

CAGDAS SINEMA



latin-amerika sinemasi



ŞUBAT / NİSAN 1975

YIL : 2, SAYI : 7

İÇİNDEKİLER

çağdaş sinema'dan	2
ukamau grubu, jorge sanjines ile konuşma	4
miguel littin ile konuşma	22
sinemacılar ve halk hükümeti, politik bildiri	33
helvio soto ile konuşma	35
«vaadolunan toprak», sözde iktidar / s. toubiana	41
«vaadolunan toprak», uyanık ses / p. bonitzer	45
paul leduc ve alexis grivas ile konuşma	48
sinematografik biçimln diyalektiği / s. m. ayzenştayn	57
«sen, cephepe!» filmi üstüne / d. vertof	74
da vinci ve burjuva sanatı / k. arca - y. boz	81
sinema tekniği - 6 / ü. barışta	92

çağdaş sinema'dan

Bilindiği gibi, zaman zaman, 1939 tarihli ve faşizm kökenli «Filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair Nizamname»nin anti-demokratik uygulamasına karşı çeşitli girişimler olmaktadır.

Bugünlerde yine alevlenen «Sansürle mücadele» konusundaki görüşlerimizi kısaca özetlemeyi gerekli görüyoruz.

Yaygın ve etkin bir kitle haberleşme aracı ve güçlü bir ideolojik eylem aracı olan sinema, egemen güçler tarafından sürekli olarak «sıkıdenetim» altında tutulmaktadır. Bu sıkı denetim üç alanda birlikte ve içiçe yürütülmekte, sinemaya üç ayrı sansür uygulanmaktadır:

siyasal sansür

ekonomik sansür

ideolojik sansür

Siyasal sansür çok yönlü bir örgütlenme gösterir. İçişleri Bakanlığı'na bağlı, bilinen sansür kurulları yanısıra, çeşitli bakanlıklardaki film daireleri ve merkezleri, TRT Kurumu, Devlet Film Arşivi, yargı organları, mülki amirlikler, sıkıyönetim, vb. de siyasal sansür uygulama hakkına sahiptirler.

Yapımı, dağıtımı, işletmeciliği ve sinema salonları ile ithalat ve ihracatı tümüyle denetiminde bulunduran ve parselleyen egemen sinema güçleri, kendi çıkarları doğrultusunda sinema alanını sıkı bir baskı altında tutan güçlü bir ekonomik sansür uygulamaktadırlar.

Yerleşik sinema düzeni, egemen güçlerin ideolojisini yansıtmak ve yaymak görevi içinde, bazı belirli «sorunları ortaya koyuş ve sunuş biçimleri» getirmektedir. Neredeyse Hollywood sinemasının bir uydusu durumunda işlev gören bu görsel-işitsel düzen, tek tip bir sinema örneğini tek mümkün olarak kabul ettirir. Bunu da «halkın isteği» ilan ederek, sinema alanında iki yüzlü bir ideolojik sansür uygular.

«Sanatsal değeri yüksek» bir sinema için yürütülen ve yalnızca Sansür yönetmeliğini hedef alan çabalar, son çözümlemede başarısızlığa adaydırlar. Çünkü, sansürle salt sanatsal nedenlerle sanat adına mücadele edenler, Brecht'in deyişiyle «sanat adına sınıf mücadelesinin kesilmesini istemek durumundadırlar». Öte yandan, sermayenin sinema üzerindeki egemenliği sürdükçe, «sinematografik özgürlükler» bir yalandır.

Egemen güçlerin sinema alanında uyguladıkları sıkıdenetimlere karşı verilecek gerçek bir mücadele, devrimci sinemaya vurulmuş olan tüm zincirlerin koparılmasına yönelik olmalıdır:

Bir yandan idealist ve metafizik sinema düşüncesini ve kuramlarını iyice açığa çıkarmak, devrimci sinema alanındaki saptırıcı ve yozlaştırıcı sızmalarını önlemek, diyalektik ve materyalist bir sinema ideolojisini (kuramını değil) oluşturmak; öte yandan düzen sinemasının uyguladığı pratiklerin ve tekniklerin getirdikleri denetim ve koşullandırmaları, kurdukları tuzakları etkisiz kılmaya çalışmak, tüketimin üretimi belirlemediği yeni ve güçlü bir sinema pratiğini oluşturmak; diğer yandan da, bu kavrayış ve yaklaşımın ürünü olan filmleri (nesnelleşmiş ideolojik eylem araçlarını) kitlelere ulaştırmak, kitlelerin ekonomik politik ve ideolojik mücadelelerine sinema yoluyla katkıda bulunmak için genel devrimci mücadele içinde, toplumdaki en ilerici güçlerin örgütlü önderliğinde, her türden sıkıdenetimlere, sansürlere karşı somut, çok yönlü, esnek ve etkin mücadeleler vermek.

Sanatsal nedenlerden ötürü değil, siyasal nedenlerle, siyasal bir sinemayı amaçlayanların sansürle mücadelesi gösterişsiz olan bu güç yoldan geçer...

Çağdaş Sinema, sansüre karşı girilen tek boyutlu mücadeleleri de çelişkileri derinleştirip açığa çıkardıkları ölçüde desteklemektedir.

ukamau grubu jorge sanjines ile konuşma



Bolivya'daki Ukamau sinema grubunun kurucularından Jorge Sanjines, «Cahiers du Cinéma»nın Ekim/Kasım 1974 sayısında yayımlanan aşağıdaki konuşmasında, ülkesindeki anti-emperyalist mücadele içinde oluşan sinema pratiğini aktarmaktadır.

Konuşma, Bolivya'daki anti-emperyalist sinemanın gelişimini, temel sorunlarını, ekonomik, politik ve kültürel alanlarda getirdiği çözümleri büyük bir açıklıkla dile getirmektedir.

Ç. S.

Cahiers du Cinéma: Ukamau grubu, hangi unsurlardan yola çıkarak nasıl yaratıldı, nasıl örgütlendi, son yıllarda Bolivya'da görülen az ya da çok totaliter, farklı siyasal rejimler altında nasıl işledi?

Jorge Sanjines: İkin Şili'de çalıştım, ama hedefim her zaman kendi ülkemde, Bolivya'da sinema yapmak oldu. 1960'da La Paz'a döndüğümde, o dönemde tek üretici topluluğa bağlanmayı denedim; çevresinde Hugo Roncam gibi Bolivyalı sinemacıların çalıştığı Jorge Ruiz'in grubuydu bu. Chipaya ve Aymara toplulukları arasındaki ilişkiler hakkında çok anlamlı, çok ilginç bir film yapmışlardı: «Vuelva Sebastiana.» Çok dürüst ve büyük bir teknik niteliğe sahip bir film olarak göründü bana. Bütün dikkatimi çekti, çünkü sinema geleneği olmayan bizimki gibi bir ülkede bu düzeyde bir film bulmak son derece ender bir şeydi.

Bu grupla bütünleşemedim, çünkü üyelerinin birçoğu benim katılma karşı düşmanca tavır alıyordu. O zaman bağımsız bir film yapmayı denedim. Çekim için gereken para ve fiyatlar hakkında bilgi almaya başladığımda, tamamen yanlış bilgiler verildi bana. «Bolivya'da sinema yapmak çok pahalıdır», deniyordu. Ve gerçekte olduğundan on kez daha yüksek söyleniyordu fiyatlar. Gidip başka bir ülkede çalışmam öneriliyordu. Ama bu arada Jorge Ruiz'in grubunda çalışan Oscar Soria ile birleştim. Ve hemen aramızda ideolojik ortaklığın bulunduğunu, bir diyalogun mümkün olduğunu gördük. Bu dostluktan ve ortak anlayıştan yola çıkarak, daha sonra bir üçüncü sinemacının da katılacağı yeni bir grup

benimle birlikte kurmaya karar verdi Soria. Ve üçümüz kararlaştırdık «Devrim»i gerçekleştirmeyi. Bolivya ulusal sineması için bir çizgiyi belirleyen güdümlü bir filmdi bu. Onu yapmak için, bizi çevreleyen gerçeklikten topladık malzemeyi. Daha baştan, ispanyolca ve iki kızılderi dili olmak üzere üç dil konuşulan bir ülkede bazı dil sorunlarını çözümlenmek gerekiyordu; en iyi çözümün, diyalogsuz, tamamen müzik ve seslerden oluşan bir film yapmak olduğunu düşündük. Belki görmemişsinizdir bu filmi, göstermek için yanımda getirdim. Grubumuzun çalışmasının en başından isteğimizin bir mücadele sineması yapmak olduğunu iyi göstermektedir «Devrim».

CdC : Bu ilk filmin yapımını nasıl başardınız?

J.S. : Milli Piyango için bir propaganda filmi yapmak için yarı-resmi bir kurumla bir sözleşme yapmıştık. Grubumuz ekonomik çıkar düşünmediğinden, önerdiğimiz ücret rakiplerimizin önerdiklerinden çok daha azdı ve işi biz aldık. Ve bu filmi yaparken, aldığımız parayla, bütün kârları yatırmak, laboratuvar kolaylıklarından yararlanarak aynı anda «Devrim»i çevirdik. Piyango filmi de, sonuç olarak servet efsanesini yıkan bir filmdi ve ismarlayanlar tarafından hiç kullanılmadı. «Devrim» Bolivya'da resmi olarak gösterilemedi. Yine de o sırada ülkede görece olarak ilerici bir hükümet vardı, tabii Ulusal Devrimci Hareketin sınırları göz önüne alınmalı. Biz de bu hükümetin filmin gösterilmesine izin vereceğini ummuştuk. Ama, kişisel olarak filmi görmek isteyen Paz Estenssoro kendi koruyucularının üniformalarının ekranda gösterilmiş olan baskı yapan birliklerin üniformalarına çok benzediğini söyledi. Gösterilmesine izin vermedi. Biz, «Devrim»i işçilere, madencilere gizlice gösterdik. Bütün ülkede yaklaşık otuz bin maden işçisi filmi gördü.

CdC : Film maden işçileri tarafından nasıl karşılandı?

J. S. : Çok iyi, ama tepkilerden daha basit bir dil aramak gerektiğinin farkına vardık. Bu film modern sinemanın bazı kurallarına göre düşünülmüştür. Ticari yapımlara alışık bir halk için kolay yaklaşılabılır değildi, daha çok üniversiteli topluluğa uygundu. Bizi **Ukamau** tasarısının kökenine götüren de bu daha basit dil araştırması oldu, tabii bu dil biçimini elde etmeyi hemen başardığımızı söylemek istemiyorum. Filmlerimizin gösterilmesi sırasında halkla kurduğumuz ilişki, bu dili gitgide incelememizi sağladı.

CdC : «Devrim»den sonra bir kısa metraj «dokümanter», «Aysa!» («Yıkılma»)yı gerçekleştirdin. O da **Ukamau** grubuyla mı çekildi?

J. S. : Evet. Barrientos'dan önceki başkan Paz Estenssoro tarafından

1968'de kurulmuş olan Bolıvyaya Sinema Enstitüsünün içindeyken yaptık. Bu resmi kurumun çalışmasına katılmamız için bizi Barrientos hükümeti çağırdı. Nedenini hemen anladık: müdürü iyi tanıyorduk, sinemaya büyük bir eğilimi olduğunu sanan, ama gerçekte çok başarısız biriydi. Bizze sorumluluk vererek, bizim sırtımızdan, kendi başına hiç bir zaman gerçekleştiremediği büyük bir film yapmayı düşünüyordu. Ama ne yazık ki yapamadı bu filmi, bizimle bile. Başka işlerden başını kaldıramayan hükümet de, sinema Enstitüsünü ele geçiren bu topluluğa dikkat etmedi. Bir uzun çekimi gerçekleştirmek için, Enstitünün içinde çok çabuk küçük bir üretim alt-yapısı kurmak amacıyla bundan yararlandık. Tasarımımızı iyi yürüttük, bunun gemilerimizi yakmak olduğunu bile bile, çünkü filmlerimizin içeriği bizi bu hükümet kurumundan ayrılmak zorunda bırakacaktı. Gerçekten «Aysa!» ile amacımız uzun çekim gerçekleştirebilecek bir grup oluşturmaktı, bir uzun çekimin alışılmış şemalarına, kurallarına göre 35 mm lik bir film yapmak bizim için bir deneydi. Bence başarısız bir filmdir. Ama aynı zamanda da yararlıdır bizim için, çünkü yanlış bir yola saptığımızı iyi göstermektedir. Sonuç olarak geçersiz, seyirciyle iletişim kurmayan biçim araştırmalarına daldık. Zorunlu bir deneydi bu, ihtiyacımız vardı, çünkü tamamen bağımsız bir uzun çekime doğrudan atılmak çok rastlantısal olurdu. 1965'de, yine Enstitünün içinde **Ukamau**'yu gerçekleştirmemizi sağlayan «Aysa!»dır. Bu film uzun süre gerçek yüzünü gizledi, çünkü sinema kurumunun bağlı olduğu bakan senaryoyu okumak istemişti. O zaman senaryoyu değiştirdik, başka bir yorum verdik. Film, eleştiri için hükümet üyelerinin de önünde gösterildiğinde, sonu bakan için büyük bir şaşkınlık oldu, ve gazetecilerin karşısında bizi kucaklarken, kulağına «Bu bir ihanettir», diye fısıldadı. Daha sonra bize, bunun bu koşullar altında yapılan son film olduğunu, bundan böyle senaryoların konularını da kendisinin saptayacağını söyledi. Çok ünlü ve bütün Bolıvyalılar için örnek olduğunu iddia ettiği, bütün kalay madenlerinin sahibi Simon Patino'nun hayatı hakkında bir film yapmamızı emretti. Patino hakkındaki bu film tasarısının bizi ilgilendirdiğini, ama gerçekleştirme durumunda bir kitabın yorumunu temel alacağımızı söyledik: Cespedes'in, Patino'nun gerçek öyküsünü büyük bir halkçı tutkuyla anlatan «Şeytanın Madeni» adlı romanı. Sonuç olarak grubumuzun bütün üyeleri önceden haber verilmeksizin kurumdan atıldı ve rejime gerçekten uygun sinemacı bulunmadığından hükümet uzun bir süre için Enstitüyü kapattı. Malzemeler televizyona aktarıldı ve televizyon da 35 mm çekmediği için çürüyüp gitti.

CdC : **Ukamau** Bolıvyaya'da gösterilebildi mi?

J. S. : Basının direktmesi sayesinde **Ukamau** geniş ölçüde dağıtıldı ve bütün ülkede büyük bir başarı kazandı. La Paz'da halk sinemalarında yedi hafta gösterildi. Taşra için 16 mm lik kopya yapıldı. Yaygınlığı sayesinde



grubumuza büyük bir ün ve saygınlık sağlayan bu filmi 350 000 kişinin gördüğünü tahmin ediyoruz. Enstitü'den atıldıktan sonra grubumuz oluştuğunda filmin adını aldık: **Ukamau**.

Yine de kötü bir durumdaydık, çalışma olanaklarımız yoktu. Arkadaşlarımızın birkaçı ülkeden ayrılmak zorunda kaldı. Diğerleri yaşayabilmek için eşyalarını sattılar, ben de ailemle birlikte yaşamak için taşraya gittim. Bu da kırsal çevreyi daha iyi tanımamı sağladı; iki yıl kaldım orada. İşte, «Kondorun kanı»na ulaşacak olan tasarı bu dönemde belirdi. Ülkede sürekli olarak gelişen kültürel çatışma unsurlarını derinleştirmek istiyorduk. Titicaca gölü kıyısındaki bir dispenserde Barış Gönüllüleri'nden bir grubun faaliyetlerini Cochabamba radyosundan öğrendik. Bu gruptaki Kuzey-Amerikalı doktorlar köylü kadınları ve erkekleri izinleri olmaksızın kısırlaştırıyordu. Bu eylem, Bolivya gibi nüfus patlaması sözkonusu olmayan, açlık, beslenme yetersizliği ya da iyileştirilebilecek hastalıklar yüzünden ortaya çıkan ölümlerin nüfusun «duraganlığını» sağlamaya geniş geniş yettiği bir ülkede, açığa çıkarılması gereken temel bir eylem olarak görüldü. **Barış Gönüllüleri**'nin bu canice eyleminin kültürel baskıya bağlanabilecek mecazî bir anlamı da vardı. Egemen sınıf tarafından uygulanan baskı biçimleri açısından anlamlıydı. Kültürel kısırlaştırmadan fiziksel kısırlaştırmaya. Bu olayların ortaya çıkarılması, emperyalizmin Bolivya'daki faaliyetlerini daha açık görmemizi ve gösterme-

mizi sağladı. O zaman bizim için sorun, bu gerçek olaylardan yola çıkarak bir film yapmanın olanaklarını bulmak oldu. Sık sık grubumuzu dağılma noktasına getiren bir sorundu bu, çünkü beslenmek, giyinmek gibi hayati zorunluluklar vardı, bunlar sürekli olarak biraraya gelip çalışmamızı engelliyordu. Ama direndik, bize küçük para yardımları yapan doktorlarla, aydınlarla ilişki kurduk. Bütün kişisel eşyalarımızı elden çıkarmaya karar verdik. Evi olanlar sattı. Para bulmak için herşeyi yaptık, ödünç aldık, hatta karşılıksız çekler kullandık. Daha sonra bazı kötü sonuçlar doğacağını biliyorduk, ama bu para sayesinde yaptık filmi. Paranın büyük bölümü de ham film ve 35 mm. lik bir alıcının satın alınmasında kullanıldı. Çekime katılacak olanların ailelerinin geçinebilmeleri için de para ayırmıştık. Bizim grubumuzun dışında olan oyuncu olarak kullanacağımız kişilere ödemek için de para ayırdık. Ama sonuç olarak film, çekimi yapacağımız bölgedeki köylü topluluğunun işbirliği sayesinde gerçekleşti. Köylüler, gerçekten kendi bakış açılarını yansıtacak bir çalışma yapmak istediğimizi inanınca bizim yanımızda yer aldılar ve başka bir sorunumuz kalmadı.

CdC: Köylülerle ilişkiler nasıl kuruldu? Onlarla ilişkiye geçeceğiniz sırada ne gibi sorunlarınız oldu? Ve nereden itibaren filmin tasarısına ve gerçekleştirilmesine katıldılar?

J. S.: «Kondor'un Kanı» («Yawar Mallku») nı, La Paz'dan 400 kilometre uzakta, 4500 metre yüksekliğindeki dağlarda çevirdik. Köye ulaşmak için katır sırtında 24 kilometre gitmek gerekiyordu. Malzemenin taşınması için çok çaba gerekti. Köylüler arasında geçen ilk günler çok güç oldu. Oraya, yalnız topluluğun önderiyle ilişki kurup gelmiştik. O bizimle çalışmaya razı olduğuna göre, nüfusun geri kalanını da kolayca harekete geçirebileceğimizi düşünüyorduk. Kendi kültürümüzün bir şemasını uyguladık: başkan kabul ettiğine göre bütün grup izler, diyorduk. Bu bireyci bir kavrayış. Ama köylülerin insan hakkındaki kavrayışları bireyci değil. Köy topluluğunun içinde düşünüyorlar kendilerini, kollektif bir kavrayışları var. Biz ise, bütün malzememiz, makinelerimiz, garip görüntümüzle geldik, öğleden sonraların sessizliğini yok ettik. Ağır sabah çalışmasının ardından köylüler evlerine çekildiklerinde, elektrikli araçların dayanılmaz gürültüsüyle rahatsız ediyorduk onları. Yapımla ilgilenen arkadaş ertesi günkü sahnelerde oynamaları için köylüleri toplamak istediğinde ise ya red karşılığı aldı ya da kayıtsızlıkla karşılandı. Tek bir gönüllü bulamamıştık, oysa bir köylünün bütün gün çalışıp kazanabileceğinden on kez daha çok para veriyorduk. Para da çekmiyordu onları. Kayıtsızlık da, önce örtülü sonra doğrudan tehditlerle düşmanlığa dönüştü. Başkanla köy topluluğunun ilişkileri de bozuluyordu. Yalnız o inanmıştı yararlı bir çalışma yapacağımıza Pes ettirmişlerdi bizi ve gitmekten başka bir çözüm kalmayınca, biraz da köyün ruhsal yetkilisi olan bir tür falcıyı çağır-

mayı düşündük. Hatamızı anlamıştık, çekim yerinin seçiminden başlayarak onların onayını almaya çalışmamakla, tasarımızı onlara danışmamakla köyün insanlarına saygıda kusur etmiştik, anlamıştık yanlışıımızı.

Aynı ölçüde bir gösteriyle bu yanlışıımızı onarmamız gerekiyordu. Yazgımızı falcının kararına bıraktık, başka seçim hakkımız yoktu. Çocuklar dahil bütün köyün hazır bulunduğu çok karmaşık ve çok uzun bir tören düzenledi. Falcı, coca yapraklarında grubumuzun amaçlarını görecekti, okuyacak ve köy için iyi olup olmadıklarını söyleyecekti. Bu çok büyük bir riskti, ama falcı sonunda amaçlarımızın iyi olduğuna karar verdi. Ertesi gün köylüler bize karşı tamamen değişmişlerdi. Bize işbirliği önermekle kalmıyor, yiyecek bile veriyorlardı. Biz de —yanımızda tiptan anlayan kişiler bulunuyordu ve çok fazla ilâç getirmiştik— köydeki hastalara baktık. Bu hareket havayı daha da iyileştirmeye, iyi ilişkilerin kurulmasına çok katkıda bulundu. Daha sonra da kurgu ve seslendirme sorunları çıktı ortaya, çünkü hedefimizi saptarken, bilerek isteyerek yalnızca çekim örgütlenmesini öngörmüştük. Bizim için önemli olan, görüntüler alabilmek, bir negatif elde etmekti. Buradan sonra, işin geri kalanını gerçekleştirme olanğını bulabileceğimizi düşünüyorduk. Ve gerçekten de, laboratuvarlardan kredi elde etmemiz öncekine göre kolay oldu.

CdC : Belirli olaylardan yola çıkarak kendi eylemlerini açıkça gösteren bir filmin karşısında emperyalist güçlerin tepkisi ne oldu?

J. S. : Barrientos hükümetinin tam son gününde bitti film. Barrientos çekimin sonunda öldü. Boliviya için çok mutlu bir olaydı bu ve bizim için de, çünkü Barrientos varken film kuşkusuz çok daha büyük güçle geçirdi. Onun yerine gelen Salinas daha ılımlı bir adamdı. Ama herşeye karşın film yasaklandı. Filmi ilk gören sansür sorumlusu hemen A.B.D. elçiliğini uyardı, Kuzey Amerika aleyhtarı bir filmin sunulduğunu ve bir öğüt beklediğini söyledi. İlk gösteri için çağırdığımız kişiler geldiklerinde, üzerlerinde «Yasaklanan Film» yazılı afişler buldular. O zaman, ilişki kurduğumuz ve filmin yasaklanacağından kuşkulandığımız için harekete geçirdiğimiz öğrenciler, gazeteciler ve aydınlar sinemadan A.B.D. elçiliğine kadar bir gösteri düzenlediler. Gaz bombası ve su sıkın polis gösteriyi dağıttı. Ama çatışmalar sırasında göstericiler bütün duvarlara «Yawar Mallku» adını yazdılar. Bu olayların üzerine filme duyulan ilgi hemen genelleşti. Sağcı basın bile filmin serbest bırakılmasını istedi ve sansür yirmi dört saatten çok dayanamadı. «Kondorun Kanı» bu yüzden daha yoğun olarak gösterildi.

Bizim için filmin önemi, sinemanın nasıl güçlü bir silah olabileceğini göstermesidir. Üç günlük gösterinin sonunda **Barış Gönüllüleri** kısırlaştırma kampanyasını durdurdu. Niçin orada bulduklarını pek iyi bilmeyen bazı üyeleri çalışmaktan vazgeçtiler. Bir üniversite ve Senato komisyonu **Barış Gönüllüleri**'nin faaliyetleri hakkında bir soruşturma yaptı ve

daha sonra, Torres hükümeti döneminde bütün üyeleri Bolivya'dan ayırmak zorunda kaldılar.

CdC : Daha sonraki filminiz «Ölüm Yolları»nda çok farklı bir kavrayış var gibi. Eylem, yapıntı, daha önceki filmlerde olduğu gibi merkezi kişiler, başkişiler üzerine temellendirilmemiş. Ayrıcalıklı olan, eylemde gösterilen topluluk, «Halkın Cesareti»nde olduğu gibi.

J. S. : Gerçekleştirdiklerimizin en önemlisinin «Ölüm Yolları» olduğunu düşünüyoruz. Sekiz ay süren ve ülkenin tarihine ilişkin belgeleri bulmamızı sağlayan araştırmalardan sonra çok özenle hazırlandı.

Bu belgeler, iki köylü topluluğu arasındaki geleneksel rekabetten çıkarak (**Laimes**'ler ve **Jucumanis**'ler bir tür ayin gibi düzenli olarak çatışıyorlardı), Amerikan elçiliğinin düzeniyle bunlar arasında nasıl savaş çıkarılabileceğini gösteriyordu.

Bu olayların uzandığı dönemde Bolivya Pas Estenssoro tarafından yönetiliyordu. Maden bölgelerinde, kitlelerin gerçek güvenine sahip bir yönetici olarak Federico Escobar'ın temsil ettiği çok ileri ve çok güçlü bir sendikacılık geliyordu. A.B.D. askerlerinin maden bölgelerine girmeleri pratik olarak yasaktı. Bu siyasal sürecin gelişme olanakları Kuzey Amerikalıları çok uğraştırıyordu. Bu hareketin bastırılması için hükümet başkanına baskı yapıyorlardı. Ama Paz Estenssoro'nun cepheden saldırma olanağı yoktu. Maden işçilerinin yardımıyla iktidarı elde etmişti. Sendika yöneticilerini hedef alan baskı tedbirleri çok anti-politik olurdu. O zaman Kuzey Amerikalılar, bir tarafa gizlice silâh verip eğittikten sonra iki kabilenin köylüleri arasında savaş çıkartma oyununu tezgâhladılar. Bölgeye barışı getirmek gerekçesiyle madenlerin çok yakınına ordu böylelikle götürülebilir ve sonunda avuçlarında tuttıkları köylü grubunun desteğiyle saldırıya geçilebilirdi. Bu çok zaman aldı ve neyse ki maden işçileri oyunu bozmayı başardılar. Son saldırıdan az önce farkettiler durumu. Saldırıya hazırlananları sardılar ve bu harekâtı yöneteni ele geçirdiler. Sonunda ölüm cezası veren bir halk mahkemesi kurdular. Bir katil ve silâh kaçakçısıydı bu adam ve yargılama boyunca çok sayıda tanık daha önce yaptıklarını da anlattılar. İnfaz da şöyle oldu: beline altı dinamit lokumu ile uzun bir fitil yerleştirildi ve ateşlendi. Film düzenlenen oyunun hazırlıklarını ele alıyor, iki grubun durumunu açıklıyor, A.B.D. elçiliğinin müdahalelerini gösteriyor, bütün bu olayları tarihsel olarak sıralıyor, halk mahkemesi tarafından verilen son yargıyı gösteriyordu...

CdC : Filmin negatifi Federal Almanya'daki laboratuvar çalışmaları sırasında kullanılmaz duruma getirildi. Bir sabotaj olduğunu söylüyorsun. Bunu kanıtlayacak unsurlar var mı şimdi elinde?

J. S. : «Kondor'un Kanı»ndan sonra Amerikan elçiliği servislerinin daha sonraki faaliyetlerimizle yakından ilgileneceklerini düşünmek için nedenlerimiz vardı. Çok sayıda tedbir aldık, filmin içeriğini çok gizli tutuyorduk;

kendi aramızda bile bilenler çok azdı. Basın bildirimlerinde, bir öncekinden çok farklı türde bir film çekeceğimize inandırmaya çalışıyorduk. Federico Escobar'ın gömülme töreni sahnesini çektiğimiz sırada garip bir olay oldu. Bu yeniden kurma için Siglo XX'deki maden işçilerinin hemen hemen tümünün işbirliği ve katılmasını sağlamayı başarmıştık, daha sonra «Halkın Cesareti»ni de orada çektik. Yöneticinin dul karısı, oğlu, olayların başlıca tanıkları da oradaydı. Panoları, parkartları yeniden hazırlamışlardı. O sırada Fransız televizyonundan bir grup geldi, bizim çekimimizi filme almaya başladı, hemen durdurduk. Yanlarına gittik, konuştuk: «Burada film çekemezsiniz, bu bir Bolivya filmidir, bir yeniden kurmadır. Bu tarihsel olayları filme almak istiyorsanız gidip önce işçilerle konuşmalısınız, razılar mı sormalısınız.» Maden işçileri de kızmışlardı: «Kim bunlar, niçin filme alıyorlar?» diyorlardı. O zaman fransız televizyoncular çok kötü tepki gösterdiler, Bolivya'da istediklerini çekmeye hakları olduğunu iddia ederek zorla devam etmek istediler. Kavga çıktı. Bir işçi bir fransız kameramana yumruk attı. Ve sonunda televizyon ekibi Siglo XX'nin bir hücresine kapatıldı. Şiddetle protesto ettiler, şikâyet edeceklerini ve **Ukamau** grubunun filmlerinin artık Fransa'da gösterilemeyeceğini söylediler. Bu tehditler bizi korkutmuyordu, ama buna karşılık ertesi gün basın bu olaydan ve bizim çekimimizden söz ettiği zaman çok uğraştık. O zaman herkes filmimizin gerçek konusunu öğrendi.

CdC : Size göre bu televizyon ekibi filminiz hakkında bilgi almak için mi gelmişti?

J. S. : Bizi nasıl bulduklarını öğrenemedik. Tabii kitlelerin önemli katkısıyla yapılan bir filmin hazırlığını gizli tutmak çok güç. Çekim sırasındaki bu olay 1970 ekiminde oldu. Filmin dörtte üçü bitmişti. O zaman, tedbir olarak, işi durdurmayı ve negatifleri bastırtmayı kararlaştırdık. Bu kararın alınmasının nedenlerinden biri de hasat mevsiminin başlamasıyla köylülerin işleri olmasıydı. Baş alıcı yönetmeni filmin yıkama - baskısında hazır bulunmak için Almanya'ya gitti. Laboratuarda, filmin doğru kullanılıp kullanılmadığını görmek için her bobin üzerinde testler yapıldı. Sonuçlar çok iyi çıkınca baş operatör negatifin yıkanmasına karar verdi. Bilinen sonuç ortaya çıkınca, laboratuvar bize filmin üstüste çekildiğini söyledi. Malzemeyi sigorta etmiş olan sigorta şirketinin eksperide de filmi inceledikten sonra, tam tersine bir laboratuvar yanlısının söz konusu olduğunu bildirdi. Buradan da bunun, büyük olasılıkla laboratuvarın bir oyunu olmadığını, teknisyenlerden birinin yıkama sürelerini uzatmak için satın alındığını çıkarttık. Bir filme alış yanlışı olamazdı çünkü yaptığımız ilk testlerin hepsi olumlu çıkmıştı. Sigorta şirketi de bu kanıdaydı. Bu film çok önemlidir, çünkü ilk kez olayların tanıklarıyla halkın tarihine girmeyi başardık. Tarihi yeniden yazmakla kalmıyor, başoyuncu kahramanlardan da kurtuluyorduk. Tabii birkaç merkez kişi var, ama topluluğun bütününe çok bağlı

kalıyorlar. Daha önceki filmlerimize göre niteliksel bir sıçrama, bir kopmadır bu. Kendini toplu olarak kavrayan bir halkı anlatma biçimini seçmeden önce grup içinde uzun tartışmalar yaptık, çok çalışmamız gerekti. Halkla bir bağ kurmak için, topluluk çıkarlarının bireyin çıkarlarından üstün olduğu topluluk hakkında sinema yapmak gerekiyordu. Bu düşünce- nin içinden geçerek, merkezi kahramanı olmayan yapıtlar ve bir sinema kurmayı başardık.

CdC : Duygu / uzaklaştırma çelişisini nasıl çözmeyi denediniz? Hem gerçek olayların yeniden kurmayla duygulandırmayı, hem de kurulan yapıntıya kıyasla uzaklaştırmayı, düşünmeyi sağlamayı aynı anda nasıl başardınız? Merkezi kahramanın kaldırılması bireysel özdeşleştirmeden kaçınmayı sağlıyor, ama seyirciyi hareketsizleştirme tehlikesini getiriyor.

J. S. : Seyircilerin duygulandırılırken gördükleri hakkında düşüncelerini sağlamanın önemli olduğunu düşünüyoruz ve her zaman destekledik. Buna, ancak film belli bir insancılık derecesine ulaşıncaya varılabilir. Önümüze çıkan en önemli sorun bu: duygulandırmayı kesmeden nesnel bir bakışa nasıl ulaşmalı? İlimli bir duygu derecesinin büyük bir düşünceye itmediğini düşünüyoruz. Duygulanmadığı zaman düşünmeye zorlanmaz insan. Ne kadar duygulandırılırsa film hakkındaki düşünce derecesi o kadar yüksektir. Duygulanması gereken bir halk için sinema yapmak zorundaydık. Ama tabii ki bir kişi üzerindeki bu duygu ve duyarlık süreci, yapıntının bütün sorunlarını bir tek birey üzerine toplar ve özdeşleşme süreci daha sonraki her türlü uzaklaştırma, sorunu genelleştirme olanağını yok eder. Buna karşılık toplu bir tarih seçilirse, özdeşleştirmeden kaçınılabilir. Bu tarih zorunlu olarak nesnel, çünkü tarihi yapanın kitleler olduğunu biliyoruz.

Bu tarihi anlatmanın en iyi yolu olayları yeniden kurmaktır (reconstitution) ve bunun çok basit, temel bir nedeni var bilinmesi gereken: doğrudan deneyin verdiğinden daha iyi bilgi olmadığına inanıyoruz. Sinemanın seyirciden büyük bir çaba istediğini hesaba katmaksızın, seyirciyi sayılarla ve ciddi düşüncelerle bayıltan çok sayıda siyasal film gördük; belli bir hoşgörü eşiğini aşmamak gerekir. Yazılı anlatımda durum farklıdır: okuyucu yeniden okuyabilir, kendini ilgilendiren bir verinin altını çizebilir, buna karşılık seyirci görüntünün, hiç aralıksız kendine önerdiğini kabul etmek zorundadır; bu içeriği özümleme olanakları daha azdır. Seyircinin bu tür bilgi karşısındaki güdümlülüğü yalnızca nesnel düzeyde elde edilebilir. Öznel güdümlülüğünü de elde etmek gereklidir, dayanışmasını sağlamak için duyarlılığını uyarmak gereklidir, öyle ki, kendi öz deneyinin bir sorununu anlamaya onu zorlayarak, gördüğü olaylara katılmasını sağlayarak insancıl düzeyde özdeşleşmesini sağlamak gerekir. Böylelikle, daha derin, daha güdümlü düşünme güçlerini uyarmak mümkün olacaktır. Gördükleri sayılar ya da duydukları soyut düşünceler değildir,

kendi deneylerini doğrudan ona aktaran insanlardır ve seyirci, hazır bulunarak ve dolayısıyla yeniden kurulan bu olaylara katılarak, onları tanımayı ve düşünmeyi öğrenmektedir.

CdC : «Ölüm Yolları» gibi Siglo XX'de çekilmiş olan ve bu yıl Fransa'da gösterilen «Halkın Cesareti» filminin yapımı bir devlet kurumu olan İtalyan televizyonu R.A.I. tarafından yapıldı. Siyasal eğilimlerinize bir burjuva devletin hizmetindeki bir ideolojik aygıtın filmin yapımını yapmasını hangi koşullarda uzlaştırdınız?

J. S. : R.A.I. **Ukamau** grubunu, profesyonellerden oluşan teknik bir ekip olarak angaje etmek istiyordu. Bolivya üstüne bir film çekmek söz konusuydu. Bu tür bir anlaşmanın bize uymadığını, ama senaryoyu hazırlamak, yapıma katılmak, negatif üzerinde mülkiyet hakkı ve filmin Latin Amerika'da dağıtım haklarını almak istediğimizi bildirdik. İtalyan televizyonu bu koşulları kabul etti ve filmi çekti. «Halkın Cesareti» bitince, anlaşmaya göre negatifleri alıp beş renkli kopya çektik ve bir dizi ülkede dağıtıma giriştik. Yani filmin yapımı yalnız R.A.I. tarafından değil, **Ukamau** grubu ve İtalyan televizyonu tarafından birlikte gerçekleşti. Ama teknik çalışmalar sırasında (kopya çekimi vb.) R.A.I. ile ilişkiler bozuldu, çünkü televizyon sorumluları bu kadar şiddetle anti-amerikan olan bir filmi çıkarmaya pek gönüllü değillerdi. «Halkın Cesareti» ilk kez Pesaro Festivalinde gösterildiğinde **Unita** gazetesinin eleştirmeni böyle bir filmin R.A.I. tarafından yapılabileceğine inanılamayacağını yazdı. Bu andan itibaren film İtalyan televizyonu için bir uğraşma konusu oldu. Başta yorumcular filmin Bolivya'nın bir iç sorununu yansıttığını belirtiyorlardı. Dolayısıyla filmin gösterilmesi diplomatik açıdan İtalya'yı rahatsız etmezdi, eğer Bolivya hükümetinin tepkisini çekmezse. Ama filmin aynı zamanda A.B.D.'ye saldırdığını da anlayınca teknik çalışmaların bitmemesi için manevraları arttırdılar ve «Halkın Cesareti»nin Pesaro'da gösterilmesini engellemeye çalıştılar. R.A.I.'nin savunan kesimi sayesinde film Festival'e girdi ve televizyon da bu nedenle yayınladığı bir broşürde filmi bir Bolivya serüven filmi olarak sunarak gülünç duruma düştü. Festival yönetimi, içinde gerçek sinopsis'in bulunduğu başka bir belge yayınladı ve seyirciler değerlendirme olanağını buldular. Yani İtalyan televizyonu yetkilileri Kuzey Amerika aleyhtarları bir film yaptığımızın farkına vardıklarında, müdahale edemeyecekleri kadar geç olmuştu. Ama filmin İtalya'daki hakları bizde değildi, A.B.D. ne saldıran bütün bölümlerini sansür etmek için televizyon bundan yararlandı. Almanya'ya sattığı ve orada gösterilen kopya da eksikti.

CdC : «Halkın Davası»nda SIGLO XX'de bir işçi meclisinin örgütlenmesini gösteriyorsun, ama bu maden kentinde bu meclisin hazırlanma koşulları bize çok açık görünmedi. Filmin sonunda gösterdiği gibi, ordu tarafın-

dan sarılmış bir bölgede böyle önemli bir miting yapmak ciddi bir yanlış değil mi?

J. S. : O sırada kent henüz kuşatılmamıştı. Saint-Jean gecesı saldırısı için toplanan baskı güçleri Oruro yakınında mevzilenmişlerdi ve demiryoluyla doğrudan Siglo XX'ye getirilebilirlerdi. Maden işçileri ordunun müdahaleye hazır olmadığını düşünüyordular, çünkü o dönemde Bolivya birliklerinin başlıca bölümünün Che'nin gerillasıyla savaşmakta olduklarını unutmamak gerek. Siglo XX saldırısı için özel komandolar kullandı ordu. İşçi meclisinin toplandığını bilen ve yalnız gerilla ile uğraştığına inandırmak isteyen kumandanın bir kurnazlığıydı bu. Saldırının amacı, başlıca işçi ve öğrenci yöneticilerini ele geçirmek ve halkı sindirmektir. Daha önce Siglo XX çevresinde görülmemeye dikkat etti ordu. Uzun süredir La Paz'da yeraltında yaşayan yöneticileri madenlere kadar gelmeleri için bıraktı ve önceden kuşatmadı. Bazı yollar korunuyordu, ama bu her zamanki gözetimdi.

CdC : Filmde gerillaya sık sık değiniliyor, ama hiç gösterilmiyor, niçin?

J. S. : Senaryo, gerillayı, madencilerle birleşmenin nasıl gerçekleştiğini ve bazı maden işçilerinin nasıl fiilen gerillaya katıldıklarını göstermeyi öngörüyordu. Onlarla ilişkiydik. Hatta, Che'yi kurtarıırken ölen maden işçisi gerilla Simon Cuba'nın ailesiyle de bir bölüm çektik. Orijinal senaryoda bu sahneyi kullanmayı düşünmüştük. Parasal nedenlerle bunu yapamadık. Öte yandan yalnızca bir saatlik bir film isteyen R.A.I. ile yaptığımız anlaşma ile de bağlıydık.

CdC : «Halkın Cesareti» ve «Baş Düşman»da bir ortak yan var, her ikisinde de kadınların nasıl mücadeleye katıldıkları ve sık sık öne çıktıkları gösteriliyor.

J. S. : Bu görünümün altını çizmene sevindim, çünkü son olarak Belçika'da filmin gösterilişi sırasında bir kadın seyirci gelip, kadınların filmde bu kadar önemli yer tutmalarının kendisini şaşırttığını söyledi. Latin-Amerikalıların, özellikle de Bolivyalıların erkeğe üstünlük tanıyan geleneklerini iyi bildiğini de ekledi. Ona, erkeğe üstünlük tanıyan ilişkilerin yaygın olduğu belirli bir çevreden gelen Bolivyalılarla karşılaşmış olduğunu söyledim. Bu tür ilişkilerin emekçiler içinde de varlığını inkâr etmeden, üretime katılması dolayısıyla kadının Bolivya halkının geleneğinde erkeğe eşit bir yeri olduğu söylenebilir. Özellikle madenlerde kadınların son derece önemli bir mücadele geleneği vardır. Siyasal hayata fiilen katılırlar. Örneğin bu kadınlardan, «Halkın Cesareti»nde görülen bir tanesi «Ölüm Yolları»na aktardığım bir olayın kahramanıdır: Paz Estensoro hükümeti üç sosyalist yöneticiyi tutukladığı zaman maden işçilerinin karıları, ev kadınları onun yönettiği bir gösteri yaptılar. Bu kadınlar madende bulunan bir

grup Kuzey Amerikalı teknisyeni rehin aldılar ve siyasal tutuklularla de-
ğiştirmeyi önerdiler. Bir akşam, sarhoş bir işçi Amerikalıların konduğu
odaya bir dinamit lokumu fırlattı. Tutuklular, kadınlar ve orada bulunan
işçiler, herkes korktu. Çoğu da kendilerini yere atarak patlamayı bekle-
diler. Bu kadın ise görölmedik bir cesaretle dinamit lokumunu yakalayıp
dışarıya fırlattı. Bir başka örnek: «Halkın Cesareti»ndeki açılış sekansın-
da bulunan katliamın geçtiği yer Maria Barsola çayırı adıyla bilinmekte-
dir. Bu Maria Barsola filmde elinde bayrakla görölen yaşlı kadındır. Or-
du tarafından bastırılan gösteriyi sürökleyen de oydu.

CdC : Son filmin «Baş Düşman»da bir anlatıcının kullanılması, bize çok
önemli gelen yeni bir unsur. Bu yöntem dramatikleştirme'den kaçınılma-
sını sağlıyor, «gerilim» etkisini kırıyor, belleğin önemini vurguluyor, yakın
gerçek etkisinden kaçınarak filmin bir yeniden kurma olduğunu gösteri-
yor.

J. S. : Anlatıcının kökeni halk kültüründedir. Köyden köye gezen öykü-
ler anlatan insanlar vardır. Bir anlatıya başlarken önce sentezi söylerler.
Filmde bizim anlatıcımız da aynı yöntemi kullanıyor. Önce şöyle diyor:
«Bir köylü çalınan boğasını istemeye gitti ve hırsızlığı yapmış olan pat-
ronu tarafından öldürüldü.» Ve sonra anlatıyor bunun nasıl olduğunu. Ba-
tı sanatından, Descartes'çı mantıktan burada farklı olan, ilgilendiren şey
özellikle araçlar, olayların geçişidir.

CdC : Barthes, yahudi - hristiyan edebiyatının bir sabit'i olduğunu söy-
lüyordu: gerçek hep sondadır ve gizlidir. Bütün anlatı bir açıklamadır. Bu,
fransız dilinde de bir sabit, önemli olan hep tümcenin sonuna götüröl-
müştür. İngilizce gibi daha somut dillerde bu olgu görölüyor.

J. S. : Filmin seslendiği köylüler, anlatının biçimi karşısında şoke olmu-
yorlar, buna karşılık kültür geleneklerini buluyorlar orada.

Fillimizde hiç bir an siyasal bir tez koymak istemedik. Bunu yapmak
için siyasal yetkimiz yok. Filmimiz yararlı olduğunu düşündüğümüz bir
araçtır, özellikle yöneldiği insanlar için. Film bir tez olarak ele alınırsa,
varlığını ve hedefini kavramayı engelleyen bir yanlışa düşölür. Bazı sorun-
ları çözümlmeyi sağlayacak örnek bir tarihi yeniden kuruyoruz. Geçmiş
gerçekliğin bir kesitini, yeniden kurarak kavırıyoruz. Tabii bu gerçekliğin
ve olayların seçimi gözden kaçırmadığımız bir siyasal tavrı gerektirmek-
tedir.

CdC : Kızilderili quetchuan ve aymara dillerine duyduğun ilgi kuşkusuz
aynı uğraşlardan geliyor?

J. S. : Halkın çoğunluğunun aymara dilini konuştuğu bir bölgede yaşıyo-

rum. Ama yalnız ispanyolca konuşan bir sınıftanım. Giriştiğim işi tamamlamak için Bolivya'da en çok kullanılan kızılderili dillerini konuşmam ya da en azından anlamam gerekir. Köylü nüfusun yarısı quetchuan dilini kullanıyor. Diğer yarısı da aymara'yı. Bizim için bu filmde halk kültürünün niteliklerini ifade etmek, övmek önde gelen bir uğraşı oldu. Halk kültürü her zaman emperyalizme karşı mücadelenin içinde vardır. Emperyalizm yaşayabilmek için ezdiği halk kültürlerini yıkar. Yoksullaşmış ve dış müdahaleyle gelişmesi durdurulmuş kültürlerin içine kendimizi kapatmamız gerekir demek değil tabii ki bu. Ama bu kültürlerin en önemli ve dikkat çekici değerlerini hesaba katarak, devrim yapıp da bağımsızlığını elde ettiğinde halkın bu temeller üzerinde gerçekten serpilip gelişebilecek yeni bir kültürü geliştirmesine katkıda bulunmak zorundayız. Bu değerler yalnızca ülkemiz ve Latin Amerika için değil bütün dünya için kılavuzdur, dünyanın ve hayatın kollektivist (ortaklaşacı) kavranışı gibi değerler. İnsanın, kendisini kollektif olarak gerçekleştirmek üzere yapıldığını ve bireyciliğin kültürün hastalıklı bir sapması olduğuna inanıyoruz. Duragan bir psikolojik denge elde etmenin tek yolu başkalarıyla derin bir ilişkiyi sürdürmek, kendini kollektif olarak algılayabilmektir.

CdC: Bu filmi çektiğin zaman, hiç kuşkusuz hemen gösteremeyeceğini ve asıl hedef aldığı kitleye belki de uzun süre gösteremeyeceğini biliyordun. Sürgünde sinema yapmak, kültürel ürünün sürgünü nasıl bir sorun yaratıyor?

J. S.: Halka gösterilemeyeceği gerekçesiyle bu tür filmler yapmayı durdurmamak gerektiğine inanıyoruz. Ülkemizin siyasal görünümü öylesine hareketli ki, bizimki gibi filmlerin gösterilebileceği aralıklar, anlar ortaya çıkabilir. Bu filmler ticari dağıtımdan başka yollarla da kitleye ulaşabilirler. Son filmimizin, Latin Amerika'nın diğer ülkelerindeki köylüleri de ilgilendirdiğini sanıyoruz. Gösterilmeyeceği gerekçesiyle sinema yapmanın bazı sinemacılar için ciddi bir zayıflık olduğu düşüncesindeyim. Bu çok tehlikeli bir sansürdür.

CdC: «Baş Düşman» Bolivya dışında çektiğin ilk filmin. Çalıştığın ülkenin yetkilileriyle nasıl sorunlar çıktı pratikte?

J. S.: Peru'da, Şili'de, bazı sahneleri de Bolivya'da çektik. Hükümetle özel sorunlar olmaksızın filmin büyük bölümünü Peru'da çektik. Şimdi bağımsız bir film gerçekleştirmek için bunun çok daha güç olduğunu biliyoruz. Bir Peru örgütüyle ortak yapım yapmak ve filmin sinopsis'ini göstermek gerekiyor. Ama bizim çekimimiz sırasında henüz böyle tedbirler alınmamıştı.

CdC: «Baş Düşman»da başka bir evrim daha görüyoruz: bu seçimin za-

ten varolduğu «Halkın Cesareti»ne göre belki de daha fazla bir yalınlık, yalınlaştırma, aydınlık, didaktik olma kaygısı.

J. S. : Bu filmi yapmadan önce bir soru sorduk kendimize: Latin Amerika halkları için, Peru ya da Bolivya köylüleri için marksizmi tanıma olanakları nelerdir? Şimdilik pratik olarak hiçti karşılık. Marksizme değinen kitapları okuyamaz köylüler, okumasını bilmiyorlar. Onlara yararlı olabilecek tek araç sinemadır. Sinemayla marksizm yapacağımızı söylemek biraz fazla iddialı olsa bile, öğrenmek için başka hiç bir olanağı olmayan bir halk tarafından marksizmin bazı yalın unsurlarının anlaşılmasına kendi öz olanaklarımızla katkıda bulunabileceğimizi düşünüyoruz. İşte filmimizin çok didaktik, çok açık olmaya çalışmasının nedeni. Üç bölüme ayrılıyor. Eksiksiz bir eser ortaya çıkardığımızı sanmıyoruz. Farkında olduğumuz yanlışları var. Filmin birinci ve ikinci bölümlerinin daha başarılı olduğu kanısındayız. Birinci bölüm sınıf mücadelesini gösteriyor ve aynı zamanda da kendiliğinden gelmeliğin tehlikelerini açıklıyor. Sakinleri kendi ideolojik karanlıkları içine kapanmış, hiç bir siyasal formasyonları olmayan bir köy görülüyor. Köy, sonunda, sorunlarının çözümünü egemen sınıfın çıkarlarını korumak için tasarlanmış olan üst-yapıda koyuyor. Bu birinci bölümde, kesin ve açık olmak için sinematografik süreç, siyasal şemayı okuyan köylünün dikkatini dağıtacak estetik etkileri aramamak zorundaydı.

İkinci bölümde köyün bir siyasal öncü grupla nasıl ilişki kurduğunu, halkla öncü grubun nasıl bağlantı sağladıklarını ve siyasal bilinçle, yani neler olduğunu ve neler olacağını tam olarak bilerek nasıl silahlı mücadeleye gittiklerini görüyoruz.

Üçüncü bölümde bu köyün kurulu düzeni bozduğu sırada düşmanların ve baş düşmanın ortaya çıkışı görülüyor.

Sonuç, anlatıcı yaşlı köylünün, etkin mücadelenin çeşitli yolları hakkında yaptığı bir yorum. Bu film köylülere yararlı olmak için gerçekleştirildi. Üçüncü dünya ile emperyalizm arasındaki çelişkinin etkin mücadeleyle çözümleneceğinin tartışılmaz bir düşünce olduğu kanısındayız, onun için de film son çözüm olarak silahlı mücadeleyi gösteriyor.

CdC : Senin filmle bugün Bolivya'da varolan siyasal güçler arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? Senin sanatsal, ideolojik çalışman karşısında devrimci güçlerin durumu nedir? Uzun ve kısa dönemde yararını nasıl görüyorlar?

J. S. : Genelleştirmek yerine sekterleştirilirse çalışmamız bütün yararlığını kaybeder. İşin bu yanına karşı çok dikkatli olduk ve örneğin «Halkın Cesareti»nde nereye bağlı olduklarını sormadan, troçkist mi yoksa mao'cu mu olduklarını kesinlikle bilmek istemeden, değişik partilere ya da örgütlere ait militanlarla birlikte çalıştık. Yanımızda, çeşitli eğilimlerde kar-

maşık bir maden işçileri topluluğu vardı. Filmlerimizin tek bir partinin, tek bir grubun eline geçmemesine çalışıyoruz. Son filmimiz olan «Baş Düşman»da daha açık, daha kesin tavır alıyoruz, aralarında varolabilecek farklara rağmen etkin mücadeleyi kabul eden bütün grupların filmimizi kabul edeceği düşüncesindeyiz.

CdC : Film gerillaların yerel bir zaferiyle sona eriyor. Latin Amerika'da gerilla başarısızlıklara uğradığına göre bu son, gerçeğe kıyasla halkın bir kesimi için sorun yaratabilir.

J. S. : Filmin, sorunu hiç de böyle koymayacak belli bir tür seyirciye dönük olduğunu hesaba katmak gerek. Bazı kesimlerden bu tür eleştiriler gelebilir. Amacımız gerilla üzerine değil, son çözüm olarak etkin mücadele üzerine bir film yapmaktı. Bir grup devrimcinin bir köyle ilişki kurduğu bir örneği aldık. Bu birleşmeden sonra, kurulan bağlantılar içinde kararların dikey olarak alınmadığını gösteriyoruz. Her karar köyün katılımıyla alınıyor. Filmimizin fokoculuğun övgüsü biçiminde yorumlanma tehlikesi olduğunu biliyoruz, ama amacımız bu değil. Anlatıcı da sonunda, etkin mücadele için çeşitli yollar olduğunu açıklıyor.

Filmi gerçekleştirirken, halkın yaratıcı katılımının filmin içeriğiyle bütünleşmesine dikkat ettik. Her sahne düzeyindeki ayrıntı çalışması sırasında, köylüler benzeri deneylerini anımsayarak, yeniden kurdukları olaylarla bütünleştikleri ve kendi dillerinde aktardıkları fikirlerin, girişimlerin kökeni olduklarında bu katılma uyandı. Onlarla çalışmak bizim için güç olmadı. Seçtiğimiz topluluk benzer bir deneyi yaşamıştı ve olaylarla, durumlarla özdeşleşmesi güç olmadı. Aynı biçimde, her çekim ve her sahne arasında bir mantıksal bağ kurulması için filmi devamlılık içinde çektik, öyle ki her insan topluluğu tarihi yaşadı ya da **tekrar yaşadı**.

CdC : Gerillalar köylülerle birlikte halk mahkemesi kurdukları zaman sorun yaratan bir yan var: genel oylamadan sonra mülk sahibini ve yakın adamını kurşuna dizme kararı alınıyor. İdeolojik ve siyasal çalışmasını yaptıktan sonra öncü gerilla grubu köyden ayrılıyor ve baskının geleceği biliniyor. Buna karşılık köyün kendini savunmak için nasıl örgütlendiği görülüyor. Bu siyasal bir yanış mıdır yoksa gerillanın içinde bulunduğu anın eleştirel bir yanı mıdır? Köyün baskıya terkedildiği izlenimi çıkıyor.

J. S. : Gerçek olaylarda gerilla bu sorunlarla ilgileniyor. Gerillalar, işe katılan bütün köylülere kendileriyle birlikte gelmelerini ya da tedbir almalarını söylüyorlar. Ama bu bölgelerdeki köylülerin çok güçlü bir mücadele gelenekleri vardır. Çoğu zaman baskıya karşı koymak, mücadele etmek için köyde kalmayı tercih ediyorlar. Aralarından birkaçı gerillaya katılıyor, ama hepsi gidemez ya da gitmek istemiyorlar. «Baş Düşman»da değindiğimiz olaylarda baskı mülk sahibinin öldürülmesinin hemen ardından gelmiyor.

CdC : Filmde gerilla hakkında verdiğin imge, Çin'de halk ordusunun tasarlanış biçimine daha yakın. Che' Guevara'nın anılarını okuyarak öğrendiğimiz kadarıyla, Che'nin gerillası köylü yığınla aynı tür bir ilişki kurması benziyor.

J. S. : Bu çok önemli sorun hakkında çok çabuk yargıda bulunmamak gerek. Che'nin gerilla deneyi hakkında da, bunun gelişmeye, örgütlenmeye zaman bulamamış bir gerilla olduğu söylenebilir. Çevreyle bütün ilişki programı yerli yerine konamadı, başlıca uğraşısı ilişkiyi kaybetmiş olan Joaquin'in grubuyla ilişkiyi sağlamaktı. Üstelik filmde verilen gerilla imgesi şu ya da bu siyasal ideolojinin anlayışına uygun düşse bile, taktik düzeyde belirli bir tavrı övme amacıyla değildir. Tarihsel olaylar söz konusudur, bunda diretiyorum ve bunların yeniden kurulması onları çözümlenmemizi, sonuçlar çıkarmamızı sağlayacaktır. Gerillaların bu durumda bütün yaptıklarının mükemmel olduğunu destekleyemez film, olumlu eylemleri üzerine bastırılabilir, zamanla geri dönülen bazı tarihsel gerçek olaylarda olduğu gibi başka eylemleri de nesnel biçimde eleştirilebilirdi. Film etkin mücadelenin stratejisine girmektedir, insanlık tarihini ve egemen sınıfların ayrıcalıklarını hiç bir zaman gönülleriyle terketmediklerini bilen her devrimci gibi.

Geri kalanı için de biz, etkin mücadelenin işçilerin ve köylülerin İttifakıyla gerçekleşmesi gerektiğini, ve öncülerin babaca tavır takınmadan halkla bütünleşmeleri gerektiğini, çünkü olağanüstü kadroları verecek olan potansiyelin ve temel gücün halkta olduğunu düşünüyoruz. Vietnam halkının mücadelesi bunun kanıtı değil midir? Bu gerçek tarihi, gerillaların bütünleşme amacını ve halk mahkemesinde olduğu gibi halkın adalete katılmasını gösterdiği için seçtik. Daha önce de söylediğimiz gibi, sınıfsal mücadelenin temel yönlerini açıklamaya ve Baş Düşmanın varlığını görüntüleştirmeye olanak sağladığı için bu tarihi seçtik.

CdC : Ukamau grubu diğer devrimci Latin-Amerikalı sinemacılarla ilişkilerini nasıl tasarlıyor? Sizinle Littin ve diğer sinemacılar arasında ortak problematikler çıkıyor mu? Halk sineması hakkında önemli sorular koyduğu ve çözümler getirdiği için Latin Amerika sinemasının siyasal ve estetik açıdan en ileri sinema olarak gördüğümüzü göz önüne alarak, Avrupa ile ilişkilerinizi nasıl görüyorsunuz, eylemleri uyumlulaştırma ya da en azından ideolojik problematikler üzerinde çalışma olanağı var mıdır?

J. S. : Diğer Latin-Amerikalı sinemacıların en aktifleriyle ilişkilerimiz çok iyi. 1968'de Venezüella'da olduğu gibi karşılaşmamız çok önemliydi. Aynı ayrı aynı işi yapmakta olduğumuzu farkettilik ve birlikte bir ideolojik düşüncemiz olursa, birlikte gerçekleştirirsek daha güçlü olacağımızı düşündük. Çok önemli bir temel ortak nokta bulduk: anti-emperyalist mücadele. Bu karşılaşmamızda, içinde bulunduğumuz dönemde Latin-Amerika

sinemasının herşeyden önce anti-emperyalist olması gerektiğinde anlaştık. Emperyalizmi, yalnızca zenginlikleri yağmalayarak yoksulluğa yol açan değil, aynı zamanda da halklarımızın kültürel kişiliğini ve benliğini yok eden bir düşman olarak görüyoruz. Dolayısıyla emperyalizmin maskesini indiren ve söküp atan bir sinema hayatidir. O zamandan beri Latin-Amerikalı sinemacılar düzenli olarak biraraya gelmektedirler, birkaç hafta önce Venezuela ya da Montréal'da ve geçen eylül Peru'da olduğu gibi. Farklı deneyler aktarıyor ve çalışmalarımızı savunma ve uyum sağlama amacıyla bir birliği hazırlıyoruz.

Avrupa'ya göre, çok önemli bir kültürel olgunun ortaya çıkmakta olduğu kanısındayım. Birkaç yıl öncesine kadar Avrupa tarafından çok temelden etkilenenler bizlerdik. Kültüre bakışımız idealistti, toplumsal kökenimiz, oluşumumuz yüzünden farklı bir kültür kaynağımız yoktu, küçük burjuvazi yalnızca Avrupa'ya göre kıyaslıyordu. Daha sonra, güçlü kültür kaynaklarına sahip olduğumuzu anladık, kendi öz benliğimizi arayarak mücadele içinde halk kültürüne ideolojik olarak çok bağlı bir kişiliği ifade etmemiz gerektiğini anladık. Bu tavır bizi Avrupa'dan uzaklaştırıyor, başka bir bakış açısı içine oturtuyor, Avrupa'nın niçin yanıldığını ve bireyci ve kendi kendini yıkan bir modeli niçin kurduğunu bize çok iyi gösteriyor. Ne olursa olsun itmemiz gereken kültürel unsurların neler olduğunu anladık. Asıl etkiler artık Avrupa'dan gelmiyor; şu an tam tersi bir süreç oluşmakta: yeni Avrupalı sanatsal akın, gerçek kültür kaynaklarının bulunduğu ve insancıl değerlerin çok gelişmiş olduğu üçüncü dünyaya ve Latin Amerika'ya bakıyor. Bu akımın, maddi olarak çok gelişmiş olan ülkelerde kaybolmuş bulunan bu kaynaklara ve değerlere ihtiyacı var. Avrupa'da elde edilebileceğinden daha üstün nitelikte bir sinemanın bugün Latin Amerika'da bulunduğu anlamına gelmiyor bu. Orada bizdeki kadar olanaklar var. Üstelik, bu araştırmaya katılan ve gerçekten örnek ürünler olan Avrupa filmleri, özellikle de Joris İvens'in çalışmaları var. Karmitz'in «Darbeye Darbe» filmi çok ilginç. Bu filmle «Halkın Cesareti» arasında bir kesişme, ortak noktalar var. Oyuncu olmayan emekçilerin katılması, olayların tanıklarıyla çalışmak. Doğrudan etkilenmeden değil, halkla birlikte sinema yapmanın yararlılığını aynı biçimde anlamaktan gelen rastlantılar bunlar. (Ekim 1974).

JORGE SANJİNES'İN BİR BİLDİRİSİ

Yankee emperyalizmi ve Brezilya'nın tedhişçi hükümeti tarafından hem paraca hem akılcı desteklenen faşist askerler 1971 yılında Torres'i devirdiğinden bu yana Bolivya'da iktidarı elinde tutmaktadır. Halkın en küçük desteğinden bile yoksun olan bu adamlar soygun ve ihanet görevlerini yerine getirmek için, iki yıpranmış ve yozlaşmış partinin (F.S.B. ve M.N.R.) cılız tabanlarını kullanmaktadır. Bu operet subaylarından birkaçının çeşitli fırsatlarla halk önünde yaptıkları konuşmalar, bunların sefil ideolojisini ve tembel ve hasta kültürlerinin acına-

cak boyutunu iyice görmemizi sağlamaktadır 1967'de Régis Debray'i yargılamış olan mahkemenin başkanı olan general Efraín Fuachalla'nın konuşmasını anımsamamız yeter. Çok sayıda yabancı gazetecinin soru yğmuruyla karşılaşıncı, ince bir entelektüel alçakgönüllülüğüyle dolu olduğunu sandığı bir cümleyle onları şaşırtmak istedi: «Baylar, bu kadar çok soruya karşılık veremeyeceğim, çünkü, görüyorsunuz, ben bir **Homos sapiens** değilim.» Bir gazeteci, daha sonra yerinde bir yorum yaparak, generalin haklı olduğunu söyledi. Barrientos döneminde, o zaman ordu komutanı olan bu çetenin temsilcisi (adı da Marceliano Vasquez Sempertegui), ülkedeki sefaleti ve geriliği kesinlikle bitirecek kökten çözümün. Kuzey Amerika'dan sperm getirilip köylü kadınlara şırınga edilmesi olduğunu, böylelikle ner türlü gelişmeyi engelleyen bozuk ırkın ortadan kaldırılacağını söyledi.

Çok zaman geçmedi, deniz görmemiş amiral Albarracın Bolıvyaya elçisi olarak bulunduğu Brazılia'da, kızılderilisz bir ülke olduğu için Brezilya'ya hayran olduğunu, bunun da ülkenin ekonomik gelişmesini açıkladığını savundu. Aynı şeyi kendi ülkesi hakkında söyleyemeyeceği için üzüntülü olduğunu bildiriyor ve gecikmenin, yeteneksizliğin kaynağı olan ve kendisinin de miras olarak devraldığı kızılderili kanı yüzünden büyük bir utanç duyduğunu itiraf ediyordu.

Şuna dikkat etmek gerek ki, Guachalla insan olmadığına, Albarracın de aptal olduğuna inanmaktadır. İrsal aşağılıklarına inanmış ve ülkelerinden derinden nefret eden öyle garip bir namusları var ki, emperyalizmin çıkarları ve baskıları gerektirdiğinde halkı ezmede tereddüt etmiyorlar.

Bu katiller için katliam bir temizlik işleminden başka bir şey değildir ve Bolıvyada sürdürdükleri sistemli katliamlar, dehşete rağmen hâlâ boyun eğmeyen ve eylemini sürdüren halkın masum kanı üstünde iktidarlarını sağlayan bir hükümet etme yöntemidir. Cochabamba vadisinde, 1974 ocağındaki katliamın 200'den çok kurbanı vardı. Russel mahkemesi bu katliamı, önceden tasarlanmış olması ve sadistliği dolayısıyla My-Lai ile kıyasladı.

(Türkçesi : Aziz OKAY)

Jorge Sanjines 1936'da La Paz'da doğdu. La Paz'daki San Andrés Üniversitesinde felsefe okudu. 1957'den 1959'a kadar Şili'de Santiago'daki Katolik Üniversitesinin film enstitüsünde yönetmenlik öğrenimi yaptı.

1961. La Paz'a dönünce, görümlü yönetmeni, kurgucu ve yapımcısı olduğu bir sinema eylem grubu kurdu - Oscar Soria filmleri yazıyor ve yapımına katılıyor, Ricardo Rada yapımcı görevini üstleniyor.

1962. Grup Bolıvyaya Milli Piyangosu tarafından ısmarlanan ilk filmi yapıyor: **Düşler ve gerçekler; güç bir gün.**

1962. Devrim (grup tarafından prodüksiyonu yapılıyor).

1964. **Aysa:** (Yıkılma!) Bolıvyaya Sinema Enstitüsü çerçevesi içinde gerçekleştiriliyor.

1966. **Ukamau** (Bu böyle!). General Barrientes Bolıvyaya Sinema Enstitüsünü kapatmaya karar veriyor.

1967. Yapım grubu **Ukamau** adını alıyor.

1969. **Yawar Mallku** (Kondurun kanı).

1970. **Ölüm Yolları.** Negatifler Batı Almanya'daki laboratuarlarda bozuluyor.

1971. **Halkın Cesareti.** R.A.I. ile ortak yapım. General Banzer'in hükümet darbesi üzerine Sanjines yurt dışına gitmek zorunda kalıyor.

1973. **Baş Düşman.** Peru, Şili ve Bolıvyada gerçekleştiriliyor. Jorge Sanjines halen Peru'da yaşamakta.

miguel littin ile konuşma



Cahiers du Cinéma'nın 251/252. sayısında yayımlanan aşağıdaki konuşmada, Miguel Littin, S. Allende döneminin Şili Sineması'nı değerlendirmektedir. Sinema ve televizyondan örnekler getirerek, anti-emperyalist mücadelenin, uzlaşmacı, ütöpik ve aceleci «üçüncü yol» çözümleriyle başarıya ulaşamayacağını kanıtlamaktadır.

Ç. S.

Cahiers: Ne zamandan beri bir Latin Amerika sineması ve özellikle Şili sineması doğdu? Naslı doğrulandı? Hangi ideolojiye karşı gelişmesi gerekti?

M. Littin: Latin Amerika sineması, Latin Amerika'nın kurtuluşuna hizmet eden yapıtları meydana getiren ve politik düşüncelerini maddeleştirmek isteyen, ulusal oligarşilere ve emperyalizme karşı durumlarını açıklayan önemli sayıda sinemacının bir anlatım gereksinimi olarak doğdu. Aynı zamanda halk olarak kendi öz kimliğimizi yeniden bulmak ve kültürel kimliğimizi toplamak gerekiyordu, zira kültürümüz Birleşik Devletlerin kültür emperyalizmince ezilmiş olarak görünüyordu.

Bu politik durumları somut olarak açıklayan ilk Şili filmleri 1960'ların başlarında ortaya çıkar; ilkin kısa metraj, ardından televizyon için kısa filmlerdir bunlar (Şili'nin Üniversite televizyon kanalı o zaman sol tarafından kontrol ediliyordu). Bununla birlikte, Şili'de Joris İvens'in varlığı, **Valparaiso** filmini yapmaya geldiğinde tüm genç Şili sineması için temeldi. Bizim tüm deneylerimiz 1962'de İvens'in geçişiyle kendini göstermiştir.

Öte yandan Vina del Mar'da Latin Amerika sineması festivallerinin çoşkun deneyimi oldu; yapıtlarımızı, Yeni Brezilya sineması ya da Küba sineması gibi daha ileri bir gelişme evresine varabilmiş olan hareketle-rinkiyile karşılaştırabilmemiz orada oldu.

O zamana dek, oldukça yalnız bırakılmışcasına yaşadık; Latin Amerika sinemasıyla hiçbir ilişkimiz yoktu. Bu sinemayı yalnızca dergilerden tanıyorduk, Yeni Latin Amerika sinemasının tüm bu filmlerinin Şili'de gösterilişinin meydana getirdiği yüce heyecan sınırsız oldu ve bunun tüm

Şili sinemacılarında yansıdığı pek büyüktü; bu bizi hızla çalışmaya koyulmaya ve politik açıdan daha özenli film yapımına başlamaya itti. Bura-ya kadar söylemek gerekirken, biz Şili'li sinemacılar, belirli bir anlam belirsizliği içinde yaşıyorduk; politik bir sinema yapmayı diliyorduk, ama kullanmamız gereken teknik araçlar bizi korkutuyor, elimiz kolumuz bağlı kalıyordu. Sinema bizim için uzaklarda bulunan bazı şeylerdi; yapım için büyük yatırım olanaklarının, ünlü yapımcıların, en çok beğenilen sanatçıların bir işi; ne zaman diğer Latin Amerika ülkelerinde büyük olanaklar kullanılmaksızın politik içerikli sinema yapıldığının gerçekliğini gördük, o zaman biz de bir gedik açtık geçtik.

Oldukça açık fikirlerle ve biraz ham filmele, sinemasal yapımın alışılmış kalıplarını kırarak film yapmak için geçtik. Maddi yapımın sorunlarını çözmeye yarayan bir yolun, aynı zamanda, filmin içeriğine ilişkin belli sayıda politik sorunları hallettiğini meydana çıkarabildik. Çünkü biliyoruz ki, eğer ekonomik planda yapım uzlaşmaya dayanıyorsa, politik olarak doğru bir sinema yapmak pek mümkün değildir.

Böyle olmakla birlikte, Şili sinemasının seyirciyle karşılaştığı yıl 1968'dir. Yeni dört sinemacının ilk yapıtları, dört film sunulur: Raul Ruiz'in **Los tres tristes tigres** (Çok üzgün kaplanlar); Helvio Soto'nun **Caliche Sangriento** (Kanlı Tuz); Aldo Franca'nın **Vaiperaiso mi Amor** (V. sevgilim) ve benim yaptığım **El chacal de Nahuelto** (N. çakalı). Büyük sayıda belgesel filmler de yapılmaya başlar. Elbette tüm bu süreç, Salvador Allende'nin seçimdeki başarısıyla daha fazla köktenleşir ve o zaman özellikle kısa metraj yapımının yoğunlaşmasına katkıda bulunulur.

Cahiers: Sizin filmlerinizi ya da diğer Latin Amerika sinemacılarının-ki Halk Birliği'nin başarısından önce Şili ticari salonlarında dağıtmışlar mıdır?

M. Littin: Bu sinemayı ticari salonlarda dağıtmaya girişmenin tamamıyla imkânsız olduğunu farkettilik, o zaman buna koşul, sendikalardan, evlerden, okullardan, vb. geçen çok ama çok etkili bir dağıtım ağı yarat-tık. Bu ağın işleyişi maksimum etkililiğine Allende'nin seçim kampanyası süresinde ulaştı: söylevlerinden önce kitlelere film gösteriliyordu.

Cahiers: Halk Birliği'nin seçim başarısını sağlayan hareketin içinde Şili sinemasının rolü hakkında belirlilikleri bize çıkarabiliyormusun?

M. Littin: Genellikle filmelerimiz iyi karşılanıyordu. Çünkü, Şili halkının dönüşüm, değişiklik, reformlar hakkında gerçek bir arzusu vardı. Bizim sinemamız bu arzuları açıklıyor ve onları ileriye itiyordu, çünkü değişik Latin Amerika ülkeleri hakkında yeni geniş bilgiler ögesini ve çok özgül, çok kesin bilgileri taşıyordu. Tartışmasız olarak 1970'de sinema Şili solu-nun dayandığı düşünceleri yaymaya yardım etti. Sinemamız, bu tip haberleşmeyi, ulusların kültürünü bu tür yorumlamayı açıklıkla bekleyen bir seyirci topluluğunca kabul edilmişti. Denilebilir ki, bu, ülkenin tarihinde eşsiz bir an oldu, politik ve kültürel yüksek sentez anı.

Cahiers: Acaba Şill yapımı halkın bu yararlanırlığını yanıtlamayı bildi mi?

M. Littin: Sanmıyorum. Halk hükümetinin üç yılında yerleşmiş düzenin tamamıyla bir yıkılışının oluşturulduğunu göz önüne almak gerekir. Tarih öyle bir hızlı akışa erişmişti ki, tüm sanatsal anlatımlar aşılımış görülmüyordu. Olayı yaşamak için sinemacılar sokakta olmak ihtiyacını duyuyorlardı, ama bu olayı iyice kavramak ve sentezini yapmak için gerekli zaman fazla uzundu. Bir öncekini zaman aşımına uğratan yeni şeyler meydana geliyordu. Kabul etmeliyiz ki, o zaman halktan gelen bu mükemmel hızı denetleyecek, toparlayacak durumda değildik. Sinema gerçeğin karmaşık zenginliğini yakalayamıyordu. Öte yandan, bu kargaşadan önce, Halk Birliği'nden önce varolan sinema kuruluşları artık kesinlikle duruma uymuyor ve yeni bir sinemanın yükselmesine izin vermiyordu. Tüm bunlar, sinemacılar arasında yeni yapım biçimleri yaratmak için büyük tartışmalara yol açtı; Yeni sinemanı nasıl olması gerektiği nasıl yapılması gerektiği konusunda değişik görüşler vardı.

Cahiers: Halk Birliği süresince, hem Chile - Films'in içinde, hem de bu devlet örgütünün dışında gerçekleştirilen sinema yapımları üstüne toplu bir fikir verebilir misin?

M. Littin: Salvador Allende iktidara geçer geçmez, sinemacılar Chile - Films'in denetimini ellerine aldılar. Chile - Films neydi o zamanlar? Eski Şili sinemasının taklide çalıştığı Hollywood yanlısı eski geleneğin miras bıraktığı birkaç büyük stüdyo, hiçbirşeye yaramayan harap stüdyolar, tuhaf tuhaf şeylerin üstüste yığıldığı bir çeşit ambarlar, eskimiş kılıfları içinde birkaç çekim makinesi ve aletleri, paslanmaya başlamış olan bir laboratuvar. Bu hal ve şartlar içinde solcu sinemacılar komitesi benim ismini başkan Allende'ye önerdiler ve o da beni Chile-Films'e yönetmen olarak atadı.

İzleyecek yolu belirlemek için, vakit geçirmeden sinemacılar aramızda tartışmaya başladık. İlk, o güne dek ancak toplantı yeri olarak işimize yarayan binaları, hatta büroyu bile ne yapacağımızı kararlaştırmak gerekiyordu; ağır bir bürokrasi meydana getiren yüksek sayıdaki memurların varlığını da hesaba katmak zorundaydık. Binaların bakım masrafı ve memurların aylıkları bize büyük bir paraya maloluyordu ve ilk zamanlarda eski rejimin mirası olan bu insanların aylıklarını ödemek için gerekli parayı aramız, stüdyoları çapulculuktan korumamız gerekiyordu. Dahası, elbette, bu sıralarda yapılması kaçınılmaz olan filmler yapıyorduk, özellikle fotoğraflardan ve arşivden yararlanarak belgesel filmler.

Bütün bu zorluklara rağmen, ilk zamanlardaki bu üretim, kısa metraj ve belgesel filmler bakımından, Chile - Films'in tarihinin en önemli üretimi oldu: Chile - Films'in uzun metrajlar yapmadığını belirtmek gerekir. Değişik yapım yolları vardı, sözgelisi, bir yönetmenin elinde ham film, yanında da alıcı kullanmasını bilen bir arkadaşı oluyordu, bunlar istedikleri şeyi çekiyorlardı ve filmleri yıkamak, kurgusunu yapmak ve seslen-

dlirmek için Chile-Films'e başvurabiliyorlardı. O da teknisyenlerini ve laboratuvarlarını onların hizmetine veriyordu. Buna koşut olarak, Chile-Films kendi filmlerinin, özellikle belgesel olanların yapımını güvence altına alabiliyordu, bunların gerçekleştirilmesinde çalışanlar herhangi bir ücret almıyorlardı. Bu evrede Chile-Films'in tüm görünümünü içinde toplayacak olan bir örgütün yapısını yoluna koymak için tartışmaya başladı. Bu zor bir tartışma oldu, çünkü sinemacıların herbiri bir sol hükümete sahip olmadığı dönem yapılarının, bizde oluşturduğu alışkanlıklarla miras kalan değişik tavırlarda idiler. Bir anlamda eski yapımların biçimlerini uygulamayı sürdürmek istiyorduk ve yeni durumdan kaynaklananların yararına onları terketmeyi bir türlü istemiyorduk. Dahası, herşeyi hemencecik halletmeyi istemekte dikkafalılıkla ayak diretiyorduk; mantıki olarak bu mümkün değildi.

Herşeye rağmen, sinemacıların toplandığı ve yönettiğimiz türlü tasarıları tartıştığımız taban örgütleri olan sinemasal yaratış Atölyeleri kurduk ve sinemacılar birliğinin onları beğendiklerinde filmin yapımına gerekli yatırım ve teknik elemanları sağlayan bürokratik yapıya bağlı oldular.

Sinemacılar değişik guruplarda biraraya geldiler: belgeseller Atölyesi, uzun metraj Atölyesi, çocuklar için sinema Atölyesi, kadın sorunu ve tarım sorunu üstüne ajitasyon Atölyesi, vb. Bunlar o zamanlar etki yapan temalardı. Arzumuz bu Atölyeleri daha bir ileri projenin ilk safhası yapmaktı: Atölyeler sinema tekniğinin bir öğrenimini dağıtmış olacaktı ve haberin bir üstyapıdan gelmediğini elde etmek, aksine insanların sorunlarını açıkladıkları ve bu sorunların üstyapıya dek yükseldiğini anlatmak için ülkenin çeşitli çalışma merkezlerine yayılmış olacaktı, işçilere kendi öz haberlerini kendi kendilerine filme çekmek için gerekli elemanlar sağlanmış olacaktı.

Cahlers: Bu işin girişimi sizde miydi yoksa Halk Birliği'nin buyruklarıyla mı sağlandı?

M. Littin: Bu Atölye çalışması sinema alanında Halk Birliği'ni oluşturan ve solun bütünü temsil eden -zira M.İ.R. (*) de orada temsil edildi- sinemacıların kendi çabalarıyla ortaya çıktı. Bu tasarımı onayan, ona katılan sinemacılar büyük bir çoğunlukta idi.

Kuşkusuz salt bir birlik yoktu; kararlarımızda ender olarak oybirliği vardı, değişik görüşleri savunan kişilerin olması normaldi. Bazıları sinemanın geleneksel bir yapımını geliştirmeyi daha gerekli buluyorlardı, daha şatafatlı (spectaculaire) sonuçlara kışkırtan, daha etkileyici bir sinema yapmak istiyorlardı; son derece uzun olan bizim yolumuz, şatafatlı değildi. Bununla birlikte Şili'li sinemacıların çoğunluğunun savunduğu da bu oldu.

(*) Movimento Internacional Revolucionario: Uluslararası Devrimci Hareket'in kısaltılmış adı (ç.n.).

Cahiers: Hükümetin tutumu neydi?

M. Littin: Değişik tutumları oldu. Bizim ilk işimiz, hükümetin kendisine tuttuğumuz yolun en kusursuz, en doğru olduğunu, gerçekten yeni ve tamamıyla demokratik bir yol aşmakta olduğumuzu açıklamaktı. Görevlilerin bir kısmı bu tasarıya karşı çıktılar ve bu, büyük tartışmalara yol açtı. Biz sinemacılar, bu tartışmalar süresinde anlaşmazlığın, ancak deneylerin, filmlerin yapılışıyla kesilip atılabileceğine karar verdik. Memurlara şöyle dedik: «Siz bürolarınızda oturun; bize gelince, filmler yapmaya gideceğiz. Bittikleri zaman ve siz onları gördükten sonra yeniden tartışmaya başlanacak.» Maalesef bu yeni çekişme hiçbir zaman gerçekleşmedi; tabi, darbe yüzünden.

Bu arada biz Devlet Sinema Bürosu'ndakilerle işbirliği bağları kuruyorduk. Bizzat ben **Vaadolunan Toprak** adlı filmimi resmi yapıların dışında yaptım ama onu Chile-Films'in laboratuvarlarında seslendirdim.

Bizi, Halk Birliği memurlarıyla, temelde, kesin ve mutlak olarak hiçbir şeyin karşıya getiremeyeceğinin hep bilincindeydik; sınıfsal ya da politik durumlar açısından bir zıtlık yoktu. Yalnızca basit bir taktik farklılığı vardı ve bunu çözümlenmek gerekiyordu. Uzun süre tartışılabilirirdi, kesin bir karar elde edilebilecekti, ancak, bu anlaşmazlıktan en çok zararlı çıkan sinema ve halk olacaktı. Bu durumu önlemek, zaman yitirmemek için bu tartışmadan geri çekildik; filmlerimizin yapılışı ve görülüşünden sonra sorunun kendi kendine çözüleceğinden emindik.

Kararımız bir antibürokratik atılış içinde ele alınmadı, zira biliyorduk ki, kendi cephesinden, sinemanın resmi yapısı, sinema salonlarının dereceli devleştirilmesi, ulusal bir film dağıtım kurumu kurulması gibi belli bir sayıda önemli şeylere ulaşıyordu; Yeni Latin Amerika sineması filmlerinin tüm ülke çapında programlanması; Kuzey Amerika şirketlerince uygulanan boykotun yol açtığı gaddarca araçsız-gerecsiz bırakılmaya bir çare bulmak için dışarıya film satışı; teknik gereçlerin, özellikle seslendirme salonlarını hissedilir derecede iyileştirmek, yeni laboratuvarların, yeni alıcıların, vb. satın alınması.

Biz sinemacılar, bütün bunlara çözüm bulunabileceğinin farkındaydık ve bu çalışmaya dört elle sarılıyorduk; memurlar katında ise, kabul etmek zorundaydılar ki, filmleri yapanlar, bir Şili sinema hareketi yaratmakta olanlar, tüm olan bitenlere karşın, resmi kuruluşların dışında olan biz sinemacıydık.

Tüm anlaşmazlıklarımız, tüm tartışmalarımız daima içte, solun kendi bağrında oldu. İhtilâflarımızı, sorunlarımızı tartışmak için gazetelere ve dergilere çağrıda bulunmadık, zira tüm uyumsuzluk, gericilikten yana sağ basın tarafından doymazcasına kullanıldı. Halk Birliği'nin yapıları bu tartışmaları solun kadroları içine götürmeye izin veriyordu; bu koşullarda onları dışarıda bırakmak sorumsuzluk olurdu.

Öte yandan bazı resmi tutumlarla olan uyumsuz taktiğimiz, bize hiçbir zaman sinema, politik sinema, Halk Birliği'nin temel yeğlemelerine da-

yanan bir sinema yapmaya engel olmadı. Bu hal ve şartlar içindedir ki Chile-Films'in yapımları gün ışığına kavuştu.

Cahiers: Televizyonun hükümete ait olan kanalının yönetmeni olan Helvio Soto, açık, kesin buyrukları Halk Birliği'nden almanın çok zor olduğunu ve Halk Birliği'ni oluşturanların arasında varolan ikincil dereceden ama gerçek çelişkilerin TV'ye kadar yansıdığını ve bazen de girişimleri dondurmaya kadar vardığını söylüyordu. Sen Chile-Films'in yöneticisi olduğun zaman aynı şeyin farkına varabildin mi?

M. Littin: Bir anlamda, Şili politik yelpazesinde bulunan tüm çelişkiler sinemasal alanda ve Halk Birliği'nin tüm kitle haberleşme araçlarında da yansıyorlardı. Ama gerçek sorun, gözlemlenecek bir davranış sorunudur: ya orada, iş kucacağımıza düşsün, buyruklar açık seçik olarak bize ulaşınlar diyerek eli kolu bağlı bekleyip durulur, ya da doğru ve uygun kararlar ve girişimler kendi kendine alınır.

Halkçı Şili içinde, bu tür sorun yalnız bana ya da herhangi bir kitle haberleşme yöneticisine değil, her yerde, her örgütün, her komisyonun bağrında kendini ortaya koyuyordu. Bu tür sorunun kesin ve temel olduğuna inandırmaya eğilimi olan bir davranışı hiç de paylaşmıyorum; konum oldukça karmaşıktı, şeyler değişiyorlar, gözlerimizin önünde dönüşüyorlardı.

Soto'nun sözünü ettiği etkenler, bizimki gibi açık bir politik süreç içinde, gerçekten ikincil ve kaçınılmazdır. Zaten aksi, korkutucu, korkunç olurdu; bize bir çizgi gösterilecek ve denilecekti ki: «İşte yapmak zorunda olduğumuz şey bu ve yalnızca bu!», bu da giderek bize bir kültür modelini zorla kabul ettirmeye dönüşecekti.

Gerçekte neler olup bitiyordu? Sınıfların çatışması köktenleştikçe, halkın bağrında, yeni, değişik anlatım biçimleri türüyordu; fabrikalardaki duvar gazeteleri çoğalıyordu, klasik kitle haberleşme araçlarının o konuda söz etmelerinden önce insanlar kendi işyerlerinde bilgi edinmiş oluyorlardı bile. Özellikle TV, geleneksel ve tutucu bir yayın aracı olmayı sürdürüyordu. Sol televizyon kanalı bizzat kendisi, gerici ideolojinin yayılmasını önlemekten acizdi, düzenli olarak dizi filmler, canlı-resim ve Kuzey Amerika filmleri programlıyordu.

Cahiers: Soto diyorki, yönettiği istasyon bunları yayınlıyordu çünkü halkın istediği buydu.

M. Littin: Bunu nasıl bilebiliyordu? İnsanlar televizyona baktıklarında, tüm kendilerine gösterilene kabul ederler. Eğer bir Amerikan dizi filmi gösterilirse ve onlara başka hiçbir şey sunulmuyorsa, doğal olarak dizi filmi seyrederek; bu anlamda televizyondan daha ezici hiçbir şey yoktur, seyirciyi kötürümleştirir.

Cahiers: Ama, öyle anlaşılıyor ki bir televizyon kanalında politik bir tartışma, bir diğerinde ise film gösterilirse, herkes filmi seyrederdi.

M. Littin: Şili'de televizyondan sözedildiğinde bilinmesi gereken birçok yön vardır; bir defa Şili topraklarının tümünü kaplayan ülke çapında

tek verici hükümete ait, Halk Birliği'nce kontrol edilen 7. kanaldı. Öte yandan, her ikisi de Üniversiteye bağlı iki verici daha vardır. (Katolik Üniversitenin 13. ve Şili Üniversitesinin 9. kanalları) ama bunlar yalnızca Santiago kentini, başkenti kaplarlar ve ülkenin geri kalan bölümünden izlenemezler. Dinleme rekabetinden dolayı sağ kanalları taklid ederek, onlarla aynı programları yayınlamak, haklı görülemezdi.

Öte yandan ve gözleminize cevap vermek için, Santiago'da en çok izlenen program **gerici bir kanalın yayınladığı** çelişmeli bir **politik** tartışma programıydı. Bu yayımda solun fikirlerini ve elbette sağinkileri savunan insanlar vardı; solun militanları bile bu politik tartışmaları izlerlerdi, zira böylelikle gericilerin neler düşündüğünü doğrudan duymak ve görmek olanağına sahiptiler. Bu fabrikada, kahvelerde, sokakta, her yerde tartışılan bir gösteriydi. Ve bu program tüm Şili'lilerin gündelik politik pratiğinin bir çeşit senteziydi.

Cahiers: Başlangıca, Chile-Films'e dönem: onu yalnızca «Vaadolan Toprak» yapmak için mi, yoksa başka bir nedenle mi terkettin?

M. Littin: Chile-Films'i terkettim, çünkü halkın gelişim süreci içinde amaçladığımız sinemanın işlevi konusunda yönetimde bulunan bürokratlarla benim aramda derin bir uyumsuzluk olduğu çok geçmeden görüldü. Ben sinema yaratış Atölyeleri kuramını savunuyordum, bu doğru bulduğum bir tasarıdır. Çarçabuk sinema yapılmasını isteyen, küçük burjuvaziyle bir köprü kurma amacında olan bir anlayışa karşıydım.

Cahiers: Bu tutumu kim savunuyordu?

M. Littin: Bürokratlar. Sinemacıların çoğunluğu sinema yapmanın gerektiğini, ama onu yönetim görevlilerinin paternalizmine boyun eğmeksizin gerçekleştirmek gerektiği görüşündeydiler.

Cahiers: Burada, Fransa'da gösterebildiğimiz Şili filmlerine bakarak, kabaca, bize öyle geliyor ki, kitlelerin temsil ediliş ya da edilmemiş durumlarına göre, halkın gelişim süreci iki biçimde yansımıştır. Şili'li sinemacılar bu ayrımın bilincindedirler?

M. Littin: Gelişim içinde olan bir süreci yaşadığımızın bilincindeydik. Bu ilk filmlerde kesin sonuçlar çıkarmaktan sakındık; bu bir hata olacaktı. İlk anda, politik tartışma unsurları içeren tüm filmler hiç şüphesiz çok yararlıydılar. Bu konuda sinemacılar arasında bir çeşit uyum vardı. Sürecin gelişiminin bizzat kendisi, gerçekleştireceği sinemayı biçimlemeyi ve tanımlamayı yüklenenekti. Bütün sinemacıların oybirliğiyle imzaladığı bir bildiri yayınladık (*): «Sinemada, tüm resmi müdahaleleri reddediyoruz; ne kadar gerekli ise o kadar çok film yapmak ve söyliyeceğimiz şeyleri destekliyecek ne kadar çok insan varsa o kadar çok şey söylemek gerekir; kitlelere dayanan ve kitlelerin desteklediği sinema bir silah haline dönüşür, zira kitleler sosyal sürecin motorudur; yapıtlarını küçük azınlıklara su-

(*) «Sinemacılar ve Halk Hükümeti». Politik bildiri.

nan sinemacılar kaçınılmaz bir şekilde yalnız kalacaklardır.» Mücadelesini verdiğimiz düşünceler böyleydi.

Cahiers: Bu düşüncelerin adına «Vaadolanın Toprakı» yaptın. Film, bundan başka, kendi öz tarihini bu tür tekrar okumak ihtiyacını duyan halk yığınlarının bir isteğini mi karşılıyordu?

M. Littin: Tamamıyla. Burjuvazi tarafından yazılmış resmi tarih, sınıf mücadelelerinin açıklığı kavuşması açısından önemli olan bütün olayları tahrif etmeyi görev edinmiştir; tüm resmi tarih burjuvazinin çıkarlarının değişikliklerine uyarak yorumlanmış ve yazılmıştır. O halde, halkı mücadele içinde gösteren tüm olguları bulup meydana çıkarmak uygun düşer; ve bunu yapmak için kitlelere gitmek gerekir, çünkü gerçek tarihi açıklamayı sağlayan unsurlar ancak onun bağrında bulunurlar. Bununla birlikte sinemacının getireceği kişisel katkı vardır, özellikle tüm bu öğelerin folklor haline dönüşmelerini önlemek. Sınıfsal mücadelenin tüm bu deneyimlerini almalı ve onları bir düşüncenin gidişatı içine sokmalı, halkın tüm kurtuluş süreci, militarizmin yardımıyla, daima gaddarca işe karışan burjuvazinin önleyici eğilimi üstünde önemle durarak, marksizmin ışığında onları yeniden okumalı.

Bana gelince, 1932'de olan biteni hatırlatmak, darbenin eşiğindeki Şili'nin şimdiki zamanını okumanın ve onu önlemenin bir biçimiydi. Filmi yapmak için ekibim ve ben 1932 olaylarının yaşandığı bölgeye hareket ettik, Marmaduke Grove döneminde yaşamış olan insanlarla ilişki kurduk, bize anılarını anlattılar, tüm tanıklıkları bir araya getirdik ve senaryonun ilk taslağını gerçekleştirdik. Sonra bize bilgi veren herkesi topladık ve bu ilk denemeyi onlara okuduk. Büyük sayıda gözlemde bulundular, eleştiri yaptılar, sonuç olarak biz not aldık ve senaryoyu değiştirdik. Onların anılarını tekrar yeniden yaşatmaktan başka birşey yapmıyorduk.

Birbirimizi daha iyi tanıdık. Deneyimlerini doğrudan doğruya anlatmaya başladılar ve ardından çekime başladık. Somut konuların karşısında, çekim sırasında bile bir ayrıntıyı hatırlıyorlar ve «Bu böyle değildir», diyorlardı. O zaman onlardan bunun nasıl olabileceğini belirtmeyi, sahneye koyuşu kendi kendilerine sağlamayı istiyordum; bu ilişkiden, yavaş yavaş, gerçek bir ortaklık doğuyordu. Bazen kararlarını uzun uzadıya açıklamam gerekiyordu, örneğin o kişi neden o şekilde davranıyordu; bir başka kez, bir sahnenin anlamını kavriyamıyorlardı. Örneğin filmde öyle bir an var ki, iktidarı eline geçiren köylü José Duran burjuvaziyle konuşmaya koyulur: o zaman bunu kabul edemediler, beni görmeye geldiler ve bu «boktan filmde» artık çalışmayacaklarını hararetle bana belirttiler; onlardan açıklama yapmalarını istedim; bana şöyle cevap verdiler: «Nasıl olur? Ovaları ve sıradağları aşıyoruz, soğuğa, kara dayanıyoruz, zenginlere karşı galip geliyoruz, iktidarı elde ediyoruz, o ise burjuvalarla diyalog kurmaya kalkıyor! Dayanılır gibi değil bu!» Onlara açıklamamız gerekti ki, bizim bunu açık açık göstermemizin nedeni, burjuvaziyle diyalog kurmak gerekmediğini iyice kanıtlamak içindi. Bana; «Duran tartıştığı

müddetçe zenginler kazanacaklar, çünkü konuşmayı daha iyi bilirler onlar. Kelime hazineleri daha zengindir» dediler. Bu nedenle filmde, Duran'ın: «Konuşma ve tartışma yeter, zira konuşmalardan ve tartışmalardan yararlı çıkan daima zenginlerdir» dediği sahneyi ekledik.

Onların sayesinde filmimiz yeni sahneler, yeni sekanslarla zenginleşti; bu tip bir ortaklığın sağladığı tüm olanakları tek bir filmde tüketmek mümkün değildir, sürekli diyalog temeli üstünde daha çok gelişmek ve derinleşmek gerekecektir.

Filme dini kişilerin de katılımı, doğrudan doğruya sürekli olarak köy-ülülerin söylevi içinde birlikte varolan tüm bu öğelerin gerçekliğinden ileri gelir.

Cahiers: Tüm bu dinsel öğelerin alınışında, biraz bilinemezlik (*) yanlış barok bir üsluba başvuran bir sanatçı çizgisi gibi görülmüş olması riski yokmu acaba?

M. Littin: İlk iş olarak topladığımız ve dinlediğimiz tüm anlatılarda gerçeğine bağlı dinsel unsurların birlikte varoluşu yer alır. Apaçık meydana olan gerçeği ele almakla yetinseydik eğer, halk kültürümüzün araştırmasını derinleştirmiş olmayacaktık, yalnızca bu kültürün evrensel yönlerini kesip almış olacaktık, gerçeğin en sıradan bir kısmını verecektik. Örneğin Karmel Bakiresi geleneği Şili'nin tüm tarihini kateder; yılların, asırların arasından, 1540'da İspanyol işgalcilerince getirilmiş, bu hristiyanlığa ait ikonografi imgesi, bir çeşit İspanyol egemenliğinden Şili'yi kurtaran tanrıça, halk tarafından yeniden ele alınmış, onu halk ordusunun rehberi yapmıştır. Kesin özgürlüğümüzü yönetmesi gereken bir evrede, bu imgenin halkın yanında görülmesi tamamiyle normaldi. Bu, ülkemizin kültürel ve tarihsel gelişim çizgisi içinde yer alır. Politik kurtuluşu için mücadele eden halk ile, bu kültürel, dini öğeler arasındaki ilişkiler birbirlerine sınıksız bağlıdır.

Sinemacı olarak, sanatçı olarak, en basitinden söylemek istiyorduk ki, halk egemen sınıflar tarafından zorla kabul ettirilen tüm bu semboller, halk tarafından baskınlara karşı çevrilmişler, halk tüm iktidarı zorla almak için oligarşiye karşı daha üst düzeydeki mücadele biçimlerine geçerken, kendi öz kahramanlarını yaratıyor ve eski kültürün değerleri siliniyor. «Vaadolan Toprak'ta biri zenginlerin, diğeri fakirlerin, iki Azizenin öyküsü, fakirlerin azizesinin nasıl ortaya çıktığını ve nasıl mücadelelerinin kahraman kadını haline dönüştüğünü iyice gösterir.

Cahiers: Senin filmin tüm Şili yapımları içinde, halk kültürünün getirdiklerinin sinemasal anlatıyı nasıl zenginleştirebileceği ve politik olarak yanlışlamayı kaldırma girişimine nasıl yardım edebileceğini araştıran tek film.

M. Littin: Gelenekler ve halk kültürleri uzun mücadele yılları süresince halkın yarattığı formlardır; bu kuşkusuz yabancı bir kültür modelini

(*) Obscurantisme: halk yığınlarını bilgisiz bırakma usulü (ç.n.).

yadsımanın yollarından biridir. Bir geleneği canlandırmak ya da sözlü bir anlatıyı süslemek için, halk, oligarşinin unutmuş olduğu bu eski imgeleri kendine mal ettiği zaman bunlar bambaşka bir anlam kazanırlar ve insanların yaşamında bir etkiye sahip olmayı sürdürdüklerinden dolayı, onları geri almak ve onlara gerçek güçlerini ve gerçek devrimci anlamını yeniden vermek gereklidir. Sınıfsal mücadelenin unsurlarından olan halk hayal ve tasvirleri öğelerini, onları saf bir folklor içinde donduracak ve onlara kendine en uygun gelen anlamı verecek burjuvazinin eline terk edilmemeleri gerektiği kanısındayım.

Cahiers: Başka bir düşünce düzeni içinde, bize öyle geliyor ki, filmi yapmak için önemli teknik araçlara sahiptir.

M. Littin: Hayır; tam gerektiği kadarına sahiptim. Kaydırmalar için kullandığımız raylar vardı; çalışmayan çok eski bir sinema vinci bulduk ve görüntü yönetmenimiz, ötede beride yerlerde sürünen, bir işe yaramayan bazı makinaların parçalarını toplayarak vinci işletmeyi başardı. Atıp götürebilirmiyiz diye sorduk ve bize olumlu cevap verildi, çünkü «hiçbir işe yaramıyordu.» Bize çok yararlı oldu.

Demek ki yalnız elde edebildiğimiz teknik araçlara sahiptik. Bir şeyimiz eksik gibi de gelmiyordu bize. Söylemek istediklerimizi söylemek için elimizde bulunan araçlar bize yeterli görünüyordu.

Cahiers: Hollywood'un araçlarını kullanmanın ve bu olanakları ona karşı döndürmenin mümkün olduğuna inanırmısınız? Sana bunu soruyoruz, çünkü Fransa'da koyu bir ilkeci anlayışta olan bazı militan sinema gurupları, bu teknik araçları kullanmaya, bütünüyle Hollywood yanlısı bir anlatı yapısı içine sürüklenmek korkusuyla, karşıdır.

M. Littin: Eğer sinemacı yapmak istediğini aydınlık bir biçimde kavırıyorsa, kendi politik bilincinden de eminse, büyük miktarda teknik araçlar ona ancak yardım edebilir. Çalışması daha kolay olacaktır. Elbette bu araçların elini kolunu bağlamaması gerekir; eğer bu imkanlar eksikse, alıcısı eline alarak, 16 mm. ile çekmelidir. Temel sorun burada değil. Size tamamiyle değişik biçimlerde çekilmiş iki film söyleyebilirim. «Vaadedilmiş Toprak» ve «Halkın Cesareti» (Jorge Sanjines). Bununla birlikte içerikleri türdeştir ve aralarında büyük bir ilişki vardır. Bir filmin içeriğini değiştiren bu kaydırma ya da bir vinç değildir. Temel olan sinemacının ve söylevinin politik aydınlığı, açıklığıdır.

Cahiers: Senin ve Sanjines'in ortak bir tutumunuz var: yeniden değerlendirmek ve filmlerinizle bir çeşit halkın hafızasını oluşturmak isteği.

M. Littin: Sanjines'le sürekli ilişkimiz var. Alışılabilir bir şekilde yapılan Brezilya, Bolivya, Şili sineması arasındaki ayrım bütünüyle keyfidir, zira Latin Amerika yönetmenlerin bir çoğu ortak bir akım içinde birleşirler. Benim sinemacı olarak tüm gelişimim, Kübalı yönetmenler, Sanjines, Rocha, vb. insanlarla sürekli bir ilişki içinde oldu.

Cahiers: Cinema Nuovo, özellikle Rocha'nınki, halk kültürünün işaretleri üstüne düşünmeni etkiledi mi?

M. Littin: Glaubert Rocha'nın yaptığı, halk kültürü kaynaklarından beslenmektedir ki ben de aynı şeyi yapıyorum. Aynı anne ve babanın çocuklarıyız, çünkü Latin Amerika aynı tarihe sahiptir. Çakışmalar buradan ileri gelir; uluslarımız emperyalizmin çıkarları yüzünden parçalara ayrılmıştır ama bir tür yeraltı iletişimini korurlar. Bu nedenle Brezilya halkının sistemindeki işaretler, Şili'de ya da başka bir yerde ortaya çıkabilir ya da bunun tersi olur.

Sonuç olarak, Glaubert bu simge sistemini politik olarak okumayı bilen ilk Latin Amerika sinemacısı oldu ve bu anlamda bir yol açtığı su götürmez. Rocha'nın ilk filmleri Latin Amerika sinema tarihinde son derece önemli bir rol oynadı, zira yabancı sinemasal modelleri bizim gözümüzde zaman aşımına uğrattı; bunların sayesinde, bu eski örneklerin artık sürdürülemez olduğunu ve artık Latin Amerika örneklerine başvurmak gerektiğini anladık.

Cahiers: Bu arada, başka Şili'li sinemacılar, örneğin Helvio Soto seyircinin daha iyi anlayabilmesi adına ve Şili'li seyircinin eksikliğini özellikle kültürlü bir küçük burjuvazinin bağrında giderdiği bahanesiyle, Amerika ya da Avrupa sinema örneklerine başvurmayı sürdürüyorlar. Senin tutumunla bu tutum arasında sence ne fark var?

M. Littin: Kitlelere bir balkon yüksekliğinden bakan ve onlara kitapçıklar atanlarla, kitlelerin içinde olan ve halka katılmaya, halkı değiştirmeye, halk olmaya çalışanlar arasındaki fark. Demek ki, her iki durum arasında bir uçurum vardır, çünkü halka seslenme biçimleri kökten değişiktir.

Cahiers: Sürgünde nasıl film çevriliyor, özellikle halk kültürüne dayandığı zaman?

M. Littin: Ben, tüm Latin Amerika halk kültürlerinin bir tür potası olan Meksika'da oturuyorum ve çalışmamı Meksika halkını gözönüne alarak yürütmek istiyorum. Bu bana deney kazandıracak inancındayım. Tanidik insanlar arasında ve bildik topraklarda çalıştığımda, daha bir kolaylıkla çözebileceğim sorunlarla karşılaşmak durumundayım. Bununla birlikte, kendi çizgimi sürdüreceğim. Ülkelerinde yapmadıkları ve politik gelişimimiz için oldukça önemli yapıtlar üretmeyi sürdüren birçok sürgün yönetmen vardır Latin Amerika'da. Bize bundan böyle daha çok disiplin, araştırma, çalışma gerekeceğini düşünüyorum. Aynı zamanda, filmlerimizde bütün çabalarımızın sonuçlarını daha iyi yansıtmaya çalışarak halkla daha geniş ilişkiler kurmalıyız.

Ne olursa olsun, kafamda çok açık seçik bir düşünce var: halkın davasına hizmet etmek gerekir. Gelecekteki yapıtımız bu basit temel üstüne kurulmalıdır. (10/6/1974, Paris).

(Türkçesi: İBRAHİM YAKUBOĞLU)

SİNEMACILAR VE HALK HÜKÜMETİ POLİTİK BİLDİRİ

Şili'li sinemacılar, halkımızla, hep birlikte, ulusal kurtuluş ve sosyalizmin kuruluşu için kolları sıvamanın zamanıdır.

Kültürel ve politik kimliğimizi ortaya koymak için, öz değerlerimizi geri almaya başlamanın zamanıdır.

Halkın, kurtuluşu için verdiği uzun mücadele boyunca yarattığı simgelerin egemen sınıflar tarafından koparılıp alınmasına artık izin veremeyelim.

Ulusal değerlerin kapitalist düzeni ayakta tutmak için kullanılmasına artık izin veremeyelim.

Halkın sınıf içgüdüsünden yola çıkalım ve bunun bir sınıf bilinci olması için çalışalım.

Kendimizi, çelişkilerimizi aşmakla sınırlamayalım; onları geliştirelim, böylelikle aydın ve özgürleştirici bir kültürün oluşturulmasına giden yolu açmış olacağız.

Halkımızın uzun kurtuluş ve özgürlük mücadelesi, izlememiz gereken yolu çizmiştir. Resmî tarihin çarpıttığı büyük halk mücadelelerinin yoluna girelim ve halka, bugünü göğüsleyebilmesi ve yarını kafasında canlandırabilmesi için haklı ve gerekli bir miras olarak, bu mücadelelerin gerçek öyküsünü anlatalım.

Anti-oligarşik ve anti-emperyalist Balmaceda'nın o güzelim kişiliğini yeniden yaratalım.

Bir kere daha belirtelim: Recabarreu halka malolmuştur; Carrera, O'Higgins, Manuel Rodriguez, Bilbao, bir sabah vurularak düşen o küçük, ne hayatının ne de ölümünün anlamını hiçbir zaman bilmemiş olan ölü köylü, içinden fıskırdığımız başlıca temeller bunlardır;

Şili bayrağı bir mücadele ve kurtuluş bayrağıdır, halka ata yadigarı kalan mirastır.

Dekadan ve kısır bir küçük-burjuva kaymak tabakanın tüketim nesnesi olan, hasta ve yeni-sömürgeciliğin yozlaştırdığı kültüre karşı, halkla kaynaşmış olarak, gerçekten Ulusal ve böylelikle Devrimci bir kültür oluşturma isteğimizi dikelim.

Sonuç olarak, açıklarız ki:

1. Sinemacı olmaktan önce, halkımızın politik ve toplumsal olgusu içinde ve onun büyük uğraşı sosyalizmin kuruluşu içinde görev almış biçileriz.

2. Sinema bir sanattır.

3. Şili sineması, tarihsel zorunluluktan ötürü, devrimci bir sanat olmalıdır.

4. Devrimci'den anladığımız, sanatçı ve halkı tarafından, ortak amaç: kurtuluş çevresinde birleşmiş olarak, elbirliğiyle gerçekleştirilendir. Halk, eyleme can verendir ve sonuçta gerçek yaratıcı odur; sinemacı onun iletişim aracıdır.

5. Devrimci sinema fetvalar vererek oluşturulmaz. Bu nedenle, sinema yapmanın şu ya da bu biçimine imtiyaz tanımıyoruz; mücadelenin akışı içinde gereken neyse onlar yapılacaktır.

6. Bununla birlikte, kitlelerden kopuk bir sinemanın, kaçınılmaz olarak, bir küçük burjuva kaymak tabakanın tüketim ürünü olacağı düşüncesindeyiz; bu kaymak tabaka ise tarihin hareket ettirici gücünü oluşturmaktan uzaktır. Böyle bir durumda, sinemacı eserinin politik açıdan hiç indirgenmediğine tanık olacaktır.

7. Yukardaki ilkelerin mekanik bir uygulamasını öngören her türlü sekterliği reddediyoruz, aynı şekilde sinema pratiğinde bir takım resmî ölçütlerin zorla benimsenmesine de karşıyız.

8. Geleneksel yaratım biçimlerinin genç sinemacılar için gerçek hapisane duvarları oluşturduğu düşüncesindeyiz; bunlar, sonuçta, açık bir kültürel bağımlılığı içerirler, çünkü bu teknikler halklarımıza yabancı estetik anlayışlardan kaynaklanırlar.

Biz şu tekniğin karşısına sinemacının sınıf mücadelelerine katılmasından doğan özgün bir dilin araştırılmasını çıkarıyoruz; bu mücadele kendi öz kültürel biçimlerini (formlarını) doğurur.

9. Bir sinemacının, güttüğü amaçlarla birlikte, zorunlu olarak değişik bir eleştirel değerlendirmeyi gerektirdiğini savunuyoruz; devrimci bir filmin en iyi eleştirmeni, seslendiği, «onu koruyacak ve yorumlayacak araçlara»(*) hiç ihtiyacı olmayan halktır.

10. Hiçbir film kendinde devrimci değildir. Ancak, seyircisiyle ilişki kurarak ve özellikle devrimci bir eylem üzerinde harekete geçirici bir etki yaratarak devrimci olur.

11. Sinema halkın haklarından biridir ve bu nedenle bütün Şili'lilere ulaşması için en uygun biçimleri araştırmak gerekir.

12. Üretim araçları bütün sinema emekçilerinin yararına sunulmalıdır; bu anlamda, elde edilmiş hak diye birşey varolamaz. Tersine, Halk Hükümeti'nde, düşüncelerini açıklama birkaç kişinin imtiyazı değil, kesin bağımsızlığına doğru ilerleyen bir halkın vazgeçilmez hakkı olacaktır.

13. Kültürü olan bir halk, mücadele eden, direnen ve özgürleşen bir halktır.

Şili'li Sinemacılar, Zafer Bizimdir!

(*) Julio Garcia Espinosa, Küba'lı yönetmen

helvio soto ile konuşma



Seyirci ile daha etkin bir diyalog kurma adına, egemen kültürün görsel-işitsel alanlardaki geleneksel biçimlendirmelerini film yapımında ve televizyon yayınlarında sürdüren Helvio Soto, tutucu «Cinéma 73» dergisinin Kasım 1973 sayısında yayımlanan aşağıdaki konuşmasında tutarsız ve çelişkili görüşlerini açıklamaktadır.

S. Allende iktidarı tarafından Şili Ulusal TV'sine yapım yönetmeni olarak atanan H. Soto'yu, M. Littin -dergimizde yayınlanan konuşmasında- sert bir biçimde eleştirmektedir.

Ülkemizde «marksist» bir sinemacı olarak tanıtılan, Allende döneminin «gözde» sinemacısı H. Soto'nun daha önce iki konuşması yayımlanmıştır: 7. Sanat dergisi Ekim 1973 sayısı, Gerçek Sinema dergisi Ekim/Kasım 1974 sayısı.

Ç. S.

Soru: Son filminiz doğrudan doğruya «Oy+Tüfek»'ten doğmuşa benziyor. Bunun mantıksal nedenlerini tarihsel sırasıyla anlayabiliyorsak da, bize, «Siyasî Polis Şefinin Başkalaşması»'nın şemasının ve temalarının yavaş yavaş ya da aniden sinemacı düşüncenizde ne zaman ve nasıl belirdiğini anlatabilirmisiniz?

Helvio Soto: «Oy+Tüfek» filmimi bitirirken Şili tarihinin önemli bir olayı oluyordu: Halk Birliği yasal olarak iktidardaydı — daha doğrusu yönetmek görevini yüklenmiştir. Bundan sonra olacakları, bu durumun hangi gelişmeleri getireceğini daha kimse açıklıkla düşünemiyordu. O sıralarda, daha sonra **golpo** (darbe) sırasında Salvator Allende'nin yanında öldürülen arkadaşım Olivares'in sorumluluğu altında TV programları hazırlıyordum. TV'ye harcadığım zaman, sinemaya vermek istediğim zamanımı yiyordu. Fakat bütün enerji politik eyleme harcanmalıydı: haber vermek, eğitmek, tanıtmak. Biliyorsunuz, özellikle değişim içinde, seçimlerden beri siyasal bir krizin içinde bulunan bir ülkede bu ağır bir görevdir.

Sonra, solun yanlışlarının geliştiğini görmenin endişesi; gitgide tehlikeli olan ve gerçek sosyalizme aykırı düştüğünü içtenlikle düşündüğüm bir sekterliğin geliştiğini görmenin üzüntüsü ve korkusu; arkadaşlarım-

dan bazılarının bu durumu yerine oturmuş, açık ve basit görmelerinin gerçeği, bütün bunlar beni bu filmi yapmağa itti. Aynı zamanda, siyasal görevi olan bir sinemacı olarak, Polonya'da tüberküloza karşı savaşı doğrulamak için kullanılmış bir yöntemi düşünüyordum: hastalık üretimin düşmesine sebep oluyordu! Mutluluk bir ülkenin ürün verme gücüyle ölçülmez.

Kendini kuşkunun, korkunun, kararsızlığın örneği olarak alırsan bir gerçeği açıklarsın. Öyle inanıyorum ki, yanlışlar öncelikle ve özellikle insanların yanlışlarıdır. İşte bunun için, herkesin sorunlarını yansıtan bir tek kişiyi konu olarak almaktan korkmadım. Kendimiz için ne düşünüyörüz. Emekçilerin diktatörlüğü için? Günahsız solun geveze maymunlarımızı? Bütün bunlar, üniversite profesörüne söylediğim düşünceleri doğruluyorlar; gerçekten düşünmeden tartıştığımız sorunlar.

Kişilerimin seçimine gelince iki nedene dayanıyor. Gerçekte burjuvadır ve bugün (filmin içinde) Halk Birliği ortamında siyasal olarak bilinçlenmişlerdir. Çok söylemişimdir, Berlin öğrencilerine de tekrarladım; çok saydığım ama tanımadığım bir sınıftan konuşma hakkını kendimde buluyorum, işçi kitlesi. Hayranlık, tanımak değildir. İkinci neden Şili'nin siyasal durumunda yatar. Kuvvetle inanıyorum ki, gerçekte devleti, sendikaları, dernekleri yöneten şalterlerin tümü burjuvaların elindedir-bunlar kimi zaman düşünürdür, çok ilerici gözükürler; ama burjuva sınıfındadır. Doktorlar, profesörler, avukatlar, bir partinin siyasetini yapanlar, yol gösterenler ve sorumlular. S.P.'nin genel sekreteri Altamirano avukattı; K.P.'nin sorumlusu Corvalan profesörüdür; S. Ailende doktordu. Kendiliğinden bir burjuvazi olan ordudan ve belli olan hristiyan demokratlardan söz etmiyorum.

Şili'deki siyasal gelişmenin kitlelerce belirlendiğine inanmıyorum. Siyasal bilinç olağanüstü bir parti disipliniyle geliyordu: bence Şili halkının mucizesi, Allende'nin radyo veya TV de saat 16 da halkı saat 20 de yapılacak bir toplantıya davet ettiğinde, saat 20 de 700.000 kişinin şehrin ortasında toplanmasıydı! Benim sorunum sorumluların sorunu ile aynı idi, ve bunun için bir düşünme senaryosu tasarlamam zor olmadı: olumlu eleştirel bir yansımayı işe koşmak için, kitlelerle yöneticiler arasındaki sınırı bulmak.

Kitleleri tehlikeli ve işe yaramaz yollara sürüklemek tehlikesine düşüğümüzü söylemeye çalıştım. Bu, arkadaşlar ve siyasal sorumlular arasında bir karışıklık yarattı. Aydınların eleştirel görevlerine her zaman büyük saygısı olan başkan Allende, filmin yapımı için beni yüreklendirdi... Burada söz konusu olan, bir ölünün anısı önünde eğilmek değil, yalnızca gerçektir.

S: Film kuramsal düşüncenin ötesinde, ya da gündelik olan kaçınılmaz olduğundan onun önünde hem duygusal düzeyde hem de politik sorumluluklar düzeyinde kişisel **başkalaşmaları** inceliyor.

H. S: Bir ülkenin durumu temelden değişince yaşamımız altüst olur.

Tarihi düşünürken, aynı zamanda, onun, karım, çocuklarım, vb. için de ne olacağını görmeye çalışırım. Arkadaşlar arasında, eşler arasında, baba oğul arasında ilişkilerimiz kesinlikle ve derinlikle büyük sosyal ve siyasal krizler tarafından değişir.. Ve tekrar ediyorum, iktisat insanlara hizmet etmelidir, insanlar iktisat'a değil. Fakat bu birlik içinde yapılacak bir seçimdir. Eleştirel pratik, çelişkilerimizi yatıştırmaya, ilişkilerimizdeki değişimleri basitleştirmeye yardım etmiyordu. Örneğin K.P.'ye karşı eleştiriler, benim dayanışmamı hiçbir zaman tartışma konusu yapmadı, hele bugün hiç. Bir aydında çoğu kere, uygun olmayan bir zamanda konuşmak korkusu vardır. Her zaman gerçek olduğunu düşündüğüm şeyleri anında söylemeye çalışırım. Her zaman bir şeyi söylemeye cesaret etmemek iyi nedenler vardır.

S: Sizin, hangi filmi, ya da filmleri siyasal sinema örnekleri saydığınızı merak ediyorum; bunlarda tartışma konusu yapılanların önemli olmasına göre.

H. S.: Kuşkusuz şaşıracaksınız. Benim için en siyasal film, herkes için açık olmamasına karşın, M. Antonioni'nin «Blow-Up»'ıdır. Gerçeklik sorununu koyarak, bizi o eski objektivite-subjektivite karşıtlığına bir tavır almaya zorluyor, şimdiki zamanın olaylarını, yaşamını, sorunlarını göstermek gerekir. Bilinçli olarak Şili'yi çelişkileri ve iç çatışmaları ile göstermem gerekiyordu; tehlikeler Halk Birliği'nin kendi tabanından geliyordu. Bir sinemacı ne tanrı, ne de yargıçtır. Bana düşen, yanlışlarımı düzeltmeye çalışmaktı. Yeni yönetimden sonra, Şili sinemasının gelişmesi, beni, daha önce kimsenin cesaret edemediği, ya da yararlı olduğuna inanmadığı bir film yapmağa itiyordu.

İki tip film yapılıyordu: bir kısım arkadaşlarım derin siyasal tartışmaları bir tarafa bırakarak, ülkenin sosyalizmin yoluna girmesine yardım etmek için, kesin, açık, didaktik propaganda filmleri yaptılar-durumu elde etmiş sayıyorlardı. Bu filmlerinin gerekli olduğuna inanıyorum, genellikle belgesel olan biçimleri (bunlar kısa metraj filmlerdir) haber verme kaygısının ürünüydüler, hatta kimi zaman yapıntının bir anlatı düzeyine inmesi de sözkonusu idi. Fakat öte yandan, uzun metrajlarda («Dua Etmek Yetmez» filminde kendi hristiyan doktor görevini çok iyi anlatabilmiş ve gösterebilmiş olan Aldo Francia bir yana bırakılırsa) Şili gerçeğinden tamamen kopmuş bir sinema yapıldı; geçmiş üzerine filmler, gerçekte siyasal olmayan durumlarla ilgili filmler, temel ve dolaysız sorunların dışında filmler. Santiago'da ve bütün ülkede, siyasal durumun allak bullak olduğunu hatırlamamız gerekir: halkın bütün tabakaları ilk başta heyecanlıydı, daha sonra (sendikalarda, maden ocaklarında, orduda, üniversitelerde, derneklerde) bu heyecan yozlaşarak silahlı çatışmaya kadar vardı. Arkadaşlarımın sineması karşısındaki şaşkınlığım, Şili gerçeğinin bir tarihsel gerileme ile ya da artık ilgi duymadığımız biçimde yapıntı ile anlatıldığını görmekten ileri geliyor.

«Kanlı Tuz»'la (1968-69), inandırıcılığı orduyu pek kandırmaya yetme-

yen bir yapıntı aracılığıyla, Şili tarihinin özellikle belirleyici bir anını işle-miştim. Zaten bu ünlü Pasifik savaşının açığa çıkarılacak başka bir suni yanı olabilir... Kanlı Tuz taktik bir tavrıdır: iktidarda değildik, ve temel-de, ordu, zafer tutkusu, yanlış anlaşılmiş sinsi ve tehlikeli milliyetçilik mitlerini yıkmak gerekliydi. Halk Birliği iktidara geçtikten sonra (hiç de-ğilse görünüşte) yaşadığımız gerçeğe doğrudan ilişkili filmler yapılması gerektiğini düşündüm.

Guzman'ın «İlk Yıl» da yaptığı gibi değil. Bu kuşkusuz, tartıştığımız belgesel sinemanın en iyi örneğiydi. Filmde siyasal düşünce ve olayların tartışılması yatıyor, bu uzun metrajın son çekimlerinde Ailende yöneti-minin üstünde karanlık bulutların uçuştuğu gösterilmiş olsa bile ... «Siyasal Polis Şefinin Başkalaşması» siyasal verilerden yola çıkan bir düşünce denemesidir. Bu veriler her birimizin günlük yaşantısını, birbirimizle ve kendimizle olan ilişkilerimizi değiştirir.

Gelecek üstüne kehanet savunmak istemedim. Aydın'ın görevi düşün-mek, kafa yormaktır. Tabii, sağın eylemleri, I.T.T.'nin komploları, ordunun rolü, sonucu belirledi. Fakat Şili yaşamını değiştiren yalnız bunlar de-ğildi. Siyasal çözümleme tehlikesini göze almak istiyordum, çünkü, eğer Şili halkı buna, yani samimi ve iki yüzlülüğün dışında gerçeğin araştırıl-masına karşı çıksaydı, faşizm için olgun olduğunu gösterecekti.

Bir takım şeyleri duygusal açıdan dilemek mümkün, ama nasıl ger-çekleştireceğiz?

S: Yapısı açısından «Oy+Tüfek»'ten değişik olan bu film, teori-yapıntı -gerçeklik ilişkilerinin ele alınmasında karşınıza yeni sorunlar çıkardı mı?

H.S.: Hayır. İki nedenle. Önce üzerinde yapıcı olarak düşünmek is-tediğim solun yanlışları bir makinenin değil, insanların yanlışlarıdır. Ve sonra, son üç yılın Şili durumu gibi bir durum yaşanınca, günlük gerçeğe karşı duyarlılaşma, film kişilerinin kendi içimizde doğmalarına yol açar -kendimden %75 in bulunmayacağı bir film yapacağımı hiç sanmıyorum!

Bana, kendi kişisel sorunlarınız bizi ilgilendirmez dediler. Önemli olan kitlelerin sorunlarıdır. Bu doğruluğuna inanmadığım eskimiş bir siyasal tartışma yoludur. Görevimiz herkesin mutluluğu için çalışmak olduğu hal-de, her birimizin kişisel durumu bizi sosyalizme insani yollardan götürür. Sayıların sahte gerçeğinden korkuyorum; bir devrimi daha sonra sayılara çevirmek için yapıyorsak bunu yapmağa hiç gerek yoktur. Sartre'in mark-sist felsefenin örnek kavramı olarak açıkladığını hatırlıyorum: Lenin ve Engels gerçekten bahsederken benim için önemli olan bir şey, onları hiç ilgilendirmez: vicdan. Subjektiviteyi kabul edersek, subjektif bir gerçek yoluyla konuşmak isteyen anlayışıma kapıyı açmış oluruz. Çağdaş mark-sizmin (Sartre'in «Diyalektik mantığın eleştirilmesi» yoluyla) her birimi-zin görevini, tarihin, içinde vicdana ve sübjektiviteye yerleri verilerek yeniden tanımlanması gerektiği biçiminde anladığına inanıyorum.

Antonioni'yi tanımlıyorum. Filminin birçokları için kapalı olması üzücüdür. Gerçeği saptayan bir fotoğraf makinesinden yola çıkarak-söz oyunu yapmıyorum, fotoğraf makinesinden daha objektif ne olabilir?-yaratıldığı film kişisi kendisine yeterli görülme- bu tanıklıktan -tatmin olmayarak, vicdanında bir eleştiri getiriyor. Film subjektiviteye baş vuran örneklerle doludur. Bu açıklık üstüne, benim için esas olan vicdan teması üstünde ve üstelik ender güzellikte şahane bir derstir.

Buna «Savaş Bitti» ile Renais'yi, «Az Gelişmişliğin Anısı» ile de Küba'lı Tomas Gutieres Alea'yı eklemek isterim. (Ekim 1973).

(Türkçesi : M. ve Y. AYMELOĞLU)

Helvio Soto 1930'da Santiago'da doğdu. 1958'de Arjantin'de Kohon'un «Gece içinde bir tutsak» filminde yönetmen yardımcılığı yaptı.

1967. «Lunes Primero» ve «Domino Siete» kısa metrajları.

1969. İlk uzun metraj «Caliche Sangriento». Konusu, 1879 Pasifik savaşı.

1970. Şili Ulusal TV yapım yönetmeni. (Mart 1973'e kadar).

1970. «Voto Mas Fusil».

1972-73. «Siyasi Polis Şefinin Başkalaşması».



«vaadolunan toprak»



SERGE TOUBIANA

SÖZDE İKTİDAR

Sürgün edilmiş bir film

Barbarlık öncesi Şili'nin bir yankısı gibi, **Vaadolunan Toprak**, kuşkusuz öncelikle yönelmediği biz Avrupalılara ulaştı. Buradakinden çok başka bir etki yapacağı kırlardan ve **poblaciones**'lerdeki kökünden koparılmış, sürgün edilmiş bir film; bütün sürgün edilmişlere karşı duyduğumuz sevgiyi ona karşı da duyacağız, büyük bir alçakgönüllülükle aynı zamanda da. Bütün açılardan örnek olan bu film, bizim, **burada** halkın mücadele sinemasının doğuşuna çalışmamız için yardım ediyor, ama bunu bir egzo-tik ürün ya da evrensel bir model durumuna getirmemek koşuluyla.

Tarihin inancası

1.**Vaadolunan Toprak** filmi, 1972'deki Allende iktidarı gibi çok belirli bir durumda yapılmıştır, her sinemacının belli sayıda kayıtlar, kuşuklar (yürürlükteki yasalci siyaset hakkında) duyduğu bir iktidardır bu. Film Şili toplumunun çok belirli bir tabakası için yapılmış gibidir; köylülüğün, gerici ya da devrimci süreç yönünde harekete geçmesi ülkenin geleceği açısından belirleyici bir sorundur. Devrimci unsurlar yeterince yerleşmiştir yoksul köylülüğün arasına; toprak işgalleri, köylü milislerin silâhlandırılması, özellikle gerici büyük toprak sahiplerinin kovalanması, bir tarım reformu başlangıcı, bu belirli alanda, iktidardaki solun beklene yanlısı ve yasalci siyasetiyle çatışmaya girmektedir. Tarım siyaseti sorunları hakkında gerçek bir kitle tartışması olmuştu, solu ikiye bölen bir kitle tartışması.**Vaadolunan Toprak** da, kırk yıl kadar önceki başka bir tarihsel anın aynı yerde ve çok benzer koşullar içinde yeniden kurulmasıyla (reconstitution) bu tartışmaya katılır, yan tutar.

Peki ne diyor film, ideolojik olarak nasıl özetlenebilir? 1972'nin köylülerine şöyle söylenen basit bir düşünce: büyükleriniz kırk yıl önce aynı şeyi yaptılar, José Duran'ın önderliğinde Palmilla'nın topraklarını işgal ettiler; zenginlerin ordusu da gelip onları öldürdü. Belleğimiz bugün geçmişin yanlışlarından kaçınmamız için bize yardım etsin.

2. Oysa anlatılanların zamanı (30 yılların Şili'si) ile anlatışın zamanı (72 Şili'si) arasındaki bu ilişki ideolojik zenginliği içinde konması gerekirken başka bir tarihsel zaman tarafından bulanıklaştırılır: filmin perdeye çıkıp halka gösterildiği zaman, yani Şili'nin artık aynı olmadığı bir an, 1974 yılı. Ve filmi, ilk yapım koşullarını geriye iten bir teleolojik bakışla, 1973 eylülünün ışığında okumak yanlış olacaktır. Avrupa'nın belirli bir sol kesiminin devrimci hareketin yenilgilerinde nasıl sızlanma konuları bul-

duğu düşünülünce, Littin gibi bir sinemacının girişimini canlandırmaktaki bütün yarar anlaşılmaktadır. Peki ya eğer coşku olsaydı tasarısını yöneten? Peki ya temel olarak devrimci istek, Palmilla köylülerinin bu isteğinin 1972'de Mapuchos köylülerine aktarılması, bugünkü bilinci etkileyen, filmin temelini oluşturan bu **halk belleği çalışması** olsaydı?

Tarihi kimin için konuşurmak?

Temelde, bir zamanı başka bir zaman üzerinde, Littin'in yaptığı gibi **bozguncu olmayan bir bakış açısından**, yani anlatılanların zamanını anlatılış zamanında oynatmak gerekseydi, filmin anlatılış zamanı ile (devrimci süreç dönemindeki Şili) bizim bugünkü eleştirel söylevimizin anlatılış zamanı (Pinochet) arasından, biz bozguncu okuma tarzının kovulması gerektiğini söylüyoruz. Ayrıca, bir zamanın başka bir zamana gönderilmesi dizgesinin, okumalar arasındaki bu çakışmaların zaten filmin metninin bölümlerini oluşturduğu da yadsınamaz: bizi 70 yıllarından söz etmeye çağırmaktadır, bugün Pinochet'ye rağmen José Duran'ın 1932'deki deneyinden, yenilgiye rağmen, bütün anlatımı aşan bir iyimserlikle söz ettiği gibi. Çünkü **Vaadolunan Tourak'ta** söz konusu olan, Tarih hakkında bir ideolojik söylevidir, sorunlar getiren bir söylev : **bugün, nasıl, kimin için, kime karşı Tarihi konuşurmak gerekir?** Bunun ardından da başka bir soru gelmektedir, Şili'de hükümet darbesinden önce ne olduğunu anlamak için sorulması zorunlu bir soru : Tarih hakkındaki bu söylevin, **Vaadolunan Toprak** tarafından getirildiği biçimiyle bu filmsel betimlemenin söylevinin belirli koşullar içinde devrimci hareketle çakışması için ne yapmalı, film siyasal iktidara göre nasıl tavır alıyor, eski üstyapıdan kaynaklanan, varlıklarını sürdüren pratiklere çarpmakta mı yoksa boğumlanmakta mıdır? Başka bir deyişle **Vaadolunan Toprak** gibi bir filmin yaklaşım sağladığı şey, bir siyasal kitle tartışmasıyla beslenen bir sanatsal ürünün bu tartışmaya, kendi hakkında konuştuğu ve **egemenlik altındaki ideolojilerin kendilerini egemen ideolojiler olarak önce çıkarmayı denedikleri ideolojik mücadeleye** katıldığı özgül dilde geriye dönüş biçimidir.

3. Bir sinemacının kulağının kırışte olması, kendi özgül pratiğiyle ideolojik ve siyasal bir canlı gerçekliğin içine kendini katmayı denemesi, sol tarafından savunulan düşünceleri destekleyerek buna müdahale etmesi, suskunlukla geçiştirilecek kadar sık görülen bir şey değildir. Ama hepsi bu kadar değil : bu sinemacının, «film» adı verilen özel bir nesne üretmek bu tartışmaya katkıda bulunmayı denemesi, bu nesnenin halka genellikle kapitalist ülkelerde -emperyalizm tarafından sömürülen ülkelerde de- görülen nesne-film gibi geleneksel egemen biçimlerle gitmemesi (üstü örtülmüş, parçalanmış, onu üstlenen ideolojik sinema aygıtının söylevi tarafından anlatılan nesne-film gibi değil), bu noktada durulamayacak kadar ender bir şeydir.

Şunu hemen not etmek gerekir ki, bizim öngördüğümüz çelişkinin

(bir film yapmak-bir filme sahiplenmek çelişkisi) dışındaki belli sayıda somut koşul böyle bir problematiğe olanak sağlamaktadır. Bu koşullar özellikle Şili sineması ve egemenlik altındaki belli sayıda ülkenin (Bolivya) sineması ile ilişkilidir : ideolojik sinema aygıtı yeni ve hassastır, henüz o sürekliliği horultusunu kabul ettirmeyi başaramadı, kendi **egemen türlerini**, yabancı biçimlendirme (figüratif) şemalarına bağlı Hollywood-altı belirleme sistemlerini henüz yerli yerine koyacak zamanı bulamadı.

Bu aygıt, görece az sayıda «ulusal» film üretmektedir ve estetik, biçimsel kodları henüz derinlemesine egemen değildir.

Sınıf mücadelesinin ve sınıfların ideolojik mücadelesinin 1970 ile 1973 arasında Şili'de olduğu gibi kızışması durumunda, bu aygıtın ideolojik hareketlere ve alt-üstlüklerle karşı göstereceği direnç görece azdır.

Egemen ideolojiler için üretim ve yeniden üretim yapamayacak durumda olabilir (sınıf mücadelesi TV, basın ya da yayın gibi diğer ideolojik aygıtlarda çok daha keskindir) ve **Vaadolunan Toprak** gibi filmlerin yapılabilmesine izin verebilir.

Baskı altında bir ideolojinin oluşturulması.

Littin'in çalışabilmek için karşılaştığı ekonomik ve yönetsel güçlükler hakkında henüz pek az şey bilmemize rağmen, bu, böyle bir filmin üretim koşullarını açıklayabilir. Ama, filmin unsurları, özellikle de anlatıma ait ilkeleri içinde, 1972 yılında siyasal yaşantıyı hareketlendiren düşünce tartışmalarına müdahale eden bu filmin **baskı altındaki bir ideolojinin maddi güç olarak oluşturulma sürecinde** taraf tuttuğunu söylememizi sağlayacak olan şeyi bulmanın daha önemli olduğu görülmektedir.

Bilgilerin boğumlanması.

4. **Vaadolunan Toprak**, -çekimden önceki soruşturma çalışması ve köylülerle ilişki sayesinde- seyircinin varsayılan bilgisine kıyasla aynı anda ele alınan farklı **bilgilerin** filmin içinde boğumlanması gibi işlemektedir.

Filmin içinde dolaşan farklı bilgiler yapıntıya müdahale eden çok sayıda kişi ve iki kez müdahale eden anlatıcı tarafından taşınmakta: resimlerin göz önüne serilmesi sırasında genç kişinin çizgileri altında, kırk yıl sonra da aynı kişinin titrek ve yorgun sesi biçiminde (**off ses**). Sesin işi, oynadığı diğer sesler ve imgelere kıyasla kuşkusuz, belleğin eğik çizgisinden giderek anlatılanın zamanıyla anlatılın zamanını maddi, pratik bir ilişkiye soktuğu sürece filmin canalcı ögesidir : Şili'li seyircinin oluşmuş ya da oluşturulacak bilgisi yararına geçmiş bilginin somut kullanımını yaratarak.

İktidar ve bilgi, José Duran ile «Kruvaze Kostümlü» arasındaki ilişkinin çevresinde boğumlanmakta : bir kitle önderi ile bir devrimci aydın arasındaki ilişki, ayaklanma ile bilgi arasındaki ilişki, bir iktidar durumu-

nun yaratılması. Bu boğumlamanın alanı coğrafi alan üzerine oturtulmuş -Palmilla ovası-, temsilin verildiği sahne yeni bir yersel iktidarın olduğu bir tür kurtarılmış bölge. Bu bölge bir an için ekonomik ve siyasal açıdan «kurtarılmış» olduğu için, yeni toplumsal ilişkilerin, bilgi, ayaklanma ve iktidar arasındaki yeni ilişkilerin ideolojik sahnesi görünür, üst-belirleyici ve etkin kılınmıştır. Çeşitli söylev taşıyıcıların anlattıkları ideolojik ve siyasal anlamlananlar, kişilerin farklı bilgi düzeylerinin birbirlerini ezmeleri söz konusu olmaksızın, anlatıcının söylevi tarafından yeniden ele alınmakta düşünülmekte, bunlar için aracılık edilmektedir.

Egemen ses.

5. Sözün demokrasisi ve demokrasinin sözü : söylevlerin karmaşık sahnesinden, usulca rolün eğretiliğini ve anlatılışın yerini tartışan seslerin çok-sesli sahnesinden yöneltici bir bakış açısının, son çözümde ayrıcalıklı olarak kendi ritmini, perdesini ve anlatış zamanını kendisi saptayan bir sesin çıkması gereklidir. Oysa, şaşılacak şey, bu ses ne José Duran'ın ne de «Kruvaze Kostümlü»nün değil ortalama bir kişinin sesi, filmde hiç kimsenin taşıyamayacağı mutlak bilginin sesi değil, merkezden çıkmış bir kişinin sesi : ne mutsuz kahraman, ne sırtında Tarihin yapıldığı ilkel ve budala bir kişi (ya da Tarih ve filmin **Lacombe Lucien**'in sırtında yapıldığı gibi yapıldı film!).

Bu yaklaşık, tereddütlü ses, deneyin, bilgeliğin sesidir. Rolü bir çevirmeninkiyle aynıdır : sahneye koymak, filmin diğer seslerinin konuşmalar kadar türküleri de **dinletmek**, -farklı anlamlananlar dolaştırdıkları ölçüde onlara **inandırıcılık** vermek. Tipik örnek : gökyüzünden gelen sosyalizmin kırmızı uçağı sahnesi. Ne görülüyor ? Gece gündüz tepede havacıyla toplanan Palmilla köylülerini gösteriyor resim. Fazla bir şey yok. José Duran, «Kruvaze Kostümlü» ve havacı arasındaki tartışmalar hakkında bir şey bilmiyoruz (anlamlananların anlatıcıdan kaçtığı gibi bizden de kaçtığı, hiç bir şey **duymadığımız** anlamında). Ama anlam burada : bu kişileri uzakta tartışırken, Palmilla deneyi ya da Marmaduke Grove'nin sosyalizmi hakkında birbirlerine sorular sorarken görüyoruz. Söylevinin içeriği değil burada önemli olan; önemli olan bunun iki gün iki gece sürmesi, herkesin bu tartışmalarda hazır bulunması hatta herkes herşeyi anlansa bile, belli bir anda karşılaşma gereğini duymuş olan iki devrimci deney arasında coşkun bir karşılaşma olması.

Mutlak bilgi ve stereotipler.

6. Böylesine bir anlatıcı tasarrufu, nasıl bir ideolojik kaygıya borçlu olunacak? İktidar (**tasviri** rolünü), niçin diğer kişilerin yazılışlarını ve yapıntıda taşıdıkları şeyi alıp yeniden dağıtan ortalama bir kişiye vermeli? Burada söz konusu olan, Littin tarafından stereotipler/Tarih ilişkisi hakkında yapılan çalışmayı geliştirmektir; ortalama bir kişiyi, tamamen egemen olamadığı, hatta içinde aldandığı bir tarihsel süreç hakkında konuş-

turmak; **mutlak bilginin**, sabitleştirmek, kodlamak için süreci ele geçirme durumu olmaksızın, mücadele içinde değişen bu kişiyi stereotipler ve bu mücadele içinde taşınan anlamlananlarla ilişkiye sokmak. Bu, bir taşla iki kuş vurmaktır : tarihsel, nesnel anlamlananları betimlemenin içinde ve anlatici, geniş kitleler tarafından ve içinden bunların anlama, kavrama, sahiplenme biçimlerini sahneye koymak. Tarihi yazmak, onu bir ölçüde «tarih olmaktan çıkarmak», kutsallıktan sıyırmak, kendi somut koşullarında mümkün olduğunca başvurulur kılmak, onu yaşayan öznenin yerini, kendi günlük yaşantısı içinde onun içine katmak. Şili'li seyircinin 1972 yılında, orada kendini tanıdığı ve mücadele etmek için en büyük itkileri bulduğu nasıl olur görülemez?

Bu durumda, anlatıcının Tarihin denetimine, anlamlayanların egemenliğine sahip olmamasının ne önemi var? Okumayı ve tüfek kullanmayı, bunlardan da öteye resimleri okumayı öğretmektedir, bunları kendi anlamlayan düzenleri içinde seyirciye göstermek iktidarına sahiptir bu resimler üzerinde. Onun içinden geçerek, kitleler iktidarı ele almadan önce, onu konuşmak, canlandırmak, mümkün olan her yerde ona hayat vermek gerektiğini öğrenmektedir. İktidarı alma yolunda ideolojik hazırlığın iyi gittiğinin işareti değil midir mu?

(Türkçesi : AZİZ OKAY)

PASCAL BONİTZER

UYANIK SES

Bir ilkeyi açık açık söyleyelim : devrimci düşünceli hiç bir siyasal film, eğer yapıntısının biçimleri ve içeriklerini, hem **popüler** hem de **evrensel** bir kültürel alanda, yaşamın bütün yönlerini kucaklayan materyalist bir anlayışla yaşayan tarihsel potada kökleştirmezse, kitleler içinde sürekli, derin ve kalıcı bir etkide bulunamaz.

Bu açıdan, ilerici ya da devrimci siyasal filmler iki kategoriye ayrılabilir : «ifadenin biçimi» ile aşkın soyut bir çözümlemeyi dar bir gerçekçilikle, dogmatik, tek yönlü biçimde yansıtanlar; ve daha derin olan gerçekçilikleri fantastik biçimleri, «kitlelerin zengin ve canlı dili» ile dokunmuş sayısız betimlemeleri kucaklamaktan çekinmeyen ve egemen sınıfların dilini, betimlemelerini ve kodlarını **bayağı** bir biçimde yansılayarak (parodiant) yıkanlar. Derinden yıkıcı bir halk kültürü vardır, ve onun bir tarihi vardır (bütün ortaya çıkışlarında klâsik çağ tarafından yabancılara bastırılmış ve gözden düşürülmüş, sonra çoğuş kapitalizm tarafından bu iş daha da kökten biçimde yapılmıştır), bu kültür bugün çeşitli biçimler arasında sinema ile de yeniden ortaya çıkmaktadır. Mikhail Bakhtine'in «karnaval'ca» diye adlandırdığı ve sanatsal yansıması «grotesk gerçek-

çilik» (Cervantes, Rabelais) olan İdeolojik-kültürel alan budur(1)

Bugün devrimci sanatçılar için önemli olan, verimsizlik ve doğmatik donma pahasına böyle bir gerçekçiliğin yollarını bulmaktır, ve örneğin, Dario Fo bunu anlamıştır. **Vaadolunan Toprak**'in en tutku uyandırıcı -ve tabii en az anlaşılabilir- yönlerinden biri de yine yapıntısının karnaval'ca yapısındadır.

Bu yapı en az üç düzeyde belli olmaktadır : ilkin konuda, çünkü söz konusu olan topraktır, vaad olunmuş, kazanılmış ve kaybedilmiş toprak, hem mezar hem de doğurgan karın olan toprak, ve karnaval toprağı özellikle bu çifte görüntüsü içinde ünlemektedir : eski güçler için mezar ve yeniye gebe karın. İkinci olarak «iki bakire» temasında, burjuvazinin, büyük toprak sahiplerinin ve halkın bakireleri, «aşağılanan» ve geneleve sürüklenen birincisinin yansılmalı kılık değiştirmesi (gösterişli, resmî, hafif). Nihayet üçüncü olarak da, kitlelerin sözcüsü olan ve genç bir delikanlının çizgileri altında sunulan (çünkü öykü olaylardan otuz ya da kırk yıl sonra anlatılmaktadır) yaşlı adamın **dışardan** (off) sesinin düzenlediği anlatı.

Vaadolunan Toprak'ta **dışardan sesin işlevi** karmaşık ve katmerli Olayları,tarihsel açıdan konuşarak, uzaklaştırmakta, böylelikle de bu anlatıyı seyircilerin düşüncesine sunmakta (bu, filmin «epik» yanı). Hafif alaycı bir uzaklıkla yöneticilerin bazı eylemlerini belirlemede («Kruvaze kostümlü» ve José Duran) aynı zamanda kitlelerin eleştirel bakış açısını göstermekte ve böylece seyircilerin eleştirel düşüncesini güçlendirmektedir. Ama, ayrıca, en geniş biçimde o «karnaval'ca» görünüş var, yeniye gebe eski, çelişerek yeni ile birleşen eski. Yaşlı adamın titreyen sesi eski kahramanların ölümünü, eski mücadelelerin başarısızlığını ve onların yeni biçimler altında yeniden ortaya çıkmalarını anlatmaktadır (hatta anlatışının bütünüyle, sesinin pürüzleriyle). Bu ses, hafifçe yansılmalı (parodique) son görüntüyle çınlamaya dönüşmektedir: genç köylüye (anlatıcı: hem yaşlı hem de genç adam olarak eski ile yeni arasında iletişimi sağlamaktadır) zalime karşı mücadelenin kılıcını veren yaşlı subay ve ona tüfeği veren José Duran. Mücadelenin yeniden doğduğu belleğidir bu hal-kin.

Bakhtine, karnavalca (ya da grotesk) düşüncenin örnek bir yapımını Kertch'in pişmiş topraktan **yaşlı gebe kadınlar** heykelciklerinde bulmakta : «gülünç biçimde altı çizilmiş yaşlılık ve şişmanlık... Üstelik de, bu yaşlı gebe kadınlar **gülmektedir**. Çok belirleyici ve anlamlı bir gülünçlük söz konusudur burada. İki anlamlıdır : gebe ölüm, doğuran ölüm. Bitmiş, durgun ve sakin hiç bir şey yoktur bu kadınların gövdelerinde. Yaşlılık tarafından biçimsizleştirilmiş ve bozulmuş gövde ile yeni hayatın emb-

(1) Bkz. Mikhail Bakhtine, François Rabelais'nin yapıtı ve Orta Çağda ve Rönesans döneminde halk kültürü, Gallimard, ve Dostoyevski'nin nazım sanatı (J. Kristeva'nın önsözüyle), Seul.

riyon biçimdeki gövdesini birleştirmektedir. İki anlamlı, içten çelişkili süreci içinde verilmektedir hayat» (François Rabelais'in yapıtı... s. 34-35) Burada filmdeki, sekiz erkek tarafından «zevk alınarak» tecavüz edilen, kadınların isyanını kişileştiren ve elinde çatala ölen «yaşlı kadın» geliyor akla iki anlamlı halk ölümünü, egemen sınıfın betimlemeleri içindeki kuru, korkutucu ve tamamen olumsuz yüzlerin, Los Huiques'ten kaçışları sırasında José Duran ve arkadaşlarını atla izleyen ölüm kafalı o hayaletlerin karşısına çıkartmaktadır (2).

Palmiila insanların ölümü, trajik, yani egemen sınıfların ölüm karşısındaki tutumu olan bireyci ve geçmişe dönük düşüncelerinin tam tersi biçimde konmaktadır. Trajediye karşı çıkan sert biçim ve yıkım komedi değildir (iki yüzlü, aşağı burjuvadan başka bir şey değil komedi), ama sözcüğün en güçlü anlamıyla bir yansılama (parodie) ölümü yadsımaz ama iki anlamlılığını doğrular, eski güçlerin yıkılması ve yenilerinin doğması.

(Türkçesi : AZİZ OKAY)

(2) Filminde, western'den esinlenmiş «hollywood» biçimlerini kullanmakla, budalaca bir biçimde suçlandı Littin. Western, esas olarak, özgür girişimin ve onun serüvenci ruhunun ilkel biçimlerinin aşırı birevcî bir ululamasıdır. Estetiği, **Vaadolunan Toprak**'in yansıttığının tam karşıtıdır : ardında her zaman düşünce yokluğunun gizlendiği bir sınıflama tutkusunun tatmin etmek için, bir filmde birkaç at koşusunun bulunması yetiyor mu yani?



MIGUEL LITTİN

1942: Şili'nin Santiago kentinde doğdu.

1959-1962: Şili Üniversitesinde öğrenim (Tiyatro ve sahne dekoru).

1962: «Valparaiso»-da ve «Le train de la victoire» (Zaferin treni)nde J. İvens'le işbirliği.

1963: Televizyonda yönetmenlik (9. kanal)

1965: Toplum dışı gençlerin sorunları üzerine kısa metraj: Por la Tiera Ajena.

1968: Şili Üniversitesi görsel-işitsel çalışmalar bölümünde öğretmen.

1969: Nahuetoro Çakalı (uzun metraj), gerçek bir olgudan yola çıkarak sınıfsal adaletin işleyişinin tahlili.

1970: 9. Kanal işçileri Sendikası başkanı seçilmesi. S. Allende'nin Cumhurbaşkanı seçilmesinde güçlü bir kampanya yürütmesi. Bu sağcı kanalın yayınladığı haberler üzerinde, arkadaşlarıyla birlikte kesin bir denetim kurması.

1971: Allende tarafından Chile-Films devlet sinema kurumuna yönetici olarak atanır.

«Camarada Presidente». Başkanın hayatını anlatan uzun metraj.

1972: «Vaadolunan Toprak».

1973: Kendisi yurtdışında iken darbe olur. Bir süre Küba'da kalır.

1974: Meksika'da yeni bir film hazırlıyor.

paul leduc ve alexis grivas ile konuşma

Aşağıdaki konuşmada yönetmen Paul Leduc ve görüntü yönetmeni Alexis Grivas, Meksika sinemasının ekonomik sorunlarını ve gerçekleştirdikleri «Reed» filminde karşılaştıkları yapım ve teknik sorunlarla denedikleri çözüm yollarını açıklıyorlar.

Konuşma, Atina'da yayımlanan «Sinhronos Kinimatografos» dergisinin Ağustos 1972 sayısından çevrilmiştir.

Ç. S.

SORU: Söze, Meksika sinema endüstrisinden, Meksika sinemasından, «bağımsız» sinema hareketinden başlayarak, «Reed» filmine varabiliriz. Yani piramidin tepesine ulaşmak için, tabanından yola çıkalım.

ALEXİS GRİVAS: Meksika sinema endüstrisinden söz ederken, doğal olarak, Yunanistan'la bazı benzerlikler kurabiliriz. Her iki durumda da, oldukça gelişmiş, örgütlenmiş bir endüstri. Ancak bir çok ayrılıklar da söz konusu. İlk önce nüfus farkı: Meksika 50 milyon, Yunanistan 9 milyon. Sonra pazar sorunu. Kanımca Meksika'nın daha geniş olanakları, güçleri var. İspanyolca konuşulan Meksika'nın «doğal pazar» diyebileceğimiz pazarı çok daha geniş: tüm Latin Amerika ülkeleri (Brezilya dışında). Meksika bunlarla ilişkiler içinde olduğu gibi, bölgenin en büyük film üreticisidir de. Bu konuda Yunanistan'ın olanakları daha kısıtlıdır.

Filmlerin içeriğine gelince; Meksika yapımı Yunanistan'dakine çok benzemekte, yalnız atlı, danslı ve şarkılı sahneler bakımından önde... Ancak her iki yapımın da dayandığı temel, mit ve folklordur.

PAUL LEDUC: Meksika sinema endüstrisi devletleştirilmiş ve her yö-nü devletçe denetlenen bir endüstridir: üretim, dağıtım, hatta salonlarda ki eğlencelik satışı bile.

S.: Aynı durum sinema salonları için de geçerli mi?

A. G.: Salonların % 90'ını devletçe denetlenen bir dağıtım ağına sahiptir.

S.: Sermaye yerli mi, yoksa Amerikalıların mı?

A. G.: Sermaye yerlidir; ancak Amerikan yapım şirketleri, filmlerinin yalnızca Amerikan filmleri gösteren salonlarda gösterileceklerinden emin-dir.

P. L.: Amerikan sineması Meksika'da çok güçlüdür, şu anlamda ki, ülkede gösterilen filmlerin % 80'i Amerikan yapımıdır. Dahası, Avrupa filmlerinin işletilmesi de Amerikan şirketlerince yapılmaktadır. Sinema en-



Paul Leduc
ve Alexis Grivas
•Reed'in çekiminde

düstrisinin devletleştirilmesine dek, en güçlü işletme şirketi, bazı yerli film yapımlarına da girişen Columbia idi. Devlet denetiminin uygulandığı bugünlerde ise, yapım dışında bütün alanlarda Amerikan etkisi sürmektedir. Öte yandan Meksika sinema endüstrisinin ekonomik durumu şu anda çok kötü. Devletçe karşılanan büyük bir zarar içinde. Bu arada, İspanya'ya da Yugoslavya'da olduğu gibi, Meksika'da da bazı Amerikan ortak-yapımları gerçekleştiriliyor. Bu filmler, işsizlik içinde kıvranan Meksikalı sinema işçileri için, dolgun gündelikli bir iş alanı olduklarından çok önemli. Ne var ki, bu filmlerin sayısı fazla değil.

S.: Demek ki, Meksika sinemasında büyük bir Amerikan sermaye yatırımı yoktur örneğin Kanada'da olduğu gibi.

A. G.: Ben durumu şöyle açıklayayım: Aracılar, yani Meksika'ya yabancı film ithal edenler Amerikan şirketleridir. Fakat filmleri ülke çapında dağıtan örgüt devlet sermayesine dayanan resmi bir kuruluştur. Bu kuruluş ta, doğal olarak, devlet kapitalizmi endüstrisinin tüm özelliklerini taşır...

P. L.: Bu noktanın bir özelliği olarak, meksika sinemasındaki türlü değişikliklerin nedeni Amerikan baskılarından, endüstrinin çalışma biçiminden çok, devlet politikasındaki değişiklikler olmaktadır. Çünkü hükümetler devletleştirilmiş olan sinemayı kullanıyorlar. Sinemayı açık bir demagoji aracı olarak kullanmamakla birlikte, onu, sorunları saklamak, unutturmak düzeyinde kullanırlar. Başka bir deyişle, devletleştirilmemiş salt ticari sinemayla çok güçlü bir ilişki içindedir.

Uygulanan ekonomik sistem, yapım düzeyinde şu süreci izler: Film yapmak için «sinema kredisi» alabilirsin. Önce senaryoyu sansür kurulundan geçirirsin. Bu senaryoyu, filmin yapımı için gerekli paranın bir bölümünü karşılayabilen bir yapımcı, «sinema bankası»na götürür ve kredi ister. Kredinin verilip verilmeyeceğine, ekonomik ölçütlerle hareket eden bankanın yöneticileri karar verir.

Meksika sinemasında ilk güçlü krizin başgösterdiği 1962'den bu yana, sinemayı içine düştüğü ekonomik bataklıktan kurtarmak için, senaryo ve yapım sorunlarıyla ilgili yeni formüller araştırılmaya başlandı. Önceleri çeşitli yarışmalar düzenlediler, genç yönetmenlerin piyasaya girmelerine olanak tanıdılar. Şimdi ise daha da ileri gitmeye çalışıyorlar; ancak ekonomik kriz sürmekte, çünkü, endüstrinin temel yapısı değişmemektedir. Böylece, şu anda politik çelişkiler yanısıra endüstrinin içinde bulunduğu çelişkiler de söz konusudur.

Yapım alanında eski yapımcıları da değiştirmeye çalışıyorlar. Örneğin, verilen sinema kredisi ortalama 700-800 bin pezos'tur. Bir film yapımının nakit olarak ödenmesi gereken gideri ise yalnız 200-500 bin pezos'tur (oyuncuları yapıma ortak yapmak gibi pek çok çözümler uygulanabilir). Böylece yapımcı sermayesini tehlikeye atmaz. O, yalnızca paraları alır, dağıtır, kullanır. Filmin iş yapıp yapmamasıyla hiç ilgilenmez, çünkü bu işten bir zararı olmadığı gibi, herhangi bir kazancı da olmayacaktır. Sonuçta, bu işten zararlı çıkan, devletin sermayesi ile filmlerin yatırımını sağlayan «Sinema Bankası»dır. Filmlerin işletilmesinden toplanan para, türlü üçkâğıtçılıklar ve bürokratik nedenler sonucu, Sinema Bankası'na dönmemekte, Banka'nın korkunç bir zararı olmaktadır. Kaptırdığı paranın tam hesabını bilemiyorum. Yaklaşık olarak, yılda 200 milyon pezos'tur (250 milyon TL.). Bu nedenle, bu duruma bir çözüm bulma gereği gün geçtikçe artıyor.

Kültürel, politik eylem, vb. yetersizlikler nedeniyle, ortaya çıkan her yeni yönetmen bu düzen içinde çalışmak zorundadır. Yapacağı filmler (yeteneklerine göre) iyi ya da kötü, ama her zaman sınırlandırılmış olacaktır: önceden tasarlanmış senaryolar, klasik yapım reçeteleri, yıpratıcı mücadeleler. Bu nedenle hiç bir yeni sinema hareketi ete kemiğe bürünemiyor. Tabidir ki, son on yıl içinde bağımsız olarak 1 ya da 2 film yapmış olan, ancak, sonradan filmlerinin işletilmesinde karşılaştıkları sorunlar nedeniyle, düzen sineması içinde çalışmak zorunda kalan tek tük yönetmenler de çıktı.

A. G.: Kanımca, «bağımsız sinema hareketi» neredeyse rastlantısalıydı: ortada, ortak, bir ideolojisi olan bir grup yoktu. Daha çok, Arturo Ripstein gibi, düzen sineması içinde çalışan, günün birinde sağdan soldan para ve kafa dengi bir görüntü yönetmeni (beni) bulan, filmini çeken, onu arkadaşlarıyla tartışan, tüm Avrupa festivallerine götüren, ama eninde sonunda eline bir kuruş bile para geçmeyen kişiler vardı.

Sonuç olarak, bütün bu hareket sinema endüstrisine karşı etkin olmaz.

Temel sorun, her zaman için seyircisi hazır olan bu filmlerin, seyirci bulamaması değil, tersine bunların seyirciye ulaştırılmamalarıdır. Bütün sinema salonları devletçe denetlenmektedir, ve varla yok arası olan sinema kulüpleri, siyasi ve öğrenci kuruluşları bu konuda fazla bir şey yapmamaktadır. Elbette, bu filmlere büyük bir ilgi gösteren genç seyirciler vardır, ancak bunlar, bir filmi ekonomik bakımdan ayakta tutamazlar. Bir de deneysel olan bir sanat sineması vardır, ama bu da devletin denetimi altındadır. Sözü edilen filmler sinema kulüplerinde ve özel gösterilerde seyirciye sunuldu, ancak sorun ülke çapındadır. Örneğin, deneysel sinema yarışmalarına katılan filmler için çok geniş bir programlama düşünülmesine karşın, sonuçta bunlardan ancak 3-4'ü gösterilebildi, tabidir ki herhangi bir gelir de sağlanamadı.

P. L.: Bu filmler boykot edildi. Bilet satışından epeyce bir para toplandı. Ancak «özel» bir boykot sonucu yapımcıların eline bir pezos bile geçmedi. Onlara korkunç reklâm giderleri faturaları gösterdiler. Bu harcamalar tümüyle devletçe kontrol edildiğinden hiçbir itiraz yapılamadı! Ekonomik bir başarı kazanan bazı bağımsız filmler oldu. Bu filmlerin sağladıkları gelir yapımcılarına verilseydi, bağımsız çalışmalar sürebilirdi. Ancak, devletin bu yarışmalardan tek beklediği şey bağımsız bir sinema hareketine izin vermek değil, sinema endüstrisi için yeni yönetmenler bulmaktı. Bu da gerçekleşti. (Sözelimi, Alberto Isaac, vb.). Devletin istekleri çok açıktır. Arasına «birşeyler» olmasına izin vermek; bağımsız çalışma olanağı bulamayacak sinemacı, giderek endüstri içine girmek zorunda kalacak.

A. G.: Basının, eleştirilenlerin, vb. baskıları, bu konuda oluşan kamuoyu karşısında Devlet (yeni yeni formüller aramak peşinde) şöyle düşünüyor: «Tamam, yapsınlar. Bunların arasında mutlaka bize hizmet edecekler de çıkacaktır.» Böylece Arturo Ripstein, Felipe Cazals gibi yönetmenler sinema endüstrisine geçtiler. Kanımca Meksika'da «bağımsız sinema» bir hareket değil, bazı kişiler ve kişilikler toplamıdır.

P. L.: Bu konuda «Reed» filmi iyi bir örnektir. Senaryoyu sansüre göndermedim. Sansür Kurulu üyeleri ile özel görüşmelerim oldu, senaryonun sansürden geçemeyeceğine emindim. Sansürden izin almadan, sinema sendikalarına haber vermeden, filmimi 16 mm. olarak çektim. Bu çalışma tarzı filme bir «resmiyet» kazandırdı, çünkü, 16 mm. sinemadan sayılmıyor. Şimdi film halinde sansürden geçecek. Şu anda bile, endüstri ve devlet tarafından «kapışılmış» durumda. Eleştirinin yarattığı baskının da etkisiyle film ticari dağıtımca kabul edildi, ben de endüstri için film yapmaya devam edeceğim. Eğer film sinema düzeni dışında bir başarı kazanmış olsa idi, bu çok kötü bir örnek olacaktı. Önemli olan, bir filmin her zaman endüstri düzeni içinde başarı kazanmasıdır. Gördüğünüz gibi, sinemamızın bağımsızlığı yalnızca yapım düzeyindedir. En-

düstri dışında bir çalışma alanı, kısa metraj filmler olabilir .Ancak hiçbir yapımcı bu filmlerin yapımı için metelik bile vermez. Nedeni çok açık; kısa film hiç bir kazanç getirmez. Sinema salonlarında gösterilebilmeleri için, reklam filmlerinde olduğu gibi, üstüne para ödemek gerekir! Yukarıda da değindiğimiz gibi, tüm bunlar ülkenin politik durumuna bağlıdır. İki yıldır, hükümet her gün bir «demokratik atılım»dan söz ediyor. Bu, gerçekte, çıkmaz içinde bulunan burjuvazinin zorunlu gördüğü bir demokratikleşmedir. Üstyapısal düzeyde, bu arada sinemaya da görece bir özgürlük tanınmakta. Ancak bu, politik açıdan çok daha önemli sorunların önüne geçilmesi adına yapılıyor.

A. G.: Bundan başka sinema sendikaları sorunu da var. Bunlar bağımsız bir sinema hareketini tamamıyla yok sayıyorlar. Ancak, bağımsız bir film dağıtımına girdiğinde, filmde üyeleri çalıştırılmadıkları gerekçesiyle bizleri dava ediyor, tazminat ödetiyorlar. Sendikanın istediği tazminatı ödemiş olsaydık, bu ödeme filmin maliyetinin iki katı olacaktı.

P. L.: Sendikalar bilinen bir formül uyguluyorlar: filmin yapım koşullarını gözönüne almaksızın, filmde çalıştırılması zorunlu olmayan geniş bir eleman listesini kabul ettirmeye çalışıyorlar. (sözgelimi, makyajcı, makyajcı yardımcısı, vb.)

A. G.: Bütün bağımsız yapımlar, doğal olarak çok daha dar bir ekip ile gerçekleştirildi: yönetmen, yardımcısı, alıcıyı çalıştıran ve ışıkları düzenliyen bir görüntü yönetmeni ve bir elektrikçi... «Reed» daha karmaşık olduğundan, daha geniş bir ekip gerektirdi.

S.: Şimdi filme gelelim. Filminizi hangi koşullar içinde gerçekleştirdiniz? Yola nasıl çıktınız?

P. L.: Filmimi çekerken, hatta tasarlarken, beni en çok etkileyen, bugün sözü çok edilen «bağımsız sinema» oldu. Öyle bir sinema ki; üç kişilik bir ekip bir dostun evi, Alexis ve alıcısı, az diyalog, minimum ses sorunları, vb. Kendi açımdan, çok karmaşık olan ve çok güçlü bir yapım gerektiren «Reed» gibi bir filmde yola çıkacağıma inanmıyordum. Biraz rastlantısal olarak, özel ilişkileri nedeniyle bizlere bazı kolaylıklar sağlayabilecek kişilerle tanışınca, tasarımımızın gerçekleşebileceğine inandık. Mademki ticarî sinemanın dışında çalışmaya karar verdik, onun senaryo ve yapım sansürlerine karşı niçin katlandık dedik. Sonuçta olaylar beklediğimiz gibi gelişmedi. İlişkiler açısından güvendiğimiz dağlara kar yağdı. Yapım sorunları içinden çıkılmaz bir duruma girdi. Ne var ki, bir kez yola çıkmıştık. Senaryo konusu tartışılmaya değmez, sorun hep aynıdır: ilgini çeken bir senaryoyu geliştiriyorsun, o kadar.

Senaryoyu ilk tasarladığımda, seyirciye çekici gelecek bir yapıntı filmi gerçekleştirmemizi düşünüyordum. Belgesel türün, birçok nedenlerden dolayı, bence böyle bir şansı yoktu. «Reed»le, değişik okuma düzeylerinde bulunan, değişik seyirci katlarına seslenebileceğime inanıyordum.

Cekinme başladığımda, dağıtım ve örgütlenme sorunları nedeniyle

belli bir seyirci kesimine ulaşamayacağımı düşündüm. Böylece daha kişisel bir çizgi izledim.

İyi mi oldu kötü mü oldu bilemiyorum. Ancak filmin daha güç anlaşılır olduğu nu söyleyebilirim. Şu anda, filmin ticari başarı kazanmayacağına inanıyorum. «Reed» hakkında önemli ya da önemsiz gösterilebilecek bir sürü konu vardı; sonuçta önemli gösterilenler kişisel ilgimi çekenler oldu. Ne var ki başlangıçtan beri, filmin tasarısı, devrimin kendisini değil, bir aydınının devrim konusundaki tutumunu ele alıyordu. Kanımca film aydınlara seslenen, onlarla diyalog kuran bir film oldu. Bu belki de kötü bir şey değil, ama biz, daha geniş kitleye seslenen filmlerden yanayız. Siz de göreceksiniz, filmle bir uzaklık kuramadım; durum denetimimden öylesine çıktı ki, şu anda filmi nesnel olarak değerlendiremiyorum. Neler olduğunu anlamaya çalışıyorum, ancak...

S.: Ülkenizin geçmişteki belli tarihsel bir dönemi üstüne bir film mi yapmak istediniz, yoksa başka şeyler mi anlatmak istiyordunuz?

P. L.: Konum Meksika devrimi değildi. Filmin Meksika'da uyandırdığı tepki şu oldu: Meksika devrimi üzerine daha önce yapılan filmlerle karşılaştırarak onu önemli buldular. Bana göre filmin konusu Reed'tir. Elbette filmin içinde devrim yer almaktadır, ancak filmin konusu değildir. Konu, herhangi bir siyasal hareket karşısında herhangi bir aydınının tutumudur. Reed'in bir Amerikalı, ya da gazeteci olduğu filmde hiç vurgulanmaz; bu çok açıktır.

Reed, siyasal bir hareketin dışında bulunan ve ona katılmak isteyen bir kişidir. Bu da sonuçta sınıfsal bir sorundur. Başka bir sınıfın harekete katılmak çabası.

S.: Filmin kuruluşu hakkında ilk düşünceleriniz nelerdi?

P. L.: İlk tasarımızda bir çok değişiklik yaptık. Ayrıca yapım sorunları nedeniyle de bir çok değişiklik yapmak zorunda kaldık. Amacım çok yönlü bir film yapmaktı. Bu açıdan başarısız olduk; senaryonun filmde daha diyalektik bir yapısı vardı. Film oldukça dengesiz, bazı şeyler fazla abartılıyor, bazıları ise karanlıkta kalıyor... Bu duruma seslendirme sorunları da yol açtı; bazı sahneleri filmde çıkarmak zorunda kaldık. Filmle ilgili yarğılarımız bir yana, bir çok konuda anında karar vermemiz gerekti.

S.: Bunun temel nedenleri ne idi?

P. L.: Yapım olanaksızlıkları ve teknik kısıtlamalar. Teknik açıdan amacımız, sesli çekilmiş 16 mm. lik bir film yapmaktı. İlkemiz, 16 mm. ile bir «anti-16 mm.» film yapmaktı; kitleler, geniş alanlar, geçmiş dönemle ilgili sahneler, vb.

Ses sorunu büyük güçlükler çıkarıyor, fazla zaman yitirmemize yol açıyordu. O döneme aykırı gelen modern sesler nedeniyle, bazı çekimleri defalarca tekrarlıyorduk. Gerek sinema anlayışım, gerekse yapımla ilgili nedenlerle, sesli çekimi sürdürmek istiyordum. Bazı ayrımların (sekansların) sesi çok kötü oldu. Profesyonel olmayan, halktan kişilerle doğmaca bir çalışmayı düşlüyordum. Ses bakımından kötü olan bir çok ayrımı kul-

lanamadım. Sonradan seslendirme yöntemini de kullanmadım, çünkü bu kişiler dublaj edilemez. Sonradan seslendirme yapsaydık, ortaya bambaşka bir film çıkacaktı. Burada söz konusu olan, teknik bir sorunun ideolojik bir sorunu etkilemesidir.

S.: Film Şili'de gösterildi. Nasıl karşılandı?

P. L.: Filmin Şili'de yol açtığı tartışmalar çok ilginç oldu; çünkü yalnız sinemayla değil, özellikle politika ile de ilgiliydiler. Film çok yoğun ideolojik bir düzeydedir, bu nedenle ideolojik tartışmalara yol açıyor. Ayrıca seyirciyle ilk ilişkimiz Şili'de oldu; film şu ana kadar Meksika ve Fransa'da yalnızca eleştirmenlere gösterilmiştir. Film Şili'de bir hafta gösterildi. Seyircilerin çoğunluğu üniversite gençliğiydi, bu arada işçiler ve çocuklarıyla birlikte gelen kadınlar da vardı. Seyirci karışık. Her gösteriden sonra yapılan tartışmalarda bir çok kişi düşüncelerini açıkladı. Beni ilgilendiren, Meksika seyircileri gibi, sinemayı okumayı bilmeyen seyircilerin değişik okuma düzeylerdir. Bir yönetmen için anlatım sorunu çok karmaşıktır. Meksika'daki yönetmenlerin çoğu bir sürü film görmüştür, sinema alanında dünyada olup bitenleri biliyor, Oshima'yı bile anlıyorlar; ancak Meksika seyircileri için aynı şey söz konusu değil. Benim gibi, «etkin» bir sinema yapmak isteyen herkes bu tür sorunlarla karşı karşıyadır. Ben «politik» sinemaya karşıyım, çünkü belli bir ölçüde demagojiyi içerir. Örneğin Solanas ve Gélino'nun «La hora de los hornos»unu beğenmeme karşın, gerilla-sineması» yanını efsaneleştirici buluyor, kabul etmiyorum. Kanımca, sinemanın sınırı kültürleştirme olanağıdır. Diğer olanaklarını ise idealize etmemek gerekir. Bu bakış açısı içinde hareket edildiğinde, özellikle devrim konusunda söz edildiğinde, filmin ortalama seyirci tarafından okunabilmesi büyük bir önem taşır.

A. G.: Leduc'le bir noktada hem fikir değilim. Filmin son biçimlenmesinde, olumsuz etkileri olan teknik kısıtlamalar ve kullanılmayan sesli ayarılara karşın, dil konusunda gösterdiği titizlik nedeniyle, filmin anlaşılabilirliği konusunda olumlu bir deneme yapmıştır. Kanımca seyirci filmi kendine yakın bulacaktır. Yorumlamasına gelince, o başka bir sorundur. Kararsızlığını anlayamıyorum. Sorunları biraz basite indiriyor gibime geliyor.

S.: Anlattıklarınıza göre, çok zor koşullar içinde çalıştınız.

P. L.: Bu yorum bizi kahramanlaştırır. Gerçekte ise, pek de öyle olmadı. Pek çok şeyi değiştirme zorunda kalmama karşın, istediğimi büyük bir ölçüde gerçekleştirdim. Filmi tekrar çekmek zorunda kalsam, yine, başka değil aynı araçları kullanırdım. Filmin maliyeti normalden düşük oldu, 30 bin dolar. Üç ayda, az çok her yerde çekim yapıldı. Ekip on kişiden kurulu idi. Çoğu arkadaşımızdı ve boğaz tokluğuna çalıştılar. Figüranlara genel olarak ödeme yaptık, ancak bunlar 2-3 kez kullanıldı. Örneğin, tren ayırımında 4-5 bin kişi yer aldı. Biz üçyüz kişiye ödeme yaptık, ancak çekimi merak eden bütün köy halkı gelip çekime katıldı. Bu bizim için beklenmedik bir şeydi. Burada tersine bir durum doğdu: beklenmedik bu

olanaklar içinde, elimiz ayağımız bağlı kaldı, boğulduk. On kişinin beş bin kişiyi yönetmesi gerekiyordu. Sonuç olarak röportaj tarzında çalışmamız gerekti. Tasarımızda yer almayan bu durumun filme büyük katkısı oldu.

S.: Netice olarak, elinize geçeri tüm fırsatları sonuna kadar değerlendirdiniz.

A. G.: Olanaklı her durumda, belgesel tekniği kullandık. Bu konuda deneylerimiz vardı, çünkü 1967'den beri -Meksika'da yalnız bizler- 16 mm. çalışmalar yapıyorduk. Yine de deney yanısıra deneyimsizlikte söz konusudur. İlk kez olarak, 16 mm. ile dolaysız sinema yaptık: sesli çekimden ve alıcının devingenliğinden sonuna dek yararlanmak, olabildiğince film çekmek, filmde yer alan oyuncular ve köylülerle doğmaca bir çalışmayı geliştirmek, yüzlerindeki doğru mimikleri yakalamak. Birkaç arkadaşla, bir oda içinde çekilen geleneksel «bağımsız sinema» türünden olmayan bir çekimle, ilk kez karşı karşıyaydık. Bir «gösteri»yi içermemesine karşın, ilk bakışta gösteri sinemasına benzer bir film gerçekleştiriyorduk. Ben, kendi açımdan çok büyük teknik sorunlarla karşılaştım: sesli çekim, ışıklandırma ve alıcı hareketleri.

S.: Filmi tek bir alıcıyla mı çektiniz?

A. G.: Yüzde doksan evet. Yalnız tren sahnesinde iki 16 mm. alıcı kullandık. Ancak esas çalışmamızı tek bir alıcı ve bir ses alma aygıtı ile yaptık.

S.: Filminiz Meksika'da nasıl karşılandı? Meksika devrimi üstüne, daha önce başka filmler de yapıldı mı?

P. L.: Kamuoyunun tepkisini henüz alamadık. Eleştirmenler ise, devrimle ilgili Meksika sineması tarihinde bir diyalektiğin var olduğunu söylediler: İlk başta, Meksika sinemasında bir dönem başlatan Toscano'nun dolaysız röportajları, sonra Fernandez'in önyak olduğu efsaneleştirme ve devrimin folkloru dönemi. Devrimle aramızda 60 yıl bulunduğu bu gün, bir tür dolaysız sinemaya dönülebiliyor, sinemanın devrim üstüne olan demagojisinden kaçınılabiliyor.

A. G.: Konuya yaklaşımımız, diğerlerine göre, oldukça değişik oldu. Filmin, devrimi değil de, bir aydının devrim karşısındaki konumunu incelediğini kavramış olanlar, ikinci planda kalanların, yani devrimin, gerçek olayların, olaylara dayanan yanının titizlikle verildiğini kabul ediyorlar. Bu açıdan, kanımca, belgesel yaklaşım çok yerindedir, çünkü, bir bakıma yapım noksanlıklarını ortadan kaldırmaktadır. Böylece, bu noksanlıklar filmde hissedilmiyor. Kişilerin konumu doğrudur, tarihsel çerçeve içindedir. Kanımca, «Reed» böylesi bir gerçeklik taşıyan ilk Meksika filmidir.

P. L.: Örneğin Villa, Meksika sinemasında özellikle Pedro Armada-rez'in yüzünde pek çok kez gördüğümüz nükteli yanı vurgulanmış bir kişidir.

A. G.: «Reed» te, Villa nükteli yanını yitirmemekle birlikte, kitleleri aşan dinsel bir kişi değildir artık...

P. L.: Cannes'da bazıları filmin tekniğini eleştirdiler, onu gerici buldular, bir çeşit orta çağ tekniği olarak gördüler.

A. G.: Marcel Martin gibi eleştirmenler bile, bana filmin fotoğrafının niçin böyle olduğunu sordular, daha güzel olamaz mıydı? Filmin gelişim çizgisini bile anlayamadı. Ne var ki, Meksika halkı için geçerli olan bu tür sorunlar değildir. Halk için önemli olan şey, gösteriden sonra tartışılabileceği bir film görmüş olmasıdır. Ve belki de onu daha çok ilgilendirecek şey, aydının sorunları ve politik tavrı değil, sözkonusu sorunların filmin içinde yansdıkları nokta olacaktır. Ve bu noktada, filmin samimiyeti ve seyirci ile diyalog kurma gücü, baş etkenler olacaktır.

Filmi bitirdikten ve 16 mm. ile neler yapılabileceğini gördükten sonra, yapıntı filmlerde bile dolaysız sinemayı kullanma zorunluluğunda ısrar ediyorum. Ayrıca, 35 mm.'ye büyütüldüğünde kayıp vermeyecek bir fotoğraf düzeninin geliştirilmesini de öneriyorum. 16 mm., en önemli yapımlarda bile güçlü bir anlatım aracı olabilir. Deneylerime göre, Yunanistan'da 16 mm. «tekrarlanmaması gereken bir örnek»ti. Bu durumun yakında değişeceğine inanıyorum. (Paris, Haziran 1972).

(Türkçesi: Y. B.)

Paul Leduc 1942'de doğdu. I.D.H.E.C.'te okudu. Bir süre Fransız TV'sinde çalıştı. A. Isaac ve G. Alatriste ile birlikte bir dizi kısa metraj yaptı. 1971'de Yunanlı görüntü yönetmeni Alexis Grivas ile birlikte «John Reed, Başkaldıran Meksika» filmi gerçekleştirdi. 16 mm. çekilen film, sonradan 35 mm. ye büyütüldü ve sepya tekniğiyle renklendirildi.

A. Grivas 1969'da Meksika'da oluşan «Bağımsız Sinema» grubunun kurucularından olup, grubun gerçekleştirdiği filmlerin görüntü yönetmenliğini yaptı.

s. m. ayzenştayn

sinematografik biçimin diyalektiği

S. M. Ayzenştayn'ın 1929 yılında kaleme aldığı aşağıdaki yazı, sonradan derlenen "Film Form"da yer almıştır.

Ç. S.

Doğada hiçbirşeyi tek başına göremeyiz; her şey, kendisine göre bir başka şeyin önünde, ardında, altında ya da üstündedir (Goethe).

Marks ve Engels'e göre, diyalektik öğretisi, dünyanın dışsal olaylarının diyalektik akışının (özünün) bilinçli yeniden üretimidir yalnızca (Razumovski).

Böylece :

Şeylerin diyalektik sisteminin izdüşümü
beyinde
soyut yaratıcılıkta
düşüncenin gelişiminde
düşüncenin diyalektik yöntemlerini;
diyalektik maddeciliği...
üretir.

FELSEFE'yi

Ve yine :

Aynı şeyler sisteminin izdüşümü
somut yaratış sırasında
biçim verme sırasında
üretir.

SANAT'ı

Bu felsefe şeylerin dinamik kavranışı üzerine kurulmuştur.

Sentez; çelişkili iki zıtlığın sürekli evrimi olarak, tez ve antitezin çatışmasından doğar.

Şeylerin dinamik kavranışı aynı ölçüde, sanatın ve sanat biçimlerinin doğru olarak kavranması için de temel bir gerekliliktir. Sanat alanında dinamizmin diyalektik ilkesi,

ÇATIŞMA

İçinde somutlaşır, ki bu, her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin temel ilkesidir.

Çünkü sanat her zaman çatışmadır:

1. toplumsal görevi bakımından,
2. doğası bakımından,
3. yöntembilimi bakımından.

Toplumsal işlevi bakımından, **çünkü:** sanatın işi, varlığın çelişkilerini ortaya koymaktır. Seyircisinin kafasındaki çelişkileri ayaklandırarak nesnel görünümleştirmek, çatışan tutkuların canlı kıvılcımlarından tutarlı düşünce kavramları biçimlendirmektir.

Doğasından ötürü, **çünkü:** sanatın doğası, yaratıcı eğilim ile doğal varoluş arasındaki; organik dural ile tek amaçlı girişim arasındaki çatışmadır. Tek amaçlı girişimin aşırı büyümesi, yani akılcı mantığın kurallarının uygulanması, sanatı matematik teknikçiliğin kemikleşmiş kalıplarına sürükler, (Yağlıboya bir manzara topoğrafya haritasına; bir San Bebatian tablosu anatomi resmine dönüşür.) Organik doğallığın aşırılılaşması, yani organik mantık ise sanatı biçimden yoksunluğa indirger. (Bir Maleviç Kaulbach'a; bir Archipenko kıyı-köşedeki balmumu kukla gösterilerine dönüşür).

Çünkü organik biçimin sınırıdır **doğa** (varoluşun edilgin kuralı). Akılcı biçimin sınırı (üretimin etkin kuralı) ise çatışmadır. Çatışma ile doğanın kesiştiği yerdedir sanat.

Organik biçim mantığı karşısında akılcı biçim mantığı, çatışmada,

sanatsal biçimin diyalektiği'ni

üretirler.

İkisinin karşılık: faaliyeti dinamizmi oluşturur ve belirler. (yalnızca zaman-mekan sürekliliğinde değil, aynı zamanda mutlak düşünce alanında da. Ayrıca, geleneksel kavrayışlar ile özellikli anlatımlar arasındaki çelişkide yeni kavram ve bakış açılarının oluşmasını da dinamik sayıyorum: algılamadaki durallığın harekete geçişi, «geleneksel bakış»'ın yeni bir görüşe yol açması gibi).

Araların niceliği gerilimin ölçüsünü belirler. (örneğin müzikteki es (ara) kavramına bakalım. Ayırma uzaklığı, bazan kopmaya yol açacak kadar fazla olur; sanatın bütünsel kavranışı bozulur. Örnek olarak bazı aralarında «duyulmaz» oluşları...).

Bu dinamizmin uzaydaki biçimi, anlatımdır.

Gerilimin devreleri ise ritmi ortaya çıkarır.

Bu her sanat biçiminde; gerçekten de her türlü anlatım biçimi için geçerlidir.

Benzer şekilde, insan ifadesi, reflekslerimizle şartlı refleksler arasındaki çelişkidir. (Bu konuda Klages ile aynı düşüncede değilim. Kendisi, a) insan ifadesini dinamik bir süreç saymıyor, ona göre durgun bir so-

nuçtur bu; b) davranışın herşeyini «ruh»a yüküyor, karşı çıkan elemanı da «neden» sayıyor. [«Neden» ve «ruh» gibi idealist kavramlar uzaktan uzağa ve koşullu refleksleri karşılıyor]].

Bu durum sanat olarak anlaşılabilen her alanda geçerlidir. Örneğin, sanat sayılabilen mantıklı düşünce, aynı dinamik mekanizmayı gösterir:

...Eflatun, Dante ve Spinoza ya da Newton'un düşünce yaşamları geniş ölçüde, yasa ile olgu, tür ile birey, ya da neden ve etkileri arasındaki düzenli ilişkilerin arı güzelliğine olan tutukunluklarıyla beslenmiş ve yönlenmiştir. (Graham Wallas).

Başka alanlarda da durum böyledir. Sözel konuşma sanatında: bütün öz, canlılık ve dirilik parçanın, bütün olarak sistemin yasaları karşısındaki düzensizliğinden doğar.

Buna karşılık Esperanto gibi tümüyle düzenlenmiş yapay dillerde ifadenin yalınlığını açıkça gözleyebiliriz.

Şiirin bütün güzelliği, çekiciliği bu kuraldan türer. Kullanılan vezinle vurguların bu vezni zorlayan dağılımı arasındaki çelişki ritmi oluşturur.

Biçimsel olarak duruk bir olgunun dirim bir işlev olarak kavranışı, Goethe'nin şu bilgece sözlerinde diyalektik olarak gözlenmiş oluyor:

Die Baukunst ist eine ertarrte Musik

(Mimari donmuş bir müziktir).

Türdeş (homojen) bir ideolojide (tek tanrıci görüş açısında) olduğu gibi, tümünden ayrıntısına dek, tek bir kural geçerli olmalı. **Toplumsal kullanılma ile var olan doğa'nın** çelişkileri birlikte ele alınmadı mı, sanatın yöntembilimi aynı çelişki kurallarına bağlanır. Yaratılacak olan ritmin ara kuralı ve sanatsal biçimin başlama noktası buradadır .

Sanat, yöntembilimi gereği daima çatışmadır.

Burada, genel olarak sanat sorununu, özgül bir örnekte, sanatın en yüksek biçimi olan sinema'da ele alacağız.

Sinemanın temel unsurları çekim ve kurgudur.

Kurgu

Sovyet filmlerinde sinemanın can damarı olarak geliştirilmiştir.

Kurgunun doğasını ortaya çıkarmak, sinemanın özgül sorunlarını çözmek demektir. İlk bilinçli film yapımcıları ve bizim ilk film kuramcılarımız kurguyu, çekimleri tek tek, tıpkı yapı taşları gibi üstüste dizerek anlatma aracı olarak gördüler. Bu yapı taşı çekimleri iç hareketleri ve tamamlayıcı parçaların ardarda uzunlukları da ritim sayılmaktaydı o zamanlar.

Tümünden yanlış bir kavrayış!

Bu, belli bir eşyanın yalnızca dış görünüşünün yapısına göre tanımlanması demektir. Çekimleri mekanik olarak parçalama işlemini, kurallaştır-

tırılmak olur bu. Böylesi bir uzunluk ilişkisini ritim sayamayız. Buradan, tıpkı vücut alıştırmaları konusunda Bode'nin organik-ritmik okulu karşısında Mensendieck'in mekanik-metrik sistemi gibi birbirine zıt, ritmik olmaktan çok metrik ilişkiler türer.

Kuramcı olarak Pudovkin'in bile paylaştığı bu tanıma göre, kurgu, bir düşünceyi tek tek çekimlerin yardımıyla geliştirme aracı sayılmaktadır: «epik» kuraldır bu.

Benim düşünceme göre kurgu ise, birbirinden bağımsız hatta birbirine karşı çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir; yani «dramatik» kural(*).

Safsata mı? Tabii ki değil. Çünkü, sinemanın teknik (optik) temelleri bakımından, belli başlı biçimini ve özünü; yapısının tümünü kavrayan bir tanımla aramaktayız.

Filmde, hareket halindeki bir şeyin iki kıvılcıksız görüntüsünün gerekli hızda birbiri ardından gösterilmesiyle hareket izlenimi uyandırdığını biliyoruz.

Kurgunun, yukarıda sözünü ettiğimiz pek yaygın ama yanlış olan kavranışında, gözde hareket izleniminin bütünleşmesinin bu harcıalem açıklamasının da payı var.

Şimdi tartıştığımız olgunun gidişini, gerçekten nasıl oluştuğunu, daha dikkatle inceliyelim ve sonucumuzu buradan çıkaralım. Arka arkaya yerleştirmiş ilk hareketsiz görüntünün fotoğrafı hareketlilik sanısı veriyor. Kesin mi bu? Gözlem olarak, söz olarak, evet.

Ama mekanik olarak bu öyle değildir. Çünkü gerçekte, ardarda gelen her birim, bir öncekiyle **yan yana** değil, **üstüste** algılanırlar. Hareket düşüncesi (ya da algılaması), eşyanın bir konumuyla yenilenen bir ikinci konumun izlenimlerinin üstüste çakıştırılmasından doğar. Stereoskopi'de iki düzlemin optik olarak çakıştırılmasıyla uzaysal derinlik elde edilebilmesinin nedeni de buradadır. Aynı boyutlardaki iki elemanın üstüste çakıştırılmasından her zaman, yeni ve daha yüksek bir boyut elde edilir. Stereoskopi uygulamasında aynı olmayan iki ayrı çift boyutlunun stereoskopik üç boyutluluk sonucunu vermesi gibi...

Başka alandan örnek verelim: somut bir kelimenin yanına konan bir başka somut sözcük (tanımlama) soyut bir kavrayışa yol açar. Japoncada ve Çince'de olduğu gibi: bu dillerde eşyaya ait bir anlam işareti (ideogram), deneyüstü bir kavramı gösteriyor olabilir.

İzi zihinde durmakta olan birinci resmin, kendinden hemen sonra algılanan ikincisi ile dış çizgileri bakımından ayrılığı, çelişkisi, hareket duygusunu yaratır. Aykırılığın derecesi izlenimdeki yoğunluğu ve otantik ritmin ayrılmaz parçası haline gelen gerilimi belirler.

Burada, bir an için; yağlıboya yada bir başka grafik düzlemdeki,

(*) Burada «epik» ve «dramatik» biçimin yöntembilimi açısından söylenmiştir. Yoksa içerik ya da entrikasından ötürü değil.

uzaysal olarak ortaya çıkarı görüyoruz.

Resimde dinamik etkiyi oluşturan nedir? Göz, tablodaki unsurlardan birini izler; kaptığı izlenim, ikinci bir unsurun yönünü takip ederken ortaya çıkan izlenimle çatışır. Doğrultular arasındaki bu çatışma bütünün anlaşılmasını sağlayan dinamik etkiyi oluşturur.

I) Bu çatışma salt çizgisel olabilir: Fernand Leger ya da Suprematizm'de olduğu gibi...

II) ...veya «anekdotik» olabilir. Daumier'in, Lautrec'in figürlerindeki o harikulade hareketlilik, vücudun değişik anatomik parçalarının mekan-daki türlü anlık davranışları içinde verilisinde yatmaktadır. Örnek olarak Toulouse-Lautrec'in taş baskısı matmazel Cissy Loftus'unu alalım: ayağın konumuna «a» dersek, gövdenin de ayağa uygun «A» konumunu düşünürüz hemen. Ama gövdenin dizden yukarısı aslında «A+a» durumunda. Birleştirilmiş hareketsiz resimlerin sinemasal etkisi oluşturu bile! Kal-cadan omuza kadar «A+a+a»yı gözölüyoruz. Figür canlandı ve sallanıyor.

III) I. ile II. arasında birinci İtalyan Fütürizmi, örneğin Balla'nın «Altı değişik konumda altı bacağı olan adam»ı var. II. etkisini anatomik doğruluk ve doğal bütünlükten elde ediyor; öte yandan I. bunu salt ilkel unsurlarla gerçekleştiriyor. III. ise, doğallığa bağlılığı bozmakla birlikte, soyutlama alanını zorlamıyor daha.

IV) Doğrultuların çatışması ideografik türden de olabilir. Söz gelimi Sharaku'nun çizdiği gebe tipini bu yoldan elde ettik. Sharaku'daki adamakıllı yetkinleşmiş anlatım gücünün kaynağı, parçaların anatomik ve **uzaysal oransızlığında** gizlidir. Bununla karşılaştırıldığında I.'e **zamansal oransızlık** diyebiliriz.

Genelde «düzensizlik» olarak adlandırılan **bu uzaysal oransızlık**, sanatçılar için sürekli ilgi kaynağı ve araç olmuştur. Rodin'in desenleri üzerine yazan Camille Maclair, bu arayış için şu açıklamayı getirmektedir:

Bütün büyük sanatçılar; Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, hepsi, yetilerinin belli bir atılım noktasında; ülküleri, sentezi, rüyalarının görüntüsel yazılarını saptayabilmek için, bizim sıradan gözlemlerimizin ve basitleştiren nedenciliğimizin kavrayabildiği çakışma safrasını olduğu gibi bir yana bırakıvermişlerdir.

19. y.y. in biri ressam, öteki şair iki deneyci sanatçısı, sözünü ettiği-miz «düzensizliği» estetik bakımdan temellendirmeye çalıştılar. Renoir şu tezi ileri sürer:

Her türlü tanımlama, çekiciliğini çeşitliliğinde bulur. Doğa boşluktan olduğu kadar, düzenlilikten de nefret eder. Aynı nedenle, düzensizliğe inanan ve hazır biçimleri reddetmekten kaçınmayan bir sanatçı tarafından yaratılmadıktan son-

ra, bir ürüne sanat eseri denemez. Düzenlilik, nizam, mükemmellik tutkusu (her zaman için yapay bir mükemmellik olmuştur bu) sanatı mahveder. Sanatta bir tat oluşturabilmenin tek yolu, sanatçıya ve seyircisine düzensizliğin önemini anlatmakla olur. Düzensizlik bütün sanatların temelidir.

Ve Baudelaire günlüğünde şöyle yazıyordu:

Biçiminde biraz çarpıklığı olmayan eser sezgici çekicilikten yoksundur. Bu çarpıtıcı zorlamanın ardında düzensizlik vardır. Söz gelişi beklenilmeyen, sürpriz, şaşırma güzelliğinin ayrılmaz parçaları, temel özellikleridir.

İster Grünewald'ın olsun, ister Renoir'in; bu sanatçıların resimlerinde uygulanmış olan kuralsızlığın kendine özgü güzelliği daha yakından incelendiğinde, bu çekiciliğin aslında belli boyuttaki bir ayrıntının başka ölçülerdeki diğer bir ayrıntıyla olan ilişkilerindeki oransızlığın ta kendisi olduğu görülecektir. Ayrıntının diğerlerine oranla boyunun uzaysal olarak geliştirilmesi, sanatçının bu amaçla oluşturduğu orantılar arasında ortaya çıkan bir çatışma karakterizasyonuna; sunulan şeyin yeni bir tanıma yol açar.

Son olarak renk geliyor. Herhangi bir renk tonu görme duyumuzda belli bir titreşim ritmi uyandırır. Bu söz mecaz anlamında söylenmiş değildir. Doğrudan doğruya fizyolojiktir. Çünkü renkleri birbirinden ayıran, ışık titreşimlerinin sayılarındaki farklılıklardır.

Bir renge göre yakın tonunun titreşim oranı da değişiktir. Bir önce algılanmış olan titreşim oranı (dalga boyu) ile üstüste algılanan yenisi arasındaki karşısürüm (çatışma) rengin iç yapısını kavrayışımızdaki canlılığı sağlar.

Buradan, görsel titreşimden işitsel titreşim alanına atılacak tek adımla kendimizi müzik alanında buluveririz. Aynı yasanın hüküm sürdüğü uzaysal-görsel olandan zamansal-görsel olana geçilmiş olunur. Müzik bakımından karşısürüm yalnızca bir kompozisyon biçimi değil, tonun algılanabilmesi, ayırdedilebilmesi için gerekli temel etkidir.

Andığımız örneklerde görüldüğü gibi, **karşılaştırma ilkesinin** her alanda işleyerek bize kavrayış ve tanımlama olanağı sağladığını gördük.

Hareketli görüntüde (sinema) deyim yerindeyse, iki karşısürümün sentezini buluruz: grafik sanatın uzaysal karşısürümü ile müziğin karşı sürümü...

Aynı zamanda sinemanın belirleyicisi olan, sinema olgusunda yatan:

görsel karşısürüm

diyebileceğimiz özelliktir.

Bu kavramı sinemaya uyguladığımızda filmin dilbilgisi sorununa yaklaşan çeşitli açılara ulaşırız. Görsel karşısürüm aracılığı ile ayrıca tümüyle yeni bir gösterim biçimleri sistemi ortaya koyabilecek filmsel söz dizi-

nî oluşabilir. (Ekte, filmlerimden alınma parçalarla bu yolda yapılmış deneylerin resimlemeleri var).

Bütün bu örneklerde **temel öncül** şudur:

**Çekim, hiçbir şekilde kurgunun bir unsuru değildir.
Tek başına çekim, kurgu hücresi ya da molekülüdür.**

Bu formüllendirmede

Alt-yazı ve çekim
ile

Çekim ve kurgunun

ikincil ayrımı diyalektik bir çözümleme ile tek bir benzeşik anlatım amacının üç ayrı evresi olarak ortaya çıkar; bu tek anlatımın benzeşik özellikleri, üç ayrı evrenin yapısal yasalarının benzeşikliğini belirler.

Üç ayrı evrenin karşılıklı bağları:

Tezin (soyut düşüncenin) **iç çatışması** alt başlıkların diyalektiğinde **formülленir**; çekimin iç çatışmasında uzaysal olarak oluşur; çekimlerin kurgusal çatışmasının artan yoğunluğu karşısında **patlar**.

Bu tamı tamına insansal, psikolojik anlatımla çakışır.

Yine üç evrede tamamlanabilecek bir itkiler çelişkisidir:

1. Yalın sözle anlatım. Konuşmada tonlama ve ifade yok.
2. Jestlerle (mimik-tonlama) anlatım. Çatışmanın insanın tüm vücut sistemine yayıldığı izdüşüm. Tonlama olan jest ve vücut hareketi olan jest.
3. Çatışmanın uzaydaki izdüşümü. İtkilerde yoğunlaşma ile mimikle ifadenin zikzak'ı, aynı burkma formülü ile çevredeki uzaya sıçratır. İnsanın uzayda yer değiştirmesi ile uzayın parçalanması ortaya bir ifade zikzak'ı çıkarır: **Yönetim**.

Bu da bize, sinemasal biçim sorunu üzerine tümüyle yeni bir anlayışın temellerini verir.

Çekimler arası çatışmanın, yani kurgunun olduğu kadar çekimin kendi içindeki çatışmaların da belirgin özelliği olan biçimsel iç çatışmalarını örnekleyelim:

1. Grafik çatışması (şekil 1).
2. Düzlemlerin çatışması (şekil 2).
3. Hacımların çatışması (şekil 3).
4. Uzaysal çatışma (şekil 4).
5. Işık çatışması.
6. Ritm çatışması, vb.

Nota bene: Bu dizilendirme, temel niteliklerin, **baskın** öğelerin bir sıralanmasıdır.

Tabii anlaşılacağı üzere, daha çok birbirleriyle iç içe ortaya çıkarlar.



1. Grafik çatışma



2. Düzlemlerin çatışması



1. Grafik çatışma



2. Düzlemlerin çatışması



3. Hacimlerin çatışması



4. Uzaysal çatışma



3. Hacimlerin çatışması



4. Uzaysal çatışma



statik

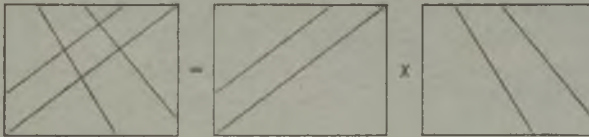
çatışma = dinamik



mercek

5. İçerik'le görüş açısının çatışması

Kurguya geçerken, örneklerden herhangi birini ilk bağımsız parçacıklarına ayırmak yeter. Öteki örnekler de aynı kolaylıkla ayrıştırılabilir; örneğin grafik çatışmayı ele alalım:



Bazı başka örnekler :

7. İçerik ile bakış açısı arasındaki çatışma. (Çekim aygıtı açısının zorlanmasıyla uzayın deformasyonu) (5. şekil).

8. İçerik ile bunun uzaysal doğası arasındaki çatışma. (Mercek aracılığı ile elde edilen **optik deformasyon**).

9. Olay ile bunun zamansal doğası arasındaki çatışma (**hızlı ve yavaş çekim** kullanmakla elde edilir).

ve son olarak

10. Bütün **optik** kompleks ile bambaşka özellikteki bir alan arasındaki çatışma.

Böylece buradan optik ve akustik deneyimlerin çatışmasından:

sesli sinema

ortaya çıkar. Bunu aynı zamanda

görsel-işitsel karşısürüm

olarak anlamak gerekir.

Sinema olgusunun, çatışma biçimleri olarak araştırılması ve yorumlanması, sinema sorununun özel ve genel bütün durumlarını kapsıyabilecek homojen bir **görsel dramaturji** oluşturabilmenin ilk koşulunu sağlar. Halen varolan **sinema öyküsü dramaturjisi** kadar, düzenli ve hassaslaşmış bir **görsel sinema biçimleri dramaturjisi**'nin yaratılmasının koşullarını düşündürür.

Film alanına bu bakış açısından yaklaşıldığında, aşağıda sıralanan sinema biçim ve olanakları bir sinemasal söz dizini olarak özetlenebilir; ya da daha kesin tanımlamak gerekirse:

sinemasal söz dizini girişimi

demek daha doğru olur.

Şimdi, bu önermeden çıkarılabilecek bir dizi diyalektik geliştirme olanğını sıralayalım; (zaman tüketen) devinen görüntü kavramı, iki duruk görüntünün üstüste ya da karşıt kullanımından çıkmıyor mu? Öyleyse,

I. **Devinim içeren herhangi bir kurgu parçacığı**. Görüntülendirilmiş her parça. Devinim olgusunun tanımı. **Daha kompozisyon yok**. (Adamın biri koşuyor. Tüfek patladı. Sıçrayıp saçılan sular).

II. **Yapay olarak elde edilmiş devinim görüntüsü**. Ana optik öge istenen kompozisyonları elde etmek için kullanılmış:

A. Mantıklı kompozisyon.

1. **ÖRNEK (Ekim'den)**: ateş etme ayrıntılarının bağlanmasıyla elde edilen makineli tüfek ateşi kurgusu.

A tertibi: pırıl pırıl aydınlatılmış makineli tüfek. Daha az aydınlık bir

başka çekim. Çifte patlama: grafik patlama + ışık patlaması. Makineliyle ateş edenin yakın çekimi.

B tertibi (şekil 6): Makinelinin takırtısını andıran **tekrarlı** bir kurgulamayla neredeyse üstüste basım etkisi elde ediliyor. Kurgulanan parçalar ikişer karelik.

2. **ÖRNEK (Patemkin'den)**: anlık bir olayın çizilişi. Sapsız gözlüklü kadın Hemen ardından — geçiş yok — gözlüğü parçalanmış ve gözü kana-yan aynı kadın: göze rastlayan kurşun izlenimi (7. şekle bakın).

B. Mantıksız kompozisyon.

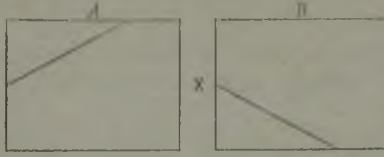
3. **ÖRNEK (Potemkin'den)**: aynı düzen resimsel sembolizm için kullanılıyor. **Potemkin'in** toplarının gürleyişi sırasında, Odesa merdivenlerindeki katliamı protesto anlamında, mermerden bir aslan heykelinin ayağa kalkışı (8. şekle bakın). Kırım'da, Alupka Sarayındaki mermerden üç ayrı aslan heykelinin değişik çekimlerinin bir araya getirilmesi ile elde edildi bu. Aslanlardan biri uyuyor; diğeri uyanırken, üçüncüsünde davranırken yapılmış. Etki, ikinci çekimin uzunluğunun doğru olarak saptanmasıyla elde edildi. Birincinin ardından gelişi ile ilk hareket elde ediliyor. Böylece ikinci durumu akılda tutmayı sağlayacak zaman elde edilmiş oluyor. Üçüncü durumun ikincisi üzerine gelişiyle, ikinci hareket elde ediliyor: sonunda aslan kalkıyor.

4. **ÖRNEK (Ekim'den)**: 1. örnekte ateş etmenin, ateş etme işlemlerinin kendileri kullanılmadan nasıl sembolik olarak elde edildiklerini görmüştük. General Kornilov'un Çar yanlısı **darbesini** anlatırken, kendisinin askercil **eğilimlerini**, dinsel ayrıntıları kullanarak bir güzel anlatabileceğimi düşündüm. Çünkü niyetlerini, bir çeşit Müslüman (!) «Haçlı Seferi» kılığına sokmuştu. Kafkasyalılardan kurulu «Vahşi Birliği», bazı Hristiyanların da desteğiyle Bolşeviklere karşı çıkarıyordu. Böylece bir barok İsa heykelini (başındaki kutsal halesinin yayılan ışıkları patlamayı andırıyordu) Zevk Tanrıçası Uzume'nin yumurta biçimindeki, tatmin olmuş maskına bağladık. Kapalı yumurta biçimi ile grafik yıldız biçiminin geçici çatışması anlık bir bomba ya da şarapnel patlaması etkisini yarattı (9. şekle bakın).(*) (Bu türlü malzemenin amaçlı - ya da ideolojik - kullanma olanaklarını gösteren 10. şekli ileride tartışacağız). Şimdiye kadar **yalnızca** optik hareketlerin peşpeşe kullanıldığı ilkel-fizyolojik örnekler gördük.

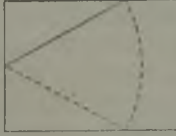
III. **Duygusal tertipler**, yalnızca gözle görülür çekim elemanlarıyla değil, daha çok psikolojik birlikteliklerdir bunlar. **Birliktelik kurgusu**. Bir konumu duygusal olarak açıklamakta kullanılan yol.

1. Örnekte, konusu aynı olan ve ardarda gelen A ve B çekimlerimiz vardı. Ama bunlar çerçevenin içindeki konunun yeri bakımından benzeşmiyorlardı:

(*) Karşılıklı açılardan çekilmiş kilise kulelerinin basitçe çapraz bağlanması gibi, daha ilkel etkileme örnekleri de bu arada sayılmalıdır.



Uzaysal bir dinamik doğuyor: uzaysal dinamik izlenimi:



A ve B arasındaki konum farklarının açısı, hareketin gerilimini belirler.

Yeni bir duruma örnek olarak diyelim ki, A ve B çekimlerinin konuları **benzer** değil. Ama iki çekimin de birlik telikleri aynı olsun.

Uzayda değil ama psikoloji alanında konunun **dinamikleştirilmesi**:

duygusal dinamik

üretir.

1. **ÖRNEK (Grev'den)**: işçilerin öldürülmesini anlatan bölüm aslında, bu katliamın, salhanede boğazlanan bir öküzün çekimleriyle çapraz olarak kurgulanmıştır. Burada konular ayrı ama «kasaplık» birliktelik bağıdır. Böylece sahnede güçlü bir duygusal yoğunlaşma elde edilmiştir. Örnekten de anlaşılacağı gibi, jestlerdeki bütünlük hem çerçevenin içindeki dinamik jestin hareketliliği, hem de çerçeveyi grafik olarak bölen duruk jest-etkiyi oluşturmakta büyük önem taşıyorlar.

Bu kural sonradan Pudovkin tarafından **Petersburg'un Sonu**'nda, savaş sahnesinin arasına Borsa çekimlerini bağladığı o güçlü sekansta kullandı. Önceki film **Ana**'da da benzer bir ayırım vardı: nehirde buzların çözülüşü, işçilerin gösterilerine paralel bağlanmıştı. Böylece bir yol, konunun duygusal dinamiği, temel görüş açısı gözden kaçırılırsa hastalıklı bir biçimde anlamını yitirebilir. Film yönetmeni bu özü kollayamadığı anda bu yol cansız bir edebi sembolizme, bir stilcilik tavrına dönüşür, taşlaşır. İşte bu yöntemin iki yanlış uygulaması:

2. **ÖRNEK (Ekim'den)**: kışlık sarayın bombalanması sırasında Menşevik'lerin II. Sovyetler Kongresinde uzlaşmacı diller döküşlerini, harp çalan ellerin çekimleriyle bağladım. Dinamik bir kanıtlamaya yaramayan saf edebiyatçı paralelciliği. Aynı biçimde Ocep'in **Yaşayan Ceset**'inde savcı ile savunma avukatının mahkemedeki konuşmaları arasına kilise kuleleri (**Ekim**'dekilerin taklidi) ve lirik manzara çekimleri bağlaması da «harp» ayırımındaki yanlış sürdürmek oluyordu.



6, 7. Yapay olarak üretilmiş hareket görüntüleri a) mantıklı kompozisyon



8, 9. Yapay olarak üretilmiş hareket görüntüleri b) mantıksız kompozisyon

Öte yandan, **salt dinamik** etkilerin çoğunluğu olumlu sonuçlar verebilir:

3. **ÖRNEK (Ekim'den):** motorsikletli kıtaların Sovyet Kongresine katıldıkları **dramatik an**, yeni delegelerin içeri girişleriyle birlikte, havada boşa dönen motorsiklet tekerlekleri çekimleri bağlanarak dinamikleştirildi. Böylece olayın geniş duygusal içeriği gerçek dinamikte ifadesini buluyordu.

Aynı ilke - farklı iki olayı yanyana koyarak elde edilmiş olan duygulara, kavramlara canlılık verme - şunlara yol açar:

IV. **Zaman ve mekanin tanımlanmasında iç eylemin özgürleşmesi.** Buna ilk olarak **Ekim'de** giriştim.

1. **ÖRNEK :** askerlerle dolu bir siper, acımasız top ateşi altında yerle bir olacak gibi. Yalnızca konu açısından bakılan anti-militarist bir sembol olarak etki; kendi başına bir hendeğin, yine fizik olarak bağımsız olan askeri ürünle, görünüşte bir araya getirilmesi ile elde ediliyor.
2. **ÖRNEK :** Kerenski'nin bonapartist hayallerine son veren, Kornilov'un **darbe** sahnesi. Burada Kornilov'un tanklarından biri, Kışlık Sarayda Kerenski'nin masasını üzerindeki alçıdan Napolyon heykeliyle birlikte ezer. Katkısız sembolik bir yaklaşım. Bu yöntemi şimdi **Dovçenko, Arsenal** filminde bütün ayrımları çekerken kullanıyor. Ester Schub'da **II. Nikola Rusyası ve Lev Tolstoy** filminde kitaplık sahnelerinde aynı yöntemi uyguluyor.

Bu yöntemin bir başka örneğinden söz etmek istiyorum. Daha deneylemedim ama, entrikanın geleneksel kiplerini başaşağı edeceğini umarım.

1924-25'lerde, sinemayla, gerçek insanın portresini çizmek üzerine kafa yoruyordum. O sıralarda sinemada gerçek insanı kesiksiz detaysız **uzun** dramatik sahnelerle anlatma eğilimi egemendi. Kesip kurgulamanın gerçek insan düşüncesini yıkabileceğine inanılırdı. **Abram Room, Ölüm Gemisi**'nde kesiksiz olarak 40 metrelik dramatik çekimler kullanarak bu alanda bir çeşit rekor kırdı. Bana göre böylesi bir anlayış tümüyle sinema - dışıydı; hala öyle düşünüyorum.

Peki bakalım: dil açısından bir adam nasıl tanımlanabilirdi?

Kuzguni siyah saçlar...

Saçlarının dalgaları...

Gözleri gök mavisi ışıklar saçıyor...

Çelik gibi kasları...

Çok daha az abartılmış bir tanımlamada bile, insanı sözle anlatırken çağlayanlara, çakan şimşeklere, manzaralara, kuşlara, vb. şeylere benzetmekten başka bir şey yapmayız.

Öyleyse sinema, neden tiyatronun ve resmin biçimlerini sürdürsün-de, yerine, iki somut nesnenin iki somut anlamının birleştirilmesinden tümüyle yeni düşünce kavramlarına ulaştıran dil yöntembilimine neden baş vurmasını? Dil, resimden çok daha yakındır sinemaya. Örnekleyelim: re-



10. Entellektüel dinamikleştirme

simde biçim, iki **soyut** elemandan çizgi ve renkten elde edilir, sinemada ise, çerçevenin içindeki görüntünün malzemeden gelen **somutluğu** bunu, bir eleman olarak, ele almayı müthiş zorlaştırır. Öyleyse, neden dil sistemine meyletmiyelim; sözcük ve birleşik sözcükler kurarken aynı mekanizma kullanılmıyor mu?

Öte yandan, tutucu filmlerde, neden kurgudan vazgeçilemiyor?

Kurgu parçalarında yatan farklılık tek başlarına bir bütün olarak kullanılamamalarında yatıyor. Her parça belli bir bütünleyicilikten fazlasını getiremez. Bu birlikteliklerin birikmesi, gerçekçi yöntemle sahneye konmuş bir tiyatro yapıtının entrikası içinde, fizyolojik yollarla seyirciye anlatılmasıyla elde edilen etkinin aynısı sağlanabilir.

Örneğin, sahne üzerindeki cinayetin yalnızca fizyolojik etkisi vardır.

Tek bir çekimde filme alınırsa bu, yalnızca **bilgi vermeye** yarar; alt yazı gibi. **Duygusal** etkiler ancak olayın kurgu parçalarıyla yeniden kurulmasından sonra elde edilir. Parçalardan her biri belli bir birlikteliği getirir. Toplamı da, tümü kavrayan duygusal bir algılamaya ulaştırır. Geleneksel olarak :

1. Bıçağı kaldıran bir el.
2. Kurbanın gözleri aniden açılıyor,
3. Elleri masayı kavrar.
4. Bıçak girer.

5. Gözler gayri ihtiyari kırpışır.
6. Kan fışkırır.
7. Çığlık atan ağız.
8. Kunduranın üzerine bir şey damlar...

ve bunlar gibi sinemasal klişeler. En azından **eyleme bir bütün** olarak bakıldığında, her **kesir - parça** neredeyse **soyut**'tur. Birbirleri arasında ne kadar ayrılık varsa, o kadar soyutlaşırlar; sınırlı tarifli bir birliktelikten fazlasını getirmezler.

Tabi şu düşünce geliyor insanın aklına: entrikayı böyle köle gibi takip etmek yerine; aynı sonuca daha üretken bir biçimde ulaşamaz mıyız? Cinayet düşüncesini, izlenimini, bağlatılı malzemenin daha özgür birikimleriyle maddileştirmeye çalışarak. Çünkü işin önemli yanı, cinayet düşüncesini olduğu gibi ortaya koymaktır. Entrika, onsuz seyirciye bir şeyler anlatmanın olanağının henüz bulunmadığı bir araç değil mi yalnızca! Bu yöndeki çabalar, herhalde çok ilginç değişik biçimlere yol açacaktır.

Birileri en azından denemeli bunu! Bu düşünce kafama takıldığından bu yana, deneyecek zaman bulamadım. Bu gün ise çok değişik sorunlar içindeyim. Ama yine sözümüzün esasına dönelim. Bu niyetlerimizi daha aydınlığa çıkaracak birşeyler buluruz belki.

I, II ve III de gerilim yalnızca fizyolojik etkisi bakımından hesaba alınıyordu. Yalnızca görsel olandan duygusal olana doğru. Aynı gerilim - çatışma'nın yeni kavramlara, yeni eğilimlere yani entellektüel amaçlara ifade olanağı sağladığına işaret edelim.

1. **ÖRNEK (Ekim'den):** Kerenski'nin 1917 Haziran ayaklanması sonunda iktidara yükselişi. Alt yazılarla yükselen rütbeleri sıralayınca komik bir etki elde ettik. («**Diktatör**» - «**Başkumandan**» - «**Donanma Bakanı**») Kerenski Kışık Sarayının merdivenlerini çıkarken, hepsi aynı yürüyüş hızında çekilmiş beş ya da altı çekimin arasına bağlanmıştı. Burada «kahramanın» merdivenlerin aynı basamaklarını peşpeşe tırmanışıyla, yükselen rütbelerin boş alkış arasındaki çatışma entellektüel bir kavrayışa yol açar: Kerenski'nin gerçekten boş adam oluşu alaya alınmış olmakta. Edebî olarak dillendirilen alışılmış bir düşünceyi, çok çabuk güçleşen görevlerinin üstesinden gelemeyecek bir kimsenin belirli hareketinin **resimlenmesiyle** bağlantısını sağlamış oluyoruz. Bu iki etkenin birbirini tutmazlığı, seyircinin yalın **entellektüel** kararında, bu özel kişi hesabına, sonuçlanır. Entellektüel dinamikleştirme.
2. **ÖRNEK (Ekim'den):** Kornilov'un Petrograd'a yürüyüşü, «Tanrı ve Memleket adına!» bayrağı altında yapılıyordu. Bu epizodun dinsel yapısını akılcı bir yoldan ortaya sermek istedik. Muhteşem barok İsa'dan Eskimo tanrısına kadar bir dizi dinsel görüntüyü kurguladık. Bu durumda, çatışma, tanrı kavramıyla bunun Simgesi (sembolü) arasındaydı. Gösterilen iki heykelde düşünce ve görüntüsü çakışırken; peşinden gelen her görüntü, iki elemanı birbirinden biraz daha ayırıyordu (10. şekle bkz). Görüntüler tanrı anlamını korumakla birlikte, bizim tanrı an-

layışımızdan giderek uzaklaşarak, bütün tanrısallıkların gerçek doğasına uzanan tekil kararlılıklara varıyordu. Burada da yine, görüntü zinciri salt bir entellektüel çözülemeye götürmek üzere düzenlenmişti. Bir öncül kavramla, bunun **önceden düşünülmüş dereceli eleştirilmesi** arasındaki çatışmadan elde edilen entellektüel bir çözümlenme.

Adım adım, bilinen belirtiyi her yeni görüntü karşılaştırılarak, dolaylı anlama mantığı ile biçimsel olarak özdeşleştirmek diyebileceğimiz bir süreç arkasında biriken güç. Kullanılan yöntem gibi, bu düşünceleri de devreye sokma kararı, zaten entellektüel olarak ele alınmıştı.

Sinemanın geleneksel **betimleyici** biçimi, formel bir film mantığına yol açmaktadır. Geleneksel sinema **duyguları** yönetirken, entellektüel sinema, aynı zamanda, **düşünce sürecini** yöneltme olanağını ve cesaretini verebilmektedir.

Bu iki deneysel ayırım, eleştirmenlerden kıyasıya tepki gördü, bunun nedeni, onda, yalnızca, politik anlamlar aramaları olmuştur. **Tanımlanmış ideolojik savların, dilendirilmesi için, bu biçim'in en uygun bir biçim olduğunu iddia edecek değilim;** yine de eleştirmenlerin, bu yaklaşımın getirdiği sinemasal anlatım olanaklarını gözden kaçırmaları yazık olmuştur.

Bu iki deneyde, tümüyle yeni bir sinemasal anlatım oluşturma yolunda ilk adımları attık. Geleneksel sınırlamalarından kurtarılmış, doğrudan doğruya düşünce, sistem ve kavramlardan yola çıkan; geçişlere, ara sözlerle gerek bırakmayan arı entellektüel bir sinemaya doğru... Önümüzde

sanatın bilimle sentezi

var.

Sanat alanında, önümüzde açılan yeni devrin adı budur. Lenin'in «Sinema tüm sanatların en önemlisidir», deyişinin son kanıtlanması olacaktır bu.

(Türkçesi: YUNUS SALTUK)

dziga vertof

«sen, cepheye!» filmi üstüne

Aşağıdaki yazılarda, Dziga Vertof, olgunluk çağında (1942) gerçekleştirdiği «Sen, Cepheye!» sesli filmini bir çok yönden incelemektedir.

Ç. S.

1.

Bu, sonradan seslendirilmiş bir sessiz film değil, bir **sesli** filmdir.

Ses artı görüntü değil, biresimli (synthétique) bir filmdir. Onu tek bir ögesini, sesi ya da görüntüyü alarak sunamazsınız insanlara. Burada görüntü, bin yüzlü bir yapıtın o küçük yüzlerinden biridir yalnız.

Filmin içeriği aynı anda müzikte, sözlerde, konuşmalarda, ara yazılarda, görüntülerde gelişir.

Belli bir hacim içersinde billûrlaşmış bir biçimdir bu.

Sözlü bir açıklamanın eşlik ettiği, art arda konuşmuş görüntülerin oluşturduğu biçimsiz bir nesne değil.

Bütün bileşenlerin organik olarak birbirinin içinde erimesidir.

Burada, ses kuşağının kaydına bir daha parmak basalım.

Bir opera ya da oyun kulağa pamuk tıkayarak seyredilmez. Burada görüntü sesin ayrılmaz parçasıdır. Sonraki ses kayıtları, yani müzik, sözler, yanıtlar, ikili konuşmalar, tekli konuşmalar en az görüntünün yaratılması kadar çalışma istemiştir. Radyoda yayınlanan bir filmin dinlenmesi, sessiz bir filmin seyredilmesi gerektiğini herkes anlıyor. Ama herkes, henüz, sesli ve görüntülü bir filmin radyodan yayınlanan filmle sessiz filmin fizik birleşmesi olmadığını, görüntü kuşağıyla ses kuşağının tek başlarına varolmalarını konudışı bırakan belli bir birleşme olduğunu anlamıyor.

Tek başına seste ya da görüntüde olmayan, ses kuşağıyla görüntünün sürekli iç içe girmesiyle varolan üçüncü bir yapıt var karşımızda.

«Sen, Cepheye!» adlı filmi, yaratıcı bir çalışmanın ortaya koyduğu canlı bir organizmadır, birtakım görüntülerin art arda eklenmesi değil. Her tek ve tastamam organizmayı yöneten üst düzeyli yasalara bağlıdır ve bu duruma birbirinden ayrı görüntülerin fizik olarak üst üste yığılmasıyla değil, «birbirine karşıt evrelerin evrimi, karmaşılaşması, dönüşümü, çatışması ve birbirini izlemesiyle, maddenin yeni niteliklerinin ortaya çıkmasıyla» gelir.

O, (sıradan belge filmlerindeki gibi) **Soyuzkinojurnal**'dan sözlü yoru-

mun hacmi ya da uzunluğuyla ayrılmaz. Maddenin karmaşıklaştırılmasındaki belli bir niteliksel «sıçrama»dır o. Ve içindeki süreçler, çok daha karmaşık başka yasalara göre evrim geçirirler. Yeni uyarıcılar da içinde olmak üzere, kabuk bağlamış her şeyi yıkar, kalıplaşmış örnekleri **havaya uçurur**. Seyredilmesi dikkat ve gözüpeklik ister.

Ben bu filmi işte böyle görmek isterim.

Vertof'u «Alicili Adam» zamanından kalma gözlükler takarak değerlendirmek, haklı nedenlerle dayandırılmayacak, kuyruklu bir yalandır. Dürüst karşıtlarım bunu çoktan anladılar ve «Lenin Üstüne Üç Şarkı»'dan sonra bu modası geçmiş gözlükleri çıkardılar.

Dürüst olmayan karşıtlarımsa her esen yelde bu eski gözlükleri havaya kaldırmakta, yakalayabildikleri herkese, bu arada da Sinema Yönetim Kuruluna zorla bunları taktırmaya devam etmekte. Bütün bunlar, Vertof'un film yapımında «sesinin var gücüyle» kullanılmasını büyük ölçüde engellemektedir...

Yaşama «kuş bakışı» bakarak genellemeler yapmak, görüngüleri (phénomène) elden geldiğince geniş bir çerçeve içerisinde yakalamak. Sanatçı, bir yandan genelin: halkın, çağın, yaşamın en belirgin işaretlerini ortaya koyarken, öte yandan da kişiliğinin tüm güzellik ve özgünlüğünü gösterebilmelidir.

Dram sanatına ilişkin sorunların yanlış anlaşılması, çoğu kez, sanatçılarımızı yaşamdaki görüngüleri paşa gönüllerine uygun bir yapıya oturtmaya itmektedir; burada sanatçı, alışkanlıkla, canlı ve karmaşık biçimleri «insanı rahat ettiren» kalıplara oturtmaktadır.

Ama kalıbın içersine yerleştirilen ünlem işaretleri onu daha canlı kılmaya yetmemektedir.

Hiç kimsenin aklına, Vertof'un son yıllarda genel görünüm-filmlerini, genelleme filmlerini seve seve yapmadığı geldi mi acaba? Haksız bir tutumla tek tek kişileri anlatma önerilerinin, bazı kişiler hakkında film çevirme isteklerinin geri çevrildiği düşünülür mü acaba? Olayın geçtiği yeri sınırlandırma, filmin süresini uzatma, böylece azla çok şey gösterme konusundaki bütün isteklerinin, yerleşik düzeni bozdukları, geniş genel görünümünün ustası Vertof hakkındaki sarsılmaz düşünceyi çürüttükleri için bir yana itildiği kimsenin aklından geçti mi?

Vertof, Prutkov'un bir sözünü anmıştır: (*) «İnsan aynı yumurta üstünde iki kez kuluçkaya yatmaz». Vertof'uysa, aynı yumurta üstünde üç, hattâ dört kez kuluçkaya yatmaya zorladılar. Yola getirmek için de, türlü baskı araçlarını bulmakta güçlük çekmiyorlar...

Bir adama kırk kere deli dersenez, sonunda aklını kaçıtır elbet. Bana ve çevreme de, yıllardır, her gün, her saat biçimcilik cüzamına tutul-

(*) Prutkov: düşsel bir yazar, XIX. yüzyıl sonunda, taşlamalı, iğneli, özlü sözlerle dolu yazıları ortalaşa imzalamak üzere bir küme Rus yazarı tarafından uydurulmuş bir ad.

duğum düşüncesi aşılınmaya çalışıldığından, sonunda, çıkılmaz bir yalnızlığa mahkûm edilmekteyim. Kim el uzatır cüzzamlı adama? Kim kabul eder onunla çalışmayı? Kim verir ona sağlıklı kişilere seslenecek bir yapıt gerçekleştirilmeyi?

Müthiş incelmış biçimci bir beslenmeye düşkünlüğümü kanıtlamak üzere, «kurbağa yemeye» bayıldığım söylenmekte. Ama hiç kimsenin aklına, insanın kedi ya da köpek yahnesine saldırmaya, kargayı pişirtip yedirmeye razı olacak kadar aç kalmış olabileceği gelmiyor?

Ancak, bu arada şunu da belirtiyim ki, yalın ve sağlıklı yemeği, gerçek, somut, açık seçik bir temayı, düşgücünden gelmeyen, yaşamın kendisince kaleme aldırılmış bir dramatik çözümü yeğlerim.

«Sen, Cepheye»'nin en son «hafifletilmiş» kopyasında, Ayyaş, özellikle de Cemile rolünü epey azalttım. İstemeye istemeye yaptım bunu, filmi tek bir cephede savunup denetim kurulundan geçirmenin daha kolay olacağını düşünerek. Sizin anlayacağınız, hoşuma gitsin gitmesin, benden istenen düzeltmeleri kendi kararımla yaptım.

Günün birinde bütün dünyada yankılar uyandıracak, şiirsel genellemeye dayanan büyük bir film çevirdiğinizi varsayalım. Bu kendinizi bütün öbür anlatım yollarından yoksun bıraktığınız anlamına mı gelir? Ömrünüz boyunca yalnız şiirsel genellemeleri işleyeceğinizi mi gösterir? Tıpkı bir fil kafesine asar gibi, alınıza: «manda» yaftasının asılacağı anlamına mı gelir? Ondan sonra, bu yaftaya bakacak hiç kimsenin gözlerine inanamayacağını mı gösterir? Alınıza «manda» damgası vurulan filin, ölene dek mandandan göreceği işleri yapmak zorunda kalacağını mı?

Bir kez takıldıktan sonra ömür boyu çıkarılmayacak gözlüklerle övülür ya da yerilirsiniz. Ancak dürüst ve yiğit bir yönetici kırabilir bu gözlükleri. Çünkü burada yapılacak işin yetenekle ilgisi yoktur, yeteneği yönetmekle vardır.

Sanatçı, benliğinin derinliklerinde kendisini coşturan, kendisine özgü, kendisini ilgilendiren yapıtı ortaya koymalıdır.

Ancak, «en kalın kafalılardan bile düşmanı olduğu» doğrudur. Ee, ya özgün sanatçının? Özgünlük, tek başına, ona sahip olmayanları ayağa kaldırmaya yeter. Durmuş oturmuş kişiler özgün sanatçıyı durup oturmadiği, ilkesiz insanlar birtakım ilkeleri bulunduğu, aşırı çıkarıcı ve dümenciler de çıkarıcı ve dümenci olmadığı için sevmezler. Sıradan kişilerdense hiç söz etmeyelim daha iyi. Onlar, kendileri gibi ömür boyu aynı külrenkli çiçeği saklamaya razı olmayan herkese kızarlar. Böyleleri, duvar saatinin sarkacına acılır gibi kuyruğuna asılarak durdurmak isterler özgün sanatçıyı.

Böyleleri bugün de vardır ülkemizde. Kökleri kazınmamıştır. Ve film dairesinin başında kim bulunursa bulunsun, ona gidip duvar saatinin modasının geçtiğini söyleyeceklerdir. Bozulduğunu, kaldırılıp hurdaya atılması gerektiğini.

İster istemez Kozma Prutkov geliyor aklıma.

«Çalışmayan saat, ile de bozuk değildir, belki yalnızca durmuştur: oradan geçen herhangi dürüst bir kişi saatin sarkacını yeniden harekete getirip cebindeki saata göre ayarlayıverir.» (1942).

2.

«Sen, Cepheye»'nin son bölümü çıkarılarak savaşan birliklere gösterilmeye götürülmesi beni müthiş kaygılandırıyor. Son gösterim sırasında, en büyük başarıyı elde eden ve orada bulunanları filmin yararlılığına inandıran bu bölümdü çünkü.

N'oldu acaba?

Cumartesi öğleden sonra, üçe doğru, Katzman bana pazartesiye beklemek gerektiğini, en yüce karar organlarının film konusundaki yanıtlarını o gün bildireceklerini söyledi.

O gün, akşam yediye doğru, inanılmaz bir şey oldu. Benimle birlikte apansız çağrılan kurgucu hanım filmin son bölümünü kesip attı, filmi sakladı.

Bu konudaki telaşı, yoldaş Undassinov'un filmi de alarak saat dokuzda cepheye hareket edecek oluşundan, yoldaş Bolşakov'un telefonla son isteklerinin yerine getirilip getirilmediğini sormasından geliyordu.

Ana bölüm, filmin beyni böylece çıkarılıp atıldı. Filmin başı kesildi, gövdesi kaldı geriye... (1943).

(Türkçesi : BERTAN ONARAN)

«SEN, CEPHEYE!» FİLMİ TASARISI

Bir kadın, örtüye sarılı bir çocuk taşıyor kollarında; örtünün köşesini kaldırıp küçüğe mırıldanıyor:

— Babanın gözleri var sende. Peki ya ne zaman dönecek baban eve?

Perdede: Adolf Hitler'in yüzü.

Arkasında, ocağın dışında filme alınmış bir fabrikanın panoraması görülüyor belli belirsizce.

«Rusya'nın kışı durdurdu saldırımızı. Ama kışın ardından ilkbahar gelir. Ağaçlar çiçek açınca, yeni silâhlarla donatılmış yüzlerce yeni birliği yollayacağız Sovyetler ülkesine ve ihtiyatları tükenmiş, yorgun kızilları kıracağız».

İlkbahar Dağlarda yapraksız badem dalları hâlâ beyaz çiçeklerle örtülü. İlkbahar, ırmaklar kabarıyor, bozkır çiçekleniyor.

Ozan Nurpeis bir şarkı mırıldanıyor. Dombranın müziği duyuluyor.

Yüksek dağlar, buzullar. Bir buzulun tepesinde, bir buz piramidi. Bu pirimadin üzerinde yirmi sekiz ad. Bu adlardan ilki de Klotçkov'un.

General Panfilov'un yiğitlerinin türküsünü söyleyen bir des duyulu-
yor.

Sovyetler bu adsız tepeye tırmandılar ve düşmanı Moskova kapıla-
rında durduran yiğitlerin anısına buraya Yirmi-Sekiz'lerin adını verdiler.
Tepeden bütün ülke görülüyor.

Sağda Altay'lar, solda Hazar denizi. Taç anıt Tiyen-Şan; daha uzak-
ta, kuzeyde ormanların gümbürtüsü. Bütün bunlar yalnızca bir arka böl-
gesi güçlü cephenin.

Dolaşalım buzulda. Buzların arasından çıkan bir küçük ırmak gidi-
yor. Durmaksızın büyüyerek, gitgide daha fazla homurdanıyor.

Dağların üzerinde kuşlar uçuyor.

Perdede bir an için, bulutların delikleri arasından görülmüş gibi yu-
kardan filme alınmış Kazakistan haritası görülüyor.

Yukardan filme alınmış Kazakistan'ın Kuzeyi.

Rüzgâr ağaçları büküyor, buğdayları şişiriyor, göllerin suyunu iti-
yor.

Ses türkü söylüyor.

«Tobol ve İşime ırmakları tarafından sulanan ülkeninki kadar iyi
buğday yoktur bütün dünyada».

Ses, arka saftaki savaşçıların başarılarını söylüyor. Türkü boyunca,
toprak çalışmasında rekor kıranlar geçiyor. Türkü onların adlarını söylü-
yor.

Buğday bir darı okyanusuna bırakıyor yerini. Darının salkım halin-
deki çiçekleri, dev bir ordunun sultanlarına benziyor.

Harika bir darı ürünü veren Bersyev'in savaşa gidişinin türküsünü
söylüyor ses.

«Tek bir taneyle yüz tane üreten kişi asla çekinmez düşmandan.
Bir tane yerine üç sap yetiştiren zaferi de yetiştirir».

Yarı çöl bir bölge. Dev koyun sürüleri yürüyor.

Analarının ardında koşuyor kuzular. Bazı koyunların iki, üç hatta ba-
zen dört kuzusu var.

Kuzular eğleniyorlar.

Ses türkü söylüyor.

«Senden kormuyorlar, Hitler. Senin onlardan çekinmen gerek. Eski-
den çocuk şarkılarında, iki ya da üç kuzu veren koyun düşerdi Kazak.
Bizim arka saftaki savaşçımız akademisyen Zavadovski, sana karşı sa-
vaşında koyunların verimini arttırdı, hayır ne düşte ne de türküde, otlakta».

Yaşlı çobanlar gözlüyor koyunları. Bir ihtiyar omuzlarında taşıyor bir
kuzu. Türküde adını söylüyor onun ve bu adam seni yenecek Hitler,
diye ekliyor.

Kuzular eğleniyor. Bir tay dörtnala koşuyor bozkırda. Dağınık bitki
topluluklarının yerlerini verimli topraklara bıraktıkları bozkırda koşuyor.
Dörtnala gidiyor tay. Olağanüstü bir hızla değişiyor görüntü.

Bir kement uçuyor. Yakalandı tay. Bir dombra teli gibi gergin ke-

ment. Öteki ucu, boyun eğdirmek istediği yabancı atın ardında dörtnala koşan bir kazak kadını elinde.

Ses türkü söylüyor.

«İnsanın kanadadır at. Güçlü ve hızlıdır Kazak atları».

Dörtnala gidiyor at. Belirli bir yere doğru yöneliyor kadın onu.

Direkler görülen bir tarla.

Bineğini iterek iniyor kadın. Neredeyse yakalıyor tayı, kemendi yu-
muşatıyor, direğe geçiriyor ilmiği, durduruyor kemendin koşusunu.

Bir hırıltıyla düşüyor tay.

Bir sürü kadın üzerine atılıyor, eğerliyor, ağzına gem vuruyorlar.

Bir kadın atlıyor eğerin üzerine. Tay şaha kalkıyor, çifte atıyor. Ufuk
titriyor, tay kadına toz yutturmak için sıçırıyor. Ve birden başını eğip ufka
doğru dörtnala kalkıyor.

Tatlı bir türkü duyuluyor. Kızıl Ordu için bir at eğiten kadının öykü-
sünü anlatıyor. Dene bakalım onu yakalamayı. Dene bakalım onu yen-
meyi. Ve sor bakalım kendine kocasını yenebilir misin.

Dörtnala koşuyor at. İşte hızını azaltıyor. Yenildi. Köpük akıyor gem-
den. Yenik düşen at ağır ağır yürüyor.

Yolun iki yanında köylüler pancarlardaki yabancı otları ayıklıyor.

Dev bir tarlada çalışıyorlar.

Çılgınca bir koşunun ardından, sanki bütün bu çalışma görkemli bir
yavaşlıkta.

Bir pancar yığını. Dibinde bir kadın ve bir Kazak.

Atın üzerindeki kadın onlara sesleniyor:

— Maria Dekçenko, Utenbiguerov, selâm.

Ekibiyle birlikte fosfatlı gübre saçıyor tarlaya Utenbiguerov.

Ses türkü söylüyor.

«Kazak halkının dostu Ukrayna halkı pancar yetiştirmeyi öğretti ona.
Karatavuk tepeleri fosfatlarını ve gübrelerini verdiler tarlalara.»

Bir tarla. Bu tarlanın üzerinde pancar yığınları. Birden şeker ekmekle-
rine dönüşüyorlar.

Ses türkü söylüyor.

«Savaşçılarımız düşman birliklerinin arasından geçtiklerinde, önce-
den kalabalığın olduğu yerde bir çöl görülür artık. Biz çölü geçtiğimizde,
çölün olduğu yerde ürünler görülür artık».

Beyaz pamuk öbekleriyle örtülü dev bir tarla. Kadınlar pamuk toplu-
yor. Kazak, Ukraynalı, Beyaz Rus, Rus, Özbek kadınlarından bir toplu-
luk. Bir koro gibi Nurpeis'in türküsünü tekrarlayarak çeşitli dillerde söy-
lüyor bütün tarla:

«Çölün olduğu yerde, kaplumbağanın kuma gömüldüğü yerde, şimdi
ürünler yükseliyor».

Pamuk tarlası bir pirinç tarlasına bırakıyor yerini.

Pirinç başakçıkları eğiliyorlar suyun üzerinde. Su sakin. Ekin yanıyor suda.

Uzun kıllı ayaklarını toprağa yavaşça koyarak develer ilerliyor bozkırda; ağır pamuk balyaları taşıyorlar. Deve kervanı ilerliyor, küçük bir devevci türkü söylüyor. Kendince tekrarlıyor Nurpeis'in türküsünü Kazakistan yükselir taygadan Tiyen-Şan'a. Altay'dan Hazar denizine. Develerden biri uzun boynunu uzatıyor, kendinden çaldığı bir pamuk balyasını kemiriyor.

Küçük devevci türküyü ortasında kesip deveye dönüyor:

— Ne yapıyorsun? Toz yiyorsun. Dinle şu söyleyeceğim türküyü.

Türkünün sözlerini tekrarlıyor.

Taygadan Tiyen-Şan'a, Altay'dan Hazar denizine yükselir Kazakistan. Uzakta bir demiryolu istasyonu görülüyor.

(Türkçesi: AZİZ OKAY)

da vinci ve burjuva sanatı

Yıllarca «sanat» sineması «ticari» sinema ayırımını öne sürerek ve ustalıklı işleyerek, ilerici-gerici ideolojilerin mücadelelerini sinema alanından uzak tutmaya çalışan «memur» sinema eleştirisi, bir süredir, sözde devrimci, gerçekte ise idealist ve metafizik dünya görüşünün ürünü birtakım filmleri, örnek alınması gereken sinema başyapıtları olarak tanıtmaya çalışmakta, düzenin dolaysız ya da dolaylı denetlediği aygıtlarda sürdürdüğü bu çabalarında da az çok başarılı olmaktadır.

Yerleşik sinemanın güçlenmesi adına, sinema alanının düzenlenmesi yolunda sürekli çaba harcayan, bir yandan «Zardo» vb. gibi sinema yobazlıklarına alkış tutarken, öte yandan «devrimci sinema nasıl olmalıdır» konusunda vaaz veren bu eleştiri, son olarak, TV'de gösterilen İtalyan Televizyonu (RAI) yapımı «Leonardo da Vinci» TV dizi filmini «ders» alınması gereken şahane bir «dramatik belgesel»(!) olarak sunmuştur. Bu arada, burjuva sanatı hayranı çevreler de, «bu filme mukabele olmak üzere Mimar Sinan'ın hayatını anlatan bir filmin yapımını» TRT'den istemiştir.

Aşağıdaki yazıda, Renato Castellani'nin (1) yönettiği bu TV dizi filminin, Leonardo da Vinci ve Rönesans dönemiyle ilgili idealist ve metafizik görüş ve yorumlarını açığa çıkarmak, inandırıcılık kazanmak amacıyla, «bilimsel» ve «belgesel» bir görünüme bürünmek için giriştiği çabaları ayırtlarıyla gözler önüne sermeye çalışacağız.

De ha ve sanat

Burjuva ideolojisi, kültürün ve uygarlığın gelişmesinde halk kitlelerinin yaratıcı katkılarını küçümsemek ve üstünlüğünü sürdürmek amacıyla, «kültürün sırf deha sahibi bir «seçkinler» zümresinin eseri olduğunu, insanlığın ilmi, edebî, artistik kazançları sırf deha sahibi bir avuç insana borçlu bulunduğunu iddia eder» (2). İş bölümü uygulayan toplumlarda, kültürün doğal olarak, egemen güçlerce daha çok geliştirilmiş oluşu da, bu savı ilk bakışta akla yakın gösterir.

(1) Renato Castellani 1913'te İtalya'da doğdu 1941'de Cinecitta'da yönetmenliğe başladı. Sadoul'a göre, usta bir «calligraphe», Mitry'ye göre burjuva çerçevesinde kalan duygusal bir yönetmendir. 1954'te «Giulietta e Romeo» ile Venedik Film Festivalinde en iyi film ödülünü kazanmıştır.

(2) «Tarihi Materyalizm», Kuusinen, Sosyal Yayınlar, s. 81.

Gerçekte ise, kültürün belirleyici ögesi, son çözümlemede, toplumdaki maddî hayatın üretimi ve yeniden üretimidir. Maddî hayatın üretim biçimi toplumsal, politik ve ideolojik yaşam süreçlerini belirleyen baş et-kendir. Bu süreçlerin yaratılmasında ve geliştirilmesinde, kuşkusuz, belli bir ölçüde **rastlantı**'nın da katkısı olur. Ne var ki, Engels'in dediği gibi; «... toplumlarda **rastlantı** yüzünden tamamlanan ve onun kılığında beliren **zorunluk** hüküm sürer. Rastlantılar şeklinde egemen olan zorunluk da, eninde sonunda, iktisadi zorunluktur. Burada, büyük insanlar denen meseleyle karşılaşıyoruz. Tabiatıyla, belli bir memlekette belirli bir zamanda şu büyük adamın belirmesi tam anlamıyla bir rastlantıdır. Ama onu ortadan kaldırırsak, yerine bir başkasını getirmek zorunluluğu belirir ve yerini alacak bu kimse, iyi kötü, uzun zamanda **daima** bulunur... Napolyon olmasaydı, bir başkasının boşluğu dolduracağına ispatı yapılmıştır; çünkü **her** gerektiğinde bu adam bulunmuştur: Sezar, Ogüst, Cromwell, vs.»⁽³⁾

Deha ve sanat konusuna bu görüş açısından bakıldığında, dahi sanatçı, yetenekleriyle içinde varolduğu toplumun gereksinmelerine, her hangi bir başkasından daha iyi karşılık veren kişidir ve ancak, varlığını gereksinen bir toplumda ortaya çıkar, gelişir. Başka bir deyişle, dahi sanatçının doğması için gerekli nesnel koşulları yaratan, ona yeteneklerini dirmek gerekir. Bu konuda, Plehanov aynen şunları söyler:

Rönesans (Yeniden Doğuş) döneminin önde gelen kişilerinden Leonordo da Vinci'yi de, bu temel gerçekler ışığında incelemek ve değerlendirmek gerekir. Bu konuda, Plehanov aynen şunları söyler:

«İtalya'nın düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmesinin genel akışı dışında birtakım mekanik ve fizyolojik sebepler Rafael, Michel Angelo ve **Leonardo da Vinci**'yi henüz çocukken öldürmüş olsaydı, İtalyan sanatı yetkinliğinden bazı şeyler yitirirdi, fakat bu sanatın **yönü aynı** kalırdı. Çünkü bu yön adı geçen sanatçılarca yaratılmamıştır. Onlar, sadece bu yönün en iyi belirticileri olmuşlardır»⁽⁴⁾.

«Alman İdeolojisi» kitabının Rönesans sanatından söz eden ikinci bölümünde ise, şu açıklama yer alır:

«(Idealist yazar Stirner)... Raphael'i **Leonardo da Vinci** ve Titian'la karşılaştırırsa, birincinin o zaman Floransa etkisinde olan Roma sanatı tarafından ne dereceye kadar koşullandırıldığını görecekti; **Leonardo**'nun eserlerini Floransa'nın toplumsal ortamının, Titian'ın eserlerini Venedik'teki bambaşka gelişmenin ne dereceye kadar koşullandırıldığını anlayacaktı. **Bütün sanatçılar** gibi, Raphael de **kendinden önce sanatın gösterdiği teknik ilerleme, bulunduğu yerdeki toplum örgütü ve iş bölümü, son olarak da, kendi ülkesiyle ilişkileri olan bütün öbür ülkelerdeki iş bölümü tarafından koşullandırılmıştır.** Raphael gibi bir bireyin yeteneklerini gelişt-

(3) Engels'ten H. Starckenburg'a mektup, 1894. «Felsefe İncelemeleri», Sol Yayınları, s. 154.

(4) «Marksizm'in Temel Sorunları», Plehanov. Türkçesi. «Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum», J. Freville, May Yayınları, s. 40/41.

tirmesi isteğe bağlıdır, bu da iş bölümüne ve insanların bu iş bölümünden doğan kültürel ilişkilerine bağlıdır(5).

«Leonardo da Vinci» TV dizi filminde ise, Da Vinci, döneminin ekonomik, politik ve toplumsal yapısından soyutlanarak ele alınır ve «olağanüstü» bir kişi olarak tanıtılır. Resim ve bilimin bir çok dalındaki bulgu ve başarıları tamamıyla tanrı vergisi üstün dehasına bağlanır. Gökyüzünden yeryüzüne inen (!) Da Vinci, insanüstü ve doğaötesi yetenekleri sayesinde birbiri ardına harikalar yaratır: Doğuştan gelen yetenekleriyle, kısa zamanda resim hocasını geride bırakır; meraklı «tabiatı»ından dolayı, bilimsel araştırmalara girer; özel zevki için, ateşe dayanıklı kaleler, köprüler, kanallar, çevre sanayi kentleri tasarımları geliştirir; uçma tutkusunu gidermek için, uçak yapmaya kalkışır; piç olmanın ezikliği içinde, zırhlı savaş arabaları, yeni savaş makineleri, koca koca topraklar, savaşta su taşkınları meydana getirecek büyük kanal tesisleri tasarlar...

Tüm bu tasarı ve çalışmaların toplumsal işlevlerini, maddî yaşamla olan sıkı ilişkilerini göstermeyen film, Da Vinci'nin bazı bulgu ve yapıtlarını egemenlerin istekleri üzerine gerçekleştirdiğine değinmesine karşın, bu isteklerin temel belirleyici niteliğini küçümseyerek, geriye iter(6).

İdealist tarih ve Rönesans

Öte yandan, filmde, Rönesans dönemi de, mutlu rastlantılar sonucu, birtakım olağanüstü kişilerin bir araya geldikleri olağanüstü bir dönem olarak betimlenir. Özellikle güzel sanatların geliştiği, sanatçıların baştacı edildiği, saraylarda büyük eğlencelerin düzenlediği, sokaklarda Dante'den mısralar okunduğu, sanatsal tartışmaların günün en önemli sorunu olduğu, insanların tasasız oldukları, sınıfsız bir toplumun varolduğu görkemli yıllar...

Rönesans dönemi ve sanatıyla ilgili bu idealist betimlemelere karşılık, insanı çevrenin bir değişkeni, çevreyi de insanın değişkeni olarak ele alan, yani çevreyi insanlar arasındaki ilişkiler olarak kabul eden materyalist tarih şu açıklamayı getirir:

«Eski çağın parlak doğal-felsefî sezgileri ve Araplar'ın, çoğu zaman sonuç vermeden yok olan, son derece önemli ama dağınık bulguları kar-

(5) «Alman İdeolojisi», (2. Bölüm), K. Marx — F. Engels. Türkçesi: «Sanat ve Edebiyat», K. M. — F. E., De Yayınevi, s. 80/81.)

(6) Da Vinci'nin 1482 yılında Milano dükü Ludovic le More'e yazdığı şu satırlar, ünlü sanat ve bilim adamının çalışmalarını belirleyen ve yönlendiren temel öğeleri göstermektedir: «...Barış zamanlarında zâtı devletinize resmî binalar, kanallar, su akıtma boruları yapacak bir mimar olarak hizmet etmek isterim. Bundan başka mermer, demir, topraktan heykeller ve her siparişe göre tablolar, hiç kimseden aşağı kalmıyacak derecede, yapabilirim... Eğer yukarıda anlattığım keşiflerim (savaş makineleri, vb.) size inanılmaz gibi görünürse sarayınızın bahçesinde veya arzu ettiğiniz her yerde tecrübesini gösterebilirim». (Kaynak: «Leonardo da Vinci ve Rönesans», Sadi Irmak, İkbâl Kitabevi, İstanbul, 1962, s. 13).

şısında, bütünüyle **sistemli** ve **bilimsel** bir gelişme gösteren tek bilim olan modern doğa bilimi, bütün yakın tarih gibi, biz Almanlar'ın o sırada başımıza gelen ulusal felâkettten ötürü Reform dediğimiz, Fransızlar'ın Rönesans ve İtalyanlar'ın da Cinquecento diye andıkları, ama bütün bu kelimelerin yeteri kadar açıklayamadığı o kudretli dönemde başlar. Bu dönem on beşinci yüzyılın ikinci yarısında belirlenir. Şehirlerdeki burjuvaların yardımıyla krallar, feodal soyluların gücünü kırdılar ve özünde ulusallığa dayanan büyük krallıklar kurdular, ve bu **yeni düzenin** içinde modern Avrupa uluslarıyla modern **burjuva toplumu** gelişti... İtalya, bir daha erişilemeyen, klasik çağın yansımaları andırarak görülmedik bir sanat yarattısıyla dolup taşıtı... Eski dünyanın sınırları aşıldı. İlk olarak o zaman dünya gerçekten keşfedildi ve el zenaatlarından sonraki modern büyük çapta endüstrinin başlangıç noktası olan yapımıcılığa (**manifaktür**) geçişin ve dünya ticaretinin temeli atıldı. Kilise'nin insanların zihinleri üzerindeki diktatoryası parçalandı... Latinler arasında da, Araplar'dan alınan ve yeni keşfedilen Yunan felsefesiyle beslenen sevinçli bir özgür düşünce ruhu gitgide köklenerek on sekizinci yüzyılın maddeciliğine yol hazırladı.

İnsanlığın bugün kadar gördüğü en büyük ilerici devrim buydu; **devler gerektiren ve devler yaratan bir çağ** — düşünce, tutku, kişilik gücünün, öğrenme evrenselliğinin devleri. Modern burjuva yönetimini kuran insanlarda burjuva sınırlılıkları hiç yoktu... O zamanlar yaşayan önemli adamlar arasında çok yer gezmeyen, dört beş dil konuşmayan, birçok alanda başarı göstermeyen yoktu. **Leonardo da Vinci** yalnız büyük bir ressam değil, aynı zamanda büyük bir matematikçi, mekanikçi, mühendis, fiziğin apayrı dallarında önemli bulguları vardı(7).

Filmde, kapitalist toplumun doğuşuyla ilgili tüm bu gerçeklerin gösterilmemesi, tartışılmaması, kuşkusuz, nedensiz değildir. Nedeni çok açık: sözkonusu «toplum biçimi, hatta buna ilişkin **en önemsiz** öğeler üzerinde yapılacak bir tartışma, **o saat ve ister istemez** bu toplum biçiminin varlığını tehlikeye sokacaktır»(8).

Doğal olarak böyle bir tehlikeyi göze alamayan filmin burjuva yapımcıları, tarihin varlığını yadsımamakla birlikte, Da Vinci'yi, «zamandışı», «çevredışı» ve «ebedî insan» yanlarını öne sürerek betimlemeye çalışırlar. «Konu o denli düzenlenir ki, varlığı sağlanan «genel durumlar»da insan belli bir çağın, belli bir ırkın insanı değil de, salt insan olarak gösterir kendini»(9). Bunun sonucu, Lombardia dokuma tezgâhları sahipleri için, şaft makineleri, iplik bükme araçları, iğlere iplik sarmaya yarayan aletler, mekanik kumaş kırpma makasları, tarama ve döğme makineleri

(7) «Doğanın Diyalektiği», F. Engels. Türkçesi: «Sanat ve Edebiyat», s. 77/79. (Söz konusu eserin tümü, Sol Yayınları tarafından yayımlanmıştır).

(8) «Epik Tiyatro Üzerine», (Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur, 1931), Bertolt Brecht, De Yayınevi, s. 20.

(9) a.g.y. (Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Efektleri, 1937), s. 49.

gibi türlü alet ve makineler gerçekleştiren Da Vinci gösterilmez de, sürekli olarak dini resimler yapan, mutlak güzelliği arayan, ruhun ölümsüzlüğü ile ilgili metafizik düşüncelere dalan, din ve tanrı konusundaki kuşku-kularını yadsıyarak tövbekar olan bir Da Vinci gösterilir. Yanısıra, Vinci'nin cinsel yaşamı ve sorunları da, tutucu ve kilise ahlakına uygun bir biçimde yansıtılarak, burjuva «ikiyüzlülüğü» sürdürülür...

Bilimsel «dolaplar»

«Leonardo da Vinci» TV dizi filmi, yukarıda ayrıntılarıyla açıkladığımız bilim dışı idealist tarih yorumunu «bilimsel», dolayısıyla «inandırıcı» kılmak için, sürekli olarak, «belgesel» ve «araştırıcı» bir görünüme bürünmeye çalışır. Bu çabasında türlü dolaplar çevirir:

I) Film boyunca, Da Vinci konusunda temel ve önemli açıklamalar getirmeyen, önemsiz ayrıntılara değinen bir sürü **belge** ön plana çıkarılır. Sözgelimi; Da Vinci'nin uşaklarına yılda kaç kez ayakkabı aldığından söz eden el yazmaları, bir miras davasıyla ilgili yazdığı dilekçeler, kaldığı evin onarım giderlerini gösteren Papalık kayıtları, vb...

Bu tür belgelerin sık sık kullanılmasıyla, Da Vinci'nin yaşadığı toplulardan soyutlandığı gözden kaçırılarak, maddi yaşamla ilişkiler içinde gösterildiği kanısı uyandırılır. Bu amaçla, filmde bir heykelin bilmem kaç kilo çektiği, bilmem kaç günde tamamlandığı, bilmem kaç kişi tarafından taşındığı ayrıntılarıyla anlatılır da, onun yaratılmasında emeği bulunan işçilerin katkılarından, yaşam koşullarından, mücadelelerinden, vb. hiç söz edilmez. Hele Floransa'daki Rönesans sanat yapıtlarının dolaylı, **gerçek** üreticileri olan, sayıları 30000'i aşkın dokuma işçileri tamamıyla yok edilir.

II) Film, tarihsel olaylara tarafsız bir gözle «tanıklık» ettiği yalanını seyircilere yutturabilmek için, başta kendini bir **yanılsama** olarak tanımlayarak, bir «açık sözlülük» etkisi yaratmaya çalışır.

Filmin ilk sahnesinde, ölüm döşeğinde bulunan Da Vinci'nin, ziyaretine gelen Fransa kralınının kolları arasında ölümü burjuva betimleme sinemasının kurallarına uygun olarak betimlenir. Bu dramatik gerilimin hemen ardından, perdede beliren bir... «beyaz yakalı» bu sahneyi yadsıyarak, söz konusu olayın tarihçi Vasari'nin «yüceltici» bir yakıştırması olduğunu açıklar. Bu araya giriş, filmin yaratmak istediği «gerçek etkisi» ni iki yönde pekiştirir: a) Seyircide filmin tarihî gerçeklere titizlikle bağlı ve saygılı kalacağı izlenimini uyandırır. b) Filmin «sinematografik» tabiatı nedeniyle bir yanılsama, bir yalan olduğunu belirtir, ama, **doğruluğu kanıtlanmış** bir yanılsamanın doğru ve gerçek sayılması gerektiği varsayımını kabullendirmeye çalışır.

Betimlemenin (filmin) bir gösteri olduğunu itiraf eden bu araya giriş, «bir gösterinin otantikliği, «gerçekliği» onun yapaylığı olduğundan, gösteri ne kadar çok bir gösteri olarak tanımlanırsa, filmin geri kalanı

da sahici olacaktır»(10) düz mantığına dayanarak «açık sözlülük» tas- lar.

III) «Leonardo da Vinci» TV dizi filmi, gerçeğe benzerliğini arttırmak için, **belgesel film** olduğu izlenimini yaratmaya çalışır.

Burjuva betimleme ve biçimlendirme dizgelerine (sistemlerine) uygun olarak ürettiği yapıntının, yer yer, bir yapıntının yapıntısı değil de, bir belgenin yapıntısı olduğu izlenimini uyandırır(11). Örneğin filmde, Da Vinci'nin önemi ve değeri, tanıklıktan açılmamaya, açılmadan da dü- şündürmeye götüren diyalektik bir yöntemle gösterileceğine, dinsel ve metafizik telkin yoluyla seyircinin bilinçaltına sokuşturulurken, söz konu- su yola başvurulur. Da Vinci'yi seyircinin gözünde yüceltmek için, «beyaz yakalı» anlatıcı, Papalık tutanaklarında kayıtlı bulunan, dinsel bir törende Papa ile Raphael arasında geçen bir konuşmayı kanıt olarak öne sürer. Sonra da söz konusu söyleşi, haber (aktüalite) filmi tarzında yeniden yaratılır. Burjuva betimleme sinemasının, gerçeklik etkisi yarat- mak için kullandığı «görkemli alan derinliği» kaydediş biçimine bağlı ola- rak üretilen, ilâhilerle süslü bu sahne, aynı zamanda, belge'nin yapıntısı olduğu izlenimini uyandırarak, «mistik» bir havaya sokulmuş ve bilinç- altı etkilenmiş seyircide(12), **daha güçlü bir gerçek etkisi** yaratır.

Buradaki söz konusu «belgesellik», sinemasal «gerçeklik» her za- man yapıntısal bir özellik taşıdığından (perdede yansıyan her görüntü bir yanılsamadır), yaratılmış bir izlenim ve etki'dir. Bu nedenle, Da Vinci'nin hristiyanlığa karar kıldığını işaretleyen Aziz Yuhanna'nın uzun süre boş- luğu gösteren parmağının doğrultusunda haç çizimi sahnesi ,aynı biçim- lendirme ve betimleme dizgeleriyle üretilmesine karşın, yapıntı'nın ya- pıntısıdır.

«Yakınlaştırma» efekti

Bütün bu yöntemlerle «gerçek etkisi» kat kat arttırılırken, filmde gö- rülen «anlatıcı», ilk bakışta, filmin betimlemeye dayanan örgüsünü **boz-**

(10) «Dolaysız Sinema'dan Sapma», J—L. Comolli, Çağdaş Sinema, Sayı 2, s. 56.

(11) «...bir tek filmde yapıntı ve belge diye ayırım yapıyorsak, bunu, ikisi- nin de aynı filmik gerçekliğe (ya da gerçeksizliğe) sahip olduğunu unutmadan yapıyoruz. öte yandan, tabiatlarının doğruluğunu ya da yanlışlığını göz önünde tutarak değil (çünkü bu tabiat, yapıntı için olsun, belge için olsun, sinematogra- fiktir), yarattıkları etki, doğrudukları izlenim açısından yapıyoruz...» (a.g.y. s. 51).

(12) Dziga Vertof, bilinçaltına dinsel telkin konusunda, şunları yazar:

«Müminlerin Papa tarafından kabulü... Dua eden müminlerle tika basa dolu kilisenin içinde hüzünlü ve tekdüze bir şarkı yükselir .Boğucu hava, yanmış tüt- sü ve balmumu kokusu, ağır soluk, sıcaklık, herşey İsa'nın koyunlarını fizik ola- rak sersemleştirmek için özellikle düşünülmüş.

Sersemleştirmek ve telkin etmek, işte sanatsal dramın, dinsel nitelikte bir et- ki görüntüsü verdiği ve insanın bir süre kışkırtma ve bilinçsizlik durumunda kalmasını sağlayan başlıca etkileme biçimi budur». («Sanatsal Sinema-Dramın İlkesi»).

duğu sanısını uyandırabilir. Bu araya giriş, bir «uzaklaştırma» (yabancılaştırma) efekti, giderek «epik bir öge» olarak kullanıldığı yanılığını yaratabilir.

Brecht; «yabancılaştırma efektinin uygulanması koşulunu, sahne ile seyirci salonunun tüm 'büyüsellik' —inden arınması ve «hipnotik alanlar» doğmasının kesinlikle önlenmesi»(13) olarak görür. Brecht'e göre uzaklaştırma efektini uygulayan epik anlatıcı; «çeşitli durumları seyircilerin eleştirisine konu olabilecek bir görüş açısına sokar... kimseyi gündelik yaşamından çekip 'daha yüce bir ortam' içine götürmez... amacı seyircileri katkısız heyecanlara sürüklemek değildir... Anlatıcıyla anlatılan kişinin duygu ve düşünceleri birbiriyle çakışmaz»(14).

Da Vinci'nin ölümünü, melodramatik bir tavır takınarak, elleri titreyerek bir kitaptan (belge) okuyan filmdeki anlatıcının, yukarıda sıralanan görevlerin hiç birini yerine getirmediği ortadadır. Tersine, dünyanın değiştirilmesinin mümkün olduğunu gösteren, seyirciye bir yaşantı yerine bir dünya görüşü sunan, birtakım kararlar verdiren, toplumsal varoluşun düşünceyi yönettiğini kabul eden, dünyayı egemen güçlerin ideolojisine göre betimleyeceğine, emekçilerin çıkarları adına inceleyen Epik sanatla tamamıyla zıt bir konumdur.

İdeolojik işlevleri açısından sinemanın bir aşaması olan TV'nin sinemaya üstünlük sağlayan özelliklerinden biri de, kullandığı açıklayıcı «spiker»ler aracılığıyla programlarını daha etkili ve inandırıcı kılmak olanağıdır. Özellikle «dizi» filmlerinde ve programlarında seyircinin gözünde giderek «uzmanlaşan» bu spikerler, egemen ideolojinin «tartışmasız» bir biçimde yayılmasına aracı olmaktadır. «Leonardo da Vinci» TV dizi filmindeki «beyaz yakalı» anlatıcı, işte bu özelliğin «akıllı» bir uygulamasıdır. Dramatürjik görevi, betimlenen tarih masalına, belgesel, bilimsel ve inandırıcı bir görünüm kazandırmaktır. Denebilir ki, burjuva sinemasında öyküleme ve özetleme amaçlarıyla kullanılan dıştan (off) sesin yerini alır(15).

Özetlersek, söz konusu anlatıcı (spiker) bir «uzaklaştırma» (yabancılaştırma efekti değil, dram sinemasının buyruklarını yerine getiren bir «yakınlaştırma» efektidir. Filmin gerici içeriğine hizmet eden bir biçim uygulamasıdır.

(13) «Epik Tiyatro Üzerine», (Yabancılaştırma Efektleriyle Çalışan Yeni Bir Oyun Tekniği, 1940), B. Brecht, De Yayınevi, s. 70.

(14) a.g.y. (Köşebaşı Tiyatrosu, 1940), s. 54-69.

(15) Görüntü-ses ilişkilerinden söz açılmışken, Da Vinci'nin bu konudaki düşüncelerini anımsayalım: «Göz, insana kulaktan da kâmil bir intiba verir. Görülmüş şeye işitilmiş şeyden fazla güvenilebilir... Meselâ bir aşğa sorunuz, sevdiğinin bir resmini mi, yoksa yazılı bir tavsifini mi tercih eder». (Kaynak: «Leonardo da Vinci ve Rönesans», Sadı İrmak, İkbâl Yayınevi, İstanbul, 1962, s. 84).

Da Vinci/Rönesans/Burjuva biçimlendirme ve betimleme dizgeleri

«Leonardo da Vinci» TV dizi filminde üstü kapalı geçirilen, hatta sözü edilmeyen Rönesans ile Da Vinci'nin sanat alanında getirdikleri «yenilikler», geliştirdikleri görüntüsel biçimlendirme dizgeleri, klasik burjuva sinemasının kullandığı filmik biçimlendirmenin kökenlerini oluştururlar. Yapıtı üreten bir endüstri olarak örgütlenmiş burjuva sinemasının (ve **uydularının**) bilimsel bir çözümlemesi, söz konusu dizgelerin gelişimlerini, işleyişlerini ve işlevlerini incelemeyi zorunlu kıldığından, sırası gelmişken, kısa da olsa, bunların üzerinde durmayı uygun görüyoruz.

Rönesans döneminde bilimsel ve sistematik bir gelişme gösteren, en belirgin özellikleri, seyirciyi şekilleri gerçek diye sunmak ve üretim ilişkilerini göstermemek olan bu dizgeleri nortaya çıkışı, burjuvazinin tarih sahnesinde etkinlik kazandığı döneme rastlar. Bu «rastlantı»nın nedenleri açıktır.

Orta Çağ'da, Batı, resim sanatının pazarı, başka bir deyişle ressamın işvereni, kilise çevreleriydi. Bu durum iki sonuca yol açıyordu; resimlerde yalnızca dinsel ve temsili konuların işlenmesi ve feodal ideolojinin yansıması.

Feodalizmin dinsel ideolojisine göre, tanrı tarafından yaratılan ve uzayın merkezi ve ekseni olan dünyada, herşey tanrının buyruğuyla gerçekleşir, ondan başı boş hiç bir şey bulunmaz. Öte yandan Orta Çağdaki insanların yaşadıkları «geçici» dünya ile, inandıkları ve ideolojice ölümsüz ve daha değerli tanıtılan «öbür» dünya arasında da çok büyük farklar vardır. Bu dönemde, bilgisizlik ve güçsüzlük içinde bulunan ezilen ve sömürülenlere avuntu olarak sunulan doğaötesi (metafizik) umutlar, insanı, maddî sorunlarının çözümünü, hayatın gerçek koşullarının çözümlemesini, kendi öz görüntüsünü gökyüzünün yüksekliklerinde aramaya yöneltmiştir.

Bu ideolojik ortam içinde gelişen Orta Çağ sanatı, ruhun doğaya öncelik taşıdığını ileri süren idealist düşünceye bağlı kalarak, bakışlarını ve çalışmalarını doğaya **değil** ruha çevirmiş, doğayı da, metafizik düşünceye uygun olarak, «durgunluk», «hareketsizlik» ve «değişmezlik» içinde betimlemiştir. Amaçlarına iki boyutlu bir biçimlendirmeyle ulaşan bu sanat, düşünemediği için **değil**, gereksinmesini duymadığı için üçüncü boyuta, dolayısıyla perspektif'e yönelmemiştir...



Feodal toplumun bağrında ortaya çıkan, giderek feodalitenin iktidarını yıkan burjuvazi, XV. yüzyılın başlarından sanat alanında kendi gereksinimleri doğrultusunda yeni talepler getirmiştir. Üretim ve ulaşım araçlarını geliştirme zorunluğuyla, doğayı gizemli bir güç olmaktan çıkarıp, onu çok yanlı bilimsel araştırmalarla denetim altına almaya çalışan bur-



SON YEMEK : İki boyutlu.

(Venedik'teki St. Marco kilisesinden mozaik, XII. Y.Y.).

Masada önde duran bıçaklar arkadakilere göre daha küçük çizilmiştir...



SON YEMEK : Üç boyutlu.

(Leonardo Da Vinci, 1497. Milano).

Oda ve masadaki nesnelere iki ayrı kaçış noktasına göre çizilmiştir...

juvazinin sanat alanındaki bu yeni istekleri, doğal olarak, feodalitenin ideolojik işbirlikçisi kilisenin istekleriyle çelişiyordu.

«Ölümsüzleşmek», «gelecek kuşaklara ulaşmak» tutkusuyla kendilerinin ve ailelerinin «taşınabilir» yüz resimlerini yaptıran, konaklarını kır ve cansız doğa resimleriyle süsleyen, atalarının heykellerini yaptıran zengin burjuvalar, giderek sanatçılar için kiliseninkinden daha geniş ve çekici bir pazar yaratmışlardır. Kaldı ki burjuvazi; toplumsal ilkeleri, bir sömüren, bir de sömürülen sınıfın bulunmasını bir zorunluk olarak gösteren, ezilenlere, onları ezenlerin iyi yürekli ve cömert olmasını dindarca beklentilerinden başka bir hak tanımayan Hıristiyanlık'a sahip çıktığından, dinsel resimlerin yapımını da desteklemiştir.

Bu ortamda gelişen Rönesans sanatı, burjuvazinin doğayı açıklamak ve denetlemek amaçlarına uygun olarak, doğayı insanın gözünden gördüğü gibi, «gerçeğe benzer», «devingen» ve «canlı» olarak betimlemiştir. Bu dönemde, Da Vinci'nin dediği gibi, «en mükemmel resim yapma tarzı gerçeğe en benzeyeni yapmaktır» ve Orta Çağ betimlemelerinde tanrıyı simgelen «göz» artık dünyanın merkezi durumuna gelmiştir.

Rönesans döneminin gerçekçi görüntüsel biçimlendirmesi; iki boyutlu resim alanı (tuval) üzerinde, Öklitçi bir uzay kavrayışı içinde, üçüncü boyut'u yaratmak için, **tek odaklı bakış açısı** dizgesini (perspective monoculaire) türetmiş, perspektif yasaları yanısıra, gerçeğe benzerliği pekiştiren bir **tek ışık** kaynağı yöntemini kullanmış, betimlemede bütünlü parçalar arasında «uyuşumlu» bir düzenleme elde etmek, dikkörtken resim alanının güçlü noktalarını vurgulamak için «**altın sayı**»(16) oranlarını uygulamıştır...



Bütün bu biçimlendirme ve betimleme dizgelerinin gelişmesinde, Leonardo da Vinci'nin önemli katkıları olmuştur:

Da Vinci, yoğun teorik ve pratik çalışmalar sonucu, XV. yüzyılın başından beri İtalyan ressamı — özellikle Uccello (1397-1446) — tarafından düzensiz ve ampirik olarak kullanılan ve Alberti'nin «De reoedificatoria» (1451) kitabında kuramları ilk olarak araştırılan geometrik görüntüsel biçimlendirme yöntemlerini sitemleştirerek **çizgisel** ve **renksel perspektif**'in temel yasalarını saptamıştır. Uzaktaki nesnelerin boyca küçülmesi kuralına, silüetlerin ve renklerin de belirsizleşmeleri ilkesini katmıştır. Bundan başka, sağlamlık, duruluk ve ölümsüzlük etkileri yaratan «piramitvari» düzenleme biçimini geliştirmiş, matematik ve geometrik uygulamanın yarattığı simetrik'in katılığını yumuşatmak için «üçer üçer» düzenini kullanmıştır. Dramatik etkiyi güçlendirmek amacıyla aynı resimde «iki ayrı ufuk kaçış noktası» tekniğini uygulamış ve «tiyatro sahne düzeni»n-

(16) «Altın sayı»nın burjuva sinemasındaki yeri için bkz. «100 Soruda Sinema Sanatı», Nijat Özön, Gerçek Yayınevi, s. 30/33.

den yararlanmıştır. Yanısıra, Antik Çağdan bilinen «altın sayı» oranlarını da araştırmıştır. «Son Yemek» (1497) resminde tüm bu teknikleri **birlikte** kullanan Da Vinci, hareketin yasalarını çözümleyebilmek için, sürekli olarak anatomi ve mekanik bilimlerini incelemiş, bunları yeni bulgularla zenginleştirmiştir. Bunlardan başka, karanlık oda (camera obscura) ve ayna sistemleri üzerinde, bugün ayrıntıları bilinmeyen çalışmalar yapmıştır...



Rönesans döneminde gelişen biçimlendirme dizgeleri(17), biçimleri (şekilleri) gerçeklikteki örneklerine benzeterek göstermek («gerçeklik etkisi» yaratmak) ve kendilerine seyircileri de katmak («gerçek etkisi» yaratmak) çabaları, klasik burjuva sinemasının ideolojik temelleri olan bir **nesnellik ve gerçek izlenimi, bir kendiliğinden betimlenmiş yargısını** üretmektedirler.

Yukarda saydığımız tekniklerle, görüntüsel betimlemeye Rönesans'ta ilk kez katılan söz konusu «gerçeklik etkisi», ideoloji tarafından oluşturulan ve kabul ettirilen görece (izafi) bir gerçekliktir. Herşeyden önce, bilindiği gibi, perspektif yasaları nesnelerin gerçekteki biçimlerini değil, seyircinin bakış açısına göre değişen biçimlerini üretirler. (Örneğin, geometri bilimince «altı eşit dördül yüzeyli cisim» olarak tanımlanan kúp, perspektif yasalarına göre gerçeğe benzer biçimde binbir biçimde çizildiğinde yine de bu tanımın dışında kalır). Rönesans sanatı için önemli olan, nesnelere bilimsel bir kesinlikle görüntülemek değil, ideoloji tarafından geliştirilen bir takım «zımnî önyargılar»a uygun olarak betimlemektir. Ve bu betimleme dinsel öğeleri arka plana attığı, giderek yok ettiği gibi, betimleme ile ilgili tüm öğelerin toplumsal belirlemelerini, üretim ilişkileriyle birlikte geriye iter...

Rönesans döneminde oluşan görüntüsel biçimlendirmeden kaynaklanan klasik burjuva sinemasının filmik biçimlendirmesinin yalnızca Rönesans'ın sınırları içinde kaldığını sanmak büyük bir yanılgıdır. Öte yandan, bu kaynakları araştırma ve inceleme konusu yapmamak, onları sinemadan uzak saymak, burjuva sinemasının ve uydularının derinlenmesine kavranmasını giderek yıkılmasını engellediğinden, en azından bir o kadar hatadır.

(17) Bu konuda, J-P. Oudart'ın «Gerçek etkisi ve bir betimleme kuramı için notlar» yazısına bkz. (Ç.S., sayı 4).

sinema tekniği — 6

VII — IŞIKÖLÇERLER

Çekimde, filmin pozlandırılmasında, ışık durumunun (iç ve dış çekimlerde) temel verileri ışıkölçerlerle elde edilir. Bunlar genellikle ağırlığı az ve küçük hacimli, elde kolaylıkla kullanılan gereçlerdir.

Yapılışları gereği iki tip ışıkölçer vardır. Klasik tipteki ışıkölçerlerde ışığa duyarlı kısım bir selenyum hücrelerinden oluşur. Bu madde, ışık etkisi altında zayıf yoğunlukta bir elektrik akımı üretebilir. Akım, selenyum hücrelerinden geçen ışığın yoğunluğu ile orantılıdır. Çok duyarlı olan, yeni tip ışıkölçerler ise kadmiyum sülfür ile donanmışlardır. Bu madde, selenyumun tersine kendi kendine elektrik üretmez, akımı küçük bir civalı pilden alır. Işık bu tip bir hücreye çarptığında, hücrenin elektrik direnci azalır, buna karşılık onu geçen akım, saptanan aydınlığın yoğunluğuna orantılı olarak artar. Bu tip ışık ölçerlerin en önemli özelliği, çok zayıf ışıklara karşı son derece duyarlı olmalarıdır. Ayrıca, şunu da belirtmek gerekir ki, her iki tip ışıkölçerin de elverişli ve elverişsiz durumları vardır. Herşeye rağmen, kadmiyum sülfürlü ışıkölçerlerin zayıf ışığa karşı duyarlı olmaları, onları pratikte daha geçerli kılmakta. Selenyum hücreli ışıkölçerlerin başlıca özelliği, bunların çok geniş bir ışık yelpazesi içinde çalışabilmeleri ve daha düzgün cevaplar veren bir eğri çizmeleridir. Güçlü ışıkları güvenilir bir şekilde okuyabilirler.

Işıkölçerlerin gelişmeleri içinde, her iki tip özelliği de içerenleri yapılmaya başlanmıştır. Ayrıca, son gelişmeler elektronik ışıkölçerleri de hazırlamaktadır.

Kadmiyum sülfürlü hücrelerin ortaya çıkışıyla, ışıkölçerlerin duyarlılıkları arttı ve bu nedenle görüş alanı açıları da, bazı çekimlerin lehine olarak, daralır oldu. Bu durum sonucu daha doğru ışık okumaları sağlanmış oldu. Artık, optik bir sistem ve bir vizör sistemi ile donatılmış ve açıları 1 dereceye kadar inebilen ışıkölçerler yapılmaktadır. Bu tip ışıkölçerler, özellikle, yaklaşılması güç süjeler ve tele objektifle yapılan çekimlerde yararlı olurlar.

Görüntünün tüm alanı üzerinde ölçüm

Süjenin tüm alanından yansıyan ışığın, ışıkölçeri ışık huzmeleri boyunca gezdirerek yapılan ölçümü. Bu durumda ışıkölçerinin duyarlı kısmı süjenin değişik kısımlarının parlaklığını alır ve ortalama bir değer saptar. Kabul edilebilir bir çözüm olan bu tür bir ölçü, aynı zamanda ciddi sorunlarda ortaya çıkarabilir, şayet süjeler kuvvetli kontrastlık durumunda iseler: güneş ışığının önden gelmesi, karanlık bir fon önünde bulunan yakın ve açık tonda süjeler ve tersi durumlar, açık ve aydınlık bir fon önünde bulunan koyu süjeler, vb. Bütün bu durumlarda ışıkölçer uyumsuz değerler verir ve bunlara uyulduğunda, ya ana süjenin bir alt-pozlandırmasına (örneğin, parlak ve açık bir fon önünde koyu kalmış bir süje) ya da bir üst-pozlandırmaya (örneğin,

koyu bir fon önünde çok parlak bir süje) varılır.

Bu tür bir ölçüm yöntemi, yukarıda kısaca açıklanan uyumsuzluklara rağmen, kolaylığı ve çabukluğu nedenleriyle, belirli ve hızlı hareket isteyen çekim çalışmalarında uygulanmaktadır.

Görüntü alanının yalnızca bir kısmı üzerinde yapılan ölçüm

15 derecelik hatta 2 ve 1 derecelik açılarda, ölçümler yapabilen ışıkölçerlerin ortaya çıkmasıyla, süjenin görüntüsünün istenilen küçüklükteki bir bölgesinin ayrıntılı ışık ölçümü, bu yöntemle göre yapılabilmeğetedir. Ancak, bu durumda fotografik bilgimizin değerlendirilmesi de ön plana çıkar. Ayrıca kullanılan filmin başlıca özellikleri (negatif ya da reversal oluşu, poz sınırları, kontrastlık durumu, gibi..) hakkında da bilgimiz olması gerekir. Bu yöntemde, çalışma daha ağır olmasına karşın, her türden koşullar içinde, kontrollü, doğru ve istenilen nitelikte bir sonuç alınabilir.

Işıkkölçerlerin kullanılışı

Günümüzde kullanılan ışıkölçerlerin pek çoğu iki ayrı şekilde kullanılabilirler. Okuma dolaysız ışıktaki ya da yansıyan ışıktaki yapıdır. Üçüncü bir yol da nötr değerde gri bir kartonun kullanılmasıdır.

Işık ölçme yöntemleri

a — Dolaysız ışık: bir nesne tarafından alınan ışık. Bir nesneye çarpan ışık. Bu ışığın gücünü saptamak için, ışıkölçer ışık kaynağına (güneş ya da lamba) yöneltilir genel olarak. Kapalı havada ise, gök yüzünü en parlak noktasına doğrultulur.

b — Yansıyan ışık: dolaysız ışık, yolu üzerindeki nesnelere çarptığında, nesnenin yapısına ve yansıtıcı gücüne göre, az ya da çok yansımış olur. Bu durumda ışıkölçer çekimi yapılacak süjeye doğrultulur ve ondan yansıyan ışık ölçülür.

Yansıyan ışıktaki okuma

Süjenin değişik kısımlarından yansıyan ışığın ölçümüdür. Bu durumda, ışıkölçer süjeye doğru yöneltilir. Genellikle, bir ışıkölçerin okuma bölgesi, normal odaklı bir objektifin görüntü çekimi bölgesinden daha geniş olur. Bu nedenle, koşullar elverdiğince, süjeye olabildiğince yaklaşılıp ölçüm yapılmalıdır. Özellikle, yakın ve çok yakın çekimler için, ışıkölçer süjenin hemen önünde tutulmalıdır. Bu durumda, gözetilmesi gereken bir husus da ışıkölçerin kendi gölgesinin okuma alanına girip girmediğidir. Doğal ışık altında kullanılan bir ışıkölçerin verdiği değerler pek çok kez yanıltıcı olabilir, nedeni gök ışığının ışıkölçelerde güçlü bir etki yaratmasıdır. Bunu önlemek için ışıkölçer hafifçe yere doğru tutulmalıdır.

Yansıyan ışıktaki okuma yöntemi, bazı koşullarda riskli durumlar yaratabilir. Örneğin:

— Fonun parlaklığı, süjenin ortalama parlaklığından çok daha fazla yüksektir ya da süje parlak geniş alanlara sahiptir. Örneğin, iki çekimli bir çalışmada, bir insan birinci çekimde açık bir fon önünde, ikinci çekimde aynı kişi koyu bir fon önünde ise, ışıkölçer fondan güçlü bir şekilde etkilenerek, her iki durumda da çok farklı bir ayarlama yapacaktır. Burada da, aynı şekilde, okumalar son derece yakından yapılmalıdır.

— Gök yüzü bulutlarla kaplı. Özellikle de parlak bulutlu bir zamanda gök, kapladığı görüntüden çok daha ışıktır. Tedbir alınmadığında, süjenin cephesine yatay olarak doğrultulmuş bir ışıkölçer, çok önemli

olan bir bölüm gök parçasını da okuma alanı içine alır ve bu durum görüntün bir alt-pozlandırmasına yol açar. Bu nedenle, daima ışıkölçerinin bir miktar yere doğru doğrultulması önerilir.

— Açık ya da koyu, tek bir tonalitelerde olan süjelerin çekiminde (geniş görüntü alanları: deniz, kumsal, kar, kuşbakışı görüntüler, vb.), ışıkölçerlerin pek çoğu ortalama bir parlaklığa dengelenmiş olduklarından, bunlar bu süjeleri ya normalden fazla ışık alan ya da normalden az ışık alan süjeler olarak değerlendirirler, ki bu durum da, parlak süjeler için bir alt-pozlandırmaya ve koyu süjeler için de bir üst-pozlandırmaya yol açar. Demek ki pozlandırma, ışık ölçerinin verdiği değerlere ve duruma göre belirli bir ölçüye kadar arttırılmalı ya da düşürülmelidir.

Dolaysız ışıktaki okuma

Bu yöntemde süjeye gelen, çarpan ışık ölçülür. Burada, süjeden yansıyan ışığın hiçbir değeri yoktur. Işıkölçer süjeden alıcıya doğrultulur. Daha doğrusu, ışık kaynağı ile alıcı arasındaki bir açıda doğrultulur. Işıkölçer hiçbir zaman doğrudan doğruya ışık kaynağına doğrultulmamalıdır. Bu yöntem, daha çok suni ışıklandırma iç çekimlerde uygulanır. Dolaysız ışıktaki okumanın, pozlandırma ile ilgili tüm sorunları çözebileceğine inanılmamalıdır. Bu yöntemde karşılaştığı çeşitli uyumsuz durumlar vardır. Örneğin:

— Dolaysız ışıktaki okuma, yansıyan ışınları hiç hesaba katmadığı için, parlak bir süje için olduğu kadar koyu bir süje için de aynı pozlandırma süresi verir. Bu aşırı durumlarda objektifin diyafram açıklığına ışıkölçerinin değerleri dışında müdahale etmek gerekir. Duruma göre diyafram ya biraz kapatılır ya da biraz açılır (yaklaşık yarım bölüm).

— Çok kontrast olan süjelerin çekiminde, yani geniş gölge alanlarına sahip, ışıkölçerinin gösterdiği değerler yaklaşık bir diyafram daha güçlendirilmelidir.

Özel durum: güç ve girift durumlarda, yukarıda açıklanan ışık okuma yöntemlerinin her ikisi de birlikte uygulanabilir. Değerler birbirlerine yaklaşık iseler, bunların ortalamaları alınır.

Nötr değerlerde ayarlanmış gri kartondan ölçüm

20x25 cm. boyutlarında olan (örneğin Kodak kartonu) ve bir yüzü gri olup üzerine çarpan ışığı yaklaşık % 18 yansıtan, diğer yüzü ise beyaz olup % 90 yansıtan, nötr değerlerde gri kartonlarla, gerek iç çekimlerde gerekse dış çekimlerde ışık ölçümleri yapılabilir. Zor çekim koşullarında, süjelerin yaklaşmaz ya da uzak oluşları ve daha tedbirli ölçümler için bu kartonlar kullanılır.

İç çekimlerde: Yansıyan ışık ölçen bir ışıkölçer kullanarak, süjeye çok yakın ve alıcı ile, etkili ışık kaynağı ortası bir açıda tutulmuş bir nötr gri kartonun yansıttığı ışığı okuruz. Orta tonda bir süje için bu ölçüm kesin bir poz süresi verir. Işık çok zayıf ise kartonuna beyaz yüzeyi kullanılır (% 90 yansıtıcı) ve elde edilen poz değeri 5'e bölünür.

Dış çekimlerde: çok uzakta bulunan süjelerin yerine nötr gri karton kullanılır. Esas süjenin en önemli bölgesi düşünülerek, ışık kaynağı (örneğin güneş) ile alıcı ortasında bulunan bir doğrultuda tutulur. Bu koşullar içinde yapılan bir okuma 1/2 diyafram daha açık olarak yükseltilmelidir, çünkü, dışta orta bir süjenin yansıtıcılığı, yansıması % 18 olan gri kartona göre biraz daha düşüktür (% 12).

sayı : 1

teknik ve ideoloji / j. - l. comolli
sinema ve ideoloji / j. - p. lebel
film bir metadır / b. brecht
kurgu yöntemleri / ayzenştayn
değişik bir betimleme sistemi / ç. s.

sayı : 2

«sinema - göz» üstüne / vertof
dolaysız sinemadan sapma / j. - l. comolli
halkın beğenisi eğitilebilir / b. brecht
türk sineması raporu / ç.s.
tv ve türk sineması / ç.s.

sayı : 3

sinema yazıları / b. brecht
bay sezar'ın işleri / senaryo
belirtmenin gerçekliği / p. bonitzer
ayzenştayn'la dersler / v. nizni
putları yıkalım / ç.s.

sayı : 4

bir betimleme kuramı için notlar / oudart
şeylerin yapısı üstüne / ayzenştayn
ne yapmalı / j. - l. godard
film taslakları / vertof
sinema - viski yerine sinema votka / ç.s.

sayı : 5/6

sinematografik ilke ve ideogram / ayzenştayn
analitik pratik, devrimci pratik / j. kristeva
hangi işaret bilimi? / p. bonitzer
sinema ve ideografi / ç. metz
işaretbilimi ve ideoloji / ç.s.
klâsik hollywood sineması / ç.s.

**çağdaş sinema
abone olunuz
destekleyiniz**