio şöyle der: "Ya sen, yukarıda sigara tüttürürken kendini ne sanıyorsun? Küba'nın

17 Bkz. Michel Foucault, *Gözetlemek ve Cezalandırmak*, Gallimard, 1975.

18 Bkz. P. A. Paranagua, "Guevaracılık hümanizm değildir": "Guevara sanayi bakanı olup da merkez bankasından sorumlu olduğu zaman, hiç kimse onun kadar aşırı ölçüde iradeci; sosyal ve ekonomik gerçekleri küçük gören ve demokrasiye saygısız biri olmamıştı. Macar istilasının çağdaşı (...) Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin XX. Kongresinde Kruşçev'in sunduğu rapor üzerine, kayıtsız şartsız kendi inancını yayma çabasına kapıldı, sonra her türden taraftarı kendine çekmeye çalışan üçüncü dünyacı ılımlı biri olarak körü körüne Maocu Çin'in erdemlerine bağlandı." *Le Monde*'da, 1 Ekim 2004.

19 Bkz. Sylvie Pierre, *Glauber Rocha*, *Cahiers du cinéma*, 1987, Novo Cinema'nın Brezilyalı yönetmenleri üstünde Küba'nın etkisi.

dışında kimse seni tanımaz, sen bir hiçsin!" Film öte yandan hali vakti yerinde, eğitimli burjuvazinin temsilcisi başoyuncuya acımasız bir bakış atar. Ancak Sergio kişisel hezimetinin farkındadır; sonuçlarını düşünmeden hayatını boş yere harcamış; mazinin kalıntıları önünde yeni Küba gerçeğini hiç algılayamadan tek başına kalmıştır.

1968'de Alea, birkaç yıl önce Küba'ya gelen Batılı sinemacıların tersini yaparak bu filmle riske girmişti. Devrimden sonra ülkesinin yaşam koşullarını açıkça sergilemeye "cüret" etmiş, gerçeklikten esinlenen eleştirel bir imaj vermişti. Gelgelelim bazı önlemler almayı ihmal etmez; diyalektik bir devinim üzerinde oynayarak göstermek ve gizlemek arasında, görmek ve sezinlemek arasında, genellikle totaliter sistemlerin yaratma biçimi üzerinde bir sinema dili geliştirir.[20] Filmin anlamı, sergilenen, görünen, teşhir edilen yüzü ile içeriği ve gizlenen, arka planda kalan, kısa bir süre seyirci tarafından ancak algılanabilen bölümü birbirinden ayıran zaman aralığında belli olur. Filmin yapısal karmaşıklığı, seslerin, mesajların, imajların çoğulluğu, görüntülemenin normal koşullarında zar zor fark edilir. Belli belirsiz bu yüz, hızla geçen ara görüntüler, imajlar, sesler, yazılı mesajlarla doldurulmuştur; bütün bu unsurlar göz açıp kapayana kadar geçen bir zaman aralığında beyazperdeyi işgal eder. Filme anlam katan bu ana özellik, anlatının akışını bozmadan kurgusal dili yarıda bölmeyecek biçimde ayarlanmıştır. Ancak bu "üretme sanatı" bizi doğrudan sansür sorununa getirir. Filmin senaryo dili, sansüre yakalanmayan özgül bir strateji gibi okunabilir. Hatta Alea, *Azgelişmişliğin Anıları*'ndan önceki filmlerinde de, parodiye ve allegoriye başvurarak aynı stratejiyi kullanmıştır. Sözgelimi *On İki İskemle* (1964), *Bir Bürokratın Ölümü* (1966), *İblislere Karşı Küba Usulü Mücadele* (1971) ve *Sonuncu Cène* (1974)... 1993'te şöhretinin doruğuna tırmanan Alea, *Çilek ve Çikolata* filmini gerçekleştirir. Uzlaşmacı bir sinema dilinin kurallarına saygı duyan bir melodramdır bu. Eşcinsellik gibi kişisel anlamda fazla risk taşımayan bir tabunun aşılmasına yol açar.[21]

Bu görüş açısından *Azgelişmişliğin Anıları* politik ortamın elverişliliği sayesinde, sansürden kaçmayı başaran özel bir durumu temsil eder; çünkü o

20 Kurnaz sansür biçimleri birlikte varolurlar. I.C.A.I.C.'nin tarihinde gösterime girdikten sonra tartışmalara neden olan ve kafaları karıştıran bir dizi film tümüyle yasaklanmıştır. Bu konuda son olay Daniel Diaz Torres'in *Alice en el Pueblo de Maravillas* filmidir. Oysa söz konusu film Berlinale'de başarı kazanmış, bunun hemen ardından Küba'da yasaklanmıştır. Onun gösterimine ancak dört yıl sonra izin verilecektir. Bkz. Bettina Bremme, *Movie-mientos, Der Latein Amerikanische film*, Schmetterling Verlag, Stuttgart, 2000. Otosansür sorunu üstüne bkz. Cecilia Ricciarelli, "Devrimden Sonra Küba Sineması", Doktora Tezi, Paris III, 2004.

21 Küba toplumunda eşcinselliğin sinemasal yorumu, rejimin yürürlüğe koyduğu gerçek pratiklerin çok ötesinde görünür (...) Söz konusu pratikler, 1968'den bu yana zoraki çalışma kamplarına kapatılmak gibi uygulamalardır, (UMAP: "Sapık" gibi görülen bireyin üretime yardımcı olması için oluşturulan askeri birimler). Bkz. Eski tutuklu, eşcinsel yazar Reinaldo Arenas'ın yapıtı ya da eşcinsellikten dolayı cezalandırılan ve altmışlı yılların sonundan beri sürgünde olan cerrah Nestor Almendros'un *Kötü Hal ve Gidiş* başlıklı belgeseli.

politik ortam yine de bazı sınırlar dahilinde, ülkenin geçmişi ve geleceğine ilişkin farklı bir söylemin üretilmesine fırsat vermiştir. Yetmişli yılların başında, durum kökten değişir; o tarihte, Küba kararlı biçimde "Sovyet modeli" çizgisine kayar. Bu film uzunca bir zaman totaliter eğilimlere karşı çıkan filmlerden biri olarak kalacaktır. Zamanın olanaklı faktörünü öngören Alea, dogmatizmin bütün biçimlerinin kaynağında geçersizliğini vurgular. 1970'ten sonra öncü sanatçılarla siyasal yetkililer arasındaki kaçınılmaz, derin uzlaşmazlıkları üreten politik ortam gerilir.[22] Küba kültürel çevresini sarsan bu uyuşmazlıklar Padilla olayı ve Eduardo Manet, Fausto Canel ve Roberto Fandino gibi sinemacıların yurdu kesinlikle terk etmesiyle doruğa çıkar. Stalinci gelenek karşısında, *Azgelişmişliğin Anıları* geçmişle ilgili olarak rahatsız edici, kuşku uyandırıcı bir filme dönüşür.[23] Daha 1968'de, *Azgelişmişliğin Anıları* devrimci süreç içinde doğmakta olan zorba yöneticiliğin endişe verici belirtilerine işaret etmişti. Onun haklılığından doğan güç, totaliter yönetimin her türlü biçimine karşı çıkan bireyin özerkliğinden kaynaklanmaktadır.

Bu yazıyı yeniden okuyup düzelten Kristian Feigelson'a teşekkürler. Söz konusu yazı: "Azgelişmişiğin Anıları: Olanaklının Belleksel Dokusu", *François Niney yönetiminde IRCAV/Paris III, 2004'te yayımlanmıştır.*

Azgelişmişliğin Anıları

Yapım: ICAIC, Küba 1968, 97 dak.
Yönetmen: Tomas Guttierez Alea / **Senaryo:** Tomas Guttierez Alea /
Operatör: Ramon Suarez / Sergio Corrierri ve Daisy Granados ile birlikte / 1968 Uluslararası Eleştiri Ödülü.

22 Ayrıca bkz. P.Schroeder, *The dialelectics of a filmaker*, Routledge, 2002 ve Julian Burton, *"Devrimin ilk 25 yılında Küba'da Sinema"*, M.T. Martin yayını, Wayne Devlet Üniversitesi, Detroit, 1985.

23 1970'li yılların sonuna doğru, bu tavrı açıklığa kavuşturmayı arzu eden ve hafif "Ortodoks" diye eleştirilen Alea kendini savunmak amacıyla bir deneme yazacaktır: *Seyircinin Diyalektiği* (İspanyolcada *La dialectica del Spectador*, Union, Havana, 1982).



Pál Gabor'un 1978 tarihli *Vera'nın Eğitimi* filminden bir kare.

Gabor ERÖSS, Budapeşte Macar Bilimler Akademisi, Sosyoloji Enstitüsü'nde araştırmacı, EHESS'e (Paris), *Sanat Tarihi* tezinin yazarı. Pierre Bourdieu'nün *Televizyon Üzerine* kitabını Macarcaya çevirdi. egabor@socio.mta.hu

STALİN ve 1950'LERDE ORTA AVRUPA'DAN İZLENİMLER: KİŞİLER ve DEKORLAR, TANIKLIKLAR ve NOSTALJİLER

Gábor Eröss

– § –

Sinemasal İkona

Çok sayıda sinemacı, altmışlı yıllardan itibaren önderlerinin ikonasını kırmak amacıyla Stalinci cürümleri açığa vurmaya başladı. Daha sonra, eğlendirici olduğu kadar nostaljik bir atılımla 1950'li yılların sinemasında, yani Orta Avrupa (Macar, Çek ve Polonya[1]) filmlerinde kişiye tapma doğrultusunda ama bu kez alaycı bir tutumla Stalin figürleri yer almaya başladı. Sonunda ikona parçalara ayrılmadan önce kişiye dönüştü.

Ellili yıllar aslında politik planda beşle sekiz yıl arası bir dönemi kapsar. Bu kısa dönemde gerçek propaganda filmleri çekildi. Ama tasavvur edildiği kadar değildi bunlar, özellikle Macaristan'da. Bu dönem boyunca Macaristan az sayıda film üretti. 1953-1954 yılları, daha o tarihlerde sinematografik ve politik bir dönemecin başlangıç göstergesidir.[2] Orta Avrupa'nın

1 Çek ve Polonya sinemalarına ilişkin metin yorumları konusunda başkalarının yanında, Macar *Metropolis* (2002/3-4) sinema dergisinin "1989'dan sonra Doğu Avrupa Sinemaları" başlıklı tematik sayısından yararlandım. Burada özellikle Gyula Nemes'in "Eski Dalga. 1990'dan Sonra Çek ve Slovak Sineması" (s. 44-61) ile Imre Szijártó'nun "Demirperde Gerisinde İnsanlar. Komünizmin Çöküşünden Sonra Polonya Sineması" (24-43) yazıları dikkat çekicidir.

2 Stalin'in hemen ölümünden sonra içeri atma kampları kapatılmış, zoraki kolektifleştirme durdurulmuştur. 1953'te birinci Imre Nagy hükümetini Stalinci sisteme bağlayan surlar yıkılmış ve 1956 ayaklanmasıyla (onu izleyen baskıya rağmen) sisteme bağlılık sona ermiştir.

öteki ülkeleri bu kurşun kaplamayı daha hızlı biçimde delerler: Polonya 1956'dan itibaren, Çekoslovakya ancak 1960'lı yılların başında.

Ellili yıllarda Macar seyirciler, sinemada Stalin (ve Rákosi) figürlerini izlerler. Bu figürler film reklamlarında (ya da kent duvarlarında) görülmekten ziyade, bizzat filmlerin içinde yer alırlar. Márta Mészáros'un *Günlük*'ünde sözünü ettiği bir uçaktan inerken beyaz kıyafetli, nazik Stalin'i görüntüleyen film bir Macar filmi değildir; Chiaureli'nin Sovyet yapımı *Berlin'in Düşüşü* (1949) filmidir. Aynı şekilde, Rákosi de her yerde, duvarlarda, kitaplarda, güncel haberlerde hazır ve nazırdır. Ama kurmaca filmlerinde[3] o kadar değil –ya da çok az. Kişiye tapma olgusu bu sektöre az girmiştir; zira onun işlevi her şeyden önce "eğlendirmek"tir.

Kınanan 1950'li Yıllar

Altmışlı yıllardan başlayarak Stalinci dönem beyazperdeye geri döner; ancak bu kez yakın geçmişi içine alan kurmaca filmlerinde temsil edilir. Başlangıçta, altmışlı yılların siyah beyaz görüntülü büyük destanları az çok gelişmiş bu mazi bakımından çok eleştirilir.[4] Yaralar kapanmamıştır. Kınayan tavır on yıllık süre boyunca, *Aşk* (Károly Makk, 1970) filmine kadar devam eder; fakat bu tarihten sonra gitgide daha önemsiz kınamalara dönüşür.[5] 1950'li yıllarda terörün kınanması, yürürlükteki rejimi de hedef alır. Bundan ötürü bu rejim, "faşist-kapitalist" yaklaşımı reddettiği gibi Stalinci bir geçmişi yeniden canlandırmayı da reddederek 1960-1970 arası kendini meşrulaştırmaya çalışıyordu.

Film dekorları ellili yıllarda alelade mekânlardır. Altmışlı yıllarda çevrilen siyah beyaz görüntülü, bellibaşlı üç başyapıt –*On Bin Güneş, Yirmi Saat* ve *Atılan Taş*[6]– Stalinizm doğrultusunda kırsal yaşamı yansıtır: Köylü sınıfına yönelik adaletsizlikler, düzensizlikler ve haksız vergiler karşısında komünistler yığınları savunurlar. Kural dışı istisnalar olan Tamás Rényi'nin *Çıkmaz* (1966) ya da *Makra* (1972) filmlerinde köy değil de fabrika ön plana geçmiştir; işçilerin zorlu yaşamı yansıtılır, iktidara geldiği kabul edilen proletarya beyazperdede canlandırılır. Bu anlatıların ortak noktası, yalnız olaylara değinen tarihi ya da kendi alanlarında ünlenen kişileri konu dışına uzaklaştırmaktır.[7]

3 Bkz. Paul Gradvolh ve Arpad v. Klimo, "Tarihin Kullanımları ve Uyarıları", *Théorème*, no. 7, PSN, 2003.

4 Bkz. Jean-Pierre Jeancolas, "Macar Bakışı, Budapeşte", *Magyar Film Unio*, 2001, s. 40.

5 Tam rejimin çöküşü anında Gyula Maár, *Acılar Değirmeni* (1987) başlıklı bir film çevirir. Film yönetici kadronun zalimliği açısından Stalinci rejime karşı çok serttir; hiç yaltaklanmaz. Komünizmin çöküşünden sonra *Sára* (*Itham*, 1996) filminde Stalinci rejimin (mecaz yapmadan) aşırı sertliğini göstermeye çalışır. Tabii Sovyetler'de uygulamalar son derece sapkındır. Gelgelelim 1990'lı yıllar –göreceğimiz gibi– daha oyuncu, hatta 1950'li yılların nostaljik esinlemeleriyle dolu yapımlarla doludur. "Tarih ve gerçek" yaklaşımında bu yaygın girişimler Gábor Eröss tarafından daha detaylı analiz edilir, "1989 Sonrası Sinemada Tarihin Durumu", *Théorème*, no. 7, özellikle s. 236.

6 Ferenc Kósa (1965), Zoltán Fábri (1965) ve Sándor Sára'ya (1968) saygıyla.

7 2003'te Imre Nagy'nin yaşamını filme çekmeye girişen Márta Mészáros'tur. Bu konuda Catherine Portugès'in yazısına bkz.

Bazı tarihsel filmlerde olduğu gibi genellikle kurmaca filmlerinde de istiare ya da mecazi anlamda tarihin alışılmış biçimde yansıtılmasının araçlarına dönüşür. Sözgelimi gece gelen –gece de siyahtır– ve özellikle kolektif belleğin simgesi olan siyah limuzin (siyasi polis aracı) rejimin temsilcisidir. Aynı şekilde, yukarıda sözü edilen köyleri yansıtan büyük duvar resimleri "Stalinci dönemdeki köyün" simgesidirler.

Çeşitli baş oyuncuların canlandırdığı sinematografik figürlere gelince, onlar bazı geri dönüşleri öne çıkarır. Herskó'nun *Diyalog* (1973) filminde yarattığı kahraman, Rákosi döneminin uygulamalarını dayatan bir figüre dönüşerek "müşkülat çıkaran militan" olur; içtenlikli, sorumluluk taşıyan, anlaşılmaz bir olayla karşılaşan iyi bir komünist gibi görünür. İdeallerini paylaştığı kişiler tarafından aşağılanmış, dayak yemiş, içeri atılmıştır; acı çekerek hem kamusal hem özel anlamda hayatını heder etmiştir ama inancını yitirmez. Pál Gábor'un filmi *Harcanan Yaşamlar*'da (1981) yarattığı kahraman Jan Nowicki, Márta Mészáros'un *Günlük* filminde seçilen çok sayıda oyuncu böyledir.[8] *Tanık*'ta görülen kahramanın yazgısı da aynıdır. Ellili yılların kadın komünistleri daha katıdır: *Vera'nın Eğitimi*'nde (Pál Gábor, 1978) halk kökenli âşık ve güzel genç kız devlet aygıtında iyi bir kariyer yapmaya karar vererek çalışmaya başlar ve sevgilisini ihbar eder. *Günlük*'te Julcsi'nin kaynanası hapishane müdiresi olur.

Üsluplaştırma (Jancsó yöntemi) ve görüş açılarında çeşitlilik (Polonyalı Andrzej Wajda yöntemi) aynı şekilde sansürcülerin dikkatini dağıtmanın bir yolu iken, resmi tarih yalanlarının karşısına kişisel tanıklığın belirgin gerçeği çıkarılmıştır.[9] Filmin içinde bulunan tarihsel özellikli bir başka soruşturma, aynı yapıyı hatırlatan Fábri'nin (1965) *Yirmi Saat*'idir.[10]

Siyasal "açılım" ve "gözden geçirme" dönemi belirleyen 1960'lı yılların sonu, Stalinci döneme yönelik yıkıcı filmlerin doruğa çıkışıdır; ne var ki bunlar çoğu kez sansüre yakalanacaktır. *Tanık* filmi 1969'da[11] Macaristan'da yasaklanır ancak 1978'de gösterime girer; aynı yıl çekilen Jiri Menzel'in *Teldeki Tarla Kuşu* filmi 1969'da yasaklanır; komünist rejimin çöküşüne kadar bu yasak kalkmaz. Olağan bir tesadüf sayılmaz bu yasaklama; zira Çekoslovakya'nın Varşova paktı askerleri tarafından istilasının ertesindeyiz.

Sinemanın bu ellili yılları aşırı Kafkaesktir; davaları yansıtır. *Sevgi Filmi*'nde oynayan iki çocuk, sınıfın öteki üyelerinden farklı olarak son de-

8 Bkz. Jeancolas'ın yapıtı, a.g.e., s. 89 ve David Lengyel, "Janos Hersko, Buzların Çözülmesinin Sinemacısı", Yüksek Lisans Tezi, Université de Paris III, Ekim 2004.

9 "1976'da Polonya geçmişinde bu dönemin gerçeği bir tabu sayılırdı; karmaşık anlamda algılanmıştır. Wajda o tabuyu Polonyalı seyirciye yansıtmak amacıyla gizlice karmaşık bir biçim kullanır. Gerçek, görüş açılarının çoğulluğuna doğru yer değiştirmiş; sinemacı ancak tanıklığın olduğu yerde gerçeğin varolduğu doğrusundan esinlenmiştir." Bkz. F. Prodromidès, "Tarihin Tanığı, Wajda'da İmaj ve Montaj", "Sinema karşısında Tarih"te, *Vertigo*, no. 16, 1997, s. 167.

10 Ayrıca bkz. Katalin Pór, "Tatlı Anna", *Théorème*, no. 7, a.g.e.

11 Juliana Brandt'ın yazısına bkz. "Tanık", *Théorème*, no. 7, a.g.e.

rece birbirine yakın olduklarından dolayı yargılanırlar; öncüleri yargılayan disiplin komitesi minik bir Stalinci davaya dönüşür.[12] Öncü çocuklara, geleceğin kadrolarına ya da parti hücresi üyelerine ilişkin özeleştiri oturumları, simgesel anlamda mahkemelerin yerini tutar ve özellikle sinema sahnelerinde onlara çok sık rastlanır. Gelgelelim ne 1989 öncesi ne de sonrasında "gerçek" Stalinci davalar ele alınmıştır.[13]

Tanıklık, Nostalji ve Gülmece

Sinema temelindeki evrim, sonunda çifte bir çelişkiyi barındırır: Filmler Stalinciliği yargılamaktan uzaktır; üstüne üstlük rejim liberalleştikçe, tam tersi 1950'li yılların bu yapımları karanlığa gömülürler.

Yetmişli yıllardan bu yana Macar filmleri tuhaf bir şekilde Stalinciliği "dudaklarının ucuyla" yargılarlar. Örneğin Szabó'nun *Sevgi Filmi*'nde (1970) o tatlı, masum bakış çocuğundur; ellili yıllar kaygısız geçen mutlu günlerdir ya da hâlâ yüreğin sevgiyle çarptığı yıllardır. Tanığın bakışıdır bu; onun yaşanmış dünyası. "Bizim" yaşadığımız mazi: özel ortamdan kopukluk adına yaşanan dünya; yani bir yandan "tanıklar"ın, diğer yandan kamusal ortamın, başka deyişle politikanın dünyası. Mészáros'un filmleri bu bakımdan iyi örneklerdir.[14]

Popüler sinema, Stalinizmi tatlı nostalji ile renklendiren sinematografik bir bakıştan yansıtır.[15] Komünist yöneticiler yönünden konuya tümüyle tumturaklı yaklaşan tanık örneği "iyi komünistler" ve "kötü komünistleri" birbirinden ayırt etmeye özen gösterir. Ya da tarihsel bir müzikal komedi olan *Yaşam Kalbı* (Bacsó, 1984) ellili yılların acımasızlıklarını müzikal boyutta dile getirerek apayrı bir sinematografik tür yaratır; filme alınan operet, özünde Stalinci baskıdır.

Polonya sinemasında bu nostaljik yaklaşım, filmle iç içe işlenmiş ama özellikle belirli bir eleştirel mesafede temsil edilen sinemacının kişiliğindeki tavır olarak suçlanmıştır. Mesela Andrzej Wajda'nın *Mermer Adam*'ında (1976): Bu sinemacı on yıllar sonra Stahanovcu Birkut sayesinde, yaptığı "büyük keşif" yüzünden gurur duyar. O ki Birkut sayesinde kariyerini geliştirmiştir.

12 Eldorado (Géza Berémenyi, 1988) komünistlerin 1947-1948 yıllarından beri mahkemeleri baskı yoluyla etkileyerek "sınıf düşmanları"na nasıl saldırdığını gösterir.

13 Bacsó'nun *Tanık* filmi aynı şeyi yapar ama alaycı bir üslupla. 1989'da Szabó, *Sunshine* (*Günışığı*, 2000) filminde Macar tarihinin bir yüzyılını çalkalayarak hileli davaların işleyişlerini sökmeye çalışır ama derinliğine inmeyi düşünmez. Kendini kamçıyla döven mazoşist bir yargıç figürü, *Glamour*'da (Frigyes Gödrös, 1999) görünür.

14 Kristian Feigelson *Günlük* filmini analiz ederken mikro ve makro düzeyi birbirinden ayırt ediyor. Hayatın yansımaları ve kişisel dramlar üzerinden tarihle ilinti kuran bu filmler, mikro düzeyde babanın aranması ve makro düzeyde Stalinciliğin kınanması bakımından kesişiyorlar. Bkz. *Théorème*, no. 7, a.g.e.

15 2002/2003'te Beaubourg'da gösterime giren sonuncu retrospektif "Buzlar ve Buzların Çözülmesi" Sovyet dönemine –tabii Batı'da da– ilişkin bu filmlere yönelik gerçek hayranlığın kanıtı olmuşlardır.

Ellili yıllar tepeden tırnağa bir tuhaflık örneği olarak seksenli yıllarda sinematografik planda tam anlamıyla "itibar" kazanır. Aynı yıllar sinemasının ikinci büyük dönemi gerçekten 1995-2003 arası başlayacaktır. O yıllarda, başka bir kuşak, yani ellili yılların çocukları o kurşun kaplamanın içinde mutluluk duyarak hayatlarını anlatırlar. Bu belirsiz geriye dönüş Çekler'de Jan Sverák'ın *Obecná äkola* (1991) filmiyle başlar. Komünizmin çöküşünden sonra gitgide Avrupa pazarına yönelik filmler üretilmeye başlanır; aynı şekilde Cannes, Berlin, Venedik veya Karlovy Vary gibi büyük festivaller, hatta Hollywood pazarına açılmak söz konusudur. Artık hiç kimse varlığı silinen komünist iktidarın uşakları diye yönetmenlerden kuşkulanmayacaktır. 1990'lı yıllarda, kendini manevi ve siyasal bakımdan tehlikeye atmadan ticari amaçlar için mazinin sivri ve dokunaklı yanları yumuşatılabilir. Bunun en yakın örneği uluslararası alanda tanınmış Jan Svêrâk'ın (1965 doğumlu bir sinemacı) *Kolya* filmidir; 1996'da en iyi yabancı film dalında Oscar ödülü alan film anımsanan yakın tarihin yansıtılmasının uluslararası pazarda ilgi çektiğini, para getirerek başarı kazanabildiğini kanıtlar. Jan Hrebejk aynı çizgide ilerler.[16] Hrebejk ve Ondrej Trojan[17] ortak yapımı olan bir filmde bütün ülke, öncülerin tatil kamplarıyla doludur. Bu tutum çocuklara, yani geleceğin sinemacılarına öncelik tanır18. Belirgin farklılıklara rağmen bütün Avrupa'da başarı kazanan *Elveda Lenin* (Wolfgang Becker, 2002) özünde aynı geçmişe gönderme yapar; fakat gaddarca sosyalist rejimi yalanlamak pek inandırıcı olmaz. Sade bir dekor içinde, memnun olmayan, demokratik olmayan o rejime bağlı kişileri yansıtır.

Komünist rejimin çöküşünden sonra en başarılı Macar filmleri (*Koltai, Timár*) yoğun ve tek yönlü biçimde bu konuyu işler. Róbert Koltai'nin filmleri: *Asla Ölünmeyecek* (1992), *Samba* (1995), *Yaşasın İlk Kötülük!* (2001) heyecan uyandırıcı filmler olurlar. Timár'ın *6:3* başlıklı tarihsel mizah filmi (1998'de çekilen *6:3* filmi, Macarlarla İngilizler arasında yapılan bir maç skorudur) yine Timár'ın *Dollybird* başarısının ardından, ellili yılların tümüyle apolitik, bol kazançlı, tuhaf görünen popüler filmlerinin yeni bir örneğidir.

Bu filmler nostalji filmleri diye nitelendirilebilirler; zira üç eşzamanlı çizgiyi yansıtır gibidirler: İlkin anımsanan, yaşanmış, yakın maziyi bitiren bir döneme ilişkindirler; ikincisi, bazen yitirilmiş bir cennet gibi görünen dönemi pozitif bakışla canlandırırlar ve nihayet bu mazi daha ziyade olay dışı, anımsamalardan oluşan bir dekoru yansıtır. Macar ve Çek filmleri-

16 Bu Çek yönetmenler gerek hicıv geleneği, gerek Orta Avrupa tarihinin yansıtılması gibi çift yönlü bir yöntemin öncüsü diye kabul edilirler. Örneğin yakın tarihin komedilerini işleyen Jan Hrebek, ilkin O. Trojan ile birlikte *Let's All Sing Around* (1990) filmini, sonra tek başına *Big Beat* (1995) ve *Cosy Dens*'in (1999) çekimlerini gerçekleştirir. Üç film de komünist dönemi ilişkindir.

17 *Let's All Sing Around* (*Pejme pisen doholaj*, 1990). Ayrıca bkz. Elem Klimov'un *Soyez les Bienvenus* (1964).

nin son zamanlardaki büyük başarıları bu koşulları bir araya getirerek ellili yılları sergiler. Bir nostalji filmi olarak güncel yaşamı işleyen *6:3* benzeri koşullardır bunlar. Nitekim *6:3* filminde futbol ve duygular, sevinç ve aşk ağır basmıştır.

İlk elde her türlü etik ve politik eleştiriye karşı kendini savunmak amacıyla yönetmen terör rejimini yargılamaya –baskı, keyfi yönetim, "siyah limuzinler..."[18]– yönelik olaylar ve nesnelerden oluşan olağanüstü bir çevre yaratır. Aşırı derecede övücü görünmekten sakınır. Filmin evrenine girmeyecek ölçüde ama onun içine eklenen gerçeğe pek uygun olmayan *a posteriori* bir düşmanlık söz konusudur; bu, Stalinci siyasal sistemin kınanması sonucunda doğan yapay bir düşmanlıktır. Hatta bunun için az çok yapay, sesli (sinematografik) yöntemlerin taksonomisi kullanılabilir: Ara başlıklar, konu dışı yorumlar, tam anlamıyla tuhaf "kötücül" komünist kişiler, basmakalıp düşünceler ya da gerçek okul serüvenleri, baskılar ve kötü azarlamalar, siyasi polisin gülünç duruma düşmesi...

Önceden olduğu gibi 1990 sonrası da sinematografik alan politik alanın rastlantılarına tabi tutulmuştur. Ancak 1990'da bu durum değişir.

Jancsó'nun *Ah Ça Ira!*'sında (1968) ya da Wajda'nın *Mermer Adam*'ında (1976) olduğu gibi sosyalist ülkelerdeki çok sayıda sinemacı iktidarın denetiminden sıyrılmak için, resmi tarihe indirgenmeyecek bir anımsatma bağlamında görüş açılarını çoğaltarak simgesel kahramanlar icat ediyorlardı. Çelişkili tanıklıklar ve belleğin kayıtlarından çıkarılan bir anlatı sonucu, bir çeşit "kolektif terapi"ye başlama biçimiydi bu.[19]

1989 öncesi gibi sonrasında da filmlerin pek çoğu sert bir ifadeyi yumuşatma, bağlamını değiştirme, mecaz[20] veya suskunlukla geçme gibi yöntemler kullandılar. "Kamplar" örneğini alalım. 1989 sonrası beyazperdede pek görünmezler. Kurmaca filmleri arasında bir tek *Firar* (Livia Gyarmathy, 1996) filmi Macar gulag'ını mecazsız biçimde yansıtır. Bu bakımdan üç neden ayırt edilebilir: Birincisi, politik tabular yıkılmışır ama pazar alıcı değildir; ikincisi, belgeseller çok sayıda otantik tanıklıklar sayesinde her şeyi göstermişlerdir. Bu konuda özellikle Gulyás Kardeşlerin (1982-1988) *Yasaya Uygunluk* ve Böszörményi-Gyarmathy çiftinin (1988) *Recsk* filmleri akla gelebilir; bu filmlerde bellibaşlı olaylar politik planda olduğu kadar sinematografik planda da yorumlanır.[21] Üçüncüsü, kurmaca filmleri,

18 Kristian Feigelson, "Kuşakların Kesiştiği Noktada Gürcü Sineması", *Sinematek Defterleri*, 67/68, Aralık 1997. Macaristan'da kuşaklar fenomeni, 1968'de István Szabó'nun *Baba*, 1966'da Çek sinemacı Véra Chytilova'nın *Küçük Papatyalar* filmleriyle gündeme taşınmıştı. Savaş sonrası gündeme gelen aynı sorgulama daha önce 1961'de Andrey Tarkovski'nin *İvan'ın Çocukluğu* filminde ele alınmıştır.

19 İkona imajı 1990'dan önce Batı sinemasında da yer alır. Bkz. Costa-Gavras'ın *İtiraf* filmi, 1969.

20 François Prodromidès, s. 165, a.g.e. Ayrıca bkz. B. Amengual, "Doğu'nun Birkaç Filminde Stalinizm ve Alegori", Lucaks'ın yorumuna göre, *Positif*, no. 146, 1975.

21 Hemen hemen sabit planda filme alınan tanıklar söz konusudur.

belgesel filmler ve televizyon arasındaki geçişler Stalinci görüntüleri içine alıp yayarlar; bu konuda televizyon için çekilen belgeseller birbirini izler. Belgesel, "gerçek" tanıkları gösterir; televizyon tartışmayı politize eder; bol bol kurmaca filmlerini kullanır ve sanki bunlar roman kurgusuymuş gibi "uyduruk" uzun metrajlı çekimler yapar.

"Sosyalist" ülkede yaşamak ve yaratmak açıklıktan uzak kalmayı gerektiriyordu; bunun nedeni, iktidarın tabularını çürütmek amacıyla yalan söylemeyen övücü bir tarihi yansıtabilmekti. Bir yönetmen doğrudan işe girişmez. Görüş açılarının çoğulluğu, yinelemeler, tanıkların yüzleştirilmesi, iç içe geçişler, ve benzeri, Orta Avrupa'nın yakın tarihini yansıtan özlü sinematografik yöntemler olacaktır.[22] Bu mecazi biçimin 1950'li yılların roman kurgusu gibi filme alınması, 1989 öncesi bir zorunluluktu, ancak 1989 sonrası ticari nedenlerden ötürü ortadan kalktı.

Stalin'in Parçalara Ayrılan Bedeni

Stalin'in varlığı –ikona olarak insan– beyazperdede hem kodlanmış ve iyice oturtulmuş biçimde temsil edilir; o zamanın sinematografik güncellikleri bu bakımdan ilk ana direği oluştururlar. Pek bayatlamamış "otantik" dekorları nasıl yapmalı? Fabrika ziyaretlerinden, geçit törenlerdeki görüntülerden yararlanarak: Stalin şurada, Stalin orada. Nitekim *Mermer Adam*'ın başında onun devasa bir portresini çok yüksekten taşıyan coşkulu bir kalabalığın geçişi izlenir. Altmışlı yıllardan günümüze kadar Stalin ikonası her yerde mevcuttur. Gelgelelim seksenli yıllarda, yukarıda adı geçen popüler filmlerde ikona, ilgisiz bir bakışın nesnesine dönüşür; güleçyüzlü ama abartılı bir nesnedir, artık korku salmaz.[23]

Bu katı kuralcı görüntüler ses bandına bağlı unsurlardan birini içerir. Komünist şarkılar şöyledir: "Stalin bizim kavgamız, bizim barışımızdır..." Yani böylece ikinci derece şenlik ve törenlerde yaşanan ayakta alkışın, başka deyişle Stalinci alkışın tarihi yazılabilir. Nitekim sesli kayıt "Yaşasın büyük Stalin", komedyen sinemacı Koltai'nin *Yaşasın 1 Mayıs!* filminde alaycı anlamda "Yaşasın naftalin"e dönüşür.

Öte yandan sinema, onun gaddar karakterini kanıtlamak amacıyla Stalinci sistemi geçersiz kılmaya çalışır. Efsanenin[24] çöküşünü ve Stalin'in bedeninin yok oluşunu –daha doğrusu onun organlarının parçalanışını–

22 Polonya'da komünist rejim altında sinematografik yapıma daha sıkı bir denetim uygulanmıştır. Yakın tarihi yansıtma konusunda aynı "yönelim" 1960-1970 yıllarında yine kendini hissettirmiştir. Bu konu hakkında Tadeusz Lubelski'nin yazısına bkz.

23 Ya da nostaljik anlamda içtenci bir bakış için bkz. N. Mikhalkov'un Rus *filmi Güneş Yanığı*, 1994'te Hollywood yapımlarından esinlenen bir Çapayev parodisi. Ayrıca bkz. S. Boym, *Théoreme*.

24 Sözgelimi Bacsó'nun kara mizahı *Stalin'in Nişanlısı*. Bir Rus köyünde kaybolup aklını yitiren bir kadın kendini Stalin'in nişanlısı sanmaktadır.

sahneye koyarak sistemi yıkar. Mumyalanan beden parçalara bölünecek, küçük parçalar halinde korunacaktır.[25] Maksat, hâlâ simgesel anlamda bir rövanş almaktır.

Çocukluk çağının nostaljisi bir bedenin mumyalanmasını sağlamış; o heyecanın anısı Mészáros'da iz bırakmıştır: VGIK'da öğrenimine devam ederken Stalin'in ölümüne tanık olmuş; ölüm olayı geniş bir kitleyi, hatta zorba yönetimin kurbanlarını bile sarsmıştır. Kadın yönetmen Stalin'in ölüm haberini, sonra onun Moskova'da defnedilmesini bu kez çok sayıda arşivi araştırarak ikinci *Günlük* (1987) filminde canlandırır. Ancak onun görüş açısını engelleyen o mazinin büyüsünü bozmak için Mészáros, diktatörün parçalanmasından daha ayinsel bir ölüm sahnesini vurgulamak amacıyla Budapeşte'deki Stalin heykelinin alaşağı edilmesini kurgulayan üçüncü *Günlük* filmini çeker; 1990'da çekilen bu film, komünizmin çöküşüyle de eşzamanlıdır. Kadın yönetmen filmin dokusuna ustaca sokulan arşiv imajlarını görüntüler. Bu sahnenin finalinde kamusal ölüm olayına o da katılır.

Illés Szabó'nun *Kazanan Çözüm* (2002) filminde Stalin'in devasa heykeli görünür ya da daha doğrusu aniden baskın yapar. İnanılmaz bir sahnedir bu; düğün bayram eden devrimci bir kalabalık alaşağı edilmiş heykeli soğuk bir şekilde bir konutun içine taşımaktadır.

Nihayet Macar sinemasının yakın tarihte ortaya çıkan bir başarılı filmi, çok popüler müzikal bir komedi olan *Dollybird*'de 1960'ların başında dingin Budapeşte'de yaşayan bir dengesizi izleriz. Adam yanında taşıdığı gizemli bir valizin içini etrafa göstermeye çalışır. Cinsel bir sapığa benzemektedir; dudaklarında ahlaksız bir gülümseme vardır; ilk teşhir girişimini bir parkta iki genç kıza yapar, sonra tramvayda kadın biletçiye cinsel organını gösterir. O sırada, Stalin'in yıkılmış heykelinin efsanevi parmağı belirir. Adam kendi kendine söylenir. "Bu, bana beş yıl hapis cezasına mal olacak..." Parçalara ayrılan, yapay organlara dönüşen Stalin hâlâ bir tapınma nesnesi olmakta devam etmektedir. Ama onu bir valizin içine kapatmak pekâlâ mümkündür.

Bütün bu sahneler kırık dökük ikonayı kendine mal eden sosyal bir iradeyi sergiler. Stalin'in parçalanmış bedeni, onun yere devrilişini ikinci kez görmek amacıyla ölüme gönderilir. Kesik işaret parmağı sonunda iğdiş edilmiştir.

Ticari Beyazperde

1960 ve 1970'de iki on yıl boyunca uzun metrajlı filmler Macar sinemasına egemen olmuştur; terör altında geçen güncel yaşamı yansıtırlar. Aydınlatıcı belgesellerle zenginleşen 1980'li yılların ikinci yarısı kurbanların gerçek yüzünü sergilemeye çalışır. Gerçekçi bakışlarla tarihi yeniden dola-

25 Aynı Lenin'in bedeni gibi. Mumyalanan ve ulusal malvarlığına dönüşen Lenin, Kızıl Meydan'daki mozolesinde bugüne dek saygıyla anılmıştır. Aynı saygı sinemada da geçerlidir.

şan belgesel yöntem, Stalinci zulümü açığa vurur. 1950'li yılların dramı sık sık beyazperdeye aktarılmış, kınanmış, daha sonra onu kurgularken gitgide bağışlanmıştır. İlkin tanıklık biçiminde, sonra komedi biçiminde. Öyle ki 1990'lı yıllar geldiğinde, "popüler" sinema bütün Orta Avrupa'da önem kazanır, etkisi politik olmaktan çok ekonomik açıdan daha büyüktür, güç ilişkilerindeki bu tersine devinim kolektif belleğin evrimine yönelir.[26] "Yapısal bir amnezi" biçimini tümden tahrik ederek bellekteki "pozitif" içerikleri değerlendirir. Yeni kodların ortaya çıkışıyla pazarın gereklilikleri ,bundan böyle 1950'li yılları beyazperdeye taşır ve genç seyircileri sinemaya çeker.

Stalin'in işaret parmağı bir çeşit kutsal simge gibi maziyi gösterir. Çok sayıda sinemacı kurnazca bir nostalji kullanarak örselenmiş bedenlerin, ezilen hayatların örtüsünü maziye doğru bize açmaya çalışırlar.

Desteklerinden ötürü İnsan Bilimleri Ticaret Evi'ne ve Mellon Vakfı'na, ayrıca değerli tavsiyelerinden dolayı Kristian Feigelson'a teşekkür ederim.

26 Günümüzde Orta Avrupa'da bu tipte film üretmenin zorluklarına değinen Catherine Portuges'in makalesine bkz.



Márta Mészáros'un *Günlük* üçlemesinden bir kare.

Catherine PORTUGES, Amherst Üniversitesi'nde (Massachusetts) mukayeseli edebiyat ve film analizi profesörü, *Beyazperde Anıları*'nın yazarı (Indiana Üniversitesi, 1993). Massachusetts Çokkültürlü Film Festivali'nin ve sinema araştırmaları programının yöneticisi, eleştirmen. *Slavic Review*, *Cineaste*, *Spectator* dergilerine katkıda bulunuyor. portuges@complit.umass.edu

STALİNCİ MACARİSTAN'DA FİLM ÇEKMEK: 2003'TE BİR IMRE NAGY FİLMİ

Catherine Portuges

– § –

Film Çekiminden Tarihe

Haziran 2003'te, Macar sinemacı Márta Mészáros yeni filmi *Gömülmeyen Adam: Imre Nagy'nin Günlüğü (A temetetlen halott)* çekimine başlar. Film, Slovak-Polonya-Macar ortak yapımıdır; 2004 yılının sonbaharında Budapeşte'de ilk gösterimi gerçekleşir. Filmde 1956-1958 yılları canlandırılmıştır. O tarihte Macar başbakanı olan Imre Nagy[1] Sovyet işgalinden kaçarak Yugoslav büyükelçiliğine sığınır. Bunun nedeni 1956 Macar ayaklanmasının yenilgiyle sonuçlanmasıdır. Nagy tutuklanarak Romanya'ya götürülür, sonra yargılanmak üzere Budapeşte'ye getirilir ve sonunda 1958'de idam edilir. Polonyalı aktör Jan Nowicki (Mészáros'un ortağı) Nagy rolündedir; Nagy'nin karısı rolünü ise Macar kadın oyuncu Marianna Moór canlandırır. Yüz kadar filmde –ki içlerinden yirmisi Macar yapımıdır– baş erkek rolünü oynayan Nowicki'ye göre Nagy, kariyerinin en önemli rollerinden biridir.[2]

1,25 milyon euro tutan bütçeyle gerçekleştirilen bu tarihsel dramın senaryosu Mészáros ve Eva Pataki tarafından yazılır. Eva Pataki uzun zamandır yönetmenin senaristidir (bu uzun süreli ortak çalışma sonunda Béla Balázs ödülünü almıştır). Anlatı üzerinde kendisine danışılan yönet-

1 Macar siyaset adamı (1896-1958) ve köylü kökenli sosyalist militan Imre Nagy, Kaposvár'da doğar, Budapeşte'de idam edilir. Bkz. Alajos Dombach, *The Secret Life of Imre Nagy*, New York, Praeger, 1994; Peter Unwin, *Voice in the Wilderness: Imre Nagy and the Hungarian Revolution*, New York, Time Warner, 1991; Tibor Méray, *Thirteen Days That Shook the Kremlin: Imre Nagy and the Hungarian Revolution*, NY: Praeger, 1959.

2 Macar-Slovak-Polonya yapımı: Kameón Film, Ars Media, Askom Film, Márta Mészáros, kadın yönetmen. Kurgu-belgesel. *The New Hungarian Voice*, bahar 2004, c. 3, no. 2 (newhungarianvoice.com).

men Miklós Jancsó (Mészáros'un eski kocası) filme büyük katkıda bulunur. Sovyet işgalinin yardakçı takımı hakkında Jancsó şunları anlatıyordu: "İlk çarpıcı sonuç László Rajk'ın tutuklanması, hileli biçimde yargılanarak idam edilmesi olmuştu. Rajk eski komünist içişleri bakanıydı, o sırada dışişleri bakanlığını yürütüyordu. Sürdürülen inandırıcı propaganda yüzünden ben de casus olduğunu sanıyordum; nitekim söz konusu davadan birkaç ay önce içişleri bakanlığında ilişkileri olan gazeteci bir dostum söz etmişti. Bir barda oturuyorduk; ayrıntıları konuşmaya devam ettik. Suarenin bitiminde çıktık ve sabaha kadar bir bankın üzerine ağlamaklı yığıldık. Bundan böyle birinci sekreter Mátyás Rákosi ve onun 'arkadaşları'nın suçlu olduklarını biliyordum; sistemin bizim yeni bir dünya özlemimizle hiçbir ilgisi yoktu. Devrim'in bozguna uğraması sonucunda tam bir hayal kırıklığına uğramıştık ve ondan sonradır ki bizim 'ılımlı Stalinciliğimizle' 'sözde Stalinciliği' daima birbirinden ayırt etmişimdir..." Jancsó'ya göre János Kádár rejimi, bir liberalleşme dönemini temsil ediyordu: "1960'lı yıllardan bu yana artık acımasız Bolşevizm yoktu. Kádár iki öldürme olayı ile karşı karşıyaydı –ilkin Rajk'ın öldürülmesi; 1949'da Stalin'i eleştirmeye cüret etmek yüzünden idam edilen bir yoldaş, sonra Imre Nagy; 1956 ayaklanmasında başbakan; onu suçluyorlardı... Bu liberalleşme döneminde kendini suçsuz çıkarmaya çalıştığı anlatılırdı... Kádár rejimi iyi bir film olayı olacaktı– tam anlamıyla bir Shakespearvari film."[3]

Çekim sırasında kendisine danışılan başbakanın kızı Erzsébet Nagy'nin rolünü oynaması için Mészáros, Budapeşte Kamaraszínház Tiyatrosu'nun genç aktristi Lili Horváth'ı seçti. O dönemin komünist başbakanı János Kádár'ı yansıtmak amacıyla filmde arşiv belgelerinden yararlanıldı.[4]

1896'da doğan, 1958'de idam edilen Imre Nagy komünist partiye üye olur; Birinci Dünya Savaşı esnasında SSCB'ye sürgün edilir; 1929'dan 1944'e, Macaristan'a dönüşüne kadar orada yaşar; 1953'te başbakan olana kadar çeşitli bakanlık görevlerine atanır. İki yıl sonra iktidardan düşürülür; bunun nedeni Moskova'nın politik ekseninden uzaklaşmasıdır. 1956 ayaklanması sırasında yeniden başbakan olur; liberal eğilimli bir politikayı yürürlüğe koyar; Varşova Paktı üyelerine karşı yansız kalmak istemektedir. 1956 tarihi olayı epey tartışmaya değer bir alandır: Bazı komünistler Moskova'nın askeri müdahalesini talep ediyorlardı; nitekim müdahale sonunda Nagy, Sovyetler tarafından tutuklanır, sonra Romanya'ya sürgün edilir. 1956 Ekim-Kasım ayaklanması Macaristan'da Stalincilikten arındır-

3 "Miklós Jancsó ile Görüşme", *Kinoeye: New Perspectives on European Film* 3:3 (17 Ocak 2003) (www.kinoeye.org/03/03/interview03.php). Aynı zamanda bkz. *"A Temetetlen Halott: Mészáros Márta Filmje Nagy Imréről" Nök lapja, Vadas Zsuzsa*, 22 Ekim 2003, s.66–67.

4 Catherine Portuges, "Post-Transition Hungarian Cinema and its National Imaginary", *Slavic Review*, 54, no. 4 (kış 1995), s. 1004-1009.

ma sürecinin başlangıcıdır; öğrenciler ve entelektüellerden oluşan muhalefet hareketi bu politikayı destekler. Sonra Nagy'nin öldürüldüğü haber alınır. Nagy, ayaklanmanın öteki kurbanlarıyla birlikte Budapeşte'deki belediye mezarlığının uzak bir köşesine gömülür (uzun süre "Parsel 301" diye bilinen bu köşeye giriş yasağı ancak 1989'da kalkmıştır).[5] 1989'da onun "davası"nın haksız olduğu resmen ilan edilmiş, Héros Meydanı'nda toplanan 250 bin kişi görkemli bir törenle öteki 1956 kurbanlarıyla birlikte onu saygıyla anmıştır. 2001 Ağustos'unda Budapeşte'nin Martyres Meydanı'na bir heykeli dikilmiştir.[6] Günümüzde çok sayıda tarihçi, kolektif bir suskunlukla kapanan Kádár dönemine eğilmekte, Imre Nagy ve binlerce "karşı devrimci" tarafından işlendiği ileri sürülen sözde "cürümleri" araştırmaktadır.[7]

Kurmaca ve Tarih

İlk sahnelerde Nagy'yi soluk yüzlü, bıyıklı bir adam canlandırır. Göz kamaştıran bir ışığın altında şaşı bakar gibidir; pencereleri parmaklıklı hücresinden çıkarılıp ölüme doğru götürülmektedir.[8] Seslendirilmemiş bir görüntüleme içinde suskunluklarıyla konuşan, şaşırtıcı imaj dizileri... 16 Temmuz 1958 olaylarına geri dönüş; o gün Imre Nagy'nin ölüme gittiği tarihtir. Slovakya'ya giden Mészáros ekibi orada Romanya kenti Snagov'u film mekânı için yeniden yaratmaya elverişli bir kent olarak keşfetmişlerdir. Snagov, Nagy'nin sürgüne gittiği yerdi; nitekim kent o tarihten bu yana tümden değişmiştir. 1956'nın başbakanını doğrudan tanıyan kadın yönetmen Mészáros ve kızı Zsóka'nın kişisel anıları kuşkusuz daha gerçeğe uygun bir portrenin çizilmesine katkıda bulunurlar.

Filmin akışı tartışmalar bağlamı içinde gelişir; 1956 devriminin anlamı ve yorumlanması, Macaristan'ın AB'ye girişi sırasında hâlâ gündemdedir. İtalya'da, Polonya'da Imre Nagy'nin onuruna sokaklara ve caddelere onun adı verilir. İsviçre'de bir anıtın üzerinde "dünyanın bütün büyük devrim-

5 Bugün onun mezarında anısını simgeleyen bir çan asılıdır; çanın üzerinde Latince, Macarca, Almanca ve İngilizce şu sözler yazılıdır: *Vivos voco Mortuo plango Fulgura frango* (Yaşayanları çağırırım, ölenlere ağlarım, yıldırıma boyun eğdiririm). Psikanalitik açıdan ve çeşitli kuşaklar bakımından bu yapıtlara yaslı sözler yazmak ağır bir iştir. Bkz. Vamik Volkan, "Mourning and International Politics", *The Need to Have Enemies and Allies,* Northvale: Jason Aronson, 1988.

6 Bu "karşı devrim"in yorumlanışında gelişen art arda etaplar üstüne sivri bir tartışma için anıtlardan yola çıkarak bkz. Beverly James, "Görsel Medya ve Mitik Revizyon: Viktor Kallo'nun Anısına Karşıdevrim Şehitlerine", Amerikan Slav Araştırmaları Derneği Kongresi, Toronto, Kasım 2003. Ayrıca bkz. Tarihçi János Rainer'in araştırması.

7 Bkz. György Litván, *The Hungarian Revolution of 1956: Reform, Revolt and Repression, 1953-1963,* Longman 1996; János M. Rainer, *Nagy Imre. Politikai Eletrajz* (cilt 2, 1953-1958). Budapest Institute, 1956; Csaba Teglás, *Budapest Exit: A Memoir of Fascism, Communism and Freedom*, Texas University Pres, 1998.

8 Márta Mészáros'la Görüşme, Budapeşte, Şubat 2004.

cilerinin adları yer alır. O anıtta iki Macar gördüm: Lajos Kossuth ve Imre Nagy."[9] Filmin başlığı –*Gömülmeyen Adam*– temel bir çelişkiyi ima eder; kamusal ve özel belleğe gömülen bir insan zaten sorumlular tarafından yok edilmiştir; bu da onun huzur içinde yatmaması için yapılmıştır. Mészáros bu bakışı şöyle geliştirir: "Bu olayı dile getirmek dehşet vericidir: Nagy dört kez gömüldü. Önce idam edildiği hapishane avlusunda, mutfağın altında, orada beş gün boyunca üstüne süprüntü attılar. Oradan katillerin gömüldüğü Kozma Sokağı'nda bulunan mezarlığın bir köşesine götürdüler. Nihayet 'Parsel 301'e' naklettiler. Cesedin kimliğini belirlemek Zsóka'ya düştü; onun kunduralarını tanıyordu; ayakuçlarında birbirine bağlanmış iki beyaz kemik parçası dışarı fırlamıştı. İnsanlık dışı bir hapishanede kalmıştı; karanlık hücresinde hamamböcekleri ve kurtlar kaynaşıyordu. Her tür insana duyulması gereken en yalın saygıdan yoksun bırakılmıştı. Yani bu durumda, ölümle cezalandırılması bile gereksizdi."[10] Doğu'nun komünist gençliğinin gösterdiği tepki Nagy'nin kişiliği hakkında çok şey anlatır. Güzel bir örnek: Komünist Parti üyelerinin temelden değiştirilmesi sonucunda siyasal bakımdan angaje olan Polonya halkının yaşadığı manevi dram 20 Haziran 1958 tarihli mektupta ifadesini bulur. Söz konusu mektup Polonya komünist gençlik örgütü üyesi, 1928'den bu yana Polonya Komünist Parti üyesi olan Bronislawa Piasecka tarafından merkez komiteye yazılmıştı. Partiye duyduğu sadakati belirten nişanı ve kimlik kartı mektuba eklidir: "Imre Nagy ve meslektaşlarının mezarlarına çiçekler yerine parti kimlik kartımla madalyamı bırakıyorum."[11] Gelgelelim Márta Mészáros'a bakılırsa, 1958'de olayla kimse ilgilenmiyordu.[12]

9 9 "On yıllar boyunca, adının bile telaffuz edilmesine hakkı olmayan bu adam nasıl biriydi?" sorusuna Mészáros şöyle cevap verir: "Hayatı seven bir adamdı. Nüktedan, sıcakkanlı, ilginç biriydi. Nezaketten, güzel şaraptan, güzel sevgiliden, müzikten hoşlanırdı. Köylülerin dilini anlıyordu. 1956'da tesadüfen başbakan olmamıştı. Nagy'yi hain ve suçlu olarak değil de insan olarak göstermeyi istiyordum. Tabii hayatının bu tarafını filmlerimde yok saymadım. Birinci *Napló* filmi makaslandı; sonra onu yeniden kurguladık. Her ne kadar bu bana mümkün görünmüyorsa da günün birinde itibarının iade edileceğini umut ediyordum. Zaten bu filmi, daha önce yaşadığım kişisel deneyimi anlatmanın ötesinde çevirmek istiyordum; çünkü tarihimiz hakkında, 1956 dahil pek fazla açıklık yoktu. İnsanın yaşadığı dönemi tartışmaya hakkı vardır; o bitip silindiği zaman tarihçilerin malzemesi olacak, onu anımsayanların duyduğu heyecan boşa gidecektir. Çektiğim film 1956'nın karmaşık yapısında bir kaldırım taşı olursa bu bana haz verecekti. Üstelik bu olaya herkes kendi açısından bakmak istiyordu. Sol olayda kendi rolünü hissettirmemek için korkudan, bu konuya değinmeye cesaret edemedi; buna karşılık sağ kanat Imre Nagy'yi komünist olarak görüyor, aynı zamanda onu büsbütün inkâr etmekten kaçınıyordu." *A Temetetlen Halott: Mészáros Márta Filmje Nagy Imreről* (*Törensiz Ölen Adam: Marta Meszaros'un Imre Nagy Üstüne filmi*), a.g.e., s. 66-67.

10 David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (*Mazi Yabancı Bir Diyardır*), Cambridge Üniversitesi, 1985.

11 István Kovács, "Instead of Flowers: Az 1956-os magyar forradalom lengyel dokumentumai" (1956 Macar Devrimi Üstüne Parlak Belgeler), *Budapest Review of Books*, 7,2 (bahar 1997).

12 "Onu infaz ettiler, hain ya da suçlu sayılmak istemedi ve merhamet dilenmeyi reddetti. Yalancı bir itirafla küçük düşürülmesine izin vermeyen ilk komünistti. Altmış yaşında kalp hastası olmasına ve çok zayıf düşmesine rağmen öyle güçlüydü ki dava sırasında çekilen propaganda filmini göstermeye cesaret edemiyorlardı. Yalan bile inandırıcı olacaktı..." Márta Mészáros ile Görüşme, *Nők Lapja*, a.g.e.

Imre Nagy rolü Nowicki'ye[13] önerilmişti. Bunun nedeni, Nowicki/Mészáros çiftinin Polonya ve Macaristan'da uzun süre beraber çalışmalarının yanında, aktörün Nagy'ye hayli benzer olmasıydı. O kuşaktan hiçbir Macar aktör bu role daha uygun bir aday olamazdı. Gerçi yüzler çok birbirine benzemiyordu; üstelik Nowicki'nin güncel fiziği, 1980 ve 1990 yıllarındaki filmlerinin çoğunda aktör rolünü oynamasına rağmen Macar seyircilerce tanınmıyordu.

Sinemacının *Népszabadság* gazetesinde yayımlanan bir röportajında bu çekimin amacı açıkça belli oluyordu: "Benim kişisel düşünce biçimime uyan mütevazı bir bütçeyle Nagy üstüne onurlu bir film yapmayı arzu ediyordum. Amacım anlaşmazlıkları ve tartışmaları gündeme taşımaktı."[14] Onun sözlerine bakılırsa, bu son on yılların belgesel birikimi sinemaya uyarlanabilir yenilikçi bir anlatı hazırlanmasını sağlıyordu. Öte yandan, 1956 döneminin ana çizgilerinden kopuk yetişen genç kuşaklara doğru bilgi aktarmak gerekiyordu.

1956 yılına ilişkin Macar belgesellerinin ve kurmaca filmlerinin bol bol üretilmesi hâlâ bugün de devam ediyor. 1960'lı yılların bazı sinemacıları 1956 ayaklanmasını komünist makamların demir yumrukla bastırması olgusu karşısında çok kendine özgü alegorik bir üslubu son derece saydam ve daha çağdaş bir estetiğe doğru geliştirdiler[15] (Sözgelimi bkz. Miklós Jancsó'nun *Szegénylegények* [*Umutsuzlar*] filmi. Yönetmen 1965'te Avusturya'nın 1848'deki egemenliğine karşı Macar başkaldırısını sahneye koyar). Aynı şekilde komünizm sonrası dönemde Macar sinemasının 1956 devrim temasında ısrar edişine dikkat etmelidir. Örneğin Livia Gyarmathy'nin (1989 yılında belgesel dalında beş ödül alır) *1953: Gizli, Zoraki Çalışma Kampı Belgesi başlıklı çalışması*, Macaristan'ın zoraki çalışma kamplarını ilk kez beyazperdeye aktarır; kadın yönetmen Sophie Kotanyi'nin ailesini anlatan ortak yapımı *Kaderin Sevgisi* (1996) o aile çevresinde Budapeşte'deki entelektüelleri, filozofları ve sanatçıları; 1956'nın ardından gelen göçü yansıtır; Miklós Gimes'in Budapeşte, Berlin ve Locarno'da ödüllendirilen *Anne* (2003) belgeseli, yönetmenin annesini aktaran bir anlatıdır. 1956'nın liderlerinden biri olan kadının kocası "karşı devrimci" faaliyetle-

13 "Polonyalı olduğundan da fazlası biraz köylü bir çocuk. Imre Nagy'ye özgü aynı ısrarcı inatçılık. Nagy konusunda her şeyi okuduktan sonra Jan Nowicki onu aşırı derecede sevmeye başladı. Hatta bıyık bırakıp 18 kilo verdi." "Her Story, a History: Márta Mészáros interviewed on Kisvilma-Az utolsó napló," Andrew Princz, *Central Asian News*'dan (www.cere-view.org/99/kinoeye) aktarılan alıntılarla *Kinoeye: Central Europe Review*.

14 14 Gyula Varsanyi, *Népszabadság*, 24 Nisan 2003, s. 11 "*Tisztességes művet akarok: Mészáros Márta készülő Nagy Imre-filmjéről.*" Geçen Mayıs ayında Nagy'nin ölüm yıldönümü için ulusal hazırlıklar sırasında yapılan görüşme, aynı şekilde bkz. "*Törensiz Ölüm*: Márta Mészáros'un Imre Nagy'ye ilişkin filmi', a.g.e.

15 15 Bu konuda bkz. Giusy Pisano-Basile'nin, Raymond Durgnat'nın yazıları. *Théorème* no. 7'de, "Macar Sineması, Zaman ve Tarih", PSN, 2003.

rinden ötürü Macar Stalinci rejimi tarafından idam edilir; kişisel olduğu kadar tarihsel de olan anlatıda *Az a Nap, a Mienk* (Zsólt Kézdi-Kovács, 2002) 23 Ekim 1956'da Budapeşte'de Sinema Okulu öğrencilerinin ayaklanmaya katılımı söz konusudur; Pál Sándor'un *Daniel Trene Biniyor* (1983-2001) filminde Sovyet işgalinden sonra 1956 siyasi mültecilerinin yaşadıkları travmalar kurgusal bakımdan derinliğine analiz edilir.[16] Ama komünizm sonrası döneme ilişkin filmler de buna dahildir. Bu konuda István Szabó'nun *Gümşığı* destanı Macar Yahudisi bir ailenin üç kuşağını yansıtır; 1956 politikasını ve onun yardakçı takımını sergiler.[17]

1956 meselesi ve Stalinci dönem Macar sinemasında bir hayli ilgi uyandırmıştır. Travma yaşayan çocuklar kuşağının deneyimlerini inceleyen Péter Gothár'ın *Megáll az Idö* (*Askıda Zaman*, 1984) filmine bu bakımdan referans verilebilir. İlginçtir, az çok dolu olan bu yapıma rağmen hiçbir kurmaca filmi, hiçbir biyografi Imre Nagy'nin yaşamına tümüyle yer ayırmaz. Márta Mészáros'a bakılırsa yaşadığı dönemin tarihinin bilincinde olarak, o maziyle yüzleşmekten başka bir isteği yoktur ve bu film projesi yeni bir etik zorunluluğu içerir. 1980'li yıllarının büyük kompozisyonu Napló örneğinde olduğu gibi –otobiyografik filmler üçlemesi, *Çocuklarım İçin Günlük, Aşklarım İçin Günlük, Annem ve Babam İçin Günlük*– zamanın sansürü özellikle 1956 olayları etrafındaki tartışmayı kimse görmeden yok ediyordu. Nagy olayı o sansürün mermi menziline giriyordu.[18] Aslında Mészáros 1953'te yaptığı konuşmalardan birinde Imre Nagy'nin tarihsel figürüne değinmişti; bu konuşma kendi filmi *Çocuklarım İçin Günlük*'ün (1982) ilk gösterimi sırasında gerçekleşmiş ama sansür konuşmayı makaslamıştı.[19]

Gömülmeyen Adam, bitmesi uzun süre beklenen bir kurmaca filmi oldu ve Erzsébet Nagy'nin aktif desteği sayesinde tamamlanabildi. Nagy'nin kızının ortak çalışmaya katılması, olayların ardından otuz yıl sonra, babasının 1956 ayaklanmasında kaybolan itibarının iadesi için elverişli yeni koşulları yarattı.

16 16 Bizim yazımıza bkz. "Komünizm sonrası Kadınlar Sineması", *Théorème*, no. 7'de, a.g.e., s. 222-231.

17 17 Catherine Portuges, "István Szabó'nun *Günışığı*", *Cinéaste*, cilt XXVI, no 2000, s. 56-57; Susan Suleiman, "*Sunshine* ve Macar Yahudileri", *Théorème*, no. 7, a.g.e.

18 Mészáros, çocukluktan beri Erszébet Nagy'yi tanıyordu. İkinci Dünya Savaşı sırasında kendi ailesi Kırgızistan'a iltica eden Nagy'lerin yanına yerleşmişti. 1942-1943 başlarında Sovyetler savaş tutsaklarına zulüm yaparken "amca" Imre'nin ayrılışından sonra, küçük kız Erszi Marta'dan kopmadan önce bir zaman daha annesi, "teyze" Maria'nın yanında kalır. Daha ilerde Mészáros Budapeşte'de Nagy ailesi ile tekrar ilişki kurar. O tarihte Imre Nagy tarım bakanıdır; "Her Story, A Story: Márta Mészáros interviewed on Kisvilma-Az utolsó napló", Andrew Princz, *Kinoeye: Central Europe Review* (www.ce-review.org/99/19/kinoeye).

19 Ekim 1956'da, ayaklanma günlerinde, *Macaristan Alevler İçinde* belgeselinin çekimi yankı uyandıran bir olay olur. Belgeselde sinemacı István Szöts yönetiminde altı Macar ekibi çalışmıştır, Erszébet Bori, "The Hungarian Documentary", *Hungarian Quartetly 44* (bahar 2003), s. 132-142.

Kurmaca ve Bellek

Nagy'nin baba figürünün kahramansı görünümünü genelleştirerek ve önceki üçlemesinin az çok Ödipusvari aile dinamiğini yeniden etkinleştirerek Mészáros, bu aile ilişkilerini keşfeder. Tarih ve düşsel arasındaki ilişkilerde babayı idealize ederek –ki o ilişkilerde onun temsil edilmesi içi asla doldurulamayan bir girdaba dönüşür– kadın yönetmen savaş sonrası sosyal yapının inşasına hiç değinmeden ilerler:[20] "*İçten Günlük*'te, çok az tanıdığım kendi babamı buldum. Senaryonun pek çok cümlesini kendim için yazdım; sansür için değil..."[21] –1937'nin Stalinci tasfiyelerine kurban giden akrabalarından yoksun kalmanın acılarını sürekli dile getiren önceki filmleri gibi: *Kis Vilma: Az Utolsó Napló* (*Küçük Vilma, Son Günlük*, 2000)[22]. Üçlemenin yarattığı imaja nazaran bu film özde otobiyografiktir, tarihi anlatma amacını taşır; zira Avrupalı kuşak Sovyet gulagı'nın hayatta kalanlarını Batı'da pek tanımaz. Alman-Macar-Polonya-Kırgız ortak yapımı olan bu son film o ünlü üçlemenin (*Çocuklarım İçin Günlük*, 1982; *Aşklarım İçin Günlük*, 1987; *Annem ve Babam İçin Günlük*, 1990) ardından gelir.

O zamanlar idealist bir devrimci olan Mészáros'un babası 1937'de ailesi ve Küçük Vilma'yla birlikte Kırgızistan'a yerleşmeye karar verir. Stalin'in politik tasfiyeleri sırasında aile bireyleri teker teker tutuklanır ve NKVD ajanları tarafından katledilmeden önce, "ibret olsun" diye yargılanırlar. Daha sonra uyum sağlamak amacıyla Sovyet okuluna kabul edilen Vilma, daha devrimci bir izlenim bırakan tınısıyla Rusça Nina Alexeyevna adını alır. Bunun ardından doğduğu ülke Macaristan'a dönmesine izin verilecektir. Mészáros şöyle ekliyor: "Şunu demek istiyorum, o tarihte Kırgızistan'a giden akrabalarım ve pek çok başkaları Stalinciliğin kurbanı oldular, infaz edilip unutuldular (...) Gulag konusu pek açılmaz; o rejim yüzünden 20 milyon insan hayatını kaybetmiştir. Sol kesimden yabancılar aynı şekilde acı çekmişlerdir; Avrupa'da yaşamak çok zordur; bunun nedeni faşizm ve Almanya'da Hitler'in zaferidir. Böyle şeyler Sovyetler Birliği'nde pek bilinmez (...) Ama on yıl önce SSCB, Rusya ve Kırgızistan'da film çevirdiğime rüyamda görsem inanmazdım."[23]

---

20 Catherine Portuges, *Beyazperde Anıları: Macar Sinemasında Márta Mészáros*, Indiana Üniversitesi, Bloomington, 1993.

21 Kristian Feigelson, "Márta Mészáros'da *İçten Günlük*'ten Anı-Perdeye", *Théorème*, no. 7, a.g.e.

22 *Kis Vilma-Az Utolsó Napló* (*Küçük Vilma, Son Günlük*. Üj Dialog Studió Hongrie/Euroarts Entertainment Allemagne/Akson Studio Pologne Ortak yapımı). Macaristan, 2000. Yönetmen ve senaryo Márta Mészáros. Genç kız Vilma (Lili Monori) Kırgızistan'da ailesinin yanına gider; aile bireyleri orada sosyalist bir cennet bulmayı umut ederlerken siyasi cinayetler ve totaliter baskıyla karşılaşırlar; Stalinci tasfiyelerin kurbanı olurlar. Bkz. Kristian Feigelson, "Márta Mészáros'da *İçten Günlük*'ten Anı-Perdeye"; Macaristan ve Rusya arasında yer değiştirmekten yoksun kalan yönetmen kadının kamusal alanın içtenliğine duyduğu önem konusunda kusursuz bir tartışma.

23 Márta Mészáros'la kişisel görüşme, Budapeşte, Şubat 2004.

Bu filmi hiç stüdyoya başvurmadan çevirirken salt orijinal mekânı kullanmanın zorlukları vardı. "*Doberdo*" için (veranda biçiminde politika salonudur: gizli polis orada tutsaklarını izliyordu) Snagov'un Slovakya'da temsil edilmesi gibi Gyorkocsi Hapishanesi yerine Vács'ınki kulanılmıştı. Bu güçlüklere mali sorunlar da eklendi; nitekim Mészáros –çoğu kez bütün filmlerinde olduğu gibi– filmin resmi yapımcısı olmadığı halde, gereken mali kaynağı araştırmakla sorumluydu. İlişkileri ve becerikliliği sayesinde Macar Sinema Vakfı'na başvurduktan sonra Slovak ve Polonyalı ortak yapımcılar buldu. Macar televizyonu projeden uzak durmuştu: "Genel müdür benimle konuşmak bile istemedi; oysa Çek ve Polonya televizyonu filmin gösterimini herkese yaymak istediler; bu şekilde 1956 Devrimi'nin anlamının açıklığa kavuşacağını düşünüyorlardı. Eurimages Macar temsilcisi Strasbourg'da, bu filmi desteklemeyeceğini bildirdi. Bereket versin, onunla uyuşmazlığa düşen Kültür Bakanı István Hiller mali kaynağın geri kalanını bize temin etti."[24]

Belirli bir tarihin sinemada itibar görmesi, Macar bağlamında tekrar anıları canlandırır: Bu yorum 1950'li yılların Macar sinemasına ilişkin Jancsó'nun politik analizini anımsatır: "Kádár döneminin bellibaşlı kişisi György Aczél'di (Komünist Parti Kültür Komiseri). Sinemanın uluslararası alana yayılması amacıyla maddi olanakları sağlamaya çalışıyordu. Gelgelelim şu sözcükleri kullanması kesinlikle yasaktı: 'Kahrolsun Ruslar' ve '1956 bir devrimdi'. Bu cümleler mecazi anlamda telaffuz edilebilirdi ama asla doğrudan söylenemezdi. Bu kültürel politika bağlamında, bazı yönetmenlerin çalışması denetlenebiliyor, parti yararına propaganda yapmaya zorlanıyorlardı; bu da olmazsa, parayla satın alınabiliyorlardı."[25] Stalinci dönemde Macar sinemasının başoyuncularına ilişkin bu tartışmalar, o kuşağın çok sayıda sinemacısında olduğu gibi hayatta kalanların belleğinde de daima canlı kalmıştır.

Kuklaların Geri Dönüşü

Bir filmin finansmanını sağlayabilecek Budapeşte'deki elverişli kurumları reddeden iktidarı bu kararından geri döndürmek bugün hâlâ olanaksızdır; bu tutumun hâlâ "doğrudan politik" nedenlere dayandırılması başka tartışmalara yol açar. Sinemayı kazançlı duruma getirmek kaygısıyla herkesin ilgisini çekecek filmler yapmanın bilincinde olan ekonomik sansür çoğu kez eski ideolojik sansürün yerini almıştır. Macaristan'ın Avrupa ile

24 Bu konuda bkz. C. Portuges, "Lovers and Workers: Screening the Body in Post-Communist Hungarian Cinema", *Nationalisms and Sexualities, A. Parker vd.* (ed), Routledge, 1992, s. 285-295; Tamás Aczél, *God's Vineyard: Excerpts From a Political Autobiography*, 1988.

25 "Miclós Jancsó ile Görüşme", a.g.e.

yeniden buluşmaya çabaladığı bir dönemde, söz konusu tartışma yaklaşımlar ve daha politik ya da eleştirel bir sinemayla ilişki kurmak bakımından farklı bir anlam kazanır.[26] Ancak Márta Mészáros'un SSCB'de bizzat eğittiği çok sayıda oyuncu açısından Jdanovshına (1946 Ağustos'unda Jdanov tarafından ortaya atılan kültür kampanyası; kampanyanın amacı, savaş sonrası Stalinci ideolojinin önceliğini güçlendirmekti) travmatik ve bulanık anı izleri bırakmıştır. Jdanov ilkin özellikle Mihail Zoşçenko ve kadın şair Anna Ahmatova gibi yazarlara saldırarak onların yapıtlarını "Sovyet iktidarı bakımından ideolojik anlamda zararlı ve düşmanca" bulmuştu; Yazarlar Birliği'nden onları ihraç ederek yayın yapmalarını yasaklayan bir belgeyi imzalamış, ancak yasağı salt edebiyatla sınırlı tutmamıştı. Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Leonid Lukov, Leonid Trauberg, Grigori Kozintsev gibi sinemacıları hedef almış; Sergey Eisenstein'ı yaptığı "yanlışlar"dan ötürü bir itiraf belgesi imzalamaya zorlamıştı. Günümüzde durum farklıdır; ancak tarihin sinemada yeniden yazılmasının Orta Avrupa'da kendine özgü sınırları vardır. *Imre Nagy'nin Günlüğü* o saplantıların bir yankısıdır.

Mészáros *İçten Günlük* üçlemesinde Stalin ikonasını (Chiaureli'nin *Berlin'in Düşüşü*'nden alıntı, 1949) yeniden imaj olarak kullanır; Stalin uçaktan bir canlı-Tanrı gibi inmekte, başında hâle süsünde bir taç görülmektedir.

Kendi kuklalarını oynatan Stalinciliğin bütün biçimlerini hayatı boyunca sorgulayan kadın yönetmene göre bu bir yöntem biçimidir.[27]

26 Bkz. Gábor Eröss, "1989 Sonrası Sinema Tarihinin Durumu", *Théorème*, no. 7, a.g.e. Ayrıca bkz. Kamusal alana bir filmin kabulü hakkında "konu-dışı", *İletişim Sorunları*, no. 4, 2003, s. 313-324.

27 Werner G. Hahn, *The Fall of Zhadanov and the Defeat of Moderation, 1946-1953*, Cornell Üniversitesi, 1982. Bkz. Catherine Portuges, "Intergenerationel Memory: Transmitting the Past in Hungarian Cinema", *Spectator: Quo Vadis European Cinema? 23:2/Fall 2003*. Ayrıca bkz. Karen Petrone, *Life Has Become More Joyous, Comrades in the Time of Stalin*, Indiana Üniversitesi, Bloomington, 2000.



Tito ve Stalin aynı posterde yan yana

Bengi MUZBEG, Prizren'de (Yugoslavya-Kosova) doğdu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden sonra, yüksek lisansını Ankara SBF'de tamamlamıştır. Marmara Üniversitesi'nde *Post-Yugoslav Belgesel Filmlerinde Travma ve Geçmişle Yüzleşme* konusunda doktora yapıyor. Kosova Dokufest Uluslararası Kısafilm ve Belgesel Festivali seçici kurul üyesidir.

YUGOSLAV SİNEMASINDA STALİNİZM MESELESİ

Bengi Muzbeg

– § –

Sırp-Hırvat Sloven Krallığı (1918-1929) ve sonrasında Yugoslavya Krallığı'nda (1929-1941) faaliyet gösteren Yugoslavya Komünist Partisi üyeleri ile sol görüşlü sanatçı ve entelektüeller arasında yaşanan bir tartışma, Yugoslavya'nın sanat-politika ilişkisinde izleyeceği yolu belirleme noktasında büyük bir önem taşımaktadır. 1930'lu yıllar boyunca yapılan hararetli tartışmalar, Nazi Almanyası'nın Yugoslavya'ya saldırması ile kesilmiş, 1945'ten sonra farklı bir alanda sürdürülmüştür. 1948 yılında Yugoslavya'nın SSCB ile ters düşmesi ve "ayrı bir yolu" izlemesi ile Stalinizm'in Yugoslavya'ya doğrudan etkisinin önü kesilmiş, ancak Stalinizmin etkileri başka şekillerde devam etmiştir.

Yugoslavya'nın 1948 yılında Kominform'dan ihracı ile sonuçlanan SSCB-Yugoslavya çekişmesinden sonra Yugoslavya, iç politikada "özyönetim", dış politikada ise "bağlantısızlık" yolunu izlemiştir. İşte bu yıllarda 1930'ların hararetli tartışmalarında sosyalist gerçekçi sanat üretimini kabul etmeyen fikir insanlarına iade-i itibar yapılmıştır. 1948'de yaşanan tartışmada Stalinizm'in önü kesilmiş, ancak Stalinizmin yerleştirilmesi için kullanılan yöntemler bu sefer Titoizmi yerleştirmek için kullanılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla Titoizm, Stalinizm yöntemlerini reddetmemiş, tersine onu kullanmıştır.

Yugoslav Sol Edebiyatında Tartışma ve Stalinizm (1928-1941)

1920'li yıllarda Fransız Gerçeküstücülerin yaptığı yayınlar ve gerçekleştirdiği tartışmaları takip eden Yugoslav entelektüeller Zagrep'te değişik estetik grupları oluşturmuş, Belgrad ise Yugoslav Gerçeküstücülerin

merkezi olmuştur. Aynı zamanda Yugoslavya Komünist Partisi üyesi olan Oskar Davičo, Marko Ristić, Koça Popović ve Aleksandar Vučo Belgrat'taki Yugoslav Gerçeküstücülüğü'nün kurucularıdır.[1] Buna karşılık yine Yugoslavya Komünist Partisi (YKP) üyesi ve partiye yakın ayrı bir grup ise Sosyal Literatürcüler (Toplumsal Edebiyatçılar) olarak bilinmekteydi. Bu grupta Tito'nun yakın ekibinden Milovan Djilas da bulunmaktaydı. Sosyal Literatürcü grup Rusya Proleter Yazarlar Birliği etkisinde olup, dönemin Krallık Yugoslavya'sında faaliyet gösteriyordu.[2] Fransız etkileri ile bir yandan Gerçeküstücülük etkisi süren Yugoslavya'da doğal olarak SSCB'deki gelişmeler de yakından takip ediliyor ve orada yaşananların yansıması YKP ve entelektüel çevrelerde görülüyordu. 1920'li yılların sonuna doğru Stalin'in güçlenmesiyle Troçki'nin sürgüne gönderilmesi ile başlayan süreç Yugoslavya solu içerisinde önemli tartışmalara neden olmuş, sanat-politika sentezi, İspanya iç savaşı, Rusya Proleter Yazarlar Birliği'nin 1930 yılında Kharkov'da gerçekleştirdiği toplantı sonucu alınan kararlar, sosyalist gerçekçilik gibi konular üzerinde geniş tartışmaları ortaya çıkarmıştır.

Bu dönemi ve tartışmaları en iyi şekilde inceleyenlerden biri olan Stanko Lasić dönemin tartışmalarını, sanatın anlamı hakkındaki fikirler ile sanat yaratıcılığı üzerine düşüncelerden başlatıp üç ayrı tartışma konusuna ayırmıştır. Yazara göre Yugoslav Sol Edebiyatı'nda sürdürülen tartışmanın birinci aşaması Sosyal Literatürcüler ile Gerçeküstücüler arasında yaşanmıştır. 1935'ten sonraki ikinci aşamada ise Hırvat Troçkist yazar Miroslav Krleža ile sosyalist gerçekçi sanat anlayışını benimsemiş Sosyal Literatürcü grup arasında bir tartışma yaşanmış, 1939 yılında başlayan uzlaşma arayışları üçüncü aşamayı oluşturmuştur.[3]

Belgrad merkezli Yugoslav Gerçeküstücülerin çoğu Fransa'da eğitim görmüş sanatçı ve entelektüeller idi. Dolayısıyla kendi aralarında da Fransa'daki bölünmeyi yaşamaya başlamışlardı. Stalinci Sovyetler Birliğiyle işbirliği halinde olan Fransız Komünist Partisi militanı ve şairi Louis Aragon ile Troçkist eğilimli bir başka Fransız şair André Breton taraftarları yayınladıkları eserlerde giderek yoğunlaşan bir biçimde çizgilerini belli etmeye başlamışlardı. Zaten Krallık Yugoslavya'sının katı yönetim ortamında yaşanan bu gelişmeler Rusya Proleter Yazarlar Birliği'nin 1930 yılında Khrakov'da düzenlediği toplantıda sanat üretimine yeni açıklamalar getirmesi, sanatta

1 Dordje Tomiç ve Krunoslav Stojakoviç, *"Iz Povijesti Jugoslovenske Ljevice od Poçetka 19. Stoljeca do Izbijanja Drugog Svetskog Rata-Skica Poglavlja Koja Nedostaje" Perspektive* dergisi, Sayı 7, Rosa Louxemburg Stiftung Southeast Europe Yayınları, Belgrad, 2013, s. 2-5.

2 Velimir Viskovic, *Sukob na Ljevici-Krlezina Uloga Sokobu na Ljevici*, Narodna Knjiga Yayınları, Zagreb, 2001, s. 4. internet yayını: http://newpolis.org/files/sukob_na_ljevici_v._viskovic.pdf

3 Stanko Lasiç, *Sukob na Knjzevnoj Ljevici 1928-1952, Institut za Znanost o Knjizevnosti*, Zagreb, 1970, s. 62-63.

"Kharkov Çizgisi" olarak bilinen bu yörüngeyi Louis Aragon'un da desteklemesi, Belgrad'lı Gerçeküstücüleri iyice bölmüş, sonunda 1930'lu yıllarda dağılma noktasına getirmiştir.

Sosyal Literatürcü grupta yer alan üyeler ise "Kharkov Çizgisi"ni benimsemiş; yeni sanat ve edebiyat tanımlamalarına dergilerinde yer vermişlerdir. Bu çizgiye göre "sanat, proleter devriminin ve mücadelesinin bir bölümü olup, devrim için gerekli her türlü propagandayı ve halkı bilinçlendirmek amacıyla Parti tarafından getirilen kararları, hiçbir sorgulama ve yorumda bulunmadan yaymak zorundadır. Sanat, devrimci kitlelere hizmet edecek ve onlardan esinlenecektir. Onların somut sorunlarını ele alacak ve proleterya mücadelesine yardım edip, soyut kavramlardan kendini arındıracaktır" denmektedir.[4] Breton'cu bir çizgi izleyen Gerçeküstücüler ise sanatın siyasete hizmet etmesi gerektiği görüşünün sanatı sınırlayacağını belirtmişler ve sanatta tek tipleşme tehlikesine vurgu yapmışlardır.

"Kharkov Çizgisi"ne en ağır eleştirileri yapan kişi Hırvat asıllı Miroslav Krleža'dır. Krleža 1930 yılında Kharkov'da alınan kararlar ile 1934'te düzenlenen Sovyet Yazarlar Birliği toplantısında öne sürülen tezlerin kabul edilemez olduğunu, alınan bu kararlar ile sanatın siyasete alet edileceğini, siyasetin hizmetleri için sanatın bir uşak gibi çalıştırılmak istendiğini, sanatın yaratıcı gücünü yok edeceğini belirtmiş ve Troçkist bir söylemle dünyadaki tüm sol görüşlü sanatçı ve edebiyatçıların bununla mücadele etmesi gerektiğini ifade etmiştir. Krleža fikirlerini, 1930'lu yılların ortalarında *Danas* (*Bugün*) dergisinde, bu yılların sonlarına doğru ise *Pečat* (*Mühür*) dergisinde açıklamıştır. Krleža'nın bu yöndeki açıklamalarına en büyük eleştiriler sosyalist gerçekçiliği kabul eden Jovan Popovič ve Milovan Djilas gibi yazarlardan gelmiştir. Bu yazarlar başta *Sveske* (*Defterler*) dergisi olmak üzere birçok dergide düşüncelerini ifade etmişlerdir.

Yugoslavya Federatif Halk Cumhuriyeti'nde Sinemanın Kurumsallaşması ve Stalinizm

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Yugoslavya sinemasından bahsetmek pek olanaklı değildir. Diğer Avrupa ülkelerinde görülen sinema alanındaki gelişmeleri dönemin Krallık Yugoslavya'sı yaşamamıştır. Yugoslavya Krallığı sinemaya pek önem vermemiş, diğer ülkelerde görülen ulusal sinemayı korumaya yönelik adımları atmamıştır. Dolayısıyla Yugoslavya Krallığı'nda bulunan sinema salonlarında genellikle yabancı filmler gösterilmiş, çekilen

4 A.g.e., s. 27-38.

bazı Yugoslav filmleri de sanat değerinden uzak olan önemsiz ürünlerdir. Bu filmler ayrıca ticari bir amaç doğrultusunda çekilmiş, Yugoslav toplumundan uzak konuları işleyen eğlencelik filmlerdir.[5]

Yugoslavya Ikinci Dünya Savaşı'nda büyük zarar görmüştü. Insan kaybı bakımından Polonya'dan sonra ikinci sırada bulunmaktaydı. İkinci Dünya Savaşı'nda Yugoslavya, nüfusunun yüzde 11'ini teşkil eden 1,7 milyon yurttaşını kaybetmişti. Kaybedilen bu yurttaşların 90 bini nitelikli işçi, 40 bin kadarı da eğitimli aydın kesimi oluşturmaktaydı. Tam bir ekonomik çöküş ve altyapı sorununa sebep olan savaşta Yugoslavya'da 822 bin bina zarar görmüş, 3,5 milyon insan evsiz kalmış, demir yolları, vagon ve lokomotifler Nazi orduları ve İtalyan Faşist güçleri tarafından imha edilmiştir.[6]

Bütün bu olumsuzlukların dışında, Yugoslav sineması açısından olumlu olan sadece iki unsur bulunmaktaydı. Bunlardan biri kurtuluş savaşını kazanmanın morali ve yarattığı özgüven, diğeri ise kurtuluş savaşının lideri Josip Broz Tito'nun sinemaya verdiği önemdi. Bu ilgiden dolayı savaş devam ederken, 1944 yılında Yugoslavya Halk Kurtuluş Ordusu ana karargâhında bulunan Propaganda Birimi'nde sinema bölümü kurulmuştur.[7]

Yugoslavya Halk Kurtuluş Ordusu tarafından 1944 yılında kurulmuş olan Sinema Birimi, 3 Temmuz 1945 tarihinde Yugoslavya Halk Kurtuluş Ordusu Sinema Kurumu'na dönüştürüldü. SSCB'nin uyguladığı modele uygun olarak şekillenen Yugoslavya kurumlarından biri olan Sinema Kurumu, devlet tarafından bütçesi sağlanan bir birim olarak şekillendirildi. Bir yıl sonra Haziran 1946 yılında sinema konusunda en yüksek organ olan Sinematografi Komitesi kuruldu; komite başkanlığına saygın bir yazar, 1920'li yılların Belgrad Gerçeküstücü ekibi kurucularından Aleksandar Vučo, bizzat Josip Broz Tito tarafından atandı. Sinematografi Komitesi, Yugoslavya'da sinemanın gelişimi dahil, sinema dergileri ve kitaplarının yayını, eğitici ve belgesel filmlerin çekimi, yabancı filmlerin dağıtımı gibi önemli konularda tam yetkili kılınmıştı. Siyasi yönetimin doğrudan ilgi göstermesi sayesinde Yugoslavya'da bir yıl içerisinde sinemayı konu edinen 60 sayı dergi ve 27 eğitici kısa film çekildi. İlk uzun metraj film ise bir yıl sonra, 1947'de gösterime girdi (*Slavica*).[8] Bütün kurumlarda olduğu gibi, sinema ile ilgili kurumlara da Tito, Krallık Yugoslavya'sı döneminde sol fraksiyonlarda yer alan aydınları yerleştirmiş, ancak bütün

5 Mira Lim ve Antonjin Lim, *Najvaznija Umetnost-Istocnoevropski Film u Dvadesetom Veku*, Çev: Maja Iliç, Clio Yayınları, Beograd, 2006, s. 20.

6 Bkz. Alpaslan, Işıklı, *Kuramlar Boyunca Özyönetim ve Yugoslavya Deneyi*, s: XIII, SBF BSYO Basımevi, Ankara, 1980.

7 Daniel J. Goulding, *Jugoslovensko Fikmsko İskustvo 1945-2001*, Çev. Luka Bekavac, VBZ Yayınları, Zagreb, 2004, s. 2-3.

8 Dejan Kosanoviç, *Filmske Proizvodnje u Jugoslaviji*, BİGZ-Jugoslavija Film Press, 1. Basım, Belgrad, 1985, s. 19.

icraatların Sovyet modeline uygun olmasına özen göstermiştir. Dolayısıyla 1920'lerin Gerçeküstücü aydını olan Vučo'dan da programa uygun hareket etmesi beklenmiştir.

Yugoslavya Sinematografi Komitesi kuruluşunu takiben bir yıl geçmeden Sırbistan'ın başkenti Belgrad'da *Zvezda* (Yıldız) ve Hırvatistan'ın başkenti Zagreb'te *Zora* (Şafak) adında iki yapım şirketi kuruldu. Daha sonra Yugoslavya'yı oluşturan altı Cumhuriyet'te film stüdyoları oluşturuldu. Bunlar sırası ile Belgrad'da Avala Film, Zagrep'te Jadran Film, Lyublyana'da Triglav Film, Saraybosna'da Bosna Film, Üsküp'te Vardar Film ve Karadağ'ın sahil kenti Budva'da Lovçen Film stüdyoları izledi.[9]

Yugoslavya'da bir yandan film yapımı için kurumsal eksiklikler kapatılmaya çalışılırken diğer yandan setlerde çalışacak uzmanların eksik olduğu, laboratuvarda çalışmaya başlayanların deneyimsiz olduğu görülmeye başlandı. 1946 yılında Belgrad'da oyunculuk eğitimi verilmesi için bir sanat okulu kurulmuş, yine Belgrat ve Zagrep'te sinema teknisyeni yetiştirmek amacı ile lise seviyesinde eğitim veren iki okul kurulmuştu. Ancak bu adımlar ile kısa sürede verim almak imkânsızdı. Dolayısıyla Yugoslavya'nın ilk filmlerini çeken yönetmenlerle çalışacak teknisyen ve uzmanlar SSCB ve Çekoslovakya'dan gelmiştir.[10]

Nasıl Bir Sinema? Sosyalist Gerçekçi Sovyet Sineması

Yeni kurulan Yugoslavya Federatif Halk Cumhuriyeti'nin kurulmaya çalışılan sinemasında ideolojik açıdan tartışmaya yer vermeden sinema dili çabucak oluşturulmuştur. Yugoslavya Sinematografi Kurumu Başkanı Aleksandar Vučo, *Film* dergisinin ilk sayısında yayımladığı makalesinde Yugoslav Sineması'nın nasıl olması gerektiğine dair düşüncelerini açıklamıştır. Vučo Yugoslav Sineması'nın Yugoslavya halklarının geçmişiyle övünmesini sağlayacak, kahramanca gerçekleştirilmiş kurtuluş savaşı hakkında ve savaştan sonra atılmış devrimci adımlar hakkında bilgilendirici olması gerektiğini belirtmiş; "Yugoslav sinemacılarının eserlerinin estetik öncelikli olmaktan çok, bilgilendirici olması gerekir. Yugoslav sanatçılar Batı ülkelerinin kullandığı teknik imkânları kıskanacak hataya düşmemeliler, çünkü Yugoslav sineması göze hoş gelen estetikten ziyade halkı bilgilendirici bir sorumluluk üstlenmişlerdir ki bu konularda bilgilendirmeyi hak eden halkımız; sanatçılarımızdan bunu beklemektedir," sözlerini ifade etmiştir.[11]

9 Petar Volk, *Povratak u Buduçnost*, Institut za Film Yayınları, Beograd, 1994.

10 Dejan Kosanoviç, *Filmske Proizvodnje u Jugoslaviji*, BİGZ-Jugoslavija Film Press, 1. Basım, Beograd, 1985, s. 25.

11 Daniel J. Goulding, *Jugoslovensko Fikmsko İskustvo 1945-2001*, Çev. Luka Bekavac, VBZ Yayınları, Zagreb, 2004, s. 9.

Kısa süreli tartışmalardan sonra "Yugoslav sineması nasıl olmalıdır?" sorusuna politik iktidar doğrultusunda cevaplar ortaya çıkmıştır:

Filmler Sosyalist Gerçekçilik temeline dayanarak yapılmalı, soyut deneysel sanat akımlarından şiddetle kaçınılmalı ve kitlelerle doğrudan iletişim sağlayacak net fikirlerle donatılmalıdır.

Ulus ve halklarımıza propaganda unsurları ve sezgisel unsurlar (bilinçaltı) kullanılarak hazırlanacak olan filmler ile ulus ve halklarımızın gerçekleştirdiği büyük halk kurtuluş savaşı anlatılmalı, savaştan sonra kurulan yeni sosyalist devlet iyi açıklanmalıdır.

Sovyet Sineması, Yugoslav sinemasına en iyi ve en aydınlık sinemasal yolu göstermektedir, Yugoslav sineması Sovyet Sineması'nın izinden gitmelidir.

Filmler bireyi konu edinmekten çok toplumu kolektif bir biçimde konu edinmelidir.[12]

Yugoslavya Sineması'nın bu yöndeki gidişatı 1948 yılında Yugoslavya ile SSCB arasında (Tito ile Stalin arasında) yaşanan tartışma sürecinde gerilemiş, takip eden iki yıl içerisinde ise tamamen durdurulmuştur. 1945 ve 1948 yılları arasında Yugoslav sinema salonlarına en fazla hâkim olan SSCB filmleri 1950 yılına yaklaşırken azalmış, yerini başta ABD olmak üzere Batı Avrupa filmleri almıştır.

Yeni kurulan Yugoslavya'nın bütün yapılanmasında SSCB modeli esas alınmış, sinema kurumları buna göre düzenlemiş, sanat anlayışında sosyalist gerçekçiliği; soyut akımlara ve Batı estetiğine fırsat tanınmadan birincil sanat görüşü olarak benimsenmiştir. Stalin'in Sovyetler Birliği'nde kontrol ettiği sinemayı belki fazlasıyla Tito, Yugoslavya'da kontrol etmeye başlamıştır.

Stalinizm ve sosyalist gerçekçi yaklaşımın benimsetilmesi ve uygulanması konusunda yine SSCB'den esinlenerek ajitasyon ve propagandayı üstlenen Agitprop Kurumu oluşturulmuştur. Edebiyat eserlerinin yayınlanmasında ve görsel sanat eserlerinin üretilmesinde sosyalist gerçekçi anlayışa uygun davranılmasını sağlamak, gerektiğinde sansür uygulamak gibi çeşitli yetkilerle donatılmış bu kurumun başına Başbakan Yardımcısı Milovan Djilas getirilmişti. Djilas 17 Ekim 1946 tarihinde YKP Merkez Komitesi'ne hazırladığı ve Agitprop'un işleyişini ele aldığı raporda şu noktalara işaret etmiştir:

1. Yayımlanacak olan kitaplarda, halkın bilincini yanlış yollara sürükleyebilecek küçük burjuva bakışından uzaklaşılmalı ve sansasyonel yayınlardan uzak durulmalıdır.
2. Partinin denetimi olmadan hiçbir kitap yayımlanmamalı.

12 A.g.e., s. 10.

3. Fransız, İngiliz ve Amerikan edebiyatından gerçek eleştiri, savaş romantizmini en iyi yansıtan eserler ve çağdaş dünya edebiyatından seçilecek olan kitaplar yayınlanmalıdır.
4. Polonya, Arnavut, Bulgar, Çek ve belli ölçüde Romen edebiyatına önem verilmelidir.[13]

Agitprop kurumu, merkezi bir teşkilat olmak üzere her Federatif Cumhuriyet'e yayılan hiyerarşik bir örgütlenmeye sahipti. Basın ve ajitasyon, teori-eğitim, kültür, teknik ve pedagoji olmak üzere dört komisyondan oluşmakta; dolayısıyla bütün basın, ifade özgürlüğü, kültürel üretim, edebi ve sanat konularına sıkı bir kontrol sağlayacak kapasitedeydi.[14]

Agitprop kurumu 1948'de SSCB ile yaşanan sorundan sonra da faaliyetlerini sürdürmüş, fakat bu kez Stalin karşıtı bir ideolojiye hizmet etmiştir. Tito, sonraları Stalin'e karşı gelse de Stalin'in kullandığı yöntemleri uygulamakta çekince görmemiştir. Her ne kadar Tito Stalin'e karşı çıkan bir lider olarak görünse de, aslında birçok durumda Stalin'i taklit etmiştir. Bütün kamu binalarına resim yerleştirerek Stalin'le benzeşmektedir; Stalin'in Gürcistan'daki ikametgâhının müzeleşmesine karşılık, Tito Hırvatistan'daki evini müzeleştirmiştir, madencilerin, çiftçilerin, demiryolu çalışanlarının dağlara taşlara Tito yazması ister istemez Stalin yazılı Sovyet topraklarını hatırlatmaktadır.[15] Stalin gibi Tito da daha hayattayken kendi mitosunu, kült kişiliği, halkların kurtarıcısı, önderi ve "babası" imajını oluşturma sürecine girmişti.

1948-Yugoslavya'nın Kominform'dan İhracı

1948 yılına kadar Yugoslavya her alanda SSCB modelini uygularken diğer Doğu Avrupa devletleri gibi bir gelişim sürdürüyordu. 1948 yılına yaklaşılırken aslında ertelenmiş sorunlar ortaya çıkmaya başladı. Tito, İkinci Dünya Savaşı başlamadan önce Yugoslav Komünist Partisi Genel Sekreterliği görevine geldiği 1937'den beri Stalin'e mesafeliydi. Stalin'in SSCB dışındaki Komünist Partilere olan davranışını, Ukraynalı Komünistleri tasfiye etmesini kabullenemiyor, ABD ve İngiltere'nin isteği üzerine Alman ordularıyla çatışan Yugoslav yerel milliyetçi güçlerle (Ustaşalar ve Çetnikler) birlik kurmayı Sovyet cephane desteğini alamama pahasına kabul etmiyordu. Stalin'in Churchil ile savaştan sonra Yugoslavya'yı yüzde 50-yüzde 50 pay-

13 Josip Grbelja, *Nepoznati Dokumenti Milovana Djilasa i Petra Segedina, Cenzor i Njegova Zrtva*, Republika Yayınları, 1. Basım, Zagreb, 1998, s. 12.

14 Branko Petranoviç, *Istorija Jugoslavije 1918-1988 Treça Knjiga Socijalistiçka Jugoslavija 1945-1988*, Nolit Yayınları Belgrad, 1988, s. 120-121.

15 Dina Iordanova, *Balkan Sineması-Alevler İçinde Sinema*, Çev: Burcu Erdoğan, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s. 124-125.

laşma duyumları, Yunanistan'da Stalin'in Yunan Komünistlere karşı olan tutumu konusu dahil birçok noktada Stalin'le ayrı fikirleri taşıyordu. Bundan dolayı Tito, Stalin ve SSCB hâkimiyetini dengeleyecek bir güç oluşturmak üzere Bulgaristan ve Arnavutluk'a Balkan Federasyonu önerisi yapmış, Stalin bu fikri kabul edilemez olarak niteleyip, Bulgaristan ve Arnavutluk üzerindeki baskıyı artırmıştı.

Balkanlar'daki Komünist yönetimlerin SSCB'nin kontrolü dışında hareket etme olasılığının arttığını gören Stalin, Yugoslavya'yı "yoldan çıkmakla" suçlamış, Pravda gazetesi bu durumu "Titoizm" diye nitelemişti. Stalin bunun dışında, Yugoslavya ile ekonomik ilişkilerini kesti. 1950 yılına gelindiğinde Tito, Yugoslavya içerisindeki Stalinci oluşumları tamamen tasfiye etmiş, geniş bir istihbarat birimi oluşturmuştu. Bundan sonra iç politikada "Özyönetim" adında, dış politikada ise "Bağlantısızlar" adında "ayrı bir yola" doğru yol almaya başlandı.[16]

Özyönetim Uygulaması ve "Erken Destalinizasyon"

Özyönetim uygulamasının sinemaya yansıması ilk olarak Yugoslav Sinema Endüstrisi'nin Sovyet modelinden arındırılması şeklinde kendini gösterdi. Yeni Yugoslav Sinema Endüstrisi 1950 yılında; film üretimi, film ticareti ve üçüncü olarak film dağıtımcılığı ve gösterimi şeklinde ayrıldı. Bunlardan film üretimi "özel kültürel önem" kapsamına, film ticareti "iç ve dış ticaret kapsamına", dağıtımcılık ve film gösterimi konusu da "hizmet" kapsamı altında değerlendirilerek önem sırası belirlendi. 1956 yılında yapılan bir düzenleme ile sinema biletlerine yüzde 17-yüzde 23 civarında vergi getirildi. Vergiden oluşturulan gelir doğrudan yerli film yapım şirketlerine aktarıldı ve Yugoslav sineması hareketlenmeye başladı. Söz konusu düzenleme ile ayrıca Yugoslav sinemacıların ortak yapımlara gitmesinin de önü açıldı.[17]

SSCB'de XX. Kongre'den sonra başlayan Destalinizasyon süreci, Yugoslavya'da daha erken başladı diyebiliriz. Yapısal olarak Yugoslavya sinema endüstrisi yukarıda bahsedildiği düzenlemeler ile Sovyet modelinden ayrıştırılırken, diğer yandan Batı ülkeleri ile ortak yapımların önü açıldı. Yugoslavya sinema salonlarında 1945 ve 1949 yılları arasında süren Sovyet film hâkimiyetinin, 1950'lerin sonuna doğru tamamen ABD ve Batı Avrupa ülkeleri lehine döndüğü görülmektedir. Bu durum ABD'nin gelişmiş sinema endüstrisinin sunduğu ürün çeşitliliği,

16 Tanıl Bora, Bölgeler, "Sorunlar, Yugoslavya: Milliyetçiliğin Provokasyonu", *Birikim* dergisi, Birikim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 43-58.

17 Daniel J. Goulding, *Jugoslovensko Fikmsko İskustvo 1945-2001*, Çev. Luka Bekavac, VBZ Yayınları, Zagreb, 2004, s. 36-39.

Batı Avrupa ülkelerinin savaştan sonra toparlanıp sinema alanında çıkış yapmasıyla ilişkilendirilebilse de, temel konunun ideolojik olduğu açıktır. Sinema tarihçisi Dejan Kosanoviç *Dvadeset Godina Jugoslovenskog Filma 1945-1965* (*Yugoslav Sinemasının Yirmi Yılı 1945-1965*) adlı eserinde 1945 ve 1950 yılları arasında Yugoslavya'da 220 SSCB filmine karşılık, 30 ABD filminin gösterime girdiğini, 1950-1960 döneminde ise gösterilen SSCB film sayısının 97, aynı dönemde gösterilen ABD film sayısının 579 olduğunu saptamıştır.[18]

Yugoslavya'nın SSCB'den uzaklaşıp kendine ayrı bir yol çizmesi her alanda kendini gösterirken 1950 yılına kadar yok sayılmış ve Sovyetler tarafından dayatılan sosyalist gerçekçilik sanat anlayışını eleştiren yazarlar rağbet görmeye başlamıştır. 1952 yılında Ljubljana'da yapılan Yugoslav Yazarlar Birliği toplantısında, Yugoslavya'nın sosyalist gerçekçilik anlayışından uzak durması gerektiğini belirten ve bütün dünya sanatçılarına bu yönde çağrılar yapan Miroslav Krleža'nın ana konuşmayı yapması sağlanmıştır. Krleža konuşmasında Yugoslav sanatının; dogmatizmden ve kalıplara sıkışmaktan uzak, kendi yaratıcılığını keşfeden bir sosyalist sanat anlayışı ile ilerleyeceğini vurgulamıştır. Yugoslav sanat tarihinde bu konuşma ile başlayan süreç "Kalıpların Yıkılması" süreci olarak bilinmektedir.[19]

1930'ların hararetli tartışmalarında Krleža'ya muhalifliği ile bilinen ve sosyalist gerçekçilik anlayışını destekleyen Sosyal Literatürcü grup üyesi Milovan Djilas ise *Borba* gazetesinde yönetime yaptığı eleştirilerin dozunu artırınca uyarılmıştır. Başbakan Yardımcılığı ve Yugoslavya Agitprop yöneticiliği gibi önemli görevleri yürüten Djilas, daha sonra 1956 yılında mahkûm edilmiş, imtiyazsız bir toplum oluşturma iddiasında olan Yugoslavya Özyönetim Sosyalizmi düzeninde imtiyazlı bir sınıfın oluşturulduğunu belirttiği kitabı *Yeni Sınıf*'ı hapishanede yazmış ve ABD'de yayımlanmasını sağlamıştır.[20]

Tito'nun Sinema Merakı

Yugoslavya devlet başkanı Josip Broz Tito'nun sinemaya çok ilgi duyduğu bilinmektedir. Tito hem sinemanın gücünü kavramış ve bunu iyi kullanan bir lider hem de iyi bir film izleyicisi idi. Belgrad'daki ikametgâhına bir sinema salonu yaptırdığı, neredeyse her gece film izlediği bilinmektedir. Devlet başkanlığı konutunda Tito'ya ve bazen misafirlerine film gösterimi yapmakla görevli Leka Konstanoviç, Tito'nun yerli filmlerin tamamını sey-

18 Dejan Kosanoviç, *Filmske Proizvodnje u Jugoslaviji*, BİGZ-Jugoslavija Film Press, 1. Basım, Beograd, 1985, s. 84.

19 Daniel J. Goulding, *Jugoslovensko Fikmsko İskustvo 1945-2001*, Çev. Luka Bekavac, VBZ Yayınları, Zagreb, 2004, s. 40-41.

20 Bkz. Milovan Djilas, *Yeni Sınıf*, Çev: Tayfur Sonkur, Doğuş Matbası, Ankara, 1959.

rettiğini, yabancı filmlerden ise Western filmlerini en çok tercih ettiğini belirtmektedir. Konstanoviç, Tito'nun konutunda çalıştığı sürede 8.801 film gösterimi gerçekleştirdiğini bildirmiştir.[21] Özellikle halk kurtuluş savaşını konu edinen filmlerin çekilmesini teşvik eden Tito, birçok filmin senaryosunu okuyup üzerine notlar almıştır. Tito'nun sık sık film setlerini ve stüdyolarını ziyaret ettiği de bilinmektedir. Sinemayı denetleme ilişkisinde Stalin de benzer bir yöntemi kullanmıştı.

1954 yılında Hırvatistan'ın Pula şehrinde düzenlenmeye başlayan Pula Film Festivali, bir yıl sonra, 1955'ten itibaren Tito'nun himayesi altında düzenlenmeye başlanmıştır. Çok sayıda yabancı ünlü sanatçının katıldığı festivalde yarışan favori filmleri Tito, Pula yakınlarında bulunan Brioni Adaları'ndaki konutunda bir gün önceden izliyor, Tito'nun filmleri seyrederken verdiği tepkiler, projeksiyonist Leka Konstanoviç tarafından Pula'ya aktarılıyor ve Tito'nun tepkileri doğrultusunda ödül dağıtımı şekilleniyordu. Pula Film Festivali'nin ve Tito'nun Adriyatik Denizi'nde bulunan Brioni Adalarındaki konutunun misafirleri arasında ünlü yerli sanatçıların yanı sıra dünyaca ünlü sanatçılar; Sophia Loren, Elizabeth Taylor, Richard Burton, Orson Welles gibi isimler de vardı.

Tito ayrıca, halk kurtuluş savaşını anlatacak önemli filmler olarak gördüğü *Neretva Köprüsü* (The Battle of Neretva) ve *Beşinci Taarruz* (The Battle of Sutjeska) filmleri için devletin imkânlarını seferber etmiştir. Neretva filminde figüranlık yapılması ve set işlerinde çalışmak üzere Yugoslavya Halk Kurtuluş Ordusu tarafından birkaç tugay tahsis edilmiş, orduya ait tank, kamyon ve çeşitli araçların nehre atılmasına, bombalarla patlatılmasına izin verilmiş, hatta Neretva nehri üzerindeki büyük köprü film uğruna dinamitlenmiştir. *Beşinci Taarruz* filminde kendisini canlandıracak oyuncuyu seçen Tito, tercihini Richard Burton'dan yana kullanmış, filmin senaryosunu titizlikle inceleyip eklemelerde bulunmuştur. Tito, kendi mitini inşa etme sürecinde sinemanın rolünü çok önemsemiştir. *Beşinci Taarruz* filmi, 1973'te düzenlenen 20. Pula Film Festivalinde "En İyi Film" ödülünü almıştır. Bir yıl sonra Yugoslavya Sosyalist Federatif Cumhuriyeti Meclisi Josip Broz Tito'yu "Ömür boyu devlet başkanı" seçmiştir. Böyle bir unvanın verilmesine işçi sınıfı mı, halk mı karar verdi? Marx'tan Tito dönemine kadar hangi sosyalist yorumla uyumlu? Yugoslavya'nın 1920'li yılların sonundan itibaren başlattığı sanat anlayışı tartışmaları, dönemin şartlarına göre farklı yelpazelerde seyretmiştir. Bir dönem Stalinci sosyalist gerçekçi anlayışı benimsemiş, daha sonra "ayrı bir yolda" ilerlemek tercih edilmiştir. Gerçekte, ideolojik kaymalarla ve devlet yöneticilerinin çıkarlarıyla zikzaklı bir yol izlenmiştir.

21 Bkz. Mila Turajliç, *Cinema Komunisto*-Belgesel, Belgrad, 2012. www.cinemakomunisto.com

Sovyet sinemacılarının teknik imkân ve sanat anlayışıyla emeklemeye başlayan Yugoslav sineması, Batı devletleri ile ortak yapımlara gitmiş, Amerikan yıldızlarını Pula'da misafir etmiştir. Yugoslav popüler sineması bu seyri izlerken, 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Krsto Papić gibi yönetmenler hem Stalinizm'i hem de Titoizm'i eleştiren filmlere imza atacaklardır. Dönemin siyasi yönetimi ise, tasvip etmediği bu filmleri "Siyah Dalga" olarak adlandıracaktır.



Eldar Şengeleya'nın 1984 tarihli *Mavi Dağlar* filminden bir kare.

Kristian FEIGELSON, Sosyolog, Sorbonne Nouvelle ve INALCO'da araştırmacı, *SSCB ve Televizyonu* yapıtının yazarı (Ed. Champ Vallon, 1990). *Film ve Tarih*'ın ortak yazarı (EHESS, 1984). *Tarihin Sonundan* (Le Felin, 1992) ve *Birbirinden Uzak Kültürel Devrimler: Orta Avrupa/ Rusya* (L'Harmattan. 1998), "Macar Sineması: Zaman ve Tarih" (*Théoreme*, PSN, 2003), *Sinematografik Kentler*'in ortak yazarı (Agora Yay., 2008). kristian.feigelson@univ-paris3.fr

KUŞAKLARIN KESİŞTİĞİ NOKTADA GÜRCÜ SİNEMASI

Kristian Feigelson

Gürcü sineması eleştirmeni Tata Tvaltehredidze'nin anısına.

– § –

Kökenler

Gürcü sinemasının başlangıcı 1908 tarihi olarak kabul edilebilir. Gürcistan'da 1912 yılında Akaki Cereteli'nin *Raca Lecxumi Seyahati* isimli filmi ilk uzun metrajlı belgesel kabul edilmiştir. Pathé'nin 1896 yılında Saint-Petersburg'a gelmesinden sonra Lumière Kardeşler, Tiflis'te de gösterim yaptı. Gürcistan, her zaman sinematografik yolların kesiştiği bir karşılaşma alanı olarak görünecektir. "*Kronik Gürcü Bağımsızlık*" (1918-1921) mücadeleleri, mucizevi biçimde yeniden görüldü ve Tiflis'te 1990'da Nino Notrochvilli tarafından şekil verilmiş sinematografik canlılığı temsil etti. Bu film ilke olarak Gürcü belgeselci ölçütler üzerinde Mayıs 1918'den Şubat 1921'e kadar Bolşevikler tarafından işgal edilen genç Demokratik Cumhuriyet'in gündelik hayatını sundu. Bu yıllar düzenli bir arşiv yapımına izin verdi. Ama bu süreç paradoksal biçimde 1921'den sonra Sovyetleştirme başlangıcında Tiflis'te kurulan ilk film stüdyolarıyla birlikte bu sinemaya bir motivasyon sağladı. Hemen 1921'de G. Gogitidze, "Goskino Grouzi" sinema stüdyolarının yapımcı ve yönetmeni olmakla birlikte Ermeni yönetmen Bek-Nazarov da sanat yönetmeni olacaktı. Sinema aynı zamanda diğer sanatlardan etkileniyordu, özellikle toplumda hâlâ canlı bir biçimde yaşayan geleneksel tiyatrodan. Bu dönemde daha ziyade sinemanın tiyatrolaştırılması söz konusudur. 1921'de bu Gürcü stüdyoların ilk filmlerinden biri Ivan Perestiani'nin

Arsen Corciaşvili filmi devrimci yönlü, romantize edilmiş ve Bolşevikleştirilmiş bir vizyon üzerinde geçti ki, geleceğin Gürcü yönetmeni Chiaureli Sovyet *nomenklatura*'nın (elit kesimin) asıl rolünü canlandıracaktı. Gerçek sinematografik üretim ise 1923'te stüdyoların tamamlanmasıyla başladı. 1924'e kadar on civarında film zor politik ve ekonomik koşullar altında çevrilecekti. Gürcü filmlerinin ilk retrospektifi başka bir yerde, 1924'te Paris'te gösterildi ki, entelijensiyanın bir kısmı ve sürgündeki geçici hükümet de oradaydı. Bu dönemdeki filmler, Ivan Perestiani'nin *Küçük Kızıl Şeytanlar* (1923) ve sessiz sinemanın büyük tutkunu olan Nata Vačnadze ile bütün SSCB'de gerçek sükse yaptığı *Üç Hayat* (1924) filmleri gibi halkçı-folklorik estetik ölçütleri kapsadı. 1925'ten sonra ve 1932'deki sesli sinemanın ortaya çıkmasından önce Nikola Şengeleya (1928'de *Elisso*); Kalatozov (1930'da *Svaneti'nin Tuzu*) ve Mikheil Chiaureli (1929'da *Saba*) Gürcü sinemasına bütün SSCB'de ilk alanı açtılar. 1925 yılında 1995'teki gibi aşağı yukarı dört ila beş kurmaca filmi yapıldı. Ülkenin kısa süreli bağımsızlığından sonra Sovyet döneminde doğmuş olan bu sinema, sinemacı kuşakları yaratarak sağlam bir şekilde onyıllarca sürecektir. Gerçekte Gürcüler ve Ukraynalılar (VUFKU) ulusal azınlıkların sinematografik yapıtlarını vermeye ilk başlayanlardı; başka deyişle başlangıçta Moskova'yla aşırı uzlaşmayarak sinematografik araçları geliştirdiler. 1927'de Grouzia Film'in bütçesi aşağı yukarı 620 bin ruble idi ki, Moskova'daki Sovkino bütçesinin yarısıydı bu. Üstelik 1920'li yıllarda Goskino'nun Rus olmayan ama Sovyetleştirilmiş Cumhuriyetler'in üzerinde gerçek hâkimiyeti yoktu. Böylece oradaki sinematografik yenilenme şaşırtıcı bir biçimde hızlı yapıldı. Pazarın darlığına rağmen (tüm Sovyetler Birliği'nin yüzde 3,5 kadarı) Gürcistan, 1920'li yılların sonlarında kendi film endüstrisini çeşitlendirmeyi başarmıştı bile. Böylece *Küçük Kızıl Şeytanlar* gibi bir film, başlangıç yatırımının on katını kazandıracaktı. "Gazkinprom", çıkarını, üretimini yeniden yatırarak hemen 1925'te yeniden sermayeye dönüştürdü ve Kafkas pazarlarında dağıtım alanında egemenliğini sağlayabildi. Erivan'daki "Armenkino" ile Kafkasyalı ilk ortak yapım göründü. 1926'dan itibaren her yıl aşağı yukarı on film yapılacaktı ve stüdyoların yapım kapasitesi çabucak ikiye katlanacaktı. Yerel girişimcilik ve yatırım üzerinde kurulmuş olan sinema endüstrisi, bu deneysel gelişme döneminden itibaren, yani 1930'dan sonra daha çok sağlam bir döneme girdi. 1930'dan sonra "Soyouzkino"nun ortaya çıkmasıyla, merkezileşmiş politika ve Sovyetçi olarak düzenlenmiş ekonomi, bu sinemanın federalleştirilmesi deneyimlerine son verecekti. SSCB'nin diğer Cumhuriyetleri'nde, 1950'li yılların sonlarına doğru yukarıdan aşağıya doğru bir entegrasyon şekliyle gerçek biçimde sinema, kökleşmiş olarak kabul edildiği Kırgızistan gibi bir yerde oldukça daha geç görünecektir.

Sinematografik Dilin Özgünlüğü

Gürcistan, her zaman tarihi ve coğrafyasından dolayı Doğu ile Batı arasında bir kavşakta bulunmaktadır. Geçmişte Transkafkasya ülkeleri Batı ve Doğu arasında bir tür geçiş alanı oldu. Bu, 1920'li yıllarda Paris'te, Gürcistan'da birçok filmsel dekor yaratıcısı olan Gürcü konstrüktivist ressam David Kakabadze'nin, yazdıklarından hatırlanabileceği gibi sanatsal alanlarda da kanıtlanabilir: "Amacımız Doğu ile Batı arasındaki bölünmelerin karşıtlıklarını çıkarmayı deneyerek Doğu ile Batı'yı birbiriyle uzlaştırmaktır." Tarih içinde Hıristiyan dünya (Bizans ve Yakın Doğu) ile İslam dünyası arasında her zaman geçiş köprüsü bulunmaktadır. Gürcistan'da özellikle, halkların mozaiğiyle beş milyon nüfusluk küçük bir ülkede diyalekt ve kültürlerin farklılıkları durumu karakterize ediyor. Tarih, bu kültürel birbirine geçiş ile paylaşım ve deneyim çeşitliliğine izin verdi. Gürcistan'ın en popüler sanatlarından birini karakterize eden mimari de dahil olmak üzere hiçbir stilde egemen tek bir stil gibi görünmüyor ama birlikte varolan stiller ve birleşik antinomiler egemen eğilim olarak bulunmaktadır. "Tiflis gibi bir şehrin orijinalliği, hiçbir kesin senteze bağlı bulunmayışıdır: Bir halının renkleri gibi bütün bu komşu kültürler eklektik bir sanatsal görüntüye dönüşüyor." Ve plastik sanatlar, Gürcü sinemasının hızlı gelişmesinde önemsiz sayılmayacak bir rol oynadı. Pirosmani'nin resimlerindeki gibi, dünyanın ikili görüntüsü formu olan toprak ve gökyüzü karşıtlığı sinemada yeniden keşfedilir. Bazı eleştirmenler bunun içinde, "sinematografik görüntünün bir *polifonisi*'ni ortaya çıkardılar. Zaten Eisenstein'ın zamanında bu fikir, bu Gürcü sanatıyla çoğulcu özellikte yankı uyandırıyor. 1920'li yılların pek çok Rus yazarı (Mayakovski) veya yönetmeni (Kuleşov) Tiflis'te entelektüel tartışmalara katıldılar ve bazı sinematografik projelerin ortaya çıkmasına katkıda bulundular. Bazı filmlerde pek çok mesel birbirinin yerine geçen Biblik (İncilvari) şekilde önceden yapıldı. Aynı zamanda Gürcü sinemasının çoğu ve tuhaflığı, Şark sinemalarının ucuna kadar giden farklı kültürler, kesişme noktasında buluşan bir halka yaklaşıyor. Bu yumuşak sinema türü, Gürcüler için Rusya, Bengaliler için Hindistan gibi güçlü komşulara karşı azınlık olarak yaşayan güçlü kültürel kişiliği temsil ettiklerinin farkında olan Gürcü sinemacılar için sık sık oluyor. Filmin konumu, dahası kişinin geleceği, evrensel sorunda yankı uyandırıyor. Konut ve toprak sorununun arkasında sizin de nerede yaşadığınız varoluşsal sorun görünüyor. Kozmopolit olan entellektüel geleneğin şehri Tiflis'teki sinemacılar, Gürcü milliyetçiliğinin en aşırı anlarında sık sık "vatansız kentliler" olarak niteleniyorlardı. Gürcüler tarafından üstlenilen ve Ermeniler tarafından benimsenmiş olan Parajanov, bu Kafkas kültürlerinin kesişme noktasında Rus ve daha sonra Ukraynalı gidip gelmesinde toprak ve zaman dışında olan

yönetmen, bunu kendi bakışıyla canlandırdı; son filmi *Âşık Kerib*'de olduğu gibi evin yokluğu, hedefi belirsiz mutlu gezintisiyle birleştirilmiştir.

Gürcistan'da sinematografik gelenek, birbirinin arkasından giden farklı evrelerde bulunan mimari gelenekler, bu polifonik müzikle kaynaştırılarak eski edebi ve tarihi konular üzerinde yavaş yavaş yapılaştırıldı. Sessiz ve deneysel dönemden sonra, Stalin kültünün mimarlarından biri sayılacak olan Chiaureli'nin *Berlin'in Düşüşü* (1949) filmiyle 1940-50'li yıllardaki "politik olarak doğru" dönem gelir. Bu dönem 1980'li yıllardaki gerçekçi eleştiri ve 1990'lı yılların bunalım ve çöküşünden önce, 1950-60'lı yılların "Yeni Dalga"sı tarafından yenileştirilmişti. 1950'li yılların sonundan beri Gürcü sineması saçma ve lirik türler ile otonom yolları yaratır. Sinema, Gürcü geleneksel ezginin hem dinsel hem lirik yanlarından yeniden kaynaklanacak polifoninin yenilenmiş bir şeklini temsil eder. Abuladze ve Chkheidze gibi ikinci kuşağın yönetmenleri aynı zamanda Moskova'da Sergey Yutkeviç ve Mihail Romm stüdyolarında eğitim aldığı için Eisenstein'dan etkilenir ve bu geleneklerden ilham alırlar. 1955'te Abuladze'nin *Magdana'nın Küçük Eşeği* veya 1956'daki Chkheidze'nin *Avlumuz* filmleri yeni bir istekli bakış başlattı. Ayrıca Şengeleya, Kalatozov ve Chiaureli gibi kurucu babalarına göre bir çeşit kırılma biçimi başlattı. Ondan sonra 1966'a Nadar Managadze'nin *Xevsunetid'in Gezintisi*'nde trajik hikâye, mizah ve fantezi dolu lirik bir balad formu olacaktı. Realitenin sunumu, Sovyet sinemasının hâlâ sadeleştirici olan eğilimlerini belirgin bir şekilde azaltarak daha da kontrast haller aldı. Savaştan sonraki bu Gürcü sinemacılar için tamamiyle parabolik ifade araçları ile yenilik yapmak hâlâ söz konusuydu. Plastik unsur temel olarak kaldı; ama sinemacılar iyilik/kötülük, hayat/ölüm karşıtlıkları üzerinde hâlâ kurulmuş olan resimsel elemente önemli bir yer vererek daha teatral bir estetiğe dönerler. 1960'lı yıllarda genel olarak Moskova'daki VGIK okulunda eğitim almış kişilerin sinemaya gelmesiyle stil ve konular çeşitlenecekti. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'nın etkileri üçüncü kuşaktaki pek çok Gürcü sinemacısı (Lana Gogoberidze, Otar Iosseliani, Eldar ve Georgi Şengeleya) üzerinde hâlâ belirgindi. Gürcü sinemasındaki baskın özellikler, gelenek ve mizahla bezenmiş bir şiirselliğin kaynaşması ile kendini gösterdi. Gerçekçi sekanslar, sürrealist ve saçma sahnelerle birlikte kaynaşır. Mizaç yönünden İtalyanlara çok yakın olan Yeni Gürcü Dalgası'ndaki sinemacılar, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne karşı ilgisiz kalmayarak ondan etkilendiler. Ancak zamanında geçici olarak yerleşmiş olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği (De Sica, Rossellini) estetikten ziyade daha çok ahlaki bir tutum sayılsa da, onun etkisi Gürcü sinemasında uzun süre hissedildi. Çeşitli etkileşimlerin kesişme noktasında bulunun bu akım, yeni modellerin peşinde olan bu Gürcü sinemasının tarihinde bir parantez olarak kalmadı. Bundan başka 1960'lı yılların hemen başında Gürcü sineması, Fransız Yeni

Dalgası'nın ilk etkilerini hisseder. Gürcü sinemasının bazı lirik özellikleri Fransız sinemasını da çağrıştırır. Mikhail Kobakhidze filmlerinde Jacques Tati'nin büyük etkisi görülerek, kişisel bir metaforik eğilimi güçlendirir. 1969'da *Müzisyenler* adlı kısa metrajlı filminden sonra sürekli olarak film çekmesi yasaklanmış olan Mikhail Kobakhidze için görüntülerle belirtilmeyen şeylere karşı sessiz sinematografik dil, bu metaforik eğilim içinde saflaştırılmış bir yazım bulunuyor.

1970'li yılların başında kendi formalizmi için eleştirilmiş olan Gürcü sineması, hem özünde hem ruhunda yine de lirik kalır. Gürcü sinemacılar, günlük konularla az ilgilenerek mitoloji ve masal sorunlarını derin bir şekilde işledi. Toprak sorunlarından daha çok sonsuzluk konularıyla ilgilendiler. Pek çok film içinde Gürcüler yarı deli olarak temsil edildiler. Böylece Eldar Şengeleya'nın *Olağanüstü Sergi* (1968), daha sonra da *Kaçıklar* (1973) filmleri bu dünyayla olan ilişkilere işaret eder. Mesel ve metaforun kullanımı, sansürü aşmak amacıyla bürokratik Sovyet düzeninin çevresinde dolaşmak için köklü bir araç olarak bu sinemacılar tarafından temsil edildi. Böylece mesel, aynı zamanda "toplumcu gerçekci" propagandasına karşı bağışıklık kazanmış bir sistem olarak gelişti. 1960'lı ve özellikle 1970'li yıllarda masal aracılığıyla bu anlatım geleneği, artistik bir şekilde yalancı bir realiteyi aşarak köklü bir rol oynadı. Bu dönemden Abuladze'nin olağanüstü *Büyü* (1967) ve *Dilek Ağacı* filmleri gibi, Rezo Chkheidze'nin *Askerin Babası* (1964), Iosseliani'nin *Yaprak Dökümü* (1966), *Bir Zamanlar Kara Tavus Kuşu* (1970) ve *Pastoral* (1967) filmleri de pitoresk (rengarenk) ve kaçık tiplerle tasvir edilir; Rechwiaschwili'nin *19. Yüzyıl Gürcü Günlüğü* (1979) hayatın Kafkaesk görüntüsünden çıkar; Georgi Şengeleya'nın *Pirosmani* (1969) filmi de geleneksel bir ressam olmayan Pirosmani'nin (1863-1918) biyografisini, sanatçının toplumdaki marjinal konumu ve sanatçının sanata karşı kör duran dünyadaki yazgısını canlandırdı.

Ataların Kanunu

1960'lı yılların başından itibaren Gürcü sineması, sadece Sovyet filmografisinin tamamında yeni deneylerin bir öncüsü olarak görünmez, aynı zamanda özgürlükçü, eleştirel tonuyla hayranlık verici olur. Abuladze veya Tchkheidze gibi ikinci kuşaktan sinemacılar, her şeyden önce sade bir biçimde yaşayan kişilikleri filme çekmek amacıyla bu eleştirel çalışmaya başlarlar. *Magdana'nın Küçük Eşeği* (1955) gündelik basit yaşamı hatırlatması için Stalinciliğin gösterişli stilinden kopma isteğini temsil ediyordu. Enternasyonalizm ve halkların dostluğu dönemi, sinemada bitmiş görünüyordu. Bu yüzden on yıl sonra bu eleştirel çalışma derinleşerek üçüncü kuşak sinemacıların (Parajanov veya Iosseliani gibi) bakışıyla sinematografinin ye-

niden doğuşu olarak değer verilecektir. Örneğin sinemacılar, toplumcu gerçekçi anlayış içinde ve milliyetçilere yakın bir bakış açısıyla köylülere karşı olan Rus Çarlığı'nın zalim bürokrasisini rahatlıkla arka planda eleştirerek yapabilirler. Öte yandan bu 1955-60'lı yıllarda sinema, yaratıcı Gürcü dünyasında özel bir yer aldı; ayrıca Gürcü sineması, uluslararası ilk başarılarıyla tanıştı ve oldukça elitist ya da hermetik (sımsıkı bir biçimde) yargılayan geniş bir Sovyet seyircisi tarafından çok kez tanınmadı. Aleksi Surkov gibi bir Rus eleştirmen, o dönemde bu Gürcü sinemasının oldukça metaforik, kahramanlık üzerinde durmayan ve haddinden fazla serbest biçimlere açıldığını belirtecekti. Gürcü sinemacılar, o dönemin Rus sinemasındaki düz anlatımlı tarz ve aşırı saf gerçekçiliğe karşı her zaman eleştirel kaldı. Daha ziyade Rus gerçekçi edebi geleneğiyle ilişki halinde olan klasik bir tarza mukabil, Ermenistan gibi Gürcistan da, totalitarizme karşı direnişçi soyut formları denedi. Kruşçev ve daha sonra Brejnev döneminde Rus sineması, sansüre boğun eğerek realiteden uzaklaşıp yeteneğini kaybederken, Kafkas sineması gerçeküstücülüğe bağlandı. Ayrı tutulabilecek olan özellikle Tarkovski'nin sineması, örneğin oldukça resmi ve ahlakçı olan *Ayna* (1975) veya bilimkurgu filmi *Solaris*, soyutlamaya kaçarak kendini gösterir. Yine de Moskova ve Tiflis arasındaki ilişkiler uzlaşma üzerinde kurulacaktır. Goskino fazla tereddüt etmeden Sovyet sinemasına yeni bir soluk getiren ve dış ülkelerde gösterilebilen bu filmlerin çoğunu finanse etti. Ayrıca 1972'de Gürcistan, Tiflis'te S. Rustaveli Tiyatro Enstitüsü'ne bağlı, sinema konusunda kendine özgü eğitim veren bir sinema bölümü kurdu; artık bu bölüm, sinemanın yüzüncü yıl dönümünde genç yönetmenlerin dördüncü kuşağını eğitecektir (sahneleme, kurgu, anlatım tekniği gibi konularda). Prodüksiyon yapıları dördüncü kuşak genç rejisörleri eğiten üçüncü ve dördüncü kuşağın bellibaşlı rejisörlerinin yönetiminde dağıtılarak stüdyolarda bölünüyordu. Bu filmlerden Levan Kareşvilli'nin *Baba* (1984) filmi, 10 yıldan beri oğlunu göremeyen bir adamın hikâyesini anlatır; Irakli Baduraşvilli'nin *Otoportre* (1987) filmi, yalnız başına yaşayan genç bir kahramanın isyanı üzerine bir konu; Vaktang Kotetişvilli'nin allegorik *Anemia* (1987) filmi, baba-oğul ilişkisi üzerine; Gogita Chkonia'nın *Baba, Oğul ve Rüzgâr* (1988) filmi saygı göstermeyen evlat ilişkisi üzerine ve Mşvelidze'nin *Bir Suç İşlenmişti* (1988) filmi, söz konusu baba-oğul ilişkisi üzerine dinsel bir biçimidir. Gerçekten de kuşaklar arasındaki ilişki, Gürcü sinemasının yapısal temelini teşkil eder. Baba-oğul soyu ve iletişim sorunu, belleğini yitirecek bir toplumda çok önemli bir soruya dönüşür. Bu 1980'li yıllara damgasını vuracak diğer başarılı filmler arasında Iraklı Kvirikadze'nin *Yüzücü* (1981) filmi, sportif bir kuşağın traji-komik efsanesidir; ayrıca Eldar Şengeleya'nın *Mavi Dağlar* (1983) bir yazar ve eserinin kederi hakkında bir filmdir. Bu film, SSCB'nin sonlarında, kurumların boşluğunu şifreli bir şekilde sezdi ve olasılıklardan

uzak hiper gerçekçi öyküsünde kaygılı bir yazar, işe yaramayan ve etkisiz bir bürokrasiyi ele verir. Tsabadze'nin *Görev* (1985) filmi kaba bir absürd sunarak Tiflis'ten iç karartıcı bir görüntü verir. Reso Esadze'nin *Naylonlu Çam Ağacı* (1985) filmi de gitgide büyüyen gerginliğin havasını canlandırır. Ama S. Rekhasvilli'nin *Marş* (1986) filmi, Lenin heykelinin sürekli yerinde durduğu, çöküntü halinde olan bir evin mirasçılarının yükselen ideolojik bunalımla yüzleşmesinin belirtisi olacaktır. Ayrıca sinema, Georgi Şengeleya'nın *Genç Bestecinin Seyahati* (1984) filminde 1905'te genç bir aristokratın maceraları etrafında tarihi yeniden gözden geçirir; bundan başka 1987'de Cannes'da Altın Kamera ödülünü alan Nana Corcadze'nin *Robinsonnade* (1986), Britanyalı bir mühendisin 1921'de Sovyet Gürcistan'daki maceraları üzerine bir filmdir. Bunun yanında bu konularda daha sert ve ayrıca totalitarizmi maskaraya alan, Gürcü sinemasının eleştirel işlevini oldukça etkilemiş, Stalinizm ve bütün despotik biçimleri toptan ifşa eden Abuladze'nin 1987'de Cannes'da jüri büyük özel ödülünü kazanan *Pişmanlık* filmi örnek verilebilir. Televizyon için tasarlanan bu filmin geçmişle olan bağı şimdiki zamanı aydınlatır. Filmde Stalin ve Beria'nın bir taklidi olan yerel ve grotesk despotu olan diktatör Varlam Arabidze, aile çekirdeğinin yıkıcısıdır. Diktatör, nasyonalist demagoji biçimleriyle Transkafkasya'nın çoğulcu geleneksel kültürlerine muhalefet ederek yeniden dirilmek ister. Bu film uzun süre anlaşılması güç olarak değerlendirilecekti. Eleştirel işlev, ailevi değerlerin bunalımını ifade etmeye uygun gelecekti. Ancak Gürcü sinemasının 1985'ten sonraki yapısal kimlik bunalımının güçlüğü, söz konusu olan hem ataerkil hem de otoriter zorlu değerlerin ifade edilmesiyle bağdaşacaktı. Üretim koşullarının darlığı (yılda 10 filmden daha az), Şengeleya, Chiaureli, Kalatozov gibi birinci kuşak yönetmenler arasında işbirliğini zorunlu kılması, savaştan sonra ikinci kuşağın simgeleri olan Chkheidze ve Abuladze'yi arabulucu olarak şef konumuna çevirdi. Özgür ve nitelikli bir sinemanın bu son kefilleri, filmlerinde sansür ve çevresi sarılmış biçimdeki sorunlar karşısında kişisel fedakârlık duygusunu kavrama gerekliliğini geliştirdiler. Yurtseverlik ve aile devamlılığ duygusunu veren konular baskın kaldı. Üçüncü kuşak, var gücüyle çalışan bu babaların geleneğini daha iyi anlamak için geçmiş-şimdiki ilişkisini; bireyselliğin de ortaya çıkması ve Stalinciliğin çözülmesinden sonra (Iosseliani'den Şengeleya'ya kadar) yeniden güçlenen kişisel duyguları kaydetti. Moskova eğitimli yerleşik üçüncü kuşak sinemacılar (Iosseliani, Şengeleya Kardeşler, Lana Gogoberidze, Kvirikadze gibi) ile 1970'lerin sonlarında Tiflis'te formasyon kazanan dördüncü olan yeni kuşak arasındaki bölünme, sinemadaki ekonomik ve politik bunalımla birlikte artacaktır. Şaşkınlığa düşen yeni kuşak yönetmenler, hayal kırıklığına uğramış olarak görünecektir; zira bu soya ait olmalarına rağmen bu kuşak, artık babalarının kuralıyla özdeşleşmez.

Parçalanmış Bir Aile

1990'lı yılların başında Perestroyka'nın sonuyla birlikte Sovyet sinemasının fizyonomisi değişti. Sansürün sertliği yumuşadıkça yeniden doğuş peşinde olan bir mikro Gürcü toplum için uluslararası bir olay haline gelen Abuladze'nin *Pişmanlık* filmi gibi yasaklı filmler gösterilebildi. Bu sansürün ortadan kalkmasının Gürcistan'da bir işlevi oldu. O zamana kadar yasaklanmış konulara eğilen mesel tarzı, yapmacık ve gereksiz oldu. Gürcü sinemacıların çoğu, gerçeğin anlamını kaybetti veya ondan oldukça uzaklaştı. Manyerizm, türlerin krizi, belirli bir dar bakış, Gürcü sinemasının baskın özellikleri olacaktır. Bu örtük kriz bugün katlanarak Goskino'nun bölünmesi ve stüdyoların özelleştirilmesi ile belirtilen derin ekonomik krizle birleşir. Tiflis'teki 9 Nisan 1989'daki olaylardan ve Sovyet ordusunun müdahalesinden sonra ve pek çok göstericinin ölmesiyle Gürcistan'da milliyetçilik birdenbire ağırlaştı. "Ulusun kurtarıcı babası" şeklinde görülen Gamsakurdiya'nın cumhurbaşkanlığı seçimi, bu Gürcü milliyetçiliğini çabucak bir çeşit neo-faşizme çevirdi. *Pişmanlık*'ın kâhince senaryosu da kâbus dolu bir realite oluyordu. Demokratik geleneklerden koparılmış olan ülke, iç savaşta dengesini kaybetti. Bu şiddet sinemada da yansıtılıyordu. Tarihsel tür de filmlerde daha da popüler oldu. Sinemada geçmiş, yapmacık tarzda romantize edilirken, sinemacılar da halkın tarihini idealize eder; bunu da yaparken Stalinci estetiğin yönteminden güç alıyordu. Şayet küçük çaplı birkaç filmde Zviyada Gamsakurdiya'nın portreleri görünmeseydi, filmlerin içeriği geçmişin *manikeizm*'e (iyilik ve kötülük karşıtlığı) ait bir vizyonun izini güçlü biçimde taşıyacaktı. Örneğin çatışma durumlarının yokluğu, basitlik ve anıtsallık, popülist rejimin resmi tezlerinin savunma ve süslemeleri... Sinemacı ve entelektüeller her bakımdan kozmopolitizmle suçlanırken, bu sonuncusu çelişik bir şekilde sinemadaki yaratıcı araştırmaları teşvik etti. Ayrıca en eleştirel Gürcü sinemacılar yeniden şekillenmiş "Nasyonalist ve Zviadist sansür"den kurtulabilmek için mesele başvurdular. Dato Canelidze'nin *Kiracılar* (1990), Dito Cincadze'nin *Yatak Odası* ile bazı sinemacılar gelenek, fanatizm ve kırsal anlayışa karşı yeni bir ironi kullandılar. Örneğin Timur Babluani'nin *Uyanıkların Güneşi* (1992) filmi, bu şiddet ortamı ve marjinal bir yaşamın meşruiyet sınırlarına tanıklık eder. Yönetmenin 1978'de gerçekleştirdiği ve o zamanlar "feminist" bir film olarak sayılan *Özel Sorunlar Hakkında Birkaç Mülakat*; Lana Gogoberidze'nin son filmi *Peçora Hakkında Bir Vals* (1992) Gürcistan'da idealize edilmiş Stalinizmin kökenleri ve çocukluk üzerine düşünmeye dalar. Bundan başka Nana Ganelidze'nin *Ninni* (1994), son sığınak olarak yaşanmış çocukluğun özlemi hakkında bir filmdir. Bu 1990'lı yılların dönemecinde Gürcü sineması eskiden kendine özgü olan eğlenceli ve neşeli niteliğini kaybederek Gürcü

kimliğini tehdit eden yıkım ve şiddet zemini altında olgunluk dönemi krize gömüldü. Diktatör Gamsakurdiya'nın düşüşü ve 1992'de Şevardnedze'nin iktidara gelmesinden sonra gerginlikler, milliyetçi savaşlarla karşı karşıya kalan Kafkasya'nın çevresine yayıldı. Bununla birlikte son zamanlarda pek çok yönetmen ve sinema profesyonelinin politik mücadelelere başlaması, bölünmüş bir ülkede demokratik umudu yeniden yerleştirdi. Bu durumda filmlerin yapımı düştü ve 1991'den itibaren büyüyen iktisadi ve mali kriz, stüdyolar tarafından karşılanamazdı. Stüdyolar iç savaş sırasında yağmalandı ve kıtlık, çekim koşullarını (pelikül, kameranın bulunmaması...) zorlaştırdı. En kötü durumlarda, bütün eski SSCB ülkelerinde olduğu gibi sinema, kara para aklayan iş ve küçük bir kesimin ilgilendiği sanatsal ilgi alanı olarak değişti. Sinema salonlarının çoğu özelleştirilmeyi bekleyerek seyircilerden temizlendi, daha sonra da kapandı. Bu arada bazı yönetmenler yeni pazarların açılmasından faydalanarak daha kazançlı işlere yöneldiler. Ancak filmlerin videokaset şeklinde korsan olarak kaydedilmesi ve seyirci sayısının ciddi ölçüdeki düşüşü, eskiden yardım gören ve günümüzde kendini finanse edemeyen bu sinemaya öldürücü bir darbe vurdu. Bütün bu sorunlara karşın daha ziyade ortak yapım şeklinde gerçekleştirlen birkaç nadir film uluslararası festivallerde (Venedik, Berlin) gösterildi; genel olarak da sıcak bir biçimde karşılandı. Örneğin Berlin Film Festivali'nde, daha sonra 1992'de Montpellier Festivali'nde Azeri-Gürcü yönetmen Zaza Kalvaşi *Orada, Evimde* (1990) filmi için jüri özel ödülünü kazanır. Edebiyat doktoru olan ve *Dilek Ağacı* (1978) filminde Cengiz Abuladze'nin asistanlığını yapan bu genç yönetmen, Gürcü sinemasının yeni eğilimlerinin tipik bir temsilcisidir. Kalvaşi'nin filmi, Gürcistan'ın güneyinde Azeri dağlarında ağır koşullarda yaşayan kalabalık bir ailenin hikâyesini anlatır. Gündelik yaşam sürekli tehlikeli bir toprak kaymasına bağlıdır. Toprak kayması her an çıkabilir ve ailenin gündelik yaşamını sonsuza kadar alt üst edebilir. Bu toprak kayması dağda olup, beş kardeş, onların üç nişanlısı, çocuklar ve yaşlı baba, ölümden kurtulmak için evi terketmeye zorlanır. Fakat evi yeniden bulmak için yapılan her çaba her zaman daha güçlü olan yazgı karşısında aynı güçsüzlüğe dönüşür. Filmin sonunda kilise, geçici bir sığınak, olaylar karşısında bir konut olarak ortaya çıkar. Metaforik yapıdaki film, imparatorluğun yıkılışını yine mesel biçiminde işleyerek onun sonuçlarına işaret eder. Bundan sonra umut, hâlâ onu arayanlara aittir ki anonim kişilikler, hemen hemen Maleviç'vari daha evrensel sorular yönelten kişilerdir bunlar. Bundan dolayı *Orada, Evimde* filmi Kafkas halklarının kendi kaderini geçerek, geleceğin anlamı konusunda özsel bir soru soran metafizik bir boyut kazanır. Filmin tiplerinin değişik ruhsal ve ahlakî araştırmaları, çıkmaz bir durum düşüncesini verir. Kalvaşi'nin siyah-beyaz ikinci uzun metrajlı filmi *Miserere* (1995), baskın olan koyu veya siyah renklerle daha deneysel bir

tarzda bu araştırma devam eder. Kendi üsluplarıyla Dato Natsulişvilli *Leonardo* (1993) ve Nino Akvlediani *Bessami* (1993) adlı filmlerinde kuşakların kırılgan mirasına karşı şiddet ve yalan karşısındaki bu bunalımını, genç sinemacıların da darmadağın olmasını ifade eder.

Çözülmeler Dönemi

Gürcü sinemanın güncel konumu tam bir çelişkiler yumağıdır. Sovyet İmparatorluğu'nun dağılmasıyla birlikte iniş çıkışlarla dolu kendine özgü yaratıcı bir bağımsızlaşma süreci başladı. Buna karşın kötülenen Sovyet dönemine dönüp bakıldığında paradoksal bir biçimde, sinemanın altını çağı olarak Sovyet dönemi görülüyor. Baskın olan Rus etkilerinin kesilmesi, yönetmenleri her zaman yeni kimlik arayışlarına iter. Ancak 1997'deki politik durum ülke içinde rayına oturmasına rağmen yönetmenler Doğu ile Batı arasındaki buluşma yollarında sıkışıp kalan karanlık bir geleceğe karşı çıkarlar. Moral ve mali destek için Avrupa'ya giden ama hayal kırıklığına uğramış olan yönetmenler, Rusya Federasyonu'nun mali başkentine dönüşen Moskova'ya da yaklaşmaya başladılar. Fakat Tiflis'te bugün bölünmüş ve yalıtılmış sinema dünyası artık dayanışma halinde büyük bir aile gibi işlev görmez. Film çekimlerinin seyrekliği daha çok aynı meslek grubu içinde farklı menfaatleri ortaya çıkardı ve çalışma tarzı olgusunun belirgin biçimde bölündüğünü gösterdi.

Az sayıda çekilen ülkedeki yabancı ortak yapımlı filmler, meslek içinde önemli ölçüde ücret dengesizliğine yol açtı. Bu film azlığı iktidarların ilişkilerini de sertleştirdi. Şayet televizyon, Avrupa sineması (Fellini'nin, Bergman'nın retrospektifleri) üzerine bir pencere olmaya katkıda bulunsaydı, az sayıda Gürcü filmi gösterir ve Batı'da olduğu gibi gözden düşmüş günümüz sinemasına yeni ilgi alanları üretirdi. Entelektüel tartışmalar, çoğu derginin ortadan kalkmasıyla konum değiştirerek, eskiye göre daha az etkili olmaya başladı. Bazı genç yönetmen veya sinema profesyoneli yabancı ülkelere yeni açılmalarından sonra ülkeyi terketmeye başladılar. Şayet kendi çoğunluğu içerisinde yönetmenlerin birliği, kendilerini doğrudan ve fiziki olarak tehdit eden Gamsakurdiya'nın popülist diktatörlüğünün yıkılışı sırasında daha aktif bir rol oynayabilseydi, bugün bu birlik, hem reel iktidarlar hem de mali kaynaklar karşısında boş bir deniz kabuğu gibi kendi kabuğuna çekilmezdi. Son zamanlarda Sinemacılar Birliği, 1991'e kadar Rus arşivlerinde saklanan Gürcü filmlerini tekrar alabilmek için Tiflis'te kendine özgü koruma araçlarına sahip olmaksızın Moskova film arşivlerine karşı hukukî ve ideolojik bir mücadele başlattı. Yeni meşruiyetin arkasından giden ve politikaya giren üçüncü kuşağın yönetmenleri, sinemayı neredeyse yüzüstü bırakmışlardır. Bir zamanların Komünist Partisi üyelerinden

bazıları, örneğin Rezo Chkheidze, Eldar Şengeleya ve Lana Gogoberidze devlet konseyinde veya parlamentoda Şevardnadze'nin yanında yer aldılar. Gamsakurdiya rejiminin çökmesinden sonra bir piyasa ekonomisi ve ifade özgürlüğünün ortaya çıkması çelişik biçimde yeni sorunları doğurdu. Buna her şeyden önce gerçek bağımsızlık ve özgürlük deneyimlerinin yokluğu denilebilir. Gürcü sineması, gerçek biçimde ilk kez bağımsızlığını sınama fırsatı bulur. Bu sinema, ticari bir özellikten tamamen uzak olduğu için bunun zararlı etkilerine ve bundan doğacak ekonomik bağımlılık sorunlarına karşı duruyor. Devlet yardımıyla yaşayan sinemanın kendi içinde bugüne oranla her zaman çelişkilerle dolu sınırlı bir mali bağımsızlığı oldu ve piyasa ekonomisinin yeni zorluklarıyla karşılaştı. Kendi içine oldukça çekilen Gürcü konular, örneğin Eldar Şengeleya'nın son filmi *Enformasyon-Ekspres* (1993), Gürcistan bunalımı üzerine odaklanarak düzenlenir. Bu sinema, hem dışardaki festivallerin başarısına hem de uluslararası pazarlara aynı anda girmeyi pek düşünmez. Yaratıcılığın tam özgürlüğü, bilim ve sanat koruyuculuğu tarafından Gürcü sinemasına pek verilmedi. Diğer yandan uluslarlarası gerçek deneyimden yoksun olduğundan dolayı ortak yapımlı filmler, Batı'da da kesin ticari başarıyı garanti etmiyor; bu konuda Nana Corcadze'nin *Bin ve Âşık Aşçının Bir Yemek Tarifi* (1996), Iosseliani'nin Venedik'te ödüllendirilmiş olan *Haydutlar IV* (1996) filmleri örnek verilebilir. Şu anda şaşkın olan sinemanın, kendisine düzenli olarak yardım etmeyi bilmeyen veya istemeyen yoksullaşmış bir devlette yine de önemsiz sayılmayacak politik desteğe ve "Grouzia film" stüdyolarından 20 yıldan beri eğitim görmüş yeni bir yönetmen kuşağının ortaya çıkmasına rağmen, kısa vadede artık yapabileceği pek birşey yokmuş gibi bir manzara gözüküyor. Bütün kuşakların iç içe geçtiği bu sinemacılar, gene de kendi esin kaynaklarında tutarlı kalabilmek amacıyla çaba harcadılar. Ancak sinema, sembolik saygın konumunu kaybetti. Şayet sinemanın ortamı tarihsel süreçte yüzölçümü bakımından küçük bir ülke için daha uzun ömürlü olsa, dışarıdaki tanınmış enstitü ve sinema okullarından faydalanılsa, geçmişteki nitelikli filmlerin yapımcısı olsa, mali sorunlar bugün olmazdı. Bu yeni ekonomik beklentiler, sinemanın varlığını tamamen tehlikeye atıyor ve yaratıcılığı da ciddi şekilde derin bir bunalıma sokuyor.

Çeviren: Mehmet ÖZTÜRK



Pişmanlık filminin Fransızca afişi.

Kristian FEIGELSON, Sosyolog, Sorbonne Nouvelle ve INALCO'da araştırmacı, *SSCB ve Televizyonu* yapıtının yazarı (Ed. Champ Vallon, 1990). *Film ve Tarih*'in ortak yazarı (EHESS, 1984). *Tarihin Sonundan* (Le Félin, 1992) ve *Birbirinden Uzak Kültürel Devrimler: Orta Avrupa/ Rusya* (L'Harmattan. 1998), "Macar Sineması: Zaman ve Tarih" (*Théoreme*, PSN, 2003), *Sinematografik Kentler*'ın ortak yazarı (Agora Yay., 2008). kristian. feigelson@ univ-paris3.fr

PİŞMANLIK (1984): ENDİŞE VERİCİ BİR TUHAFLIK

Kristian Feigelson

– § –

Öğretici Bir Masal

Cengiz Abuladze'nin *Pişmanlık* (1984) filmi, Gürcistan tarihine ilişkin üçlemenin son kısmıdır; diğer ikisi *Büyü* (1968) ve *Dilek Ağacı* (1976) yapımlarıdır. Bu üçleme kötüye karşı iyilik mücadelesi veren dinsel anlamda üç parçalı bir tablo gibi algılanabilir mi? Öyle ki günün birinde halk nihayet yeni bir manevi kahraman sayesinde kurtulabilir mi? Totalitarizmin trajedisi ya da sosyal komedisi olan Ezop masalı tarzındaki bu film, yani *Pişmanlık* bu devamlılık çerçevesinde yer alacak, hayal dolu bir sentez olarak gerek ölümün karanlıklarına, gerek genç kuşakların çocukluk acılarına gönderme yapacaktır. Diğer Gürcü filmleri mesellere önayak olan ve "bir varmış bir yokmuş, bir krallıkta ya da bir devlette..." tarzında masal biçiminde yansıtılır. Örneğin Nikola Şengeleya'nın *Pirosmani* (1969) ya da Eldar Şengeleya'nın *Mavi Dağlar* (1983) filmlerindeki gibi kimi yönetmenler devlet kurucu anlatıları işlerler.[1] Sanat ve iktidar arasındaki ilişkileri aydınlatmaya çalışan her sanatçı Gürcistan'da özgül bir yer edinmiştir.

Pişmanlık'ta ressam Nino Barateli çökme tehdidi altında kalan altıncı yüzyıldan kalma bir kiliseyi restore etmek ister. Köyün karşı çıkışına rağmen kilise dinamitlenir. Bir çeşit İsa karşıtı olan Nino Barateli köyün başkanı Varlam tarafından infaz edilir. Ressamın kızı Keti bunu unut-

1 Bkz. "Le cinéma géorgien à la croisée des generations", *les Cahiers de la cinématheque*, no 67/68, Institut Jean Vigo, Aralık 1997, s. 57-65. Ayrıca bkz. *Le cinéma georgien*, Jean Radvanyi, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.

mayacak, zorba yöneticinin öleceği günü bekleyip babasının intikamını alacaktır. Bunun için zorbanın sahteciliğini anlatacak ve Varlam ailesinin vicdanını sarsacaktır. Varlam'ın torunu Tornike, Keti'nin akıl hastanesine atıldığını öğrenince büyükbabasının tabancasıyla intihar eder. Bu arada zorba yöneticinin ölüsü, oğlu tarafından topraktan çıkarılır, aile bahçesinde yeniden görünür. Keti çocukluk anılarını gözden geçirir; niyeti Varlam ailesi kökenlerinin ötesinde kötülüğün köklerini bulmaktır. Ülkesinde böylesi bir çılgınlığın nasıl mümkün olduğunu sorgular. Ancak korkuya kapılarak düşsele sığınır; o düşsel, kilise biçiminde bir pasta dekorasyonudur. Bu antropolojik bakış açısından, eskilerin ibadetine benzer biçimde ölüleri beslemeye devam etmeyi istemek Ortodoks kilisesinin inançlarında geçerlidir. Otuzlu yıllarda onun adına işlenen cürümlerin gölgesinde diktatör, nedamet getirmediğine göre onun ebedi uykudan yararlanmasını nasıl önlemelidir?

1981'de Gürcistan Komünist Partisi'nin başında bulunan Şevardnadze kendi politikasına malzeme yapmak maksadıyla böylesi bir filmin projesini destekler. Filmin başarılı olması durumunda onu liberalleşme politikasının vitrinine koymak istiyordu. Senaryonun yazılışına 1982'de başlanır. Moskova'daki Goskino'nun bürokratik dayatmalarını aşarak aşırı merkezci olan Gürcü sineması için pek uygun sayılmayıp aşırı liberal diye değerlendirilir. Film, Tiflis yerel televizyonu tarafından sipariş edilmiştir. Siparişi alan Cengiz Abuladze ünlü bir sinemacı (1956'da Cannes'da kısa metrajlı *Magdana'nın Küçük Eşeği* filmi ile Altın Palmiye ödülü almıştır) ve parti ileri gelenlerindendir. Sipariş üzerine gerçekleşen film Gürcistan ölçeğinde bir aile olayına dönüşür. Abuladze'nin gelini Nana Canelidze yardımcı senarist olacak, karısı baş aktrislerden birini canlandıracaktır. Stalinciliğin gölgesi altında çekimi sürdürülen film 1983'te tam çekim ortasında kesilecektir. Bunun nedeni, sinemacı Mikhail Kobakhidze'nin[2] oğlu filmin baş aktörü Guegua Kobakhidze'nin altı arkadaşıyla beraber SSCB'yi terk etmek amacıyla bir Tiflis uçağını 19 Kasım'da kaçırmaya teşebbüs etmeleridir. Havaalanındaki kaçırma girişimi esnasında aralarından ikisi öldürülür. Geride kalan dört kişi kısa bir yargılamanın ardından Şevardnadze'nin emriyle Kolyma bölgesinde Magadan'da bir kampa gönderilir; orada, 1984'te infaz edileceklerdir. Bu göz kamaştırıcı dava ibret olsun diye Gürcü televizyonunda yayınlanır; ülkenin entelektüel elit çevresinde heyecan yarattığı için mahkûmların bağışlanması istenir. Oysa o kişiler "dönek" ve "vatan haini" diye suçlanmışlardır. Af dilekçesine imza atan 2000 kişiden kimileri sonradan baskıya maruz kalarak imzalarını geri çekerler. Geçmişte kalan bu dram sessizce geçirilmiştir.

2 Kitabın Epilog kısmına bkz. Kobakhidze, *Beyaz ve Siyah*.

Mahkûmların izine bir daha asla rastlanmamış, Gürcü aile ölçeğinde meçhul kalan bir olay gibi algılanmıştır. Sonuçta, proje gecikmeli olarak gerçekleştirilir; tümden yasaklama tehditlerine rağmen başka oyuncularla tamamlanır.

1984-1985 yıllarında *Perestroyka*'dan ileri gelen belirsizlikler, Moskova'daki değişim rüzgârları, özellikle Kafkasya'da cumhuriyetlerin liberalleşme eğilimleri (aynı döneme ilişkin Podnieks Letonya filmi *Genç Olmak Kolay Mı?* unutulmasın!) filmin 1987'ye kadar gösterime girmesine fırsat vermediler. Moskova'nın öncülük ettiği açıklık dönemi (*glasnost*) Nabokov gibi yasaklanan çok sayıda yazarın yayımlanmasını ve bugüne dek dışlanan filmlerin gösterimini sağladı. Ekim 1986'da Tiflis'de ilk temsilinden sonra *Pişmanlık*'ın gösterime girmesi, ardından Cannes'da 1987'deki sunumu (Tarkovski'nin 1966 çekimi *Andrey Rublev*'i gibi kuşkusuz aynı çarpıcı etkiyi uyandırmıştı) sonucunda bütün SSCB'de muazzam başarı kazanır. Öyle ki 30 milyonu aşkın bir seyirci tarafından izlenir ve ilk aylarında 1000'e yakın kopyası üretilir. Heyecan yaratan bir şoktur bu olay; 1962'de Novyi Mir dergisinde yayımlanan Aleksander Soljenitsin'in *İvan Denisoviç'in Hayatında Bir Gün* eserine benzer bir şok. Yaklaşık 25 yıl sonra, totalitarizm konusunda aynı sorunlar, bu kez gitgide liberalleşen bir toplumun beyazperdesine taşınmıştır. Seksenli yılların sonunda Aleksey German'ın *Dostum İvan Lapchine* (1982) gibi, sonra Aleksandr Proşkin'in *53 Yılının Soğuk Yazı* (1987) ve Vitaly Kanevski'nin *Kımıldama, Öl ve Yeniden Canlan* (1989) gibi kurmaca filmleri Stalinciliğe daha gerçekçi gözle bakacaklardır. Belgesel sinema da aynı bakışı yansıtır: Marina Goldovskaya'nın *Solovkilerin İktidarı* (1988) veya Aranovich'in *Stalin'in Muhafızıydım* (1989)...

Tarihçilerin çalışmasını önceleyen, Devlet-Parti yasasına büyük çapta bağımlı kalmayan ve özünde orijinalliğini koruyan *Pişmanlık* 1986'dan itibaren yazarlar ve gazeteciler tarafından tartışmaya açılacaktır.[3] Film olmaktan öte, bu sorunları sürekli geri itmeye yeltenen bir toplumda Stalincilik üzerine kurguladığı imajlarla geriye dönüş yaparak gerçek bir sosyal olayın doğmasına katkıda bulunacaktır. Gürcistan, Kolkhis ülkesidir, Altın Post'un mekânıdır ama öte yandan Orconikidze'de NKVD'nin patronu Beria gibi bellibaşlı Stalinci cellâtları barındırır; işte yirmili yıllardan Cugaşvili adıyla doğan Mingrelialı, Stalin'e kadar Gürcü entelijansiyaya karşı işlenen kırımlardan onlar sorumludur. Gürcü toplumu, tiranlarının kökenini an-

3 SSCB'de yayımlanan Andrey Pitov'un "Yürekli Bir Sanatçı Portresi" (*Moskovskie Novosti*, 15 Şubat 1987) ve Robert Rojdestvenski'nin "Pişmanlık Üzerine" (*Litteraturnaya Gazeta*, 21 Ocak 1987) başlıklı çok olumlu yazılarına bkz. Ayrıca bkz. Anna Lawton, "The ghost that does return: exorcising Stalin", Richard Taylor ve Derek Spring tarafından yayımlanan *Stalinizm ve Sovyet Sineması* kitabının 12. bölümünde, Routledge Yay., 1993, *Londra ve Kinoglasnost, Zamanızın Sovyet Sineması*, Cambridge Üniversitesi 1992. Josephine Woll ve Denise J.Youngblood "Le Repentir", *Kinofilm*, no. 4/Taurus, Londra, 2001.

lamaya çalışıyor. Bir mikro-toplumun bağımsızlık ve tanınma sorunlarına göz atan film Gürcü parabolun sınırlarını aşarak uluslararası çapta bir olaya dönüşür. Farklı kuşaklar bakımından Stalincilikten arındırma sonucu kaybolan umutlar konusunda gerçek bir bilanço çıkarmak söz konusudur. Film bir çeşit cinleri kovma âyinidir; Abuladze kuşaklar boyu süregelen sarsıntıya Tolstoy'dan bir anıştırma yapar: "Susmak kötülüğü iyileştirmez, daha da ağırlaştırır." *Pişmanlık* daha hayalperest planda Bulgakov'un Usta ile Margaret romanındaki Stalin'in popüler anlamdaki kara kedi mecazına ilişkin anıştırmalarına daha yakındır: "Kara kediyi karanlık odada yakalamak, kedi orada yoksa zordur!"[4] Filmde Varlam nitelemesiyle ele alınan bu anıştırma bir türlü bütün Stalinizm sorunsalını özetler; sorunsal gözenekli ve görünmeyen bir fenomen olarak toplumun bütün tortul tabakasını içinde barındırır. Güncel boyutta bu Stalincilik anlaşılmaz; zira kuşaklar boyu süregelen el altından uzlaşmalar üzerine oturmuş, bireyler arası ilişkilerde kolektif yasada birbirinden farklı bölümlere dağılmıştır. Kuşaklar boyu ilişkiler uydurmalara dayanmıştır: "Daha ne kadar zaman yalan söyleyeceksiniz?" diye sorar Tornike büyükbabasına. Peki, baba tipinin mizahı olan bu melez figürü, bıyıklarıyla klonlanmış Hitler'e, gözlükleriyle Beria'ya ve kara gömlekli Mussolini'ye benzeyen, kısaca bütün anlatının temel öğesi olan şu Varlam Avaridze (onun rolünü canlandıran Atvandil Makharadze) kimdir? Düşsel bir kentte kaybolan üç kuşak adına Gürcü dilinde bunun cevabı harfi harfine "hiç kimse"dir.

Hayalet ve Cinleri Kovma Ayini

Film kurmaca ve gerçeklik arasında sürekli gidip gelerek Stalincilikten arındırma ilişkilerini derinliğine yorumlar. 1956'da, XX. Kongre'de kamuoyuna açık biçimde yayımlanan rapor doğrultusunda Stalinciliğin yanlışlarını görmek ve anlamak mümkün müdür? Bir bilanço ne de olsa esasta hiçbir şeyi açığa kavuşturmaz. Daha öteye gidilebilir mi? Yapılışında çok sesli bir film olan *Pişmanlık* maziyle bugünü bazan kabalaşan bir şekilde birbirinden ayırmaya yeltenir. Kurmaca burada işin içine zamanları ve türleri karıştırır; Hıristiyanlığa olduğu gibi Marksizme verilen referanslar seyirciyi Stalinizmin bütün şematik vizyonundan yoksun bırakmaya ya da her ânının bir başkasını çağrıştırdığı aile sahnelerinin çeşitliliği içinde onun yolunu şaşırtmaya çalışır. Çeşitli gözlemlerden yola çıkarak Stalincilik ya da totaliter mekaniğin karmaşıklığı, acayip bir gele-

4 Garcia Marquez'in *Yüz Yıllık Yalnızlık* romanındaki büyülü gerçekçiliğine yaklaşan tuhaf ya da pikaresk (kahramanları maceracı ve dalavereci olan eserler) bir gelenek. Pikaresk gelenek ve film arasındaki ilişki hakkında bkz. Juliana Brandt, "Peter Bacso'nun Tanığı", *Théorème*, no. 7, *'Macar Sineması: Zaman ve Tarih'*, PSN, Paris, 2003 (Orta Avrupa'nın çok sayıda filminde geçmişe yönelik edebi biçim tasvir edilir).

neğe uyarak zorbayla halkı arasındaki sürekli cazibe ilişkilerine sürükler.[5] Zaman ve mekânın daha genel bir algısıyla film başlangıçtan son bölüme kadar bütün toplumun kuşaklar boyu belleğini parmaklarının arasından tane tane geçirir. Ortaçağ ve çağdaşlığı ayırıp Gürcü inançların köklerine dalan her küçük olay gerçek bir olguyu yansıtır. Sözgelimi, 1937'de kurşuna dizilen Gürcü komünist Mamya Oraklachvilli kızı ve Varlam'ın kurbanı fırıncı kadın filmin senaryo kaynaklarından birini oluşturur. Ya da kaybolanların adlarını ağaç gövdelerinde okumaya çabalayan ailelerin sürgüne gönderilen yakınlarına yeniden kavuşma sahneleri. Varlam'ın yöntemlerine köpüren ressama o şöyle sorar: "İlerlemeye karşı mısın?" Zira onun projesi eski kilisenin yerine havuz inşa etmektir; bu projesini de Stalin dönemini hatırlatarak savunur. Stalin otuzlu yıllarda, yerine bir havuz yaptırmak amacıyla tam Moskova'nın ortasında bulunan Saint-Sauveur Kilisesi'ni yıktırmıştı.

Montaja bakılırsa, ağırlıklarına, uzunluklarına ve belirli bir akademizmine rağmen bu film bir cinleri kovma âyinidir. Sistemin saçmalıklarına değinerek davada şöyle beyan edilir: "Londra'dan Bombay'a tünel kazarken 2000 suç ortağı vardı..." Mekânları ve zamanı yok etme referanslarının her türlü biçimi. Stalincilik tarih dışı değilse de salgın bir fenomen gibidir. Stalin figürünün grotesk benzeri Varlam, 20. yüzyıl diktatörlerinin karma bir tipidir. Öyle ki küçük bir taşra kentinin güncel Stalinci belediye başkanı olarak umutsuzluğu ve ataleti temsil eder. Uçurum biçiminde düşleri ve kâbusları art arda sıralayarak, kişileri çoğaltarak, gölge ve ışık oyunlarıyla oynayarak, Jerom Bosch'un hayallerini anımsatan film bir labirent girişinde çok daha karmaşıklaşır. Mistik anlamda filmin sonunda telaffuz edilen son cümle şuna tanıklık eder: "Tapmağa götürmeyen ve hiçbir yere açılmayan bir yol neye yarar?" Böyle âyinleşen kolektif bir cürümden sonra gerçek kurtuluş olasılığı hangisidir?[6] Despotizm parabolu çatlaklara bölünmüş tapınaktaki Sandro'nun Hıristiyan vizyonuyla ikiye katlanmıştır. Çeşitli baba figürlerini yansıtan film evrensel sorunlara dokunur. Eğer Tornike büyükbabasının tabancasıyla çocukluğun masumiyetini mahvettiyse, kuşaklar arası bir geçiş nasıl mümkün olacaktır? Etik dışı Brejnevci parti aygıtını temsil eden, günümüzde öz babasının kendisinden tiksinti duymasına maruz kalan Abel'in dayanılmaz pişmanlığını nasıl açıklamalı? Az çok İncilvari bir mimetizm içinde oğlunun ölüsünü bulan Abel, öz babasını şöyle sorgular: "Sen ne yapıyorsun şeytan?" Bu sorunun altında kuşaklar

5 Bkz. Gabor Rittersporn, "Stalin: Devlete'e Karşı Ruslar", Stalin SSCB'sinde aykırı tavırların ifadesi, s.471-496, *Yıllıklar*'da 58, no. 2, Mart-Nisan 2003.

6 Bkz. 1969'da Visconti'nin *Lânetliler*'i. Kamusal yaşam ile özel yaşamı birbirine karıştıran Nazizmin başında büyük bir ailenin parçalanışı ve kendi kendini yıkışı.

arası bellekten kopuk bütün bir toplumun yetenek noksanlığı yatar. Stalinizm, Varlam'ı "çocuk adam" durumuna indirgeyen kuşaklar arası bir geri gidişten ibaret olacaktır. Ki orada kuşaklar arası çatışma torunun intiharı ve soy zincirini koparmanın olanaksızlığı ile sonuçlanır. Stalinizm politik veya sosyal bir fenomen olmaktan öte, çöküş halinde bir aile romanının uzantısı gibidir. Aile yakınlarını içine aldığı gibi kolektif belleği de içinde taşır.[7] Komünist dönemde, kurumlaşmış sosyal bir model olan aile, aynı zamanda Stalinciliğin kıvrımlı bir yüzünü oluşturuyordu. Bu açıdan bakarsak kuşaklar arasındaki bağ Gürcü sinemasının temel dokusunu meydana getirir; buna göre, baba/oğul soyu geçiş sorununu belleğini yitiren bir toplumun kısası olarak sorgular.[8] Bu on yıllık dönemde Stalin'e ya da Stalinci döneme[9] ilişkin belgesellerin SSCB'de çoğaldığı görülmüştür; ancak aynı tarihlerdeki Gürcü kurgu filmleri başka ilişkileri sorgulamaya çalışırlar. Mesela Levan Karaichvilli'nin on yıldan beri oğlunu görmeyen bir adamın hikâyesini anlatan *Baba* (1984) filmi, Vaktang Kotetichvilli'nin baba/oğul ilişkilerine ağırlık veren alegorik filmi *Anemia* (1987), Gogi Chkonia'nın aile bağına saygısızlık konusunu işleyen *Baba, Oğul, Rüzgâr* (1988) filmi ve baba/oğul ilişkisine dinsel boyuttan bakan *Bir Günah İşlendi* (1988) filmi... Tarihin kırılgan mirası karşısında özellikle genç kuşakların kafasını karıştıran bir durumdur bu; öyle ki iktidarın müdahalesiyle üzeri sürgülenen otoriter ve kamplaştırıcı bir ataerkilliğin bütün biçimlerinin egemenliği altında kalan bir toplumun tarihi söz konusudur. Yeni bir entelektüeller kuşağından yoksun kalarak düş kırıklığına uğrayan Gürcistan, "halkların küçük babası"na ilişkin o ağır soy zincirini koparıp atar. Topraktan çıkarılan Varlam'ın ölüsü, kendisi de tiksinti veren kolektif bellekle ilişkisi bazında kutsallığa saygısızlığı aşan bir eylemdir. Film daha derinliğine söylenmemişlerin çokluğunu maskeler ve bir hatırlama ekranı olarak işlev görür.

7 Bkz. "Marta Meszaros'da *İçten Günlük*'ten Anı-Ekrana", *Théorème*, no. 7, a.g.e.

8 Bkz. Julie Christensen, "Gürcü Film Stüdyosunda Babalar ve Oğul", *Wide Angle*'da c.12/no.4, aynı şekilde "Gürcü Milliyetçilik Davası ve Pişmanlık", *Slavic Review*'da c.50/no.1/1191 ve Natacha Jouravkina, "Baba Diyarında Babalar: Rus Sinemasında Lidere Tapma", *Russia on reels*'da, s.105-113, yayın yönetmeni Birgit Beumers, Tauris yayını, Londra, 1999. Bir kuşak sonra 2003'te, baba halkın düşmanı gibi görünmez; Rus sinemasında kendisine sığınılan bir değer olarak görülür. Berlin ve Venedik'te aynı konuda üç Rus filmi ödül almıştır: Andrey Zviaguintsev'in *Dönüş*'ü, Aleksandr Sakurov'un *Baba ve Oğul*'u, Aleksandr Popogrebski ve Boris Khelbnikov'un *Koktebel*'i.

9 Gulag'ı açıkça yansıtan bir ilk kurmaca filmine tanıklık etmek için 1989 yılını beklemek gerekecekti. Vitali Kanevski'nin *Kımıldama, Öl, Yeniden Canlan* filmi o tarihte gösterime girer. Daha 1936'da Eugène Tcherviakov çalışma kamplarına ilişkin *Mahpuslar* filmini çekmişti; filmde sosyalizmin yararları sergileniyordu. 1964'te Stalincilikten arındırma periyodunun tam ortasında Elem Klimov bir parodi çekiyordu: *Hoş Geldiniz ya da Yabancılara Giriş Yasağı*, öncü kampları ve çalışma kamplarıyla alay eden, bir bölümü yasaklanan bir filmdi.

Endişe Verici Tuhaflık

Bir görüşme esnasında, Abuladze, filminin bilinçaltından boşalan boyutu yorumluyordu: "*Pişmanlık* planlar ve cümleler içermez; bütün sahneler rüyamda gördüğüm şeylerdir... Bilinçaltı onları içime atmıştı."[10] Gerçeğe yakın bir düş biçimi olmasa da bu boyut iki bakımdan ele alınan sahneleri içerir. Sovyet toplumunda özel yaşam ve kamusal yaşamı ayırteden Stalinciliğin şizofrenik durumuna bakarsak Varlam, çift yanlı, endişe verici bir figürü temsil eder; bu figür hem ölü hem canlı, hem kamusal hem özeldir; yani hem başkası hem kendisidir. Ürküntü verici karakteri kendi öz kimliğini de ölçüp biçmeye zorunlu tutar. Kendisi mi başkası mı bilinmez; zamana yayarak dış'ı iç'ten ayırtedemez. Kuşaklar boyu pek çok katmana gönderme yapan filmde aile yaşamını unutulmuş, aşılmış, korku veren bir şeye götüren bir tuhaflık vardır. Topraktan çıkarılan ceset kutsallıkla doludur; her kimliği silip götürerek bir kompülsiyon fenomeni doğurur: "Unheimliche"[11] (evsiz, yurtsuz) eve ait değildir ama yine de orada oturur. "Endişe verici tuhaflık korku verenin özel biçimidir; uzun zamandır bilinene, uzun zamandır alışılmış olana geri götürür." Sonuç olarak Stalinizm bu ölüm ve hortlaklar dansında, ailevi olduğu kadar alışılmış olan o sürekli gizliliği de içerir.[12]

Pişmanlık, büyülü ve batıl inançlı bir yuvarlak içinde geri dönen hortlakların ölüler dünyasıyla özdeşleşir. Bütün hortlakların ülkesi gibi algılanan Stalinizm fenomenini sürekli olarak ziyaret etme biçimidir bu. Hâlâ bugün de geçerli olarak bu Stalinizm canlılar dünyasında bizimle konuşmaya devam eder. Hâlâ geçerli popüler bir geleneğe göre, ölüler gömülseler bile bizim yanımıza geri dönerler. Günceli paylaşırlar ve yaşayanlar onlarla ilgilenmeyi sürdürürler. "Trizna" âyini yaşayanları ölmüş kötü ruhların geri dönüşünden korur. Yunan bağlamında arkaik bir gelenek, Kafkas dağlılarının mitolojik inançlarına son verebilmişti.[13] Bunun akabinde, Hıristiyanlık ve putperestlik onun içine karışabilmiş; nitekim görünebilir bir kategori olan ölü, artık kutsal olarak görülmemiştir.[14] "Uyuyan" diye nitelendirilen

10 *Sinema*, Mayıs 1987.

11 Bkz. Sigmund Freud, *Endişe Verici Tuhaflık ve Diğer Denemeler*, Hoffman'ın masallarından esinlenen ve ilkin 1919'da yayımlanan metin. 1988'de Gallimard tarafından tekrar yayımlanmış.

12 1991'de Zviad Gamsakurdia, Gürcistan başkanı seçildiği zaman o devrin *nomenklatura*'suna bağlı olan kuşkulu Gürcü entelektüellerle hesaplaşmak amacıyla aşırı milliyetçi bir politika uygular. İşte aynı tarihte Abuladze, filminin totalitarizmin tekrarlayıcı ya da "düzenbaz" özelliğini Tiflis'te 1992'de bana açıklıyordu.

13 Bkz. G. Charachidze'nin destansı şiiri "Leopar Postlu Adam"da intihar ve diriliş konusu: "Bir savaşçının ölümü yeni bir başlangıcın eşiğinden başka şey değildir... Onun intiharı ve yaşama geri dönüşü, Kadzhis'lere göre tanrı mitine koşut olan yolu izlemesini sağlar. Bu yol dinsel ve iradi bir ölümle başlar ve geçici ölümden sonra dirilişle biter", s. 49, *Prometheus ya da Kafkasya, Çelişik Mitoloji Denemesi* kitabında, Flammarion, Paris, 1986.

14 Bkz. Anton Koslov, "1918'den bu yana Bolşevikler birçok manastırda bulunan kırk kadar tabutu – Ortodoks kilisesi tarafından Aziz mertebesine çıkarılan ölü tabutları– herkese açarlar. Amaç, ölümün görülebilir olduğunu kanıtlayarak yeni iktidarı meşrulaştırmak istemeleridir." *Rusya'da Ölüm Tabusu'nda*

beden, üstü açık bir tabutta sergilenir; Ortodokslarda canlılar ve ölülere ilişkin dinsel âyin bittikten sonra ölü toprağa verilene kadar bekletilir. Ölüm sonrasına karşı gelme bağlamında, ölüler ve canlılar arasındaki sınırı yıkmak amacıyla film, cesedi yeniden canlandırır. Stalinizmin bu belirgin suç ortaklığı bakımından *Pişmanlık* kendisi mi başkası mı olmak sorununu ortaya koyar.[15] Stalinci yaklaşımın "yeni insan" kavramına aykırı olanlar katledilmişlerdir ama öte yandan kendisinin temsilini önlemek için de yok edilmişlerdir. Stalinizm kimlik oluşumuna daha derinliğine müdahale eder. Bu endişe verici tuhaflık, ölümle tuhaflık ilişkisi pahasına ve sabit ikiz görünümlü bir karşı gelmeyi içerir. Kurmaca bu altüst oluşlarla oynar; dolayısıyla düşsel sınırların ötesine geçilir. İşte o sınırların ötesinde insan, Stalinciliğin aile hücresine nasıl nüfuz ettiğini, sosyal dokunun içinde nasıl geliştiğini anlamadan kendini bulur.[16]

Kahraman imajı yaratanın ikizi olmuyor mu? Bu tutanağı yazanı yetkilendiren suç ortağı ve tanıktır; işlenen suç, yabancı ve kişisele, iç ve dış'a ilişkin tutulan zabıttır. Güçlü bir sosyal konsensüse dayanan tabandan bir Stalinizmdir bu. Sonuçta bugünün belirsizliği karşısında böyle yıkıcı bir maziyi nasıl canlandırmalı? Pişmanlık ya da nedamet sorunu burada daha ziyade Hıristiyan ya da metafizik ağırlıklıdır. Bu, kötünün özünü yorumlamaya zorlar; dışavurumlarında bayağı ama diktatörlüğün etkileri altında kalan radikal ve milyonlarca adı bilinmeyen insanın ölümüne mal olacak bir kötü. Fakat bu endişe verici tuhaflık sonunda kökenini ve cevaplarını özünde her bireyin aile yaşamında buluyordu.

"Zira bu ikizli durum ben'in kayboluşuna karşı kökeninde bir güvenceydi. Ölümün gücünün şiddetle yalanlanması sonucunda büyük olasılıkla 'ölümsüz' ruh bedenin ikiziydi. Yok olmaktan korunmak amacıyla böyle iki bakımdan ele alma, benzerini rüya söyleminde bulur; öyle ki bu söylem cinsel simgenin çoğalması ya da ikiye katlanması yoluyla kendini hadımlaştırarak ifade etmekten hoşlanır. Eski Mısırlıların kültüründe ölünün imajını kalıcı bir madde içinde biçimlendirerek kendini gösterir."[17] Rüya söylemini öne çıkaran kurmacada *Pişmanlık*, baba figürünü çok çeşitli biçimde iki ba-

(1860–1930), EHESS Tezi, Paris, 1997 ve "XX. Yüzyılın Dönemecinde Rus Kültüründe Ölüm Algısı", *Slav Defterleri*'nde, no.3, Paris-Sorbonne Üniversitesi, 2001. Ayrıca bkz. Nino Kirtadze'nın belgeseli (FIPA/ Biarritz birincilik ödülü), *Dostlarıma Öldüğümü Söyleyin*, 2003, Gürcistan'da ölüm âyinleri üzerine.

15 Bkz. Sami Ali: "Endişe verici tuhaflıkta, tuhaf ve olağan arasındaki diyalektik oyun tek ve aynı nesneye odaklanmıştır; aşırıya doğru anlaşılmaz bir duruma gelir", "Endişe Verici Tuhaflığın Alanı'nda", *Yeni Psikanaliz Dergisi* no.9, 1974.

16 Bkz. Brigitte Studer, *Stalin Altında Kendinden Konuşmak*, MSH, Paris, 2002; burada Stalin, kendi'nin teknik Foucaultcu kavramından yola çıkarak açıklanır.

17 Bkz. Sigmund Freud, Otto Rank'ın 1914'te yayımlanan *Çift* yapıtı hakkında. s. 237, a.g.e. Baba katline ilişkin doğuştan suçluluk olgusu, yeni bir tavır. "Beraberce hissedilen bir pişmanlık duygusuyla karışan bir suçluluk duygusu hissederler. Ölüm canlı iken hissedilmediği kadar güçlü oluyordu." *Totem ve Tabu*, s. 164, Payot, Paris, 1968. Kuşkusuz Hıristiyanlıkla doruğa çıkan günahlarını bağışlatma arzusu.

kımdan ele alır; işte bu durum, ölüm figürlerinden daha korkunç olan yok olmaya karşı Stalinizm için bir siper oluşturur. Bu aile referansı kapsamında Stalincilik kendini sevmenin kolektif dışavurumundan ibaret olacaktır; öte yandan genel yıkımın öncü habercisi olan kişiye tapma çerçevesinde kendini sevme on katına çıkmıştır. Babanın kültürel modeline referans veren bütün bir sosyal doku, ataerkilliğin geniş vizyonuyla organize edilir. Varlam'ın kilit figürü otoritesine dayanarak her özneyi kendine tabi kılan bir pozisyona getirir; tabii bu durum boyun eğme ya da gönüllü kölelik biçiminde yansır. Stalincilik bu babalık referansı için kendi öz kimliğine güvence verir; bu güvence hem yakın (Gürcü babalık referansına göre yakın yabancı) hem uzaktır ("Ana-Rusya" referansına göre yakın yabancı). Antik Gürcü edebiyatında Kapadokya Musevisi Azize Nina'ya referans olarak Kafkasya'ya Hıristiyanlık girmiştir. Yabancı olan (başka yerden gelen) Hıristiyanlık, azizliğin taşıyıcısı olarak kalır. Sonuçta, davranış ve temsil biçimlerinin bütününü içine alan Stalincilik belirsiz bir fenomen olarak görünür:[18] Hem burada hem başka yerdedir. Hümanist ideallerle (komünist toplumların sloganı) yanıp tutuşurken totaliter sistemlerin özünde bulunan insanlık dışı uygulamalar sürecinden bağımsız mıdır? Tam tersi, art arda yinelenen ihanetler kisvesi altında babanın ahlaksızlığı Gürcistan'da Stalincilik bakımından denenmiştir. Stalinci davaların Shakespeareyen tarzda sahneye konuşu filmde geniş anlamda bunun tanığıdır; nitekim 1984'ten sonra bozuk görüntü veren bir ayna etkisi yaratan *Pişmanlık* bu Sovyet toplumunun kendine özgü bütün pisliklerini daha küresel alanda iletir.

Bu az çok mistik ve mecazi boyutta, iktidarın bütün mantıklarını babaların trajik ve maskaralık dolu ataerkilliğine asimile eden film, Stalinizm konusunda tarihsel söylemi aşar. Tarihsel yazılımın marazi yanlarına girerek, Stalinciliğe hem arkaik hem çağdaş bir fenomen olarak bakarak, onu küresel boyutta belirlemeyi reddederek tuhaf bir zamansallığın akışına katkıda bulunur.[19] Uluorta bir tarihin çağdaşı olan yönetmenin düşüncesi son filminde düşlerine geri dönmek; ihanete uğrayan, vaatleri tutulmayan bütün bir kuşağı işlemektir. Çok sayıda Orta Avrupa sinemacısının yaptığı gibi[20] Cengiz Abuladze eskiden çok kez ziyaret edilen kutsallaştırılmış tari-

18 Tarihin kronolojik olmayan arada bir kesilen okumasında Abuladze'nin bize ima ettiği şey Hannah Arendt'in kafasını kurcalayan saplantılarla birleşir; aynı saplantılar Sovyet fenomeninde uzmanlaşan çok sayıda tarihçi için de geçerlidir. Bkz. Hanna Arendt, *Totalitarizmin Kökenleri*, Gallimard, Paris, 2002.

19 *Sinema ve Bellek*'te Sylvie Rollet, Parajanov konusunda şöyle yazıyor: "Filmin projesi şöyle belirginleşir gibi oluyor: Kimliklerin ve zamanların karmaşasından geçmek; yani hayalet rejimin kalıntısından geçmişle gelecek arasındaki çatışmanın sergilenmesine ve yansıtılmasına geçmek." *Positif*, no. 515, Ocak 2004.

20 Bu sinematografik anlatım tipinin ortaya çıkışı için bkz. Tarkovski'nin *İvan'ın Çocukluğu* (1962), *Parajanov'un Ateşin Atları* (1964), Bela Tarr'ın tarih dışı freski *Satan Tango* (*Şeytanın Tangosu*, 1994) filmi; komünizmin çöküşünü anlatan sekiz saat süreyi aşan bir film; ayrıca Aleksey German'ın *Hrustalyov, Arabamı Getir!* (1997) filmi. Bu konuda bkz. Sylvie Rollet, "Girdabın Ortasında". Robert A. Rosenstone'un yapıtına bkz. *Revisioning History: Film and Construction of a new Past*, Princeton Üniversitesi yayını, 1995.

he girmektedir. Pişmanlığa düşerek yaşamak, hâlâ varlığını sürdüren o tarihin cinlerini kovmaya yetmiyor. Sanki amansız Stalincilik fenomeni, dile sığmaz bir alanın dışına çıkarak hâlâ hortluyor.

Bu yazıyı gözden geçirmelerinden ve eleştirilerinden dolayı Coline Brogé ve Sylvie Rollet'ye teşekkür ederim.

Pişmanlık

(Rusçada *Pokayanie*, Gürcücede *Monanieba*)
1984-1986, 151 dakika, yapım Grouzia Film.
Yönetmen: Cengiz Abuladze
Senaryo: Nana Canelidze, Cengiz Abuladze, Rezo Kveselava / **Operatör Şefi:** Mikhail Agranovitch / **Oynayanlar:** Avtandil Makharadze (Varlam ve Abel Aravidze), Zeinab Botsvadze (Keti Barateli), Ia Ninidze (Gulko Aravidze), Merab Ninidze (Tornike Aravidze), Ketevan Abuldze (Nino Barateli), Edicher Girogiobani (Sandro Barateli), Kaki Kavsadze (Mikhail Korisheli), Nino Zakariadze (Elena Koricheli), Veriko Andjaparidze (ihtiyar kadın)



Aleksey German'ın 1997 tarihli *Hrustalyov, Arabamı Getir!* filminden bir kare.

Sylvie ROLLET, Sorbonne Nouvelle'de öğretim üyesi. Balkanlar, Rus ve Kafkas sinemaları üstüne çeşitli incelemeler yayımladı. *Cythere'e Yolculuk: Angelopulos'un Belleğinin Şiirselliği* incelemesinin yazarı (L'Harmattan, 2003). *Positif* dergisine yazıyor. s.rollet@tiscali.fr

GİRDABIN ORTASINDA: ALEKSEY GERMAN'IN *HRUSTALYOV, ARABAMI GETİR!* (1997) FİLMİ

Sylvie Rollet

– § –

"Her şey eskiden olduğu gibi, öncesi gibi ve hep öyleydi... Bir zamanlar sokağımız leylaklarla doluydu. Ansızın günün birinde yok oldular. Onları hatırlayanlar da çok azaldı... Ölmüş olduklarından değil; sadece unuttuklarından." Film bu sözcükleri söyleyen ve uzaktan gelen bir erkek sesiyle açılır.[1] Anlatının özü birdenbire konulmuştur: Aniden yok olma, onu izleyen amnezi ve bir yandan süreklilik, devamlılık gibi geçmişin yutulduğu bugünü tuhaf biçimde kaynaştıran bir şey. Fakat hangi mazi söz konusudur? Kolektif tarihin mazisi mi? Ve özellikle demir yumruklu Stalinizm yılları mı veya anlatıcı çocuğun yılları mı? Uzaktan gelen ses, anlatıyı *apriori* olarak sinemacının belleğine kaydetmiş gibidir: "Bütün filmlerimde, diyor, bir çocuk gibi yaşarım. Kendi kuşağımın tarihini, o dönemi ve olaylarını iletmeye meraklıyım; küçük yaşta onların tanığı olmuştum. İşte bunun için bu film doğdu; onun senaryosu benim gerçeğimin yarısından aşkındır. Geri kalanı bir olasılık üstüne kuruludur. O kişiler yıkımdan kaçacakları yerde onun depreminin merkezinde bulunsalardı ne olacaktı?"[2]

Konusu Olmayan Bir Hatıra

İlkin batılı seyircilerin anlayışsızlıklarıyla karşı karşıya kaldığı için ve daha ziyade Sovyet tarihini[3] bilmemelerini varsayan sinemacı bu kaygısını gider-

1 1988'de Fransa'da gösterime giren bu filmi çekmek için German on beş yılını vermiştir: "Sis gibi dağılan bir devire, onun kişilerine ve durumlarına elveda." (Basın dosyası, Cannes Festivali, 1998, s. 12.)

2 A.g.e., s. 7.

3 Açıklayıcı kartonu olmadan Cannes'da gösterime giren film çok silik bir ilgiyle karşılanmıştı. Batılı seyirciye filmin adı bile "gizemli" gelmişti: O zamanlar, Stalin'in ölümü anında, İçişleri Bakanı olan Beria'nın şöförüne dönerek seslenmesi söz konusudur.

mek amacıyla kurguyu çerçeveleyen tarihsel durumu anımsatan bir kartonu filme ilave etmişti. 1953 yılının başındayız, Stalin yakında ölecektir ama Beria hâlâ içişleri bakanıdır. KGB "beyaz gömlekliler" komplosunu düzenleyecek, bu komplo sonucunda belli bir çevrede sürekli olarak geçerli olan antisemitizm bahanesiyle filmin kahramanı Yuri Gulinski tutuklanacaktır. Kızıl Ordu'da general olan Glinski, Moskova askeri hastanesinde başhekim ve beyin uzmanıdır. Bu arada, Sovyet yaşamına ilişkin başlı başına bir dönemeç olan kartondaki anlatıyı film reddeder. Birinci tekil kişinin ilettiği anlatının bir odakta toplandığı ve olayların oluşumunun oluşturduğu, hatta kısmen çocukluk anılarına dayandırıldığı düşünülebilir. Oysa hiç de öyle değildir.

Çocuk defalarca görünür ama kişilerin düğüm noktasında ve ilişkilerinde yer almıştır; işte bu bakımdan filmin organizatör merkezi olma olasılığı yoktur. Anlatı art arda dizilen sahne-planlarla gelişir, ancak bunlar gruptan gruba, bir görüş noktasından öbürüne geçerek karmaşık bir yol çizerler. Çok sayıda kişinin parça parça yaşadığı olaylardan oluşan bir yamalı bohça ile karşılaşan seyirci iç içe giren yolların (bedenden harekete, kim olduğu bilinmeyen kurbanını izleyen siyah limuzinler) içinde kaybolur.

Başka deyişle seyirci, bütün anlatıyı organize eden kategorilerin yerine oturmamış kargaşasını fiziksel olarak hissetmekten rahatsız olur. Mutlak veriler diye kabul edilen zaman ve mekân, nedensellik ilişkisi olabilen iki olay olarak temel koşullardır. Gerçekten *Hrustalyov, Arabamı Getir!* (Khrustaliov, My Car!) artık saatlerin yönlendirmediği zamana ve Eukleides (Öklid) geometrisine indirgenemeyen bir mekâna oturur. Zaman-mekân bloklarının içine birbiriyle çatışan kişiler girebilir ama onulmaz biçimde yitirilen şey ortak referans sistemidir.

Film Fedia Aramiçev adlı kalorifer ustası bir adamın tutuklanmasıyla başlar. Aramiçev, Rus romancılarının yarattığı zavallı bir adam prototipidir; tabii o da asla masum olmayan bir kurbandır. Muhbirlerin kullandığı çok resmi bir limuzinin radyatör tıkacını onların gözleri önünde çalar. İçlerinden biri güçlü hırsızın tutuklanması sırasında Bouré marka kol saatini kaybetmekten yakınmaktadır. Devam eden soruşturma görünmez olur, zira başka bir mekân, başka bir kişi belirir: "Ben o sırada," diye konuşan anlatıcı çocuktur. Aniden değişen imajlar bir sokak sahnesine yönelir: Geri geri ilerleyen bir kamyon şiddetle bir yayanın burnuna çarpar. Burnu kırılan adamın ayırt edici özellikliği otomatik şemsiyesidir. Daha sonra, başka biri (bu arada İsveçli bir gazeteci olduğunu öğreniriz) ortaya çıkar; gizli bir girişimde bulunan "General" Yuri Glinski'nin geçici ajanıdır. Muhbir taraf değiştirmek istediği sırada, birden ortadan kaybolur. Onun öldürülmesinin izleri kaşla göz arasında yok edilmek üzereyken Bouré marka kol saati yeniden görünür! Ancak ayarı bozuktur, doğru zamanı göstermez. Belli belirsiz olayların art arda sıralanması şöyle dursun, kronoloji kavramının kendisi

de anlamını yitirmiştir. Filmin alay yollu şaşırtma odağı burasıdır: İki duvar saati arasında, Yuri kapatıldığı kamptan son anda serbest bırakılmış, Stalin'in ölümünde hazır bulunmuştur.

Gelgelelim filmdeki duvar saatleri anlatının kişilerine tümden yabancı olan "evrensel" bir zamanın göstergesidirler. Mucize kabilinden yeniden görünen Yuri, anlatıcıya inanmak gerekirse (gerçekten uzaktan gelen ses, "Babamı bir daha görmedim," der) bir daha kaybolur. Ne var ki birkaç dakika sonra, bir tren olayın iki başoyuncusunu birleştirir; Filmin başında tutuklanan kalorifer ustası Fedia sonradan çalışma kampından serbest bırakılmış ve Yuri (onun tıpatıp benzeri olsa da!) bir haydutlar çetesinin başına geçmiştir!

Zamansal "oluşumların" klasik anlatım yapısını reddeden film o yapının yerine faal bir belleğin belirsiz dokusunu geçirir; unutulmuşluğa gömülmüş imaj blokları faal bellekte aniden belirginleşirler. Büyükannenin anıları buna bir örnek oluşturur: "Diziler sisler içindeki yelkenliler gibi belleğimde canlanıyorlar." Kuşkusuz bu yüzden, hiç de çocuğun belleği tarafından kurgulanmamış gibi görünen anlatı çocukça oyunlardan herhangi bir şeyi akışı içinde barındırır. Sokağın leylakları gerçekten Fedia'nın değindiği "koyu kahverengi" leylakla uyaklıdırlar. Tutuklanması sırasında homurdanarak söylenir: "Sonra koyu kahverengi leylak sizin mantolarınızı getiriyor." Leylak yankılanan ses gibi çocuğun sorusunda yeniden belirir: "Koyu kahverengi leylak sahi ne renk oluyor?" Kol saati, şemsiye, kuşların uçuşu, hayal meyal şiirsel anılar gibi kurgunun zaman-mekân bloklarını heceleyen bir dizi titreşimleri dokurlar.

Kurgu zamanı bundan böyle, art arda dizilen olayların düzenlenmesinden çok farklı zamanların hayali geri dönüşünde görünür. Sözgelimi Dostoyevski'nin romanlarındaki kahramanlar adlarını KGB'nin muhbirlerine verirler ya da Eisenstein'ın *Ekim* filmindeki taştan aslanların kükremeleri bize uzak bir yerden, 1927 yılından ulaşır. Zaman dışı bu zamanın simgesini –daima burada olan, bununla beraber yok olmuş, unutulmuş zaman– belirten açılıştaki ses kuşkusuz Yuri'ye tıpatıp benzeyen kişinin sesidir; pek beklenmediği bir anda aniden ortaya çıkan bu ikili korku, yutulmuş dünyada kaybolan bir hayalet gibi canlanır.

Organik Bir Mekân

Anlatının zamansal karmaşası her şeyden önce bir eksikliğin sonucudur: Olaylara bir düzen vermeye elverişli, onların bütününe ilişkin bir vizyon yokluğu. Bu yokluk bir görüş açısından dışa doğru çıkıntı yaparak kurgudaki kişilerin durumunu yineler. Gerçekten her "vizyon", her "görüş açısı" bir mesafeyi varsayar; bakışın mesafesi.

Nitekim film totaliter organizasyonu tasvir eden Hannah Arendt'in imajına dayanır: "Soğanın yapısını boş bir mekândan ibaret olan merkezinde şef oluşturur, nasıl olursa olsun... İçinden böyledir; dış'tan ya da yukardan değil."[4] Bu dışı olmayan içlik –zira her zaman bir "deri" dış dünya sistemini korur– German'ın filminde Sovyet iktidarının kendine özgü "bağırsaklarına" ilişkin coğrafyasını meydana getirir. Böylece, yine Hannah Arendt'in dediği gibi "politika insanlar arası mekânda doğar."[5] Bu ortak aracı mekânın yokluğu politik düşüncede şart olan özgürlük eksikliğini tanımlar. "Soğanın yapısı" bir yandan totaliter rejimin katmanları birbiri üstüne ezmesi demektir; söz konusu ezme gizemli ve görünmez bir iktidarın ast katmanlarla ilişkiye girmesine izin vermez. Dolayısıyla filmin anlatıcı mimarının modelini oluşturan bu yapı ve onun kendine dönük zamansallığı mekânın inşasında ve kişiler arası ilişkilerin kökenindedir.

Hrustalyov, Arabamı Getir! filminde kimsenin muhatabı yoktur: Herkes sırf kendi için sövüp sayar, yakınır, homurdanır. Diyalogun yerini sürekli olarak beden bedene yakın temas alır: Bir başkasına çarpılır, yumruk atılır ya da yumruk yenir, ileriye doğru sürekli kaçış hali başlangıç noktasına geri götürür. İsmi cismi belirsiz, salt kan dolaşımında işlevsel olan rejimin makinalaşmış varlığı kişileri bedenlere indirger: Hareketi taşımakla yükümlü madde-bedenler, mermi bedenler soğuğa, alkole, darbelere, tecavüze inanılmaz derecede dayanıklıdır. Cellâtlar ve kurbanlar birbiri ardı sıra dizilir; bu durum onlara hata yaptıran şeyi seçme olanağıdır. Hayatta kalma iradesi (ölüm anını geciktirmenin biricik ihtiyat payı) seçim yaptıklarından, yani ayırtetme yetisinden ileri gelmez; kendini koruma içgüdüsünden kaynaklanır. "Yeni insanın" çizgileri belirginleşir. German'ın dediği gibi, "Tutsak kamplarının içindeki insanlarla dışındaki insanlar arasında aşağı yukarı fark olmadığını anlamak önemlidir. Sistem onları görünmez, akla hayale gelmeyen bağlarla birleştirmiştir."[6]

Ne var ki bu bağlar "ortak bir dünya yaratmazlar. Gerçekten, bizim ortaklaşa yaşadığımız dünya doğal olarak sonsuz sayıda farklılaşmış durumlardır ki onların içinde en çeşitli görüş açıları barınır.[7] Politik düşünce (Yunan tanımı içinde) sonuçta temsilidir. Farklı görüş açılarından oluşan bir sorunu göz önüne alarak mevcudu olmayan pozisyonları kafamda canlandırıp bir fikir geliştiriyorum."[8] İşte bu "temsil etme" olanağı totaliter dünyada kusurludur. Her insanın başkalarının gözetimine tabi tutulduğu bir dünyada "başkasının görüş açısını" benimsemek düşünülemez.

4 Hannah Arendt, "Otorite nedir?" (1957), *Kültür Bunalımı*, Gallimard, Folio, Paris, 2003, s. 131. Altını çiziyorum.

5 Hannah Arendt, *Politika nedir?* (1950), Seuil, Points, Paris, 2003, s. 42.

6 Basın dosyası, s. 11.

7 Hannah Arendt, "Tarih Kavramı" (1956), *Kültür Bunalımı*, s. 71.

8 Hannah Arendt, "Gerçek ve Politika" (1963), *Kültür Bunalımı*, s. 307.

Kamusal mekânlar ya da iktidarın merkezleri (KGB büroları, Stalin'in daçası) gibi toplulukların yığıldığı apartmanlardan oluşan çok kalabalık bir alan "kamu" ve "özel" arasındaki ayırımı ortadan kaldırarak "ortak" bir mekân yaratmaz; az çok bünye içlerine dalan "organik" bir alan yaratır; bu alan birbirinden ayrık petek gözlerine benzeyen içine kapalı "cepler" meydana getirir. Filmin sahnelerinin neredeyse bütününde iç'ler ve dış'lar birbirine karışmıştır, dolayısıyla karanlığın ya da alacakaranlığın içinde yüzerler, ışıklı seyrek bölgelerde hayvanlar ve insanlar, canlılar ya da neredeyse heykelleşmiş sersemler arasında fark gözetmeksizin şekilsiz beden parçaları ve yüzler meydana çıkar. Bunaltıcı izlenim kişiler gibi kameranın da durmaksızın yer değiştirmesiyle yoğunlaşır, yolunu kesen engellerle çarpışmaktan usanmaz. Bu doygun sahneler ansızın kar ve sisle hareketsizleşen bir peyzajın açık alanına yer bıraktıkları zaman endişe azalmaz. Gerçekten bu boşluğun içinden tehditkâr bir görüntüden başka şey çıkmaz; kesinlikle görünmez bir iktidarın ikamet ettiği ve etrafa yayıldığı bir alan dışılıktır bu.

Her türlü tehlikeye açık bedenlerin, çıfıt çarşısı gibi evlerin, hastaların yığıldığı kalabalık hastanelerin sergilendiği dış boşluktan geçiş (yutulma ya da dışarı atma) ancak daracık deliklerden gerçekleşebilir. Stalin'in ishalinin odaksal sahnesi burada bütün anlamını bulur. Şöyle ki tıkanan bir bağırsağa benzeyen komplodan kaçmak için hastanenin duvarına Yuri'nin uyguladığı "cerrahi" müdahale ve radyatör tıkacının çalınması mesafeli olarak uyaklıdırlar!

Yıkımın Evreni

Mekânın sinemasal işleyişinin afişe ettiği şey Stalinci "dirimsel iktidarın" uyguladığı neredeyse biyolojik nitelikli evrenin özelliğidir. Michel Foucault'nun[9] değindiği gibi çağdaş Devlet'te amaç hükümdarın (öldürten ya da yaşamaya izin veren) önceki iktidarının yerine "yaşatmak ve ölüme bırakmak" olan "dirimsel iktidarı" geçirmektir. Alain Brossat şöyle ekliyor: "Yaşamı yayma kaygısının 'arkasında' şu limitin şekillendiği görülür: Ölüm uğruna kendini adayan iktidar karşısında yaşatan iktidarın ağır bastığı bir limit söz konusudur ki orada yaşayanın fabrikası ölümün fabrikasına ağır basar."[10] Yaşamın iktidarı ama özellikle ölümün iktidarı dikkat çekicidir; zira "yaşatmak" için yönetilenin arkasında totaliter terörün kitle halinde "öldürtmek" profili geçerlidir; öyle ki o terörün işlevi artık yaşamı düzene koymak, onun güvenliğini sağlamak değil; seri halde ölüler üretmektir.

9 Bkz. Michel Foucault, "Yaşatmak ve Ölmeye Bırakmak: Irkçılığın Doğuşu" (1976), *Les Temps Modernes*, Şubat 1991. Foucault, çağdaş Devlet'in doğuşu sonucunda, ırkçı Devlet'in iktidar, yaşam ve ölüm ilişkilerinin altüst oluşu arasında ilinti kurar.

10 Alain Brossat, *Yıkımın Provası: XX. Yüzyıl ve Kamplar*, Ablin Michel, Paris, 1996, s. 147.

Temerküzcü evrene (toplama kamplarına ilişkin evren) doğrudan değinmese de *Hrustalyov, Arabamı Getir!* Stalinci rejimin temelini o evrende oluşturur: Özellikle Yahudi düşmanlığı orada totaliter "dirimsel iktidara" eştözlü olan "biyolojik parçalanmanın" varyantı gibi görünür. O iktidara göre, sosyal mekânı zararlı unsurlardan arındırmak ve homojenleştirmek, dolayısıyla biyolojik varlığı "yaşamak zorunda olan ve ölmek zorunda olan" arasına bir durak koyarak parçalamak söz kosudur. Yahudiler ya da (ve) karşı devrimciler için yaşayanların bir kısmının alt-insanlığını ilân etmek, insanı kendinden ayırmak söz konusudur. Buradan çıkan sonuç, Foucault'nun dediği gibi "hekimin işleviyle polisin işlevini birleştirmektir"[11] (Sovyetler Birliği'nde doruğa çıkan psikiyatri kullanımı).

Filmin mizahcı boyutu bu evrenin "simgeleri" arasında yakınlaşmayı işlemekten ibarettir: Stalin'in arkadaşlarının "kopan kafaları" gözden düşmüştür, onların alçıdan büstleri hastane bodrumlarında bozulmaktadır, yine o bodrumlarda "akıl hastalarının" kesik başlarıyla yan yana durmaktadırlar, çeşitli deney nesneleri formolun içinde yüzmektedir. Mizahçı boyut "Musevi çürümesinin" tasfiyesiyle (Yahudi hekimler "beyaz gömlekliler komplosunda" hedef gösterilmişti) diktatörün kutsal bedeninde başlayan çürümenin ilerlemesi arasında kesişerek doruğa çıkarlar. Böylece tarihsel yazgı hayvan leşinden akan kanın şırıltısı duyulurken sona erer.

Foucault'nun "kesintisizlik" görüşünden bakılırsa totaliter terör, çağdaş devletin (fordist fabrika çalışma kamplarının modeli olacaktı) "rasyonelleşme" sürecine bir geçiş gibi görünebilir; German'ın yansıttığı evren Hannah Arendt'in görüşüne çok yakın bir düşünceyi geliştirir.[12] Bir anlatının kuruluşunda kaçınılmaz olan zamansal ve mekânsal kategorileri reddederken –oysa herhangi bir anlatıdaki olaylar bir nedenler zincirinde sıralanır– film aslında temelden bir "yıkım" düşüncesine yaslanır. Aynı kategoriyi uygulayan H. Arendt (W. Benjamin gibi) yirminci yüzyılda yeni bir teknik deneyerek tarihsel sürenin yeni bir özelliğini öne çıkarmıştır: yıkım sonucu ikiye bölünen zaman, soykırımlar ve kamplarla durdurulan zaman.

Yukarıdaki görüşe göre, kamplar totaliter toplumların "aşırı uçtaki" veya "merkezdışı" bir mekânı değildir; rejimin özünün açığa çıktığı, onların kalbini yansıtan bir laboratuvardır: tümüyle insanlık dışı "yeni bir insan" yaratmak. *Hrustalyov, Arabamı Getir!* filminde temerküzcü "depremin merkez üssü" görünmez kalıyorsa da yıkım eylemi de pek kendini hissettirmiyor: Tarihsel anlatının (irrasyoneli rasyonelliğe dönüştüren) geçersiz kılınması, kronolojinin (pozitivist tarihte hüküm süren) parçalanması, özellikle tasar-

11 Michel Foucault, "Kapatılma, Psikiyatri, Hapis", *Söylenenler ve Yazılanlar*, c. 2, Gallimard, Quarto, Paris, 2001, s. 334.

12 Özellikle bkz. *Totalitarizmin Kökenleri*, 3 cilt, yeniden basım Points, Paris, 1995, 1997, 1998 ve *Totalitarizmin İçyüzü*, Payot, Paris, 1996.

lanamaz zamanda açık bir gedik bulmanın olanaksızlığı. Totaliter yıkım aslında "geçmeyen" ama kalıcı olarak bugüne bulaşan bir geçmiş gibi düşünülebilir; aynı zamanda, diktatörün ölümüyle kapanan bir parantez sayılmaz. Stalin'in ölümünden sonra anlatıcının uzaktan gelen sesi işitilir: "Hiçbir şey değişmedi." Ardından şu açılış sözleri yankılanır: "Her şey eskisi gibi, öncesi gibi." Aynı şekilde, 1976'da German'ın çevirdiği *Savaşsız Yirmi Gün* ve Roumain Pintilie'nin *Meşe* (1992) veya *Çok Geç!* (1995) filmlerinde olduğu gibi yıkım sonu gelmez, bitip tükenmez bir şey gibi görünür; bugün'ün bir boyutuna dönüşmüştür.[13]

Totaliter "olayın" yıkıcı boyutu bundan böyle bir şiirsellik icadını gerekli kılar; o kendine özgü şiirselliğin rasyonelliğin bütün kategorilerini tahrip etmesi söz konusudur. İşte bunun içindir ki German'ın, Pintilie'nin (*Yeniden İnşa*, 1969) ve hatta Kusturica'nın (*Yeraltı*, 1995) filmleri sistematik olarak alaya, groteske, pisliğe başvurmuşlardır; bundan maksat, totaliter evreni masal tarzında yansıtmaktır. Tuhaflığın[14] Ortaçağ'a özgü geleneği değerlerin yozlaşması ve anlatım yapılarının ters yüz edilmesiyle birlikte totaliter rejimlere, düşünce özgürlüğüne karşı koyan belki yegâne silahı sunar. Zaten German'ın yansıttığı Sovyet sinemasının tersine soytarı tiyatrosunun geleneğidir. Şöyle der: "Sovyet sineması daima devlet sineması, daima propaganda sineması olmuştur."[15]

Hrustalyov, Arabamı Getir! (1997)

Yönetmen: Aleksey German / Yapım: Lenfilm / **Senaryo:** Svetlana Karmelite ve Aleksey German / **İmaj:** Vladimire Ilyne / Seslendirme: N.Astakhov / **Montaj:** Ilian Gorokhoskaya / **Müzik:** Andrey Petrov / **Oynayanlar:** Y.Tsurilo (General), N.Rusolanova (general karısı), M. Dementive (generalin oğlu).

13 1982'den itibaren German filmi *Dostum İvan Lapchine*'de ondan "belleğin tiyatrosunu" yapmak için zaman ilişkisini daha bir kesinleştirir.

14 Tuhaflık konusu üzerine tam Stalin döneminde teorisyen ve edebiyat tarihçisi Mihail Bahtin tarafından sürdürülen derinliğine araştırmalarda kuşkusuz hiç fark yoktur. Özellikle bkz. *François Rabelais'nin Yapıtı ve Rönesans'ta Popüler Kültür (1941)*, Gallimard, Paris, 1970.

15 Basın dosyası, s. 12.



Dziga Vertov'un 1928 tarihli *On Birinci Yıl* filminden bir kare.

Pierre SORLIN, Sorbonne Nouvelle ve Bologne üniversitelerinde sinema tarihi profesörü, sinema alanında çeşitli yapıtların yazarı: *Sinema Sosyolojisi* (Aubier, 1977), *Avrupa Sinemaları, Avrupa Toplumları* (Routledge, 1991), *Görsel-İşitsel'in Estetiği* (Nathan, 1992), *Nadar'ın Oğulları* (Nathan, 1997). *Cinemaction* gibi çeşitli dergilere yazıyor. pierre.sorlin@wanadoo.fr

STALİNCİ DÖNEMDE FİLME ÇEKİLEN AKTÜALİTELER ve ARŞİVLER

Pierre Sorlin

– § –

Teknik bakımdan sorunlar çözülmüştür; araştırmacılar şimdiden başlayarak bütün dünyanın filme alınmış aktüalitelerini doğrudan bulabilirler; tabii yayınlar mali sorunlar çıkarmazsa. Rusya'ya ilişkin enformasyon filmleri, belgeseller ya da aktüaliteleri korundukları yerden bile tedarik etmek zordur; internet sitelerine girişleri bakımından çok sayıda engel vardır, bu durum işi bozar. İlkin çok kısa bir kataloglamayı arıtarak doğrulamak şart olacak, malzemenin önemli bir kısmı gözden geçirmeyi gerekli kılacak, nihayet bir numaralandırma yapmak gerekecektir.[1] Böylesi işlemler ivedi midir? Moskova'ya hemen yardım yapılması, internet üzerinde bir yayın takvimi oluşturulması için Avrupa Birliği'nin, Amerikan fonlarının, Unesco'nun nezdinde uzmanların seferber olarak mücadele etmeleri zorunlu mudur? Bu sorulara karşılık bulmak için Stalinci dönem üzerine pek geçerli bilgi aktaran bilgilendirici sinemayı sorgulamak kaçınılmazdır.

Epistemoloji Sorunları

Araştırmacının asla bol miktarda dokümanı olmaz; bu nokta açıktır; yazılı basınla filme alınan basını karşılaştırmak elbette verimli olacaktır. Fakat onun ötesinde ütopik dilekler (ihtiyacımız olan dokümanların bütünü dosdoğru masamıza gelse, hayat çok kolay olurdu!), aktüalitelerin tam anlamıyla incelenmesi başka kaynaklar sayesinde edinilen bilgileri yararlı

1 Bkz. Richard Taylor ve Derek Spring tarafından tarafından çıkarılan ilk bilanço, *Filmin Tarihsel Günlüğü*'nde, no. 2, c. 11, Haziran 1991. *Rus ve Sovyet Sineması, Devamlılık ve Değişim*. Ayrıca bkz. Paul Smith (yayın yönetmeni) *Tarihçi ve Film*, Cambridge Üniversitesi, 1976.

yönde değiştirecek midir? Herhangi bir cevap önermeksizin epistemolojik bakımdan çok sayıda sorunu karşıma çıkarmayı tercih ederim. Görsel-işitsel belgelere dayanan salt sosyolojik sorgulamanın görüş açısından yola çıkıyorum; ancak tiyatro, mimarlık veya edebiyat sorgulamalarından yola çıkarak farklı bir yaklaşıma ulaşmak büyük olasılıktır; zira onlar başka sorunları ortaya çıkaracak, başka acil müdahaleleri gerekli kılacaklardır.

Kafamı kurcalayan beş ayrı konu bana incelemeyi hak eder gibi görünüyor:

- Birincisi söylem, kararlar, eğitim sinemanın önemini vurgulamaktan vazgeçmemiştir; ne de devrimin gelişmesi amacıyla stüdyoları yararlı yapıtlar üretmeleri için yüreklenmiştir. O programlanmış senaryolar somut bir uygulamadan geçmiş midir? Sinemasal enformasyonlarda onların izi bulunur mu?
- Her yönden bakılınca, Parti'den gelen talimatlara sadık kalmanın ölçütü neydi? Sinema orijinal propagandanın bir aracıydı; Parti toplantılarında, basında ve afişlerde yansıyan sloganları yeni bir üslup ve özel temalarla yorumlayıp geliştirmiş midir?
- Özellikle *Devrim* ve *Ekim'de Lenin* gibi tarihsel kurgular bol bol onun eylemini kutlamışlardı; enformasyon filmleri Stalin'i ışıkta, hiç bilinmeyen çizgileriyle iletmişler midir?
- Sinema dikta rejiminin denetimi altında olduğu zaman ve gerçek sorunları maskeleme işlevini gördüğü zaman bile üretildiği çevreden soyutlanmayı asla başaramaz. Aktüaliteleri hedefleyerek Stalinci SSCB'nin varlığı hakkında hiçbir yerde bulunmayan şeyler öğrenilemez mi?
- En belirgin ve çok zor olmayan son nokta şöyledir: sinema kamuoyu üzerinde ya da hiç olmazsa kamunun bazı sektörleri üzerinde hangi etkiyi yapabilmiştir?

"Bütün sanatlar içinde sinemanın yeri bizim için en önemlisidir." Lenin Ocak 1922 tarihli direktifte buna değinmişti. Gelgelelim, bu cümle sadece Boltyanski'nin sonraki tanıklığıyla bilinir ve içinde bulunduğu koşullardan soyutlanarak telaffuz edilmiştir, inanç eylemi veya hitabete ilişkin bir aleladelik gibi görünebilir. Her neyse, devrim ertesi altmışlı yıllarda sinemanın oynadığı rolün çok önemli olduğu Sovyet yetkililerce ısrarla ileri sürülmüştü.

Bir "kültür silahı" gibi göz önüne alınan film gösterimi okuma yazması olmayanlar nezdinde kitabın yerini tutabilir, köylülerin, işçilerin ve mühendislerin teknik uzmanlığını iyileştirebilir; oysa büyük müzikal ve tiyatral gösterileri tanıtmanın hiçbir özelliği yoktur; yapımcılar ve işletmeciler

imparatorluk döneminde onlardan yararlanıyorlardı. Sovyet sorumlular da bu belirsiz açıklamaları kullanmışlardı; aslında bir hedef saptaması gibi bir izlenim bırakıyorlardı, fakat kullandıkları yöntemler çıkmaza saplanmıştı. İmaj yoluyla propagandayı hiç de komünistler icat etmemişti. Savaşa giren çarlık rejimi, imajın gücünü ve ve yanlışın olumlu biçimde kullanımını keşfetmişti; geçit törenleri, yönlendirilen manevralar çarlığa "cephenin görüşlerine" iyimser gözle bakmasını sağladı."[2]

Stalin'e göre, "yığınları seferber etmenin en iyi aracı" sinemadır;, Pudovkin şöyle diyor: "Sinema devrimi sevdirmenin kendine özgü aracıdır"; Pudovkin'e bakılırsa, Sovyet sineması da ikna etme misyonunu yüklenmiştir. Ama neye ikna etme? Sovyet basını sinema eleştirmenlerinin yapmadığı kadar eleştirel analizler bakımından zengindir, sosyalizmin yararlarını somut ve etkin biçimde dolduran bilgilere daha az rastlanır. Parti konferansları sırasındaki tartışmalar, uzmanlaşmış magazinlerdeki görüşler genellikle her aykırı düşünceyi aşağılayan kişisel hesaplara yaslanır. Otuzlu yılların ortalarına kadar Sovyetleştirme politikası sonucunda sinema biçimsellikten kurtulamaz; stüdyolar soyutlanmış ve göreceli olarak bağımsız filmler üretirler. Otuzlu yılların sonuna doğru stüdyolarda şaka yollu sözler dolaşır: "Parti konferansı büyük bir değişime imza attı." "?" "*Mejrabprom-Russ*'a bundan böyle *Mejrabprom-film* denecek." Sinemanın halk komiserleri Konseyi'nin doğrudan denetimine geçmesinden sonra yabancı sinemacıların tasfiye edilmesi başlar. 1938'de Parti'nin el koymasıyla esaslı biçimde olumsuz bir gelişme gözlenir: Aşırı harcamaların kısılması, denetimlerin artırılması, ekiplerin otoriter yoldan değiştirilmesi, şekilciliğin dışlanması. Bilgisizlik endişesi doğal olarak otosansürü doğurur, sinemacılar işten el çekerek önemsiz işler aramaya başlarlar. Sinema Sovyetler Birliği'nde hayli geçerli olan özel bir örnek oluşturur; yapımın güncelliği ile resmi açıklamalar arasındaki kopukluğun bir göstergesi olur. Yukarıdaki sorularımızdan birincisine vereceğimiz cevap aldatıcı olmaya yöneliktir: Film yapımcılığının sorumluları Parti'nin koyduğu çizgiyi izlememişler; ister istemez görerek yol almışlardır.

İmajların Sessizliği

Resmi bilgiler konusunda daha açık seçik olmak gerekir. Sinemacılar kendileriyle ilgili herkes gibi politik kanaldan gelen direktiflerden asla yoksun kalmamışlardır. Resmi sloganlar onların hangi temaları geliştireceğini önceden belirliyorlardı. Sözgelimi ekonomik başarılar ve 1941'den önce

2 Bu konuda bkz. Chris Marker'in filmi *Aleksandr'ın Mezarı* (1993). Şu yapıta bkz. *Devrimden Önce Rus Sineması*, RMN/Ramsay cinema, 1989 ve Yuri Tsivian, Paolo Cherchi-Usai (yayın yönetmeni), *Testimoni Silenziosi: Film Russi 1908-1919, Bibilioteca dell'imagine*/BFI, 1989.

yeni insanın yaratılması, savaş boyunca Kızıl Ordu'nun gösterdiği kahramanlıklar, kapitalizm karşıtlığı ve 1945'ten sonra antiemperyalizm. Böylesi buyurgan sözlerin veya böylesi gerçeklerin imajlarla yansıtılması hangi yollardan mümkün olacaktı? Başka deyişle sinemacılar kendilerini sıkıntıya sokmayacak biçimci olmayan film çekimini, kadrajları, montaj tipini nasıl bulacaklardı? Konular onlara dayatılıyordu; belirli sayıda yasaklar zinciri çerçevesinde o konuları işlemek zorundaydılar.

Filmler basın ve radyoyla aynı ağızdan sloganları yineliyorlardı; bu yönde tarihçilerin bekledikleri yeni hiçbir şey yoktu. Sosyologlar bakımından aynı şey geçerli sayılmazdı; bütün dikta rejimlerinin özde temelini oluşturan tek boyutlu inceleme henüz yeterince gelişmemişti. Stalinci sinemanın bu açıdan ele alınması öğretici olabilir. Tartışılmaz bir Stalinci enformasyon üslubu vardı; söz konusu enformasyon çok net imajlarla, özenle kadraj içine alınmış eğitici kaba planlarla belirginleştiriliyordu; uzun süreli ağır çekimlerle jestlere ve yüzlere dikkat çekiliyordu. Bu denli biçimsel elemanlar zamanı ona itiraz edilmeyecek biçimde uzatmanın nasıl başarıldığını anlamayı sağlıyordu. Şantiye veya fabrikaların bitip tükenmez tarzda derinliğine yansıtılması, sonsuza dek süren geçit törenleri, birbiri ardı sıra söylevler büyük olasılıkla şöyle açıklanabilir: En iyi ilgi çekme biçimi yinelemedir; dolayısıyla farklılığı tasfiye ederek her türlü mukayese riski dışlanır.

Böylesi bir sonuç nasıl elde edilmişti? Hata herhalde "ilk kez'leri" arayıp bulmak, yılların akışı içinde zamansal değişimleri ölçmek ve kısaca gözle seyire inanmak olacaktı. Tarafların çoğunluğunun sessiz kalışı sonucu, tuhaf bir uzlaşmayla "iyi" çözümler yavaş yavaş bulundu. Şöyle ki kaynaklara tek boyuttan bakarak geri gitmek için stüdyolardaki ekipleri iyice tanımak ve sansürcülerin denetimi altında ama onlara belli etmeden iç içe giren suç ortaklıklarına keşfetmek gerekiyordu. Burada belirgin bir konu üzerinde kronolojik bakımdan sınırlı, az sayıda personeli içeren yenilikçi bir anket söz konusu olacaktı; dolayısıyla bu anket geri çekilerek savunmanın nasıl inşa edildiğini ve işlediğini gösterecekti. Gerçi filmlerde sessizliğin içinden tanımlanan stratejileri uygulamaya koymadan önce yapımcı çevresinden, stüdyolardan, ekiplerden, işe alma modlarından ve formasyon sistemlerinden yola çıkmak gerekiyordu.

Politik İmaj

Sessizliğin büyük olasılıkla güçlü bir gösterge olacağına dikkat edilmeyecekti; oysa güncel olaylarda yer alan, kızağa çekilen, kaybolan ve yeniden ortaya çıkan yöneticileri bulup saptamak gerekmiyor muydu? Kongre tartışmalarından ve basından yola çıkan araştırmalar bu tema üzerinde yoğunlaştı; sinemanın yukardaki anlaşmazlıklara ilişkin bilinen şeyleri değiştirdi-

ği düşünülebilir; nitekim fotoğrafların incelenmesi daha kolaydır, güncel olayları görüntülerken kaybolan zamana nazaran daha az zaman gerekir ve daha kanıtlayıcı sonuçlar doğurur.

Stalin olayında durum farklıdır; genel sekreter aşama aşama birinci sıraya sızarak, daha sonra asla sinemayı terk etmemiştir; sinema onun yaygın ikonografisinin bir unsurudur. Siyaset adamlarının yansıtılmasını uzun süre akılda kalan alışkanlıkların yönlendirdiğini unutmamak gerekir. Avrupa ülkelerinin çoğunda sinemasal ya da fotografik imajın iki savaş arası özel bir statüsü vardı; bu statü devlet adamı portresinin özelliklerini taşıyordu. 19. yüzyılın sonunda, resimli basın doğduğu zaman aynı statü kişisel ifade yokluğunu ve katılığı temsil ediyordu. Stalin 1924'te gazetelerde ve beyazperdede ilk kez göründü ama yalnızca Parti'nin ileri gelenlerinden biri sayılıyordu. Sonraki on yılda onun görüntüleri seyrekleşip sertleştiler. Sinemada kısa süreli görüntüleri seyrekleşmesine rağmen *Pravda*'da ona ayrılan uzun sütunlar giderek büyüyen nüfuzunu hissettiriyorlardı.

İki savaş arası diktatörlerinden kimileri her zaman hazır ve nazır olmaktan kaygı duyarak yüksek görevli ve yol göstericilik işlevini tek başlarına (Hitler, Mussolini) yürütüyorlardı; kimi diktatörlerse (Salazar, Franco) nadiren ortaya çıkıyorlar, gölgede kalarak gizemli durmanın itibarlarını artıracağını sanıyorlardı. Stalin birinci kategoriye oranla ikincisine daha yakındı; ancak savaşa kadar ketum kalması madalyonun bir yüzüne kişiye tapmayı koyan rejimin kurallarına bağlı olmasından ileri geliyordu.[3] 1941'in Haziran ayında Almanlar saldırıya geçtikleri zaman direniş çağrısını Molotov yaptı. Stalin ancak saldırıdan iki hafta sonra, ortalık kritik bir hal almaya yüz tuttuğu zaman duruma mühale etti. Koşullar aşırı ılımlı davranmayı dayatıyorlar mıydı? Her neyse bir yöntem bulunmuştu; belirsiz bir arka planda tek başına, güçlü, hazır ve nazır, ılımlı bir Stalin portresi beliriyordu.

Hemen savaş sonrası farklı bir siluet belirmeye başladı. Daha duyarlı, daima tek başına gülümseyen, babacan, konuşmalar yapan ya da 1945-1947 yıllarının çok resmi olmayan sözlerini sarf eden bir Stalin söz konusuydu. Acaba bu görünümü Amerika veya İngiltere'ye özgü örneklere yormak gerekir mi? Bu yakın benzeşme kısa sürdü; soğuk savaş nadiren gözlenen uzaktaki kılavuzu yanma alıp götürdü. Stalin'in görüntüleri (dinsel anlamında gibi gerçek anlamında da) gitgide daha resmileşiyordu, ne zaman ve nasıl film çevireceklerini bilmeyen film operatörleri uzun zamandır seferber olmuşlardı. Son anda onlara öyle açık seçik talimatlar veriliyordu ki inisyatif kullanmak asla mümkün değildi; sadece çok kısa sürede etki bırakacak imajlar kullanmaya hakları vardı. Stalin doğaçlamaya yer açan

3 Bkz. T. Lubelski, "Stalin İmajları". Fotoğrafların manipülasyonu konusunda özellikle bkz. Alan Jaubert, *Arşivlerde Komiserlik*, Barrault, 1986.

sahnelere hiç güven duymuyordu; poz seansları ona zaman kaybı gibi geliyor, özellikle kendi kutsallığına saygı duymayan sahneleri hiç hoş karşılamıyordu.[4] Üstelik o tarihte henüz alıcıya ulaşmayan filmde rötuş yapmanın kolay olmadığını da biliyordu; buna karşılık elişi imajın film gibi yorulup aşınmayacağının farkındaydı. Bu nedenden ötürü, "halkların babasının" sinemasal imajı herhangi bir işe yaramaktan yoksunsa, stilistik ve tematik bir etüdden çok basında, kartpostalda, afişte görünen resimler önem kazanır; öyle ki her detay, dekor, renkler, özellikle liderin birlikte göründüğü kişiler bir yorumu hak edebilsin.

Sayısal çağdan önce, kamera çoğu kez imal edilen bir "gerçeği" zorunlu olarak filme alıyordu; bu gerçek macun bir kartondan yapılmış, stüdyoda biçimlendirilmiş ve yapma süsden nesnelerden oluşuyor, yaşayan ya da yaşayabilen kişilerden, mekânlardan, eşyalardan esinleniyordu. Sovyet filmleri kendi açılarından imajları yorumlarken ve tasvir ederken yalan söylüyorlarsa, gerçeğe benzer verilere dayanıyorlardı. Sovyetler Birliği'nde yaşayan halkın refahını ve beraberliğini söylerken ya da sosyalizmin zaferleriyle övünürken böylesi veriler doğaldı; ancak çarpıtılan dokümanların bize öğretecekleri şeyler vardı.

Zoraki sanayileşme çabası gösteren Sovyetler Birliği bir yandan çok ilerlemiş birkaç tekniği devreye sokuyor, diğer yandan az biçimlenmiş kol emeğinin başa çıkabileceği, bazan arkaik görünen basit yöntemleri kullanıyordu. Ve "yeni"nin aşırı bolluğu "eski"nin ayak izlerini aratmayacak biçimde gelişiyordu. Gelişmekte olan ülkelerin çoğu 20. yüzyılın ikinci yarısında bu üç aşamalı ekonomik gelişmeyle karşılaşmışlardı. Stalinci sinema Sovyetler Birliği'ndeki çalışma koşulları ve elde edilen sonuçlar bakımından bize çok şey öğretmese de iradeci gelişmenin ilk imajını verir. Bu bakımdan, mukayeseli bir inceleme için ameliyat gerektiren seçimler değil "ileriye doğru atılım"ın temsil edilmesi önemlidir. 1950'den sonra toplumlar bu atılımı ivme kazanan bir çağdaşlaşmayla denediler. Propagandaya yönelik büyük çalışmalara geçmişin izleri açısından bakılırsa, bunlar çeşitli "işbilirlik" biçimlerinden daha ilginçtir. Stalinci dönemin sonundaki filmler ve fotoğraflar yirmi yıl önceden gerçekleştirilmiş tesisatın nasıl işlediğini ve Batı Avrupa'nın aşıldığı dönemi işaret ediyor. Bu tip gelişme yararlı da görünse hemen daralır. Kapitalist dünyaya nazaran teknik gelişme bir çözüm değildir; bu olgu uzun zamandır bilinmektedir. Özellikle filmler ne üretken sistemdeki modası geçmiş malzemenin boyutunu ölçmeye fırsat verirler, ne de Sovyetler Birliği'nin daha hızlı bir adaptasyonu gerçekleştirmeyi beceremediğini anlamaya izin verirler. Yine burada imajlar bizim belgelememizi tamamlar, ancak yazılı kaynaklardan yoksun inceleme sonucu o imajlar sessiz kalacaklardır.

4 Bkz. Ada Ackerman, "*Korkunç İvan* ya da Stalin'in Kutsallaştırılması".

Filmlerin Kabul Edilmesi

Sovyet insanları etkilenmişler midir? Hatta beyazperdede gördükleri şeylere inanmışlar mıdır? Diktatörler iktidarlarını korurken bu alanda sinemanın ne bakımdan rol oynadığını ve oynamaya devam ettiğini araştırmacılar uzun süreden beri anlamaya çalışıyorlar.[5] Totaliter rejimlerin propagandası büyüleyici bir etki bırakır gibi görünüyor; faşizmin, nazizmin, stalinizmin enformasyonu manipüle etmesi üzerine yapılan incelemeler hesaba katılmıyor. Bu merak kullanışlılık nedenlerinden ötürü kendini haklı çıkarır gibidir; bir Churchill ya da Giscard sineması gibi bir şey olmadığı halde Hitlerci ya da Stalinci sinema kolayca saptanıyor. Üstelik aşırı biçimde politize edilen filmlerin incelenmesi büyük sorunlar gerektirmiyor; bellibaşlı temalar yazılı kaynaklar sayesinde biliniyor; fazla zorlanmadan yazılı metinlerden alıntılarla beyazperdede karşılaşılıyor. Bu motifleri açıklayan ve aynı şeyleri kabaca yansıtan çok sayıda yapıt bulunduğu halde "kabul edilme" sorunu ortaya çıkıyor. İşte bu sorun sinematografik etüdlerin odak noktasında yer alan bir zihinsel uğraştır.

Totaliter sistemler hem radyoyu hem basını derhal çok yakından denetlemelerine rağmen sinema alanında daha esnek davranmışlardır. Savaşa kadar biri Amerikan (Fox) olan beş şirket Almanya'nın güncel olaylarını üretip yaydılar. Faşizm aktüalitelerin dışa sızmasını hemen denetim altın aldı, ancak nazizm olarak özel firmaların filmle ve bir kısım belgesellerle uğraşmasına göz yumdu. Sonuçta şunu kaydettik; komünist parti sinemaya el atmakta gecikti ve bunu aşama aşama ilerletti. Basit bir tesadüf söz konusuydu. Denetimin sıkılaştırılması üç olayın acil durumuna bağlandı: Faşizmi bir ara sarsar gibi görünen 1924 bunalımı, Kirov'un öldürülmesinden sonra başlayan tasfiyeler ve dünya çapında anlaşmazlıklar. Olağan zamanda, işler sıkıştırmadığı anlarda herhangi bir militan Parti sloganlarını resimlerle süsleyen yazılar kaleme alabilirdi ama kurguculuk ve film operatörlüğü yapmayı beceren kişiler az bulunuyordu. Berlin'de aktüaliteler Merkezi, Moskova'da sinematografik sorunlar Komitesi görüşülmesi ya da sakınılması gereken konuları işaret ediyor, senaryoları sansürlüyor ama planların içeriğinden pek kaygı duymuyordu. İş böyle olunca sinemacılar artık gereksiz riskler almıyorlar ve kendilerine uygun görülen özgürlük payını tehlikeye sokmak istemediklerinden bu durumu razı oluyorlardı. Almanya ve İtalya'da, biraz daha az olarak Sovyetler Birliği'nde mükemmel çalışma koşullarından yararlanabiliyorlar, diledikleri gibi deneme yapabiliyorlardı. Roman Karmen örneği bu bakımdan anlamlıdır: Devrim zamanı stüdyolara giren ve hızlı çekime, kaliteli imaj yapmaya eli yatkın bu sinema tutkunu hangi nedenden ötürü Parti kadrolarının hoşuna giden filmler gerçekleştirmemişti?

5 Sözgelimi bkz. Alexandre Sumpf, "Eisenstein'ın *Ekim*'i ve Sovyet Halkı", 1895'de, no. 42, Şubat 2004.

Yoğun bir propagandayı beyazperdeye taşımak zaten gereksizdi; zira seyircilerin bu açıdan hiçbir mukayese seçeneği yoktu. Güzel Almanya'nın rahat yaşamı veya kusursuz Sovyet hayatı konusunda övgüler düzülürse seyircilerde kuşku uyanabilirdi; ama özellikle toplum yararına razı oldukları çabalardan söz ediliyor ve bu çabaları güncel hayatta hissettikleri söyleniyordu. Liberal rejimde etkili olma sorununun ya da propagandanın gereksiz olmasının bir anlamı vardır; dikta rejiminde bu anlam asla olamaz. Sinemalara kalabalığın üşüşmesi Nazi Almanyası'nda çok görülen şeydi; Stalinci dönemin sonunda aynı ilgi Sovyetler Birliği'nde doruk noktasına çıktı. Acaba görülmek istenen şey için mi bu ilgi yoğundu? Yoksa gerçekten kaçmak mı söz konusuydu? Ya da bütün ülkelerde sinemanın tanınmasından dolayı mı bu böyleydi? Otuzlu yılların sonuyla ellili yılların ortası arasında sinemanın doruk noktasına varmasının ardından niçin hızlı bir düşüş yaşanmıştı? Şunu kabul edelim; kamuoyunun ilgi alanları ya da beklentileri üzerine teorik görüşler önermeye hakkımız vardır; gelgelelim seyircilerin karanlık salona girdiklerinde neler hissedeceğini asla bilemeyeceğiz.

Analizin Çerçeveleri

Anlam farklılıktan doğar. Orada, düşünce özgürce ifade edildiği zaman (göreceli olarak tam özgürlük ütopyadır) fikirler çakışır ve karşıtlaşırlar. Totalitarizm farklılıkları silmeyi amaçlar ve baskı kurduğu oranda onu başarır. Geniş yayın yapan medyalar denetlenmesi zor olmayan kendine özgü bir sektör oluştururlar ve bağımsızlıkları ister istemez engellenir. Teknik boyutta, estetik boyutta stüdyolar faşist ve Nazi aktüalitelerini ilginç yapıtlarda üretebilmişlerdir; hatta aynı tarihte bazı Sovyet filmleri demokrasilerde satışı yapılan enformasyon filmlerinden çok daha iyi kalitede filmler olmuşlardır. Aktüalitelerin veya belgesellerin sistematik bir etüdü yine de hayal kırıcı olmuş, araştırmacı bunları görüntülemek için uzun saatler harcamak zorunda kalarak can sıkıcı bu işin ilgilendiği konuda kendine yardımcı olması için uğraşmıştır.[6] Burada, bir dikta rejimi altında çevrilen filmin özündeki limitleri sunmaya çalıştım. Eminim ki sosyologlar bu yazının içinde Stalinci sinemaya ilişkin ilginç görüşler bulacaklardır; söz konusu görüşler tek boyutlu film yapımına olduğu kadar başlangıç aşamasındaki bir ekonomiye uygulanan tekniklerin kavşak noktasıyla ilintilidir. Ancak böyle bir analize girişmek için kendi teorik alanına bir işaret şamandırası koymak ve gerçekten neyi keşfetmek istediğini bilmek gerekir.

6 Sözgelimi bu yöntem sorunları konusunda bkz. Yakın zamanda yayımlanan yapıt, J. P. Berlin-Maghit ve Beatrice Feury Vilatte yönetiminde *İmajın Kurumları*, EHESS, Paris, 2001.



Mikhail Kobakhidze 1968 tarihli *Müzisyenler* filminde.

Mikhail KOBAKHIDZE, Gürcü sinema yönetmeni, 1969'da SSCB'de yasaklanmış olan beş kısa metrajlı filmin senaristi. Yıllardır Paris'te yaşıyor. 2003'te *Yolda* filmini çevirdi. Uzun metrajlı bir film üzerine çalışıyor. *Beyaz ve Siyah* adlı senaryosu, metin olarak ilk kez 1997'nin bahar aylarında *Avrupa Defterleri* dergisinde yayımlandı.

BEYAZ ve SİYAH

Mikhail Kobakhidze

"Soylu delikanlı ve ateş, değirmentaşı ve tohum ve kesik saç ve baltanın keskin ağzı; ve Tanrı'nın derin sesi olan bağışlama ve sevgi gibi bütün sözcüklerin ötesinde onların hepsini saklayacak."
Joseph Brodsky

– § –

Parıltılı Geleceğe Dair

Sene 1953. Stalin'in ölümü. Cenazenin kaldırılacağı gün babam beni Tiflis'te Beria Meydanı'nda düzenlenen yas törenine götürdü. Sirenler çalıyordu. Sonra ağır bir sessizlik oldu. Proletaryanın lideri defnedilecekti. Gözlerimi babam Guermann Kobakhidze'ye doğru kaldırdım ve korkuya kapıldım. Şapkasını öteki insanlar gibi çıkarmamıştı. Bu yüzden linç edilebilir veya tutuklanabilirdi. Paltosundan çekerek şöyle dedim: "Baba şapkanı çıkar." Cevap verdi: "Buraya kadar gelmemin nedeni şapkamı başımda korumak içindir." Kimse işitmemiş, sesi kimsenin dikkatini çekmemişti. Zira o andan itibaren başka bir tarih başlamıştı. Değişim. Gerçekten hakiki perestroyka o andan itibaren başlıyordu; o süreç boyunca Mihail Gorbaçov SSCB denilen yaşlı cılız beygirin sırtına binip dörtnala gitmek istedi. Bir mahmuz darbesi vurdu, "Tırısa kalk," diye bağırdı; cılız hayvan ileriye atıldı ve parçalara dağıldı. Hüzünlü son. İşçi sınıfı liderlerinin vaat ettiği parıltılı geleceğe ulaşamamıştı; kin gütmeye, yalan söylemeye, ilahlar yaratmaya zorlandı; Tanrı'nın bize bahşettiği saf, çekici ve güzel olan her şeyi yıkıp yok etmeye itildi. Bugün ektiğimiz şeyleri biçiyoruz. Ama şükredelim ki tanrı merhametlidir ve onun karşısına çıkmadan önce nedamet getirme duygusunu hepimize tanımıştır. Tanrı'nın yanında sevgiye

kavuşmasını herkese dilerim. Cürümlerin boyutuyla şeytani kocaman bir hapishaneye benzeyen SSCB tiranından kurtulmuştu. Stalin. Bu sallanan hapishanenin başına bir numaralı komünist geldi. Kruşçev eski diktatörle hesaplaştı. Halk bunun yararını gördü. Gerekçesiz tutuklamalar, hemen uygulan infazlar durduruldu. Çatının pencereleri biraz açıldı ve temiz hava içeri girdi. Soluklanmaya başlanmıştı. Hava bizi rahatlattı ve korkudan kurtardı. Hava kendisiyle birlikte önceden var olmayan ihtiyaçları da getirdi; gerçekleştirilebilir ihtiyaçlardı bunlar. Hijyenik tuvalet kâğıdının çıktığı görüldü ve sanırım süper güce son darbeyi indiren bu oldu. İlk başta pek az insan onu satın alıyordu, sonra benimsediler, sonunda gitgide bütün ülke onun peşine düştü; gelgelelim süper güç herkesi tatmin etmek için onu yeterli derecede üretecek durumda değildi. Kâğıt kayboldu. Etrafta dolaşan söylentiye göre, onu salamın içine koyuyorlarmış, bu yüzden yok olmuş.[1] Fakat salam da ortadan kaybolunca, bunun nedenini kimse bilemedi. Ve tüketilen bütün ürünler için aynı şey geçerliydi... Ortaya çıkıyorlar, bütün ülke onları talep ettiği zaman yok oluyorlardı. Gerçekten bu ürünler ortaya çıktıkça gitgide kayboluyorlardı. İnsanlar Batılılar gibi yaşamak istiyorlardı ve yeni mallar ortaya çıktıkça "Yıkılmaz Birlik"[2] onların kökünü kazıyordu. Bu süreç ekonominin geriye dönüşü olmayan kertesine kadar devam etti. Parıltılı gelecek rüyası böyle sona erdi. Şimdiyse komünizm deneyiminden geçen ülke yıkıntılarının üzerine kapitalizmi inşa ediyor. O zehirli meyveyi tanımayan Batı'ya –bazı aşamalardan geçerken onun tadına bakmıştı– nazaran muazzam bir avantajı var.

Sinema ve Umutlar

Orada yaşadığım zaman ve mekânı kısaca ilettim. Sonra 1959 yılı geldi, Sovyet Devlet Sinema Enstitüsü VGIK'ya öğrenci olarak girdim. Sinema kariyeri yapmak bakımından tek ve biricik kurumdu. Hocalarım Sergey Gerasimov ve Tamara Makarova ünlü sinemacılardı. Beni aralarına alıp sevdiklerinden ve serbestçe çalışma olanağı sağladıklarından ötürü onlara minnettarım. Gerasimov bir gün bana şöyle dedi: "Enstitüde sonra yapması sana olanaksız görünecek olan istediğin şeyi yapabilirsin." O tarihte bunu anlamamıştım; çünkü sanatım sayesinde sevinç yaşamayı diliyordum. Enstitüden sonra bu dileğimi gerçekleştirmenin olanaksız olacağı hayalimden bile geçmiyordu. Gerçekten de böyle oldu. Çalışmalarım patatesleri toplamakla başladı. Şaka yapmıyorum, bu doğru. Biz öğrenciler tutuklular gibi

1 Sosis analizi, bu dönemde SSCB'de ürün bulmanın önemini gösteriyor; örneğin gıdayla ilgisi olmayan kâğıt gibi. (Ed.N.)

2 Yönetmen Mikhalkov'un babası tarafından yazılan, "Özgür Cumhuriyetler'in birliği yıkılamaz" şeklinde başlayan Sovyet marşına gönderme. (Ed. N.)

kamyonlara bindirildik, Moskova'nın 100 kilometre ötesine götürüldük; içi ısıtılmamış barakalarda kalırken, hatta güneş doğmadan bir tarlaya bırakıyorlar, patates topluyorduk. Enstitüye kaydolmam bir rüya gibi gelmeye başlamıştı; zira gerçekte tehlikeli suçluları çalıştıran bir kampta bulunuyordum. Birkaç günün sonunda ürün toplama işi bitti; çalışmalarından tek kuruş almayan öğrenciler kurşuna dizilmemişler –kurşuna dizilmemek o tarihte bir avantaj sayılırdı– ama enstitüyle yeniden bütünleşmişlerdi. Gözetmene kendimi sevdirememiş olacağım ki enstitünün gazetesinde şöyle bir yazı çıktı: "Bu tembel Gürcü'nün hal ve gidişi kötü, kızları güldürüyor, hiçbir şey yapmıyor, enstitünün böylesi öğrencileri tasfiye etmesi gerekir." Korkuya kapıldım ve bana pek ödül verileceğini düşünmedim, kovulacaktım. Hocam Gerasimov beni kurtardı ve bir daha tekrarlamamı tembihledi. On beş gün vagonları boşaltmamız için bizi götürdükleri zaman dört elle çalıştım; göze girmiştim. Enstitü yıllarında aldığım ilk "ders" böyle oldu. Yıl 1961. İlk sene ilk senaryom olan *Gençlik Aşkı*'nı yazdım. Senaryo kabul edilmişti. VGIK stüdyosunda ilk filmimi çevirdim. Çalışmalarımızın gerçekleşmesi için enstitü bize çok yardım ediyordu. Yönetmen, film operatörü ve asistanlar öğrencilerden oluşuyordu. Bütün geri kalanı VGIK'nın stüdyosu üzerine almıştı. Tabii öğrenciler yaptıkları işin karşılığında hiçbir şey almıyorlardı. Bunların dışında her şey profesyonel gerçek bir stüdyoda olup bitiyordu. Doğrusunu söylemek lâzım, VGIK bu filmler için hatırı sayılır harcamalar yapıyordu.

Üçüncü sene, öğrenciler ikinci filmlerini gerçekleştirmek zorundaydılar. 1962'de senaryom *Atlı Karınca* onay gördü ve önceki gibi VGIK stüdyosunda çevrildi. Öğrencilik filmlerinden *Gençlik Aşkı* ve *Atlı Karınca*'dan bana kötü kopyalardan başka şey kalmadı. Bu filmlerin negatifleri ve eldeki bütün kopyaları seksenli yılların sonunda VGIK stüdyosu tarafından imha edildi. Bunun gerekçesi olarak devletin metal paraya ihtiyacı olduğu ve bundan dolayı negatiflerin eritildiği bana söylendi. Enstitü arşivinde bu filmlerin saklanması sağlanamadı; bir tek kişi böylesi bir barbarlığa isyan etmemişti.[3] Benim *Atlı Karınca* filmime geri dönelim. Her ne kadar Gerasimov enstitüde dilediğim şeyi üretebileceğimi söylemişse de benim filmi gördükten sonra endişelendi. Fazla ileri gitmiştim. "Bu şekilciliktir, Sovyet halkı koyun sürüsüne benzetilmiş," diye söylendi. Ancak gösterim esnasında gözlerimi ondan ayırmamıştım; yüzü gülümsüyor, sevinçle izliyordu. Defalarca gülmekten kendini alamamıştı. Gösterimden sonra öğrenciler beni alkışa tuttular. Gerasimov ayağa kalktı, alkışları durdurdu,

3 Bugün VGIK öğrencileri tarafından yapılmış filmlere büyük ilgi duyuyoruz. Burada *Gençlik Aşkı* filminin kötü kopyasından hareket ederek yeni bir kopya yapan Pantin Festivali'ne şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca *Atlı Karınca* filminin yeni bir kopyasını yapan Venedik Film Festivali'nin yönetiminden çok etkilendim.

kaşlarını çatarak, "Durum ciddi..." dedi ve amansız bir eleştiriye başladı. Şekilciliğim ve aşırı özgürlük yanlısı olmamdan dolayı söylediği sözler çok hoşuma gidiyordu. Sert ve öfkeli konuşuyordu; ne de olsa devlet, Sovyet yönetmenlerinin eğitimini ona emanet etmişti. Onlara gereken temel kuralları iletmekle yükümlüydü. Tartışmalı konuşmasından sonra beni kutladı ve kaşla göz arasında iltifat etti: "Şimdiden gerçek bir yönetmen sayılırsın, enstitüde zamanını harcama, Gürcistan'a git, diploma sınavına ilişkin filmini orada yarat." Geride kalan bütün sınavlarımı öne alarak sınıf geçmemi sağladı ve üçüncü senemi bitirir bitirmez kendimi Tiflis profesyonel stüdyosunda yönetmen olarak buldum.

Film: Kırık Bir Ayna

Tiflis'e 1963'de geldim; *Sekizbuçuk* adlı mezuniyet filmimi çevirecektim. VGIK öğrencilerinin mezuniyet filmlerinin finansmanı devlet (*Goskino*) tarafından karşılanıyordu. SSCB'de sanata, spora, uzayın fethine ve atom bombalarına ilişkin her şey devletin başlıca önem verdiği konulardı. Bu bir prestij sorunuydu; sosyalist sistemin üstünlüğünü tüm dünyaya kanıtlamak gerekiyordu; bu bakımdan paranın hiç önemi yoktu. İdeoloji hepsini ödüllendiriyordu. Devlet, ideolojinin emrine amadeydi. Bizler, devlete hizmet etmek zorunda olan piyonlardan ibarettik, hepsi bu. Devletin parası vardı, çünkü bütün Sovyet halkı boşuna bedava çalışıyordu. Çalışanların sömürülmesi öylesine doruğa çıkmıştı ki insanlar çareyi devleti soymakta bulmuşlardı; devlet de kendi açısından resmi anlamda onları soyuyordu. Burası yağmacılar, sahtekârlar ve haydutlarla dolup taşan bir ülke olmuştu. Benim mezuniyet filmim *Sekizbuçuk* tamamlanmıştı ama yetkililerce kabul edilmemişti. Filmde insanlar sokakta yürürken uzaktan gelen bir sesin onlara bir şey sorduğu şöyle bir sahne vardı: "Yoldaşlar nasıl yaşıyorsunuz?" Suratı asılan insanlar bir ağızdan cevap verdiler: "Şöyle böyle." Gürcistan sinema bakanı beni çağırtarak bu sahneyi makaslamamı emretti ve haddimi aştığımı bana ihtar etti. O zaman insanların, "Güzel yaşanıyor," (bu sözcükler beni kurtaracaktı) diye cevap vermeleri uygun düşer mi? diye sordum. Kaşları çatıldı ve araştırıcı bir bakış şöyle dedi: "O zaman anlaştık." Sahne değiştirildi. Yine uzaktan gelen ses: "Yoldaşlar nasıl yaşıyorsunuz?" diye soruyor, yine suratı asılan (önceki imaj aynen kalmıştı) insanlar bağırarak hep beraber cevap veriyorlardı: "Güzel yaşıyoruz." Film bir daha kabul edilmedi, Moskova'ya ulaşmadan önce Gürcistan'da imha edildi. Eğitimimi öne alarak bitirmek zorundaydım, gelgelelim sinema kariyerim şimdiden bitiyordu. Aydınlığı düşlemiş, karanlığa gömülmüştüm. Hayatımda kırmızı bir çizgiydi bu. Sonraki filmin konusu evlilikti; adı da *Evlilik* oldu. İçimde sadece geleceğe yönelik umut kalmıştı ve bu nedenle bilinmeyene doğru

uçmaya devam ediyordum. Masrafları karşılayan bir meraklının yardımıyla *Evlilik* filmini çevirdim. Oberhausen ve Cannes'da ödüllendirilen bu film gerek Avrupa'da gerek SSCB'de 1965'te popüler bir başarı elde etti. Bu film sayesinde VGIK diplomasını aldım ve nihayet yönetmen oldum. Karanlık günlerin ardından aydınlık günlere yeniden kavuşuyordum.

Susun, Film Çeviriyoruz

Yıl 1966. Başka bir filme başladım. *Şemsiye*. Henüz bitmemişti ki Moskova'dan gelen bir denetim komisyonundaki kişiler bana şöyle dedi: "Böyle boş şey için devletin parasını mı harcadınız? Şekilcilik bu, yorum açık değil, onu Moskova'da gösteremeyiz..." Çekimi kesmem emredildi ama "giderler ve gelirler" kapsamında harcamaları üstüme almam talep edildi. Çoktan Brejnev dönemindeydik. Kruşçev zamanında gevşetilen vidalar sıkıştırılıyordu. Kendi cebimden harcayarak filmi tamamladım. Bütün riskleri ve tehlikeleri göze alarak Gerasimov'a göstermek için filmi Moskova'ya götürdüm. Film onun hoşuna gitti ve yetkililere kabul ettirmek için bana yardımcı oldu. Karanlık bulutlar dağılmıştı. Yıl 1968. Dört öyküden oluşan uzun metrajlı bir filme başladım: *Hopla. Savaş ve Barış* adı altında bir filme başladığım zaman onun adını değiştirmek zorunda kaldım ve *Müzisyenler* adını verdim. Moskova birinci adlamaya kesinlikle karşı çıkmıştı. Kartouli-Filmi'nin Gürcü stüdyolarında düşmanlar kazandım. *Müzisyenler* büyük olasılıkla onların zevkine hitap etmiyordu. Hakkımda Moskova'ya yanlış bilgiler veriyorlar ve sanatımın tam anlamıyla anlaşılmaz olduğu konusunda yetkilileri ikna etmeye çalışıyorlardı. Onlara göre profesyonel değildim, kendi kafamın doğrultusunda gidiyordum. Yetkilileri kızdırmayı iyi biliyorlardı. SSCB Sinema Bakanı Romanov'un imzaladığı bir kararname sonucu filmin çekimi durduruldu ve yönetmen olarak çalışmaya devam etmem yasaklandı. *Müzisyenler* reddedilmişti, bunun gerekçeleri şunlardı: Şekilcilik, Batı'yı kör gözle taklit etmek, soyutlama ve özellikle tümüyle ideoloji eksikliği. Mücadele etmeye başladım. Brejnev'e bir mektup yazdım; davayı kazanmıştım. Film üretme hakkım iade edildi; gelgelelim önerdiğim senaryoların hiçbiri kabul görmüyordu. Şunu belirtmek gerekir ki bir senaryo reddedildiği zaman bu karar bütün SSCB topraklarında geçerliydi. Göç etmeyi denedim ama ailem kalabalıktı. Bir kabile gibiydi: Karım, üç çocuğum, anam babam, kızkardeşim Guliko, karımın kızkardeşleri, babası ve büyükannesi. Yani olacak şey değildi. Olsa bile, böyle bir kalabalıkla nereye gidilirdi? Yeni bir hayata başladım. Kızlarımı okuttum: Tina ve Marina. Ailem, çocuklarım ve karım Djanna Petraytis (*Şemsiye* filminde başrolü oynamıştı), bizi sık sık görmeye gelen ziyaretçilerle birlikte olmaktan sevinç duyuyordum. Tina ve Marina'nın eğitimiyle özel olarak ilgileniyorduk; ruh-

ları bozulmasın diye onları Sovyet okuluna göndermemiştik. İşte bugün büyüttüğümüz meyveleri mutlulukla topluyoruz. On bir yıl boyunca sürekli uyardılar; beni tehdit ederek çocuklarımı okula göndermezsem hapisle cezalandırılacağımı söylediler. Ama hapse atmadılar. Nasıl mı çalışıyordum? Bazen apartmanlara resim yapıyordum, karım terzilik yapıyordu. Eşyaları, kitaplarımızı, arabamı, apartmanı her şeyi satmıştık. Sonra bir darbe daha yedim; karımdan boşandım. Hayatım kötüye gidiyordu.

Yıl 1981. Merkez komite genel sekreteri Edvard Şevardnadze beni arayarak yardım edeceğini söyledi: "İstersen antisovyet bir film çevirebilirsin; birinin gerçeği yansıtması lâzım." Şevardnadze'nin önerisi üzerine sinemaya dönmeye karar verdim fakat bir trajediyle karşılaştım. Ünlü Gürcü aktör, oğlum Guermann Kobakhidze SSCB'den firar etmek için bir uçak kaçırma eylemine katılmıştı. 1953'te Beria Meydanı'nda cezalandırılan büyükbabasından otuz yıl sonra 23 yaşında infaz edilmişti.[4] Mahvolmuştum, kızım Anna sayesinde son kez mutlu oldum. O beni hayata döndürdü.

Sinema uzak geçmişte kalmıştı, "Sovyet" ya da "Antisovyet" kavramları beni hiçbir zaman ilgilendirmemişti, zaten ilgilenmeye de hiç hevesim yoktu. Çok basit bir şeyi arzuluyordum; kendimi ve başkalarını sevince boğmak. Başka bir sanatla bu ideale ulaşabilirdim ama sinemayı seçmiştim. Belki de bunun nedeni rüyalarımda canlanan bilinçaltıma ilgi duymamdı. O rüyalar gerçekleştirmek istediğim filmlerle büyük ölçüde benzerlikler kuruyorlardı. Bilinçli yaşamımda yaşadığım şeyler üzerine bilinçaltım gözlerimi açıyordu. Düşlerimde gördüğüm her şey ve onları temsil eden simgeler imajlara dönüşüyorlardı. Düşlerimi yeniden kurduğum zaman o imajları yaratıyordum. Belki bunun nedeni filmlerimdeki diyalog eksikliğidir; başka deyişle sessiz filmler çevirmek istememdir. Bilinçli yaşamda bilinçaltına açılmanın bir yolu vardır; aklımıza gelen düşünceye takılıp kalmamak gerekir, tam tersi onu akışına bırakmalıdır; dolayısıyla düşünceler birbiri ardı sıra geçit yaparlar, sonunda arınırlar. Bilinç sanki boşalmış olduğundan o anda bilinçaltına yol açılır. Sanırım bir filmin gösteriminde seyirci bizzat yaratıcı olmalıdır. Bir filmi yarattığımız zaman öyle kurgulayıp sunmalıyız ki ya da öyle bir simgeyle iletmeliyiz ki her seyirci o filmde kendi kişisel çözümlerini bulabilsin.

Hayatımın bütün olaylarını Tanrı'nın verdiği bir ders gibi algılıyorum. Sinemayla uğraşmamam gerektiğini düşünüyorum ve bu düşünce sık sık kafamı kurcalıyor. Yol aldığım parkuru özetlersek, şimdi hayatta olmayan sinemacı dostlar (Parajanov, Tarkovski) gibi kötü bir film senaryosu yazabilirdim.

4 Bkz. Kristian Feigelson'nun "Pişmanlık" üzerine olan makalesi, bu kitapta.





Mikhail Kobakhidze'nin 1966 tarihli *Semsiye* filminden bir kare.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

– § –

Andersen, T. ve Burch, N. *Les communistes de Hollywood.* Paris: PSN, 1994.

Aucouturier, M. *Le réalsme socialiste.* Paris: PUF, 1998.

Beumers, B. (yay. yön.) *Russia on reels: the Russian idea in Post-Soviet cinema.* New York: Tauris, 1999.

Bora, T. *Bölgeler, Sorunlar Yugoslavya: Milliyetçiliğin Provokasyonu.* İstanbul: Birikim Yayınları, 1991.

Byg, B. ile Betheny Moore, B. (ed). *Moving images of Eastern Germany: past and future of DEFA film.* Washington: John Hopkins University, 2002.

Ceplair, L. ile Englund, S. *The inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1930-1960.* Chicago: University of Illinois Press, 2003.

Chanan, M. *Cuban sinema.* Minneapolis: University Minnesota Press, 2004.

Christie, Ian ile Taylor, R. *Inside the film factory: New approaches to russian and soviet cinema.* Londra: Routledge, 1991.

——. *The film factory, Russian and Soviet cinema in documents 1896-1936.* Londra: Routledge, 1988, (göz. geç. yen. bas.) 1994.

Clarck, T. *Sanat ve Propaganda.* Çev. Esin Hoşsucu, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Comolli, Jean-Louis ile Rancière, J. *Arrêt sur histoire.* Paris: Centre Georges Pompidou, Paris, 1977.

Cunningham, J. *Hungarian cinema.* Londra: Wallflower Press, 2004.

Djilas, M. *Yeni Sınıf.* Çev: Tayfur Sonkur, Ankara: Doğuş Matbaası, 1959.

Eisenschitz, B. (yay. yön.) *Gels et dégels.* Paris: Centre Georges Pompidou, 2002.

Faraday, G. *Revolt of the filmmakers.* Pennsylvania State University Press, 2000.

Fiegelson, K. (yay. yön.) "Cinéma hongrois: le temps et l'histoire", *Théorème* no 7, Paris: PSN, 2003.

Ferro, M. *Cinéma et histoire.* Paris: Denoël, 1977, (göz. geç. yen. bas.) "Folio", 1993.

——. (yay. yön.) *Film et histoire.* Paris: EHESS, 1984.

——. (yay. yön.) *Révoltes et révolutions au cinéma.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

Ferro, M. ile Fitzpatrick, S. *Culture et révolution.* Paris: EHESS, 1989.

Fuksiewicz, J. *Le cinéma polonais.* Paris: Cerf, 1988.

Gassner, H. ile Petrova, E. *L'Agitation pour le bonheur.* Musée Russe St. Petersbourg, Temmen, Breme, 1994.

Gillespie, D. *Russian cinema.* Pearson, Harlow, 2003.

Grbelja, J. *Nepoznati Dokumenti Milovana Djilasa i Petra Segedina, Cenzor i Njegova Zrtva.* 1. Basım, Zagreb: Republika Yayınları, 1998.

Goulding, D. J. *Jugoslovensko Fikmsko Iskustvo 1945-2001.* Çev. Luka Bekavac, Zagreb: VBZ Yayınları, 2004.

——. *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Indiana Press, 1989.
Groys, B. *Staline: oeuvre d'art totale*. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
Haynes, J. *New Soviet man: gender and masculinity in stalinist Soviet cinema*. Machester University Press, 2003.
Horton, A. J. "Yugoslav Screen Reflections of a Turbulent Decade, The Celuloid Tinderbox," *Central Europe Review*, 2000.
Iordanova, D. *Cinema of flames: Balkan film, culture and the media*. Londra: BFI, 2001.
——. *Balkan Sineması-Alevler İçinde Sinema*. Çev: Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
——. *Cinema of the other Europe: the industry and artistry of East Central European film*. Londra: Wallflower, 2003.
Işıklı, A. *Kuramlar Boyunca Özyönetim ve Yugoslavya Deneyi*. Ankara: SBF BSYO Basımevi, 1980.
Jeancolas, J. P. *L'oeil hongrois*. Budapeşte: Magyar Filmunio, 2001.
Kenez, P. *The birth of the propaganda State 1917-1929*. Cambridge University Press, 1985.
——. *Cinema and Soviet society 1917-1953*. Cambridge University Press, 1985, (göz. geç. yen. bas.) Tauris, 2000.
Kherroubi, A. ile Pozner, V. *Le studio Mejrabpom*, Paris: Musée d'Orsay, Fransızca doküman, Paris, 1996.
Kosanoviç, D. *Filmske Proizvodnje u Jugoslaviji*. 1. Basım, Belgrad: BİGZ-Jugoslavija Film Press, 1985.
Lasiç, S. *Sukob na Knjzevnoj Ljevici 1928-1952*. Zagreb: Institut za Znanost o Knjizevnosti, 1970.
Laurent, N. *L'oeil du Kremlin: cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse: Privat, 2000.
——. (yay. yön.) *Le cinéma stalinien, questions d'histoire*. Presses Universitaires de Toulouse, 2003.
Lawton, A ile McAuley, M. (ed.) *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time*. Cambridge, 1992.
Leyda, J. *Histoire du cinéma russe et soviétique*. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1976.
Liehm, A. ile Liehm, M. *Les cinémas de l'Est de 1945 à nos jours*, Cerf, "7ème art", Paris, 1989.
Lim, M. ile Antonjin, L. *Najvaznija Umetnost-Istocnoevropski Film u Dvadesetom Veku*. Çev: Maja Iliç Beograd: Clio Yayınları, 2006.
Martin, M. *Le cinéma soviétique (1955-1992)*. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1993.
Mathieu, D. (Ed) *Balkan Identities, Balkan Cinemas*. Torino: Nisi Masa Yayınları, 2008.
Michalek, B. ile Passek J. L. *Le cinéma polonais*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992.
Oms, M. *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*. Paris: Cerf, 1986.
Pack, S. *Les affiches de cinema de l'avant-garde russe*. Köln: Taschen, 1999.
Palmier, J. M. "Béla Balàzs théoricien marxiste du cinéma", *L'Esprit du cinéma*, Paris: Payot, 1977.
Paranagua, A. (yay. yön.) *Le cinéma cubain*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.
Passek, J. L. (yay. yön.) *Le cinéma hongrois*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979.
——. (yay. yön.) *Le cinéma russe et soviétique*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.
——. (yay. yön.) *Le cinéma tchèque et slovaque*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
Pavle, L. *Raspad Jugoslavije Na Filmu*, 1. Basım, Belgrad: XX Vek Press, 2009.
Pavlovic, Z. *Davolji Film*. 1. Basım, Belgrad: BIGZ Press, 1966.
Pavloviç, S. L. ve Zivojin, P. *Planeta Filma*. Belgrad: Zepter Book, 2002.
Petranoviç, B. *Istorija Jugoslavije 1918-1988 Treça Knjiga Socijalistiçka Jugoslavija 1945-1988*, Belgrad: Nolit Pub., 1988.
Petrovic, G. "The Philosophical Concept of Revolution", *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Scienes*", 1979.

Quiquemelle, M. C. (yay. yön.) *Le cinéma chinois*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.
Radvanji, J. (yay. yön.) *Le cinéma géorgien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.
——. (yay. yön.) *Le cinéma d'Asie centrale et soviétique*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.
——. (yay. yön.) *Le cinema armenien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.
Rimberg, J. D. *Motion Picture in the Soviet Union (1918-1952)*. New York: Arno Press, 1973.
Roberts, G. *Forward Soviet! History and non-fiction film in the USSR*. New York: Tauris, 1999.
Sand, S. *Le vingtième siècle à l'écran*. Seuil, 2004.
Stites, R. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*. Cambridge University Press, 1992.
Tasic, Z. (yay. yön.) *Le cinéma yougoslave*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.
Taylor, R. *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. Londra: Croom Helm, 1979, (göz. geç. yen. bas.) Tauris, New York, 1998.
——. *The Politics of the Soviet cinema 1917-1929*. Cambridge University Press, 1979.
Taylor, R. ile Spring, D. (ed.) *Stalinism and Soviet Cinema*, Londra: Routledge, 1993.
Tirnanic, B. *Crni Talas*. 1. Basım, Beograd: Filmski Centar Srbije, 2008.
Tomiç, D. ile Krunoslav, S. "Iz Povijesti Jugoslovenske Ljevice od Poçetka 19. Stoljeca do Izbijanja Drugog Svetskog Rata-Skica Poglavlja Koja Nedostaje" *Perspektive* 7, Belgrad: Rosa Louxemburg Stiftung Southeast Europe Pub., 2013.
Tsikounas, M. *Le cinéma soviétique*. Paris: Cerf, 1992.
Volk, P. *Svedoçenje, Hronika Jugoslovenskog Filma 1945-1970*, Belgrad: NIP Knjizevne Novine, 1975
——. *Povratak u Buduçnost*, Belgrad: Institut za Film Yayınları, 1994.
Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the thaw*. New York: Tauris, 2000.
Youngblood, D. *Soviet cinema in the silent era, 1918-1935*. University Texas Press, 1991.
——. *Movies for the masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1900's*. Cambridge University Press, 1992.

Dergiler

Cahiers du cinéma, "Spécial URSS: cine-pérestroika", no 7, Ocak 1990.
Cahiers de la Cinémathèque, "Il était une fois le cinéma dans l'Est", no 67/68, Perpignan, 1997.
Positif, "Back to the USSR", no 480, Şubat 2001.
Sociétés et représentations, "Le réalisme socialiste en France", no 15, Aralık 2002.

Diğer kaynaklar

Boynik, S. *Makavejev and ideology*, İnternet yayını: http://korcula.rosalux.rs/wp-content/uploads/2011/08/Boynik-Makavejev1.pdf
Turajliç, M. *Cinema Komunisto*, (Belgesel) Belgrad, 2012. www.cinemakomunisto.com
Viskoviç, V. *Sukob na Ljevici-Krlezina Uloga Sokobu na Ljevici*, Narodna Knjiga Pub., Zagreb, 2001 ve http://newpolis.org/files/sukob_na_ljevici_v._viskovic.pdf

Bu kitap Jacques Rossi'nin anısına ithaf edilmiştir.

Jacques Rossi (1909-2004) Japoncaya çevrilen ve ABD'de yayımlanan kitaplarını (*Hayatımdan Parçalar, Gulag Elkitabı*...) bastırmak için 1985'te Fransa'ya gelmişti. 1909'da doğan Rossi, Komintern ajanı olarak Avrupa'da tanınmadan önce, 17 yaşındayken Polonya Komünist Partisi'ne girdi. Birçok dili konuşan biri olarak İspanya İç Savaşı'na katılmış, 1937'de Moskova'ya çağırılmıştır. Casusluk yapmakla suçlanarak Stalinci tasfiyelerin kurbanı olmuş, önce sıkı bir rejimin uygulandığı Sibirya'da bir kampta, sonra Orta Asya'da 24 yıllık ceza almıştır. 1961'de serbest bırakılınca Varşova Üniversitesi'nde Fransız uygarlığı dersleri verecek, ardından Paris yakınlarında Montreuil'de Resistance Caddesi'ne yerleşecek ve ömrünün geri kalan kısmını hayatının günlüklerini yazmakla geçirecektir. Alçakgönüllü ve nükteli biri olan Rossi, bütün 20. yüzyılı şu cümleyle özetler: "Yüzyılımızda totalitarizmlerden hangisi daha barbardır diye araştırmanın gereği yoktur; hepsi tek bir düşünceyi uygulamıştır..." Kendisine "gulagın Fransızı" lakabı takılan Rossi böyle yazıyordu.

DİZİN

– § –

13.444 no'lu Pasaport (Mathot) 58
19. Yüzyıl Gürcü Günlüğü (Rechwiaschwili) 317
1953: Gizli, Zoraki Çalışma Kampı Belgesi (Gyarmathy) 295
53 Yılının Soğuk Yazı (Proşkin) 327
6:3 (Timár) 285, 286

A

Abraham Room 19, 38, 90, 131
Bir Yaz 90
Hırçın Genç Adam 19
Onur Jürisi 38
Roomovchina 90
Adelqui Millar 58
Başkaldıran 58
Adolf Minkin
Profesör Mamlok 31
Aerograd (Dovjenko) 32
Agnès Varda 256, 269
Selam Kübalılar! 269
Ah Ça Ira! (Jancsó) 286
Aile Toplantısı (Visconti) 243
Akaki Cereteli 313
Raca Lecxumi Seyahati 313
Akrebin Bahçesi (Kovalov) 170
Albay Kwiatkowski (Kutz) 253
Albert Gendelstein 20
Aşk ve Nefret 20
Alberto Cavalcanti 255
Aleksander Ford 251
Barska Sokağının Beşi 251
Aleksandr Alov
Taras Şevçenko 39
Aleksandr Dovjenko 20, 32, 36, 150, 176
Aerograd 32
Chtchors 20, 33, 90
Miçurin 39
Aleksandr Medvedkine 86, 90, 152, 154
Yeni Moskova 86
Aleksandr Nevski (Eisenstein) 32, 33, 105, 109, 110, 111
Aleksandr Parkhomenko (Lukov) 37
Aleksandr Proşkin 327
53 Yılının Soğuk Yazı 327
Aleksandr Rechwiaschwili 317
19. Yüzyıl Gürcü Günlüğü 317
Aleksandr Zarkhi 19
Baltık Milletvekili 19, 30
Hükümet Üyesi 19
Aleksandre Volkoff 55, 56, 58
Karnaval Çocuğu 58
Şehrazat ve Binikinci Gece 56
Aleksey German 133, 151, 327, 333, 336, 337-343
Dostum İvan Lapchine 327, 343
Hrustalyov, Arabamı Getir! 151, 336, 337-343
Savaşsız Yirmi Gün 343
Alexandr Askoldov 8
Komiser 8
Alexandre Andrievski 20
Duyumsal Bir Buluşun Sonu 20
Alexis Granowsky 53, 54, 55, 56, 58, 59
Moskova Geceleri 53, 54, 55, 56, 58
Taras Bulba 55, 59
Ali Hamroyev 139
Ali Şir Nevai (Yarmatov) 9, 136, 137-146
Altın Dağ (Yutkeviç) 181
Amiral Nakhimov (Pudovkin) 39
Amiral Uşakov (Romm) 39
Amo Bek-Nazarov 313

Anatole Litvak 55
Battle of Russia serisi 212
André Malraux 58, 193
Sierra de Terruel 193
Andrey Rublev (Tarkovski) 120, 327
Andrey Tarkovski 8, 120, 150, 167, 242, 265, 286, 318, 327, 333, 360
Andrey Rublev 120, 327
Ayna 318
Ivan'ın Çocukluğu 242, 286, 333
Solaris 318
Stalker 8
Andrzej Munk 249, 250
Kierunek Nowa Huta 251
Yeniden Satılacak Kan 249
Yoldaki Adam 249
Andrzej Wajda 246, 249, 251, 283, 284, 286
Cenizas y Diamantes 196
Kanal 246
Mermer Adam 249, 251-253, 284, 286, 287
Anemia (Kotetişvilli) 318, 330
Angel Villatoro 193
Defensa de Madrid 193
Anne (Gimes) 295
Annem ve Babam İçin Günlük (Mészáros) 296, 297
Antik Başkentte İlkbahar Düşü (Yu) 179
Antonio Marcero
La Guerra de Papá 196
Arabozucu (Allégret) 59
Armand Gatti 269
El otro Cristobal 269
Arnold Kordjum 138
Azamat 138
Arriba el Campesino (Gallo) 269
Arsen Corciaşvili (Perestiani) 313
Art nouveau (Makarczyński) 251
Arthur Limanı (Farcas) 59
Artur Robinson 58
Voronzeff'in Gizi 58
Asal (Egorov ile Kazatchkov) 138
Asker Aleksandr Matrossov (Lukov) 131
Asker Kaçağı (Pudovkin) 25, 31
Askerin Babası (Chkheidze) 317
Askıda Zaman (Gothár) 296
Asla Ölünmeyecek (Koltai) 285
Assa (Solovyov) 159
Asya'da Fırtına (Pudovkin) 176, 181
Âşık Kerib (Abaşidze ile Parajanov) 316
Aşk (Makk) 282
Aşk ve Nefret (Gendelstein) 20
Aşkın Kölesi (Mikhalkov) 166
Aşklarım İçin Günlük (Mészáros) 296, 297
Ateşin Atları (Parajanov) 333
Ateşli Geceler (L'Herbier) 59
Atılan Taş (Sára) 282
Atlı Karınca (Kobakhidze) 357
Avlumuz (Chkheidze) 316
Ay Carmela (Saura) 187, 197-199, 201
Ayaktakımı (Renoir) 56, 59
Aydınlanmanın On Bin Ocağı (Fu) 184
Aylaklar (Fellini) 240
Ayna (Tarkovski) 318
Azamat (Kordjum) 138
Azgelişmişliğin Anıları (Alea) 269-279

B

B. Kazatchkov 138
Asal 138
Baba (Kareşvilli) 318
Baba (Ist. Szabó) 286
Baba, Oğul ve Rüzgâr (Chkonia) 318, 330
Bağdat Hırsızı (Fairbanks) 139
Bakenbardi (Mamin) 161
Balıkçıların Şarkısı (Chusheng) 179, 184
Baltık Milletvekili (Zarkhi ile Kheifitz) 19, 30
Barska Sokağının Beşi (A. Ford) 251
Basil Wright 255
Basit İnsanlar (Kozintsev ile Trauberg) 128, 129
Baş Dönmesi (Schiller) 59
Başkaldıran (Millar) 58
Batı'nın Gözleri Altında (Allégret) 59
Battle of Russia (Litvak) 212
Bejin Çayırı (Eisenstein) 19, 32, 98, 99-107, 110, 112, 180
Bela Tarr 333
Şeytanın Tangosu 333
Belinski (Kozintsev) 39
Berlin'in Düşüşü (Chiaureli) 19, 38, 118, 165, 240, 247, 282, 299, 316
Bessami (Akvlediani) 322
Besteci Glinka (Aleksandrov) 39
Beşinci Taarruz (Delic) 310
Beyaz Pist Üzerinde Troyka (Dréville) 50, 54, 59
Big Jim Mclain (Ludwig) 228
Bilgin Ivan Pavlov (Roshal) 39
Bin ve Âşık Aşçının Bir Yemek Tarifi (Corcadze) 323
Binbir Gece Masalları 56
Bir Aşkın Güncesi (Antonioni) 240
Bir Bürokratın Ölümü (Alea) 278
Bir Büyük Yurttaş 32

Bir İnsanın Yazgısı (Bondarçuk) 249
Bir Kır Eğlencesi (Renoir) 234
Bir Suç İşlenmişti (Mşvelidze) 318
Bir Ulusun Armağanı (Yarmatov) 139
Bir Yaz (Room) 90
Bir Zamanlar Kara Tavus Kuşu (Iosseliani) 317
Bisiklet Hırsızları (de Sica) 239
Biz, Rus Halkı (Eisenstein) 105
Boris Barnett 90, 138
Boris Choumiatsky 85, 87, 88, 89, 91, 100, 102, 103
Boris Petroff
Kızıl Kar 228
Bu Wancang 177
Modern Üç Kadın 177
Bulvar Melekleri (Muzhi) 174, 175, 176
Büyü (Abuladze) 317, 325
Büyük Hayat (Lukov) 110, 124, 127, 128, 129
Büyük Koşu (Zanussi) 253
Büyük Petro 33
Büyük Toprak (Gerasimov) 35
Büyük Vatandaş 32
Büyük Yanılsama (Renoir) 155
Cai Chusheng 175, 179, 180, 181, 183, 184
Balıkçıların Şarkısı 179, 184
Güneyde İlkbahar 179
Kentte Şafak 183
Pembe Bir Düş 179
Yangzi Irmağının Gözyaşları 184
Yeni Kadınlar 175
Cantando en las trincheras (Plaza) 193
Carlos Saura 187, 197
Ay Carmela 187, 197-199, 201
Cecil B. DeMille 88
Cengiz (Tengiz) Abuladze 8, 151, 265, 316, 317, 319, 320, 321, 325, 326, 328, 331, 333, 334
Büyü 317, 325
Dilek Ağacı 317, 321, 325
Magdana'nın Küçük Eşeği 316, 317, 326
Pişmanlık 8, 151, 159, 251, 265, 319, 320, 325-334, 360
Cenizas y Diamantes (Wajda) 196
Cephe 34
Charlie Chaplin 86, 151
Chen Liting 184
Halkın Kocaman Avucu 184
Cheng Bugao 178, 181, 183
Şangay, Dünü ve Bugünü 183
Vahşi Sel 183
Chris Marker 154, 243, 255, 256, 273, 347
Cuba si! 269, 273
Güzel Mayıs 256
Havanın İçi Kızıl 243
Chtchors (Dovjenko) 20, 33, 90
Ciné-Concert (Yarmatov) 139
Ciudad Universitaria (Gil) 195
Claude Autant-Lara 219
Claude Orval 59
Nadya, Tuzağa Düşen Kadın 59
Costa-Gavras 170, 286
İtiraf 170, 171, 286
Cuba si! (Marker) 269, 273

Ç

Çapayev (Vasilyev Kardeşler) 19, 87, 90, 100, 111
Çar'ın Hizmetinde (Billon) 54, 59
Çariçenin Savunması (Vasilyev Kardeşler) 37
Çarlık Trajedisi (L'Herbier) 53, 54, 55, 56, 59
Çekici Prens (Turjanski) 56
Çığlık (Antonioni) 240
Çıkmaz (Rényi) 282
Çılgın Çimenler ve *Vahşi Çiçekler* (Yu) 179
Çilek ve Çikolata (Alea) 278
Çocuklarım İçin Günlük (Mészáros) 296, 297
Çok Geç! (Pintilie) 343

D

Dalgalar Kumu Elekten Geçiriyor (Yonggang) 179
Daniel Trene Biniyor (Sándor) 296
Dato Canelidze 320
Kiracılar 320
Dato Natsulişvilli 322
Leonardo 322
David L. Wark Griffith 62, 133
Defensa de Madrid (Villatoro) 193
Delmer Daves
Hedef Tokyo 213
Dilek Ağacı (Abuladze) 317, 321, 325
Dilenci (Pasolini) 275
Dito Cincadze 320
Yatak Odası 320
Diyalog (Herskó) 283
Djamboul 39
Dodo Abaşidze
Âşık Kerib 316
Dollybird (Timár) 285, 288
Domuz Bakıcısı Kadın ve Çoban (Pyriev) 19
Donbass Senfonisi (Vertov) 61
Dostlar Buluşuyor (Yarmatov) 138
Dostum İvan Lapchine (German) 327, 343
Douglas Fairbanks 86, 139
Bağdat Hırsızı 139
Dušan Makavejev 311

Duyumsal Bir Buluşun Sonu (Andrievski) 20
Dünyanın Altıncı Kesimi (Vertov) 61, 62, 63
Dziga Vertov 8, 25, 32, 38, 51, 60, 61-70, 75, 84, 90, 138, 175, 176, 183, 344
Donbass Senfonisi 61
Dünyanın Altıncı Kesimi 61, 62, 63
Hayranlık 25
Kameralı Adam 60, 61, 62, 63, 66-69, 70, 176
Lenin Üstüne Üç Şarkı 62, 70
On Birinci Yıl 61, 63-66, 69, 70, 84, 344

E

Edward Ludwig
Big Jim Mclain 228
Ekim (Eisenstein) 56, 113, 114, 246, 339, 351
Ekim'de Lenin (Romm) 110, 257, 346
El Camino de la Paz (Garzón) 195
El otro Cristobal (Gatti) 269
El pero negro (Fogacs) 201
Eldar Şengeleya 312, 316, 317, 318, 323, 325
Enformasyon-Ekspres 323
Kaçıklar 317
Mavi Dağlar 312, 318, 325
Olağanüstü Sergi 317
Elisso (N. Şengeleya) 314
Ellas (Christensen) 269
Eller Yukarı! (Skolimowski) 244, 250
Elveda Lenin (Becker) 285
Elyor Ishmuhamedov 139
Emir Kusturica 343
Yeraltı 343
En Basit Tercih (Aisner) 226
Enformasyon-Ekspres (E. Şengeleya) 323
Er Ryan'ı Kurtarmak (Spielberg) 170
Erich von Stroheim 88, 155
Ernst Lubitsch 57
Ninoçka 57
Erwin Leiser 259
Kanlı Yıllar 259
España Otra Vez (Camino) 196
Esther Choub 20, 25
Komsomol Parrain'in Elektriği 25
Evlilik (Kobakhidze) 358, 359

F

Federico Fellini 240, 275, 322
Aylaklar 240
Tatlı Hayat 275
Fedor Ozep 54, 55, 58, 59
Karamazof Kardeşler 58
Maça Kızı 54, 59
Orloff ve Tarakanova 54
Fedora (Gasnier) 58
Félix Gandera 59
Nazik Tamara 59
Ferenc Kósa 282
On Bin Güneş 282
Ferghana'nın Kızı (Ganiev) 146
Fernando Trueba 197
Rüyaların Kızı 197
Filip Bajon 252
Küçük Sarkaçlı Saat 252
Firar (Gyarmathy) 286
Franco ese hombre (Heredia) 195
Frank Capra 88, 206
Niçin Savaşıyoruz? serisi 206, 212
Fransa ve Cumhuriyetin Hizmetinde (Daquin) 226
Frédéric Rossif 195
Madrid'de Ölmek 195
Friedrich Ermler 19, 32, 34, 88
Karşı-Plan 19, 25, 32
Yoldaş P 34, 35

G

García Viñolas 195
Prisioneros de Guerra 195
Gece Bekçisi (Cavani) 155
Genç Bestecinin Seyahati (G. Şengeleya) 319
Genç Olmak Kolay mı? (Podnieks) 150, 327
Gençliğin Yürüyüşü (Dongsam) 177
Gençlik Aşkı (Kobakhidze) 357
Genel Çizgi (Eisenstein) 114
Gennadi Kazansky
Rimsky Korsakov 39
Gente del Po (Antonioni) 240
Georgui Vasilyev *bkz.* Vasilyev Kardeşler
Georg Wilhelm Pabst 88, 222
Georges Baze 226
İşte Marsilya 226
Georgi Şengeleya 316, 317, 319
Genç Bestecinin Seyahati 319
Pirosmani 317, 325
Gerhard Lamprecht 59
Kumarbaz 59
Germane Gogitidze 313
Gizli Ajanlar (Douglas) 213
Gogita Chkonia 318
Baba, Oğul ve Rüzgâr 318, 330
Gordon Douglas 213
Gizli Ajanlar (Douglas) 213
Gorki Üçlemesi (Donskoy) 29
Göçmen (Yarmatov) 137
Gökkuşağı (Donskoy) 34
Gömülmeyen Adam (Mészáros) 282, 291-299

Görev (Tsabadze) 319
Gregory Ratoff 206
Rusya'nın Sesi 206
Grev (Eisenstein) 183
Grigori Aleksandrov 19, 32
Besteci Glinka 39
Işıklı Yol 19, 20, 32
Neşeli Oğlanlar 19, 90
Volga-Volga 19, 33, 90
Grigori Çukhray 249
Saf Gökyüzü 249
Grigori Kozintsev 19, 25, 128, 129, 131, 138, 181, 299
Basit İnsanlar 128, 129
Belinski 39
Maksim Üçlemesi 19
Maksim'in Gençliği 129
Odna Yalnız Kadın 25, 181
Pirogov 39, 131
Grigori Roshal
Bilgin Ivan Pavlov 39
Mussorgsky 39
Oppenheim Ailesi 31
Rimsky Korsakov 39
Groucho Marx 151
Gulyás Kardeşler 286
Yasaya Uygunluk 286
Gün Doğarken (Daquin) 225
Günışığı (Ist. Szabó) 284, 296
Günahkâr Gönüller (Visconti) 241
Güneş Yanığı (Mikhalkov) 41, 151, 152, 167-170, 287
Güneyde İlkbahar (Chusheng) 179
Güzel Mayıs (Marker) 256

H

Halkın Büyük Birliği (Aranovich) 162
Halkın Kocaman Avucu (Liting) 184
Harcanan Yaşamlar (Gabor) 283
Harry S. Franklin
Kızıl Kar 228
Hasat Zamanı (Pudovkin) 19
Havanın İçi Kızıl (Marker) 243
Hayat Bizimdir (Kolektif) 222
Hayat Yeniden Başlıyor (Morgenstern) 249, 252
Hayat Yolu (Ekk) 181
Haydutlar IV (Iosseliani) 323
Hayranlık (Vertov) 25
Hedef Tokyo (Daves) 213
Henri Aisner 226
En Basit Tercih 226
Herbert Rappaport
Profesör Mamlok 31
Hırçın Genç Adam (Room) 19
Howard Koch 208, 213, 214, 215
Hrustalyov, Arabamı Getir! (German) 151, 336, 337-343
Huang Zhuolin 184
İktidardan Düşüş 184
Hükümet Üyesi (Zarkhi ile Kheifitz) 19

I

Igor Savşenko
Taras Şevçenko 39
Illés Szabó 288
Kazanan Çözüm 288
Ilya Trauberg 38, 180
Moğol Treni 180
Iosif Kheifitz 19
Baltık Milletvekili 19, 30
Hükümet Üyesi 19
Irakli Baduraşvilli 318
Otoportre 318
Irakli Kvirikadze 318, 319
Yüzücü 318
Ispanija (Karmen) 193
István Szabó 284, 286, 296
Baba 286
Günışığı 284, 296
Sevgi Filmi 284
Işıklı Yol (Aleksandrov) 19, 20, 32
Ivan Perestiani 313, 314
Arsen Corciaşvili 313
Küçük Kızıl Şeytanlar 314
Üç Hayat 314
Ivan Pyriev 19, 31, 39, 86, 122, 124, 131, 166, 168
Domuz Bakıcısı Kadın ve Çoban 19
Ölüm Gemisi 31
Parti Kartı 32
Traktör Sürücüleri 19, 86
Ivan Vladimirovich Dykhovichny 150, 151, 152, 155
Kara Papaz 150
Moskova Geçit Töreni 149-155, 159, 166

İ

Ivan'ın Çocukluğu (Tarkovski) 242, 286, 333
İblislere Karşı Küba Usulü Mücadele (Alea) 278
İçten Günlük üçlemesi (Mészáros) 297, 299, 330
İki Okyanus (Schneiderov) 25
İktidardan Düşüş (Zhuolin) 184
İradenin Zaferi (Riefenstahl) 165, 211
İşte Marsilya (Baze) 226
İtiraf (Costa-Gavras) 170, 171, 286
İvan Vassilievitch Meslek Değiştiriyor (Gaygay) 121

J
Jacques de Baroncelli 59
Michel Strogoff 59
Jacques Deval 59
Tovariç 59
Jacques Tati 133, 317
Jacques Tourneur 206
Onurlu Günler 206
Jaime Camino 196, 197
España Otra Vez 196
La Vieja Memoria 196
Las Largas Vacaciones de 1936 196
Los Ninos de Rusia 197
Jaime Chávarri
Las Bicicletas Son Para el Verano 196
James Cameron
Titanik (Cameron) 170
Jan Hrebejk 285
Jan Sverák 285
Kolya 285
Obecná škola 285
János Herskó 283
Diyalog 283
Janusz Morgenstern 249, 252
Hayat Yeniden Başlıyor 249, 252
Janusz Zaorski 252
Kralların Anası 252
Jean Dréville 50, 54, 59
Beyaz Pist Üzerinde Troyka 50, 54, 59
Satranç Oyuncusu 59
St. Petersburg Geceleri 59
Şiddet Yanlısı Birlik 59
Jean Epstein 56
Moğollar Aslanı 56
Jean Louis Comolli 196
Kızıl Gölge 196
Jean Renoir 56, 59, 155, 222, 234
Ayaktakımı 56, 59
Bir Kır Eğlencesi 234
Büyük Yanılsama 155
Jean-Paul Paulin 59
Kızıl Dansöz 59
Jerzy Bossak 256, 261
Jerzy Hoffman 253
Kanının Son Damlasına Kadar 253
Jerzy Skolimowski 244, 250
Eller Yukarı! 244, 250
Jiri Menzel 283
Teldeki Tarla Kuşu 283
John Ford 90, 91, 93, 94, 97, 258
Kayıp Devriye 84, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 258
John Grierson 255
Joris Ivens 193, 194, 255, 256, 269
Pueblo en Armas 269
Terre d'Espagne 193
Viaje'nin Günlüğü 269
Jose Luiz Saenz de Heredia 194
Franco ese hombre 195
Raza 194, 195
Juan Manuel Plaza 193
Cantando en las trincheras 193

K
Kaçıklar (E. Şengeleya) 317
Kaderin Sevgisi (Kotanyi) 295
Kaldırım Çocukları (de Sica) 239
Kameralı Adam (Vertov) 60, 61, 62, 63, 66-69, 70, 176
Kamil Yarmatov 137-146
Ali Şir Nevai 9, 136, 137-146
Bir Ulusun Armağanı 139
Ciné-Concert 139
Dostlar Buluşuyor 138
Göçmen 137
Kanal (Wajda) 246
Kanının Son Damlasına Kadar (Hoffman) 253
Kanlı Yıllar (Leiser) 259
Kara Gül Hüznün Simgesi Kırmızı Gül Aşkın Simgesi (Solovyov) 161
Kara Papaz (Dykhovichny) 150
Karamazof Kardeşler (Ozep) 58
Karen Şahnazarov
Sıfır Kenti 161
Karl Gass 263
Sene 1945 263
Karnaval Çocuğu (Volkoff) 58
Károly Makk 282
Aşk 282
Karşı Saldırı (Korda) 206
Karşı-Plan (Ermler ile Yutkeviç) 19, 25, 32
Katiller İlerliyor (Pudovkin) 35
Katya (M. Tourneur) 55, 59
Kavgam bkz. *Kanlı Yıllar*
Kayıp Devriye (J. Ford) 84, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 258
Kazablanka (Curtiz) 214
Kazanan Çözüm (Illés Szabó) 288
Kazimierz Kutz 253
Albay Kwiatkowski 253
Ken Loach 186, 187, 190, 197, 199, 200, 201
Ülke ve Özgürlük 186, 187, 190, 197, 199, 200, 201
Kentte Şafak (Chusheng) 183
Kımıldama, Öl ve Yeniden Canlan (Kanevski) 327, 330

Kızıl Dansöz (Paulin) 59
Kızıl Gölge (Cornolli) 196
Kızıl Kar (Franklin ile Petroff) 228
Kierunek Nowa Huta (Munk) 251
Kiracılar (Canelidze) 320
Kolya (Sverák) 285
Kolye Olayı (L'Herbier) 221
Komiser (Askoldov) 8
Komsomol Parrain'in Elektriği (Choub) 25
Korkunç İvan (Eisenstein) 36, 38, 60, 108, 109-121, 128, 138, 247, 350
Kralların Anası (Zaorski) 252
Krsto Papić 311
Krzystof Nowak-Tysowiecki 253
Stalin, Yeni Bir Günün Tanrısallığı 253
Krzysztof Zanussi 253
Büyük Koşu 253
Kumarbaz (Lamprecht) 59
Kutuzov (Petrov) 37
Kuzey Yıldızı (Milestone) 206, 212, 215
Kübalı Alba (Karmen) 269
Küçük Kızıl Şeytanlar (Perestiani) 314
Küçük Papatyalar (Chytilova) 286
Küçük Sarkaçlı Saat (Bajon) 252
Küçük Vilma: Son Günlük (Mészáros) 297
Külkedisi bkz. *Işıklı Yol*

L

La Guerra de Papá (Marcero) 196
La Vaquilla (Berlanga) 197
La Vieja Memoria (Camino) 196
Lana Gogoberidze 316, 319, 320, 323
Peçora Hakkında Bir Vals 320
Las Bicicletas Son Para el Verano (Chávarri) 196
Las Largas Vacaciones de 1936 (Camino) 196
Lavrenty Beria'nın Yaşam ve Ölümü (Soboleva) 150
Leni Riefenstahl 165, 211, 222
İradenin Zaferi 165, 211
Stadyum Tanrıları 165
Lenin 1918'de (Romm) 258
Lenin Üstüne Üç Şarkı (Vertov) 62, 70
Léo Mittler 59
Sonuncu Vals 59
Léon Mathot
13.444 no'lu Pasaport 58
Leonardo (Natsulişvilli) 322
Leonid Gaygay 121
İvan Vassilievitch Meslek Değiştiriyor 121
Leonid Lukov 37, 40, 124, 128, 131, 299
Aleksandr Parkhomenko 37
Asker Aleksandr Matrossov 131
Büyük Hayat 110, 124, 127, 128, 129
Léonid Mogui 55
Leonid Trauberg19, 25, 62, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 138, 141, 181, 299
Basit İnsanlar 128, 129
Maksim Üçlemesi 19
Maksim'in Gençliği 129
Odna Yalnız Kadın 25, 181
Leopar (Visconti) 242
Lev Arnchtam 34
Zoe 34
Lev Kuleşov 32, 90, 315
Levan Kareşvilli 318
Baba 318
Lewis Milestone 206
Kuzey Yıldızı 206, 212, 215
Liliana Cavani 155
Gece Bekçisi (Cavani) 155
Livia Gyarmathy 286, 295
1953: Gizli, Zoraki Çalışma Kampı Belgesi 295
Firar 286
Recsk 286
Los Niños de Rusia (Camino) 197
Los ojos perdidos (Serrano) 196
Louis B. Mayer 213
Louis Daquin 46, 225, 226, 227
Fransa ve Cumhuriyetin Hizmetinde 226
Gün Doğarken 225
Louis Gasnier 58
Fedora 58
Louis Lumière *bkz.* Lumière Kardeşler
Luchino Visconti 166, 232, 233-243, 329
Aile Toplantısı 243
Günahkâr Gönüller 241
Leopar 242
Rocco ve Kardeşleri 241
Tosca 235
Tutku 233
Yer Sarsılıyor 232, 237, 241
Luis Buñuel 150, 275
Mahvedici Melek 275
Luis García Berlanga 197
La Vaquilla 197
Lumière Kardeşler 52, 313

M

M. Egorov 138
Asal 138
Machenka (Raizman) 33
Maça Kızı (Ozep) 54, 59

Madrid viva la Guerra (Azcona) 193
Madrid'de Ölmek (Rossif) 195
Magdana'nın Küçük Eşeği (Abuladze, Chkheidze, Harshiladze) 316, 317, 326
Mahkûmların Komplosu (Kalatazov) 228
Mahvedici Melek (Buñuel) 275
Makra (Rényi) 282
Maksim Üçlemesi (Kozintsev ile Trauberg) 19
Maksim'in Gençliği (Kozintsev ile Trauberg) 129
Marc Allégret 59
Arabozucu 59
Batı'nın Gözleri Altında 59
Marcel L'Herbier 53, 54, 55, 56, 59, 220, 221
Ateşli Geceler 59
Çarlık Trajedisi 53, 54, 55, 56, 59
Kolye Olayı 221
Sessizlik Kalesi 59
Marina Goldovskaya 150, 327
Solovkilerin İktidarı 150, 327
Mario Gallo 269
Arriba el Campesino 269
Mark Donskoy 29, 34, 122, 131, 138
Gorki Üçlemesi 29
Gökkuşağı 34
Marş (Rekhasvilli) 319
Márta Mészáros 282, 283, 284, 288, 291, 292-299, 330
Annem ve Babam İçin Günlük 296, 297
Aşklarım İçin Günlük 296, 297
Çocuklarım İçin Günlük 296, 297
Gömülmeyen Adam 282, 291-299
İçten Günlük üçlemesi 297, 299, 330
Küçük Vilma: Son Günlük 297
Marvin Blake'in İhaneti (Curtiz) 85
Maurice Tourneur 55, 59
Katya 53, 59
Yurtsever 55, 59
Mauro Azcona 193
Madrid viva la Guerra 193
Obuses sobre Madrid 193
Mavi Dağlar (E. Şengeleya) 312, 318, 325
Max Ophüls 54, 59
Yoshiwara 54, 59
Maya Turowskaya 258, 260, 261, 262, 264, 265
Mermer Adam (Wajda) 249, 251-253, 284, 286, 287
Meşe (Pintilie) 343
Michael Curtiz 85, 207, 211, 213, 215
Kazablanka 214
Marvin Blake'in İhaneti 85
Moskova Misyonu 32, 204, 205-215
This is the Army 213
Michel Strogoff (Baroncelli) 59
Michelangelo Antonioni 240
Bir Aşkın Güncesi 240
Çığlık 240
Gente del Po 240
Miçurin (Dovjenko) 39
Mihail Kalatozov 124, 228, 247, 269, 314, 316, 319
Mahkûmların Komplosu 228
Soy Cuba 269
Svaneti'nin Tuzu 314
Mihail Romm 33, 39, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 110, 122, 130, 138, 142, 255-266, 316
Amiral Uşakov 39
Ekim'de Lenin 110, 257, 346
Lenin 1918'de 258
On Üçler 91-97, 138, 229, 258
Rüya 33
Sıradan Faşizm 255-266
Yağ Tulumu 95
Mikhaïl Bleiman 122, 128, 132
Mikhail Kobakhidze 317, 326, 355-360, 363
Atlı Karınca 357
Evlilik 358, 359
Gençlik Aşkı 357
Müzisyenler 317, 354, 359
Sekiz Buçuk 358
Şemsiye 359, 363
Mikheil Chiaureli 19, 26, 38, 118, 165, 247, 282, 299, 314, 316, 319
Berlin'in Düşüşü 19, 38, 118, 165, 240, 247, 282, 299, 316
Saba 314
Yemin 19, 26, 247
Miklós Gimes 295
Anne 295
Miklós Jancsó 283, 286, 292, 295, 298
Ah Ça Ira! 286
Umutsuzlar 295
Miserere (Kalvaşi) 321
Mişel Strogof (Tourjansky) 52
Modern Üç Kadın (Wancang) 177
Moğol Treni (I. Trauberg) 180
Moğollar Aslanı (Epstein) 56
Moskova Geceleri (Granowsky) 53, 54, 55, 56, 58
Moskova Geçit Töreni (Dykhovichny) 149-155, 159, 166
Moskova Gözyaşlarına İnanmaz (Menşov) 8, 161
Moskova Misyonu (Curtiz) 32, 204, 205-215
Moskova'nın Onuruna 229
Moskova'ya Selam (Yutkeviç) 229

Mşvelidze 318
Bir Suç İşlenmişti 318
Murmansk Yolu 79
Mussorgskv (Roshal) 39
Mücadele (Farcas) 58
Müzisyenler (Kobakhidze) 317, 354, 359
My Four Years in Germany (Nigh) 209

N
Nabi Ganiev 137, 138, 139, 142, 144, 146
Ferghana'nın Kızı 146
Nasreddin Buhara'da 139, 142
Nasreddin'in Serüvenleri 139
Tahir ile Zühre 137, 138, 139
Yokuş 137
Nadar Managadze 316
Xevsunetid'in Gezintisi 316
Nadya, Tuzağa Düşen Kadın (Orval) 59
Nana Corcadze 319, 323
Bin ve Âşık Aşçının Bir Yemek Tarifi 323
Robinsonnade 319
Nana Ganelidze 320
Ninni 320
Nanook (Flaherty) 264
Nasreddin Buhara'da (Protazanov ile Ganiev) 139, 142
Nasreddin'in Serüvenleri (Ganiev) 139
Naylonlu Çam Ağacı (Esadze) 319
Nazik Tamara (Gandera) 59
Neretva Köprüsü (Bulajic) 310
Neşeli Oğlanlar (Aleksandrov) 19, 90
Nicolas Ekk 181
Hayat Yolu 181
Nicolas Farcas 58, 59
Arthur Limanı 59
Mücadele 58
Niçin Savaşıyoruz? serisi (Capra) 206, 212
Nikita Mikhalkov 41, 97, 151, 152, 159, 166, 167, 168, 169, 170, 287, 356
Aşkın Kölesi 166
Güneş Yanığı 41, 151, 152, 167-170, 287
Piyano İçin Bitmemiş Partisyon 166
Sibirya Berberi 41, 167, 168, 169, 170
Nikola Şengeleya 314
Elisso 314
Nina Petrovna'nın Yalanı (Tourjansky) 59
Nina Soboleva 150
Lavrenty Beria'nın Yaşam ve Ölümü 150
Ninni (Ganelidze) 320
Nino Akvlediani 322
Bessami 322
Ninoçka (Lubitsch) 57
Nostalji (Tourjansky) 55, 59
Nöbetçi Kulübesinde 35

O
Obecná škola (Sverák) 285
Objective Burma (Walsh) 213
Obuses sobre Madrid (Azcona) 193
Odna Yalnız Kadın (Kozintsev ile Trauberg) 25, 181
Olağanüstü Sergi (E. Şengeleya) 317
Oleg Kovalov
Akrebin Bahçesi 170
Olga Preobrajenskata 20
Stepan Razine 20
On Bin Güneş (Kósa) 282
On Birinci Yıl (Vertov) 61, 63-66, 69, 70, 84, 344
On İki İskemle (Alea) 278
On Üçler (Romm) 91-97, 138, 229, 258
Ondrej Trojan 285
Onur Jürisi (Room) 38
Onurlu Günler (J. Tourneur) 206
Oppenheim Ailesi (Roshal) 31
Orada, Evimde (Kalvaşi) 321
Orloff ve Tarakanova (Ozep) 54
Otar Iosseliani 316, 317, 319, 323
Bir Zamanlar Kara Tavus Kuşu 317
Haydutlar IV 323
Pastoral 317
Yaprak Dökümü 317
Otoportre (Baduraşvilli) 318

Ö
Öbür Tarafın Kızı 33
Ölüm Gemisi (Pyriev) 31
Özel Sorunlar Hakkında Birkaç Mülakat (Babluani) 320
Özgürlük-Libertarias (Aranda) 197

P
P.M. (Infante) 275
Paisa (Rossellini) 223
Pál Gabor 280, 283
Harcanan Yaşamlar 283
Vera'nın Eğitimi 280, 283
Pál Sándor 296
Daniel Trene Biniyor 296
Paris'in Damları Altında (Clair) 85
Parlak Gençlik 229
Parti Kartı (Pyriev) 32
Pastoral (Iosseliani) 317

Paul Czinner 58
Rus Genç Kızı Ariane 58
Paul Rotha 255
Paul Schiller 59
Baş Dönmesi 59
Peçora Hakkında Bir Vals (Gogoberidze) 320
Pedro Lazaga
Posición Avanzada 196
Pembe Bir Düş (Chusheng) 179
Péter Bacsó 284, 287, 328
Tanık 283, 284
Yaşam Kalıbı 284
Peter Fogacs 201
El pero negro 201
Péter Gothár 296
Askıda Zaman 296
Péter Timár 285
6:3 285, 286
Dollybird 285, 288
Petka 85
Pier Paolo Pasolini 275
Dilenci 275
Pierre Billon 54, 59
Çar'ın Hizmetinde 54, 59
Pierre Chenal 55, 59
Suç ve Ceza 55, 59
Pirogov (Kozintsev) 39, 131
Pirosmani (G. Şengeleya) 317, 325
Pişmanlık (Abuladze) 8, 151, 159, 251, 265, 319, 320, 325-334, 360
Piyano İçin Bitmemiş Partisyon (Mikhalkov) 166
Posición Avanzada (Lazaga) 196
Potemkin Zırhlısı (Eisenstein) 114, 176, 178
Prenses Macha (Leprince) 52
Prenslerin Geceleri (Strişevski) 59
Prichvine'in Kâğıttan Gözleri (Ogorodnikov) 161
Prisioneros de Guerra (Viñolas) 195
Profesör Mamlok (Rappaport ile Minkin) 31
Pueblo en Armas (Ivens) 269

R

Raca Lecxumi Seyahati (Cereteli) 313
Rafael G. Garzón
El Camino de la Paz 195
Rafael García Serrano
Los ojos perdidos 196
Rafael Gil 195
Ciudad Universitaria 195
Rainis (Raizman) 39
Raoul Walsh
Objective Burma 213
Raymond Bernard 52
Tarakanova 52
Raza (Heredia) 194, 195
Recsk (Böszörményi ile Gyarmathy) 286
René Clair 85
Paris'in Damları Altında (Clair) 85
René Leprince 52
Prenses Macha 52
Reso Esadze 319
Naylonlu Çam Ağacı 319
Revaz "Rezo" Chkheidze 316, 317
Askerin Babası 317
Avlumuz 316
Magdana'nın Küçük Eşeği 316, 317, 326
Richard Leacock 255
Rimsky Korsakov (Roshal ile Kazansky) 39
Robert Flaherty 264
Nanook 264
Róbert Koltai 285, 287
Asla Ölünmeyecek 285
Samba 285
Yaşasın 1 Mayıs! 287
Yaşasın İlk Kötülük! 285
Roberto Rossellini 150, 240, 316
Paisa 223
Roma Açık Şehir 223, 240
Robinsonnade (Corcadze) 319
Rocco ve Kardeşleri (Visconti) 241
Roma Açık Şehir (Rossellini) 223, 240
Roman Karmen 193, 255, 261, 262, 269, 351
Ispanija 193
Kübalı Alba 269
Yurtsever Büyük Savaş 261, 262
Roman Polanski 152
Tiksinti 152
Roomovchina (Room) 90
Roumain Pintilie 343
Çok Geç! 343
Meşe 343
Rus Genç Kızı Ariane (Czinner) 58
Rusya'nın Sesi (Ratoff) 206
Rüya (Romm) 33
Rüyaların Kızı (Trueba) 197

S

S. Rekhasvilli 319
Marş 319
Saba (Chiaureli) 314
Sabá Cabrera Infante 275
P.M. 275
Saf Gökyüzü (Çukhray) 249
Saint-Petersburg (Pudovkin) 14
Samba (Koltai) 285

Sándor Sára 282
Atılan Taş 282
Santiago Alvarez 256, 272
Sarsılmaz Adam 251
Satranç Oyuncusu (Dréville) 59
Savaş ve Barış bkz. *Müzisyenler*
Savaşsız Yirmi Gün (German) 343
Sekiz Buçuk (Kobakhidze) 358
Selam Kübalılar! (Varda) 269
Semyon Aranovich 162, 163, 164, 327
Halkın Büyük Birliği 162
Stalin Döneminde Nomenklatura Üyesiydim 162
Stalin'in Muhafızıydım 162, 327
Sene 1945 (Gass) 263
Sergei Eisenstein 8, 9, 19, 32, 36, 37, 56, 62, 64, 68, 87, 90, 98, 99-107, 108, 109-121, 122, 128, 131, 138, 152, 161, 175, 176, 181, 183, 234, 246, 299, 315, 316, 333, 351
Aleksandr Nevski 32, 33, 105, 109, 110, 111
Bejin Çayırı 19, 32, 98, 99-107, 110, 112, 180
Biz, Rus Halkı 105
Ekim 56, 113, 114, 246, 339, 351
Genel Çizgi 114
Grev 183
Korkunç İvan 36, 38, 60, 108, 109-121, 128, 138, 247, 350
Potemkin Zırhlısı 114, 176, 178
Sergei Parajanov315, 317, 333, 360
Aşık Kerib 316
Ateşin Atları 333
Sergei Solovyov 159
Assa 159
Kara Gül Hüznün Simgesi Kırmızı Gül Aşkın Simgesi 161
Sergey Bondarçuk 249
Bir İnsanın Yazgısı 249
Sergey Gerasimov 35, 356, 357, 359
Büyük Toprak 35
Sergey Vasilyev *bkz.* Vasilyev Kardeşler
Sergey Yutkeviç 19, 32, 38, 107, 128, 131, 181, 253, 316
Altın Dağ 181
Karşı-Plan 19, 25, 32
Moskova'ya Selam 229
Yakov Sverdlov 253
Sessizlik Kalesi (L'Herbier) 59
Sevgi Filmi (Ist. Szabó) 284
Shen Fu 184
Aydınlanmanın On Bin Ocağı 184
Shen Xiling 183
Şangay'da Yirmi Dört Saat 183
Shi Dongsam 177
Gençliğin Yürüyüşü 177
Sıcak Kan (Korolevitch) 16
Sıfır Kenti (Şahnazarov) 161
Sıradan Faşizm (Romm) 255-266
Sibirya Berberi (Mikhalkov) 41, 167, 168, 169, 170
Sidney Salkow 206
Stalingrad'dan Bir Delikanlı 206
Sierra de Terruel (Malraux) 193
Siyah Gözler (Tourjansky) 55, 59
Slavica (Afric) 304
Solaris (Tarkovski) 318
Solovkilerin İktidarı (Goldovskaya) 150, 327
Son Etap (Jakubowska) 247
Sonuncu Cène (Alea) 278
Sonuncu Vals (Mittler) 59
Sophie Kotanyi 295
Kaderin Sevgisi 295
Soy Cuba (Kalatozov) 269
St. Petersburg Geceleri (Dréville) 59
Stadyum Tanrıları (Riefenstahl) 165
Stalin Bizimle mi? (Şahverdiyev) 150, 161, 164
Stalin Döneminde Nomenklatura Üyesiydim (Aranovich) 162
Stalin, Yeni Bir Günün Tanrısallığı (Nowak-Tysowiecki) 253
Stalin'in Muhafızıydım (Aranovich) 162, 327
Stalingrad'dan Bir Delikanlı (Salkow) 206
Stalker (Tarkovski) 8
Stepan Razine (Preobrajenskaïa) 20
Steven Spielberg
Er Ryan'ı Kurtarmak 170
Stipe Delic
Beşinci Taarruz 310
Suç ve Ceza (Chenal) 55, 59
Suikastçı (Saville) 229
Sun Yu 179
Antik Başkentte İlkbahar Düşü 179
Çılgın Çimenler ve *Vahşi Çiçekler* 179
Yol 179
Suvorov (Pudovkin) 19, 33
Svaneti'nin Tuzu (Kalatozov) 314

Ş

Şangay, Dünü ve Bugünü (Bugao) 183
Şangay'da Yirmi Dört Saat (Xiling) 183
Şehrazat ve Binikinci Gece (Volkoff) 56
Şemsiye (Kobakhidze) 359, 363
Şeytanın Tangosu (Tarr) 333
Şiddet Yanlısı Birlik (Dréville) 59

T

Tadeusz Makarczynski 251
Art nouveau 251
Tahir ile Zühre (Ganiev) 137, 138, 139
Tamara Makarova 356
Tamás Rényi 282
Çıkmaz 282
Makra 282
Tanık (Bacsó) 283, 284
Tarakanova (Bernard) 52
Taras Bulba (Granowsky) 55, 59
Taras Şevçenko (Savşenko, Alov, Naumov) 39
Tatlı Hayat (Fellini) 275
Teldeki Tarla Kuşu (Menzel) 283
Terre d'Espagne (Ivens) 193
Theodor Christensen 269
Ellas 269
This is the Army (Curtiz) 213
Tian Han 177, 178, 180, 183
Tiksinti (Polanski) 152
Timur Babluani 320
Özel Sorunlar Hakkında Birkaç Mülakat 320
Uyanıkların Güneşi 320
Tiran'ın Düşüşü 229
Titanik (Cameron) 170
Tofiq Şahverdiyev 150, 164
Stalin Bizimle mi? 150, 161, 164
Tomas Guttierrez Alea 256, 269-279
Azgelişmişliğin Anıları 269-279
Bir Bürokratın Ölümü 278
Çilek ve Çikolata 278
İblislere Karşı Küba Usulü Mücadele 278
On İki İskemle 278
Sonuncu Cene 278
Tosca (Visconti) 235
Tovariç (Deval) 59
Traktör Sürücüleri (Pyriev) 19, 86
Tsabadze 319
Görev 319
Turksib (Turin) 79
Tutku (Visconti) 233

U

Uçurum bkz. *Moskova Geçit Töreni*
Umberto D. (de Sica) 239
Umutsuzlar (Jancsó) 295
Usoltsevij-Garf'ın Yemini 138
Uyanıkların Güneşi (Babluani) 320

Ü

Üç Hayat (Perestiani) 314
Üç Söylev (Kolektif) 225
Ülke ve Özgürlük (Loach) 186, 187, 190, 197, 199, 200, 201

V

Vahşi Sel (Bugao) 183
Vaktang Kotetişvilli 318
Anemia 318, 330
Valery Ogorodnikov
Prichvine'in Kâğıttan Gözleri 161
Vasilyev Kardeşler19, 37, 90, 100, 111, 131
Veljko Bulajic
Neretva Köprüsü 310
Vera Chytilova 286
Küçük Papatyalar 286
Vera'nın Eğitimi (Gabor) 280, 283
Viaje'nin Günlüğü (Ivens) 269
Vicente Aranda197
Özgürlük-Libertarias 197
Victor Saville
Suikastçı 229
Victor Tourjansky 55, 56, 58, 59
Mişel Strogof 52
Nina Petrovna'nın Yalanı 59
Nostalji 55, 59
Siyah Gözler 55, 59
Volga Alevler İçinde 58
Victor Trivas 55
Victor Turin 79
Turksib 79
Vitaly Kanevski 327, 330
Kımıldama, Öl ve Yeniden Canlan 327, 330
Vittorio de Sica 239, 316
Bisiklet Hırsızları 239
Kaldırım Çocukları 239
Umberto D. 239
Vjekoslav Afric
Slavica 304
Vladimir Korolevitch 16
Sıcak Kan 16
Vladimir Menşov 8
Moskova Gözyaşlarına İnanmaz 8, 161
Vladimir Naumov
Taras Şevçenko 39
Vladimir Petrov 37
Kutuzov 37
Vladimir Schneiderov 25
İki Okyanus 25
Vladimir Stirgewsky 55
Vladimir Strişevski 59
Prenslerin Geceleri 59
Volga'nın Kayıkçıları 59
Volga Alevler İçinde (Tourjansky) 58
Volga'nın Kayıkçıları (Strişevski) 59

Volga-Volga (Aleksandrov) 19, 33, 90
Voronzeff'in Gizi (Robinson) 58
Vsevolod Pudovkin 14, 19, 25, 31, 32, 35, 37, 39, 110, 122, 128, 129, 130, 131, 152, 175, 176, 181, 183, 234, 299, 347
Amiral Nakhimov 39
Asker Kaçağı 35, 31
Asya'da Fırtına 176, 181
Hasat Zamanı 19
Katiller İlerliyor 35
Saint-Petersburg 14
Suvorov 19, 33

W

Wanda Jakubowska 247, 248
Son Etap 247
Zaferin Askeri 247
William Nigh 209
My Four Years in Germany 209
Wolfgang Becker 285
Elveda Lenin 285
Wu Yonggang 179
Dalgalar Kumu Elekten Geçiriyor 179

X

Xevsunetid'in Gezintisi (Managadze) 316

Y

Yağ Tulumu (Romm) 95
Yakov Protazonov 56, 90, 138, 139, 142
Nasreddin Buhara'da 139, 142
Yakov Sverdlov (Yutkeviç) 253
Yangzi Irmağının Gözyaşları (Chusheng ile Junli) 184
Yaprak Dökümü (Iosseliani) 317
Yasaya Uygunluk (Gulyás Kardeşler) 286
Yaşam Kalıbı (Bacsó) 284
Yaşasın 1 Mayıs! (Koltai) 287
Yaşasın İlk Kötülük! (Koltai) 285
Yatak Odası (Cincadze) 320
Yelizaveta Svilova 63, 65, 66
Yemin (Chiaureli) 19, 26, 247
Yeni Kadınlar (Chusheng) 175
Yeni Moskova (Medvedkine) 86
Yeniden Satılacak Kan (Munk) 249
Yer Sarsılıyor (Visconti) 232, 237, 241
Yeraltı (Kusturica) 343
Yirmi Saat (Fábri) 282, 283
Yokuş (Ganiev) 137
Yol (Yu) 179
Yoldaki Adam (Munk) 249
Yoldaş P (Ermler) 34, 35
Yoshiwara (Ophüls) 54, 59
Yuan Muzhi 174, 175, 176, 178, 180
Bulvar Melekleri 174, 175, 176
Yuli Raizman 33
Machenka 33
Rainis 39
Yuri Chanjutin 258, 264
Yuri Mamin
Bakenbardi 161
Yuri Podnieks 150
Genç Olmak Kolay mı? 150, 327
Yurtsever (M. Tourneur) 59
Yurtsever Büyük Savaş (Karmen) 261, 262
Yüzücü (Kvirikadze) 318

Z

Zafer Bizim Olacak serisi 33
Zaferin Askeri (Jakubowska) 247
Zaza Kalvaşi 321
Miserere 321
Orada, Evimde 321
Želimir Žilnik 311
Zheng Junli 184
Yangzi Irmağının Gözyaşları 184
Živojin Pavlović 311
Zoe (Arnchtam) 34
Zoltán Fábri 282
Yirmi Saat 282, 283
Zoltan Korda 206
Karşı Saldırı 206
Zsuzsa Böszörményi 286

Politika ve sinema kelimeleri yan yana getirildiğinde ilk akla gelen ülkeler arasında genellikle Almanya, Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri, imgeler arasında ise Hitler, Stalin ve Hollywood yer alıyor. Konu sıklıkla komünizm, Sovyet sineması ve karşı örneği olarak da Hollywood sineması üzerinden ele alınıyor. Bu alışkanlığa bir alternatif sunan *Politik Kamera: Sinemada Komünizm Meselesine Eleştirel Bakışlar*, sinemada komünizm konusunu Sovyet merkezli değerlendirmenin fikri çıkmazlarına düşmemek için sınırları genişletiyor. Fransa, İtalya, Çin, Küba, Brezilya, Gürcistan, Yugoslavya, Macaristan, Doğu Almanya, Polonya, İspanya, hatta Amerika Birleşik Devletleri'nin deneyimlerini de konuya dahil ediyor.

Doğu Almanya ve Sovyet sinemaları konusunda uzman, akademisyen Kristian Feigelson'un yayıma hazırladığı, Türkçe baskısının önsözünü akademisyen ve yönetmen Mehmet Öztürk'ün yazdığı kitapta çeşitli ülke uzmanlarının kaleme aldığı eleştirel metinler yer alıyor. Okura yirminci yüzyılda sosyalizm deneyiminin Stalin dönemini ve Stalinci sinemalarını politik tarihle eşgüdümlü olarak izah eden bu makaleler, ilgi çekici, yeni ve ayrıntılı bilgiler sunuyor.

İki kısımdan oluşan kitabın ilk kısmında Sovyet deneyimi tüm yönleriyle ele alınırken ikinci kısmında farklı milletlerin, ülkelerin Stalin hakkındaki düşüncelerine yer veriliyor. Böylece okurun, politik hırslarla, yaptırımlarla yönetilen bir dünyada bazen mizah bazen ciddiyet bazen tarih hatta semboller aracılığıyla kendini var etmeyi sürdüren sinemanın, kültürel hayatın ve sanatın hem gücünü hem de kırılganlığını hissetmesini sağlıyor.

Bu kitap, politik sinemayla ilgilenen, komünizmle ilişkilendirilen filmleri şekillendiren düşünceyi merak eden, dönemin yönetmenleri başta olmak üzere film yapımında emeği geçenlerin süreçler hakkındaki fikirlerini, tutumlarını araştıran okurun makaleleri okurken bir yandan da sinematek hazzı almasını sağlıyor.

HAYAL PERESTT
₺27
>Hayalperest Kitap 61
>Sinema 15
ISBN 978-605-9452-08-3
9 786059 452083