

# gerçek sinema

8

Sinema semiolojisi ve  
ideolojik mücadele

Şili Sineması

Royan'da anti-emperyalist Sinema  
Dziga Vertof, Brecht / dolaysız sinema ve  
toplum bilimsel deney



# gerçek sinema

EKİM / KASIM 1974

SAYI 8

## içindekiler

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| gerçek sinema'dan                              | 2  |
| film nasıl okunur? / erden kıral               | 7  |
| sinema dili nedir? / f. knilli                 | 12 |
| semiyoloji ve ideolojik mücadele / alain marty | 22 |
| dziga vertov brecht / dolaysız                 |    |
| sinema-toplumbilimsel deney / yakup barokas    | 30 |
| şili sineması / helvio soto ile konuşma        | 38 |
| roman'da anti-emperyalist sinema               | 56 |

---

GERÇEK SINEMA DERGİSİ / TMGT Sinema Merkezi adına sahibi, Genel yayın yönetmeni :  
Erol Bayraktar / yazı işleri sorumlusu : Mehmet Özdemiroğlu / yazışma ve yönetim yeri :  
TMGT İstiklâl cad. 471/2 Tünel - İstanbul / telefon 43 00 08 - 43 00 09 telex 22060  
TMGT TR. / Sayısı 7,5 TL. Yıllık Abonesi 50 TL. / Dizgi, baskı Sümer Matbaası  
Matbaa 70/Son baskı tarihi 5/10/1974

---

# gerçek sinema'dan

## Amacımız

Usta sinemacı kavramına karşı; dışavurumculuk kavramına karşı mücadele.

Saydamlık ilkesine göre betimleme kavramına karşı.

Gösteri sırasında gerçeğin izlenimine göre yapılan bir kaydedişin sonucu olarak seyirci ile özdeşleştiren kavrama karşı.

Özgüllük için, yabancılaştırma oyun sistemi için...

İşaret edenler üstüne bir çalışma için. Seyircilerin sinemacı ile aynı dilde konuşmaları için mücadele.

Bir filmin; ideolojik mücadelenin kodlaştırdığı görüntü ve ses ilişkileri olduğunu öğretmek için...

Burjuva sinemasının yapısını yıkmak için; yeni bir eleştirel bakış açısı için mücadele...

## «Gerçek-Sinema toplu film çalışma grubu» kuruldu

Geçen ay içinde ilk «Gerçek-Sinema toplu film çalışma grubu» kurulmuş ve çalışmalarına başlamıştır.

**Amacımız, yukarıda belirtilen ilkelerin doğrultusunda, toplu film çalışma gruplarının giderek çoğalması ve saflarımızın sıklaşmasıdır.**

«Başlarda 1918'den 1922'ye kadar tek bir Kinoks (gerçek-sinema) topluluğu bulunmaktaydı.

1923'den sonra 1925 yıllarında sayıları üçü, dördü bulmuştur. 1925'den sonra ise sinema-göz düşüncesi yayılmaya başlamış, ilk topluluklar genişledikçe bu hareketin içinde bulunanların sayıları da gittikçe artmıştır. Günümüzde ise sadece topluluklardan, sinema-göz okulundan değil oyunsuz belgesel SİNEMA CEPHESİNDEN söz edebiliriz» (Dziga Vertof)

## Yedinci sanat'ın güçbirliği çağrısına katılmıyoruz.

«Bağımsız bir sinemanın oluşturulması yolunda gezginci film gösteri ekipleri için güçbirliği çağrısı»na (Yedinci sanat, sayı 16, 17) katılmadığımızı bildiririz.

## Çünkü

«Bağımsız Sinema» hiçbir ideolojik içeriği bulunmayan ve ekonomik düzeyde ticari sistem tarafından az ya da çok itilen, kabul edilmeyen ya da bu sistem dışında gelişen sinema eyleminin tümünü tanımlamayı amaçlayan bir kavram olup Amerikan under-ground sineması dahil Hisar ve Boğaziçi yarışmalarında bolca örneğine rastlanan bu doğrultudaki film çalışmalarını da içermektedir. Oysa bizce amaçlanan «bağımsız» bir sinema değil «materyalist» bir sinema olmalıdır.

Brecht, ürünün biçimlenişi üzerinde alıcıların etkisinin gittikçe büyüdüğünü ve gerici etkiler yarattığını belirtmektedir. Tüketimin üretimi değil üretimin tüketimi belirlemesi gerektiği ilkesi gözönünde bulundurulduğunda «film gösteri ekipleri»nin, kendi deyimleriyle, «bağımsız bir sinemanın oluşturulması yolunda» hiçbir katkısı bulunmayacağı ve hatta gerici etkiler yaratacağı açıktır.

Gerçi Brecht, «halkın beğenisi denilen şeyin doğru çözümlenmesi için» deneysel bir yol tutularak, küçük burjuva seyircilere, o arada daha özel işçi seyircilere seslenen kimi sinemalarla işbirliğine girerek kimi filmleri göstermek ve etkili yollarla tepkilerini ölçmek gerektiğini belirtmekteyse de, hiçbir zaman seyirciye, gösteri sırasında gerçeğin izlenimine göre yapılan bir kaydedişin sonucu olarak perdedeki yapıntı kahramanlarının yaşantısını seyirci ile özdeşleştiren burjuva betimleme sinemasının örneklerinin sunulmasını amaçlamakta; materyalist sinema anlayışına göre oluşturulan ve amaçladığı seyirciyle aynı dilde konuşan yapıtların küçük burjuva seyircilere ve bu arada işçi seyircilere gösterilerek halkın beğenisi denilen şeyin doğru bir çözümlemesine gidilmesini önermektedir.

Oysa, sözü edilen güçbirliği çağrısında doğru bir sinema ideolojisini ve «deneysel bir yol tutarak» bu ideolojinin doğrultusunda ürünler vermeye başlamış bir kadronun oluşturulması yerine: «Sinemaya daha eleştirel gözle bakacak yeni ve dinamik bir seyirci oluşturmak için Yeşilçam içinde ve dışında yapılmış uzun ve kısa, tutarlı örnekleri (altını biz çizdik) gezginci ekipler halinde emekçi sınıfların karşısına çıkartma ve tartışmalı gösteriler düzenleme» girişimine geçildiği belirtilmektedir.

Yeşilçam içinde ve dışında gerçekleştirilen filmleri aynı potada eriten (endüstri dışında ve genellikle dolaysız yöntemle gerçekleştirilen filmlere oranla aynı şeyleri daha iyi ve yeni bir biçimde çekmeye izin vermediğini ve bu yöntemle başka birşey çekildiğini bilmekteyiz) ve «tutarlı örnekler» gibisinden kaypak terimler kullanan çağrıya şu yanıtı vermek gereğini duyduk: Günümüze dek ülkemizde materyalist bir sinemanın oluşturulması yönünde tek bir «tutarlı» örneğe raslatmak olanaksızdır. Yeşilçam içinde gerçekleştirilen yapıtlar ya yarı-feodal ya da emperyalist kültürün birer ürünü olup burjuva betimleme sineması anlayışına göre oluşturulmuşlardır. Vertof'un de-

yimiyle «romanlaştırılmış, tiyatrolaştırılmış bu dram sineması cüzzamlıdır; onlara yaklaşmak gözlerimizle dokunmamak gerekir».

Arzu ediyorsanız Yeşilçam'da «tutarlı» gördüğünüz filmleri göstermek yönündeki girişiminizi sürdürebilirsiniz. Ama biz diyoruz ki, bu çabanızın, yardımınız olmaksızın bu güne dek zaten seyirciyi uyutup telkin ederek bilinçsiz bir durum da tutmak konusunda yeterince başarılı olan Yeşilçam'ın dağıtım mekanizmasına pek fazla bir katkısı olmayacaktır.

#### NOT

Yedinci Sanat'ın Eylül sayısında ise; eleştirdiğimiz güçbirliği çağırısı'ndan bazı cümleler çıkarılıp, yerine bir iki «yeni» cümle oturtulmuştur.

«...işçi sınıfının kendi sinemasını yapabilmesine yardımcı olmak» «...idealist sinema anlayışına karşı 'materyalist sinema' görüşünü benimsetme yolunda girilen çabaları sürdürmekte ve desteklemektedir.» gibisinden, çağrının özüyle çelişen bu öneriler yukarıda açıkladığımız gerçeği ve doğruları değiştirmeyecektir.

### **SİNEMADA BİRLEŞİK CEPHENİN OLUŞTURULMASI İÇİN Materyalist sinema Çalışmaları Semineri**

Ülkemizde, «Sinemada, anti-emperyalist ve anti-feodal mücadele veren tüm güçlerin, ulusal ve devrimci kültürlerini yansıtan ve bu güçlerin hizmetinde olan «ULUSAL DEVRİMCİ BİR SİNEMA CEPHESİ» nin oluşturulması savı GENÇ SİNEMA dergisinin son sayılarında ortaya atılmış ancak bu görüş ne kuramsal açıdan ele alınıp işlenebilmiş ne de pratikte uygulama olanağı bulabilmiştir.

Biz sorunun yeniden ivedilikle ele alınması gerektiği kanısındayız. Bu nedenle de, «SİNEMADA BİRLEŞİK CEPHENİN OLUŞTURULMASI İÇİN Materyalist sinema çalışmaları semineri» nin düzenlenmesini amaçlıyoruz.

Kültür alanında ve özellikle sinemada bir cephenin belli bir örgütün oluşturulmasıyla gerçekleşmeyeceği, böyle bir cephenin genel devrimci harekete koşut olarak oluşacağı açıktır.

Kaldı ki ülkemizde, sinema alanında değişik görüş ve gruplaşmaların varolduğu; bu gruplardan hiçbirinin kitlelerle olan somut ilişkileri açısından diğerlerine oranla daha ileri bir çizgide bulunduğu savından yola çıkılarak belli bir grubun öncülüğünde bir örgütlenmeye gidilemeyeceği bir gerçektir.

Bu nedenlerden ötürü; ilk aşamada ve günümüzün koşulları içinde salt bu alanda bir platformun oluşturulmasının ve materyalist bir sinemanın gerçekleştirilebilmesi, ulusal devrimci bir sinema cephesi görüşü ve pratiğinin

**geliştirilmesi güçlendirilmesi amacıyla bir programın uygulanmasını önermekteyiz.**

Soruna bu yönde bir yaklaşımda bulunulduğunda kanımızca seminerde ele alınması gereken en önemli konu:

a — Bu platformun tabanını kimlerin ve hangi güçleri oluşturması gerektiği;

b — Bu platformun oluşturulmasında ideolojik ve politik bir görüş birliğinin sınırlarının saptanması;

c — Programın kesinlik kazanmasıdır.

Bu seminer 12 Ekim 1974 tarihinde gerçekleştirilecektir.

**GERÇEK SİNEMA**

1964'de Pasero Şenliği'nde C. Metz'in «Sinema Dil mi? Dil Yeteneği mi?» sorununu ortaya atması ile başlatılan sinema semiolojisi tartışmaları günümüze dek sürdürülmektedir.

GERÇEK SİNEMA sorunun salt kuramsal bir önem taşımadığı, «Hangi Seyirci?» «Hangi Film?» sorusu ile karşı karşıya bulunan sinemacının seyirci ile aynı dilde konuşmasını amaçlamaktadır. Ancak bu sorunun sinema pratiği açısından da değerlendirilmesi ve çözümlenmesi zorunludur. Amacımız; bu konuda tam anlamıyla açıklık kazanmamış olan tartışmaları noktalamak değil ülkemizde sistemli bir biçimde başlatabilmektir.

Bu bölümde yer alan «Film Nasıl Okunur?» başlıklı yazı soruna genel bir görüşle yaklaşmakta ve özellikle «Sinema semiolojisi» alanındaki çabaların yukarıda değindiğimiz materyalist bir sinemanın pratiğiyle yakın ilişkisine ve açıdan taşıdığı büyük öneme değinen bir deneme niteliğindedir.

F. Knilli'nin «Semiotik ve Film» adlı kitabının giriş kısmından yer yer kısaltılarak dilimize çevirilen «Sinema Dili Nedir? başlıklı yazı ise bütünüyle katılmadığımız ve bize göre eleştirilecek yanları olan bir çalışma olup ülkemizde pek sınırlı olan «Sinema Semiolojisi» tartışmaları yönünden yine de yararlı olacağı ve bu konuda genel bilgiler getireceği kanısındayız.

«Semioloji ve İdeolojik Mücadele» yazısı ise; Alain Marty'nin Cahiers du Cinéma'nın 244. sayısında kendisine karşı yapılan eleştirilere cevap veren bir mektubudur. Sözü geçen bu dergide de yayımlanan mektupta Alain Marty sinema sanatında semiolojinin önemini örneklerle anlatmakta ve sinemanın alt yapısını incelemektedir.

# film nasıl okunur?

erden kiral

«Sinemada veya filmlerden söz ederken alışkanlıkla, karşıt anlamda, **biçim** ve **içerik** terimlerini kullanıyoruz (**içerik'e** **öz** de deniliyor).

Sık sık tekrarlanan bu ayırmadan neler anlaşıldığını aydınlığa kavuşturmak istiyoruz. Çünkü, bu ayırımın çok karmaşık ve tehlikeli olduğu kanısındayız ve ilerleme olanaklarını karmaşanın giderilmesinde **görüyoruz**.

Çoğu zaman, **biçim** terimi ile filmdeki **anlamlıyan içerik** terimi ile ise filmdeki **anlam** dile getiriliyor. Bu nedenle, herhangi bir film için, biçimi karmaşık, güzel veya yenilikçi, içeriği ise zayıf, basit veya sıradan idi diyebiliyoruz.

Herhangi bir filmi çözümlerken, her an, bir dizi anlam ve anlamlıyan ayırt edebiliriz. (Bu olgu için şunu da ekleyelim; inceleme alanımız değiştikçe, filmin bir ögesi kimi zaman ise anlam görevini yüklenebilir.) Gerçekten de, bir filmi tüm olarak ele aldığımızda, bir bölüm anlamlıyanla karşılaşırız. (görüntüler ve görüntü düzenlemesi, konuşulan sözler, duyulan gürültüler, giysiler, yüzlerin ifade ve hareketleri, ruhsalimsel, ideolojik veya toplumsal belirli simgelerin varlığı vb.) Bunların yanında bir bölüm anlam ile de karşılaşırız (kişilerin ruhsal durumları, filmin toplumsal içeriği, yönetmenin ideolojik mesajı vb.)» (Christian Metz)

## Dilbilim ve Semiyoloji

İnsan ve toplumbilimlerinin 19. y.y. da gelişmesiyle dil çalışmaları «dilbilgisi» dalından **dilbilim**, diğer terimiyle **linguistik** alanına yayılmış bu alanda insan dili her yönüyle incelenmiştir. Dilbilgisi kurallar bütünüdür, kuralcıdır. Dilbilim ise başka şeydir, bilimdir.

Seslerin çıkarılışı -görüntülerin okunuşu- duyuluşu zihinde kavramlar uyandır, anlaşma ve bildirişimi sağlar. **Göstergeler** anlaşma ve bildirişme sağlayan en tutumlu yoldur. Bütün göstergelerin sınırlarını çizen, özelliklerini inceleyen, ortak yasalarını bulan **gösterge bilimi** «semiyoloji» dir.

«Dilde iki düzlem vardır: Anlatım ve içerik (gösteren ve gösterilen). Anlatım da içerik te birer biçim ve tözden meydana gelir. Gösterge, bir anlatım biçimiyle, bir içerik biçiminin kaynaşmasından doğar. Bunların birleşimi dilin koşuludur. Göstergenin töz bölümü işlenmemiş bir anlam ve ses yığındır. Biçim bölümü bu yığına düzen getirir». (Berke Vardar, Dilbilim Sorunları, Yeni insan yayınları, sf. 19) Genel olarak iki çeşit gösterge vardır: Doğal gösterge, yapma gösterge. Yağmur yağacağını belirtmesi bakımından bulut

doğal bir göstergedir. Yapma göstergeler ise ikiye ayrılır: Görüntü göstergeler, saymaca göstergeler. Resim, plan, fotoğraf gibi göstergeler birinci gruptan, trafik işaretleri, nezaket hareketleri ikinci gruptandır.

## Sinema Dili / Konuşma Dili

Sinemanın dil niteliğinin incelenmesi dilbilim olanaklarını kullanma zorunluğunu ortaya çıkarmıştır.

Dil, düşünce işlemlerinin aritmetiği olarak tasarlanmış, **Aristoteles ilkelinin (özdeşlik ilkesi) reddedilmesine ve «bütün» kavramın benimsenmesine yol açmıştır.** Dilin hem bir bilgi hem de toplumsal bildirişme aracı olması semiyoloji ve onun bir dalı olan **semantik** çalışmalarını ayrıntılı bir biçimde hızlandırmıştır.

Film dilinin bir örgütü, filmin bir çeşit dilbilgisi vardır. Ancak **Langage Cinematographique** deyiimiyle ne bir sinema filmindeki kişilerin konuşması ne de sinema sanatında kullanılan terimlerin toplamı ifade edilir. Sinemanın 'decoupage', 'montage' ya da başka ekleme yöntemleriyle resimlere kazandırdığı anlatım yeteneği burada söz konusudur». (C. Metz, Cinema Langue ou Langage, Communication, Seuil, No 4).

Sinema bilindiği gibi evrensel bir dildir. Çünkü bir filmde anlatı-öğelerinin seçimi iletilmek istenen içerik tarafından sebeblendirilir. Ne var ki bu kavşakta sinema diliyle konuşma dili arasında ayrılıklar başlar. Filmse dil sürekli, bütün dilbilimsel öğeler ise süreksizdir. Sinema sanatında görüntü-birimiyle bir «şey» kurulur. Buna karşılık dilbiliminde kelime tek başına hiçbir «şey» yaratamaz. «Bütün söylenecekler için elimizde kalan öğelerle yetinmek bir dilin özelliklerini oluşturur. Fransızcada bir 'mère' kelimesi, bir 'père' kelimesi vardır, ama bir 'dère' kelimesi yoktur». (C. Metz, Film Hangi Dille Konuşur? Cep Dergisi, sf. 113, sayı II)

Dilbilimsel im\* örneğın sözcük, kendiliğinden ve sebebsizdir. Dil göstergeleri bir gösteren (anamlayan\*) ile gösterilen (anamlanan)ın birleşmesinden oluşurlar.

---

(\*) IM «Signe» (işaret) karşılığı oluyor. Dilbiliminde bize bir şeyler anlatan haber veren, her türlü bildiride anlamı olan en küçük birime IM denir. Bu bir cümle, bir sözcükte olabilir. Ancak, mutlaka bir anlamı olması gerekir. Örneğın «el» sözcüğü bir Im dir ve bize herhangi bir eli gösterir, hatırlatır; bu hatırlattığı şeye de IMLENEN (anamlanan) «signifié» adı verilir. İmlenen (anamlanan), IM in gösterdiği, anlattığı nesne ya da kavramdır. (Kalem, sevgi, körlük gibi)

(\*) ANLAMLAYAN «signifiant» ile anamlanan «signifié» bir işareti «signe» oluşturan iki temel öğedir. Anamlıyan, işaretin duygularımızla algılanabilen öğesidir (ses, resim imgeleri gibi). Anlam ise işaretin kavramsal öğesidir. Örneğın, geçitlerdeki kırmızı ışık bir anamlayan, geçiş yasağı bir anlamdır

Örneğin (e v) göstergesi, / e. v./ göstereniyle e v gösterileninden kurulu bir bütündür. Burada göstergenin payındaki e. v. fonemlerinin\* hiçbiri kendi başına anlam taşımaz. Oysa sinemada bir ev göstermenin sayısız yolu vardır. ve

Ve her görüntü -birim yeni bir yaratma eylemidir. Buna göre görüntübiriminin kelime; sekansın (ayrı ayrı yerlerde geçen, gereksiz şeyleri atlayan filimsel bir eylem birliğidir = «takipler») tümce değerinde olduğunu söyleyemiyoruz.

## Denotation'un İdeolojisi

Sinema sanatı da yukarıda belirttiğimiz bu ilk anlamın canlandırılış ve gösteriliş tarzıyla seyircinin aklına daha derin bir anlam, genel hava, bir kavram, ya da üslup gibi ikinci bir anlam getirebilmektedir. Dilbilimci Louis Hjelmslev buna yan anlamlar (connotation) yan anlamlar diyor. Denotation ise aşağı yukarı kelimenin sözcük anlamı oluyor. Önemli bir sorun da denotation'un nerede başlayıp nerede bittiğidir. Louis Hjelmslev'in şöyle bir tablosu var:

|             |                      |
|-------------|----------------------|
| Denotation  | Anlamlayan/anamlanan |
| Connotation | Anlamlayan Anamlanan |

Yani Hjelmslev'e göre anlamlayanla anamlanan (Denotation, diğer bir deyişle kelimenin sözcük anlamı) bir arada anlamlayan olmakta ve yeni bir anlam getirmektedir.

Örneğin: «Tuzu ver» denotation'dur. Bu açık anı ve fonksiyonel anlamıdır. Roland Barthes'e\* göre ise «denotation» birinci anlam değildir. Fakat öyle gözükür. Bu yanılsamanın sonucu olarak connotation'ların sonuncusudur.

Kelimelerin temel anlamı, konuşan, yazan açısından yan-anlamlar kazandırır. Örneğin ilerici olan ya da olmayan kişilerin ağzında «devrim» gibi bir kelimenin değeri bir değildir. Dindar olan ya da olmayan kişilerin ağzında «mutasıp», «imanlı» gibi kelimelerinde değeri bir tutulamaz.

Kısaca denotation'un biçim ve içeriğini beraberce connotation'un biçimini ortaya çıkardığını söyleyebiliyoruz. «Amerikan kara film türünden bir film New York limanının boş rıhtımlarından birinin gece yarısı halini göstermektedir (Denotation'un içeriği). Bunun dışında rıhtım belli bir tarzda gösteriliyor (Karanlık, sisli bir ışık altında, v.b. = Denotation'un dışavurumu, biçim)

---

(\*) FONEM «Phonème» karşılığıdır, bir dilbilimini oluşturan en küçük ses birimidir.

(\*) ROLAND BARTHES: idilbilimci. «Mythologie» adlı kitabı ile tanınmaktadır.

mi) seyirci tümel bir ağırlık ve basınę duyar (betonlar, ęaędaş yaşamın insandan uzaklığı)). Connotation'un iğeriği olan bu 'd u y g u' gösterilen şeye (gülümseyen bir kadının yerine boş rıhtımlar gösterilmesi) ve onun nasıl gösterildiğinde boş bir ışık altında, belli bir açıdan bağlıdır». (C. Metz, Film Hangi Dille Konuşur? Cep Dergisi, sayı II, sf. 113)

Sinema dilinin ideolojik özelliği olduğu açıktır. Buna göre denotation bir ideolojiyi de zorunlu kılar; geręek anlamını, kendine yeterli anlamını. Sinema-da yirmi yıldan beri bazı eleştirmenler bu teminatı bu doğruluğu Amerikan filmlerinde bulduklarını sanmışlardır; yalanı ve gerisi olmayan bir sinema; oysa denotation eskimekte ve değişmektedir. Bugün eski ABD filmlerinde ne görürüz? Bazı connotation'ları, John Wayne artık denote etmiyor conote ediyor; ve neyi conote ettiğini bilmekteyiz. Diğer bir deyişle artık tarih önünde besbellilikten, anlamların doğallığından söz etmek olanaksızdır. Hatta ideolojik olarak ęok kesin bir şekilde denote etmek belki de tehlikelidir.

Filmsel connotation'un temel biçimi sornu Ayzenştayn'da da önemli bir yer tutar. Ayzenştayn'ın yakın planlarla ilgili olarak belirttikleri, **sinema semiyoloji** kuramcısı C. Metz'e göre «synecdoque» tur (Bir paręanın bütünü temsil). Somut bir durumun yan görüntülerinden biri, filmsel canlandırma araçları yoluyla kendisinin de içinde olduğu bütün durumun simgesi haline gelir. Bir kapı ziliinin yakın planı, bu kapı ziliinin bütün ayrıntılarını içine alan tamamlanmış bir tasvirdir. Eski kuramcıların söylediklerine karşıt (Bela Balazs, Jean Epstein, Ayzenştayn): Yakın plan, daha büyük ęekimden başka bir şey değildir. (C. Metz, Film Hangi Dille konuşur?) C. Metz'in bu görüşü bizce ęeliřkilidir. Kaldı ki Ayzenştayn yakın ęekim için şöyle der: «Biz, bir nesnenin ya da yüzün yakın ęekimi derken bundan büyütme (ÖNEMSEME) yi anlıyoruz. Amerika'lı sinemacı ise: Yakın bir ęekim der. Amerika'lı, görme duyumuzun fiziksel koşullarından söz eder. Biz olayın nitel görünümünden anlamına bağlı görünümünden söz ederiz. Amerikalıya göre söz konusu terim görmeye bağlıdır. Bize göre ise görülene bir değer biğmeye. Bu karşılaştırmadan ilk göze ęarpan şey, yakın ęekimin bizim sinemamızdaki temel görevidir: Göstermek ve betimlemekten ęok, anlamlandırmak, düşünce uyan-dırmak, anlamlayan kazandırmak» (Cağdaş Sinema, sayı 3, sf. 94)

şunun da önemle belirtilmesi gerekir: Sınıflı toplumlarda «genel bir sinema seyircisi»nden söz etmenin hiç bir olanağı yoktur. ęeřitli ideolojilerin, beğenilerin, dünya görüşlerinin v.b. ęeřitli tutumların sinemada da yan anlamları vardır. şu iki soru dikiliyor karşımıza: Hangi seyirci? Hangi Sinema? Öyleyse işaret edenler (anlamlayanlar) stne bir ęalıřma yapmanın temel nedeni, seyircinin sinemacıyla aynı dilde konuşmaları amacını taşımalıdır. Geręeğin izlenimini kaydeden burjuva betimleme sinemasının artık, ipliği pazara ęıkmıřtır. Amacımız tüm geręeęi bulmak, açıklamak, «görünmeyeni görünen kılmaktır».

NOT Simgeyi işaretlerden (yol işaretleri) rumuzlardan (Hilal, haç) semtomlardan (bulutlara bakıp yağmur geliyor anlamı çıkarmak) ayırmak gerekir. Simgeleştirme gerçeği bir işaret (im) ile temsil etmektedir. İsviçreli dilbilimci F. de Saussure **symbol** teriminden kaçınır. Symbol (sembol, simge) sebeblidir. Adalet ile terazi arasında bir ilişki kurmak kolaydır. Terazi rumuzunun seçilmesi rastgele değildir.

# sinema dili nedir?

## f. knilli

### 1. Bir Belirti-sistemi Olarak Sinema

Sinemayı bir belirti-sistemi biçiminde ele alarak inceleme eğilimi ,sinema üstüne yapılan ilk araştırmalarla birlikte başladı, Amerikalı şair Vachel Lindsay daha 1915'te (The Art of the Moving Picture'da) sinemada kullanılan resimsel anlatımı (resim-yazısını) Mısır hiyeroglifleriyle karşılaştırırken, kamera ve gösterici gibi film tekniğine ait aygıtların bulunmasını da matbaanın bulunmasıyla eşdeğerde tutuyordu. Haftalık «Le iFilm» dergisi 1918'de sinemasal bir alfabeden söz ediyordu. «Sinema-dili» sözü bu tarihlerden başlayarak, sinemayı salt bir sanat aracı olarak kabullenmeyen, tersine sinemayı bir bildirişme aracı gözüyle bakan bütün görüş ve çalışmaların çıkış noktası oldu.

#### 1) Kurgu

Bu alanda ilk ve en önemli çalışmaları yapanların başında Dziga Vertof, Sergey Ayzenştayn, Vzevolod Pudovkin, Lev Kuleşov, Bela Balasz, Willi Münzenberg gibi yönetmenlerle Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson gibi dil ve edebiyat bilimcileri gelir. Film yapımcısı kapitalist ülkelerdeki kuramcılar özellikle Ayzenştayn'dan etkilendiler. Bu etkiyi taşıyan başlıca yazarlar şöylece sıralanabilir: Rudolf Arnheim («Film als Kunst» -Berlin, 1932), Raymond Spottiswoode («A Grammar of the Film» - Londra, 1935), Edgar Morin («Der Mensch und das Kino» Stuttgart, 1958), Jean Mitry («Esthetique et Psychologie du Sinema» - Paris, 1963), Alexandre Astruc («Die Geburt einer neuen Avantgarde», «Die Kamera als Federhalten», «Der Film» dergisinde-Münih, 1964).

Ayzenştayn işe kurguyla başladı, sinema üzerine yazdığı ilk kuramsal yazı «Atraksiyonların Kurgusu» (1923) adını taşır, son çalışmalarında ise

hâlâ kurgu kurallarıyla uğraşmaktaydı '«Kurgu-1938», 1938, «Dikey-Kurgu», 1. ve 2. kısım 1940, 3. kısım 1941).

Şöyle diyor Ayzenştayn: «Rasgele iki parça biraraya getirildiğinde, bunlar kaçınılmaz olarak yeni bir kavramaya, yeni bir sunuşa yolaçacaklardır. Bu yeni kavrama, yeni sunuş iki parçanın birbirinin karşısında ya da yanında yer almasıyla oluşan ve tek tek parçaları aşan, yeni «niteliklere» sahip yeni bir sonuç olarak ortaya çıkar. Bugüne kadar görüldü, ve görülmektedir ki, iki kurgu-parçasının biraraya getirilmesiyle ortaya çıkan şey hiç de bu iki parçanın bir «toplaması» (3) değildir, tersine ortaya nitelik açısından yeni bir ürün çıkar. Bu ürün (bir toplamının aksine) kendisini oluşturan ve daha önce tek tek incelenmiş olan öğelerinden «nitelik açısından farklıdır (nitelik birimi olarak boyut ya da ölçüleri kabul edebiliriz)»

İlk kuramcılar kuşağı sinema dilini tartışırken bu olgudan yola çıktı, Dziga Vertov, Lev Kuleşov ve Vsevolod Pudovkin bu açıdan bakarak sözcükle resmi bir tuttular, tek tek resimlerin biraraya gelerek resim cümleleri meydana getirdiğini söylediler ve sinemaya özgü bir «sinema-sözdizimi»nin (4) varlığını kabul ettiler. Pudovkin şöyle demektedir: «Kurgu sinema rejisörünün dilidir, tıpkı konuşma dilinde olduğu gibi kurguda da ana öğeler sözcüklerdir. Ancak kurgu-sözcükleri bir film şeridi parçasından, bir resimden meydana gelir. Bu parçaların, resimlerin bileşimi (terkibi) ise kurgusal cümleyi oluşturur.» Ayzenştayn da başlarda aslında yanlış olan bu benzetmeyi savunuyordu. Ancak daha sonraları sözcükle resmi bir tutmaktan vazgeçerek resimle hiyeroglifi bir tutmayı önerdi: «Bizi burada asıl ilgilendiren ikinci dereceden hiyeroglifler (huei-i, yani çiftleştirilmiş olanlar)dır. Şöyle ki, birinci dereceden, yani yalın hiyerogliflerden ikisinin çiftleştirilmesi (ya da daha yerinde bir deyişle ebirdleştirilmesi) sonunda ortaya çıkan şey, bu iki hiyeroglifin bir «toplaması» değil, bir «ürünü» olur, yani başka bir boyuta, başka bir güce ait yeni bir birim, bir değer ortaya çıkar. Tek te khiyerogliflerin herbiri bir nesneyi, somut birşeyi belirttiği halde, bunların birleşmeleri bir kavramı belirtir. Tek tek iki hiyeroglif bir araya gelerek bir ideogram (5), kavramsal bir birim oluşturur. İki «somut» belirtinin birleştirilmesi çizgiyle somut olarak anlatılamayacak bir şeyi anlatma olanağını getirir. Örneğin: «Su»yu gösteren belirtiyile, «gözü» gösteren belirtinin bir araya getirilmesi «ağlamak», «kulak» ve «kapı» belirtilerinin biraraya getirilmesi «dinlemek» anlamına gelir.

Köpek + ağız = havlamak

Köpek + çocuk = bağırma

Ağız + kuş = şarkı söylemek

bıçak + yürek = üzüntü v.b.

Evet. Bu tam bizim sinemada yaptığımız şeydir: tek dereceli, yalın, içerik açısından bağlantısız, «görse!», somut» çekimleri, öylesine bir araya getiriyoruz ki, tutarlı «düşünsel» bütünleşmeler, sıralar ortaya çıkıyor»

Hiyeroglifler ve ideogramlar kurgu için ne kadar önemli olurlarsa olsunlar örneğin «köpek + ağız = havlamak» denkleminin birinci dereceden olmadığı, yani salt konuşma sürecine ait bir belirtme süreci olmadığı kesindir. Bu, köpek ve ağız nesnelerinin önceden bilinmesini şart koşan, dolayısıyla ikinci, üçüncü dereceden bir süreçtir. Nitekim Ayzenştayn da bu kavramların bilinmesini önkoşul olarak kabul etmektedir. Köpeklerin ağızlarıyla havlamalarına gelince, Ayzenştayn bunu tek çekimle anlatabileceği gibi, ikiden fazla plan kullanarak da yapabilir ve her iki durumda da aynı şeyi anlatmış olurdu. Tek çekim ya da daha fazla plan kullanmak arasındaki ayırım bir üslup ayırımıdır. Ayzenştayn'ın köpeklerin ağızlarıyla havladığını söylemek için iki ayrı çekim kullanması yalnızca belli bir kurgu üslubunu ortaya koyar.

Demek ki Ayzenştayn «kurgu»yu anlatırken «sinema dilini» değil de belli üslup özelliklerini, daha çok kendisinin ve «entellektüel» sinemanın kurgu üslubunu betimliyor. Ayzenştayn için «entellektüel» sinema küçük öyküler, olaylar anlatan bir sinema değil, tersine bir kavramlar sinemasıdır. Bu sinemanın konuları da «diyalektik yöntem», «idealizm», «tarihsel maddecilik» gibi konulardır. Nitekim 1929'da Vossische Zeitung'da çıkan bir yazıda Ayzenştayn için şöyle deniyordu: «Rus yönetmeni Ayzenştayn gerek Potemkin'de gerek Rusya'nın yenibaştan kuruluşunu anlatan filmde aslında sosyalizmin bilimsel temeli olan «Kapitali sinemaya dönüştürmektedir.»

## 2) Dilbilim

J-M.L Peters 1950'de yazdığı doktora teziyle sinemanın bir dil olarak anlaşılması yönünde ilk kez yeni bir yaklaşım getiriyordu. Ancak bu konuyla uğraşanların ilgisini çekmeyi başaramadı. Yeni yaklaşım biçimini kabul ettiren Christian Metz oldu. Metz 1964'te 'Sinema: Dil mi? Dil Yeteneği mi?' (6) sorusuyla tartışmayı başlattı ve Pesaro şenliğindeki forumda da sürdürdü. Bu foruma P. P. Pasolini ve U. Eco da katıldı. O günden beri de semioloji (7) alanında başlatılan bu tartışma sürüp gitmekte: Fransız dilbilimcilerinden R. Barthes, sinema eleştirmeni F. Govaerts, Alman gazeteci Winfried Lerg, Doğu Alman sinema kuramcısı Wuss, Polonyalı kuramcılardan M. Bystrzycka, B. Mruklik, E. Sieminska, Yugoslov yönetmen S. Vorkapich, İngiliz Peter Wollen ve Amerikalı Sol Worth «sinema dili» diye bir şeyin olup olmadığı sorusunu ve semiolojinin bu sorunun yanıtlanmasına ne gibi katkılarda bulunabileceğini inceliyorlar.

Semioloji bütün belirti türlerini kapsayan genel bir belirtiler kuramıdır (yun. semeion: işaret). Bu belirtiler gürültü, ses, resim, hareket ya da nesneler biçiminde olabilir, yeter ki bir eşyayı, ya da bir işin «mahiyetini» (aslını, niteliğini) belirtmek için kullanılmış olsunlar. Idealist semiologlar (Peirce, Morris, Bense) belirtme sürecinde (semiosis) üç bileşen (8) olduğunu ileri sürerler: Sign Vehicle (S) (belirti işaret taşıyıcı); Designatum (D) (belir-

tilen, hatırlatılmak istenen şeyin aslı, asıl nesne) ve Interpretant, Interpreter (I) (yorum, yorumlayan). Ve bu bileşenleri şöyle tanımlarlar: «(S) (I) için (D)'nin bir işaretidir, belirtisidir. (I) (D)'yi (S)'in varlığına dayanarak yorumlar, algılar. Yani semiosis'te birşey başka birşeyi dolaylı olarak (üçüncü bir şeyin aracılığıyla yorumlar, algılar. Demek ki semiosis bir dolaylı-yorumlamadır. Aracılar Sign Vehicle (belirti), yorum Interpretant, yorumlamayı yapanlar Interpreter, yorumlanan şeyin aslı ise Designata'dır.» Maddeci semiologlar ise (Klaus, Resnikov) dört bileşen ayırdederler: Düşünsel planda yansıtılan asıl nesne (N), dilsel belirtiler (B), düşünce planında oluşan suret (S), belirtileri yaratan, kullanan, anlayan insanlar (İ) İdealist ve maddeci semioloji arasındaki ayırım bilgi kuramına (Erkenntnistheorie) deggindir, asıl nesneyle (N) onun bir yansıma fonksiyonu olan belirti (B) arasındaki ilişkiyi hedef alır. Klaus şöyle der: «Bizim görüşümüze göre dil bir yansıma fonksiyonu görür. Şöyle ki, nesnel gerçekliğin yapıları dilsel yapılara dönüştürülerek yansıtılır. Tabii burada sözü edilen duysal ve somut bir yansıma değil, soyut bir yansımadır, ama gerçekte belirti alanı arasında bir eşbiçimlilik (isomorphie) ilişkisi vardır .» İdealist semioloji ise bu gerçekte eşbiçimcilik, gerçeğe degginlik olgusunu reddeder ve yalnız üç disiplin kabul eder: sözdizimi, anlambilim (semantik -9-) ve pragmatik (10); dördüncü disiplin olan sigmatik yalnız maddeci semiolojide vardır (11). Belirtilerin fonksiyonları da bu disiplinlerle uyushmaktadır. Sözdizimi belirtiler ya da belirti sıraları arasındaki ilişkileri, anlambiliim belirtiyle taşıdığı anlamlar arasındaki ilişkileri, pragmatik belirtiyle belirtiyi gönderen ve alanlar (12) arasındaki ilişkileri inceler. Sigmatik ise belirtiyle belirtilen şey arasındaki ilişkiyi çözümler.

Bu açıklamalardan sinemanın kendine özgü bir semiolojisi olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu Arnheim'in ya da Krakauer'in sinema kuramından, Iros'un sinema dramaturgluğu görüşlerinden oldukça değişik bir bakış açısidir. Ancak sinemada semantik ve sigmatik konusu tartışılırken üstünde çok durulan önemli bir sorun, sözlük ,diğer bir deyişle belirtilerin, belirti birimlerinin neler olduğu sorunudur. Bu sorun aynı zamanda belirti kuramıyla ilgili tartışmaların da en önemli sorunudur. Nedeni, sinema bir dildir diyen kişi, sinemanın bir sözlüğü olup olmadığını ve bu sözlüğün birimlerinin neler olduğunu söyleyebilmelidir. C. Metz ve P. P. Pasolini'ye göre bu sorun kurgu düzeyinde yer alır ve sözcükle resmin (plan) karşılaştırılıp karşılaştırılamıyacağına deggin-dir. İkisi de karşılaştırılamıyacağı sonucuna varırlar, bu sonucu da şöyle açıklarlar: sözcükler isteğe bağlı, rasgele seçilmiş keyfi belirtilerdir, oysa resimler keyfi seçilemez, resimler sebepli (motive)dir, sözcükler değildir. Sözcüklerin gerek öz anlamları (13), gerek yan anlamları (14) alışmaya, teamüle bağlı olarak yerleşir, oysa resimlerin özanlamları doğrudan doğruya benzeyişe, anlatılan şeyle aynı olmaya dayanır. Sözcükler sürekliliği olmayan ayrık (15) öğeler, resimler ise sürekliliği olan öğelerdir. Pasolini'ye göre konuşma dili-

nin sözlüğündeki sözcüklerin sayısı sınırlı ve bellidir, buna karşılık sinemanın sözlüğü sınırsızdır. Metz: «Planın sözcük, sekansın ise cümle değerinde olduğunu söylemek yanlıştır. Aynı sekansın içinde yer alan planların (aynı cümlede yer alan sözcükler gibi) birbirlerine göre ayarlandıkları bir bakıma doğrudur, sekansla cümleyi bir tutma yanlışı da herhalde buradan çıkmıştır. katı kurallar edinmektedir.

Ancak bu olguyu bir yana bırakırsak, ele alacağımız herhangi bir planın bir ya da birden çok cümleye benzediğini -yani bir sözcükten çok uzunluğu belirsiz, karmaşık bir anlatımı (ifadeyi) andırdığını görürüz,» der. Sinemada bir kaç resmin biraraya getirilmesi mutlaka birşey anlatır. Bir öykü aktarmak amacıyla olmayan belge filmlerinde bile iki ya da daha çok planın biraraya gelmesi bir öykünün çekirdeğini oluşturur. Bu mekanizma yakından incelendiğinde, sinemanın anlatıcı-özelliğinden sıyrılmanın olanaksızlığı görülür. Öyküyü anlatan «yatay» diyebileceğimiz eksenin sürekliliğini bozmak için kurgu yoluyla kasıtlı olarak bağlantısız çekimlerin yerleştirilmesi ya da «yatay» eksenle kesişen «dikey» bazı ilişkilerin kurulması «yatay» boyutun sürekliliğini engellemez. Metz'in vardığı sonuca göre kurgu hiç bir zaman Saussure'ün anladığı anlamda bir dil değildir. Metz'e göre sinema bir dil yeteneği (6), bir anlatım türüdür ama, bunun gerisinde tüm filmler için geçerli bir «dil» yoktur, yani bir sinema-dili sözlüğünden ya da sinema diline özgü bir sözdiziminden sözedilemez. Oysa Pasolini'ye göre sinema nesnelerin dilidir, doğal bir dildir ve üslup yavaş yavaş sözdiziminin yerini alarak belli bazı katı kurallar edinmektedir.

J-M.L. Peters ve U. Eco ise sözlük sorununu apayrı bir düzeyde, kurgu öncesinde görmektedirler. İkisi de resmin, dolayısıyla da planın yalın, birinci dereceden birimler olmadığını, ayrıştırılarak kendilerini meydana getiren ayrı ayrı birimlerin saptanabileceğini ileri sürerler. U. Eco resmi çözümlerken sinemasal şifrelerin (16) sınıflandırılmasında belli bir hiyerarşi bulunduğunu söyler (algılama şifreleri, ikonik (17) şifreler.. v.b.). Ancak sinemada, doğal dillerde olduğundan bir fazlasıyla, üç dereceli bir sınıflandırma mümkündür. Bu üç katlılık sinemayı sözden daha zengin bir bildirişme türü kılar. Konuşma dilinde çeşitli anlamlar syntagma (18) eksenini boyunca arka arkaya sırayla dizilirler. Oysa sinemada (ikonik bütün belirtilerde olduğu gibi) birçok anlam taşıyıcı aynı anda birarada bulunur. Bunlar aralarında birkaç çeşit etki-tepki süreci meydana getirir. Bu süreçlerin çeşitliliği aynı resmin birden çok yan anlam taşımasına, dolayısıyla zenginleşmesine yol açar. Ancak -eğer varsa- sinema dilinin temelinde yer alan hem sayıca zengin hem de başka dillere oranla daha esnek olan teamüller (Konvention) (ya da başka bir deyişle belli şeyleri değişmez belli biçimlerle anlatma) karşısında iyice şaşırarak bu dilin bize dolaysız gerçeği gösterdiğini sanabiliriz. Bu izlenim bir bakıma haklıdır ama, bizi metodoloji açısından yanlış saptamalara götürebilir: şöyle

ki, ayrıık öğelerin şifre, teamül, birbirine uydurma yoluyla ve kültür aracılığıyla biraraya getirildiği durumları biz «kendiliğinden», canlı ve gerçeğin eşi bir bütün sanabiliriz. Hernekadar söz konusu öğeler hiç bir zaman tek başlarına, tecrit edilmiş olarak karşımıza çıkmazlarsa da (tıpkı proton ve elektronlar gibi), bunların varolduğunu bilmek ve bunları varsayan ve tanımlayan kuramsal modeller geliştirmek zorundayız. Peters ve Eco sözlük sorununu yanıtlamamakla birlikte bu sorunu başköşeden kaydırarak başka sorunların arasına soktular. Bu kaydırmaya ve eşdeğerde çeşitli sorunların ortaya çıkmasına yol açan neden, olaya ayrıık resim öğeleri açısından bakılması oldu. Bu yeni bakışaışı «sözdizimi» kavramında bazı değışikliklere yol açarak plan düzeyinde bile büyük «syntagma»ların varlığını kabullenmeye yol açtı. Söz-konusu syntagmaları Metz şöyle açıklıyor: 1) Sinemada bir 's a h n e'nin oluşturduğu birim hem somuttur, hem de tiyatronun ya da gerçek hayatın bize sunduğu birimlere benzer (bir yer, bir an, önemsiz bir davranış gibi)... 2) 'S e k a n s' daha yeni ve sinemaya özgü bir birimdir. Çeşitli mekanlarda oluşan karmaşık (bir kereye özgü bile olsa) bir eylemi gereksiz yerleri atlayarak yansıtır (örn. takip sekansları).. 3) 'A l m a ş ı k (19) s y n t a g m a' ise tekdüze olmayan, bir kaç çeşit olayın aynı sırada gerçekleştiği bir öykü anlatılırken kullanılır (paralel montaj da denir)... 4) 'T e k r a r ı a n l a t a n s y n t a g m a l a r' (örnek: çölde uzun bir yürüyüş, tek tek görüntülerin gitikçe daha sık aralıklarla verilmesi)... 5) 'B e t i m l e y i c i s y n t a g m a l a r: canlandırılan olguların mekan içindeki beraberliğini göstermeye yarayacak biçimde resimlerin perdede birbirini izlemesi... 6) 'Ö z - e r k p l a n: (plan-sekans) burada bütün bir sekansın ille de tek planda verilmesi şart değildir, ara planlar olabilir.

Ancak Metz kendisi hernekadar kurgu süreçlerini açıkladığını ileri sürüyorsa da bu syntagma anlayışıyla olsa olsa sinemada hangi olayların en iyi nasıl ve hangi öğelerle yansıtılacağını betimlemiş olur. Ekke Kaemmerling sinemada estetiği sağlayan öğelerle (planın büyüklüğü, uzunluğu, planların birbirine bağlanması, ışııklandırma, kameranın hareketi-hareket yönü, nesnelerin hareketi-hareket yönü, eksenler arası ilişkiler) bunlarla eşdeğerde olan retorik öğelerini saptarken Metz'in anlattığı kurgu türlerinin de birçoğunu tanımlamaktadır: aynı plan ya da alt-sekansın (subsekans) tekrarı (geminatio), yeni bir sekansın ilk planıyla bir önceki sekansın son planının aynı alması (reduplicatio), görüntüleri değışik planların eşdeğerde anlam taşımaları (synonimie), aynı değerde bir çok küçük planın kendisinden daha üstün bir plana bağlanması, ancak bu büyük planın taşıdığı anlam bakımından küçük planlardan yalnız birine uyması (syllepse, zeugma), planların aynı sırayla tekrarlanması, aşağı yukarı aynı sayıda planın birbirini izleyen birkaç sekansda simetrik olarak dizilmesi (paralelizm), v.b.

Kaemmerling'in kurgu retorüğini geliştirerek bir resim retorüğü ya da dikey-yatay doğrular, daireler, elipsler, çizgi ve düzlem retorüğü biçimine sok-

mak mümkündür. Ayzenştayn'ın deyişiyile «yalın sinema dilini» yapan da bu öğelerdir.

## II. Sinema Dili ve Bilgisayar

Sinema dili var mı yok mu sorusu tartışılırken yalnızca perdeye yansıyan resimler üstünde durulmuş, bu resimleri taşıyan hammaddenin fiziksel nitelikleri söz konusu edilmemiştir. Oysa bu resimler gözün ağ tabakasına benzeyen çok duyarlı bir madde üstüne, yine gözün işleyişini örnek alarak yerleştirilmiş bazı mercekler yoluyla aktarılır ve aslında film tabakası üstünde yer alan çizgilerden ibarettir. Üstelik film şeridinde bazı çizgileri gerek elle, gerek bilgisayar aracılığıyla mercekleri ortadan kaldırarak doğrudan işlemek de mümkündür. Bu yolla yapılmış çizgi-filmler bulunmaktadır, ancak bu teknikle «doğal» resim eldeetmenin ne dereceye kadar mümkün olabileceği henüz belli değildir.

Bu deneyler semiyoloji açısından da ilginçtir: mercek + film ya da manyetikband + projektör kullanarak görsel herhangi bir sinyal sistemini saptamak ve aktarmak olanağı vardır. Bu aktarılan yalnız belirli bazı kişilerin anlayabileceği gizli bir şifre olabileceği gibi, çok karmaşık olmakla birlikte çocuk yaştan beri herkesin göre göre öğrendiği bazı belirtiler de olabilir, örneğin pek çok kişi perdedeki kırmızı-sarı renk şeridini bir bombardıman sonrası yangını olarak algılar, bunun güneşin doğuşu olabileceğini aklına getirmez. Tıpkı bunun gibi, canlı çekimlerde de belli bazı duruş ve davranışların ne anlama geldiği, ne tür bir mesaj ilettikleri «öğrenilir». Örneğin elini beline dayamış ya da koltuğuna yayılarak oturmuş bir Amerikalı kadının «flört» etmek niyetinde olduğu «anlaşılır». Duruş ve tavırlarda kendini dışa vuran bu bedensel-dil'in yanısıra sosyo-kültürel etkenlere bağlı daha birçok belirti sistemi görsel- kinetik şifreler halinde sinemaya yerleşmiştir. Bu sosyo-kültürel şifreler birbirlerinden ne kadar değişik olurlarsa olsunlar, hepsinin ortak özelliği sinemanın dışında ve daha eski zamanlardan beri geçerli olmalarıdır. Yine de bunlara «sinema dili» demek yerindedir, çünkü ancak sinemanın sahip çıkmasıyla belli duruş, tavır ve mimikler gündelik, doğal ortamlarının dışında da geçerlilik kazanarak genel-geçer birer belirti haline gelmişlerdir. Özellikle TV; eskiden bireylere özgü sözsüz birer bildirişme aracı olan, bu tavır, mimik ve algıları bireysellikten sıyrarak kitle bildirişmesinde kullanılacak biçime sokmuştur.

## III Sinemanın Kullanımı

Sinemada seyirciyle film yapımcısının ortak malı olan belirtileri (biri bu belirtileri anlatım aracı olarak kullanmakta, ötekiler de anlamaktadır) incelenirken belirtilerin kendi aralarındaki (sözdizimi) belirttikleri nesneyle olan (an-

lambilim-semantik) ilişkilerini araştırmak yetmez. Sinemaya özgü bildirişme sürecini kavrayabilmek için seyirciyle belirtiler arasındaki ilişkiyi de (pragmatik) incelemek zorunludur.

«İspanya içsavaşı sırasında Madrid'te bulundum, Havana'da devrimin ateşini gördüm, halkının savaşa başladığı pek çok kent tanıdım» cümlesinin bir tahtaya yazılı olduğunu varsayalım, bu kentleri gören «özne»nin kim olduğu belirsizdir. Ancak okuyucu belki kendi deneyi ve bilgisiyle bu «özne»nin kim olduğunu çıkarır. Aynı cümleyi sahibinin görmediğimiz bir ses okuduğunda «özne» bu sesle bir dereceye kadar nitelenir (cümleyi okuyuşu güven verici ya da yadsıyıcı olabilir). Sesin sahibinin aynı zamanda resimde görüyorsak, cümle niçeriği okuyan ya da söyleyen adamın görünüşü çevresi tarafından da belirlenecek, daha bir açıklık kazanacaktır. Resmi görüp, sesi de duyan cümleyi yalnızca okuyan kişiye oranla daha çok bilgi sahibi olacaktır. Bu arada hangi şifrelerin kullanıldığı da çok önemlidir: mimik + sestonu (yakın plan çekimde), mimik + sestonu + tavır + giyim (bel çekimde) ya da mimik + sestonu + tavır + giyim + sosyal ilişki (konuşmanın yanındaki diğer kişiler) + mimari + arazi (total çekimde) gibi. Bu çekimlerin hepsinde önemli olan başka bir nokta da konuşanın nereye baktığı, kime seslendiğidir. Seslenen kişinin de tavır, giyim ve duruşundaki şifreler cümle nin yorumunu değiştirebileceği gibi, seslenen (okuyucunun doğrudan doğruya kameraya bakmasıyla) seyircinin kendisi de olabilir. Demek ki bu cümle nin yorumunda kullanılan şifreler mimik, giyim, mobilya v.b. gibi çeşitli alanlara değgin şifreler olabilir. Bu cümle örneğinde görüldüğü gibi sinemadaki bildirişme olayından bir kaç belirti-sistemi (şifre), dolayısıyla çağrışım alanı aynı anda ve birlikte kullanılabilmektedir.

Bireysel bir bildirişme sürecinde verici-alıcı rolleri kesinlikle saptanmamıştır. Küçük bir grupun biraraya gelmesiyle yapılan bir gösteride filmi çekene seyirci soru yöneltebilir, birkaç kısa film gösteriliyorsa seyirci (alıcı) bir süre sonra kendi çektiği bir filmi göstererek «verici» durumuna geçebilir. Ancak halka açık sinema salonlarının ortaya çıkmasıyla film bir kitle bildirişme aracı, yerine göre de baskı aracı niteliği kazanmıştır. Bu sinema salonlarının açılmasıyla seyircilerle yapımcılar arasında rol değiştirme olanağı kesinlikle engellenmiştir. Bu rol belirlemesinin nedeni ne gündelik yaşamda konuşma dili yerine resim kullanmanın olanaksızlığı ne de resmin teknik bir iş olmasıdır, tersine siyasal ve ekonomik süreçtir. P. Strachek'e göre bu belirlenmelerin nedeni sinemanın kapitalist dönemde gelişmiş bir meta-üretimi olması ve film sanayiinde 50 yıldan beri A.B.D.'nin egemenliğinin sürmesidir. Ancak aynı yazar sinemanın son zamanlarda bunun tam tersi bir görevi yüklendiğini, özellikle Güney-Amerika'da devrimci bilinçlenmeye katkıda bulunduğunu da belirtmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, sinema semiolojisi hem sosyo-kültürel şifrelerin sinematografik kullanımının hem de sinema dillerinin, eğitim, öğretim

ve etkileme amacıyla kullanılmasının tarihi ve kuramıdır. «Sinema dilini bilmeyenler sinemanın içerdği ideolojilerin farkına varmazlar, sinemanın her söylediğini gerçek sanırlar, filmi kendilerine açılan bir pencere olarak görürler, oysa baktıkları yalnızca bir vitrindir.»

Kısaltarak çeviren FATMA AKERSON

### Çevirmenin notları

- 1) **Belirti** (Türkçe’de gösterge ve işaret terimleriyle de karşılanmaktadır) Bir kavramı ya da nesneyi hatırlatmak için kullanılan işaret. Hatırlatılmak istenen kavramın adı o kavramın (ya da nesnenin) belirtisi olur. «Ahmet» dendiği zaman «Ahmet» sözcüğü «Ahmet-Nesne»sinin yerini tutar, onun belirtisi olur. Konuşma diline ait bütün sözcükler birer belirtidir, hepsi bir kavramın yerini tutar.

Bir belirtinin ‘belirten’ ve ‘belirtilen’ olmak üzere iki cephesi vardır: bu iki cephe bir kâğıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılamaz. Bir sözcüğü duyduğumuz zaman anlamını yani ‘belirtilen’i (hatırlatılmak istenen kavram) anlarız. Sözcüğün akustığı ya da yazılı ise görüntüsü ‘beliren’i meydana getirir. Ancak bir belirtinin her zaman konuşma diline ait olması gerekmez. Örneğin trafik işaretleri görsel belirtilerdir. Ya da bir kişinin giyimi o kişinin mizacını, ekonomik durumunu, hatta bazen siyasal tercihlerini belirtebilir. Gerek konuşma dili düzeyindeki, gerek trafik (v.b.) düzeyindeki belirtiler kendi aralarında birer belirti sistemi meydana getirirler. Örneğin ‘park etmek yasaktır’ levhasıyla ‘park edilir’ levhası bir arada bulunamaz. Konuşma dilinde de belirtiler rasgele bir arada bulunamaz. Konuşma dilinde de belirtiler rasgele bir araya getirilirse anlam çıkmaz, belli gramer kurallarına uymak gerekir.

- 2) **Bildirişme** Bir belirti sistemi bu sistemi kullananlar arasında bir anlaşma-bildirişme sağlar. Bildirişmenin sağlanması için belirtilerin taşıdığı anlamların ve kullanıma kurallarının bilinmesi gerekir. Bilmediğimiz bir dilde anlaşılmadığımız gibi, örneğin mors alfabesini bilmiyorsak telgraf çekemeyiz. Demek ki her belirti sistemi aynı zamanda bir şifredir ve bildirişmenin sağlanması için bu şifrenin çözülmesi gerekir. Sinemayı bir bildirişme aracı olarak kabuletmek onun da belirtileri, bir belirti sistemi ve belirtilerinin bir şifresi olduğunu kabul etmektir. Sinema dilinin bir özelliği belirtilerinin yalnızca görsel olmaması, konuşma dili, müzik, giyim, görenek v.b. gibi ayrı alanlarda geçerli olan belirti ve şifreleri kullanabilmesidir.
- 3) **Toplama** Matematikte geçen toplama-çıkarma anlamında. Öğelerin niteliksel özelliklerini koruyarak bir araya gelmeleri. Ayzenştayn ise öğelerin artık kendilerine özgü niteliklerini korumadıkları organik bir bütünleşmeden söz ediyor. Bu bütünleşmenin sonucu bir toplama değil, yeni bir ‘ürün’dür.
- 4) **Sözdizimi** (Syntax) Hiç bir belirti tek başına, tecrit edilmiş halde bulunamaz. Bütün belirtiler başka belirtilerle ilişki halindedir. Belirtiler arasındaki ilişki belli kurallara bağlıdır (Konuşma dilinde gramer) Bu kuralların tümüne ‘sözdizimi’ denir.
- 5) **İdeogram** Harfe, dolayısıyla sese dayanmayan yazı sistemlerinde bir kavramı belirten tek işaret.
- 6) **Dil mi? Dil Yeteneği mi?** Dil derken belirtilerinin neler olduğu (sözlük), anlamları ve bir araya getirilme kuralları belli olan Türkçe, İspanyolca, Arapça gibi mevcut doğal diller sözkonusudur. Sinema bir dildir demek, belirti sayısı sınırlıdır (Sözlük), belirtilerin anlamları bellidir, gramer kuralları mevcuttur, yani sinema tıpkı Türkçe

gibi bir dildir demektir. Dil yeteneği kavramı ise daha esnektir. Burada da sinemanın bir anlaşma sistemi olduğu kabul edilmektedir. Ancak bu sistem daha esnektir, belirtileri mevcuttur, ama anlamları kesin değildir, farklı kullanımlarda farklı anlamlar taşıyabilirler, sayıları belli değildir. Tam hangi görüntünün bir belirti olduğu saptanmamıştır, herhangi bir görüntü bir belirti olabilir. Belirtilerin biraraya getirilmelerinde bazı kurallara uyulabilir, ama bu kurallar filmde filme değişebilir. Yönetmen neyin belirti olacağını ve bunların biraraya getirilme kurallarını kendi koyar.

- 7) **Semioloji** Aynı uygarlık çerçevesinde yaşayan bir topluluğun anlaşmasına ve birarada yaşayabilmesine yarayan belirti sistemlerinin tümünü inceleyen bilim dalına verilen ad. Çıkış noktası insanların anlaşmak için çeşitli düzeylerde belli sistemler kurmalarıdır. Örneğin evlilik-akrabalık düzeni böyle bir sistemdir. Bir topluluğun akrabalık konusunda belli kurallara uyması topluluğun homojenliği için bir dayanaktır. Giyim, yemek yeme, nezaket gibi alanlarda da topluluğun bütün bireylerince bilinen bazı kurallar olması birarada yaşamayı kolaylaştırır. Bu sistemlerin başında ise konuşma dili gelir.
- 8) **Bileşen** Bir bileşke (terkip) meydana getiren kuvvetlerin herbiri.
- 9) **Semantik** Anlambilim. Belirtilerle bunların ilettikleri kavramlar (yani anlamları) arasındaki ilişki belirtme sürecinin (semiosis) anlambilimsel boyutunun meydana getirir. Bu boyutun incelenmesini semantik-anlambilim yüklenmiştir
- 10) **Pragmatik** Belirtiyle yorumlayıcı arasındaki ilişkinin incelenmesi. Bir belirtinin belli bir çağrışımı yapması, yani belli bir anlam taşıması için yorumlayıcının bu belirtiyle pratikte birçok kereler karşılaşması ve deneylerle bu belirtiyi tanıması gerekir. Deneyle edindiği bilgi, sonunda bu belirtiyi tanımasına 'yarıyacaktır'.
- 11) **Sigmatik** Belirtinin keyfi olmaması. Kullanan açısından toplumsal bir zorunluluk olması.
- 12) **Gönderen-alan** Konuşma sürecinde: gönderen: konuşan kişi; alan: dinleyen kişi  
Bildirişme süreci  
Gönderen — Aracı — Alan  
(Belirtiifer)
- 13) **Denotasyon** Temel anlam, öz anlam.
- 14) **Konotasyon** Yan anlam, ikinci anlam.
- 15) **Ayrık** (diskret) Birbiriyle bağlantısı bulunmayan, tek tek, tecrit edilmiş.
- 16) **Şifre** Bak. 2) Bildirişme.
- 17) **İkonik** İkon Bizans'ta dinsel olayları belli kalıplar içinde aktaran resimlere verilen ad. İkonlar bir mesajı aktardıkları gibi, bu mesajı aktarırlarken hep aynı kalıpları kullandıklarından zamanla kalıplar öğrenilmiş ve ikonlar görsel belirtiler haline gelmişlerdir. Ancak ikonda resmin ilettiği mesajla belli bir benzerliği olması gerekir.
- 18) **Syntagma** Zamanda sıralanan dil öğelerinden meydana gelen dil birimi, sözcük grubu, yan cümle, cümle olabilir. Her zaman bir kurala uygun olarak arka arkaya dizilmiş, iki ya da daha fazla bir kurala uygun olarak.
- 19) **Almaşık** (mütenavip) Nöbetleşe tekrarlanıp giden.

# semioloji ve ideolojik mücadele

**alain marty**

Bu mektup 244. sayınızdaki suçlamaya karşı bir yazarın düzme ve yasal savunma cevabı değildir. Bir kaç yıldan beri abone olduğum derginizde siyasal gelişmenizi ilgiyle izlemekteyim, ısrarımın nedeni sizin kadar militan amaçlı olan Ciné-Club'teki özel deneylerime dayanan yardımlaşma önerimdir.

Herşeyden önce «Görüntü ve Ses» sayısında yayınlanan yazıyı yarı yarıya azaltmak gerekir düşüncesindeyim. Anlatım biçiminin, şematik ve karanlık kalmış bazı noktaları üzerinde kendimi daha iyi açıklamak olanağı bulacağım. Kuramsal yazımız ve üç filmin uygulaması ve incelemesini içeren yazımızın doğruluğu üzerine da yargılanmak isterdik. Ayrıca kısa yayımlarımızda okunmuş ve eleştirilmiş olmasını diliyoruz.

Diğer yönden, sizinde belirttiğiniz gibi, bundan böyle aramızdaki anlaşmanın altını çizmek, belirtmek kaçınılmaz bir noktaya gelmiştir (Gerçeğin izlenimini yadsıyan filmlerin incelemesinde maddeci dialektik yöntem). Ayrıca her kez karışıklık ortamına yakalanmadan, deneylerimizi karşılaştırmamızın, aydınlığa kavuşturmanın, düşünce ayrılıklarını tartışmanın, ve sonunda ortak bir noktaya ulaşmanın da kaçınılmaz olduğu kanısındayım.

Şu sıralarda üzerinde durmamız gereken en önemli nokta, ideolojik alanda savaş verenlerin kendilerini çevreleyen ortamı yıkmaları, dağıtmalarıdır. Bu konuda sizin derginiz dışında başka girişimlerin olmayışı da hayli ilgi çekicidir. İlk önce yazımda belirttiğiniz önemli yetersizlikleri inceleyelim.

## 1. İdeoloji / Bilim

A — Filmin incelemesi ve çözümü bizi kavramların süreci (Semioloji ve bu alandaki önerilerimiz) kadar seyirci üzerindeki etkinliği (İdeolojik-Sosyolojik anlatımı) üzerine de tanımlama yapmak zorunluluğuna götürüyor. Kadromuz bilimsel öğreti yöntemini benimsemiş olup sürekli bir Epistemolojik (1) uyanıklık eğitimi önermektedir. Eğer Marksistlerin her türlü araştırmayı denetleyici rolleri varsa bu bilginin emanetçisi oldukları için değildir. Semioloji de Marksizmi zenginleştirebilir ancak buradan da Marksizmi içerdiği gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır.

---

1) Epistemoloji Bilgi kuramı, bilginin ilke ve sınırların içeren ilim,

Filmlerin çözümünde uygulanacak maddeci dialektik bizi, filmin anlamını, seyircinin sosyal oluşumunu ve egemen ideolojiyi doğuran, sosyal bilinçsizliğini tanımlayacak etkili bir semiolojiye ulaştıracaktır.

**B — İdeolojik Bir Kuram Üzerine.** epistemolojik kopuş olarak nitelenecek her türlü kuram bizce yetersizdir. Sosyal bireyin koşullanmasını varsaymadığı için. Film/Halk ilişkisi incelemesi, bize ideolojik yönde ilerlememizi ve ideolojik mücadelede, Örneğin siyasal bir propaganda kadrosu içinde, daha iyi silâhlanmamızı sağlayacaktır.

## 2. Ciné-Club'teki Olanaklar.

Kültürel aygıtlar olan Ciné-Club'lerin sınıfsal kavgalar sonucu doğduğunu ve kurulduğunu yadsımıyoruz. Bu tür doğuşlar içlerinde, yokedici eğilimleri kışkırtıcı özellikleri de taşırlar. Eğer burjuvazi Ciné-Club'lerdeki çalışmaları denetlemek olanağı arayacaksa (yalnızca kendi filmlerini yayarak) hiç şüphesiz geleneksel etkinliğinden yararlanacaktır. (Halkın ideolojik koşullanmasını kendi yönünden geçerli kılacak filmleri göstererek). Bu da Ciné-Club'lerin bağıntılı otonomilerinin devrimci kavgada sömürülmesi anlamına gelecektir. Özellikle ideolojik mücadeleye yönelik eylem ve militan filmlerin yayılmasına karşı.

Biz şimdilik diğer yapımcılarla asgari bir temelde anlaşmayı öneriyoruz (demokratik bir kültür, ideolojik mücadele, işçi kuruluşlarıyla ittifak (2) ki bu bize sınıf kültürü kavramında ilerleme sağlayacaktır. Yapımcıların büyük bir kısmı da, şu anda bundan yoksundur. Bizim rolümüz bu yapımcıları bilinçlendirmek, alışlagelmiş yöntemlerin yönetici sınıfın çıkarına olduğunu anlatmak ve ideolojik mücadelelerde onlara yer sağlayabilmektir. Bu açıdan da iki tehlikeden şüphe edilebilir: İdeolojik mücadeleyle toplumun değişebilceğine karşı olan gönüllü inanç (amaç altyapı kurumlardır) veya devrimin hazırlayıcısı durumunda olmak, ki bu takdirde de yalnızca entellektüellerle işçi sınıfının işbirliği yeterlidir gibi (işçi sınıfının tarihi rolünü yadsımıyoruz).

3. Ciné-Club'lerde gösterilen filmlerden biri olan «Oyunun Kuralı»nın seçimi, filmin iyi olmasına değil ,örnek bir yapıt olmasına dayanıyor. Buradan da önemli kuramsal bir sorun beliriyor, 1939, 1965, ve 1969'daki yarışmalarda gösterilen filmlerin başarı oranlarının eşit bir seçime dayanmadığını bilmek gerekir. Şaşılacak olan, kuramımızla açıklamak istediğimiz gibi, gizlenmesi olanaksız olan, çeşitli dönemlerde gösterilen filmlerin, yönetici sınıfla ilgili olarak orta tabakalar tarafından düzenlenmiş olmasıdır.

Seyircinin sosyal bilinci değişken olduğuna göre, bu dönemdeki sosyal oluşumlarından çekinmek gerekir mi diye bir sorunla karşılaşyoruz. İşte tek amacımız bunu bir araştırma konusu olarak ortaya koymaktır. Çünkü sosyomarksist araştırmalar çerçevesinde ki yetersiz yapıtlarla birbirimizle sürekli sürtüşmekteyiz.

---

2) Yaşamakta olan gerçek işçi kuruluşları.

Sinema anlayışımızın biçimi, yönü ve giderek ideolojik mücadelenin kavramı üzerine konuşmadan önce görmeden geçemeyeceğimiz bir basamak semiolojik araştırmadır.

### **Semiolojinin Kazandırdığı**

Gerçekte, filmin sosyal sergilemesini, giderek seyircinin sosyal bilincini doğuran gösteriyi ancak filmin genel tanımlamasından sonra yapabiliriz. Bu bizi ideolojik bir incelemeye götürecek ve bazı sosyal ilkelerin ayrıcalıklı kullanılmasını önlememizi olanaklı kılacaktır ki bu suretle tüm karışıklık ve çarpışıklıktan kurtulmuş olacağız. Filmin gerçek kazancı, tüm anlamını ortaya koyabilmektir, eğer gerçekten bir eleştiri yapılmak isteniyorsa bunun eleştirilmesi gerekir. Toptan gösteri her türlü eleştiriye açık olarak değerlendirilmelidir (İdeolojik olduğu iddia edilen eleştirilere bile).

Filmin anlatımı kendinden ayrı değildir (seyirci yönünden bilinçsiz olsa dahi). İşte bu araştırmayı semioloji yapmaktadır, bize gerekli sınırları saptayacaktır (ne filmin yapımı ne de etkinliği ile açıklamak olanaksızdır) öncelikle gerekliliği öz ve biçim metafizik kavramını yıkmamıza (ne biri ne de ötekisi birlikte ya da ayrı olarak varsayılmaz), özel işaretlerde ayrıcalık kabul etmemize (kameranın devinimi, görüş açıları, kurma...) yardımcı olacaktır (bu işaretler filmin anlatımıyla ilgilidir). Semiolojik araştırmaları; düzme bilimsel bir örtünün arkasına sığınmış, filmin sosyal gösterisini hiçbir zaman gerçekleştiremeyecek ve film / seyirci ilişkisi ve ideolojik rolünü ciddi olarak ele alamıyacak sözde bir takım uzmanlara bırakmalı mıyız?

Semiolojik alanı bırakmak demek, yalnızca yönetici sınıfın galip çıkacağı karışıklıkla savaşmaktan kaçınmak demek değil, aynı zamanda da ideolojik mücadelemizde vazgeçilmez bir silâhtan kendimizi yoksun etmemiz de demektir. Semiolojik uygulamada önemli olan proleter ihaneti haykırmak da değildir, aşağıdaki tutarsızlıkları saptayabilmektir: Kurgulamayı keyfi karar verilmiş bir dizi «kod»a göre yapmak, anlamsal düzeyi yadsımak, filmin yer, zaman kavramına saygı göstermek, araştırma ortamlarının dışında aşırma kavramlar kullanmak, semiolojideki uygulamasında maddecî dialektikle bağdaşmayan eleştiriler yapmak vb...

### **Mécaniste Kavramından Ne Anlıyoruz?**

Bize göre mécaniste, işlerliği olan kavramların, dilbilimsel bir yöntemin sinemadaki semioloji denen başka bir yönüme dolaysız olarak uygulamasıdır, ya da sinemanın özel anlatımlar yoluyla kendine özgü bir örgütü olduğuna inanmaktır (saydam dediğimiz sinema bu ilkeye dayanmaktadır).

Eğer sinema «dilsiz konuşma» ise aklıma bu yönüme kimin sahip olması gerekir şeklinde bir soru geliyor. Bizim önerimizi: «Şifahi» dil iki yönlü anlaşılabilirliği ve keyfi belirliliği dolayısıyla zihinsel eylemimizde ayrıcalıklı bir silâh ola-

rak kullanılabilir ve bütün semiyolojik yöntemler temiz konuşma dilinin yöntemi dışında yer almalıdır. Sonuç, sinema konuşma diliyle eşdeğerde değildir, filmin örgütlenmesi (yöntemi) ise dilin kendi mekanizminden sonra yapılacaktır, bu durumda dilbilimsel kavramlar aşağıda sayacağımız durumlardan sonra biçim değiştireceklerdir: Nedeni olan keyfi olmayan belirtiler, anlamsal indirim ve ortaklık zinciri, iki yönlü anlatım işlerliği olan sesbilim örneklerinin kayboluşu, bir kısım anlamsal örneklerin ortaya çıkışı varsayımsal ve sesli imlerin kayboluşu, imdizisel iki birimin bileşimi...

Kuramımızın sağladığı yararlar, semiyolojik yöntemde belirti anlayışını önermek, filmin örgütlenmesini neye göre benimsenir anlayışını belirtmek ve aynı zamanda filmin dayandığı bilinçsiz mekanizmi ortaya koymak (dilnin rolü ve özellikle anlamsal örnekler), özellikle maddeci eleştiriden başka çaresi olmayan, psiko-analitik bir şüursuzluğa bel bağlamamak. Sizin de bu alandaki görüşünüzü öğrenmek isterdik. Filmin toptan anlatımı semiyoloji dışında tutucu değil midir? Eğer sizce kaçınılmaz görünüyorsa, semiyolojik belirtiler ve bunun örgütlenmesi üzerine anlayışınız nedir?

**Özet** Filmin anlamı kendinden ayrı değildir. Eğer film/seyirci ilişkisi ortaya konmak isteniyorsa, filmin örgütlenmesinde, bize anlamını tanımlayacak ve giderek filmin sosyal gösterisini gerçekleştirecek görsel, sesli dizilerin bulunması gerekir.

Film/Halk ilişkisinin anlamı bazen ideolojiyi erteler. Çünkü tüketici grup filmin sosyal gösterisini kabullenir, ama o kadar, oysa en uygun sosyal gösteri filmin kendi sosyal katkısıyla olur.

### **Ciné-Club'lerdeki Seyirci Sosyal Oluşum, Sosyal Bilinç**

Geriye Fransa'daki, özellikle Ciné-Club'lere gelen sinema seyircisini tanımlamak kalıyor. Yazımızda sinema seyircisinin çoğunlukla öğrenci, öğretim üyesi ve memurlardan oluştuğunu işaret etmiştik. Ciné-Club'lerdeki bu eğilim her geçen gün biraz daha artmaktadır. İdeolojik mücadelemizi bu sosyal sınıfla ilgili olarak ortaya koyacağımıza göre onları sosyal olarak açıklamadan önce artık ne seyirci ne de halk önceden konuşmalı; henüz kesinlik kazanmamış işçileri ise kullanmaktan kaçınmalıyız.

Herşeyden önce sosyal oluşumlarını iyi tanımalıyız. Kapitalizmin gelişimi özellikle ülkemizde bizi küçük burjuva kavramını tekrar ele almağa ve eleştirmeye yöneltiyor.

Sermayenin yoğunlaşma derecesine göre, tekelci burjuvazi küçük mülkiyetleri ve serbest meslekleri yavaş yavaş ortadan kaldırmaktadır. 1954'de % 33 oranı 1968'de % 20'ye inmiştir, karşılığında bu iş sahipleri ücretli memur

durumuna geçmişlerdir (% 20,4 ile % 30,4) ve ayrıca bilimin ve tekniğin (3) gelişmesiyle, mühendis, teknisyen, öğretim üyesi, araştırmacı kadrosu çoğalmaktadır. Bu sınıfın işçi sınıfı gibi üretim olanakları yoktur ve ücret koşullarından dolayı işsizlik, fazla mesai, vasıfsız işçiliği, kollektif sömürü gibi şeyleri çok iyi bilmektedirler (vergiler, enflasyon). Eğer bu sınıflar durumları dolayısıyla işçi sınıfına yaklaşırsalar bile işçi sınıfıyla kaynaşamazlar. Aralarından birkaç tanesi hariç ki bunlar mutlaka artı-değer üreticileridir. Bunlarda işçi sınıfında olan sınıf düşmanlığı da yoktur. Bu orta tabakaların ücretleri açısından sosyal oluşumlarını incelerken kuramımızı daha kesin anlatabilme olanağı bulacağız. Bunların sosyal oluşumları üzerine bir kesin inceleme bize her filmin nasıl bir yansıması olduğunu ama şekilsiz bir yansıması olduğunu anlatacaktır.

Bu yeni durum bizi küçük burjuva kavramını terke götürüyor, çünkü bu grubun başlıca özelliği, küçük bir üretim birimine sahip olmaktan öteye gitmez.

Bu orta tabakalar nesnel durumları dolayısıyla yönetici sınıftan uzaklaşma eğiliminde olsalar bile, bu çevrenin çoğunluğu işçi sınıfının yanında olmaktan çok uzaktır. Bu tabakaların belirgin bunalımı eğer en ideoloji ile ifade ediliyor. Burjuva sinemasının da yansıttığı budur. Ciné-Club'lere önerdiğimiz eylem; seyirciye bilinç kazandırmaları, filmin sosyal gösterisinden sonra, filmin seyirci üzerindeki etkisini saptayabilmeleridir.

Bu koşullarda, ideolojik mücadelemizin kavramı değişiyor. Savaş nerede gerekiyorsa orada verilmelidir. Ticari salonlardaki alışagelmış gösterilere karşı yöneltmeyi araştırıyoruz. Burjuvazinin bu olağanüstü saldırgan ideolojisine karşı cevap vermemiz ve şartlara karşı koyabilmesi içinde seyirciyi silâhlendirmamız gerekiyor.

Bu, bizim siyasal bakımdan doğru filmler hazırlamamız demektir, örneğin: Kendi yaşamımızın filmi ve özellikle Çin Halk Cumhuriyeti'nde çevrilen filmler.

### **Çin Sineması**

Sosyalizmin bazı özel koşullar da kurulabilmesi için, materyalist sinema kullanıldığında, işçi sınıfının örgütlenmesine yönelik, proleter bir ideolojiyi yayacaktır.

Bize Çin sinemasının yararı: Bütün ideolojilerle sırt sırta olmayı kabullenme eğiliminde olan, epistemolojik bir kopuş niteliği yansıtan ideoloji kavramını yıkmamıza neden oluşudur. Çin sineması ile burjuva sineması karşılaştırması; bize, burjuva sinemasındaki, sosyal gerçeklere dayanmadan ve hiç bir şey anlamadan kabul ettiren egemen ideolojiyi tanımlama olanağından

---

3) Bilimin üretici güçler üzerindeki rolünü giderek üretim tarzını inkâr etmiyoruz. Üretici güçlerle egemen ideolojiyi karıştırmamak gerekir.

hiç bir şey anlamadan kabul ettiren egemen ideolojiyi tanımlama olanağını verir. Proleter ideoloji ise seyirciye kendinin de katılacağı ve paylaşacağı sosyal gerçeği anlamak olanağı tanır.

Çin sinemasının diğer yararı ise, bazı öğeleri diğerinden daha fazla gösteren anlatım yönteminin; seyirciyi nasıl koşulladığını ve bu yöntemle sosyal gösteriler düzenliyenlerin bizi nasıl oyaladıklarını göstermesidir. Ayrıca, saydam sinema (bu yanlış anlayışın tuzağına düşmüş ço k sayıda genç sinemacı vardır) denilen bu tür sinema ile ilişkilerimizi koparmamız gerektiğini öğretir. Bize ideolojik doğruluğu olan sosyal gösterileri önerir.

Ancak, Fransa'da Çin sineması bir örnek durumundan ileri gidemez. Çünkü nesnel durum bütünüyle farklıdır. Çin'de; iktidardaki işçi sınıfı, sosyalizmin yapısı, kitlelerin bilinç düzeyi, proleter halk toplulukları gibi ayrıntıların dikkate alınması gerekir.

### **Bilimsel Öğreti ve İdeolojik Mücadele**

Burjuvazinin sürekli olarak saptırmağa çalıştığı bilimsel öğreti üzerine sizin yönünüzden bir yanlışlık olduğu kanısındaım. Kendi aktüel çaprazında ki bilmesinlercilik yönteminde, **Monod** gibi bilimsellikten yararlanmağa gitmeleri bizim için daha iyi. Kendimizi aldatılmış hissetmeden Rastlantı ve Gerekseme» de yazarın materyalist dialektikten hiç bir şey anlamadığı, bu kitabın yarım yamalak kuramlarla dolu asılsız ve yanlış olduğunu göstermemiz yeterlidir sanırım.

Egemen ideolojinin üretim ilişkileri açısından doğru yansıtılmadığını çarpıtılarak hatırlatmamız gerekir mi?

Yalnız, maddeci gerçekler öğretisi üzerine kurulmuş ve isteğimize bağlı olmayan bilimsel kurallar, devrimciler tarafından uygulanır, ve benimsenir. Uğraştığımız alanda kuramsal uygulamaları, maddeci tarih ve insan topluluklarının tarihine dayandıran bilimsel öğreti, sinema yapımcısının görevini saptırmaz. Tam tersine «kültürel cephedeki katkısı» nı öğretir (filmlerin ideolojik koşullandırmasına karşı mücadeleyi). «Kültürel aygıtta rolünü yeniden başlatmayı (burjuvaziye karşı kültürel alanda mücadele ve bunun hangi yollar- dan gerçekleşeceği), kitlelerle kurulacak ilişkiyi ortaya koymamızı sağlayacak tek öğreti sözü geçen öğretimdir. Araştırmamızın amacı; burjuva sinemasının her filmde seyirciye sosyal durumun uygunluğundan faydalanıp yutturduğu kurguyu açıklayabilmektir. Yapımcı, eğer kendisi anlayabilmişse, bu tür filmlerin etkisine karşı seyirciyi uyarmalı ve kaynaştırıcı, aydınlatıcı bir etken olarak da filmin seyirci üzerindeki etkisini bölüm bölüm anlatabilmelidir. Filmin genel anlamından geçerek, filmin sosyal gösterisi ve filmin seyirciye kabul ettirdiği değişiklikler (bilincinde olmadıkları sosyal oluşumlar ile ilgili), filmin sosyal gösterisi içindeki ilişkiler (seyircilerin sosyal bilincini kapsayan) ve egemen ideoloji üzerine bir şeyler açıklayabildiğimizi sanıyoruz. Ancak bu

koşullarla, seyirci gerçek bir seçim önünde kalabilecek ve mücadelemizi bizimle paylaşabilecektir. Çünkü şu anda hepsi bizimle uyuşmuş olmaktan çok uzaktadırlar.

Filmin söz konusu etkisi; Lenin tarafından özellikle «Maddecilik ve Ampirikritisizm» de belirtilmiş olan «Sosyal bilinç, sosyal varoluşu yansıtır, marksist doktrine göre, görüntü nesneyi doğru yansıtabilir ancak özdeşliğinden söz etmek saçmadır» kuramından yansıyarak kaydedilmiştir. Eğer siz revizyonist anlatımı benimsiyorsanız, sinema alanında, sosyal varlığı oranında yansımayan filmlere karşı uygulamak üzere salkayalım. Burada söz konusu burjuva ya da işçi sınıfı ideolojisine göre doğru ya da çarpıtılmış yansımadır. Kısaca; Fransa'da, seyircinin sosyal varlığının önemini içeren kuram dışında sinemaya yanaşmak olanaksızdır (orta tabakanın bir insanı olarak söylüyorum).

Görevimiz; açıklamalarımız ile seyircilerin kabul edecekleri sosyal göstelerden sonra (genel olarak bilinçsiz) seyircinin siyasal bilinç düzeyini yükseltmek, egemen ideolojinin varlığı ve rolü üzerine onları aydınlatmak ve orta sınıf, işçi sınıfı türsel anlaşmasını sağlayacak başka bir siyasal uygulamaya onları hazırlamaktır.

Bu Marksist entellektüellerin sorunudur: Sermayeci oligarşiye karşı gerçekten savaşacak duruma gelinceye kadar yapımcılar ve seyirciyi eleştirel yönden silâhlendirme ve geleneksel etkinliğe karşı savaşabilme sorunudur. Bundan böyle halk eğitim hareketlerinde bazı olanaklar vardır, kendimizi soyutlamadan ve «birlik, birlik» için demeden bunları çok dikkatli kullanalım. Yansıma kuramının bu birlikçi siyasal temeli daha iyi açıklayacağı kanısındayız. Ancak; bu yansıma filmin genel anlamından sonra ortaya konmak ve seyircinin sosyal bilincine ulaştıracak sosyal oluşumla egemen ideoloji ilişkilerinin aydınlanması koşuluyla.

(Çeviren AYDIN YAMANLAR)

# sinema ideolojisi

**Dziga Vertof'un sinema ideolojisi alanındaki düşünceleri ülkemize giderek etkinliğini arttırmaktadır.**

**Bu bölümde yer alan yazı bir deneme niteliği taşımakta olup Vertof ve Brecht'in sinema konusundaki düşüncelerini özümlemeyi ve ülkemizde materyalist bir sinema kuramının oluşturulması görüşünü amaçlamaktadır.**

# dziga vertof, brecht - dolaysız

## sinema ve toplumbilimsel deney

yakup barokas

### Belgesel sinema / dolaysız sinema

Son yıllarda, ülkemizde, bilinçli veya bilinçsiz, ama sürekli olarak «belge sineması» kavramı üstünde durulmuş, kimi eleştirmenlerce bir iki belgesel bölüme yer verilmiş kimi yapıtlara övgüler döşenmiş ve «belge sineması» düzen sinemasına karşı bir silahmışçasına savunulmuş, «Genç Sinema» hareketi de uzun bir süre belge filmleri çekme yoluna gitmiştir.

«Dolaysız sinema» kavramı ise, bizler için oldukça yenidir. Her iki kavramın da açıklığa kavuşturulmasının gerekliliğine inanmaktayız.

İlkin, belgesellik «çekilen şey» veya «perdede yansıyan görüntü», daha açık bir deyişle, sinemanın tümüyle yapıntısal bir özellik taşıdığı ve perdeye yansıyan hiçbir şeyin (görüntünün) gerçek olmadığı gözönünde bulundurulduğunda belgeselliğin seyirci üzerinde yaratılan bir etkiden öte bir anlam taşımadığı, dolaysızlığın ise çekim tekniğiyle ilgili bir özelliği yansıttığını belirtelim. «Dolaysız sinemanın bütün özgüllüğü, tekniklerinde (araçlar, yöntemler, aletler) yatar: **dolaysız sinema kendini teknik diye tanımlar**». Diğer bir deyişle: «dolaysız, sinemanın imal yeridir» (J.L. Comolli dolaysız sinemadan sapma, Çağdaş sinema, sayı 2, sh. 52).

Böylece dolaysız ile dolaylı arasındaki ölçüt, çekimin filmin üretimini şartlayıp sartlamaması olmaktadır. Dolaysız sinemada, filme çekilecek olan olaylar çekimden önce varolmayıp çekim anında üretilmektedirler.

Dolaysızlıkla belgeselliğin özdeş birer kavram olmadıkları belgesel bir olayın dolaysız veya dolaylı olarak çekilebilmesi olgusuyla açıklık kazanır. Nitekim, belgesel bir olayın önceden kurulup çekilmesi olanaklı olduğu gibi (örneğin Flaherty'nin Kuzeyli Nanook'taki belgesel sahnelemesi) önceden kurulmamış ve filmin çekimi anında üretilmiş olması da mümkündür.

### Dolaysız sinema konusunda

#### iki karşıt anlayış

Vertof'a göre sinema, «tüm gerçeği» bulmayı ve göstermeyi amaçlar. Gerçeği göstermek ise Dziga Vertof'a göre «görünmeyeni görünen kılmak,



Dziga Vertov'un «Alıcılı Adam» filminin afişinden

karanlığı aydınlatmak, maskeli olanı yalınlaştırmak»tır. (Çağdaş sinema, sayı 2, sh. 8).

«Görünmeyeni görünen kılmak». İşte bu noktada dolaysız sinemanın iki karşıt anlayışı ile karşı karşıya kalmaktayız.

Burjuva sinema anlayışına göre, dolaysız sinemanın tek ereği vardır: gerçeğin suretini çıkarmak ve olaylara tanıklık etmek. Yönetmenin filme katkısı ise en asgari düzeyde kalmaktadır (1).

Oysa alıcının tanıklık ettiği ve perdede yansıttığı «görünen gerçek» burjuva dünya görüşüne göre oluşan gerçektir.

Kaldı ki, her türlü müdahaleden arınmış, «sıfır noktasında» diye tanımlanan dolaysız sinemanın, ilerici amaçlar taşıdığına dahi burjuva ideolojisini yansıtmaktan öteye gidemiyeceği açıktır.

Örneğin, fabrikadaki işçilerin yaşantısını konu edinen bir yapıtı saf röportaj veya aktüalite türünde gerçekleştirmeyi amaçladığımızda alıcının, her günkü yaşantıları içinde çalışmakta olan işçilerden başka birşeyi saptaması olanaksızdır. Oysa önemli olan işçi sınıfındaki değişiklik tutkusunu, devrimci

1) Kaldı ki, filme çekme olayı bile kaydedilen maddeyi bozan, başkalaştıran üretici bir müdahale oluşturur (Bkz. Çağdaş sinema, sayı 2, sh. 40).

dinamizmi yakalamak ve göstermektir. Bu ise görünmeyen gerçektir.

Vertof ise şöyle demektedir: «Bu arada, gerçeğin parçalarını filme almak yeterli değildir. Bu parçalar öyle düzenlenmiş olmalıdır ki toplamlarından gerçek ortaya çıksın».

Bu da salt yaşanmışla yetinmemize, basit ampirik bilgileri aşmamızı ve olayların nedenlerini araştırmamızı zorunlu kılar. «Sinema-göz görsel evrenin belgesel açımsama sinemasıdır» (Dziga Vertof, Çağdaş sinema, sayı 2, sh. 21).

Demek oluyor ki, Vertof'un dolaysı zsinema anlayışı belgelerden, «gerçeğin parçalarından» yola çıkmamızı zorunlu kılmakta, bu özelliğiyle de, kendi deyimiyle «bir yazar tarafından hakkımızda uydurulmuş masal senaryoları»ndan oluşan ve perdede egemen ideolojiyi yansıtan burjuva sinemasından kesin olarak ayrılmakta, ancak, salt «görsel evrenin» perdeye yansıtılmasıyla da yetinmemekte bu evrenin bir açımsamasını da zorunlu kılmaktadır.

### **Toplumbilimsel deney**

Bir teknik olarak tanımlanan ve günümüzde gittikçe yaygınlaşarak burjuva betimleme sinemasını etkileyen ve onun tarafından kısmen benimsenen «dolaysız sinema» konusunda beliren bu iki karşıt görüşün, doğal olarak beraberinde iki ayrı yöntemi ve iki karşıt kurgu anlayışını getireceği ortadadır.

«Sinema-göz'ün yöntemi görsel evrenin deneysel bilim çalışmalarının yöntemidir» (Vertof, Çağdaş Sinema, sayı, sh. 22).

Dziga Vertof'un açıklamasında özellikle dikkatimizi çeken kavram «Deneysel bilim» kavramıdır. Bertolt Brecht'de «Sinema üstüne yazılan»da «toplumbilimsel deney» deyimini kullanmıştır.

Brecht'e göre «Toplumbilimsel deney, genel durum'u gelişmesi içinde göstermeye yarayan bir yoldur Toplumbilimsel deney (2) çözüm getirmeksizin, toplumsal aykırılıkları gösterir Kıyaslandığı zaman, bilimin daha sürekli ve yöntemli çalıştığı görülür elbet, ama çok yakından o da, önceden bölüştürülmüş bir çalışmanın çeşitli sonuçlarının alınıp verildiği başka bir çağdan kalma uluslararası toplantılar düzenliyerek işin içinden sıyrılmayacaktır. Şimdi artık, ortak düşünce süreçlerine çok daha geniş oranda benzeyen tartışma yöntemleri gereklidir. Bu yöntemleriye materyalist diyalektik geliş-

---

2) Brecht, «toplumbilimsel deney»in çözüm getirmediğini ileri sürerken, kanımızca bu yöntemin birtakım «reçete» niteliğinde öneriler, çözümler getirmeyi amaçlamadığını belirtmekte ancak bu yöntem sayesinde bir senteze ulaşılması olanağını yadsınamakta hatta bunu zorunlu kılmaktadır. Nitekim yazısının daha aşağıdaki bölümünde, tartışma yöntemlerinin materyalist diyalektikle gelişeceğinden söz ederken materyalist diyalektiğin bir sentezi de beraberinde getireceği açıktır.

tirecektir (Çağdaş sinema, sayı 3, sh. 47, 48).

Çağdaş sinema düşüncesini özümsemeye çalıştığımız yazımızın ilk bölümünde aşağıdaki sonuçlara ulaşmayı olanaklı görmekteyiz:

1 — Belgesellik perdede yansıyan görüntünün seyircide uyandırdığı izlenimle ilgili bir özellik olup gerçekte,, sinemanın yapısı gereği yapıntısal bir nitelik taşıdığı gözönünde bulundurulduğunda bu kavramın materyalist bir sinemanın oluşturulması açısından belirleyici bir işlevi bulunmamaktadır.

Ancak «belgesellik»le filmin gerçekleştirilmesinde «belgeler»den yani «gerçeğin parçaları»ndan yola çıkılmasının aynı anlama gelmediğini ve aradaki farkın gözden uzak tutulmaması gerektiğini belirtelim.

2 — Dolaylı veya dolaysızlık teknik birer kavram olup filme çekilen olayların çekim anında mı yoksa çekimden önce mi üretildiği olgusuyla ilgilidir ve dolaysız sinema bu özelliğinden ötürü filmin çekimi anında gerçekliği **yeniden üreten** betimleme sinemasıyla çatışmaktadır. Ancak, ne var ki yönetmenin filme müdahalesini olanaksız kılan ve salt görünen gerçeği yansıtmayı amaçlıyan dolaysız sinema da burjuva dünya görüşünü yansıtmaktan öteye gidemez.

Böylece filmin çekim anında üretilmesi önem kazanmakta ancak bunun salt teknik bir özellik olarak kalmaması, beraberinde belli bir yöntemi de getirmesi gerekmektedir. Bu yöntem Vertof'un deyimi ile «deneysel bilim» veya Brecht'in deyimiyle «toplumbilimsel deney»dir. Bu yöntem gerçeğin parçalarından yola çıkılarak olayların nedenlerinin araştırılmasını, toplumsal aykırılıklar ve genel durumun gelişmesi içinde bilimsel bir açıdan çözümlenmesini zorunlu kılmaktadır.

### **Filmin çekim anında üretilmesi tasarlanmış çalışmanın yadsınması anlamına mı gelir?**

Sorunun «evet» şeklinde yanıtlanması «toplumbilimsel deney»in yeterince kavranmadığını gösterir.

Vertof bu konuda şöyle demektedir: «Gerçek şudur ki, artistik dramları, yazarın kalemi, bizim filmlerimizi ise kurgu ve yaşanmış olayların düzenlenmesi oluşturmaktadır. Bundan, çalışmalarımızın gelişigüzel ve plansız olduğu anlamı çıkarılabilir mi? Asla.»

Fakat planımızı, örneğin işsizler yurduyla ilgili olarak yapılan bir soruşturmanın planıyla karşılaştırmak gerekirse, senaryonun soruşturmaya başlamadan önce hazırlanan plana benzetilmesi olanaklıdır.

Kinoklar filmlerini düzenlerken soruşturma sonucu elde edilmiş gerçek sinema belgeleri temel alırlar (Gerçek Sinema, sayı 7, sh. 16)

Vertof, çalışmalarını «tasarlanmış çalışmanın yadsınması» şeklinde göstermeyen çalışan Brik'in eleştirilerini ise şöylece yanıtlamaktadır: «Oysa ki, her çalışmadan önce, özellikle '11. yıl' da, Kino-glazlar tarafından ele alınan sorunla ilgili olarak, titiz bir çalışma gösterilmektedir. Bu çalışmayı, tarafımızdan ve üretim merkezi, sanat yönetim kurulu ve son olarak yüksek repertuar komitesi tarafından sürekli olarak gözden geçirilen ve düzeltilen konuya değgin (tematik) bir tasarının ayrıntılı bir şekilde ayrıştırılması ve çözümlenmesi izlemektedir. Kaldı ki, bütün bunların yanısıra, bir çalışma programı ve ayrıntılı bir bütçe hazırlanmakta, kısaca düzenli ve planlı çalışmanın tüm gerekleri yerine getirilmektedir» (Çağdaş Sinema, sayı 2, sh. 30).

Böylece Dziga Vertof'un sinemayı bir soruşturma olarak ele aldığını ve senaryoyu da bir soruşturmanın planına benzettiğini görmekteyiz.

Dziga eVrtof'un bu türden çalışmalarına örnek olarak «Lenin Üstüne üç Türkü» adlı yapıtını gösterebiliriz. Filmin, bir yıl boyunca süren çalışmalarına 1933 yılında başlanmış ve bir yandan Kazakistan, Azerbeycan, Türkistan'da çekilmiş belge filmleri bir araya getirilirken diğer yandan da halk ozanlarının ağzından folklorik türküler banda kaydedilmiş, ilk kez Lenin'in kendi sesinin saptanması mümkün olabilmiş ve yine sinema tarihinde ilk kez işçilerle dolaysız röportajlar yapıp sesleri banda alınmıştır. Belgelerin derlenmesinden sonra ise eldeki malzemenin ayrıştırılması ve çözümlenmesine gidilmiştir.

Vertof bu çalışmasıyla ilgili olarak «olayların anında saptanması»nın başlıbaşına bir önem kazanmadığını, bunun bir program değil sadece bir olanak olduğunu belirtmektedir (Anthologie du cinéma, Vertof, sh. 30).

Böylece dolaysız sinemanın, yazımızın başında da belirttiğimiz gibi bir yöntem olmadığı, sadece Vertof'un deyiimiyle «bir olanak», bir teknik olduğunu bir kez daha görmüş bulunuyoruz.

### **Tasarlanmış çalışma filmin çekim anında üretilmesini engeller mi?**

Bu kez de soruna madalyonun ters yüzünden bakalım. Ancak meseleyi çözümlemeye çalışmadan önce «filmin çekim anında üretilmesi» ile «yeniden üretilmesi» arasındaki farkı açıklamak gerekir.

Burjuva sinemasının perdede yansıttığı gerçeğin egemen ideolojinin gerçeği olduğu ve söz konusu sinemanın ideolojik bir sunuşu yeniden betimlediği bilinen bir olgudur. Burjuva sinemasının bu betimleme niteliği filmin üretimindeki bütün aşamaların bir önceki aşamanın yeniden üretilmesini gerekli kılar. (Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Çağdaş Sinema sayı 1 «teknik ve

ideoloji», «sinema ve ideoloji», sayı 2 «dolaysız sinemadan sapma» başlıklı yazılar).

Sorunu şu şekilde de ele almak mümkündür. Son yıllarda çağdaş sinema düşüncesinin açığa çıkarttığı bir olgu vardır: «gerçeğin izlenimi». Burjuva sinemasının tüm çabaları sinemadaki bu «gerçek hissini» arttırmak yönünde gelişmiştir. Senaryo, çekim senaryosu, provalar, çekim, kurgu ve senkronlaştırma gerçek hissini arttırmak amacına yönelik birer tekrardan ibaret olup hiçbir aşamada eserin değiştirebilecek bir müdahale sözkonusu olamamaktadır. Özellikle kurgunun «yeniden üretici» bir işlevi bulunmayıp sadece «yeniden kurucu» bir görev yüklenmektedir.

Tasarlanmış çalışmanın filmin çekim anında üretilmesini engelleyip engellemediği sorununa gelince ilkin Vertof'un filmin senaryosunu bir soruşturmanın planına benzettğini ve bu planın üretici bir faaliyeti hiçbir şekilde engellemediğini aksine yapının film çalışması süreci içinde oluştuğunu ve her an için «yeniden üretim»in sözkonusu olduğunu belirtelim.

Nitekim, Vertof'a göre kurgu, gözlem sırasında kurgu, gözlem sonrası kurgu, çekim sırasında kurgu, çekim sonrası kurgu, göz atma ve kesin kurgu (3) olmak üzere değişik aşamalardan oluşmakta ve bu sürekli kurgunun birinci aşamasında konuyla doğrudan doğruya veya dolaylı olarak ilgili belgesel verilerin (belgeler, el yazması, eşya, çekilmiş film parçaları, resimler, gazetelerden kesilmiş yazılar, kitaplar vb.) kurgusu ve kaydı yapılmakta, bu kurgudan sonra seçimi yapılmış en önemli verilerin kaydı yapılarak temanın planı açığa çıkarılmaktadır. İkinci aşamada ise kurgu, insan gözünün işlenen konu üzerindeki gözlemlerinin özeti olmaktadır. Üçüncü aşamada ise kurgu, duyarkat üzerindeki gözlemlerin özet haline getirilmesidir.

Böylece Vertof'un kurguyu, burjuva betimleme sinemasının tanımladığı şekilde bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen çekimler arasında seçim yaparak bunların çevirim senaryosundaki sıraya göre yerleştirmek (yani filmi yeniden kurmak) ve belirli bir amacı sağlayacak (gerçek hissini arttıracak) bi-

- 
- 3) Vertof, her ne denli kesin kurgudan sözederken, «en doğal sürekliliğin ve akışın sağlanması» gerektiğini belirtmekteyse de hiçbir zaman «gerçek hissini» arttırılmasını amaçlamamaktadır.

Sinemasal alanın gerçek alandan farklı olduğu, aslında kesintisiz olan gerçek mekân ve zamandan, filmin ayrı ve kesintili bir mekân ve zaman içinde oluştuğu herkesçe bilinen bir olgudur (Bkz. Çağdaş Sinema, sayı 1, sh. 19). Ancak seyircide «gerçeğin izlenimini uyandırmayı amaçlayan burjuva betimleme sineması, filmde seyircinin kendini zaman ve mekân açısından bir süreklilik içinde bulunmasını sağlamaktadır. Vertof'un «en doğal süreklilik ve akışın sağlanması» gerektiğini belirtirken burjuva sinemasının doğrultusunda bir amaç taşıdığını ileri sürmek olanaksızdır. Vertof'un kurgu yöntemleriyle ilgili düşünceleri gözönünde bulundurulduğunda sözü edilen «doğal akış ve sürekliliğin» gerçeğin diyalektik açıdan ele alınmasına ilişkin olduğu açıkça ortaya çıkacaktır.

çimde birleştirmek gibi salt teknik bir işlem olarak görmediği bu kavrama daha geniş bir anlam vererek gözlem sırasındaki üretici faaliyeti (gözlem sırasında kurgu) ve tüm film çalışması sırasındaki üretici faaliyeti kapsıyacak şekilde ele aldığını, sonuç olarak tasarlanmış çalışma = burjuva masal senaryosu anlamına gelmediği, yani filmin her aşamasında bir önceki aşamanın yeniden üretimine gidilmediği takdirde tasarlanmış çalışmanın filmin salt çekimi anında değil filmin tüm aşamalarında da üretici bir faaliyeti zorunlu kılacağı ve dolaysız sinema el işlemi (kurgunun devrimci sinemanın temel iki unsurunu oluşturduğu açıkça ortaya çıkmaktadır.

### Ö z e t :

|          |                                             |
|----------|---------------------------------------------|
|          | Burjuva ideolojisine uygun olarak           |
| Dolaylı  | = Çekim yeniden üretir                      |
| Teknik   | =                                           |
|          | Burjuva sinema anlayışına                   |
| Dolaysız | = uygun olarak kullanılışı =                |
|          | film çekim anında üretilir                  |
|          | Materyalist sinema anlayışına               |
|          | uygun olarak kullanılışı =                  |
|          | film çekim anında üretilir +                |
|          | el işlemi (kurgu)                           |
| Yöntem   | =                                           |
|          | Dramatik yöntem (betimleme sistemi)         |
|          | (Vertof'un deyimi ile dram sineması)        |
|          | Epik yöntem (bu arada TOPLUMBİLİMSEL deney) |



### 3. dünya ülkeleri sineması

Her sayısında 3. dünya ülkelerindeki devrimci sinema pratiğine yer vermeyi amaçlayan GERÇEK SINEMA, bu sayısında Royan'daki anti-emperyalist sinema şenliğini konu edinen bir yazıyla Şili sinemacısı Helvio Soto'nun bir konuşmasına yer vermektedir.

Emperyalizme karşı mücadele veren tüm Latin Amerika halklarının sinema ürünlerinin sergilendiği Royan'daki şenlikte gösterilen filmlerin üçkü bir ayırımı tabi tutulması olanaklıdır: İlerici küçük burjuva aydınlarının politik mücadeleye yönelik belgesel yapıtları, dolaysız sinema tekniğinin bir ürünü olan ve belli ölçülerde halk eylemine koşut bir gelişim gösteren soruşturmaya değgin ürünler ve yapıntı sineması.

Bu bölümde, Cahiers du Cinéma'nın 249. sayısında yayımlanan bir konuşmasının çevirisine yer verdiğimiz Şili Sinemacısı Helvio Soto, temelde karşı çıktığımız bir sinema anlayışının savunucusu olup, sinemada yapıntıdan vazgeçmenin pratik ve teorik olanaksızlığına inanmakta ve filmlerinde, sorunlara sinemacı tarafından uydurulmuş bir masal senaryosunun kalıpları içinde çözümler getirmeyi amaçlamaktadır. Örneğin, yönetmen yapıtında, Şili'de seçimin Ailende tarafından kazanılmasından sonra da Şili'deki ordunun burjuva sınıfının koruyucusu durumunda bulunduğu ve bu duruma halk direnişinin oluşturulmasıyla, son verilmesi gerektiği yolundaki savını dolaysız bir sinema tekniğiyle değil 1728 savaşını konu edinen belli bir yapıntının çerçevesi içinde ele almaya çalışmıştır.

# şili sineması

## hervio soto ile konuşma

Helvio Soto - Halk birliğinden söz ederken daima şu soruyu sormak gerekir: «Devlet ne yaptı?» Oysa, devlet çok az şey yaptı. Burada, Fransa'da bunu izah etmeye çalışıyorum. Ama çoğu zaman, bu söylediklerim Halk Birliğine yöneltilmiş şiddetli bir eleştiri olarak anlaşılıyor. Oysa şu konuyu iyice anlamak gerekir ki, Şili'de sınıf mücadelesi son derece dolaysız bir şekilde devletin aracılığı olmadan oluşmaktadır. İster Sosyalist Parti (SP) ile Komünist Partisi (KP) arasında, isterse Komünist Partisi ile aşırı sol arasında olsun, Halk Birliği içinde oluşan ideolojik mücadele içinde aynı durum geçerlidir. Sadece düşmanları açısından değil, aynı zamanda sol içinde, Ailende yenmek zorunda olduğu büyük sorunlarla karşı karşıyaydı. Sinema dalında da aynı durum sözkonusuydu. Burada da herşey, belirli bir anda farklı devrimci partiler arasındaki güçler ilişkisine bağlıydı. Bir bakarsınız devlete ait film şirketi olan **Şili Film Sosyalist Partinin** denetimi altındadır. Ama bu kesin bir iktidar (denetim) değildir. Başka bir deyişle, haberleşme araçları, sinema, TV vb. için genel bir politika saptayan devlet değildir. Halk Birliği sırasında asla böyle birşey olmamıştır. Aradan iki-üç ay geçtikten sonra, sinema KP'nin denetimine geçer; o andan itibaren de KP şu ya da bu militanlarına bazı kolaylıklar sağlardı...

**Şili-Film gibi bir mekanizma üzerindeki bu etkide, egemenlikte, hangi yönde bir değişiklik oluyordu?**

Helvio Soto - Bu durumun sonucu, hiç kimse birşey yapmadı. Çünkü kesin bir projeyi, hatta uzun metrajlı bir projeyi gerçekleştirmek için hiç kimse gerekli zamanı bulamadı. **Şili-Film'in** geçmişini incellerseniz, Halk Birliğine ait bir tek uzun metrajlı filme ratlayamazsınız! Şöyle Diyeceksiniz: «**Şili-Film-in** üç yıllık Halk Birliği döneminde, bir tek uzun metrajlı film yapmayı başaramaması nasıl mümkün olabilir?» Mümkündü, çünkü bu üç yıl, **Şili-Film** için-

deki güç ilişkisinin evrimine göre değişen projelerin tartışılmasıyla geçti. Kimi zaman şu proje üzerinde duruldu; derken başka birine geçildi. Ve sonunda (mantiki olarak) hiçbir şey yapılmadı. Daha önce Marcorelles'e söylediğim ve pek çok kimseyi kızdıran bir sözümü burada tekrarlamadan edemeyeceğim. Bir anlamda Halk Birliğini savunan, ancak herhangi bir önderliğe sahip olmayan bağımsız film yapımcılarıydı ki gönüllü savaşçılar gibi uzun metrajlı filmleri yaptılar. Onlar şöyle diyorlardı: «Ben solcuyum ve bu anlamda birşeyler yapacağım» Aldo Francia ile Miguel Littin'de böyle yaptılar. Hristiyan olan Francia kendi kendine şöyle dedi: «İyi tanıdığım bir halk için, yani Şili'nin katolik halkı için bir film yaparak ve onlara, Halk Birliği çevresinde seferber olmak gerektiğini söyleyerek, Halk Birliğine yardım edeceğim». Francia'ya kimin kendisinden bir film yapmasını istediğini, hangi siyasi talimata göre hareket ettiğini sorsanız, size şu karşılığı verecektir: «Hiç kimse». Sadoul ödülünü kazanan **La Terre Promise** (Vaadedilen Toprak) adlı filmini yaptığı zaman Littin için de aynı şey geçerliydi. Kendi kendine şöyle demişti: «Köylünün dünyasını yakından bilirim. Şili'deki ilk köylü sendikalarıyla ilgili bir film yapacağım. Günümüze ait görüntülerle, geçmişe, 304'lere otuz gün süren ilk sosyalist devrime ait görüntüleri biraraya getireceğim». Ancak, Littin'e neden böyle bir film çevirdiğini, bu film ile Halk Birliği'nin siyasi önderliği arasında ne ilişki bulunduğunu sorsanız, size şu karşılığı verecektir: «Hiç». Patrice Guzman'ın **La Première Année** (İlk Yıl) adlı filmi dışında, bütün bu filmler bağımsızlar tarafından yapıldı. Aramızdan sadece Patrice Guzman Şili-Film'de çalışmıştır. İsteddiği şey, bir film yapımcısı olarak çeşitli sol partilere yardım etmektir. Bu da, onun oldukça taktik esnekliğe sahip olduğunu gösterir. Eline bir kamera aldı ve La Première Année'yi çevirdi. Bu film hemen hemen bir röportaj, belgesel bir film niteliğindedir. Ve Halk Birliği sırasında çevrilen belgesel filmlerin sayısı az olmasa bile, tekrar ediyorum, tek tek belirttiğim bu filmler dışında bir tek uzun metrajlı film çekilmedi.

Televizyonda da aynı durum söz konusudur. Bu alanı iyi bilirim, çünkü burada iki buçuk yıl Olivares ile birlikte çalıştım. Televizyonun müdürü ve dostum olan Olivares ise bu alanda üç yıl çalışmıştı. Hiç durmadan aynı sözler tekrarlanıp duruyordu. Televizyon için açık bir politika saptamak gerekir; yoksa çalışmak olanaksızdır. Mart 1973'te Şili'den ayrıldım. O güne kadar da, Çince kaleme alınmış olsa dahi, içinde şu satırların yer aldığı tek bir kâğıt parçası önüme uzatılmadı: Televizyondan sorumlu olan siz devlet memurları, şu ya da bu politikayı izlemekle yükümlüsünüz. Asla böyle birşey gerçekleşmedi; dostum Olivares'in sonuna dek boşu boşuna böyle bir kâğıt parçası beklediği kanısındayım. Bize gelince militanların televizyonda neler görmek istediklerini bilmeye çalıştık. Ne var ki, aşırı sola mensup bir arkadaş «televizyon için ne düşünüyorsun?» diye sorsanız anında, Şili televizyonunun 1923 yılının Rus televizyonu (yani barikat) olması gerektiği sonucuna varıyordu. Bana sorarsanız ben bu düşünceye katılıyordum ama Sal-



vador Allende adındaki büyük şef maalesef böyle düşünmüyordu. Aşırı sola mensup arkadaşlara şöyle diyordum: «Kabul ama, ben bir devlet memuruyum; televizyon bana ait olmadığı gibi, size hiç ait değil.» Parti içindeki bütün farklı eğilimleri hesaba katarak, aynı soru SP militanlarına sorulduğu zaman, herkes farklı cevap veriyordu.

Size şunu söyleyebilirim: Televizyonda olan bitenler, sinemada olan bitenlerden daha çok ciddi idi. Bana, bizzat bana, daha fazla mücadele etmemiş

olma eleştirisi yöneltildiği takdirde, bu eleştiriye kabul ediyorum. Ancak, unutmamak gerekir ki, Halk Birliği içindeki çok nazik dengeyi tehlikeye sokmadan televizyon için birşeyler yapabilmek çok zordu.

### — Genel olarak programlar açısından, neler yayımlandı?

Helvio Soto Burada da birçok tartışma oldu. Chris Marker hakkında bilgi sahibi olan bir arkadaş şöyle demişti: «Sınırlı da olsa, Chris Marker, Joris Ivens ve diğer belge filmleri yapımcılarınıninki gibi deneylere dayanan bir program uygulamak gerekir». Ben ise şu karşılığı vermiştim: «Kabul ama burası Şili, farklıdır. Biz Chris Marker'in seyircisine sahip değiliz». Bunun üzerine başka bir yol izlendi ve size anlatabileceğim bir deneye girildi. Bir grup genç arkadaş vardı; çocuk düşürme konusunda bir program hazırlamayı önerdiler. Çünkü Şili'de çocuk düşürme, Fransa'ya kıyasla çok daha ciddi bir sorundur. Şöyle dediler: «Kadınlar için eğitici bir film yapalım. Onlara çocuk düşürmeyi anlatalım. Ama alışlagelmiş bir dizi film içinde anlatalım konuyu». «Kabul, deneyelim», dedim. Bunun üzerine, arkadaşlar, araştırma yapmak üzere gecekondu semtlerine gittiler. Bir ay kadar sonra döndüler ve bir senaryo yazmaya başladılar. Sonra da film çekildi. Arkadaşlar, çocuk düşürme konusunu, polisiye bir film içinde sunmaya razı oldular. Yayım bittikten sonra, seyircilerin tepkisini ölçmek için yeniden bir araştırma yapılmasını istedim. Bu yayımın amaçlanan seyirci kitlesine, film hakkındaki düşünceleri soruldu. İşte sonucu: Araştırma pek bilimsel olmasa dahi, size şunu söyleyebilirim: Hiç kimse bu çocuk düşürme hikâyesinden birşey anlamamıştı. Dolayısıyla, bu deney başarısız oldu. Kanımca, eğitici televizyon yolunda fazla ilerleme kaydetmemiz olanaksızdı. Çünkü bir yandan teknik eleman ve araçlardan yoksunduk; öte yandan da sinema dili konusunda yeterince düşünmemiştik. Daima şunu düşünmüştümdür: Ben de dahil, ekibimiz çok gençti. Yaş bakımından değil; deneysizlik açısından. Size az önce anlattığım türde birçok deneyimiz oldu, ama hepsi de başarısızdı. Her seferinde, seyirci, yani halk kitleleri, kendilerine birşeyler anlatmak istediğimiz insanlar bunu anlamıyorlar, çünkü konuşma biçimleri, şeyleri görme biçimleri farklı. İşte bu yüzden, daima şunu söylerim: İşçi sınıfına büyük bir saygım var. Çünkü onun konuşma, yaşama ait olguları görme biçimi, bir burjuva olan benim biçimimden çok farklı. Aynı şekilde, öyle sanıyorum ki, ne zaman işçiden söz etsem, onu idealize etmekteyim. İşte bu yüzden, sadece iyi bildiğim insanlardan yani burjuvalardan söz etmeye karar verdim. Ama, **diğer Şili**, yani Şili'nin çoğunluğu (çünkü biz azınlıyız) kanımca bizden **farklı** düşünmekte, konuşmakta, inanmakta ve bizden **farklı şeyler** beklemektedir. Buna kesinlikle inanıyorum. İşte bu yüzden, bir Güney Amerika ülkesinde ha-

berleşme sorunu karmaşık bir sorundur. Biz, Fransız toplumu gibi, iyi bilgi sahibi olan bir toplum değiliz. Bizim bilgi sistemimiz oldukça zayıftır ve halkla aramızdaki ilişki daha da kötü ele alınan bir sorundur. Bu yüzden de bir çeşit aldatici televizyon ortaya çıktı. Örneğin, çalıştığım devlet şebekesinde, programlama sorumlusuydum. Bu programlar içinde Amerikan filmlerine de yer vermiştik. Bu filmler içinde seçim yapıldığı doğrudur. Ancak, televizyonumuzun, sosyalizmi kurmaya çalışan bir ülkenin televizyonuna benzediğini söyleyemeyiz. Bazı teşvik edici şeyler vardı ama bunlar da çok dağınıktı. Ve bütün bunlardan biraz da ben sorumluydum.

— Ama, Allende'nin seçimlerde kazandığı zaferden önce ne tür bir televizyon istendiği konusunda bazı düşünceleri yok muydu? Bugün Fransa'da solun ortak programındaki gibi birşey?

Helvio Soto — Elbette, Başkan Allende'nin elinin altında siyasi, ekonomik konularla ilgili dosyalar vardı. Ama kültür, bilgi dalında, hiçbir şey. Asla tam bir plana sahip olmadı ve bu yüzden bunları ortaya çıkarmak zorundaydı. Tekrar ediyorum: Allende o sırada, hangi plan olursa olsun kabul etmeye, hangi talimat olursa olsun, tartışmasız uymaya hazır kişiler ve çevrelere (televizyonda ben ve Olivares gibi) sahipti.

— Peki, bütün bunlar olup bitirirken, sinema ile televizyonda sağ ne yapıyordu? Emperyalizmin her yerde bulunduğu bir ülkede sağ; Halk Birliği döneminde kendi şebekelerine sahipti...

Helvio Soto — Sinema dalında, sağın faaliyetleri çok zayıftı. Bunun nedeni oldukça basittir: Şili'de (Allende'nin iktidar geçmesinden önce bile) bir sol sinema oluşmuştur. Bu alanda sağın pek bir etkisi olmamıştır. Ancak, açıktır ki, televizyonda işler çok daha farklı olmuştur. Şili'de dört televizyon şebekesi vardı. Birincisi, benim çalıştığım devlet şebekesiydi. Ülke çapında yayım yapabilen, bir yayımı ülkenin dört bir yanına anında yayımlayabilen tek şebeke buydu. Ancak Santiago'da, buna ek olarak, Katolik üniversitesinin şebekesi vardı. Bu şebeke sağın yanında yer almıştı; ben Şili'den ayrıldığım zaman, anında faşizmin safına geçti. Bu şebekenin patronu papazdı. Sinemacı kişiliği olan, Şili'de çok tanınmış bir kişiydi. Bu papaz, insanın hiç farkına varmadan nasıl faşist olabileceğine iyi bir örnektir. Üniversite rektörü kendisi faşist değilken böyle birşey nasıl olabiliyordu? İşte bu Halk Birliği sırasında Şili'de çelişkilerin keskinleşmesine verilebilecek iyi bir örnektir. Sonra, Şili üniversitesinin şebekesi var. Bu üniversite bir... bir bari kat haline gelmiştir. Burada yayımlar ,olağanüstü fedakârlıklar sayesinde gerçekleştirilebiliyordu. Bugün herkesçe bilinen bir sırrı burada size anlatabilirim:

Bu şebekede çalışan solcu arkadaşlarımızın stüdyosu bizimkinin çok yakınındaydı. Bize şöyle derlerdi: «Bize bir film, bir kamera ödünç verebilir misiniz? Boş bir arabanız var mı?» Onlara olanaklarımızın da ötesinde yardım ediyor, ama bu arada, filmlerin, kameranın arabanın vb. nereden sağlandığını kimseye söylememelerini salık veriyorduk. Çünkü amacımız «Gördünüz mü, bütün Şilililerin malı olan devlet televizyon şebekesi aşırılara yardım ediyor» gibi sözlerden sakınmaktı. Bu arkadaşlar olağanüstü bir mukavemet gösterdiler ve bu darbeden iki gün öncesine kadar sürdü. Ancak, bazı araştırmalara dayanarak söyleyebilirim ki, en militan çevrelerde bile ancak yüzde üç-dört civarında bir seyirci kitlesine sahiptiler; yani hemen hemen hiç seyircileri yoktu. Yine de onlara büyük bir hayranlık duyuyorum. Çünkü son derece karışık bir duruma sonuna kadar karşı koyma yürekliğini göstermişlerdi (üstelik bu üniversitenin rektörü faşistti!) Başka bir sağcı şebeke daha vardı. Santiago şebekesinden daha az faşistti ama, yine de faşistti. Bu konuda, belirtmek gerekir ki, bu iki sağcı şebekenin işi bizimkinden çok daha kolaydı. Çünkü biz, onların hiç bilmedikleri bir çelişmeyi çözmek zorundaydık: Bizim televizyonumuz bir yandan Halk Birliğine bağlıyken; diğer yandan da bir mücadele televizyonu, tarafsız olmayan bir televizyondur. Ancak, devlet televizyonu olduğu için, televizyon seyircisinin çoğunluğuna hitap etmek zorundaydı. Seyirci kitlesi ise dizi filmler, macera ve eğlence filmleri istemeye devam ediyordu. Böyle birşeyi sağ kolaylıkla yapabiliirdi: Sola saldıran Batman ya da Donald gibi bir doğru mu, yanlış mı programıyla işi halledebilirdi. Oysa biz, toprak reformundan söz edebilecek birkaç dakikalık filmde başka birşeye sahip değildik. Tabii bu arada, solcu arkadaşlarımız da dahil, seyircinin çoğunluğu, izledikleri şebekeyi değiştiriyordu. Çünkü, «Toprak reformuyla ilgili program çok iyi ama, ben FBI ile ilgili programı seyretmek istiyorum» diyen arkadaşlarımızın bulunduğu da gerçektir. Bu, çok ciddi bir sorun. Bu noktada, KP daha samimi, daha gerçekçiydi. KP, halkın henüz iktidarda olmadığı ya da televizyon sistemi içinde rekabetin bulunduğu bir ülkede devrimci bir televizyon olamayacağını görüyordu. Çünkü gerçekten rekabet vardı; yani şöyle diyebilirdiniz: «Ben tarım bakanını dinlemem; FBI ile ilgili filmi tercih ederim». Öyle ki, ülke için hayati önem taşıyan bir konudan söz eden tarım bakanını dinleyenlerin sayısı çok azken; polisiye filmleri, Newyork'da geçen bir filmi seyreden pek çok kimse vardı...

Üstelik, birçok arkadaş, haberleşme konusunda uzman olan pek çok kimse, Şili'ye, kendi deneyleri için (kimi zaman gerçeküstü deneyleri için) bir laboratuvar gözüyle bakıyorlardı. İsim vermek istemem. Yalnız bir gün, bir sosyologlar ekibi (Şili bir sosyologlar ülkesidir) basımcılık denen şeyin bir yabancılaşma olduğunu, Gutenberg'i eleştirmek gerektiğini, basımcılığın tarihe, devrime ters düştüğünü açıkladılar. Sizi temin ederim ki bir şaka değildi bu.

Şöyle dediler: Elle yazılmış haftalık bir dergi çıkaracağız. Çıkardılar da! İşçilerin tepkisini tahmin edebilirsiniz; şöyle diyorlardı: «Bu rezillik de nereden çıktı? Ben, okunaklı harflerle yazılan baskıları severim. Neden değiştirdiler?»

— Genel olarak kültür alanında, örneğin tiyatro dalında, işçilerle, fabrikalarda vb. çalışma yapıldı mı?

Evet, ama hiçbir zaman iyice belirlenmiş bir çizgiye uygun olarak değil. Örneğin, «Kültür Treni» adı verilen bir deney vardı. Komedyenler, sanatçılar bir trene doluşur ve ülkeyi bir baştan bir başa katederlerdi. Bana, bunun çok güzel bir deney olduğunu söylerlerdi. Ancak, ben kimi zaman, bu deneyin, haiktan çok komedyenler için iyi bir deney olduğu izlenimini edindim. Şüphesiz böyle bir deney bir komedyen için çok iyi bir şeydir. Ancak korkarım ki, hiç bir zaman işçilerin bakış açısı gözönünde bulundurulmadı; bunun da ötesinde, gerçekçi bir bakış açısı kullanılmadı. Halk Birliği için de yalnız KP'nin komedyenlerden, film yapımcılarından, ressamlardan vb. oluşan toplulukları vardı. Ancak bu topluluklar yalnız parti içinde faaliyet gösterir; asla dışa açılmazlardı. Tekrar ediyorum, Halk Birliği sırasında bazı kısa süreli, sınırlı deneylerden ileri gidilmedi. Örneğin şöyle söyleniyordu: «Şu gecekondu bölgesine gidip şu oyun oynanacak, insanların neler düşündüklerini göreceğiz». Ancak, kanımca, bu Güney Amerika'da, Avrupa'da, hatta Fransa'da her yerde rastlanan bir uygulamadan ileri gidememişti.

— Bize, *La Hora de los Hornos* adlı Arjantin filminin işçilere gösterilmesiyle ilgili olarak birşeyler söyleyebilir misin? Bu hangi çerçevede oldu?

Helvio Soto — Sendikal örgütler çerçevesinde. Hiç kimsenin inkâr edemeyeceği ve Güney Amerika'da seyahat ettiğiniz zaman gözönünde bulundurmanız gereken bir konu var: Bu Şili halkının politikleşmesi çok canlı politik bilincidir. Şu halde, *La Hora de los Hornos* gibi bir film kendisine gösterildiği zaman, bu onda Arjantin'dekinden çok farklı tepkiye yol açar. Şili işçi kitlelerine, bir tek insanın kişiliği üzerine kurulmuş bir popülist hareketten sözettiğiniz zaman, işçiler kendiliklerinden «Marksist-Leninist bir tepki» göstereceklerdir. Şili'de herkes şöyle diyordu: «Allende arkadaşı çok seviyoruz. Ama o, kendisinden, bizden daha önemli bir sürecin yalnızca bir unsurudur». Bu sorun üzerinde düşünce yürütecek değilim. Peron'un sola mensup olup olmadığı elbette tartışılabilir. Benim söylemek istediğim şudur: Şili işçisi, bir lidere, bir siyasi yöneticiye karşı belli bir güvensizlik duyar. Peron'un Marksizm-Leninizmle ne ilgisi bulunduğunu sorar kendi kendine. Bu noktada Şili işçisine katılıyorum. Şili halkı Arjantin halkına benzemez. Şunu da belirtelim: Biz onları nasıl dinlemek gerektiğini bilemedik.

— Demek ki halkta bir tartışma, düşüncelerini dile getirme potansiyeli

yavardı. Aydınlar bunu ne anladılar, ne de geliştirdiler öyle mi?

Helvio Soto — Bütünöyle. Olivares ile anlaştığımız bir düşünceimiz vardı. O da şuydu: Bazı radyo ve televizyoncular, hatta bazı sağcı gazeteci ve yazarlar halkımızı sola göre çok daha iyi anlıyorlardı. Çünkü onlar, çok daha dolaysız ve etkili bir dil kullanıyorlardı. Bizde daima, işçilerin ve genel olarak halkın durumunu aldatıcı bir şekilde sunup seyirciye yutturma, onları kendi aydın çerçevemiz içine sokma eğilimi egemen olmuştur. Öyle ki, dalmamızın dışına çıkardık. Şili’de, en çok sevilen radyo programının hangisi olduğunu sorduğunuzda, şu cevabı alırsınız: «**Hogar, dulce Hogar** (Ocak, Tatlı Ocak) adlı son derece küçük burjuva bir dizi programı.» Bu dizinin kahramanından söz ederken, Allende’nin şunları söylediğini hatırlıyorum: «Halk Birliği için de bu adam gibileri bulunsa, başarı sağlayabilirdik». Çünkü bu adam on milyona ulaşan bir seyirci kitlesine sesleniyordu. Dizi filmin bir yerinde «Toprak reformuna yardım etmek gerekir!» dediği zaman, kamuoyunun kafasına ve kalbine bizden çok daha iyi seslenmiş oluyordu. Peki, bizlerin, solcu aydınların tutumu ne oluyordu? Radyo için sevilen programlar yapan kişileri **daha başından** hor görüyorduk, çünkü sağcıydılar. Ama nasıl olup da böylesine programlar yaptıklarını hiçbir zaman ciddi olarak incelemiyorduk. Yani yasak savar gibi hareket ediyorduk.

Şöyle deniyordu: «Bu adam sağcı; öyleyse bu program kötüdür. Programın şekli, sunuş biçimi vb. hep kötüdür». Kanımca eleştiri ile incelemeyi birlikte yürütmek gerekir. Neden aynı başarıyı elde edemediğimizi kendi kendimize sormalıyız. Ve başarıdan söz ederken, sanat başarısından değil, siyasi başarıdan söz ediyorum. Biz çoğu zaman savunmadayız. Örneğin, halka emperyalizmin ne demek olduğunu açıklamaya çalıştığımız zaman, büyük bir yol izler, çok genel, çok soyut şeylerle işe başlarız. Sonunda kimse birşey anlamaz. Ama diğerleri, yani düşmanlarımız, sorunlara doğru yaklaşırlar. İnsanları faşizm davasına kazanmak için yapılırsa da.

Bununla, hatanın halkta olduğunu söylemek istemiyorum. Örneğin, Şili’de çok tutulan sol filmleri de vardır. Alain Resnais’in **La Guerre est Finie** (Savaş Bitti) adlı filmi burada çok başarılı oldu. Beş ay kapalı gişe gösterildi **La C’na e Vecina** gibi daha güç bir filmde başarılı oldu. Ya da Delvaux veya Resnais (**Hiroshima mon Amour** - Hiroşima Sevgilim- da çok tutuldu) oldukça itibar sahibi kişiler. Bir başka deyişle, bu filmler için seyirci var. Şili sinemasına gelince, seyirci açısından Güney Amerika’nın her yerinde karşılaşılan sorunlar burada da sözkonusudur. Şili halkının güvenini kazanmak mı gerekiyor? Bunun için de, dışardan yardıma gerek duyulur. Başka bir deyişle, Şili sinemasının önce kendini yurt dışında kabul ettirmesi öngörölür. Bu olgu Güney Amerika’da çok iyi bilinir. Örneğin Glauber Rocha, Şili’de bi-

linir, çünkü onu Cahiers du Cinéma Şili'ye kabul ettirdi. Bu şekilde öğrenciler, profesörler, sinemaseverler kendi kendilerine şöyle dediler: «Bakın, Brezilya sineması da var artık!» Sık sık belirttiğim gibi ve bu noktada Glauber ile aynı düşüncedeyim. Güney Amerika kültürü pespaye bir kültürdür. Şili burjuvazisi, kültürel bakımdan çok gelişmiş bir sınıf olarak düşünülür. Oysa durum böyle değildir. Şili burjuvazisinin kültürü pespayedir, çünkü, temelde, şu FBI hikâyelerine, ya da mimari, tıp, mühendislik dalında en son Avrupa modasına ya da en son moda üniversite yaşamına bayılır. Yabancı kültürel etkiler altında olmadığını sanır. Oysa, bütünüyle aksi söz konusudur. Ve «yabancı» dediğim zaman, yalnızca ABD'yi değil (Amerikalılar daha çok para, banka ordu ,ekonomik güç gibi şeyleri simgelerler), Avrupa'yı da kastediyorum. Bu demektir ki, Paris'ten, herhangi bir Şili filmi ile ilgili bir yazı geldiği zaman, burjuvazi, iyi işleyen, görevini yerine getiren birşeyin elden gittiğini düşünmeye başlar. Bizim, Littin'in, Ruiz'in, Francia'nın Guzman'ın başına hatta benim başıma gelen de budur. Şili burjuvazisi şöyle der: «Bakın, Şili'de de film yapılmaya başlandı!» En azından yüzlercesiyle tanıştığım bazı iyi niyetli insanlar, bir Şili filmini gördüklerinde, inanılmaz bir film olduğunu ve gerçekten filme benzediğini bana söyleyerek beni hoşnut edeceklerini düşünmüşlerdi. Onlara şu karşılığı veriyordum: «Koltuklarımız kabardı. Şili sineması adına teşekkürler».

Halk ise, tepkilerinde, aksine çok daha cömerttir. Örneğin, German Becker adında bir sağcı vardı. Frei hükümeti sırasında **Ayudume Usted Compadre** (bana yardım eder misin, Vaftiz Babam) adlı -bu Şili'de çok kullanılan bir deyimdir- bir film yapmıştı. Bu eşi görülmemiş derecede şoven bir filmdi. Her on saniyede bir Şili bayrağı dalgalanıyor; halk türküleri, gelenekleri vb. birbirini izliyordu. Bu filmin Moskova Festivali için seçilmesi bizim için utanç verici bir şeydi. Ama Moskova'lı seyircilerin, film gösterilirken terketmelerinden de büyük bir memnunluk duyduk. Bu film Şili'de tek başına bir milyondan fazla seyirci çekti; yani nüfusun ondan fazlası. Bunun hemen arkasından, Littin arkadaş **Le Chacal de Nahueltoro** (Nahueltoro'nun Çakalı) adlı bir film yaptı. Çok şey anlatan siyaset ve sinematografi açısından çok ilginç, yukarıdakinden çok farklı bir filmdi. Yarım milyon kadar seyirci çekti. Bütün bunları şunun için anlatıyorum: Halk tabakaları sinemayla gerçekten ilgilenmektedir. Oysa burjuvazi, Avrupa kaynaklı eleştirilerin yeşil ışık yakmasını bekler. Bu, kişiliksiz, «hoşlandım ya da hoşlanmadım» diyemeyecek kadar yeteneksiz bir burjuvazidir.

— **Métamorphose du Chef de la Police Politique** (Polis Şefinin Başkalaşması adlı film)den söz edelim. Bu film darbeye nönce yapılmış, Fransa'da darbeden sonra gösterilmişti. Bunu nasıl karşılıyorsun?

Helvio Soto — Diyelim ki tehlikeyi göze alırım. Şili’de filmi şimdi göstermenin sakıncalı olabileceğini düşünen arkadaşlar bulunabilir. Ama ben, tehlikeyi göze aldım. Bu filmi gösterip göstermememin olanakları hakkında bir düşünce sahibi olduğumdan değil. Çünkü film, çok sevdiğim bir cesetten, Halk Birliği denen cesetten söz ediyor. Çünkü, şurası açıktır ki, Halk Birliği yalnızca düşmanlarının değil güçlü olması yüzünden değil, aynı zamanda bizim de güçsüzlüğümüz yüzünden yenilgiye uğradı. Ve bugün bunu kavramaya açıklamaya çalışmak önem kazanmıştır. Yenilgi durumunda, tumturaklı sözler kullanıp «halk bir gün uyanacak ve direniş örgütlenecektin», denilemez. Evet, ben de buna inanıyorum ama, bu başka bir film konusudur.

Üstelik, ben her zaman bu tür tehlikeleri göze almışımdır. Daima konusu Halk Birliği olan filmler yaptım. Oysa arkadaşlarım (onları suçlamak için söylemiyorum) bir takım konuları işlerken, bu arada Halk Birliğine’de değiniyorlardı. Francia’nın yaptığı da budur. O durumun belli bir somut unsurundan söz etmiştir; bir bütün olarak tarihi durumdan değil. Ancak, ben daima, aydının görevinin bu tür tehlikeleri göze almak, ideolojik mücadeleye aktif olarak katılmak gerektiğini düşünmüşümdür. Çünkü eğer işleyeceği ortam eğer ideoloji değilse, ne olabilir? Siyasi durumdan, hergün rastladığım, çevremde yaşayan işçilerin yaşamından. Halk Birliği içinde olan uyuşmazlıktan söz etme tehlikesi ni göze almak gerektiğini düşünürüm. Çünkü uyuşmazlık olmadığını söylemek hata yada büyük aptallık olurdu. Film yaptığım sırada bu konu benim için çok önemliydi. Küba’lı dostum Santiago Alvares ile sorunu tartışmıştım ve o bana şunları söylemişti: «**Le Monde** gazetesine, kitlelerle yöneticiler arasında aracılık yaptığını söylemişsin. Be naracı değilim». Kendisine şu karşılığı verdim: «Seninle bütünüyle aynı düşüncedeyim. Çünkü sen ihtilalin sağladığı, kitlelerle yöneticilerin aynı şey oldukları ve araçların hiçbir değer taşımadığı bir ülkede yaşama şansına sahipsin. Oysa Şili’de, M. Allende, M. Corvalan, M. Altamirano yada herhangi bir solcu siyaset adamı her zaman herkesle konuşma fırsatı bulamaz. Ben de, biraz gazeteci, biraz aydın, biraz yazar, biraz film yapımcısı olarak bu gerçeği yorumlama işine girerim. Bunu, örneğin, Halk Birliği içinde bir ciddi çelişme bulunduğunu belirtmek; sayın siyasi yöneticiler bu güçlükleri altetmek gerekir, yoksa sonumuz felakettir diyebilmek için yaparım. **Métamorphose**’u çevirirken düşündüklerim bunlardı. Açıktı ki, ne solcu arkadaşlarımı, ne KP’ni, ne de aşırı solu kızdırmak istemedim. Çünkü filmde belli bir grubun yanında ya da karşısında tavır almış değilim. Yalnızca, sektizmin olduğunu, aramızda ciddi bölünmeler bulunduğunu söylemek istedim. Altamirano’nun 9 Eylül 1973’te yani darbeden hemen hemen iki gün önce Şili stadında yaptığı konuşmadan sonra, Alain Touraine’in söyledikleri bugün beni oldukça şaşırtıyor. Daha önce Şili’den ayrıldığım için Altamirano’nun konuşmasını duymadım. Ama Torraine şöyle diyordu: «Altamirano öyle bir ko-

nuşuyor ki, bende, teknik bir nedenle partinin başına geçmiş olan bir SP taban militanı olduğu; ama bir siyasi önder gibi değil de, tabandan gelen bir militan gibi davranmayı sürdürdüğü izlenimini bıraktı. Altamirano hiçbir öneri getirmiyor. Yalnızca sorunları belirtmekle yetiniyor. Şunu yapmak gerek, dikkat etmek gerek, muhtemelen darbe olacak, faşizm yükseliyor vb. Ama kitleleri seferber etmek, silâhlandırmak için hiçbir şey yapmıyor. Hiçbir şey. Neden? Çünkü, konuşmanın başında da belirttiğim gibi, hiç kimse şunu yapacağız demeye kendini yetkili görmüyordu. Bizzat Allende'nin de böyle davrandığı doğrudur. Ailende, bütün sol güçleri, son derece karmaşık bir sistem içinde uzlaştırmaya çalıştı. Kendisi de son derece karmaşık bir politikacıydı. Bu şekilde üç yıldan fazla dayanmak olanaksızdı. Filmi işte bunun için çektim. Çünkü aslını sorarsanız, ben bir aracından başka birşey değilim. Siyasi bir gücüm yok ki uygulayayım. Çünkü, sol içinde saptadığım sorunların (bunların yöneticilerle tartışılmasını sağlamak için) listesini yapmak, Altamirano'nun değil, benim görevimdi.

— Filmi tasarladığım sırada, Halk Birliği'nin siyasi yönetiminin karşılaştığı sorunların aynı zamanda kitleler içinde varolan sorunlar olduğu gibi bir duyguya kapıldın mı? Bunlar herkesin karşılaştığı sorunlar mıydı, yoksa sen bunları düşünerek, bir akıl faaliyeti sonucu mu ortaya koydun?

Helvio Soto — Bunlar kitleler içinde varolan canlı sorunlardır. İşte bu yüzden, filmde, aralarında durumu tartışan bazı işçilere yer verdik. Bu dört dakikalık sahne için yedi saat konuşma yapmak gerekti. Ancak, bu yedi saatlik konuşmayı dinlediğiniz takdirde, göreceksiniz ki bu gerçek bir yaylım ateşiydi ve bu yaylı mateşinin şiddetini azaltmak zorunda kaldım. Paris'de tanıştığım Armand Mattelart adlı Belçika'lı bir sosyologla bütün bunları tartıştım. Bana, her zaman karşılaştığım ve bir anlamda temel olan şu soruyu yöneltti: «Filminizin kahramanı neden bir burjuva?»

Daha önce belirttiğim gibi işçi sınıfının durumu çok iyi, yani içinden bilmiyorum. Mattelart bana şöyle demişti: «Filmin sonunda Halk Birliği sorununun ortaya konması olumlu birşey. Bunu anlıyorum ve bütünüyle aynı düşüncedeyim. Ancak, neden doğrudan doğruya kitlelerden söz etmediniz?» Tekrar ediyorum, ben bir sosyolog değilim. Bir filmde, işçi sınıfının bakış açısını dile getireceğim, demeye kendimi yetkili görmüyorum. İşçilerin durumuna duyduğum saygı yüzünden, böyle birşey yapmam çok güç olurdu. Bunu belirttikten sonra sürdürelim: O sırada Halk Birliği içinde varolan hiçbir sorunu kaşla göz arasında ortadan yok etmek istemedim. Örneğin, gecekondu mahallesine yapılan saldırı. Cesaret ya da tedbirsizlik sonucu olmasa bile, ilk kez perdeye yansıyor, gösteriliyordu. Bu, sol içinde bütünüyle yasak bir sahne, Allende'yi ciddi şekilde etkilemiş olan bir olay, ciddi bir olay. Herkes «bundan söz etmemek gerekir» diyordu. Oysa ben şu karşılığı verdim: «Ben

susmayacağım. Çünkü, benim için son derece ciddi bir olaydır. Her allahın günü işçi sınıfına saygı duyduğundan, işçi sınıfından ve devrimden yana olduğundan dem vuracak; sonra da gecekonduda oturan bir işçiyi vuracaksın. Bu nasıl olur?»

Bu olay gerçek bir polis olayı haline geldi, çünkü olayın geçtiği gecekondu mahallesi aşırı solun denetimi altındaydı. Halk Birliği'nin dışında çoktan beri varolan birşey vardı; buna **halk iktidarı**, öncünün öncüsü demeye başlamıştı. İşte bu hepimiz için bir dersti. Mattelard'ın benden göstermemi istediği şey temelinde buydu. Ona şöyle demiştim: «Dinle, ben zavallı bir film yapımcısından başka birşey değilim; sosyolog değilim. Açıktır ki, her vatandaşın özünde, halk içinde, yalnızca eleştirme yetisinden meydana gelmiyen, bundan daha zengin, daha önemli birşey vardır». Bunu bir gecekondu semtinde iyi anladım, duydum. Burada hiç de azımsanmıyacak sayıda aşırı sola mensup arkadaş vardı. Bu gecekondu semti, Şili'nin en çok sevilen, en devrimci sınıfı tarafından örgütlendirilmişti. Ne M.I.R.'e, ne K.P.'ne ne de Halk Birliği'nin ileri doğru önemli bir atılım olduğu kabul edilse bile; Halk Birliği içinde yer alan bir partiye bağlı olmayan insanlar tarafından örgütlendirilmişti. Bütün bunlar benim için yeterince önemli, yeterince olağandışı, düşünüle-miyecek şeylerdi. Hepimiz için bir ders ,darbenin yok ettiği bir olguydu. Çünkü o gece katledilen işçi M.I.R.'e mensup değildi. Ve size şunu söyleyebilirim: İşçi için yapılan cenaze töreninde, M.I.R., kortejin en gerisinde bulunuyordu. Ta arkasında. Bu, Güney Amerika'da bir gelenektir. Şüphesiz ailesi, ardından dostları, daha sonra da bağlı olduğu örgütler. M.I.R., ihtiyat, nezaket gereği; «bu bizim bayrağımızdır, bir işçi öldü» diyormuş gibi görünmesin, «o bizim yoldaşımızdı» diyormuş gibi görünsün diye en arkadan yürüyordu. Ve bana kalırsa, mahallenin tüm sakinleri, son derece yeni bir halk iktidarının tohumlarıydı. Bu yeni iktidarın Halk Birliğinden çok daha ileri gideceği açıktı. Bu ise, Halk Birliğinin uyguladığı sol politikanın sonucuydu. Gecekondu mahallesinde bu olay olduğunda işçiler öylesine disiplinliyidiler ki, bunun bir provakasyon olduğunu anlamış ve çatışmadan kaçınmışlardı. Ertesi günü Başkan Ailende olayı öğrenir, büyük bir cesaret örneği göstererek, aralarında Olivares'in de bulunduğu bazı arkadaşlarla yola çıkar ve muhafızsız, korunmasız olay yerine gider. Bir polis komiseri kendisine «dinleyin burada tam donatılmış bir polis müfrezesi var, size refakat edebilir» der. Allende'nin cevabı şu olur: «Polisler yetti artık! Herkes çekilsin. Yalnız gideceğim». İşçinin ölümünden yedi sekiz saat sonra oraya tek başına gitmek pek de öyle kolay bir iş değildi. Ailende gider ve herkesle konuşur. Ve solu kurtarır, çünkü yöneticiler ne söyleyeceklerini bilmiyorlardı. SP içinde tutucu kanat tek kelime söylemedi; solkanat olaydan etkilendi. Ancak partiden ayrılmadı. Ve olay orada noktalandı. Ben yine kötülük etmek istercesine, şöyle dedim: «Bu sol için ve Şili adı verilen bu ülkede sosyalizmin geleceği bakımından önemli bir olaydır.» Darbeden sonra ülkeyi terketmiş olan Arroyo adında bir papaz, fil-

mi görmüş. Kendisini en çok etkileyen sahnenin bu olayla ilgili sahne olduğunu söyledi. «Gerçekten olay bu şekilde mi oldu? Ama bu olayı düşündükçe, bunun bir ölüm olduğu aklıma geliyor. Bugün Şili’de yirmi-otuz bin ölü bulunsa da». Ona şöyle dedim: «Dinle, papaz arkadaş. Ölüm bir toplama çıkarma işlemi değildir. Bu otuz bin insanın neden öldüğünün cevabını bulmak da güç olmasa gerek. Bana sorarsanız, gecekonduda olan ölümlere bugün olan ölümler arasında bir ilişki var». Papaz şu karşılığı verdi: «Doğru, bunun doğru olabileceği olasılığını kabul ediyorum».

— Bir sahne vardı: Filmin kahramanı komiser, üniversitedeki eski profesörünü ziyaret eder ve onunla teori ve pratik üzerine konuşur. Bu sahneyi nasıl çözümlüyorsun?

Helvio Soto — Kanımca devrimci adı verilen her hareket için en önemli sorun emekçilerin bu harekete katılmasıdır. B usahnedede biraz da bu sorun ele alınıyor. Arkadaşlarla tartışmış ve şöyle demiştim: «Halk Birliğinin, emekçilerin katılması sorununu ele alan hiç bir resmî belgesini görmüş değilim. Bu benim için büyük bir eksiklikti; bu yüzden sorunu filmde ortaya koyma tehlikesini göze aldım. Tek kaygım, bu sorunu (Allende’nin kendisine nasıl sorulmuşsa) aynı o şekilde ortaya koymaktı. Çünkü bir militan olarak, eleştiri yapsam bile, Allende’nin elindeki araçlardan faydalanmaya hakkım yoktu. Devam edelim. Allende’nin de, bu sorunu herhangi bir siyasi partiden daha açık bir şekilde ortaya koymadığı doğrudur. Örneğin, (İl Manifesto hesabına Şili’de gezi yapmış olan) Rossana Rossanda’nın, darbe hakkında son derece bilimsel bir makalesini okuduğum zaman, hem sinirlendim hem de sevindim. Çünkü bu geziyi Allende’yi utandırmak için yaptığı apaçık ortada. Sanırım birlikte yemek yemiş ve emekçilerin katılması sorunu üzerinde konuşmuşlardır (Bu konuşma İl Manifesto’da yayımlandı). Ve yalnızca bu konu üzerinde mi? Neden? R. Rossanda, işçilerle tartışmalar yapmak üzere birçok fabrikayı ziyaret etti. Şu tür sorular sormuştu:

— Halk Birliği döneminde durumunuzun daha iyi olduğunu düşünüyor musunuz?

— Evet, çok daha iyi.

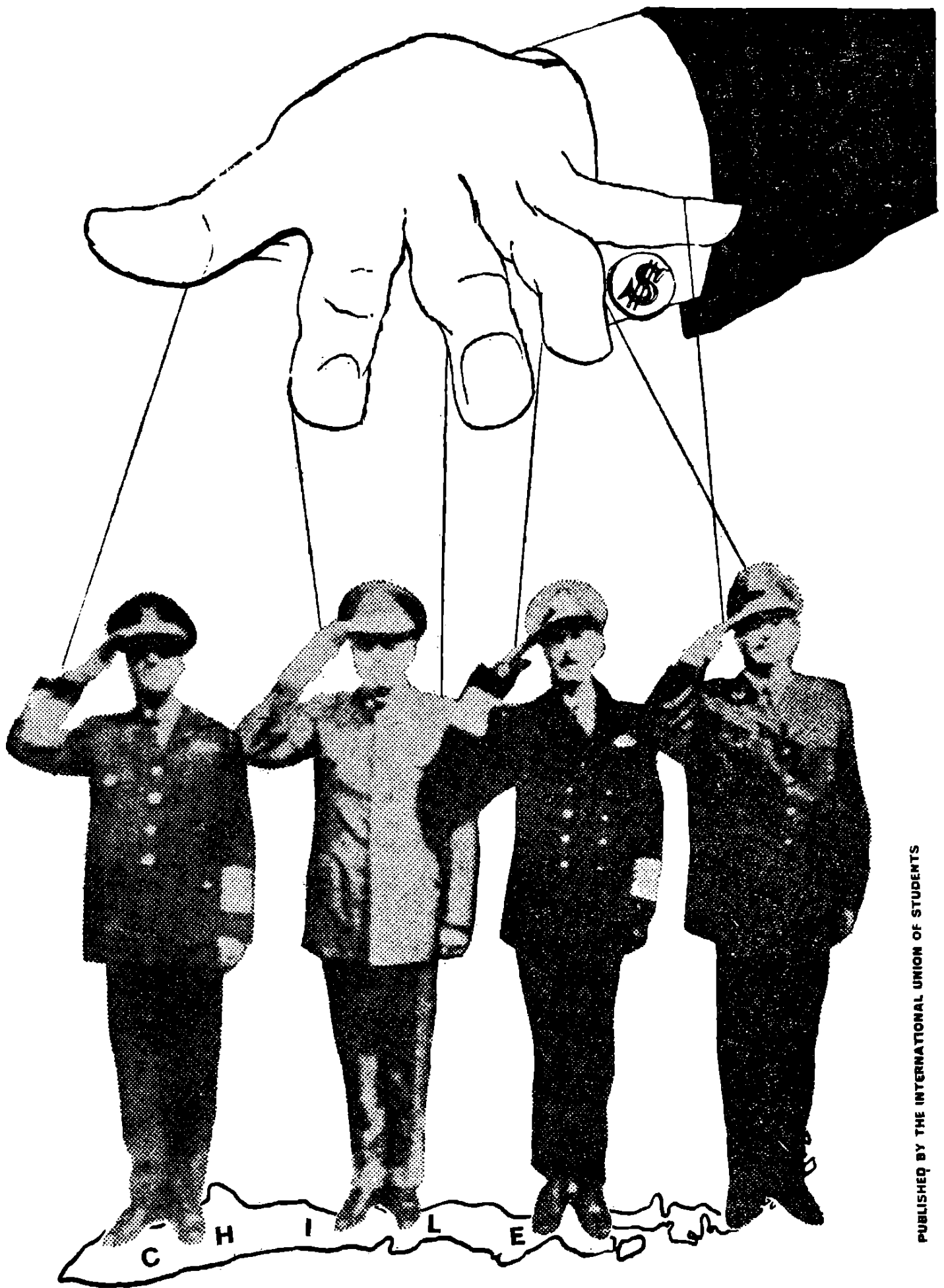
— Neden?

— Çünkü fabrikamız ulusallaştırıldı. Yani işçilere ait. Fabrikamız şimdi bir Şili fabrikası.

— Peki, bu sizin patron olduğunuz anlamına mı geliyor?

Kısa bir duraklamadan sonra işçi cevap verir:

— Evet. Şimdi fabrikada bir yönetim konseyi var; üyelerinden altısı işçi arkadaşlar.



PUBLISHED BY THE INTERNATIONAL UNION OF STUDENTS

— Güzel. Peki konseyin çoğunluğu işçilerden mi oluşuyor?

— Hayır.

— Ama, sayı önemlidir değil mi?

— Evet, çok önemlidir. Örneğin konseyin on dört üyesi var; bunlardan altısı işçi.

— Ama, örneğin, ücretleri değiştirebiliyor musunuz? Örneğin şimdi ücretiniz bu kadar ama şu tarihten sonra elinize şu kadar geçecek diyebiliyor musunuz?

— Hayır, böyle birşey yapamayız.

Gördüğünüz gibi, bu gibi sorular, böyle bir sorgulama kötü birşeydir. Çünkü ne cevap alacağını zaten bilen bir aydın tarafından sorulmuştur. İşte beni kızdıran da bu. Ancak, bu emekçilerin katılması sorununu, devlet ile ilişkisini göstererek ortaya koymak gerekiyordu.

Halk Birliği Fransa'da çok desteklendi, çünkü Halk Birliğinin «devlet mekanizmasının yıkılması» anlamına geldiği düşünülüyordu. Ta başından beri, kendi kendime şu soruyu yöneltmişimdir: «Bu Şili deneyi neden Şili dışında böylesine ilgi uyandırıyor? Yurt dışında, Avrupa'da tanıdığım bazı insanlar var; bunların akıllı olduklarını biliyorum. Şili'yi yalnızca nezaket gereği ya da romantizm olsun diye desteklemiyorlar. Bu konu da çok anlayışlılar. Bu sorunun altında, benim pek iyi göremediğim birşeyler buluyorlar». Ve 1972 başlarında, Allende artık dizginleri elden kaçırmaya başladığı zaman sorunu anladım ki, halk olağanüstü bir yaratıcı atılım içindeydi; yeni birşeyler yaratıyordu. O sırada Güney Amerika'da görülenlerden farklı birşeyler yaratıyordu. Eğer bir ülkede bütün bilinen sosyal ilişkiler değişiyorsa, açıktır ki bu inanılmaz birşeydir. Bu ne Yugoslavya'daki öz yönetim sistemi, ne de Stalin tipi bürokrasi değil, yepyeni birşeydi. İşte bu yüzden size gecekondulardan söz ettim. Polis şefi, aşağıdaki sözleri söylerken çıkardığı ders de budur: «Ekim de, kitleleri biraz anlar gibi oldum. Onların bana öğretecek dersleri olduğunu kavradım. Şimdiye kadar anlamamıştım bunu. Çünkü şimdiye kadar bir teorisyenden, Marksizmi yalnızca kitaplardan tanıyan bir insandan başka birşey değildim.» Halk Birliğinin bütün yöneticileri biraz ona benziyorlardı. Pratik oyununu oynayan teorisyenler. İşte bu yüzden filmin kahramanı şöyle der: «Kanımcı, hiçbir yönetici, en kutsal bürokrasi adına olsa bile, kitlelerin yelini almamalıdır.» Ama şu anda bile, kişiliğim, neyi kavramaya başladığını ortaya koyabilecek kadar gelişmemiştir. Tekrar üniversite profesörüyle ilgili sahneye dönersek, bütün söylemek istediklerimi bu bölüme koydum. Ancak pek kolay anlaşılmayan bir tarzda, Marksistler arasında yapılan teknik bir konuşma tarzında verdim. Nedeni de şuydu: Hiç kimsenin bu bölümden faydalanarak Halk Birliğine saldırmasını istemiyordum. Profesör şunu söylüyor: Bir devrim yapıldığı ve bunun sonucu, büyük bir fabrikatöre, senin fabrikanı

ulusallaştıracacağız demekten ileri gitmezse; sonuçta devlet onun yerini alacak ve kendisi de bir işçi olacaksa, o zaman denilebilir ki, hiçbirşey değişmemiştir. Devletin zenginlikleri yeniden dağıtmasını, genel bir yeniden dağıtımın yapmasını istiyorum elbette. Ama bu devlet bürokrasisinin ta kendisidir. Üstelik Şili deneyinde örneğin benim «halk iktidarı» adını verdiğim başka şeyler de vardı.

— Buna kitlelerin yaratma, yeni bir şey oluşturma potansiyeline filmin her yerinde rastlanıyor. Bu potansiye! (bir savunma biçiminde oluşu dışında) Halk Birliği'nin asla ilgisini çekmedi. Bir buhran çıkar, kitleler yardıma çağrılır. Ama sorunların çözüm yollarını kendilerinin bulmalarına asla fırsat verilmez. Bizce Yugoslav ve Sovyet modellerinden kaçınmak gerektiğini belirttin. Yalnız hiç Çin'den söz etmiyorsun...

Helvio Soto — Çünkü Çin deneyi hakkında çok az şey biliyorum.

— Gerek fabrika gerekse komün düzeyinde işçilerin iktidara katılması hakkında söylediklerin, bugün Çin'de denenmekte olan şeyler.

Helvio Soto — Bana söylenen de buydu. Bütünüyle katılıyorum. Ancak ben Halk Birliği döneminde Şili'de bildiklerimiz dışında birşey söylemek durumunda değilim. Yoksa, bol bol Yugoslav ya da Sovyet toplumundan söz ederiz. Allende gibileri Yugoslavya'ya çok yakınlık duyuyorlardı. Allende bu ülkeyi birçok kez ziyaret etmiş, orada birçok dost edinmişti. Başka birşey: Castro Şili'yi ziyaret ettiğinde ülkede değildim. Şili stadında kalabalık önünde büyük bir konuşma yapmış ve şunları söylemiş: «Devrim anında, savaş anında, durumdan en çabuk ders çıkaran, en çok öğrenen kimdir? Halk mı, yoksa sağ mı?» Kalabalık «halk» diye bağırmış, Castro şu karşılığı vermiş: «Hayır halk değil, sağ». Komiser şu sözleri kullanırken biraz bu noktaya değinmektedir: «Orta sınıflara ilgi gösterilmelidir; aksi durumda faşizmin temelini teşkil edeceklerdir.» Sağın ne yapması gerektiğini daha çabuk kavradığı doğrudur. Şili'de olup bitenler bunu kanıtladı.

— Son filminden söz eder misin?

Helvio Soto — Bu, *Métamorphose*'dan bütünüyle değişik bir film. Faşist cuntaya karşı verilen savaşı gözönüne getirmek gerek. Bu noktada saklı kalmış hiçbir konu yok. Kolay, anlaşılır bir film yaparak faşist mekanizmayı göstermek gerek. Kanımca, kitlelerin çektiği acılar gösterilebilir. Santiago'da elçiliklere sığınan mültecilere bir göz atmak yeterlidir. Aralarında işçiler yok. En çok baskıya uğrayanlar işçiler. Bu benim için yeni birşey değil. Daha küçük bir çocukken, anlamıştım ki, bir deprem olduğu zaman (Şili'de sık sık olur), en çok felâketlere uğrayanlar işçilerdi. Çünkü çok kötü yerlerde, son derece sefil, çürük evlerde otururlardı. Yağmur yağsa, bu onlar için yine bir felâketti. Oysa bir solcu aydınlar için, yağmur bir neşe kaynağıdır, roman-

tik birşeydir. Yağmur üzerine bir şiir bile yazılabilir. Ama onlar için sel vb. hep birer trajedidir. Siyasi baskı için de aynı şey sözkonusudur. Bedelini en çok kim öder. Elbette işçi sınıfı! Baş belaya girmiş olup da, bir elçiliğe gelen ve «sayın elçi, hayatım tehlikede; benielçiliğinize siyasi mülteci olarak kabul eder misiniz?» diyen bir işçiye pek rastlamadım. Kısacası, mülteci işçiler bulunmuyor. İşte bu yüzden, vakit geçirmeden, kitlelerin fedakârlıklarını göstermeye çalışacağım, dedim. Biliyorum, bu film eleştirilecek, çünkü bir «süper prodüksiyon» yapacağım; böyle bir film siyasi olamaz. Ancak ben bunun doğru olmadığını ve Şili kitlelerinin beni ikna ettiklerini düşünüyorum. Bir fresk, siyasi durumu yansıtan bir tablo olduğu, somut kişilere yer verdiği ölçüde, böyle bir filmde ciddî ve affedilmez olan şey, kitleleri dışarda tutmaktır. Aksi durumda, Amerikan filmlerinin batağına saplanmak işten bile değildir.

— Bu filmde Z yi eleştirecek misin?

Helvio Soto — Şu konuyu kavrayalım: Şüphesiz generaller, siyasi yöneticiler, polisler olacak. Ama kitleleri eklediğimiz zaman, filmin kapsamı önemli ölçüde değişir. Ancak ben sinemada böyle birşey yapmaya çalışmadığım için, size sonucu hakkında teminat veremem. Ama yine de deneyeceğim. Filmimin kahramanı kitleler olacaktır. İşte bu yüzden, samimi olarak şunu belirttim: İçindeki kişilerin burjuva olmaları yüzünden, birkaç işçi filmde konuştukları halde *Métamorphose* yine de bir burjuva filmidir. Şimdi tam tersini yapacağım. Kahramanım kitleler olacak; buna Pinochet türünden bazı kişiler ekleyeceğim. Tanklar, zırhlı arabalar göstereceğim; ama siyasi yöneticilerin üzerine değil, bir fabrikanın, yani binlerce işçinin üzerine yürüteceğim bunları. Ancak henüz büyük sözler etmek istemiyorum, çünkü Şili direnişi kitlelerin yürekliliği, yaratma birikimleri yüzünden gerçekten gelişti. Kimse beni yanlış anlamasın; hiçbir zaman demagoji yapmak istemedim. Birşeyi iyi anladığım zaman benimserim. Bugün onları daha iyi anlıyorum. Kitleler, hiçbir önderleri olmadığı halde mücadelelerini geliştirdiler. Oldukça ağır bir şekilde ödediler karşılığını. Onlar elçiliklere sığınmadılar. Yapacağım filmi öyle düzenleyeceğim ki, Şili'den Allende ve Halk Birliği hakkında hiçbir bilgisi olmayanlar bile, bütün bunların neler olduğunu anlayacaklardır. Bütün bunları açıklama sorumluluğunu da yükleneyeceğim: Halk Birliği'nin programı, neler yapmak istediğimiz, sağla çatışma vb. Film 4 Eylül 1970'de başlayıp, kanımca büyük bir olay olan, Pablo Neruda'nın cenaze töreniyle sona erecek.

— Bu film projesi açısından, Şili direnişi ile ilişkilerin ne durumda olacak?

Helvio Soto — Filmten kâr elde edilirse, bu Şili direnişine aktarılacak ve Halk Birliği yöneticileri bu parayı istedikleri gibi kullanacaklardır. Birlikçi bir

tutum takınılmazsa, birliğe yardım etmek olanaklı değildir. Sekreter bir tutum takınılırsa açıktır ki bu sekterizme yarayacaktır. Oysa şimdi birlik zamanıdır. Sekterizm açısından, unutmayalım ki anavatanımız İspanya'dır. Ben İspanyol karakterine inanırım. Siz Fransızlar çok daha mantıklısınız. Sizin sekterizminizi bile saptamak, anlamak ve bunu sizinle tartışmak olanaklıdır. Ama İspanyol sekterizmi şiddetin kaynağıdır. Hristiyanlıktan, ortaçağdan bize miras kalan şiddettir. En küçük bir konuda bile, kimsenin kimseyi dinlemediği, anlamadığı bir şiddet. İspanya'da herşey çok daha duygusal, çok daha az mantıklıdır.

Çeviren      LEVON MAFYAN,

# royan'da anti-emperyalist sinema



Uruguay'lı bir «toplu-film çalışma grubu»nun Las Semillas de la Aurora adlı yapıtı

Tüm bir kıta ortak bir düşmana karşı mücadele vermekte. İspanyol, Portekiz sömürgeciliği ve onu izleyen ulusal bağımsızlık savaşları gibi tarihi olayların oluşturduğu, ortak bir kültürün yakınlaştırdığı Güney Amerika halkları ABD emperyalizmine karşı bir cephe oluşturmuşlardır. Rio Brave Del Norte'den Ateşten Topraklara kadar tüm Güney Amerika kıtası ABD'nin av sahası

durumundadır. Kaynakların aynı şekilde yağmalanması ABD’ce iktidara getirilmiş ve kendini Washington’a adanmış askeri diktatörlükler, «oligarşik demokrasi» türünde ve benzeri hükümetlerce zorunlu kılınan kültürel bir bağımlılık.

23-28 Mart tarihlerinde, Royan’da çağdaş sanat festivalinden bu yana gerçekleştirilen bu ilk gösteri sırasında, günümüze dek sadece ayrıcalıklı bir ihracat sayesinde tanımak olanağını bulduğumuz bazı yapıtların özellikle Brezilya Cinéma Novo’sunun filmleri dışında tüm Güney Amerika sinemasının ürünlerini izlemek ve bu sinemanın genel kavgada yerini almış olduğunu gördük. Oniki ya da onüç ülkeyi temsil eden kırkaltı kısa, orta ve uzun metrajlı filmin seçiminde pek fazla bir özen gösterilmemiş sadece tümü günümüzün politik olaylarına olan yakınlıkları açısından bir seçime tabi tutulmuşlardır. Sinema festivallerinin güttükleri ticari amaçlar gözönünde bulundurulduğunda yalnız festivalin teması ve programı açısından değil, aynı zamanda gösterilen filmlerin çıkarları açısından da bu girişimin son derece gözüpek ve az rastlanır türden olduğu açıkça belirmektedir. Nitekim festivalin düzenleyicisi Jeanine Euvrard, «Royan Sinema»nın kendi estetiğın ince zevklerine ve biçim tartışmalarına teslim edebileceği günlerin henüz çok uzakta olduğunu belirtmektedir.

Bu filmlerde söz kimdedir ve bu söz alış nasıl gerçekleşmektedir? Halk yığınlarının burjuva kültürünün egemenliğinden kurtarılması yönünde gelişen devrimci mücadelenin günümüzdeki aşamasında bu temel sorunları yanıtlayabilmek için festivalde gösterilen filmlerin iki belli başlı bölümde sınıflandırılması gerekmektedir:

I — Birinci bölümde, küçük burjuva aydınları (özellikle üniversite toplulukları ve öğrenciler) tarafından gerçekleştirilen politik mücadeleye yönelik belge filmleri yer almaktadır. Bu filmlerin bir bölümünü tarihsel ve politik çözümlemeler getirmeyi amaçlıyan, ancak genellikle yüzeysel Marksist tipte politik çizgi izleyen yapıtlar oluşturur. Meksika’lı yönetmen R. Gleyser tarafından, sendika ve üniversitelerde gösterilmek üzere gerçekleştirilen ve elli yıllık Meksika tarihi üzerine didaktik bir yapıt olan ancak dondurulmuş bir devrim anlayışını yansıtan filmiyle; Brezilyalı Carlos Marighela, Venezüellalı Douglas Bravo, Georges Mattei, Camillo Torres gibi gerilla savaşını seçmiş bulunan devrimci liderlerin görüşlerini ele alan B. Muel ve J. P. Sergent adlı iki Fransızın filmi ve Güney Amerika’daki devrimci mücadelelerin genel görünümünü yansıtmayı amaçlıyan Fransız, İngiliz ve Uruguay’lı bir topluluğun **Las Semillas de la Aurora** adlı yapıtı bu türden filmlere örnek olarak gösterilebilir. Bu son yapıt, bir bakıma betimleyici bir nitelik taşımakta ve bu türden girişimlerin genellikle içine düştükleri tüm yanılgıları yapısında barındırmaktadır: Çözümlemenin aşırı şematizmi, acayip bir karma (amalgam), soyut

politik çözümlerler, ve filmin amaçladığı seyirci kitlesi tarafından anlaşılmasını son derece güçleştiren yadsınabilir ölçüde biçimsel bir çalışma, konunun ele alınışında halk yığınlarına yer vermiyen ancak halk yığınlarıyla ilgili mitlere değgin bir görüş. Filmi gerçekleştirenlerin, halk eylemlerinin gelişimine sosyal pratikleri yönünden yabancı kalmaları (milliyetleri açısından) diğer yapıtlarda kısmen görülen bu tür hataların bu filmde son derece fazla olmasına yol açmıştır.

Kolombiyalı yönetmen Carlos Alvarez'in «Demokrasi Nedir?» adlı yapıtı bu tür girişimlerin olumlu bir örneğidir. Film orta uzunlukta olup canlı ve didaktik bir üslupla 1936'dan bu yana Kolombiya'daki burjuva demokrasisinin tarihsel bir özetini vermektedir: Yerine getirilmeyen vaatler, seçim hileleri, gerilla eylemlerine kadar uzanan halkın hoşnutsuzluğu, papaz Camillo Torres film yönetmenlerinin iki yıl kadar hapiste yatmalarına neden olmuştur.

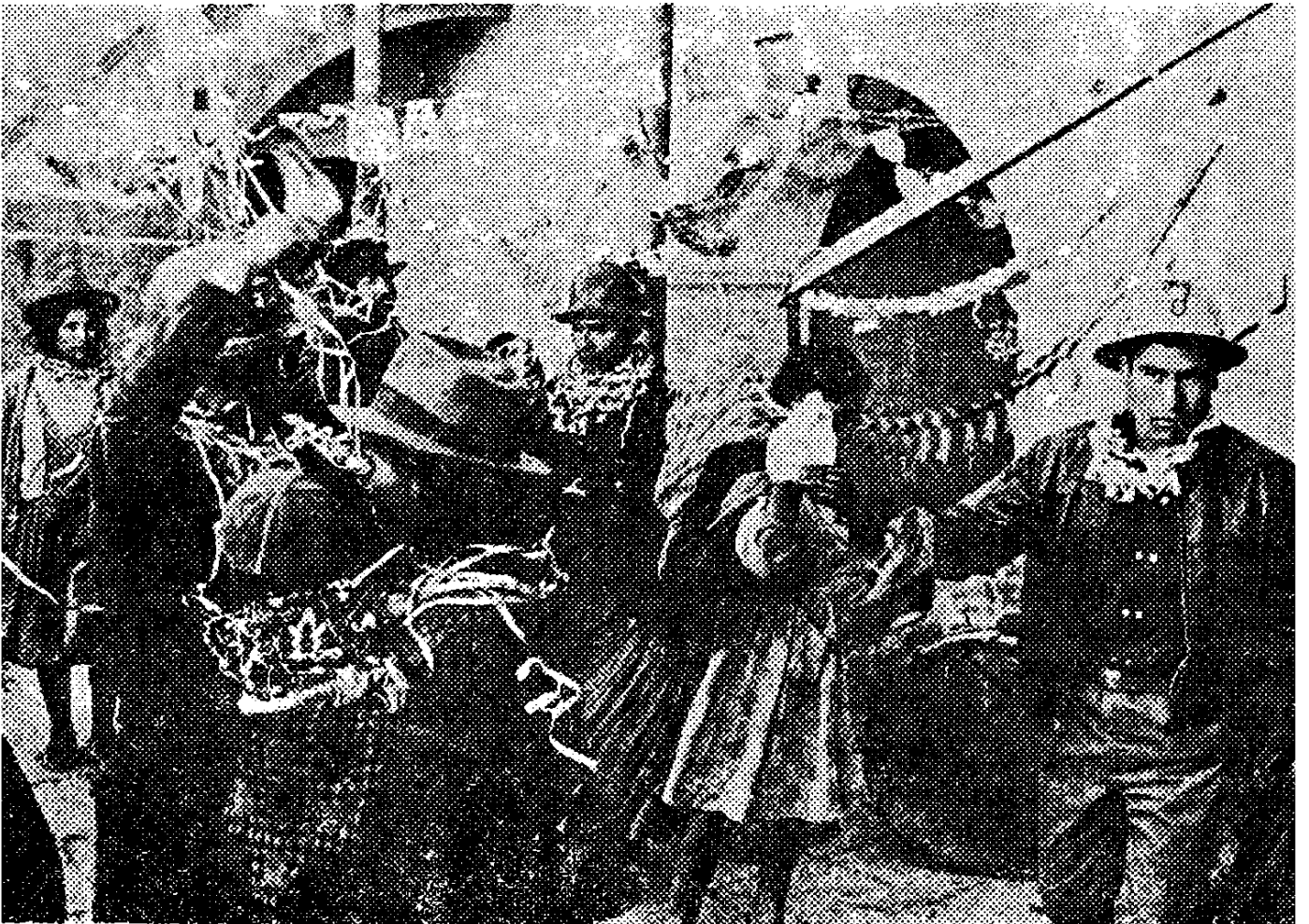
Diğer bazı filmler ise değişik bir tutum sürdürmeyi amaçlamakta ve halk eylemine koşut gelişen bir soruşturma çalışmasını önermektedirler. Bu soruşturmanın öğelerini salt genel görüşe uygunlukları ve bu nedenle de çözümlenmeye hak kazanmaları ölçüsünde varolagilen olguları oluşturmamakta; soruşturma getirmektedir (Halkçı bir söylevle burjuvazinin bir söylevi arasındaki sistematik karşıtlık ve bu karşıtlığın filmin kurgusuyla pekiştirilmesi, yansıtılması)

Örneğin Şili'li yönetmenlerce gerçekleştirilen ve toplu bir çalışmanın ürünü olan «Halk Uyandırdığı Zaman» adlı yapıt, halkın bilinçlendirilmesini ve faşist grupların yakın tehlikesi karşısında örgütlenme isteğini perdede yansıtmakta. San Lindkvist adlı İsveç'linin «Tupamaros» adlı filmi ise Uruguay'ın iç durumunu sergilemekte ve halkın mücadele yöntemleriyle ilgili değişik tutumları karşılaştırmaktadır. Halk hapishanelerinde Tupamaros'lar tarafından tutuklanan kişilerle gerçekleştirilen röportajlar olağanüstü bir belge niteliği taşımaktadır. Fakat yapıt tümüyle sadece Avrupalı olup olayların dışında kalan ve dolaylı olarak konuyla ilgilenen seyirciye birşeyler verebilmektedir.

Bruno Muel ve Theo Robichet'nin «Şili Eylülü» adlı yapıtında da, Allende öncesi ve sonrasına ilişkin politik sorunlar ele alınmakta ancak durum son derece umutsuz ve acıklı bir şekilde sergilenmektedir. Filmde, tanıkların beyanları genellikle aynı yönde bir gelişim göstermekte ve söylev hiçbir şekilde mücadelenin bir ögesi olamamaktadır. Amaçlanan her türlü politik ön yargıdan arınmış olduğu varsayılan Fransız seyircisinin soyut bir ahlakî kınama içinde tutulmasıdır. Oysa bir seçimin yapılması zorunludur: Bir halkın aynı anda hem acınacak bir durum içinde gösterilmesi hem de onda mücadelenin unsurlarının aranması olanaksızdır.



Önder / Jorge Sanjines



Halkın eCsareti / Jorge Sanjines

Bazı filmler bize şunu öğretmiştir: Halkın sözü alması hiçbir zaman kendiliğinden gerçekleşmemekte, filmin kurgusunun yeniden ürettiği bir mücadelenin sonucu olmaktadır: bir söyleve karşı diğer bir söylev. Seyirci ile olan ilişki bazı filmlerde, özellikle cinema-verite'nin savunduğu şekilde anında ve dolaysız bir yöntemle gerçekleşmemekte, bu her an varolan bir söyleve karşı verilen bir mücadelenin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle salt bir film tarafından üretilen, ortaya konan önerilerin doğru veya yanlışlığının gözönünde bulundurulmaması, ayrıca seyirci ile yapıt arasında oluşan ilişkinin somut biçimini belirleyen bu önerilerin ne şekilde üretildiğinin de tartışma konusu edilmesi gerekmektedir.

Ancak halkın sözü alması ve kendisini tam anlamıyla ifade edebilme olanağına kavuşması bir mücadelenin daha verilmesini zorunlu kılmaktadır: Bu mücadele, gerçekten devrimci düşüncelerle onu yansıtmak isteyen sinemacı veya sinemacılar arasında sözkonusu olmaktadır. Örneğin, grev, miting, röportaj gibi anında çekilen film malzemesiyle bu malzemenin filmde, kurgunun aracılığıyla kullanılması olgusunda olduğu gibi.

2. Yapıntı filmleri. Öncekilere benzer bir karşıtlık bu türden filmlerde de söz konusu olmaktadır: Bir yandan küçük burjuva yönetmenler tarafından gerçekleştirilen filmler; diğer yandan kitle hareketlerinin ve halkın sözü almasının yapıntının öz malzemesini oluşturduğu ve film yönetmeninin işlevinin kısmen silindiği veya bu söz almanın doğrultusunda geliştiği yapıntı filmleri.

Festivalde gösterilen Brezilya filmlerinin tümü bu bölüme girmektedir.

Jabor'un, orta sınıfın temsilcileriyle gerçekleştirdiği ve Marker'in etkisini taşıyan «Kamuoyu» adlı röportaj filmi korku ve iktidarın faşist düşüncelerine boyun eğmenin ötesinde hiçbir şey yansıtmamaktadır. Carlos Diegues'in bir foto-roman estetiği ve popülist bir yapıntı içinde ele aldığı yarı proleterlerin isyanını gösteren «Büyük Şehir»; J. P. de Andrade'nin Brezilya tarihini yeniden politik bir düzenlemeye tabi tutmayı amaçlıyan «Os Inconfidentes»i bu türden yapıtlardır. Bu son filmde, XVII.'nci yüzyılda sömürgeci Portekiz'e karşı başlatılan ünlü aydın ayaklanması, zalime karşı yaşamın önü alınamayan bir karşı koyuşu şeklinde gösterilmektedir. 1972 yılında, Brezilya'da sansür tarafından yasaklanan ve son derece klasik bir sinematografik kaydediş biçimi kullanan Leon Hirszman'ın «Sao Bernardo»sunda temel kişi, tarihi çizgisel bir anlatımla hem kendi hem diğer kişilerin yapıntısını oluşturarak anlatır. Amaçlanan büyük toprak mülkiyetine dayalı kapitalizmin ve kapitalin yığıldığı bir aşamada üretim ilişkilerinin marksist bir açıdan çözümlenmesidir.

Bu yapıtlar arasında en avrupalı olanı «Siyasî bir polis şefinin değişimi» adlı yapıttır. Filmin 1973 yılında, Şili'de Halk Cephesinin oluşturulduğu bir sırada gerçekleştirilmiş olması şaşırtıcı gelebilir. Konunun ele alınışındaki dü-

rüstlüğüne karşı yapıt karamsar ve aşırı faşist sağ ile devrimci sol ve rejimin esas düşmanı arasındaki ilişkiyi kötü ayırdedebilen bir küçük burjuva aydınının kişisel görüşlerini yansıtmaktan öteye gidememektedir. Böylece yapıt Bertolucci ve Antonioni'ninkine benzer bir dünya görüşünü yansıtan ve sosyal gerçeklerden giderek uzaklaşarak artistik becerikliliği yansıtan biçimsel tercihlere yönelik modern bir sinema anlayışının ürünü olmaktadır.

Buna karşılık, Meksikalı yönetmen Paul Leduc'un «Reed, başkaldıran Meksika» adlı filmi temel politik bir sorundan sıyrılmaya kalkışmaz. Pratiğiyle kitlelerin pratiğinden ayrılan küçük burjuvazinin söylevi hangi gerçekleri ortaya koymaktadır (taşımaktadır)? Film aynı zamanda Sovyet devriminin tarihçisi olan John Reed adlı bir aydının 1913 yılında Meksikadaki halk ayaklanması ile ne denli gerçek bir birleşme içinde olduğunu da sergilemektedir.

Şili'li yönetmen Miguel Littin'in «Vaadedilen Toprak» ve Bolivyalı yönetmen Jorge Sanjines'in «Halkın Cesareti» adlı yapıtları yönetmenin anlatımı etrafında oluşan bir anlayışa karşı koymak istemektedirler: «Biz biraz da üzüntü ve alçak gönüllülikle, bir ölçüde yeni-sömürge durumunda olan ülkelerde filmler yapmaya çalışan küçük burjuvalar olduğumuzu kabullenmek zorundayız. Bu sorun son derece açık bir şekilde görmekteyiz. Çünkü, Şili'de öğretici durumda olanın halk olduğu ve bizlerin filmlerimizi halkın mücadelesinin içine girerek gerçekleştirmek zorunda olduğumuza inanmaktayız» (M. Littin).



Brezilyalı yönetmen J. P. Andrade'ın yapıtı filmine bir örnek olabilecek olan «Os Inconfidentes» adlı yapıtı

«Bizim amacımız sinemada bir takım yenilikler ortaya koymak değildir. Kendi öz gerçeğimiz, gerçeğin aranmasında ve devrim yolunda daha fazla gerçekliliğe gereksinme duymamıza yol açmıştır. Kendi öz ideolojimizi halkımızın kültürel kaynaklarında aramalıyız. Bu, kuramsal açıdan sözü edilmesi kolay ancak pratikte uygulanması çok güç bir görevdir. Bu sorunun çözülmesi uzun yılları ve birçok neslin çalışmalarını gerekli kılmaktadır» (J. Sanjines).

1971 yılında Bolivya'da gerçekleştirilen «Halkın Cesareti» adlı filmde Altiplano'daki maden işçilerinin ayaklanmalarının Bolivya ordusu tarafından şiddetle bastırılması olgusundan yola çıkılarak halkın değişik mücadele yöntemleri içinde bilinçlenmesi gösterilir: Ekonomik hak davası (grevler ve gösteri yürüyüşleri), silâhlı mücadele. Maden işçileri aynı zamanda filmin başoyuncuları, filmi gerçekleştirenler ve filmin amaçladığı kimselerdir. Ancak filmin başka sınırlı amaçları da bulunmaktadır: Saptamak, bellemek (temel tarihi olayları unutulmuşluktan kurtarmak.) Ne var ki film çelişkilerin derin bir çözümlemesine gitmeyi amaçlamaz.

Miguel Littin de, 1972 yılında, Şili'de, «Vaadedilen Toprak»ı çekerken aynen Sanjines'in yöntemini uygular: Sekiz aya yakın bir süre Santa Cruz kasabasında köylülerle müşterek bir çalışmaya girişir. Filmde, 1938 yıllarında büyük toprak sahiplerine karşı uzun bir yürüyüş düzenliyen Joze Duran adlı Şili'li bir halk kahramanının öyküsü anlatılır.

Sömürülen yığınların dinamizminin ve olanaklarının sergilendiği bu freskte halkın anlatım yollarının tümü bir araya gelmektedir.

Böylece, Sanjines ve Littin siyasal bir sinema için yeni bir yol önermektedirler. Bu yol, Bolivya'da Torres'in, Şili'de de Halk Cephesi'nin iktidara gelmesiyle oluşan elverişli durumların ortaya çıkardığı bir yoldur: «Filmleri seçkin bir zümrenin değil daha evvelce folklor ve müzik sayesinde kendilerini ifade eden halkın gerçekleştirmesine dek yeni filmler ve yeni sinemacıların oluşturulması».

(Çeviren YAKUP BAROKAS

# **gerçek sinema**

**ABONE OLUNUZ  
DESTEKLEYİNİZ**

**TMGT Sinema Merkezi İstiklal Cad.471-2  
İstanbul**

**Genel Dağıtım  
DER-DA (Dergi Dağıtım)  
Cağaloğlu Yokuşu Kemaliye Han  
No : 4/14 İSTANBUL**

# gerçek sinema

8

Sinema semiolojisi ve  
ideolojik mücadele

Şili Sineması

Royan'da anti-empyralist Sinema  
Dziga Vertof, Brecht / dolaysız sinema ve  
toplum bilimsel deney

