

SZABÓ'NUN SESÇİL EVRENİNDE *TARAF TUTMAK*



Sevgi Can Yağcı Aksel

Gazi Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışmada, Macar politik sinemasının en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilen *Taraf Tutmak* (2001, István Szabó) adlı film, sanat ve politika ilişkisi ekseninde ele alınmıştır. 2. Dünya Savaşı sonrasında, Almanya'nın Nazilerden arındırılması kapsamında, Şef Furtwängler'in sorgulanışını konu alan filmde, anlatıda çoklu anlatı katmanlarının bir arada kullanıldığı, özellikle müziğin anlatıyı kuran başat aktörlerden biri olduğu vurgulanmıştır. Alman klasik müziğine karşı Amerikan swingleri, Berlin'de yeniden kurulmaya çalışılan gündelik yaşam kültüründeki politik izleri ortaya koymak için anlatıyı güçlendiren sesçil evrenler olarak tanımlanmıştır. Filmde yönetmenin, sinema politika ilişkisini, özdeşünümsellikle ele aldığı ifade edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Macar Sineması, Taraf Tutmak, 2. Dünya Savaşı, Dr. Furtwängler*

TAKING SIDES IN SZABO'S SOUNDSIGN UNIVERSE

Abstract

This article analyses Istvan Szabó's film *Taking Sides*, one of the best Hungarian political films, in the context of the relationship between art and politics. The film uses multiple narration levels to tell the story of the conductor Dr. Furtwängler's interrogation during de-Nazification in Germany after World War II. Music is given a leading role in support of the narration. In contrast to German classical music, American swing is the soundsign that strengthens the narration, underlining the political atmosphere during Berlin's re-establishment of everyday life and culture. The director's self-reflexive approach to the relationship between cinema and art is also emphasised in the study.

Keywords: *Hungarian movie, taking sides, World War II, Dr. Furtwängler*

Giriş

Her yönetmenin bir yaşamı ve bu biricik yaşamın yalnızca bir "büyük deneyim"i vardır. Form önemli değildir, formu zaman zaman değiştirebilirsiniz, hep aynı üslupla devam etmekten sıkılabilirsiniz. Ancak deneyimlenmiş olanı değiştiremezsiniz ve aslında bütün yaptığınız, bu deneyimi farklı yollarla aktarmaktır.

István Szabó, 1991

Orta Avrupalı olmak büyük yıkımlar, yeniden çizilen sınırlar, sil baştan tanımlanan siyasal ve toplumsal koşullarda var olmaktır. Politika hayatın her alanına yön verir. 1. Dünya Savaşı'nın fırtınası durulmadan, yeni bir savaşın eşiğinde, 1938 yılında Macaristan'da dünyaya gelen ve filmlerinde kendi "büyük deneyim"ini tekrar tekrar işleyen Yahudi yönetmen István Szabó'nun deyimiyle, "Siz politikayla ilgilenmezsiniz, politika sizinle ilgilenir". Bu bölgede yaşamak, Szabó için "yüz elli yıldır ideolojiye kurban veren ailelerden birinin çocuğu olmaktır" (Szabó 'dan aktaran Canjavec, 2011).

Macar tarihinin en trajik olaylarından biri olan baskıcı Sovyet yönetimine karşı ayaklanan yüzlerce Macar'ın öldürüldüğü 1956 ayaklanmasında öğrenci olan Szabó, gençliğinde ülkesinin art arda radikal biçimde değiştiğine tanık olur. Mitler yıkılır, yenileri kurulur. Değişen siyasal rejimlerin yeni aktörleri gündelik yaşamdan sanata insanı kuşatır ve dönüştürür. Szabó, 1961 yılında Budapeşte Tiyatro ve Film Akademisi'nden "yönetmen" olarak mezun olduğundan itibaren, bireyin siyasal ve toplumsal koşullar tarafından belirlenişini, seçimlerini ve hesaplaşmalarını filmlerinde işlemeye başlar. Baskı altındaki insanın yazgısını nasıl kurduğı, güven duygusundan yoksun yaşamının zorluğu, hayatta kalmak uğruna verilen ödünler, kimlik bunalımları, vicdani hesaplaşmalar, Szabó'nun her zaman kafa yorduğı sorunlar olmuştur. Kişisel deneyimleri ve toplumsal belleğe dair derin gözlemleriyle oluşturduğı sinema anlayışı, özellikle de Orta Avrupa tarihinin farklı dönemlerindeki insanlık hallerine ilişkin gündelik ayrıntılardan vardığı derin çıkarımlar, onu *auteur* kılan önemli etmenlerdir (Fainaru, 2002).

Sinemaya başladığı ilk yılları, "Biz sinemaya doğru zamanda başladık. Macar sinemasına yeni bir soluk getirmemiz bekleniyordu. Ustalardan daha farklı filmler yapmak peşindeydik. Fransız Yeni Dalga sineması imdadımıza yetişti" (Revész, 1997) sözleriyle anımsayan Szabó, ilk uzun filmi *Düşler Çağı*'nda (*Álmodozások Kora*, 1964) ve devamında, başta Truffaut olmak üzere Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenlerinin izindedir. Bu filminden itibaren, bütün filmlerinde toplumsal atmosferin öznedeki izleri (Yalur, 2010, s. 42), insanı nasıl kuşattığı ve yaşamı nasıl belirlediği ele alınır.

Yönetmen, uluslararası kariyerine ilk adımlarını *Güven*'le (*Bizalom*, 1979) atar. Bu film "Avrupa sanat sinemasının sonu mu geliyor?" tartışmalarına, Macaristan'dan gelen umut verici bir yanıt olarak değerlendirilir (Stóhr, 2004). Alman işgali sonrasında saklanan iki partizanın aşk öyküsünü konu alan *Güven*, 1980 Berlin Film Festivali'nde "en iyi yönetmen" ve "Altın Ayı" ödülleri ile

1981'de "en iyi yabancı film" dalında Oscar ödülünü alır. Görüntü yönetmeni Lajos Koltai'yle o günlerde başlayan işbirliği günümüze değin sürer.

Szabó, *Mefisto* (*Mephisto*, 1981) ile benzer bir temayı, Nazi rejiminde yıldızı parlayan tiyatro oyuncusu Faust'un, başarı ile vicdan arasındaki çatışmasını anlatır. Film, Cannes Film Festivali'nde "en iyi senaryo" ödülü ve Akademi tarafından da "en iyi film" Oscar'ıyla ödüllendirilir. Sonraki iki filmi *General Redl* (*Colonel Redl*, 1985) ve *Hanussen* (*Hanussen*, 1988), Budapeşte'den Berlin'e, 1. Dünya Savaşı'ndan 2. Dünya Savaşı'na, Orta Avrupa'nın savaşlarla şekillenen toplum yapısında bireyin psikopatolojisine odaklanır. Yönetmen, uluslararası ününü, işte bu "Orta Avrupa üçlemesi"ne borçludur.

Uluslararası kariyerinin yeni adımı olan *Taraf Tutmak* (*Taking Sides*, 2001), kendi ülkesinde Macarca *Szembesítés/Yüzleşme* adıyla gösterilir. Film 2002 yılında, Mar Del Plata Film Festivali'nde István Szabó'ya "en iyi yönetmen", Lajos Koltai'ye ise "en iyi görüntü yönetmeni" ödülünü kazandırır. Senaristi, aynı adlı tiyatro oyununun ve *Piyaniist* (*The Pianist*, Roman Polanski, 2001) filminin de senaryo yazarı, Oscar ödüllü Ronald Harwood'tur. Hitler diktatörlüğü sonrası rejimle hesaplaşma sürecini ve yeni söz sahiplerinin ülkede yerleştirmeye çalıştığı yeni ideolojileri sanat ve politika ilişkisi ekseninde işleyen *Taraf Tutmak*, ezber bozarak sistemin Yahudi mağdurları yerine elit Alman sınıfına; Nazi Partisine üye olmasa da suskunluk sarmalına kapılıp yaşananlara seyirci kalanların dünyasına yönelir. Film, izleyiciyi sanatçı ve siyasal iktidar ilişkisine dair derin bir hesaplaşmayla baş başa bırakırken, siyasal sistemin çizdiği sınırlarda mağduriyet ve suç ortaklığı arasındaki hassas dengenin önemi üzerinde düşünmeye yönelir. Sanat ve politika ilişkisine bakışını, "hayat politiktir, sanat, politikadan ayrı ise, hayattan da kopuk demektir" (Fairbairn, 2002) diyerek ortaya koyan Szabó, didaktizme düşmeden politikayı tartışan, unutulmaz bir politik sinema örneğine imza atmıştır.

Kader Senfonisi

İtalya'nın Napoli'si, Fransa'nın devrimi, İngiltere'nin donanması varsa, Almanların da Beethoven senfonileri vardır.
Robert Schumann, 1839

Film, 2. Dünya Savaşı sonrasında, Almanya'nın Nazilerden arındırılması kapsamında, Şef Furtwängler'in Nazi Partisi ile ilişkisini ortaya çıkarmak için Amerikalı Binbaşı Arnold Steve (Harvey Keitel) başkanlığında yürütülen soruşturma ekseninde yaşananları konu alır. Diktatörlük ve sanat ilişkisinin bir kesiti olan bu sorgulama, tarafların yüz ifadeleri, vücut dilleri ve belirsiz, çoğul okumaya açık, izleyiciyi anlam üretmek için zihnini yormaya yönelten konuşmalarla gerçekleşir (Gardiner, 2010, s. 99-100). Steve ve Furtwängler (Stellan Skarsgård) sanat ve politikayı temsil eden iki karşıt "taraf" olarak haklılıklarını kanıtlamaya çalışırlar. Politika ve sanatın birbirine bir sevgi-nefret ilişkisiyle bağlandığını düşünen yönetmene göre "Politikacılar insanı ayartır ve bunu yapmak için de sanatçıya gereksinim duyar. Sanatçı ise büyük karizma sahibiyken insanlara ulaşacak güçten ve araçlardan yoksundur" (Yalur, 2010, s. 48).

Orta ve Doğu Avrupa'nın edebiyat geleneğinde de güçlü biçimde yer bulan metinlerarasılığı, disiplinlerarası anlatı oyunlarını seven Szabó, bu filmde de Şef Furtwängler'in kaderini belirleyen kültürel ve politik atmosferi anlatırken çoklu anlatı katmanlarını bir arada kullanır. Filmde tıpkı gerçek yaşam içinde de “duyulduğunda notada durduğu gibi durmayan” (Aydın, 2008, s. 551) müzik, anlatıyı güçlendiren önemli bir “aktör”dür. Berlin sokaklarında yankılanan ezgiler yalnızca orkestra şefinin yaşamının art alanı değil, diktatörlük rejiminde gündelik yaşamın ve toplumsal dönüşümün de sesidir. Filmde müzik, hareket imgelerinin de ötesinde, ses imgeleri ile zamana ilişkin ayrı bir kategori sunarken, gerçekliğin içine farklı biçimlerde nüfuz ederek (Bogue, 2003, s. 107), sahneleri içeriden düzenler (Başekim, 2010, s. 122). “Böylece sesçil evren / *Son sign* [Deleuze] ve görsel imgeler arasındaki yarılmayı aktif bir anlam kurucu olarak yorumlayan izleyici” (Başekim, 2010, s. 122), bu filme konu olan tarihsel kesiti anlamlandırırken, müziğin dilini de hesaba katar. Müziğin dili bir şeyler söyler ancak anlatmaz; bilgi içerir ancak bilişsel değildir; soyutlamalar ve kavramsallaştırmalara açıktır (Aydın, 2008, s. 552). Bu nedenle filmde müzik görsel imgelerle de birleşen çok katmanlı bir çözümlemenin parçasıdır.

Beethoven'in *Kader Senfonisi* olarak da bilinen, insanın kaderiyle yüzleşmesini ve mücadelesini anlatan eseri *5. Senfoni* (Cox, 2011), filmin başından sonuna aralıklarla duyulan ve öykünün atmosferini oluşturan sesidir. Beethoven'in ilk notaları yazdıktan sonra, “Kader kapıyı böyle çalar” dediği günümüze ulaşmış bir söylencedir (Yener, 1991, s. 42). Eser üç kısa bir uzun vuruşla başlar. “Kaderin kapıyı vuruşu”nu simgeleyen üç kısa bir uzun vuruşun, 2. Dünya Savaşı'nda “Müttefikler” tarafından kullanılan Mors alfabesinin, “V” harfinin de esin kaynağı olduğu, “Victory” (zafer) anlamında kullanıldığı da bilinmektedir (Fandel, 2006; www.classicalnotes.net).

5. Senfoni, girişteki ana temanın bütün bölümlerde birbirine bağlı tekrar oyunlarıyla işlendiği dört bölümden oluşur. Beethoven'in müziğinde parçaların bütünlükle olan ilişkisi, bütünü anlamlı bir suretidir (Karaoğlu, 2011, s. 526-527). *Taraf Tutmak*'da temanın işlenişi, tırmanan ve dinen tekrarlı gerilimi ve ritmik yapısıyla, her alt temanın diktatörlük ve baskının izlerini içerdiği buhranlı bir senfoniye andırır.

Sonata Allegro

Film, “kader motifi” ile başlar. Ses belirgin, uzam bulanıktır. Görmeyiz ama duyarız. Ses, izleyiciyi görüntüyü anlamlandırarak olan özneye dönüştürür (Başekim, 2010, s. 94) ve sahne üzerine akıl yürütmeye olanak tanır. Trombonlara diğer nefeslilerin katılımıyla oluşan “sesçil evren” Brecht'in yorumuyla “savaşın resmi”ni akla getirir (www.beethovenlives.net). Tema eşliğinde geriye açılan kamera, mekânı kaydırmalarla dolaşır ve savaş günlerinde Almanya'yı “resmeder”.

Berlin Konser Salonu'nda, nefeslerini tutmuş *5. Senfoni*'yi dinleyenler üniformalı Nazi subayları ve eşleridir. Müzik, Hitler ideolojisinin siyasi, askeri ve kültürel önderlerini koltuklarına mıhlamıştır. Açılış sahnesi Nazi iktidarında müzik ve politika ilişkisinin hiyerarşik “denge”sini, Alman kültüründe klasik müziğin önemini daha baştan duyumsatmıştır. Dinleyiciler senfoninin giderek

artan gerilimiyle soluklarını tutarken, kamera bu büyümlü atmosferin yaratıcısı Dr. Şef Furtwängler'e odaklanır. Konser bombardımana rağmen sürmektedir. Orkestra tedirgin bakışlarla şefin komutunu izlerken, Dr. Furtwängler bombardımana aldırış etmeksizin elektrik kesilene değin konseri sürdürür. Furtwängler'in kulise geçişinden hemen sonra Hitler'in Silahlanma Bakanı kulisin kapısını çalar. Kapının tıklanması, 5. *Senfoni*'nin giriş motifindeki üç kısa bir uzun notaların matematiksel uzunluğuyla aynıdır. Furtwängler için kader kapıyı çalmıştır. Bakan şefe elini uzatır, şef onunla tereddütle tokalaşır. Tokalaşma sahnesinde kamera ellere odaklanarak sanatçının tedirginliğini ve politikacıya mesafeli duruşunu pekiştirir. Bakan, hayranı olduğu Furtwängler'i örtük bir dille uyarır:

—Bu savaştan ve bombardımandan uzaklaşın, yorgun görünüyorsunuz.

Şef, gitmek ve kalmak arasında bir seçim yapmak zorundadır. Kalmayı seçecek, Almanya'yı ve Berlin Filarmoni'yi bırakmayıp müziğe devam edecektir.

Sonata, Adolf Hitler'in, Almanları selamladığı arşiv görüntüleriyle sürer. Dikkatler, diktatörlüğün diğer ideolojik aygıtı sinemaya çekilir. İzleyici, Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, Luis Trenker gibi, saf Alman ırkını yücelten, faşist rejime hizmet eden yönetmenlerin filmleriyle, iktidarın sinemayı kitlesel propaganda aracı olarak kullandığını anımsar.

Film, Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens*, 1935) adlı belgeselinden görüntülerle sürer. Alman halkı coşkuyla Hitler'i görmek için toplanmıştır. Filmin başındaki konser sahnesinde gördüğümüz kamera hareketleri bu belgesel çekimi andırmaktadır. Hitler'i izleyen kitlenin gözlerindeki hayranlık, filmin başındaki konserde Furtwängler'i izleyenlerin bakışlarındaki hayranlıkla neredeyse aynıdır. Ancak görünüşteki bu paralellik bir tezatı da içerir. Sanat var olanı değiştirmek için varken, diktatörlük var olanı değişmez kılmayı arzular.

Belgesel görüntüler, tıpkı Fransız Yeni Dalga sinemasındaki *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais, 1959), *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962) filmlerinde olduğu gibi, Macar sinemasında da özellikle 60'lı yıllardan itibaren Szabó ve diğer Macar yönetmenlerce gerçekliği güçlendirmek ve estetik derinlik kazandırmak için kullanılmıştır (Hartai, 2002, s. 17). Özellikle *Hiroşima Sevgilim*'de fotoğraf ve gazete gibi belgesel özelliği olan nesnelere filmsel gerçeği yaratmak için eğretilme olarak kullanılması ve görüntü içeriğinin “sözlü düzğü” ile tamamlanması (Büker, 1985, s. 64), *Taraf Tutmak*'ta da söz konusudur. Filmde arşiv görüntüleri, fotoğraflar, gerçek konser kayıtları ve bunları destekleyen diyaloglarla çağrışım yoluyla bir eğretilme yaratılmıştır. Yahudi soykırımının Alfred Hitchcock tarafından çekilen elli yıl boyunca yasaklı görüntüleri, örneğin cesetlerin buldozerle toplu mezarlara atıldığı vahşet anlarının gerçek kayıtları bu filmle ilk kez gün yüzüne çıkar (www.origo.hu, 2002).

Hitler diktatörlüğünün çöküşünden sonra hayata devam etmeye çalışan Alman toplumunun yeniden yapılanması sürecinde söz sahibi olan müttefik devletlerin temsilcileri Berlin'dedir. Almanya'yı Nazilerden arındırma

çalışmaları sürerken, Hitler'e destek verdiği düşünülen kanaat önderleri sırayla yargılanacaktır. ABD'li Binbaşı Steve Arnold (Harvey Keitel) bu soruşturmayı yürütmek için Berlin'e gelmeden önce, üstleri tarafından görevi hakkında bilgilendirilirken kendisine Hitler döneminin bu arşiv görüntüleri izletilir.

“Bütün Almanlar Nazi'dir”. Ülkenin tamamı yargılanamayacağına göre, eğitim ve kültürde tanınmış kişiler hedef seçilecek ve cezalandırılacaktır. Dünyaca ünlü orkestra şefi Furtwängler de bunlardan biridir. Sahne, Hitler'in gözde bestecisi Wagner'in ürpertici tonuyla değişir, Hitler ve subaylarının izlediği bir Berlin Filarmoni konserinin bitiminde Hitler sahneye yürür ve Furtwängler'i kutlar. Steve'e izletilen bu görüntünün ardından, Amerikalı General, Binbaşı Steve'e “av”ını tanıtmaya devam eder:

—İşte o! Furtwängler... Demek adını hiç duymadın. A. Toscanini'nin kim olduğunu biliyorsun değil mi? Toscanini kadar önemli biri! Belki de daha önemli! Bizde Bob Hope ve Betty Grable neyse o da aynı!

Bu sözler, Almanya'da kültür inşasını yeniden gerçekleştirmekte söz sahibi olan Amerikalıların Alman kültürüne bakışını ortaya koyar. Amerikalıların faşizm yerine vaat ettikleri özgürlükte yüzyıllardır süregelen klasik müzik geleneğinin yaşayan en büyük temsilcilerinden biri kabul edilen Furtwängler'i, aktör/komedyen Bob Hope ve dansçı aktris Betty Grable ile karşılaştırmaları yeni düzen için güdülen kültür politikasının uzantısıdır. Oysa Almanlar için müzik derin kültürel köklere sahiptir. Bach, Beethoven ve Brahms (“3B”), üç yüz yıllık Alman ulusal kimliğinin oluşturulmasında yapı harcıdır. Dolayısıyla devletin Alman kimliği oluşturmak konusunda müziği ideolojik bir aygıt olarak kullanması ve bunun için Beethoven'ın eserlerine başvurması Hitler'e değil, 19. yüzyıla dayanmaktadır. Müzik bu geleneğin devamı olarak, Hitler döneminin de en gözde ideolojik aygıtlarından biri olmuştur (Applegate & Potter, 2002, s. 1-2).

ABD'nin Almanya'da müziğin kültürel değerini yok sayıp onu politik bir dönemin uzantısı olarak yargılaması, politikanın sanata bakışına ilişkin net bir şeye işaret eder: Sanat, diktatörlük rejiminde olduğu gibi sonrasındaki bu yeni düzen sürecinde de salt siyasal ve kurumsal rolü ile yönlendirilecek ideolojik bir araçtır. Görev, Furtwängler'i suçlu ilan etmektir. Çünkü “O, şeytanın en sevdiği şef”tir ve “Almanya'daki tüm kötülükleri simgelemektedir”. Szabó'nun *Mefisto*'da kullandığı şeytan imgesi bu filmde diyaloglarda yer bulur (Gardiner, 2010, s. 101). Amerikalı Binbaşı için Furtwängler'in dünyaca tanınan yeteneği, diktatörlük tarafından kuşatılan sanat atmosferinde varoluş savaşı vermiş olması hafifletici bir neden olmayacaktır. Yiğit Aydın'ın ifade ettiği gibi, müziğin çok katmanlı yapısı, herkesin kendi savı doğrultusunda onun ardına sığınmasına olanak tanımakta, bakış açıları ve argümanlar müzik işinin ardına kolayca gizlenebilmektedir (Aydın, 2008, s. 568).

Taraf Tutmak, Nazi döneminde siyasallaşan ve baskı altına alınan toplumsal yaşamı ve sanatçının maruz kaldığı baskıyı başarıyla betimlerken sanat kurumlarının siyasallaştırılmasını, Alman kültürünün nasıl yönlendirileceği konusunda kurumlar üzerinde yaşanan iktidar çatışmalarını ortaya koyar. Goebbels ve Göring arasında Alman kültürüne kimin yön vereceği

üzerindeki çatışmada, şef Furtwängler bir piyondur. Diktatörlükte sanat dâhil her şey iktidara aittir ve tarafsız kalma şansı yoktur.

ABD'nin Berlin'e gelişi, neşeli *swingler* eşliğinde gerçekleşir. Steve'in araçtan inişiyle eş zamanlı olarak *svastika* (gamalı haç) binanın tepesinden düşerek parçalanır. Hitler rejimi düşen heykel gibi dağılırken Amerikan Bayrağı da göndere çekilir. Sesçil imge değişen günlük gerçekliği kavramamızı sağlar (Başekim, 2010, s. 122). *Swing*'in filmdeki belirgin rolü, yönetmenin dönemin toplumsal yaşamı kuşatan uluslararası atmosferinin gündelik yaşamdaki kültürel izlerini derinden kavramış olduğunu göstermektedir. Bilindiği gibi, rejim değişimi öncesinde, Hitler'in iktidara geldiği 1933 yılından itibaren Yahudiler ve siyahlar tarafından çalınan caz, Alman radyolarında yasaktır. Ancak 1940'tan sonra Alman radyosunda bir *swingband* kurulmuş ve toplama kamplarına gönderilmektense Nazi ideolojisine hizmet etmeye rıza gösteren müzisyenler İngiliz ve Amerikan *swing*'lerini çalmaya başlamışlardır. Yine de ironik bir şekilde, Almanların Hitler'in *swingband*'ini radyodan dinlemesi yasaktır. Kurulan orkestra uluslararası bir propaganda yolu olarak Nazilere sempati toplamak için hayata geçirilmiştir (Daoust, 2004). Dönemin Alman asıllı Yahudi cazcıları ise kendi ülkelerinde yasaklı, Batı Avrupa ve ABD'de "ünlü"dürler. Bu bilgi göz önünde tutulduğunda, filmde *swing*'in yasaklardan kurtulup Berlin sokaklarındaki bu yeni yaşama eşlik etmesi, demokrasisi olan ama kültürel geleneği olmayan "yeni dünya"nın, kültürel geleneğe sahip ama ahlâki olarak çökmüş "eski dünya"ya nihayet müziğini de getirmesi anlamına gelir (Gardiner, 2010, s. 104).

Filmde müzikler gibi oyuncular da yalnızca kendilerini temsil etmez. Şef, Alman kültürünün ta kendisidir. Binbaşı Arnold Steve, ABD'nin Almanya'daki konumunu simgeleyen, aslen sigortacı ama savaş koşullarının sivillliğini alıp götürdüğü bir karakterdir. Binbaşı Steve'in sorgu ekibinin genç Alman üyeleri, Alman tarihinin ve soykırım sürecinin ayaklı suretleri gibidir. Yahudi olduğu için kaçıp Amerikan ordusuna katılan Teğmen David Wills (Moritz Bleibtreu), babası Hitler'e suikast düzenleyen subaylardan olduğu için asılan ve annesiyle birlikte bir süre toplama kampında kalan Emmi Straube (Birgit Minichmayr), sonraki sahnelerde karşılaşacağımız Sovyet asker Dymshitz (Oleg Tabakov) 2. Dünya Savaşı sonucunda Almanya'nın inşa sürecinde söz sahibi olan ülkelerin suretidir (Gardiner, 2010, s. 104).

Ekip sorgu için hazırlıklara başlar. Steve, Emmi'den sorgu için gerekli olan Beethoven senfonilerinin plaklarını bulmasını ister. Emmi bombardımanla kül olmuş şehirde önünde yıkıntılar arasında kurulan bir pazar alanında savaştan artakalan porselenler, ev eşyaları tezgâhlarına bakınırken, daha sonra Berlin Filarmoni'de 2. kemancı olduğunu öğreneceğimiz ve daha sonra filmin önemli bir alt temasının kahramanı olacak Helmuth Rode'u (Ulrich Tukur) görürüz. Kemancı, pazar alanında Handel çalmakta, önündeki kutuya atılan parayla karnını doyurmaya çalışmaktadır. Sivilleşmeye çalışan hayatın içinde duyulan ve Helmuth'un arşesinden havaya dağılan müzik, Almanya'da ayakta kalmaya çabalayan kültürün sesidir. Teğmen David Wills ve Emmi gibi bütün Almanlar müzikleriyle hayata tutunmaktadırlar. Amerikalı Binbaşı ise, bu "gereksizce ciddi" müziği, her fırsatta küçümser:

—Bana bak David! Bana bir daha efendim dersen, sana ceza olarak Beethoven dinletirim!

Binbaşı Steve, Alman disiplini ve mesafesiyle büyümüş gençleri “Amerikanvari” bir kültüre buyurgan biçimde davet ederken, Kader Senfonisi yeniden duyulur. Orkestra Şefi için yeni bir kader anı eşikte beklemektedir.

Andante

5. *Senfoni*'nin ikinci bölümü *andante*, kader teması etrafında tematik çeşitlemelerle bilinir. Filmde de öykümüz daha sonra kader motifine bağlanacak yan temacıklarla ilerlemektedir. Binbaşı Steve'in, Furtwängler soruşturması kapsamında, onu suçlu gösterecek kanıtlara gereksinimi vardır. Bu nedenle orkestra üyeleri sorgulanacaktır. Görüşülen her bir orkestra üyesine Nazi Partisi ile ilişkileri, 1934'ten itibaren yaşananlar sorulur. Bu sorular şefleri Furtwängler'in suçlu olduğunu kanıtlamak içindir. Ancak müzisyenler şeflerinin masum olduğu yönünde, birbirinin neredeyse aynı cümleleri kurar. Hiçbiri kendisinin ya da şef Furtwängler'in Nazilerle işbirliği yaptığı suçlamasını kabul etmez. Sanatın siyasallaşmaması gerektiğine duydukları inanç ancak dönemin buna elvermeyışı, siyasal örgütlenme ve kurumsal denetim organlarının sanatçıyı baskı altına alışı, sanatçıların ifadeleriyle ortaya konur. Şefleri, iddia edildiği gibi “Şeytan”ın doğum gününde değil, bir gün öncesinde orkestra yönetmiştir”. Şefleri, “Hitler’e, kesinlikle Nazi selamı vermemiş aksine elini uzatmamak için, bageti uzatarak bu selamdan kaçmıştır”; “birçok Yahudi'nin hayatını kurtarmış bir kahramandır”. “Hitler’in izlediği konserlerde Wagner yerine, Beethoven’ın 9. *Senfoni*’sini çaldırmaya cesaret göstermiştir”.

Film, sanatçıların dünyasını, politikanın diline uzak bakış açısını başarıyla ortaya koyarken, iyi ve kötünün ölçütlerinin sanat ve politika açısından farklarını diyaloglarla pekiştirir. Sanatsal kaygılar politikayı temsil eden binbaşı için ise anlamsız zıvalıklardır. Aydın’ın da ifade ettiği gibi: “Sanat uygulaması içinde olanlarla, sanatçılar üzerine kafa yoranların yıldızı pek barışmaz” çünkü üretim, yeniden üretim ve alımlama süreçleri, sanat ve diğer toplumbilimleri açısından farklı yorumlanır.

Bu iki grubun, deneyimlerindeki ayrılığa bağlı olarak, sanatı açıklamaya yönelik sözel ifadeleri, jargonları da farklıdır. İki taraf açısından da kimi zaman hazin sonuçları olan, kelime hazinesine yönelik bu farklılık bile, tek başına, dünyalarının aslında ne kadar ayrı olduğunu gösterir (Aydın, 2008, s. 558).

Politika sanatın dilinden anlamaz. Oysa sanatçılara sorulduğunda, Wagner yerine 9. *Senfoni*'nin çalınışı, müziğin faşizme direnişidir. Hitler’in favorisi, antisemitist karakteri nedeniyle, 2. Dünya Savaşı boyunca toplama kamplarında sürekli çalınan bir besteci olan Wagner dururken (Kutluk, 1997, s. 201), huzurunda Beethoven çalınması bir başkaldırı, tüm insanlık için barışa çağrıdır. Çünkü 9. *Senfoni*, Beethoven’ın, son bölümüne Schiller’in dizelerini de eklediği bir kardeşlik şarkısıdır:

“Kucaklaşın ey milyonlar, bu öpüş tüm dünyanıdır.”

Beethoven'in bu eserle, müziğin evrensel biçimde bütün insanlığa ulaşmasını amaçladığı (Yener, 1991, s. 37), eserin coşkulu yapısının Beethoven'in devrimci burjuvazinin müzikal prototipini oluşturduğu (Adorno'dan aktaran Dellaloğlu, 2007, s. 101) bilgisi, politika açısından tatmin edici değildir. Steve, “Yanmış insan eti nasıl kokar biliyor musunuz?” diye haykırdığı an, şef de izleyici de sorunun düzlüğü ve dehşetiyle sarsılır, sanatçıyı yargılamaya başlar.

Burada kader motifine eklenen bir çeşitleme teması olarak, ABD üzerine düşünmek yerinde olabilir. ABD —onu simgeleyen karakter aracılığıyla— “şeytan”ın izlerini silerek gerçek demokrasiyi getirecek bir “melek” kesilmiş hesap sorarken kendi topraklarında komünizme karşı “solcu avı” başlattığında, Nazizmin bir tehlike oluşturmadığını iddia etmiş, yaşananlara göz yummuştur (Tamer, 1975, s. 5). István Szabó da, Almanya'da olup bitenlere savaş sonuna kadar seyirci kalan uluslararası siyasal aktörleri eleştirmekten geri durmaz:

2. Dünya Savaşı'ndan sonra büyük bir yıkım yaşandı. Her şeyin suçu Almanlara atıldı. Diğer ülkeler sorumluluklarından sıyrılıp gitti. Almanlar ise Protestan suçluluk duyguları sayesinde her şeyi fazlasıyla üstlendiler. Oysa Hitler tek başına değildi. Yanında başkaları da hep oldu. Macaristan için de böyledir, elli dokuz yıl başka bir ülkenin topraklarımızda söz sahibi olduğunu unutmamalı (www.SzabóIstván.lap.hu).

Filmde Binbaşı Steve'in Orkestra şefine ve üyelerine her fırsatta yönelttiği “Madem olup bitenden haberiniz yoktu, Yahudileri kurtarmanız gerektiğini nereden biliyordunuz?” suçlaması, izleyici tarafından soykırımın hesabını soran Steve'e de yöneltilir: “Madem Almanya'dan kaçan Yahudilere kapılarınızı açtınız, yaşanan vahşeti niçin o zaman sorgulamadınız?”

ABD ve diğer müttefikler, değişen tutumun failleri, ne gerçek demokrasiyle ne de gerçek sanatla ilgilidir. Asıl olan her zaman çıkarlardır. Bu yeni düzende de, sanat tahakküm altındadır. Ancak elbette değişen toplumsal koşullar ve diktatörlükten sonra kurulan rejimdeki toplumsal etkileşim, sanatçının yargılanışında, süreci ve sonucu farklı etkileyecektir.

Scherzo

İzleyici, sanatın yargılanmasına tanıklık etmeye müzik eşliğinde, Berlin görüntüleri ve iki baş kahramanın buluşma öncesi anlarını izleyerek hazırlanır. Steve, odada bir başına dolanırken, 5. *Senfoni* yalnızlığına eşlik eder. Furtwängler ise, bombalanmış kent manzaraları eşliğinde ilerleyen köhne bir tramvayda gündelik hayatına devam eden Almanlarla birlikte yol almaktadır. Senfonide temanın dramatik özüne geri dönülen *scherzo*, filmde de şefin kaderle buluşmasını hazırlar. Büyük orkestra şefini aralarında gören yolcular, heyecan ve saygı içinde ona yer vermeye çalışırlar.

Furtwängler binaya ulaşır. Onarım gören binanın hasarlı merdivenlerinin basamaklarını tırmanarak soruşturma mekânına doğru ilerler. Basamaklar ve sürmekte olan heykel onarımı Almanya'nın kanlı tarihinin bir kesiti, toplumun kültürel belleğidir. Merdiven çıkmak bir yandan eski rejimle birlikte çöken ve yeni rejim için onarılan binada tarihsel bir yolculuk, bir yandan politikanın huzuruna çağrılan sanatın, kat edeceği yolun soluk kesen seyridir. Onarım gören

merdivenler, ülkede yaşanan bireysel ve toplumsal iyileşme çabalarının, Assman'ın kavramsallaştırmasıyla (2001, s. 45), tarihin yeniden kuruluşuyla birlikte edindiği yeni bağlamın mekânıdır. Bir bellek eğretilmesi olarak düşünülen mekân Almanlar tarafından onarılrken, Amerikan askerleri ve sorgulanan orkestra üyeleri basamakları çıkıp inmektedir. Bir dönemin cellâtlarını ve kurbanlarını arayan mahkemenin huzuruna adım adım yaklaşan orkestra şefi de vicdan azapları ve pişmanlıklar arasında, yaşananlar ve anımsananlar arasında, geçmişle bugün arasında, politika ve sanat arasında ilerlerken kişisel yazgısıyla hesaplaşmaktadır. Furtwängler sanatı kavramsal düzeyde algılamakta, politikadan ayrı olması gerektiğini savunmaktadır:

—Ben daima insanın düşüncelerini savunması gerektiğini düşündüm. Kendime bir sanatçının görevi gitmek midir, kalmak mıdır diye sordum... Onların kültür politikasından benim sorumlu olmadığını kanıtlamak istiyordum. Daima sanat ve politikanın ayrı olması gerektiğini düşündüm... Gidenler Yahudi'ydi, gitmekte de haklıydılar. Ben kötü durumda olan ülkemi terk edemedim. Ben bir Alman'ım, ülkemde kalmalıydım, bu suç mu?

Soruşturmadan sonra şefin hayranı olan Emmi ve Wills, Schubert konserine gider. Bu bir açık hava konseridir. Amerikalılar hariç, bütün Berlin Halkı, müttetiklerin üst düzey temsilcileri konserdedir. Furtwängler de oradadır. İzleyici filmin sesçil evreninde, Furtwängler ile aynı anda, aynı müziği dinler. Bu kez müzik görüntünün içinde görsel imgeyle iç içedir. Yağmur başlar. Şemsiyeler sessizce açılır. Tıpkı ilk sahnede bombardıman başladığında olduğu gibi kimse yerinden kıpırdamaz. Schubert'in *Adagio*'su, Almanya'da yaşanan savaş sonrası karmaşasına tezat oluşturan, dingin bir yanıt, “Savaş sonrasında şoke olan Alman halkı için teskin edici bir ilaç gibidir” (<http://www.guerilla-films.com>).

Aynı anda Steve ise odasında *swing* dinlemektedir. *Swing*, yıkık binada Amerikalı subayların partisinde de ortamı neşelendirir. Müzik Amerikalılar için eğlencedir, savaşı unutturur. Şarkıları güzel sesli subay kadınlar söyler. Sahnede yükselen buğulu ses, Glenn Miller'in *Moonlight Serenade*'ını söylemektedir. Adı, Beethoven'in *Moonlight Sonata*'sını çağrıştıran şarkı, yine iki müzikal kültürün farkını düşündürür. Klasik müzik konserinden çıkıp bu partiye katılan Emmi ve Wills alışık olmadıkları *swing* ritmini kavrayarak dans adımlarına ayak uydurmaya çalışırlar. *Swing* ve klasik müzik, Berlin sokaklarında özgürce buluşmuştur. Emmi ve Wills'in dansa katılımıyla, sesler üzerindeki yasak kalkar. Klasik müzik yerini Amerikan *swing'ine* bırakarak, bu yeni sesçil imge ile toplumsal değişimin sinematografik sunumundaki dönüşüme izleyiciyi tekrar tanık kılar. Adorno'ya göre, müzikal kulağı olmayanların bile kolayca aklında kalan, dansı ve eğlenceyi teşvik eden bu fabrikasyon müzik, klasik müzik kodlarından yararlanarak onların basite indirgenmesi ile yeniden üretilmiştir (aktaran Karaoğlu, 2011, s. 527). Sesçil evren bu yeniden üretimi film boyunca anımsatır.

Müzik ile ilerleyen öykü, yönetmen Szabó için sanat ve politika ilişkisini ortaya koyan bir kültürel görüngü sunmaya devam eder. Müzik, her dönemde toplumsal ve tarihsel kesite uygun bir “toplumsal maya”dır (Adorno'dan aktaran Dellaloğlu, 2007, s. 91). Savaş sonrası Alman toplumu, diğer Avrupa ülkeleri

gibi Amerikan kültürü ile tanışmanın da katkısıyla kitle toplumu olmaya evrilirken, toplum için ihtiyaç olarak tanımlanan yüksek kültür ürünleri —başta klasik müzik— kitle kültürü toplumunda eğlence ve eğlence endüstrisinin sunduğu müziklerle kaynaşacaktır. Savaş sonrasında gereksinim duyulan kültür değil, eğlencedir (Arendt, 2004, s. 243).

Yerin Kulağı Vardır!

István Szabó, filmde, diktatörlük rejimlerinde reel politika pratiği olarak işpiyon mekanizmasının nasıl kullanıldığını, gündelik yaşama serpiştirilen ajanların toplumsal baskının oluşumunda ve suskunluk sarmalının bir toplumu kuşatmasındaki işlevini, gerek sağcı iktidarlarda, gerekse kendi ülkesindeki Sovyetler Birliği eksenli komünist parti yönetimi altında doğrudan deneyimlemiştir. Bu deneyim, her diktatörlük rejiminde benzer biçimde işler. İnsanlar gündelik yaşamda apartmandaki komşusundan bile korkar, çünkü “yerin kulağı vardır.” İşpiyon ve ajanlık mekanizması filmde Hinkel Arşivleri teması ile ele alınır.

Her orkestra üyesi için gizli kayıtların tutulduğu Hinkel Arşivleri'ne ulaşan sorgu ekibi, 2. Kemancı Helmuth'un Nazi partisi üyesi olduğunu öğrenir. Binbaşı Steve için bu, Furtwängler aleyhine kullanacağı sağlam bir fırsattır. Filmin “yüzleşme” sahnesinin mekânı, muhteşem bir göl manzarasıdır. 2. Kemancı, Binbaşı Steve ile buluşmak üzere göl kıyısına gider. Steve sohbet sırasında bir anda Helmuth'a Nazi Partisi üye numarası ile seslenir ve bunu duyunca donup kalan Helmuth'u aşağılamaya başlar. Altüst olan Helmuth, eğilip göle kusar ve muhteşem göl manzarasını altüst eder. Mekânın güzelliğine gerçeğin çirkinliği bulaşmıştır. Mekân, doğal özellikleriyle değil, ona yüklenen anlamla sunulmaktadır. Helmuth öfke ve isyan içinde, komünist olduğunu gizlemek için Nazi Partisi'ne üye olmak zorunda bırakıldığını anlatarak kendini savunur:

—Her sabah korkuyla uyanmanın nasıl bir şey olduğunu biliyor musunuz siz Binbaşı!

Kemancı Helmuth kendini kurtarmak için Furtwängler'in özel hayatına ilişkin bilgileri Steve'e işpiyonlar. Özel alanın siyasal iktidarlara kullanımı, diktatörlük rejiminin başvurduğu bir silah olarak izleyiciye hatırlatılır.

İşpiyon mekanizmasının Hitler rejimi sonrasında da sürdüğünün bir ifadesi olan bu sahne, Steve ve Helmuth'un iki âşık gibi, kayık gezintilerinin görüntülenmesiyle sürer. Uzak çekimle bir aşk sahnesini andıran huzurlu görüntü, aslında tarihsel bir sürecin, ahlâki bir çatışmanın ve korkuya teslim oluşun bunalımını anlatmaktadır. Görüntü ve içeriğin çatışması, bu bağlamsal çarpıklık, siyasal koşullar nedeniyle yaşanan bu ahlaki ve duygusal çöküntünün ağırlığını daha da vurgular.

Fişlenme ve işpiyonlanma mekanizmasının yönetmen Szabó'nun kendi “büyük deneyim”indeki yeri 2006 yılında, *Elet és Irodalom* dergisinde yazılan bir makaleyle gündem yaratır. İddiaya göre yönetmen, Kádár iktidarı için çalışan bir muhbirdir. Stalin rejiminin etkisindeki ülkesinde, 1956 Macar özgürlük ayaklanmasının yüzlerce kişinin ölümüyle sonuçlanan bastırılışından sonra,

rejim karşıtlarına yönelik bir av başlar. István Szabó'nun Sovyet yanlısı hükümet için içişlerine bağlı bir ajan olarak çalıştığı, "*Taraf Tutmak*" ve "*Yüzleşme*" başlıklı haberlerle filme gönderme yaparak gazetelerde birbiri ardına yer alır (Domaniczky, 2006). Yönetmen, verdiği röportajlarda, Kepesi Endre kod adıyla tiyatro ve film yüksek okulunda olup bitenleri rapor ettiğini, ancak yazdığı raporlarla 1956 işgaline katılan birçok sinemacıyı koruduğunu hatta bir yönetmen arkadaşını idamdan kurtardığını anlatmıştır (www.origo.hu, 2006; Domaniczky, 2006).

Sovyet asker Dymshitz, filmin akılda kalıcı repliklerinden birinde orkestra şefini savunuşu ile belki yönetmenin vicdani hesaplaşmasına da tercüman olmuş gibidir:

—Belki de bir şeyleri koruyabileceğini sanmıştır? Burası onun ülkesi. Neden ülkesini terk etsin ki. Anadili, ailesi, tarihi geçmişi, geleceği? Birden ülke diktatörlükle yönetilmeye başladı diye mi yani? Diktatörlüklerde sanat partiye aittir. Dünyanın her yerinde ilişkiler gereklidir. Ve taviz vermek gereklidir. Başkalarına yardım eden iyi parti üyeleri de vardır, parti üyesi olmadan seni ihbar eden kötü insanlar da.

Finale

Ve seyirci kalanlardan beklediğimiz

En azından utanmalarıdır... Bertolt Brecht

Furtwängler 1944 yılında kaleme aldığı güncesine, kendisini Nazi iktidarından önceki gerçek Almanya'nın yaşadığına dair bir kanıt olarak gördüğünü yazmıştır. Bu bir egoist sanrı da olsa, sanatçının kendisi ve hayatla ilişkisine yönelik bakışını ortaya koymaktadır (Gardiner, 2010, s. 102). Filmde de gerçeğe sadık kalınarak, müziğin onun için bir iç-hakikat arayışı olduğu vurgulanır. Furtwängler son sorguda kendine biçtiği vicdani bir görev olarak müziği Alman kültürünün Naziler tarafından tamamen yıkılmasına engel olacak kültürel güç olarak gördüğünü anlatmaya çalışır (Lane, 2003, s. 1-2). "Ülkenin haline bir bakın, sanat neyi düzeltebilir ki" diyen Binbaşı Steve'e ilk kez meydan okur ve sanatın yok sayıldığı bir dünyanın neye benzeyeceğini sorar: "Nasıl bir dünya yaratacaksınız? Tek gerçeğin materyalizm olduğuna sahiden inanıyor musunuz?" İdealizm ve materyalizm tartışması filmin güçlü diyaloglarının, sağlam teorik temellerle beslendiğinin de ipuçlarını taşımaktadır.

Sanat ve müzik, bu korkunç soykırım sürecinde sustuğu halde masum kalabilmiş midir? İktidarın siyasal ve askeri güçleri ile baskı altına alınan bir toplumda, kendi olanaklarıyla direnen sanatçıyı katillerle aynı düzeyde suçlu görmek doğru mudur? Diyalogların zihinlerde bıraktığı bu sorular, Brunkler'in 7. Senfonisi ile aralanır. Orkestrayı Furtwängler'in yönettiği eser, en son "*Şeytan*"ın intiharından sonra radyoda çalınmıştır. Müzik, iki tarafı da dinleyen bir yargıç gibi sözü önce Steve'e sonra Furtwängler'e verir:

—Terazinin bir kefesine kültür ve sanatı bir kefesine de müziği ve dostların tarafından öldürülen milyonlarca insanı mı koyuyorsun... Toplama

kamplarında orkestralar kurdular... Evet, asılmadığınız için sizi suçluyorum. Korkaklığınız için sizi suçluyorum.

Şef, taraf olmadığını söylemekle politikanın sanatı kullanmasına engel olunamayacağına ikna olmuş, kendisini bir anda yanlıs tarafta bulmuştur (Lydia, 2008, s. 174).

—Müzikle faydalı işler yapabileceğimi sanmıştım: İnsanlığı, adaleti ve özgürlüğü korumak ve sürdürmek... Sürgünle darağacı arasında gidip geldiğimim farkındaydım. Politikada etkin rol alsaydım burada kalamazdım. Sıradan yurttaş değilim ben, bir müzisyenim ve öyle bir ülkenin vatandaşıyım ki o ülke dünyanın müzik dehalarını yetiştirmiştir... Onların neler yapabileceğini nereden bilebilirdim ki? Kimse bilmiyordu. Artık burada kalmak istemiyorum. Ülkeyi terk etmeliydim. Evet, gitsem daha iyi olacaktı.

Furtwängler, sözlü savunması bittikten sonra, umutsuzca yerinden kalkar, tökezler ve olduğu yere yığılır. Emmi ve David'in yardımıyla sorgu odasını terk eder ve kader basamaklarını yeniden inmeye başlar. Basamaklardan aşağıya ilerlerken merdivenlerin ve büyük heykelin onarımının bittiğini görürüz. Bir anda 5. *Senfoni* duyulur ve müzik her yeri kaplar, çünkü sorgu odasında Binbaşı Steve, telefona sarılıp üstlerine şef için yeterli kanıt bulamadığını ancak kanıt icat edebileceklerini söylerken, Teğmen David senfoniye pikaba takıp sesi sonuna kadar açmıştır. Binbaşı Steve yüksek ses yüzünden telefon görüşmesini gerçekleştiremediği için öfkeyle tepinmekte, şef ise basamakta yolunu kesen 5. *Senfoni*'yi dinlemektedir. Sesçil imge, izleyiciyi Alman kültürünün ve müziğinin saygınlığının geri verilışinden, Şef Furtwängler'in mesleğine geri dönüşünden haberdar etmektedir. Sivil hayat ufukta belirmiştir.

Szabó finalde, yine arşiv görüntülerine, gerçek Furtwängler'e yer verir. Görüntülerde konser sonrası Goebels, sahneye ilerleyip şefin elini sıkmış, şef ise onunla tokalaştığı elini mendiliyle temizlemiştir. Yönetmen bu el temizleme görüntüsünü birbiri ardına gösterir ve tarafını sezdirir. Sanatçının suçluluğunu kanıtlayan bir fotoğrafla başlayan film, sanatçıyı aklayan arşiv görüntülerin montajıyla sona ermiştir. Bu vurucu sahne, her yönetmenin taraf tutacağını vurgular; filmde gerçek ve gerçeklik ilişkisini, sinemanın bakış açılarına uygun farklı gerçeklikler sunma gücünü tekrar düşündürür. İzlediğimiz “gerçek” değil, sinemasal bir “gerçek”tir (Büker, 1985, s. 64).

Taraf Tutmak, senarist Harwood'un, “Şu açıkça belli ki, ‘kültür’ tek başına hiç kimseyi, hiçbir şeyden korumaz. Almanya Avrupa'daki en ‘kültürlü’ ulustu” saptaması ışığında (Nathan, 2009) en köklü kültürel mirasın bile bir toplumun diktatörlüğe teslim oluşunu tek başına engelleyemeyeceğini ortaya koymuştur. Sanatçısı susturulan toplumun, barıştan ve adaletten yana refleksi zayıflar. Bu zayıf refleksi ise yalnızca kendi kurallarını egemen kılmak isteyen iktidarların işine yarar (Yağcı, 2003, s. 13–23). Acı son adım adım yaklaşırken olup bitene susan toplumu da sanatçı kadar sorgulamak gerekir.

István Szabó, filmle ilgili beklentisini, 2002 yılında şöyle dile getiriyor:

Nazi diktatörüyle işbirliği yapan bir orkestra şefinin öyküsünü anlatırken, kostümlü bir geçmiş yüzyıl masalına çevirmemek önemliydi. İzleyici, Amerikalı Binbaşı ve karşıtı Alman orkestra şefi çatışmasında günümüzde

yaşanan ikilemleri, çağdaş diktatörlüklerle uzlaşmanın ve kendini aklamının ahlaki açmazlarını görebilsin istedim (www.origo.hu, 2002).

Taraf Tutmak, diktatörlükte suça ortak olmadan varlığını korumanın zorluğunu, baskılar karşısında sergilenen tutumun yarattığı vicdani hesaplaşma ve çatışmaların, yalnızca belli bir topluma ve döneme özgü olmadığını kanıtıyor. Nazi dönemindeki gibi heykellerin yıkıldığı, kitapların toplatıldığı, özel yaşama ilişkin bilgilerin, politikaya malzeme edildiği, ispiyon mekanizmasının, insanları haksızlıklara göz yummaya yönelttiği günümüzde, Almanya'da soykırımla sonuçlanan diktatörlük rejiminin tarihin derinliklerinde kalan, bizden uzak kötü bir anı olmaktan ibaret olmadığını, tarihe yazılan her vahşetin gündelik süreçlerdeki tutumların sonucu olduğunu vurguluyor.

Taraf Tutmak, “kostümlü bir geçmiş yüzyıl masalı” olmaktan uzak, günümüz siyasal ikliminde insan olmanın zorluğunu, tarafsız kalmak ve taraf olmak arasındaki ince dengeyi ve olası bedelleri acıtıcı bir biçimde düşündürüyor.

Kaynakça

Applegate, C. & Potter, P. (2002). Germans as “the People of Music”: Genealogy of an Identity. C.Applegate & P. Potter (Der.), *Music and German National Identity* (s.1-35). Chicago: The University of Chicago.

Arendt, H. (2004). *Geçmişle Gelecek Arasında* (B. S. Şener, çev.). İstanbul: İletişim.

Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek* (A. Tekin, çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Aydın, Y. (2008). Müziği Yazmak Okumak. A. A. Avar & D. Sezer (Der.), *Hasan Ünal Nalbantoğlu'na Armağan* (s. 551-587). İstanbul: İletişim.

Başekim, S. G. (2010). Boğazda Hayat Var! S. Büker (Der.), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (s. 92-139). Ankara: Kırmızı Kedi.

Bogue, R. (2003). *Deleuze On Cinema*. London: Routledge. http://books.google.com.tr/books?id=PIgJw3hPoKYC&pg=PA107&lpg=PA107&dq=sonsigin+deleuze&source=bl&ots=Vp7u3iJ-X8&sig=HQ2QKtzTcv9GG1vQIdG18A4jIF0&hl=tr&ei=Hkv6TafE14XSsgbEgJHUDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCEQ6AEwAg#v=onepage&q=sonsigin%20deleuze&f=false (Erişim tarihi 29 Mayıs 2011).

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost.

Canjavec, J. (2011, 5 Şubat). *Közös Bününk a hallgatás*. <http://www.klubhalo.hu/modules.php?name=News&file=article&sid=271> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

Cox, M. (2011). *Havaya Uçuran Müzik*. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Bc1C08-WuU4J:www.beethovenlives.net/index.asp%3FDID%3D7518+beethoven+5.+senfoni&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr> (Erişim tarihi 24 Mart 2011).

- Daoust, P. (2004, 27 Ekim). Swingtime for Hitler. *Guardian* <http://www.guardian.co.uk/music/2004/oct/27/popandrock+cazz+for+hitler&cd=2&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr> (Erişim tarihi 14 Mart 2011).
- Dellaloğlu, B. (2007). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say.
- Domaniczky, T. (2006, 27 Ocak). Szabó István: Szembesítés. <http://www.nol.hu/archivum/archiv-392171> (Erişim tarihi 10 Mart 2011)
- Fainaru, D. (2002). *Szabó a kilencvenes években*. <http://www.filmkultura.hu/regi/2002/articles/essays/szabo.hu.html> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).
- Fandel, J. (2006). *Beethoven Fifth Symphony*. <http://www.google.com/books?hl=tr&lr=&id=wk2c1M7N5LAC&oi=fnd&pg=PA16&dq=fifth+symphony+and+morse&ots=chz7v1D2rv&sig=d0Fc4u-7B-7nZFaVhtJOUKpXLFQ#v=onepage&q=fifth%20symphony%20and%20morse&f=false> (Erişim tarihi 12 Haziran 2011).
- Fairbairn, M. (2002). Art, Politics, and Taking Sides: An Interview with István Szabó. *Film-Philosophy*, vol. 6, no. 19. <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n19Szabó-fairbairn>. (Erişim tarihi 16 Nisan 2011).
- Gardiner, J. (2010). István Szabó's Taking Sides (2001) and the Denazification of Wilhelm Furtwängler. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 30(1), 95-109. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/01439680903577300> (Erişim tarihi 20 Mayıs 2011).
- Hartai, L. (2002). *Film –Es Médiafogalmak Kiszótára*. Budapest: Korona.
- Karaoğlu, A. (2011). Eleştirinin Olanacağı, Yargısız Sentezin Mantığı: Türkiye'de Telif Eserlerinde Adorno ve Popüler Müzik. D. B. Kejanlıoğlu (Der.), *Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri* (s. 525-546). Ankara: De Ki.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Litera.
- Lane, A. (2003, 8 Eylül). *Background Music: István Szabó's Taking Sides* (s. 1-2). http://www.newyorker.com/archive/2003/09/08/030908cerci_cinema (Erişim tarihi 2 Nisan 2011).
- Lydia, G. (2008). The Musicality of Violence. G. Lydia (Der.), *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (s.171-204). Columbia: Columbia University Press.
- Nathan, J. (2009, 14 Mayıs). Interview Ronald Harwood. *The Jewish Chronical Online*. <http://www.thejc.com/arts/arts-interviews/interview-ronald-harwood> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).
- Révész, S. (1997). *Almodozások Kora* <http://beszelo.c3.hu/97/06/15.htm> (Erişim tarihi 16 Mayıs 2011).
- Schumann, R. (1839). <http://www.jstor.org/pss/1430638> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).
- Stóhr, L. (2004, 7 Mayıs). *Bizalom, 1979* <http://magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/bizalom-1979-filmtortenet-elemzes.html> (Erişim tarihi 12 Haziran 2011).
- Szabó, L. (1991). http://szaboistvan.lap.hu/2000_elott/22703829?22703861#dobo (Erişim tarihi 15 Mart 2011).

Tamer, Ü. (çev.) (1975). *ABD'ye Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesi Tutanakları: İhanet Yılları*. İstanbul: Cem.

www.beethovenlives.net (2011). <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Bc1C08-WuU4J:www.beethovenlives.net/index.asp%3FID%3D7518+beethoven+5.+senfoni&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

www.classicalnotes.net/classics/fifth.html (Erişim tarihi 15 Nisan 2011).

www.guerilla-films.com/takingsides/music.htm (Erişim tarihi 10 Haziran 2011).

www.klasiknotlari.com.tr (2009). http://www.klasiknotlari.com.tr/81/Johannes_Brahms_Senfoni_No_1_Op_68_Do_Minor.html (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

www.origo.hu (2002, 26 Mart). *Szabó István a megalkuvással Szembesít*. <http://www.origo.hu/filmklub/20020326noname.html> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

www.origo.hu (2006, 26 Ocak). *Szabó István beismerte Ügynökmúltját*. <http://www.origo.hu/itthon/20060126esugynok.html> (Erişim tarihi 24 Mayıs 2011).

www.SzabóIstván.lap.hu/+Szabó+István+Szembes%C3%ADt%C3%A9s+interju&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&source=www.google.com.tr (Erişim tarihi 10 Mayıs 2011).

Yağcı, Ö. (2003). *Savaş ve Edebiyat*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm.

Yalur, T. (2010). *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*. Ankara: Phoenix.

Yener, F. (1991). *Müzik Klavuzu*. Ankara: Bilgi.