



BELGESEL VE TARİH: SERGEI LOZNITSA'NIN STATE FUNERAL, REVUE VE THE EVENT BELGESELLERİ ÜZERİNDEN SAVAŞ SONRASI SSCB TARİHİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Kamer İncedursun

Öz

Bu araştırmanın amacı, sinema ve tarih ilişkisi çerçevesinde İkinci Dünya Savaşı sonrasında SSCB'de yaşanmış olan üç önemli toplumsal değişim dönemini üç farklı belgesel üzerinden incelemektir. Bu bağlamda, 1953 yılında ölen Joseph Stalin'in kült kişiliği ile SSCB'deki matem iklimini ele alan *State Funeral (Devlet Töreni)*, Sergei Loznitsa, 2019), hemen ardından Nikita Kruşçev dönemiyle başlayan destalinizasyon süreci ile yeni endüstriyel kalkınma anlayışını gösteren *Revue (Gösteri)*, S. Loznitsa, 2008) ve son olarak Glasnost ve Perestroyka döneminin sonunda Mihail Gorbaçov önderliğindeki Sovyetler Birliği'nin kaçınılmaz çöküşünü gözlemleyen *The Event (Olay)*, S. Loznitsa, 2015) belgeselleri incelenecektir. Bu açıdan SSCB devlet aygıtının işleyişi, toplumun gündelik hayatı ve çalışma yaşamının dinamikleri hakkında birçok somut veri paylaşan bu belgeseller; görüntünün baskın gücünü de arkasına alarak, Sovyetler Birliği tarihini görsel şekilde yeniden yazmaya çalışmaktadır. Araştırma nesnesi olarak bu belgesellerin seçilmesinin sebebi tamamen arşiv görüntülerinden seçilip restore edilen görsel-işitsel malzemeye yeniden işlevsellik kazandırılmış olmasıdır. Geçmişte büyük ölçüde yazılı belgelere göre kabul gören ve şekillenen tarih ve tarih anlayışı, özellikle yirminci yüzyıldan itibaren tüm dünyada yaygınlaşan video kayıt teknolojisi ve araçları sayesinde önemli bir değişim geçirmiştir. Görüntü; tarihçilerden arkeologlara, sosyologlardan antropologlara ve hatta fizik, kimya, biyoloji gibi alanlarda çalışan bilim insanlarına kadar tarihin ve keşiflerin tanığı ve kanıtı haline geldi. Hatta günümüzde "tarih" ve gerçeklik söz konusu olduğunda görüntü, yazıdan daha önemli hale gelmiştir. Örneğin antropologlar, inceledikleri kabilelerin kültürlerini detaylı bir şekilde fotoğraflamış ve videoya çekmişlerdir. Araştırmamıza konu olan belgeseller Marc Ferro'nun *Sinema ve Tarih* isimli metninde işaret ettiği üzere tarihin birer temsilcisi olarak ele alınacak ve SSCB tarih yazımı alanına etkileri bağlamında göstergibilimsel açıdan değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Tarih, SSCB, belgesel, Sergei Loznitsa, göstergibilim

Geliş Tarihi | Received: 26.02.2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 01.09.2023

23 Kasım 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi

ORCID: 0000-0001-7083-2206 • E-Posta: kamerincedursun@gmail.com

DOCUMENTARY AND HISTORY: A HISTORICAL ANALYSIS OF POST-WAR SOVIET HISTORY THROUGH SERGEI LOZNITSA'S DOCUMENTARIES *STATE FUNERAL*, *REVUE*, AND *THE EVENT*

Abstract

The aim of this study is to analyze three important periods of social change in the USSR after the Second World War through three different documentaries within the framework of the relationship between cinema and history. In this context, it examines the documentaries *State Funeral* (2019), which deals with the Joseph Stalin's cult of personality and the climate of mourning in the USSR in 1953; *Revue* (2008), which shows the de-Stalinization process and the new industrial-development understanding that started with the N. Khrushchev period; and finally *The Event* (2015), which observes the inevitable collapse of the Soviet Union under Mikhail Gorbachev at the end of the Glasnost and Perestroika period. The reason for choosing these documentaries is that all of them were created using archive footage.

The conception of history as primarily arising from and shaped by written documents has undergone a significant change thanks to the spread of video-recording technology and tools during the 20th century. From historians to archaeologists, sociologists to anthropologists, and even scientists working in fields such as physics, chemistry, and biology, the image has become the witness and evidence of history and discoveries. In fact, today, the image has become more important than writing when it comes to "history" and reality. For example, anthropologists have photographed and videotaped the cultures of the tribes they have studied in detail. In this context, the singularity of the image as historical evidence and the holistic narrative formed by images when they come together fall within the scope of this study.

In his book *Cinema and History* (*Cinema et Histoire*, 1993), Marc Ferro puts forward the thesis that all films, whether documentary or fictional, are historical documents, and that images can serve, like written documents, as direct references in historiography. Michel de Certeau, in his book *The Writing of History* (*L'écriture de l'histoire*, 1975), argues that history is first and foremost a fiction and that historiography cannot be considered independently of the worldview of the historian.

The archival footage used in the above-mentioned documentaries is a type of historical evidence and a documentary record of the past. These documentaries offer very important anecdotes about the daily and social life of the society as well as the national and international politics of the Soviet Union in certain periods. Although the images that make up the documentaries, recorded at various times, were recorded in a controlled and supervised manner by camera operators guided by a certain authority and procedure, their historical objectivity

and evidential quality are not lost. For even the most controlled images carry implicit meanings about the historical contexts in which they were shot. For example, in the documentary *State Funeral* (Sergei Loznitsa, 2019) about Stalin's funeral, the "cultivation" of Stalin's dead body is seen, as well as the clothes and emotions reflected on the faces of Soviet citizens arriving in Moscow. Although the intention of the film operator was mainly to gather information about the sublimity of Stalin's funeral, much other information seeps in. Stalin's funeral is choreographed and planned down to the last detail. But what is unchoreographed and unplanned is the reality of the people who came to see Stalin's dead body and their curious, fearful, sad, or emotionless eyes. Or, for example, the images of the peasants of the USSR in Central Asia, who obviously live far away from the image of socialism in Moscow, pretending to understand the funeral ceremony in Russian, which they heard on the radio, and to be sad about Stalin's death, because they knew they were being filmed. This, too, tells the viewers a lot. When we look at these images, we obtain a wealth of data about people's faces, the clothing style of the period, people's poverty, the way they speak, their socialization style, political discourses, political developments, people's expectations, economic problems, dreams, daily-life routines, and many other issues.

There is a very important feature in this kind of archival footage. No matter why they were shot or with what mise-en-scene, after a certain point the image declares its neutrality toward both the viewer and the filmmaker. The person who recorded the image can only control the image up to a certain point. At this point, the time interval between the date the image was shot and the date it is watched again has a very important effect. Images that pass through time will undoubtedly begin to express different meanings and say new things for the new eyes that will watch them in the future. Therefore, in this sense, it can be said that documentary images are a particularly dynamic and vivid type of historical evidence.

At this point, of course, another issue that we should mention is the point of view that Sergei Loznitsa tries to conceal as much as possible in his documentaries. Loznitsa tries to show that he approaches history objectively by making his negative ideological attitude toward the USSR as invisible as possible. In various statements to the media, he has stated that he has no intention of becoming a historian. However, the essence of the matter shows us that the montage of scattered and fragmented historical images to create a certain meaning is no different from the work of the historian who brings together various scattered written documents.

In line with this assumption, this study, based on Marc Ferro's thesis, will analyze what the images in the documentaries produced by Sergei Loznitsa show historically. It also presents some analyses of the history presented within the framework of Michel de Certeau's worldview of the historian.

Keywords: history, Soviet Union, documentary, Sergei Loznitsa, semiology

Giriş¹

Yirminci yüzyılı tarihsel anlamda dünya toplumları ve siyasal sistemler açısından büyük bir (ekonomik, politik, kültürel, askeri, teknolojik) laboratuvar alanı olarak tanımlayabiliriz. Toplumsal yaşamın yeniden üretimi ve bu üretim biçimi adına ortaya koyulan egemenlik modellerinin mücadelesinin bir tarihi olan geçtiğimiz asır; aynı zamanda insanlığın da tarih boyunca toplumsal açıdan en büyük umut ve felaketleri bir arada yaşadığı bir zaman dilimi olmuştur.

Susan Buck-Morss, "Yirminci yüzyılın rüyası kitleselel ütopyalar inşa etme" (2000/2004, s.7) demektedir. Ona göre sınaı modernleşmenin temelindeki itici güç; ister kapitalist isterse de sosyalist biçimde olsun, maddi dünyayı fiziksel olarak dönüştürme ütopyalarının yarattığı baştan çıkarıcı söylemdi (Buck-Morss, 2000/2004). Ancak özellikle Nazizm'in yükselişi, ikinci dünya savaşının başlaması ve savaş sonrasında kurulan yeni dünya düzeninde NATO ile Varşova Paktı arasında sınaı rekabet ve termonükleer yok oluş dengesi üzerine oturtulmuş olan Soğuk Savaş dönemi hem doğuda hem de batıda kitleselel ütopyaların yerini distopyanın almasına neden olmuştur. Böylelikle gittikçe karanlığa gömülen uluslararası siyaset Doğu'da yerini totaliter sistemlerin semirmesine bırakırken; Batı'da ise yaşamı toplumsal ideallerden arındırılmış salt bir tüketim ideolojisine indirgemıştır.

Sovyetler Birliği'nin çökmesi, Batı'nın soğuk savaş döneminde ideolojik ve ahlaki düzeyde kendisine üstünlük sağladığını düşündüğü demokrasi, insan hakları ve özgürlük gibi temel kavramların içinin boşalmasına ve biçimsel düzeyde fenomenlere dönüşmesine sebep olmuştur. Susan Buck-Morss (2000/2004), Batı menşeli modernleşme hikâyesinin bir parçası olarak gördüğü tarihsel sosyalizm deneyinin çökmesinin esasında bir anlamda bütün Batı'nın tarihsel anlatısının da sorgulanmasına sebep olduğunu belirtmekte ve günümüz dünyasını tanımlamakta kullanılan post-modern terimini eğer bir anlamı varsa yeni bir tarihsel durumu tanımlamaktan ziyade kalkınmacı ve iyimser anlamda tarihsel aşamalardan oluşan bir şeyin (tarihsel evrim) olmadığını ortaya koymasından önemli bulmaktadır.

Bugün yirminci yüzyılın tarihini yorumlamak ve yazmak on dokuzuncu yüzyıl ve önceki tarihsel zamanlar üzerine yazmaktan daha kolay

¹ Makalenin yazım sürecinde yaptığı eleştirel katkılardan ötürü Prof. Dr. Oğuz Adanır'a teşekkür ederim.

ve aynı zamanda daha zordur. Kolay olmasının sebebi geçtiğimiz yüzyıla ait bilgi ve belge birikiminin önceki yüzyıllardan çok daha fazla bilgi ve belgeye sahip olmasıdır. Fakat aynı sebep onun zorluğuna da işaret eder. Çünkü esas mesele neredeyse sonsuz miktardaki tarihsel bilgi ve belgenin hangi amaçlarla ele alınacağı ve herhangi bir sav ortaya koyarken hangi belgelerin tarihsel açıdan önemli kabul edilip hangilerinin eleneceği meselesidir. Bu noktada verilen kararlar ve uygulanan yöntem tarihi yapan öznenin kendisinden, dünya görüşünden ve bulunduğu yerden ve zamandan bağımsız değildir (de Certeau, 1975/2020). Bu açıdan bakıldığında aynı tarihsel olaylar hakkında (Savaşlar, Devrimler vb.) neden tek bir genel geçer tarihyazımının olmadığı anlaşılabilirlik kazanmaktadır (Ferro, 1993/2017). Söz gelimi bugün Sovyetler Birliği tarihi ile ilgili dünyadaki egemen kanaat bizi reel sosyalizm deneyinin tarihsel anlamda mahkûm edildiği bir sonuca götürmektedir. Bunun için de Sovyetler Birliği'nde yaşanmış olan birçok trajik tarihsel vaka (tüm diğer sosyal kalkınmaların yok sayılması pahasına) genel bir totalitarizm çözümlemesiyle birleştirilip sosyalizmin bir toplumsal ütopya olarak durmaksızın olumsuzlanması ve Neo-liberalizmin de olumlanması amacıyla araçsallaştırılmaktadır.

Tarihsel olarak devlet kapitalizmi, reel sosyalizm ya da totalitarizm gibi kavramlarla tanımlanan bu ortadan kaybolmuş iktidar mekanizmasının çözümlemesindeki ayrım aslında daha en başta onu inceleyen öznenin zihniyetinde ve dilinde başlamaktadır. Bu dile de en genel anlamda kendisini içine yerleştirdiği dünya görüşü (ideoloji) yön vermektedir. Olgular (nedenler ve sonuçlar) burada ikincil dereceden öneme sahip görünmektedir. Ayrıca tarihsel ve toplumsal bağlamda sorulması gereken esas soru Sovyetler Birliği'ndeki rejim türünü tanımlamaktan ziyade SSCB'de hiç gerçek anlamda bir sosyalizmin yaşanıp yaşanmadığı ile ilgili olmalıdır. Sovyetler Birliği deneyinde yaşanmış olan şey devlet merkezli sosyalizm ya da totalitarizm içerisine yedirilmiş ve biçimsel düzeye indirgenmiş ütopyik sosyalizm göstergelerinden oluşan bir sistem müsveddesi miydi yoksa gerçekten de 20.yy. başında ilkel koşullarda ve açlık içerisinde yaşayan on milyonlarca insanın kaderini değiştirmiş bir sınıai, toplumsal ve kültürel kalkınma aygıtı mıydı?

Tarihin ve tarih yazımının hegemonik ve ideolojik çekişmelerinin izini sürmenin bu araştırmanın sınırlarının dışında yer aldığı farkında olmakla birlikte; bu çalışmanın konusu olan belgesellerin içeriğindeki tarihin görüntülerini post-Sovyet tarihyazımı bağlamında göstergebilimsel açıdan analiz etmeye çalışacağız.

Tarih ve Sinema İlişkisi

"Tarih her zaman günceldir"

Benedetto Croce

"Hakikat bizden kaçamaz"

Gottfried Keller

Jay Leyda'ya göre değişik kaynaklardan edinilen tarihsel arşiv görüntülerinin editöryel bir müdahale sonucunda yeni tarihsel anlatılar inşa etmek amacıyla bir araya getirilmesi *derleme* filmlerin özünü oluşturur ve bunun kökeni de Sovyet yönetmen Esfir Shub'ın *The Fall of the Romanov Dynasty (Romanov Hanedanlığı'nın Çöküşü-1927)* isimli çalışmasına kadar gider (aktaran Baron, 2014, s.8). Bununla birlikte "Bir film çekildiği dönemin izlerini taşır ve sonuç olarak da tarihsel yorumlamaya açık hale gelir" (Ryan & Lenos, 2012, s.187) ve "tüm filmler tarihsel, politik, kültürel, psikolojik, toplumsal ve ekonomik anlamlar taşırlar ve yapıldıkları dünyaya pek çok yolla göndermede bulunurlar" (Ryan & Lenos, 2012, s. 7).

Sinema ve Tarih isimli çalışmasında film fenomeninin geçtiğimiz yüzyılın özellikle ilk yarısında tarihçiler tarafından yeterince güvenilir bir belge olarak kabul edilmemiş olmasını eleştiren Marc Ferro; tarihçinin işlevi ve tarihin nasıl yazıldığı konusunu dile getirerek; "[...]bilgi ya da bilim adına, Prens'e, Devlet'e, bir sınıfa ya da bir ulusa, kısacası mevcut olan ya da olmayan bir düzen veya sisteme hizmet etmeyen ve farkında olarak ya da olmayarak, ne rahip ne de asker olan çok az tarihçi tanınıyor" (1993/2017, s. 26) demektedir. Öte yandan Michel de Certeau (1975/2020), tarihyazımının arkasında daima bir iktidar aygıtının bulunduğu ve iktidarın meşruiyetinin kökeninde; inşa edilen tarihsel söylevin yattığını söylemektedir. Sözelimi bir ulus ya da devletin varlığı ve bütünlüğünün arkasında kurumsal ve kuramsal olarak tahkim edilmiş olan tarihsel anlatı ve bağlantılar bulunmaktadır. Fransız tarihçi Ernest Levisse'ye göre "Tarih öğretiminin üzerine düşen yüce görev, anavatanın [...] ve efsaneleştirilmiş olanlar da dahil, geçmiş kahramanlarımızın anlaşılmasını ve sevilmesini sağlamaktır" (aktaran Ferro, 1993/2017 s. 27). Bu bakış açısına göre tarihi yapan kişi olarak tarihçi; toplumsal anlamda daima güdümlenici bir rol üstlenmektedir. "Tarihçi" der de Certeau, "yalnızca iktidarın 'yakınlarında' bir yerdedir. Keza tüm modern ülkelerde tarih -tezlerden el kitaplarına kadar- kendisine az ya da çok belirgin biçimlerde verilen talimatlar doğrultusunda eğitime ve harekete geçirme görevlerini üstlenir" (1975-2020 s. 25). Walter Benjamin ise tarihçinin

akıbetini bildirirken "Historisist tarihçinin aslında kiminle duygudaş olduğu sorusu ortaya atıldığında, bu hüznün niteliği daha da açığa çıkar. Cevap belli: Galip gelenle! Hükmedenlerin hepsi de kendilerinden önce galip gelmiş olanların mirasçısıdır. O halde galiple duygudaşlık daima hükmedenlerin işine yarar" (Benjamin, 2008, s. 42) demektedir.

Tarih ve tarihyazımı üzerine söylenmiş olan bu sözlerden yola çıkarak söyleyebiliriz ki tarihyazımı uzun zaman boyunca egemenlerin oluşturduğu iktidar bloğunun ideolojik kaldıracı işlevini görmüştür. Fakat on dokuzuncu yüzyıl ile görüntü teknolojilerinde gerçekleşen buluşlar (fotoğraf, sinematograf vb.) ve bu buluşların yaygınlaşmaya başlaması sonucunda egemenler tarafından tekel altına alınmış olan *Tarihin* önemli oranda sarsıntı geçirdiğini ve tarih üzerine söz söyleme hakkının (Ferro, 1993/2017) da kısmi ölçüde demokratikleşmeye başlamış olduğunu ileri sürebiliriz. Yirminci yüzyılın ilk çeyreği bittiğinde, tarih artık tek bir kesimin üzerinde istediği resmi çizebildiği bir tuval olmaktan çıkmış görünmektedir. Bu noktaya gelinmesinde tarihin kitleleşmeye başlamasının da etkisi bulunmaktadır. Sınai kapitalizmle birlikte hızlanan modernleşme ve kalkınma hamleleri kırsaldan kentlere doğru göçü arttırarak mega şehirlerin oluşumunu tetiklemiş ve bu gibi faktörler yığınların kentlerdeki gündelik yaşam pratiği gibi tarihsel olarak yeni bir olgunun ortaya çıkmasına neden olmuştur (Buck-Morss, 2000/2004).

Geçmişte tarihin imajları (her türlü sanat dalında) özne olarak genellikle tanrıların ve tanrıların yeryüzündeki temsilcisi konumunda bulunan imparatorların, kralların ya da lordların suretlerini seçmiştir. Ancak büyük burjuvaların tarih sahnesine çıkmasıyla birlikte tarihin öznelere de değişime uğramıştır. Yirminci yüzyıla gelindiğindeyse, kitleler; kendilerini ilk kez tarihin iliştilirilmiş birer nesnesi olmaktan kurtaran ve onları tarihin öznelere dönüştüren sinema ile tanışmış ve bu yeni teknolojinin imkanları karşısında adeta büyülenmişlerdir. Tıpkı kendileri gibi yüce olmayan; bir tren garında bekleyen ya da çalışmakta olduğu fabrikadan derme çatma kulübesine giden, soysuz ve bulduğu her fırsatta aylaklık eden bu ayak takımının görüntüleri, farkında olarak ya da olmayarak, tarihte ilk kez ötekinin ve görünmeyenin tarihini oluşturmaya başlamıştır.

Tüm bu kabiliyetine rağmen yirminci yüzyılın başlarında sinematograf cihazı ve görüntünün kendisi ile bu görüntülerin gösterildiği mekânlar, elitlerin nazarında bir çeşit aşağılamaya maruz kalmış ve düşük kültüre sahip kişilerin beğenisine hitap eden ve kitleleşme şamatalarının

döndüğü ortamlar olarak nitelenmiştir. Georges Duhamel, sinematograf ile ilgili görüşünü "bir uyuşukluk ve çözümlenme makinesi, okur-yazar olmayanların ve ağır işlerde hırpalanan zavallıların boş vakit uğraşı" (aktaran Ferro, 1993/2017, s. 28) şeklinde dile getirmiştir. Kitlelerin düşlerini bir ışık huzmesi ile dolduran bu *parça icadı*, muktedirlerin gözünde bir değer ifade etmemiştir. Bu bağlamda görüntülerin uzun süre boyunca iktidar karşısındaki bu makus talihi hakkında eleştirel bir yorumda bulunan Ferro şöyle diyor:

Uzun zamanlar boyunca Hukuk, film yaratıcısına senaryoyu yazan kişi gözüyle baktı. Alışkanlıkla, filme alanın telif hakları tanınmadı. Kültürlü bir insan konumuna sahip değildi ve görüntü "avcısı" olarak vasıflandırıldı. [...] Yani hukukçular, eğitilmiş kişiler, yönetici kurumlar ve Devlet için yazılı olmayanın, görüntünün kimliği yoktu. Bu durumda tarihçiler, onu nasıl referans olarak gösterebilir veya alıntılatabilirdi? [...] Buna ek olarak, uydurma bir temsil olan, seçilmiş ve değiştirilmiş bu görüntülerin denetlenemez bir kurgu, bir numara, bir hile yoluyla bir araya getirilmiş olduğu herkes tarafından bilinirken onlara nasıl güvenilebilirdi? Tarihçi bu tür belgeleri bir dayanak olarak kabul edemezdi. Onun camdan bir kafeste çalıştığı herkes tarafından biliniyor: 'işte referanslarım, işte kanıtlarım.' Bu belgelerin seçilmesinin ve toplanmasının, savların diziliş sırasının da bir kurgu, bir numara, bir hile olabileceği kimsenin aklına gelmedi. Aynı kaynaklara başvurma olanağına sahip olmuş bütün tarihçiler, Devrim üzerine aynı sözleri mi sarf ettiler? (1993/2017, s. 28-29)

Peki hareketli görüntü ne zaman ciddiye alınmaya başladı? Aslında en başından beri, 1896 yılında, Lumiere Kardeşler tarafından kayda alınan *Bir trenin La Ciotat garına varışı* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Lumiere Brothers, 1896*) isimli 50 saniyelik çekimin kamusal alandaki ilk gösteriminin izleyiciler üzerindeki çarpıcı etkisi ile başlamış olsa da esasen sinemanın kitleleri toplumsal anlamda kadrajın merkezine özne olarak koyabileceğinin ve kitle siyasetindeki kaldıraç rolünü üstlenebileceğinin anlaşılmasıyla gerçekleşmiştir.

Parça icadının sağladığı bu imkânı ilk fark edenlerin tam da siyasetlerini *parça sınıfının* baştan çıkartılması üzerine inşa etmiş olan Bolşevikler ile Naziler olduğunu söyleyen Marc Ferro (1993-2017), Bolşevik Devrimi ertesinde sinemanın kitleler üzerindeki yönlendirici etkisinin Lenin, Lunaçarski ve Troçki tarafından hemen fark edildiğini ve bu imkânın devrimin hesabına kullanılması için gerekli girişimlerde bulundukla-

rını belirtir. Hatta Devrimin ilk dönemlerinde Aydınlanma Halk Komiserliği görevini ifa eden Anatoli Lunarçarski'nin 1918 yılında bir adım daha ileri giderek işi pratiğe döktüğünü ve toplumun iki uzlaşmaz katmanını temsil eden burjuva aydını ile devrimci kaba işçiyi birbirine yakınlaştırıp devrim potasında eritmeye gayret eden bir devrim sonrası sosyolojisini ele alan *Uplotnenie* (Congestion- 1918) isimli bir film senaryosu yazdığını (Ferro, 1993/2017) söyler. Ayrıca eğitimsiz ve okuması olmayan halkın zihninde devrim fikrinin şekillenmesi için sinema çekimlerinin kullanılması, iç savaşın sürmekte olduğu Rusya'da Bolşeviklere kitlesel destek konusunda tartışmasız moral üstünlük sağlayabilirdi. Bu açıdan bakıldığında Bolşevik iktidarının en başından beri devrime sempati duyan veya partizanlık seviyesinde bağlı olan tüm sanatçıları ve aydınları belirli siyasi hedefler doğrultusunda aktif olarak kullandığı görülmektedir. Sovyet siyasal aklının bu araçsallaştırma girişimini Rotha şöyle tanımlar:

Her Sovyet filmi, politik amaca sahip bir yapımdır ve Sovyet yönetiminin görevi bu amacı mümkün olduğu kadar açık, güçlü ve canlı bir şekilde ifade etmektir. Sovyet Rusya'da sinema, tüm kalbiyle hükümete destek olacak bir araç olarak değerlendirilmektedir. Hükümet liderleri, filmlerin değerini ilkelerini yaygınlaştırma etkinlikleri ile ölçmektedir. Lenin tiyatroyu, Bolşevizm'in tüm kavramlarının potansiyel bir küçük evreni olarak görür ve politik bir modelde yeni bir tiyatro kurulması için girişimlerde bulunur. Sinema, sınırsız gösterim alanı ve ticari üstünlüğü nedeniyle tiyatronun üzerinde bir araç olarak kendisini aynı ideaya adanmıştır (2000, s.67).

Devrimin ilk birkaç yılında muazzam işlere imza atan ve sinemayı "insanları eğitmeye yarayacak en güçlü araç" (Petric,1989/2000 s. 21) olarak gören Dziga Vertov gibi konstrüktivistler için sinema "sosyalist bilinci, burjuva mantığıyla değiştirme yoluyla, teknolojik devrim ve bu topyekûn dönüşüme yardımcı olmak ve çalışan sınıfın acil sorumlulukları ve gereksinimlerine odaklanarak sanatı özgürleştirmek" (Petric,1989/2000, s. 21) gibi amaçları yerine getirmeliydi. Buna paralel olarak Bolşevikler tarafından sanatlar içinde en önemlisi olarak kabul edilen sinemanın dışında; heykel ve resim sanatıyla üretilmiş eserler de devrime hizmet edecek şekilde tarihteki yerini alıyordu. Lenin, Anatoli Lunaçarski'yle yaptığı görüşmede kendisine "Moskova meydanlarını devrimcilere ve sosyalizmin büyük savaşçılarına adanmış heykel ve anıtlarla süslemek" (Buck-Morss,2000/2004, s. 56) isteğinden bahsetmişti. Böylelikle devrimle doğan yeni tarih, sanat eserleri aracılığıyla, kitlelerin her gün ge-

lip geçerken göreceği bir tarih olarak bizzat kenttin üzerine yazılacaktı (Buck-Morss, 2000/2004). Öte yandan Bolşeviklerin *devrimci zamanın* (Buck-Morss) tarihyazımı konusunda sanattan aldıkları destek bununla da sınırlı kalmamıştır. Devrimin üçüncü yıl dönümü olan 1920'de Petrograd'da gerçekleştirilen kutlamalarda, Bolşeviklerin iktidarı ele geçirdikleri an olan *Kışlık Saraya Baskın* anının canlandırılması sırasında rol alan on bin kişilik tiyatro ekibine "tam sarayın basıldığı zirve anında" (Buck-Morss, 2000/2004, s. 155) yaşanan *katharsis* etkisiyle izleyici olarak orada bulunan yüz bin kişinin de katılmasıyla herkesin şoke olduğu büyük bir kitlesel performans yaşanmıştır (Buck-Morss, 2000/2004, s. 155). Böylelikle tarihsel olarak yakın bir geçmişte yaşanmış olan *Devrim Gecesi* birebir yeniden canlandırılmış ve bu tarihsel vaka, kitlelerin özne olarak başrolü oynadığı bir canlı performans şeklinde yeniden üretilmiştir.

"Marx da dahil olmak üzere" der Buck-Morss; "en azından Hegel'den beri, siyasi devrimi meşrulaştıran şey tarihtir" (2000/2004, s. 57). Öyleyse *ilerlemenin* kaçınılmaz sonucu olarak nesneye (doğa, toplum vs.) uygulanan şiddetin meşruiyeti daima ona yol gösteren *tarih felsefesiyle* inşa edilmektedir. Bu ister öznenin isterse de bir süreliğine özne görünümüne bürünen nesnenin tarihi olsun, tarihyazımının *şeyleri* daima siyasi mukteditrin lehine olacak şekilde eksilterek ve düzenleyerek *hakikati* kapsamaya çalıştığı görülmektedir. "Niçin tarih yazarız?" diye soran Buck-Morss şöyle devam eder:

Tarihyazımına hangi hakikati ortaya çıkarması için başvurulur? Bu bağlamda, özenli veya özensiz bir biçimde aktarılmış olgular tek başlarına yeterli bir yanıt sunamaz. Dahası, tarihin anlamına ilişkin esas soru zamanın dışında değil de ancak insan eyleminin yoğunluğu içinde sorulabileceğine göre, bu sorunun sorulma şeklinin, araştırma yöntemlerinin ve neyin meşru bir cevap sayılabileceğini belirleyen ölçütlerin siyasi içerimleri vardır (2009/2012, s. 121).

Bugün hem fiili hem de ideolojik olarak tarih olmuş olan Sovyet toplumuna ve o toplumun bölük pörçük tarihi imgelerine, o kültürün içinden çıkmış bir yönetmenin hazırladığı derleme belgeseller üzerinden bakmanın ne gibi yararları olabilir? Tarihte ortalama bir insan ömrü kadar bir zaman boyunca ayakta kalmış olan bir toplumsal ve siyasal pratikle ilgili çeşitli arşivlerinden seçilip çıkarılmış parçacıklar bir araya geldiğinde bizlere Sovyetler Birliği'nin *tarihsel gerçeği* ile ilgili ne söyleyebilir? "Film," diyor Ferro "gerçekliğin görüntüsü ya da değil, belgesel ya da imgesel, sahici bir entrika ya da katışıksız icat olsun, Tarih'tir"

(1993/2017, s. 31). Ve aynı zamanda “[...] film diğer araçlardan daha fazla yaşamın beklenmedik durumlarını gösterme yeteneğine sahiptir” (Kracauer, 1947/2010, s. 21). Ferro, sinema filmlerinin müesses nizamın im-gelerini bozabildiğini, kişi ve kurumların “toplum karşısında gösterdiği çifte görüntüyü” (Ferro, 1993/2017, s. 30) erozyona uğratabildiğini ve çekimin (kamera objektifliğinin) şeylerin dış görünümünün ötesinde içsel durumlarını da gösterme yeteneğine sahip olduğunu; yani görünmeyenleri görünür kılıp bir çeşit hakikat avcısına dönüştüğünü ileri sürüyor. Hakikat üzerindeki kontrolün de bir anlamda tarihin ve iktidarın metaforu olduğu düşünüldüğünde; filmlerle *Tarih* (iktidar) arasındaki ilişki daha net anlaşılabilir.

Belgesel ve gerçeklik

Tarihsel anlamda belgeselden beklenen belki de en büyük iddia, kurmaca ve deneysel filmlere nazaran, bünyesinde her zaman için daha fazla *gerçek* ve *hakikat* barındırmak olmuştur. Andre Bazin'e göre “gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır” (2007, s. 27). Fakat esasında gerçekliğin mekanik olarak yeniden üretimi ve temsili gibi sorunlar üzerine yapılmış olan çalışmalara belgesel sinema türünde üretilmiş sanatsal ve kuramsal eserlerde rastlanır. Çünkü sinema daha baştan itibaren *hakikat* ve *gerçek* kavramlarını temsil etme sorunlarıyla sarmalanmıştır. Yuri M. Lotman, görüntü ve gerçeklik hakkında şöyle demektedir:

Sinematografinin başlangıç dönemlerinde, perdedeki hareketli fotoğraflar seyircilerde korkuya (örneğin yaklaşan bir tren) ya da mide bulantısına (yukarıdan çekimler ya da sallanan bir kamerayla yapılan çekimler) ilişkin fizyolojik duyuların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Seyirci, görüntüyle gerçeklik arasında duygusal yönden hiçbir ayırım yapmamıştır. (1973/ 1999, s. 37).

Dave Saunders'a (2010/2018) göre *belgesel* terimi erken dönemde ilk kez John Grierson tarafından *görüntünün tarihi belge ve kayıt değerine* atıfta bulunmak için kullanılmıştır. Fakat aslına bakılırsa belgeselin bu tanımı Grierson için de sorunludur; çünkü kendisi de bu terimin “gerçeklik ve gerçekliğin temsiliyle ilgilenen filmlerin teorik potansiyellerine yapmacık bir sınır getirdiğinin” farkındadır (Saunders, 2010/2018, s.24).

Diken & Laustsen (2007/2010) sosyoloji disiplininin doğduğu andan itibaren seçtiği konular üzerinde yaptığı çalışmalarda bir çeşit gerçeklik ve temsiliyet krizi yaşadığını ve temsilin; temsil edilecek olan gerçekliği

mümkün merteye bütünsel olarak yansıtmayı amaçlaması gerektiğini belirtir ve şöyle der: "Bu bakış açısına göre sinema toplumsal yaşamı ancak dolaylı ve sanatsal bir şekilde yansıtır" (Diken & Laustsen, 2007/2010, s. 23). Öyleyse "Toplum hiçbir zaman olduğu gibi mevcut değildir, sadece bir bakış aracılığıyla çarpıtıldığı şekliyle 'görülür'" (Diken & Laustsen, 2007/2010, s. 28). Richard Barsam ise belgeseli de kapsayacak şekilde daha geniş bir tanım olarak *kurmaca olmayan* terimini ortaya koymuştur (aktaran Saunders, 2010/2018, s. 25). Ancak burada *kurmaca olmayan* ya da *kurgusal olmayan* terimi de sorunlu görünmektedir. Öyle ki *kurmaca* nitelikler taşıyan, birer senaryoya, oyunculara ve dekora sahip olan yüzlerce *belgesel* ya da *kurmaca olmayan* eser bulunmaktadır. Bu sebeple *belgesel* filmlerin genellikle diğer film türlerinden ayırt edilmesinde öne sürülen temel dayanakların başında gelen *gerçeklik* temsili iddiası da oldukça tartışma götürür bir konudur. Ranciere şöyle demektedir:

Bize gündelik gerçeklikten alınan imgeleri göstermesi ya da icat edilen bir hikâyeyi yorumlamak için aktörler kullanmak yerine kanıtlanmış olaylar üzerine arşiv belgeleri göstermesi nedeniyle bir 'belgesel' film bir 'kurmaca filmin' karşısında yer almaz. Belgesel film gerçeklik önyargısını kurgusal icatla karşılaştırmaz (2001/2016, s. 170).

Buradan anlaşılması gereken *kurmaca* veya *belgesel* filmin gerçeklik ve temsili karşısındaki niteliklerinin farklı olmadığı iddiasıdır. Buna rağmen gerçeklik ile kuvvetli bağlar kurmuş ve gerçekliği dönüştürecek kadar etkisi olmuş olan *The Thin Blue Line* (İnce Mavi Çizgi, 1988, yön. Errol Morris) gibi bazı önemli istisna belgeseller mevcuttur (Saunders, 2010/2018, s. 29).

İkinci Dünya Savaşı sonunda dünyanın içine girdiği kültürel, sanatsal, ekonomik ve politik atılımlar döneminde belgesel de kendi payına düşeni almıştır. Belgesel sinemaya yönelik sorgulamalar, yeni arayışlar ve geçmişin yeniden keşfi (Vertov) gibi süreçler "Amerika Birleşik Devletleri'nde Dolaysız Sinema (Direct-Cinema), Kanada'da Arı-Göz (Candid-Eye) ve Fransa'da Sinema-Gerçek(Cinema-Verite) " (Yalın & Güngör, 2013, s. 77) akımlarını ortaya çıkarmıştır. Bu birbirine paralel akımlar benzer niyet ve kaygılar taşır ancak konularını ele alma biçimi noktasında ayrışır (Yalın & Güngör, 2013, s. 77-78). Nazmi Ulutak (1988), belgesel sinemanın insanların sosyal psikolojik durumlarını, toplumsal problemlerini, tarihsel tanıklıklarını ve gündelik yaşam pratiklerini gözlemleyen, sorunsallaştıran ve çözümler arayan bir uğraş olduğunu belirtir.

Belgesel sinemada her şey gerçek insanın yaşamından ortaya çıkar. Bu yaşam önceden tasarlanarak, düzenlenerek, müdahale edilerek yeniden yaratılan bir yaşam değildir. Yaşamın kendisi 'olduğu gibi' yakalanır. Ancak belgesel sinemanın salt bu işlevinin başka bir deyişle 'nasılsa öyle göstermenin' ana ilke olarak kabul edilmesi, belgesel sinemanın teknolojiye dayanan saf gerçekliğe yönelmesini gerekli kılmaktadır. Bu da belgesel sinemayı sadece 'kayıt' etmekle sınırlayacaktır. Oysa kayıt işlevi belgesel sinemanın kendisi değil, önemli görevlerinden birisidir. Belgesel sinema için 'kayıt' etmek kadar önem taşıyan bir başka işlev de 'yorumlama'dır. Kayıt edilmiş tek tek doğruların bir araya getirilerek parça parça gerçekliğin oluşturulması belgesel sinemanın için geçerlilik taşımaz. Belgesel sinema bir bütün gerçekliğe ulaşmak zorundadır. Bunu da kayıt ettikleri ile toplumun daha geniş amaçları arasında geçmiş, bugün ve gelecek açısından kurduğu ilişki, bir başka deyişle 'yorum' ile sağlayabilir (1988, s. 110-111).

Ulus Baker ise sinema ve belgesel hakkında daha bütünsel bir yaklaşım sergiler ve bir bakıma görüntüyü tek bir çatı altında ele alır: "Sinema özünde montajlanmış belgelerdir ve tüm yirminci yüzyılı kaydetmiştir; bütün mümkün tanıklıkları, yapılamayan filmler de dahil olmak üzere içinde barındırmaktadır. Her fotoğraf, her film parçacığın bir 'belge' olduğuna göre, 'belgesel' demek, belgelerin ötesine geçmek ve görünmeyenleri görünür hale taşımak olmalıdır" (Baker, 2011, s. 170). Ulus Baker'in bu yaklaşımı; Ferro'nun her türlü sinema eserinin tarihsel bir belge niteliği taşıdığı konusundaki yaklaşımıyla oldukça örtüşmektedir. Bu noktada benzer şekilde Robert Stam de *kurmaca ve kurmaca olmayan* (belgesel dahil) eserler arasındaki ayrım hakkında şöyle demektedir:

Belgesel ve imgesel (fiction) filmler, her ne kadar genellikle kutupsal karşıtlar oldukları varsayılıyor olsa da aslında, tıpkı aynı şekilde geleneksel olarak karşıt görülen tarih ve mitin ortakyaşar bir biçimde bağlı olmaları gibi, teorik ve pratik olarak birbirlerine sıkıca bağlıdır. Post-yapısalcı tarihçi Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*'da (1973) mit/tarih ayrımının keyfi ve yakın zaman icadı olduğunu öne sürdü (2015/2021, s. 204).

Yukarıdaki pasajdan da anlaşılacağı üzere, özellikle günümüzdeki araştırmacılar ve uygulayıcılar nezdinde belgesel ve kurgusal arasındaki ayrım çizgisi git gide silikleşmektedir. Paul Rotha *Sinemanın Öyküsü* (*The Film Till Now*) isimli eserinde belgeselin kategorize edilmesi ve anlatı yöntemleri açısından şablonlaştırılmasının faydasızlığı üzerine önemli

bir tespitte bulunarak şöyle demektedir: "Belgeseller, film endüstrisinin diğer dalları içinde yeni yöntemler yaratmaya en fazla gereksinimi olan türlerdir" (Rotha, 2000, s. 24). Dolayısıyla belgesel sinema birçok yeni form, deneme, yaklaşım ve stil arayışı başta olmak üzere öncü sayılabilecek her türden girişime açıktır. Bu yüzden de belgeselin veya kurgusal olmayan yapımların -hakikati bütünsel olarak taahhüt etme iddiası uğruna tüm biçimsel öğelerden sıyrılarak haber görüntülerinin şablonuna dönüşmek gibi bir misyonu olamaz. Yani başka bir ifadeyle söylemek gerekirse belgesel filmler "[...] adil ve objektif olmak adına herhangi bir mutlak etik ya da ahlaki yükümlülüğü yerine getirmek zorunda değildir" (Saunders, 2010/2018, s. 30) ve Grierson'un da belirttiği gibi topluma karşı "sorumluluk hissi gerçekçi belgeselciliği sorunlu ve zorlu bir sanat kılar (aktaran Saunders, 2010/2018, s. 30). Ancak yine de gerçeklik konusundaki yoğun beklentiyi karşılamak ve seyirciye güven vermek ironik biçimde belgesel sinema türüne düşmektedir. Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik* isimli eserinde sinemanın gerçekçi olma ihtimalinin olduğundan bahseder ve geçmişte çeşitli meslek gruplarından insanların (bilim adamı, mühendis, hokkabaz vs.) kamerayı hareketi kaydetme ve inceleme aracı olarak kullandıklarını belirtir (Armes, 1974/2019).

Her ne kadar film gösterimi bir yanılsama süreci olup göz aldanımına (saniye 24 ya da 16 karede geçen ve birbirini izleyen ayrı görüntüleri birbirinden ayıramamaya) dayalı olsa da sinemanın gerçekçilik için bir potansiyeli vardır, çünkü kameranın kendisi bir hile yapmaz. Kameranın verdiği görüntüler, bir hareketin gerçek yaşamda olduğu biçimiyle birbirini izleyen aşamalarının kaydedildiği görüntülerdir (Armes, 1974/2019, s. 17-18).

Fakat paradoksal biçimde kamera teknik bir kaydedici olarak objektif olsa da montaj sübjektif ve manipülatif bir öğedir. Film ise bu ikisinin sentezinden oluşur. Öte yandan kurmaca bir filmde yaratıcı bir aşama olarak kabul edilen gerçekliği çarpıtma konusu belgesel sinemada genellikle hoş karşılanmaz. Bu durum görüldüğü kadarıyla a priori olarak belgesel filmin boynuna asılmış olan *gerçeğin* temsilcisi olmakla ilgili misyondan ileri gelmektedir. Fakat yine de ister belgesel isterse de kurmaca olmayan filmler olsun, yönetmenin -bilim adamından farklı olarak- ele aldığı konuya yaklaşımını belirleyen şey ortaya çıkması beklenen ampirik sonuçlardan ziyade estetik ve seyir zevkidir. Öyle ki *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook, 1922, J. Flaherty) filminin yaklaşık 2 yıl kadar süren çekimleri sırasında yönetmen Flaherty, çekimleri tamamlayabil-

mek için doğal gerçekliğe doğrudan müdahale edip, Nanook'u ve filmde görünen diğer Eskimo insanlarını kendi gündelik hayatlarından alıkoymuştur. Daha da önemlisi Eskimoların artık kullanmadığı fakat bir zamanlar belirli bir gerçekliği olan kültürel ve töresel alışkanlıkları ile ritüellerini tekrar tekrar filme çekmiştir (Armes, 1974/2019). Fakat sonuçta film estetik olarak beğenilmiş ve Pathe tarafından satın alınmıştır (Armes, 1974/2019). Grierson'un belgesel olarak değerli bulduğu fakat aslında gerçeği yerinde kayıt altına almayıp da yeniden inşa etmiş olan bu çalışma ile Flaherty kendini dünyaya tanıtmıştır (Armes, 1974/2019). Görünen o ki Flaherty'nin birçok kurmaca öge, prova ve tekrar barındıran bu tutumu türün *gerçekçilik* iddiasına halel getirirse de hakkında pek bir şey bilinmeyen Eskimoların yaşam ve kültürünü izleyiciler açısından *gerçek* ve anlaşılır kılmıştır. Burada "sanatçının kendi sanatsal tutumu konusundaki tavrı" (Makal, 2014, s. 207) öne çıkmaktadır. Sanatçının estetik tercihler bütünü olarak ortaya koyduğu tutum ise -sinema özelinde- bizi Roy Armes'in bahsettiği kameranın dolaysızlığı fikrinden farklı olarak montaj aşamasının gerçekliğe olan etkisi meselesine getiriyor. R. Arnheim şöyle diyor:

Kaydetme işleminin kendisinin dahi bütünüyle tarafsızlık taşımadığını düşündüğümüzde montajın gerçeğe daha radikal bir müdahale içeren bir işlem olduğu kesindir. Bu işlemle zaman parçalanır, zaman ve uzam açısından ilişkisiz olan şeyler birbirine bağlanır. Bu daha çok somut ve bir biçimde yaratıcı ve biçimsel bir işlem gibi görünür (aktaran Susam, 2015, s. 146).

Benzer şekilde Pascal Bonitzer şöyle demektedir:

İzleyici sinema aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır, oysa gördüğü sadece belirsiz olay parçalarıdır. Bu yüzdendir ki sinema ikinci ve farklı bir algı gerektirir; asıl sinema «sahneye koyma araçları»nın göz önüne alınmasıyla başlar. Her zaman görüntünün ötesine geçmek ve olayın edilgin gibi görünen kaydındaki düzenleme, yani edim üstüne düşünmek gerekir- özellikle görüntü gerçekliğin kendisi olarak sunuluyorsa (1982/2011, s. 88).

Sergei Loznitsa'nın belgesellerinde özellikle kurgunun yaratıcı şekilde kullanımıyla birlikte eserlerde yan anlamların oluştuğunu ve bunların yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde gerçekleştirildiğini düşünmekteyiz.

Sinema Göstergebilimi ve Anlam

Genel olarak anlam nosyonunu, özel olarak da sinematografik anlamı çözümlenme ve yaratma yöntemlerinin sınırlarını çizmenin oldukça güç bir mesele olduğunu belirten Oğuz Adanır; bunu yapabilmek için anlamı oluşturan oldukça karmaşık kültür ve bilim alanlarını bir araya getiren çok geniş bir spektrumda, çok yüksek bir bilgi düzeyine erişilmesi gerektiğini söylemekte ve insanoğlunun var olduğu ilk andan beri mitoloji, din, tarih ve kuram gibi farklı alanlarda çeşitli anlamlar üreterek kainattaki bu anlamsızlık haline karşılık verme gayretinde olduğunu vurgular (2012, s. 46). Bu açıdan, geçmişte işleyişi hakkında herhangi bir bilimsel bilgiye sahip olunmayan evrenin sembollerini belirli anlamlarla eşleştirme ve bütünleştirmenin (kozmooloji) kültürün en eski ve önemli öğelerinden biri olduğu söylenebilir.

Sinemanın hem teknik hem de sanat olarak modern çağın bir icadı ve anlam yaratma mecrası olduğu düşünüldüğünde; yirminci yüzyılın insanlık tarihinde eşsiz bir konuma sahip olduğu görülmektedir. Çünkü sinema kendine has bir anlam yaratma biçimini ortaya çıkarmıştır ve göstergebilim dahil olmak üzere birçok kuramsal yaklaşım; filmler üzerinden sinemadaki anlam ve anlatım dilini çözmek ve geliştirmekle ilgilenmiştir.

Peki sinema göstergebilimi ne demektir ve temel özellikleri nelerden oluşmaktadır? Adanır; "[...] sinema hiç kuşkusuz örnek bir gösterge sistemidir. Bir film şeridi üstündeki hareketli görüntüler belli bir çekim sistemi içinde gerçekleştirilmiş, seslendirilmiş ve müziklendirilmiştir. Sinemanın işleviyse hiç kuşkusuz toplumsal-kültürelidir. Mitry'nin deyişiyle belki de yüzyılın, toplumsalın içinde yerleşmiş en önemli sanattır" (2012, s. 53) demektir. Seçil Büker ise sinema göstergebilimi üzerine en önemli çalışmalardan birini ortaya koyan Christian Metz'in göstergebilim geleneği içerisinde biri dilbilimsel öbürü ise psikanalitik olmak üzere iki akımdan etkilendiğini ve sinema dili ile sözlü diller arasında ilişkisi kurulmak istense de bu ikisinin dilyetisi açısından oldukça farklı olduğunu belirtir (Büker, 2010). Yine Büker'in yazdıklarından yola çıkarsak; Metz'in sinemada Eisenstein tarzında yoğun kurgu kullanımının öne çıktığı filmleri sözdizimsel bir kurallı yapıya öykünen yapıtlar olarak gördüğünü, fakat esasında sinemada buna ihtiyaç olmadığını; çünkü imajın aynı anda hem gösteren hem de gösterilen olduğunu; yani bir filmde herhangi bir nesne göstermek isteyen bir yönetmenin (ör. Ağaç) o nesnenin görüntüsünü de zaten aynı anda göstermek zorunda olduğunu belirtir (Büker,

2010). James Dudley Andrew; "Sinemada çağrışım, gösterme ile aynı kapıdan geçer. Çünkü gösteren ile gösterilen (ya da işaretleyen ile işaretlenen) öylesine sıkı biçimde birbirine bağlıdır ki, o görüntünün (gösterme eylemini) gördüğümüz an, sinemacının görüntüye karşı aldığı tutumu da hissederiz" (Andrew, 1976/2018, s. 330) demektedir. Büker, şöyle belirtir:

Sinemanın en küçük birimi olan çekim tümceyle eşdeğerlidir. Sözcüğün tek başına anlamı yoktur, oysa çekim tümce gibi açık anlatımlıdır, tümce gibi biriciktir. Sözcükleri sözlüklerde hazır buluruz ama tümceleri ve çekimleri arayacağımız sözlükler yoktur. [...] Sözcük bir ya da daha çok sesbiriminden oluşur. Sinemada sesbirime karşılık olabilecek bir şey yoktur. Yakın çekim, sesbirimin karşılığı değildir, çünkü o yalnızca gerçekliğin bir parçasıdır. Sinemada anlambirime de karşılık olabilecek bir şey yoktur. Bundan dolayı sinemada çift eklemlemeden söz edilemez (Büker, 2010, s. 42).

Adanın ise hikâye anlatan filmlerin düzyazı özelliklerini barındırmadığını çünkü rastgele seçilip değerlendirilecek olan bir filmin bile çeşitli çekim teknikleri ve mizansen çerçevesinde tasarlanmış estetik bileşenlerden oluştuğunu; dolayısıyla filmlerin göstergebilimsel olarak salt temel anlamla çözümlenmesinin zor olduğunu; çünkü her görüntünün aynı anda yananlamı ile birlikte var olduğunu ve tüm bunlara dikkat edilmesinin gerektiğini belirtir (2013). Ona göre "görüntü düzeyinde ele alındığında temelanlam bir şeyin herkes tarafından kabul edilen nesnel özelliklerini gösterirken; yananlam bu şeye duygusal, şiirsel, estetik, ideolojik, mecaz, vs. anlamlar yüklenmesi demektedir" (2013, s. 19).

Sinema, dil kadar karmaşık değildir ancak yine de bir anlamlandırma edimi mecrasıdır (Andrew, 1976/2018) ve "sinema konusundaki deneyimlerimiz imgenin, en çetrefilli anlam yoğunluğunu bile ifade edebileceğini" (Wollen, 1969/2017, s.108) göstermektedir. Dile ait olan sesbirim ve kelime gibi nosyonlar film dünyasına doğrudan uyarlanamazsa da "kod, mesaj, sistem, metin, yapı paradigma gibi kavramlar, bütün iletişim sistemlerine ait olabildikleri için, bugüne kadar en fazla dilbilim tarafından geliştirilmiş olsalar bile, sinema kuramcısının da kullanımına açıktır; hatta Metz'e göre sinema kuramında kullanılmalıdırlar" (Andrew, 1976/2018, s. 331). Kod, filmlerde olmayan fakat filmsel iletilerin çözümlenmesini sağlayan bir araç ve kurallar bütünüdür (Andrew, 1976/2018, s. 331). Sinemacı (yönetmen) seyircisiyle kodları kullanarak belirli bir içeriği paylaşırken semiyotikçi ise filmin iletilerini çözümleyerek aşkın kodlar meydana getirir. Böylelikle göstergebilim filmin anlattıklarını tekrar et-

meyip filmsel bileşenlerden meydana gelen iletileri ve mesajları olanaklı kılan prensipleri saptamaya çalışır (Andrew, 1976/2018). Christian Metz, sinema göstergebiliminde temelanlam ve yananlam konusunda şöyle demektedir:

Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. [...] yananlam incelemesi sinemayla bir sanat olarak (yedinci sanat kavramı) ilgilenmektedir. [...] film sanatı yazıyla aynı göstergebilimsel özelliklere sahiptir. Estetik güçlük ve düzenlemeler (bir yanda mısralar oluşturma, kompozisyon, figürler... diğer yanda çerçevelenmeler, kamera hareketleri, ışık oyunları...) yananlamsal yinelenmeler olarak kabul edilmektedirler. Üstelik bu yananlam yazında tamamen dilbilimsel bir anlama sahip olurken, yararlanılan dilde yazarın kullandığı birimlerle ilgili bir temelanlam üstüne oturmaktadır. [...] Bütün estetik dilyetlerinde büyük bir öneme sahip olan yananlamın gösterileni herhangi bir yazınsal ya da sinematografik 'stil', herhangi bir 'tür' (destan ya da western), herhangi bir 'simge' (felsefi, insancıl, ideolojik, vs.), herhangi bir 'şiirsel atmosfer' olabilir. Göstergebilimsel açıdan gösteren olarak da temelanlamlı malzemenin tümüne sahiptir. Bu gösterenin aynı zamanda gösterilen işlevine sahip olduğu unutulmamalıdır. Amerikan gangster filmlerindeki bir rıhtımın parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlamın gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlardır) görsel unsurlardır (temelanlamın gösterileni) ve belli bir rıhtım imgesi elde etmek amacıyla ışıklandırmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temelanlamın göstereni). Görüldüğü gibi temel anlamında göstereniyle gösterileni birleşip yananlamın gösterenini oluşturmaktadır. Aynı rıhtımların sıradan bir çekimi seyirci üzerinde aynı etkiyi bırakmayacaktır. Gülümseyen bir çocuk görüntüsü çekimindeki çekim tekniği de aynı türden bir etkiye yol açmayacaktır. Film estetikçilerine kulak vermek gerekirse film hileleri filmin entrikasına hizmet etmelidir yoksa laf olsun diye yapılan hileler anlamsız şeylerdir. Bu ise yananlamın bir gösterilene sahip olabilmesi için ona uygun gösterenin temelanlamın gösteren ve gösterilenini devreye sokması gerektiğini söylemenin başka bir şeklidir (1968/2012, s. 96).

Adanır (2013, s. 21) konuyu daha anlaşılabilir kılmak adına yukarıda anlatılan film örneğini aşağıdaki şema ile göstermektedir:

Temelanlamanın Göstereni Vinçler ve sandıkların yer aldığı belli ölçekte çekilmiş rıhtım görüntüleri	Temelanlamanın Gösterileni Belli bir ışık altında çekilmiş vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlar
Yananlamanın Göstereni (Temelanlamanın göstereni ve gösterileni birlikte yanamlamanın gösterenini oluşturmaktadır)	
Yananlamanın Gösterileni (Rıhtımın parıldayan sokak taşlarının insanda uyandırdığı korku ve acımasızlık duygusu)	

Adanır'a göre Metz, kendisinden önceki araştırmacı ve düşünürlerin sinemada anlam ve anlatım üzerine ürettiği teorik çözümlerden hareketle "filme ait büyük birimler düzeyinde kodlaştırılmış ve anlamlı düzenlemeleri kapsayan bir büyük dizimsel oluşturmuştur. Bu bir tür evrensel değişmezler benzerdir. Çünkü dizimsel düzenleme biçimlerinin kimileriyle öyküsü sinema dışında kalan belgesel, bilimsel, deneysel, vs. film türlerinde de karşılaşılmaktadır" (2013, s. 22-23). Adanır'a göre Metz "[...] filmde gösterenlerle gösterilenler arasındaki gidiş gelişin yöntemsel bir ilke olarak kabul edilmesi gerektiğini, zira bu parçaların birer birim olarak algılanmalarını sağlayan şeyin bu gidiş geliş olduğunu" (aktaran Adanır, 2013, s. 23) söylemektedir. Öyleyse imgeler filmsel düzeyde belli kadrajlama ve montaj süreçleriyle birlikte oluşturulduğuna göre söz konusu biçimsel edimler imgelerin algılanış şekillerini de tayin etmektedir. Ezcümle, "görüntüler yalnızca görüntü değil belli bir bağlama oturtulmuş anlamlı görüntülerdir" (2013, s. 23).

Metz'in sinema göstergebilim anlayışını kavramsallaştırdığı *imge şeridinin büyük dizimseli başlığı* altındaki açıklamalarını Adanır şöyle özetlemektedir:

(1) özerk parça (plan sekans + 4 insert tipi) ve dizimsel bağıntılar. Dizimsel bağıntılar kendi içlerinde zaman dizimsel olmayan ve zaman dizimsel olan dizimsel bağıntılara bölünmektedir. Zaman dizimsel olmayan dizimsel bağıntılar kendi içlerinde (2) paralel dizimsel bağıntı ve (3) iki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntıya bölünürken; zaman dizimsel olan dizimsel bağıntılar (4) betimleyici dizimsel bağıntı ve anlatıcı dizimsel bağıntılara bölünmektedir, bu so-

nuncular kendi içlerinde (5) art arda dönüp gelen (anlatıcı) dizimsel bağıntı ve çizgisel anlatıcı dizimsel bağıntılara bölünmektedir. Çizgisel anlatıcı dizimsel bağıntılar ise kendi içlerinde (6) sahne ve sekanslara bölünürken, sekanslar kendi içlerinde (7) bölümlü sekans ve (8) sıradan sekansa bölünmekte ve böylelikle ortaya (çeşitli alt tipleriyle birlikte) 8 dizimsel tip çıkmaktadır. Film adlı imge şeridinde özgü bu dizimsel bağıntılar aynı zamanda dizisel bir özelliğe sahiptir, zira bir yönetmen filminde örneğin, bunların hepsinden yararlanmak yerine yalnızca bir kısmından yararlanabilmektedir (2013, s. 23).

Ancak Jean Mitry'nin sinema göstergebiliminin problemlerini Metz'in vardığı sonuçlarla bir arada düşünerek eleştirel şekilde yeniden çözümlediğini belirten Adanır; Mitry'nin, "filmsel dilyetisi kavramının sinematografik anlatımla ilgili çözümler sunmaktan çok sorunlar yarattığına" (2013, s. 27) kanaat getirdiğini ve öykülü filmlerin dilin gramer yapısı ile bir alakasının bulunmadığını, filmlerin her birinin meydana getirdiği özgün biçim ve içerik yapısından dolayı da sinemada katıyen dildekine benzer bir gramer yapısından bahsedilemeyeceğini düşündüğünü belirtir. Elbette filmin anlaşılması için her şeyin başında anlamlı olması gerekse de bunun için dildeki gibi çift eklemli olma kuralı gerekmemektedir. Çünkü film bir dilyetisi olmaktan ziyade izleyicisine bir seslenme ya da nutuk çekme gibi bir işleve sahiptir. Yani sinema gramer temelli bir göstergeler ve işaretler sistemi olmaktan ziyade (Metz'in de kabul ettiği gibi) şiir sanatına daha yakındır ve dilyetisinin sona erdiği ufukta doğar (Adanır, 2013).

Son olarak toparlamak gerekirse Mitry'ye göre bir gösterge sistemine sahip olmayan sinemanın görüntü evreni nesnel varlıkların görüntülerinden oluştuğundan ötürü bunlar dilbilimsel göstergelerden ziyade sembolik göstergelere benzemektedir ve göstergebilimsel çözümleme birimi olamazlar (Adanır, 2013). Daha net anlaşılması için sözü Mitry'ye bırakalım:

Öyleyse sonuç olarak filmsel dilyetisinin göstergelerden yoksun bir dilyetisi olduğu söylenebilir. Yalnızca kendi dışında kalan unsurların belirlediği bir niteliğe sahip olmakla yetinmeyen imgenin yeniden canlandığı somut şeyler nedeniyle biçimsel bir niteliğe de sahip olduğu düşünülmektedir. Algılandığı ölçüde anlaşılabilmesi nedeniyle en sıradan filmlerde bile görsel dışavurum şiirsel bir niteliğe sahiptir. Sinema ancak bir sanat yapıtı olabildiği ölçüde bir dilyetisine benzeyebilir ki, bir anlama sahip olmadan önce bir dışavurum biçimine

benzemek durumundadır diyerek söylemeye çalıştığım şey de budur (aktaran Adanır, 2013, s. 29).

Adanır'a göre Jean Mitry yapısalcı dilbilim anlayışından beslenerek oluşturulacak bir sinemasal göstergebilimin imkansızlığını açıkça ortaya koyar:

Gündelik yaşamda şeyler, eylemler, olgulardan nasıl ifade ettiklerinden fazlasını beklemiyorsak filmde de ifade ettiğinden fazlasını beklemem gerekir. Yalnızca gösterdiklerine indirgenen filmsel imgeler yalnızca gösterdikleriyle yetinirler ve başka bir şey ifade etmezler. Oysa insan düşünen bir varlık olduğundan tam tersine ürettiği zihinsel imgeler arasında -nedensiz, öznel- yeni ilişkiler kurar. Bu zihinsel imgelere yüklemeye çalıştığı anlamlar doğrultusunda onları yeniden örgütleyerek özgün bir anlam kazandırır. Dekupaj, kurgu, değişik planlar ve çekim açılarıyla filmde aynı şeyi yapar. Zaman ve mekân, şimdiki zaman ve geçmiş, güncel ve anı niteliğindeki unsurlardan yararlanan anlatı biçimleri ne kadar karmaşık olursa olsun, filmin mantıksal yapısı herkesin anlamı konusunda hem fikir olduğu kişisel deneyimi örnek alarak gelişir (aktaran Adanır, 2013, s. 29-30).

Tanrı ile Kurbanın Buluşma Töreni: State Funeral

En bölük pörçük, en kısmi plan bile...gerçekliğin eksiksiz bir parçasını sunmaya devam eder.

Christian Metz

Stalin'in cenaze töreni ile mitik yüceliğini belgeleme ve adını tarihe altın harflerle yazma amacıyla hazırlanan 1953 tarihli *The Great Farewell* (Sergei Gerasimov, 1953) isimli belgesel film için çekilmiş olan (yaklaşık 300-350 makaralık) renkli ve siyah-beyaz görüntülerin Sergei Loznitsa tarafından restore edilerek yeniden derlenmesiyle oluşturulmuş olan *State Funeral* (Devlet Töreni, Sergei Loznitsa, 2019) belgeseli, izleyiciyi Stalin kültü ile Sovyet toplumunun o dönemdeki haleti ruhiyesini görüntüler üzerinden yeniden değerlendirmeye davet etmektedir (Emmerzael, 2021). Orijinal yapım (*The Great Farewell-1953*) için çekilmiş olan tarihi görüntülerin odağındaki Stalin'in kült imajını tekrar etmekten ziyade filmin merkezini halkın sıradanlığı ile kült liderin ölüsü karşısındaki görünümüne doğru kaydıran Loznitsa, "kimsesiz, kanunsuz ve inançsız görüntü" (Ferro, 1993/2017, s. 48) aracılığıyla tarihe bir kez de onun bakış açısından yaklaşmamızı istemektedir.

Loznitsa'nın derlediği şekliyle Stalin'in Mısır firavunlarının cenazelerini andıran mitolojik göstergelerle (Cam Lahit, Mumyalama, Mozole vb.) bezenmiş olan cenaze merasimi -Stalin sonrası iktidarı hedefleyen parti elitlerinin halk karşısında siyasal ajitasyonlarını yarıştırdıkları bir performansa dönüşmüştür. Stalin'in ölümünden kısa bir süre sonra, cenaze törenini kayda alan *The Great Farewell* (1953) belgeseli de dahil olmak üzere Stalin ile ilgili neredeyse her şeyi yasaklayacak ve bizzat destalinizasyon (Stalinsizleştirme) sürecini başlatacak olan N. Kruşçev; 1953 yılındaki görüntülere bakıldığında, cesedi kızıl meydanda gezdirilen ölümsüz liderleri Stalin'e sosyalizme büyük katkılarından dolayı şükranlarını sunmaktadır. Burada Ferro'nun "Denetim altında olsa dahi bir film tanık sıfatını koruyabiliyor" (1993/2017, s. 30) sözü tam yerine oturmaktadır. Çünkü 1953 yılında kitlelerin gözü önünde sahnelenen bu Stalinist birlik ve yaltaklanma yarışı (o zaman için ifşa olmayan bu *çifte görüntü*) ancak destalinizasyon süreci başladıktan sonra kanıtlanmış olan bir sahtekarlığa bürünür. Dolayısıyla bir görüntü üretildiği andaki amaç ve hedefleri dışında geçmişten geleceğe doğru başka kanıtlar ve anlamlar bırakmaktadır.

"Filmler" der Kracauer, "genelde normalde görülmeyen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın 'gerçekliğin özel tarzları' da de-nebilecek birtakım veçhelerini gözler önüne serer" (Kracauer, 1964/2015 s. 131). Stalin'in cenaze töreni Kracauer'in bahsetmiş olduğu üç kategoriden bilinci afallatan fenomenler kategorisine girmektedir:

Büyük felaketler, savaş mezalimi, şiddet, terör, cinsel sefahat alemleri ve ölüm bilinci afallatan olaylardır. Her halükârda, uyandırdıkları heyecanlar ve yol açtıkları üzüntüler tarafsız gözlemi mutlaka çarpıtır. Bırakın fiilen parçası olmayı, böyle bir olaya tanıklık etmiş birinden bile gördüklerini doğru dürüst anlatması beklenemez. (...) Onları çarpıtmadan ancak kamera sunabilir (Kracauer, 1964/2015 s.146).

Yukarıda kuramsal açıdan ileri sürülen savların sağlaması olarak kameranın çarpıtmadan sunduğu görüntüler içinden seçtiğimiz karelerden birkaç tanesini Adanır'ın Metz'den aktardığı çözümleme yönteminden de esinlenerek açıklamaya çalışacağız.

Temelanlamanın Göstereni Stalin'in cansız bedeni ile onu son kez görmeye gelen insan selinin genel plan- da çekilmesi	Temelanlamanın Gösterileni Çiçeklerin her yeri doldurduğu odada Stalin'in üniforması içindeki huzurlu ve mitik görüntüsüne eşlik eden klasik batı müziğinden eserlerin çalınması.
Yananlamanın Göstereni Temelanlamanın göstereni ve gösterileni yanamlamanın gösterenini oluşturur.	
Yananlamanın Gösterileni Cenaze odasındaki büyümlü matem atmosferinin insanın ruhunda uyandırdığı yücelik, keder ve şükran duygusu	



Görsel 1: Cenaze ziyaret odası, *State Funeral (Devlet Töreni)*, yön. Sergei Loznitsa, 135dk, renkli, siyah-beyaz, Litvanya-Hollanda, 2019

İnsan bilincini şoklayarak darmadağın eden bu tanrısal cenaze töreni eşzamanlı olarak Sovyetler Birliği'nin tüm noktalarına radyo yayını aracılığıyla ulaştırılmaktadır. Binlerce kilometre uzaktaki yerleşim bölgelerinde olan biteni köy meydanında asılı duran Stalin portresine bakarak ve megafondan gelen sesleri dinleyerek anlamaya ve hayal et-

meye çalışan halkın tepkileri kameralar aracılığıyla kayda alınmaktadır. Bazı Orta-Asya Sovyet halklarının Rusça olan yayını anlayıp anlamadıkları saptanamamaktadır. Öte yandan şok dalgasının merkezi olan Moskova'ya intikal etmiş öteki Sovyet halkı ise Sovyet Tanrısının ölümünün getirdiği şaşkınlık, keder ve belirsizlik duyguları içinde Stalin'in Kremlin'e gömülmeden önce sergilenen mitik cenazesine korkulu, kederli ve merakla karışık bakışlar atmaktadırlar.

James Lewis Hoberman (2020) *The Great Farewell* (1953) isimli orijinal yapımın yaklaşık 35 saatlik ham görüntülerinin içinde Berlin, Varşova, Budapeşte, Bükreş, Paris, Çin, Kuzey Kore, Kamboçya gibi ülkelerden de görüntülerin olduğunu fakat Loznitsa'nın yapmış olduğu belgeselde bu ülkelerde kaydedilmiş olan görüntüleri kullanmayı reddedip tamamen Sovyet halkı ile Stalin kültüne yoğunlaşmayı seçtiğini belirtir. Ona göre Loznitsa'nın *State Funeral* (2019) isimli çalışması Dziga Vertov'un coşkulu konstrüktivist *One Sixth of the World* (Dziga Vertov, 1926) ve *The Eleventh Year* (Dziga Vertov, 1928) belgesellerinin sosyalist-gerçekçi versiyonudur (2020). Hoberman'ın yaptığı bu ironik saptama son derece önemlidir. Çünkü Hoberman'a göre Loznitsa bilinçli bir şekilde Stalinci dönemin otoriter, sıkıcı ve renksiz yaşamını sembolize ettiğini düşündüğü cenaze törenini; Stalin ile özdeşleşmiş olan sanatta sosyalist-gerçekçilik estetiğine uygun biçimde yeniden üreterek, Bolşevik Devriminin ilk zamanlarını ele alan Dziga Vertov'un belgesellerinde görünen coşkulu bir toplumdaki en az Stalin'in ölüsü kadar cansız bir topluma geçilmiş olduğunu gösterir.

Fakat yine de Stalin kültürünü daha iyi anlamak açısından Hegel'in tarih felsefesine başvurmanın faydalı olabileceği düşünülmektedir. Hegel'e göre tarihin varmak istediği nihai nokta Tin'in özgürlüğüdür ve tarih boyunca çekilen tüm ıstıraplar yine Tin'in özgürlüğüne ulaşması adına meşrudur ve bireylerin bu süreçte herhangi bir önemi yoktur (Bozkurt, 2009). Bu perspektiften ele aldığımızda insanlığın ve doğanın kurtuluşunun metaforu olarak konumlandırılan komünist toplum ütopyasının tinsel bir erek olarak imlendiği tarihsel/politik söylem içerisinde, Stalin tarihi gerçekleştirecek olan "politik ve pratik" (Bozkurt, 2009 s. 135) kahramanın kendisidir. Tarihsel kahramanlar politik sezgileri ve inançlarıyla icraata geçme iradesine sahip, zamanın ruhunu yakalayan ve halkın arzularına hitap etmeyi bilen, dünyaya ya da tarihe eylemleriyle yön veren kişilerdir (Bozkurt, 2009). Stalin'in kurtarıcı Mesih mertebesine oturtularak kültleştirilen kişiliğini muhtemelen en sade ve samimi şe-

kilde özetleyen anekdot ise 1936 yılı aralık ayında gerçekleşen Sovyetler Kongresi delegeleri arasında bulunan bir işçi kadının şu sözleridir:

Stalin ortaya çıktığı zaman, tek yapabildiğimiz sevinç çığlıkları atmaktı... Anayasa oylamasında ben de elimi kaldırıyorum, Stalin de elimi kaldırıyor. Bu ne mutluluktur, yoldaşlar. Açık konuşmak gerekirse, kendimi on sekiz yaşında gibi hissediyorum (Buck-Morss, 2000/2004 s. 165).

Toplumsal fantezilerle cinsel fantezilerin kozmik bir uyum içerisinde birbirine geçmiş olduğu bu erotik güzellemede; Stalin'in hiçbir şey yapmasa bile bir eyleyen olarak kitlelerin arzularını kendi imgesiyle katarsis'e ulaştırdığı görülmektedir. Sovyet kadın işçi delegesi tarafından samimiyetle itiraf edilen bu hissiyat benzer şekilde Stahanovcu² şok birliklerinin devasa sanayi üretimlerinin de temel motivasyonudur. Öte yandan bu hissiyatın sinema tarihinde çok benzer bir örneğine yıllar sonra Federico Fellini'nin İtalyan faşizminin yükselişi ve düşüşünü ele aldığı *Amarcord* (1973) filminde rastlanır. Dönemin İtalya'sındaki tüm toplumsal ve kişisel fantezilerin kült kişi Duce (Mussolini) imgesinde bütünleştiği bu filmde, faşizm tarafından halka vaat edilmiş büyük umutların metaforu olan devasa ebatlardaki yolcu gemisiyle ilk kez karşılaşan kasabanın kuaförü Gradisca (Magali Noël) karakteri, duyduğu erotik heyecandan ötürü adeta küçük dilini yutar. Gradisca, kendisine küçük dilini yutturacak kadar büyüleyici olan bu gemiye binmeden gemi gözden kaybolda da yaşadığı rüya aleminin duygu yoğunluğu çarpıcıdır. Tıpkı sosyalist kadın işçi delegesinin 1936'daki kongrede Stalin ile el kaldırırken kendi içinde yaşadığı karşı konulamaz on sekiz yaş heyecanı gibi.

Arzular ve tutkular, tarihi de tıpkı insanlar gibi diriltirler. Tarihi gerçekleştiren tutkunun (Stalin) ölümünün anlatıldığı *State Funeral* (2019) filminde ses kuşağını da itinayla derleyen Loznitsa, cenaze töreninde de gerçekten çalınmış olan Mozart'ın Ağıtı, Çaykovski'nin Beşinci Senfonisi, Mendelssohn ve Chopin'in cenaze marşlarını filme ekleyip kültleştirilmeye iyice odaklanır (Hoberman, 2020). Dahası da vardır. Görüntüler ilerledikçe Ortodoks Rahiplerin Stalin'in cenazesi önünde diz çöktüğü, güzel sanatların çeşitli dallarından görevlendirilmiş sanatçıla-

² "Aleksy Stahanov, 1934 yılında tek bir mesaide 102 ton -kotanın on dört katı kömür kazıp mevcut bütün rekorları ve Taylorcu normları kırarak bilimsel olarak kabul edilen çalışma hızının çok üstüne çıkan ve Stalin'in Beş Yıllık Planları'ndaki şok tugayların simgesi haline gelen Donbass'lı bir kömür madeni işçisiydi" (aktaran Buck-Morss, 2000/2004, s.197).

rın Stalin'in çiçeklerle süslü tabutu içindeki resmini çizdiği ya da çamurdan heykelini yonttuğu görülür.



Görsel 2: *State Funeral (Devlet Töreni)*, yön. Sergei Loznitsa, 135dk, renkli, siyah-beyaz, Litvanya-Hollanda, 2019.

Temelanlamanın Göstereni	Temelanlamanın Gösterileni
Stalin'in cesedinin suretleri çıkartan sanatçıların orta-geniş açıdan çekilmiş görüntüleri	Karakalem, yağlı boya ve kil gibi değişik sanatsal materyalleri kullanarak kısa bir zaman dilimi içinde Stalin'in cesedinin en doğru şekilde suretini oluşturmaya çalışan sanatçıların son derece ciddi ve gergin ifadeleri
Yananlamanın Göstereni	
Temelanlamanın göstereni ve gösterileni yananlamanın gösterenini oluşturur.	
Yananlamanın Gösterileni	
İzleyicide Stalin'in kutsal bir varlık olduğuna yönelik duyguların oluşması	

Destalinizasyon sürecini incelediğimizde tarihyazımına doğrudan müdahale edilmiş ve Stalin'in iktidarında yaşanmış olan tüm olumsuzlukların (Gulaglar, katliamlar, açlık, pogromlar vs.) sadece Stalin'in kabahati olduğu gibi bir algı yaratılmaya çalışılmıştır. N. Kruşçev gibi eski *Stalinist* ve yeni reformistlerin destalinizasyon aracılığıyla kendilerini geçmişteki tüm suç ortaklıklarından sıyırmaya çalıştıkları görülmektedir. Loznitsa ise yapmış olduğu bu belgeselde hem Stalin ile hareket eden Sovyet siyasi elitlerini hem de ona tam yetki veren kitleleri merkeze alarak aslında tarihsel sorumluluk konusunda önemli bir noktaya işaret eder. Hugo Emmerzael ile yaptığı söyleşide Loznitsa yaptığı film ile ilgili

temel sorunsalını şöyle dile getiriyor:

Bütün bu terör, nasıl mümkün oldu? Neden bu ülkedeki vatandaşlar kendi vatandaşlarının yirmi milyondan fazlasını öldürdü? Bu, bir tür iç kolonizasyondur. Peki tüm bu insanları bu tür şeyler yapmaya iten şey neydi? Şimdi gördünüz. Benim için cevap çok basit: O ülkedeki birçok insan Stalin ile aynıydı. Biliyorsunuz, onlar Stalinistlerdi. Bu her şeyi aydınlatmaya yetmese de ne yaptıklarını biraz olsun açıklamaya yardımcı olur: onun gibiydiler. Tabii ki o, onların da kendisi gibi olmasına yardım etti. Zaten oldukça sarsılmış olan ahlaklarını tamamen yok etti (Emmerzael, 2021).

Bir diğer önemli nokta ise Stalin'in Moskova'daki cenaze törenine katılanların giyim kuşamı ile diğer Sovyet bölgelerindeki insanların giyim kuşamı arasında dikkat çekici düzeydeki kalite farkıdır. Moskova Kızıl Meydan'daki cenaze törenine katılanların kaliteli kürklü mantolar, pardösüler ve fötr şapkalar giydikleri görülürken kırsal Sovyet bölgelerinden araya koyulan görüntülerde halkın yoksulluğu açıkça göze çarpmaktadır. Bu da Sovyetlerdeki kaynakların ve zenginliğin dağılımının tıpkı kapitalist ülkelerdeki gibi eşitsiz olduğunu göstermektedir.



Görsel 3: *State Funeral (Devlet Töreni)*, yön. Sergei Loznitsa, 135dk, renkli, siyah-beyaz, Litvanya-Hollanda, 2019.



Görsel 4: *State Funeral (Devlet Töreni)*, yön. Sergei Loznitsa, 135dk, renkli, siyah-beyaz, Litvanya-Hollanda, 2019.



Görsel 5: *State Funeral (Devlet Töreni)*, yön. Sergei Loznitsa, 135dk, renkli, siyah-beyaz, Litvanya-Hollanda, 2019.



Görsel 5: *State Funeral (Devlet Töreni)*, yön. Sergei Loznitsa, 135dk, renkli, siyah-beyaz, Litvanya-Hollanda, 2019.

Temelanlamanın Göstereni	Temelanlamanın Gösterileni
Cenaze törenini farklı noktalardan izleyen ve dinleyen Sovyet vatandaşlarının orta-geniş açıdan çekilmiş görüntüleri.	Kürklü mantolar, pardösüler ve fôtr şapkalar gibi kaliteli tekstil ürünleri giyen vatandaşlarla kalitesiz pejmürde kıyafetler giyen vatandaşların oluşturduğu tezatlık.
Yananlamanın Göstereni	
Temelanlamanın göstereni ve gösterileni yanamlamanın gösterenini oluşturur.	
Yananlamanın Gösterileni	
Stalin'in Moskova Kızıl Meydan'daki cenazesine katılan SSCB elitleriyle Orta Asya bölgelerinden radyo yayını aracılığıyla töreni dinleyen her kesim ve etnik gruptan SSCB vatandaşının yüzlerinden okunan şaşkınlığı.	

Sergei Loznitsa'nın *State Funeral (2019)* isimli çalışmasında montajı ve yönetmen bakışını olabildiğince silikleştirmeye gayret etse de SSCB'nin resmi tarih yazımının bir karşı-tarihini oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Vermiş olduğu röportaj ve mülakatlardaki söylemleri incelendiğinde ideolojik olarak anti-totaliter bir konumda olduğu görülmektedir.

Tarihselleştirilmiş insan olarak homo-sovieticus miti: revue

"Her film nihayete ermek zorunda olan bir önermedir."

Sergei Loznitsa

Sovyetler Birliği'nde ağırlıklı olarak N. Kruşçev dönemindeki gündelik hayatın işleyişi üzerine üretilmiş olan propaganda filmlerinden derlenerek oluşturulmuş olan *Revue* (*Gösteri, Sergei Loznitsa, 2008*) isimli çalışma; Soğuk Savaşın başlarına denk gelen zorlu üretim ve kalkınma koşullarıyla mücadele eden Sovyet insanların gündelik yaşamlarına odaklanmaktadır. Propaganda filmlerinde ilk göze çarpan şey yaşamın genel atmosferidir. Filmcikler, özellikle taşradaki gündelik hayatın yeniden üretilmesi noktasında *Homo-Sovieticus* kolhozları tarafından çekilen çileleri ve sanat ile politikanın toplumsal algıyı yönlendirmedeki işlevini göstermesi bakımından önemlidir. Gündelik hayatın çilesine mola veren sanatsal (tiyatro, dans vb.) etkinliklerin içerik ve biçimleri çeşitli tarihsel referans noktalarını baz alarak halkı sistemin ayakta kalabilmesi için daha özverili olmaya çağırılmaktadır.

Loznitsa, montajın vermiş olduğu imkânları kullanarak belirli bir güdülemeyi ortaya çıkarmak adına görüntüleri yeniden bir araya getirmektedir. Böylelikle *Revue* (2008) belgeselinde gündelik hayata sinmiş olan ideolojik propagandanın yine aynı görüntüler kullanılarak bir nevi röntgeni çekilip karşı çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır. Elbette Foucault'nun belirttiği gibi "bir toplumun, bir kültürün ya da bir medeniyetin arşivinin her yönüyle betimlenemeyeceği apaçık ortadadır; hiç kuşkusuz bütün bir çağın arşivinin de" (1969/2016 s. 168). Fakat yine de belirli ölçüde stilize edilerek çekilmiş bu belge filmler birçok yerde *özerk parçalar* olarak konuşabilmektedirler. Görüntüler, montajın sağladığı imkânlarla onlara söylenmek istenenin ötesinde kendilerine rağmen yeni şeyler gösterebilmektedir. Bu anlamda tarihsel olarak belirli bir dönemin toplumsal gerçeklik yapısı ve ruh haliyle ilgili çıkarımlar yapmamıza imkân veren bu özerk parçalar oldukça önemli görünmektedir.

Belgesel'deki en önemli bölümlerden birine gelecek olursak; SSCB'nin karlarla kaplı ve konumu açıkça belirtilmemiş herhangi bir kolhozunda başlayan filmde arı gibi çalışkan bir grup taşralı Sovyet vatandaşının donmuş gölde balık tuttuğu, iş makineleriyle donmuş araziye şekil verip toprağı tarım yapmaya uygun hale getirdiği çileli kolhoz yaşamının telaşı görülüyor. Hemen ardından gelen sahnede ise muhtemelen aynı taşra bölgesindeki bir tiyatrodaki iki yüzüncü kez oynanacak olan bir tiyat-

ro oyununun yazarı sahnelenecek olan piyesi ile ilgili izleyiciye kısa bir bilgi veriyor. Kolhoz yaşamını anlatan bu lirik komedinin adı *Kır Akşamları*'dır. Kendisini kolhozdaki köylülerden üstün gören kendini beğenmiş despot kılıklı biri ile ona karşı Leninist (tip olarak da Lenin'e benzetilmiş olan) propaganda yapan Bolşevik arasındaki söz düellosunu merkeze alan oyunda, kolhoz üyeleri ve taşra yaşamı Sovyet ideolojisi gereği yüceltilirken despot kabul edilen Çarlık rejimi ise olumsuzlanmaktadır. Oyunun ilk gösteriminin 1954 yılının Mayıs ayında yapılmış olması önemlidir. Çünkü Stalin öldükten yaklaşık 1 yıl kadar sonra ortaya çıkan bu piyesin merkezinde olumsuzlanan kişilik ve rejim özelliği görünürde devrilmiş olan Çarlık rejimine ve Çar'ın kendisine gönderse de aslında kısa süre önce sona ermiş olan Stalin ve Stalinizm hedef alınmaktadır. Seyircilerin kuvvetli alkış ve gülüşmelerle oyunun ana fikrine gösterdiği reaksiyona bakıldığında da oyunun esasen kısa süre önce sona ermiş olan Stalin dönemini hedef aldığını ve seyircinin de bunun farkında olduğunu göstermektedir.

Temelanlamanın Göstereni Temsildeki köylülerin geniş açıdan çekimi ve ardından iki adamın orta-genel açıdan çekilmesi	Temelanlamanın Gösterileni Yoksulluk içindeki köylülerin sefaleti, Çarlık despotizmini simgeleyen kendini beğenmiş kişi ve ona karşı hicivli bir siyasi tartışmaya giren Bolşevik.
Yananlamanın Göstereni Temelanlamanın göstereni ve gösterileni yananlamanın göstereni oluşturur.	
Yananlamanın Gösterileni Destalinizasyon sürecinin sağladığı göreceli siyasal ifade özgürlüğü çerçevesinde Stalinist yönetim anlayışının karakteristik özelliklerinin Çarlık despotizmi üzerinden analojisi ve eleştirisi.	

Ardından gelen sahnede *Tüm Sendikalar Sosyalist Yarışması Birinci*si bayrağı taşıyan bir fabrikanın durmaksızın işleyen üretim hanelerine geçiş yapılır. 1930'larda yaratılan *Stahanovcu* geleneğin bir uzantısı olan bu muazzam çalışma performansı fabrika içindeki dökümhanelere yapılan kesmelerle art arda gösterilir. Demir-Çelik üretim atölyelerinin *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) filmi andıran atmosferi içerisinde bir muhabir önceden seçilmiş bir işçi ile fabrikanın üretim başarıları hakkında sözde *doğaçlama* bir röportaj yapar. İşçi, yaklaşmakta olan seçim gününe kadar fazladan 80 ton çelik üretme sözü verdiklerini ve bu görevi de büyük bir

onurla yerine getireceklerini belirtir. Loznitsa hemen ardından üretim sahasını hızlı sayılabilecek kesmelerle gösterir ve *Homo Sovieticus*'un üretim gücünü ve ritmini ortaya çıkarır. İşçi *Yoldaş Kirsanov*, Donetsk'li *Yoldaş Mamai*'ye³ ne gibi sözler verdiğini soran muhabire bakmadan ve irade fıskıran gözlerini doğrudan kameraya dikerek *Yoldaş Mamai*'nin belirlemiş olduğu üretim hedeflerine ulaşmak için her gün fazladan 1 ton çelik üretimi yapacaklarını söyler. Ardından yönetmen Sergei Loznitsa bu konuşmayı takiben üretim hatlarının durmaksızın çalışan ritmini tekrardan paylaşır. Bu montajlanan bütünden anlaşılması gereken şey şudur ki *Homo Sovieticus*'un kutsalı her seferinde kendini aşmak isteyen bir üretim fetişizmidir. Bu ideolojiyle vaftiz edilmiş olan üretim çılgınlığının yaratmış olduğu vecd hali, başka bir dünya ve başka bir toplumu inşa edecek olan çelikten ve sarsılmaz iradenin göstergesidir. Dolayısıyla bu aralıksız hiper-üretimin getirdiği trans hali ve fizyolojik sınırsızlık, bedenini kendisini ortadan kaldırırsa da bu durum kolektifin selameti için elzemdir (Buck-Morss 2000/2004). Kökleri Stahanovcu mite dayanan bu ölesiye çalışma kültürü, ideolojinin aygıtları tarafından durmadan güdümlenmekte ve yüceltilmektedir. Elbette ideolojik yüceltmeye ek olarak üretimde rekor kıran ve çeşitli başarılarına imza atan işçilere Stalin ile şahsen tanışma da dahil olmak üzere "Apartman, çeşitli tüketim malları ve Bolşoy biletleri" (Buck-Morss, 2000/2004 s. 197) gibi teşvik edici ayrıcalıklar da tanınmaktaydı.

Belgesel boyunca yukarıda bahsedilen üretim, yaşam ve sanat teslisi ile Sovyet kültürel kozmosu betimlenirken beri yandan insanların özellikle haber filmlerindeki röportajlarda kendilerine daha önceden verilmiş olduğu çok açıkça belli olan yazılı metinleri ezberledikleri ya da okudukları görülmektedir. Böylelikle belgeselin ilk 25 dakikası boyunca eşlik ettiğimiz ve sadece gözlemlememiz istenen kolhozlardaki gündelik yaşamın doğal akışı yerini gittikçe yapay diyaloglara ve kurmaca sahnelere bırakır. Bu sahneler de genellikle mutlu Sovyet insanların özverili çabalarını ve gayretkeş yöneticilerle olan dostane ilişkilerini betimler. Tüm bu tarihsel süreç (SSCB ile ilgili bilinen birçok gizli bilginin günümüzde deşifre olmuş olması vs.) bütüncül olarak düşünüldüğünde, yönetmen Loznitsa'nın belgeselin ismini neden (küçük skeçlerden oluşan

³ Nikolai İakovlevich Mamai; Sosyalist Emek Kahramanı. Sovyet Maden işçisi ve yenilikçi. Kesici yükleyici makine tugayının lideri. Lenin nişanı sahibi. SBKP üyesi.

müzikli danslı, hicivli gösteri anlamına gelen) Revue⁴ koyduğunu özetliyor.

Revue belgeselindeki arşiv görüntüleri esas olarak kayıt altına alındıkları 60'lı yıllarda ahenkli, çalışkan, inançlı, umutlu ve her türden sanatsal faaliyette bulunabilecek nitelikte olan insanların yetiştiği ve yaşadığı bir toplumu betimleyen ütopyik bir tarih yazmaya çalışmaktadır. O ütopya içerisinde kurgulanan dünyada örneğin suçlular veya huzuru kaçıranlar uygun görülen cezalarla (kâh toplum yararına ağaç dikerler, kâh tarlada çalışırlar vs.) bünyelerinde taşıdıkları *eski toplumsal düzenin kusurlarından* arındırılır ve nihayetinde iyi bir *Homo-Sovieticus* olup toplumdaki yeni yerlerine dönerler. Ya da görünürde en ücra Sovyet kolhozu bile bir adet ekmeğin israf edilmemesi için masum cezalarla şekillendirilmiş müthiş bir topluluk *ahlakı* gelişmiştir. Fakat ironik biçimde yeni bir insan ve yeni bir toplum yaratma iddiasında olan bu ceza sömürgesi sisteminin propagandasını yapan filmcikler, hiçbir şekilde *Gulag Takımadaları* veya Sibiry'a'daki çalışma kamplarında uygulanan *ıslah yöntemleri*yle ilgili bilgi vermez. Ezcümle, bu belge filmler *destalinizasyon* sürecinin çıkarları doğrultusunda ve Kruşçev yönetiminin beklentilerini karşılayacak ölçüde restorasyoncu ve tarih yapıcıdır.

The event: inançsız, hukuksuz, salamsız ve jean'siz sosyalizmin sonu

"Tarih, provasız yapılıdır. Yeniden oynanamaz. İşte bu yüzden, onun akışını anlamak ve ondan ders almak gerekir" (Gorbachev, 1987, s. 214).

"Yeniden yapılanma çabamızdaki en büyük zorluk, geçmiş yıllarda kalıplaşmış olan düşünce yapımızda yatmaktadır" (Gorbachev, 1987, s. 65).

"Bilmiyorum doksan birden beri yaşananları nasıl adlandıracağımı... Devrim mi karşıdevrim mi? Kimse hangi ülkede yaşadığımızı açıklamaya bile çalışmıyor. Salamdan başka ne fikrimiz var bizim? Elena YURYEVNA S. Parti bölge komitesi üçüncü sekreteri" (Aleksiyeviç, 2013/2018 s. 63)

⁴ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/revue>

Sovyetler Birliği'ni tarih sahnesinden silen esas sebebin ne olduğu bugün bile tatmin edici derecede cevaplanabilmiş değildir. Kimi araştırmacılar Sovyetler Birliği'nin yıkılışını tüketim malları krizine kalıcı çözüm üretilememesine bağlarken kimi araştırmacılar ise Afganistan savaşının getirmiş olduğu ekonomik ve moral çöküntüye; bazı araştırmacılar ise Çernobil felaketinin yaşanması gibi belirleyici sebeplere göndermektedir. Bahsedilen bu açıklamaların hepsinin SSCB'nin yıkılışındaki payı olmakla birlikte; çözümlenin kökeninde (Gorbaçov'un *Glasnost* ve *Perestroika* açılımlarında ortaya koyduğu gibi) Marksist Sovyet ütopyasına yönelik maddi, manevi ve düşünsel aidiyetin temellerinden sarsılmış olması bulunmaktadır. Çünkü salt iktisadi ve siyasi göstergelere bakarak SSCB çöküşüne dair analiz yapmak yanıltıcı olabilir. Çünkü örneğin İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanya'sı ile yapılan savaşta yirmi milyon civarında insanını yitirmiş olmasına ve kıtlık, salgın, yoksulluk gibi çok ağır toplumsal krizleri yaşamış olmasına rağmen yıkılmayan SSCB'nin 1991 yılında zirveye ulaşmış siyasal yumuşama ortamında yıkılmış olması düşündürücüdür. Svetlana Aleksiyeviç, 1991-2012 yıllarını kapsayan dönemde eski SSCB coğrafyasında yapmış olduğu sözlü tarih çalışması kitabında;

Sovyet insanlarını dört kuşağa ayırabilirim: Stalin, Kruşçev, Brejnev ve Gorbaçovcular. Ben sonunculardandım. Bizim için komünist fikirlerin çöküşünü kabul etmek kolaydı, çünkü fikrin genç ve güçlü olduğu, öldürücü romantizmin ve ütopyik umutların dizginsiz büyüyle dolu olduğu zamanı yaşamamıştık. Biz Kremlinli ihtiyarların zamanında büyüdük (Aleksiyeviç, 2013/2018 s. 12) demektedir.

Bir bakıma yukarıdaki düşünceleri doğrular gibi görünen bu açıklama önemlidir. SSCB'nin son otuz yılında doğmuş olan kuşakların devrime de sisteme de devrimi yapanlar ve ardından gelen ilk kuşaklar kadar ideolojik olarak bağlı olmadıkları açıktır. Dolayısıyla *The Event* (Olay, Sergei Loznitsa, 2015) belgeselinde gördüğümüz gibi SSCB'nin çözülmesine giden yolun taşlarını yozlaşmış sistemden bıkmış olan yeni kuşaklar döşemiştir.

Belgesel, Glasnost ve Perestroika açılımlarının mimari genel sekreter Mihail Gorbaçov'a karşı Ağustos 1991'de yapılmak istenen darbe girişimi sonrasında St. Petersburg şehrindeki darbe karşıtı gösterilerin oluşumunu kronolojik bir şekilde ele alıyor. 1917 Ekim'inde yine St. Petersburg'da (Petrograd) Kışlık Saray'a baskın yapıp Bolşevik devrimini gerçekleştiren kitlelerin torunları aradan geçen 70 küsur yıldan sonra

yine aynı sokaklara akın ederek bu sefer can çekişmekte olan sosyalist işçi devletine son vermek istiyor.

Sergei Loznitsa'nın hemen hemen tüm belgesellerinde olduğu gibi *The Event* (2015) belgeselinde de görüntü kendini gösterir, anlatmaz. İzleyici tarihin o anından çıkarılmış görüntü ile baş başadır. Seyirci bir zaman tünelinden geçer ve tarihi yapan bir meydanda bulur kendini. Ancak buna rağmen film belirli bir bağlam çerçevesinde hareket etmemektedir. Görüntüler üzerine detaylı yorumlarda bulunmak kolay değildir ve çok yönlü düşünmek gerekir. David Walsh'un, Loznitsa'nın bir diğer çalışması olan *Revue* (2008) için yapmış olduğu yorumu *The Event* (2015) için de hatırlayabiliriz:

Olaylara yeni bir ışık tutabilecek bir yorum veya açıklama yoksa, izleyici materyali doğal olarak SSCB hakkındaki görüşlerine göre kategorize edecektir. Anti-komünistler, saçma, kendi kendini kandıran propagandayı görecek ve inançları doğrulanacak. Stalin yanlıları ise *Sosyalist Anavatan*'ın zorlu koşullar altında gelişmek için gösterdiği cesur çabayı görebilir. Çağdaş Rus nüfusunun unsurları bürokrasinin aptallığı ve baskıcılığı karşısında öfkeyle yanıp tutuşacak; bazıları ise görece istikrarlı ekonomik ve kültürel koşulların özlemini çekebilir (World Socialist Web Site, 2008).

1985-1991 tarihleri arasındaki süreci (daha insani bir sosyalizm adına) başlatan irade olarak Gorbaçov ve yakın çevresinin -iyi niyetlerle yola çıkmış olsalar bile- sonuçları yaratacak dinamikler üzerindeki kontrollerini kısa zaman içinde tamamen kaybetmiş oldukları görülmektedir. Bugün birçok Rus ve eski SSCB vatandaşı olan kişiler için halk düşmanı olan Gorbaçov, *Perestroika* metninde şöyle demektedir:

(...) Bu konuda Batı'da dolaşan tüm söylentilere ve spekülasyonlara bir son vermek için tüm reformlarımızı sosyalist tercihe göre yaptığımızı bir kez daha belirtmek isterim. Ortaya çıkan tüm soruların yanıtlarını sosyalizmin dışında değil içinde arıyoruz. Başarılarımızı da hatalarımızı da sosyalist standartlara göre değerlendiririz. Sosyalist yoldan uzaklaşacağımızı umanlar büyük bir hayal kırıklığına uğrayacaktır. *Perestroyka* programımızın her bir parçası- ve hatta bir bütün olarak program- tamamen daha fazla sosyalizm ve daha fazla demokrasi ilkesine dayanmaktadır. Daha fazla sosyalizm, daha dinamik bir hız ve yaratıcı çaba anlamına gelir, daha çok örgütlenme, hukuk ve düzen, ekonomik yönetimde daha bilimsel yöntem ve inisiyatif, yö-

netimde liyakat ve halk için daha iyi ve maddi açıdan daha zengin bir yaşam (1987, s. 36-37).

Politik perspektif açısından dönemine göre fazlasıyla umut verici bir metin olsa da yarattığı sonuçlar itibariyle milyonlarca insanın göç etmesine, ortalama yaşam kalitesi ve süresinin dramatik bir biçimde azalmasına, intiharlara, çeteleşme ve mafyalaşmanın artmasına, kadınların uluslararası fuhuş kartellerinin eline düşmesine, değeri yüzlerce milyar doları bulan kamu iktisadi teşebbüslerinin bir grup oligark ile yurtdışındaki sermayenin kontrolüne geçmesine engel olamamıştır. Bu yüzden Sovyet halklarının nazarında Gorbaçov her zaman büyük bir soru işareti ile hatırlanacaktır. Anna İliniçna isminde bir SSCB vatandaşı şöyle demektedir:

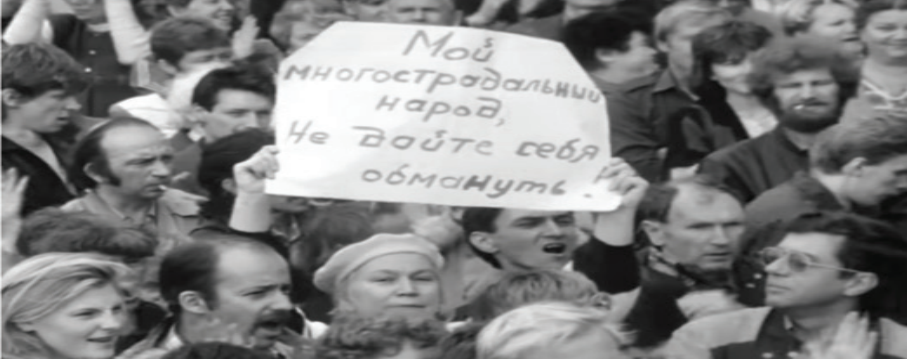
Gorbaçov'u hemen sevdim! Şimdi ona hakaret ediyorlar "SSCB haini!" diye. "Gorbaçov ülkeyi pizzaya sattı!" Ama ben hayret ettiğimizi hatırlıyorum. Sarsılmıştık! Sonunda normal bir lider gelmişti. Ondan utanmıyorduk! Birbirimize onun Leningrad'da korteji durdurup halkın arasına karıştığını anlatıyorduk, bir fabrikada da değerli bir hediyeyi geri çevirmişti. Geleneksel ziyafet sırasında sadece çay içmişti. Gülümsüyor. Elinde kâğıt olmadan konuşma yapıyor. Genç. Hiçbiri-miz inanmıyorduk Sovyet iktidarının bir gün biteceğine ve dükkanlara salam geleceğine, ithal sutyenler için kilometrelerce kuyruk olmaya-çağına. Birçok şeyi tanıdıklarla elde etmeye alışmıştık: Vsemirka'ya abone olmak için, çikolatalı şekerlemeler ve Doğu Alman malı eşo-fmanlar için. Bir parça et satın almak için kasapla arkadaş oluyorduk. Sovyet iktidarı ebedi görünüyordu (Aleksiyeviç, 2013/2018, s. 66).

Bir yanda uzay çağı seviyesine ulaşmış olan bir ülke, öteki yanda da marketlerinde salam, sosis, sabun, sutyen, külotlu çorap, kadın pedi gibi temel tüketim malları bulunmayan ya da çok kısıtlı olarak bulunan bir ülke... Bu madalyonun bir yüzü uzay çağını sembolize ederken diğer yüzü ise neredeyse ilk çağ koşullarında debelenen bir ülkeyi temsil etmektedir. Dolayısıyla Sovyetlerin çözülmesinin sebepleri tam da buradaki bu derin çelişki içerisinde aranmalıdır. Kitleler genellikle gündelik yaşamlarında-ki maddi standartların ve çıkarlarının seviyesine göre siyasi kanaatlerini oluştururlar. İlkeler ise daha sonra gelir. Ancak Sovyetler Birliği'nde geçmişte bir süreliğine -biraz da tarihin dayatmasının sonucu olarak- idealer maddi gerçekliklerin ötesine geçebilecek kadar güçlü bir büyüleyici-liğe sahip olmuştur. Fakat zamanla SSCB'yi var eden bu büyüleyici idea; yozlaşan yönetim anlayışı ve değişen dünya ile aşınmaya başlamıştır.

Sonunda da *Glasnost ve Perestroika* ile fiili olarak son nefesini vermiştir. Glasnost ve Perestroyka sürecini en başından beri yaşamış olan ve tüm süreç boyunca Gorbaçov ile yakın çalışmış olan -fakat adının kayıtlara geçmesini istemeyen- N. isimli Kremlin görevlisi şöyle diyor: "Bizi tanklarla ve roketlerle ele geçiremediler, en güçlü olduğumuz şeyi yıktılar. Ruhumuzu. Sistem çürüdü, parti çürüdü" (Aleksiyeviç, 2013/2018 s. 141).

The Event (2015) belgeselinde sokakları dolup taşıran insanların çoğu bu çürümüş denilebilecek sosyalist sistemin mevcut haliyle yürüyemeyeceğini ve *Kremlinli ihtiyaçların* halkın ihtiyaç duyduğu sosyal ve ekonomik restorasyonu geleneksel ideolojik ve zor aygıtları kullanarak geçiştiremeyeceklerini göstermektedir. Bu konuda filmin sonlarına doğru önemli bir sahne vardır. Meydanda toplanan kalabalığa Boris Yeltsin'e destek vermesi için çağrıda bulunan bir konuşmacı retoriklerini gerçekleştirirken, Sergei Loznitsa o sırada elinde tuttuğu pankartta Rusça "Çilekeş Halkım, Sizi Aldatmalarına İzin Vermeyin" yazan bir kadına kesme yapar. Bu kesme, genelde kendisini silik bir pozisyonda tutup üstü örtülü bir montaj stratejisine dayanan Loznitsa'nın belirgin olarak ortaya çıktığı anlardan biridir. Çünkü kadının elinde tuttuğu pankartta yazan yazı geçmişle ilgili acıları ve gelecekle ilgili olan belirsizlikleri aynı söylem içinde yaşatmaktadır. Kadın elinde tuttuğu pankarttaki yazı ile kimi işaret etmektedir? Loznitsa bu kesme için şöyle diyor:

Çok akıllı bir kadının yazdığı hem şimdiki insanlara hem de o zamanki insanlara hitap eden çok önemli bir cümle- çünkü o anda neler olacağını zaten biliyor. Benim için (*The Event*) insanların bir şeyleri değiştirememesi ve kaybedilen umutlar hakkındaki bir film. Sadece eylem kapasitesinden yoksun değiller; aynı zamanda kavrayışları da eksiktir. 25 yıl sonra yaşanan olaylara baktığımızda ne kadar da kolay kandırıldıklarını görebiliriz (Pattison, 2017).



Görsel 7: “Çilekeş Halkım, Sizi Aldatmalarına İzin Vermeyin” yazılı pankart. *The Event (Olay)*, yön. Sergei Loznitsa, siyah-beyaz, Hollanda-Belçika, 2015.

The Event belgeselinin bütününde yan anlamın gösterilene doğrudan doğruya yukarıda gösterilere katılan kadın Sovyet vatandaşının açtığı pankartta yazan yazı ile açıkça sembolleştirilmiştir. Ancak yine de şema ile anlatabiliriz.

Temelanlamanın Göstereni Meydanlarda eylemlere katılan kitlelerin ve onlarla karşı karşıya gelen Sovyet askerleri ile tanklarının belirli açılardan çekilmesi.	Temelanlamanın Gösterileni Halkın umut dolu şekilde demokrasi, refah ve eşitlik taleplerini dile getirmesi. Şiddet kullanılarak gösterilerin bastırılması düşüncesine karşı halkın ve Sovyet bürokrasinin içinden bir kesimin direnişe geçmesi. Gorbaçov'a yapılan darbenin başarısız olması sonucunda yaşanan sevinç ve belirsizlik duygularının eş zamanlı karmaşası.
Yananlamanın Göstereni Temelanlamanın göstereni ve gösterileni yananlamanın gösterenini oluşturur.	
Yananlamanın Gösterileni Yaşanan olayların yarattığı ekonomik ve siyasi belirsizlik ortamının insanda yarattığı öfke, acıma ve çaresizlik duygusu.	

Şu ilginçtir ki *Perestroika* döneminde (1985-1990) SSCB'deki inti-

har oranlarını 22 Avrupa ülkesi ile karşılaştıran bir çalışmada 1985'ten 1990 yılına kadar olan süreç içinde SSCB toplumundaki intihar ve alkol tüketme oranlarında azalma yaşandığı ve Avrupa'daki intihar oranlarına yaklaşıldığı görülmüştür (Varnik, Wasserman, Dankowicz, Eklund, 1998). Salt bu veriye bakarak dar kapsamlı bir yorumda bulunmamız gerekirse *Perestroika* sürecinin Sovyet toplumundaki karamsarlık döngüsünü kırmış ve insanlarda geleceğe dair umutların filizlenmesine katkıda bulunmuş olabileceği söylenebilir. Böylelikle Varnik ve diğerlerinin yaptığı çalışmanın *The Event* (2015) belgeselinde görülen dinamizm, heyecan ve resmî devlet ideolojisinden kopuş duygusunun yansıttığı gerçeklik ile örtüştüğü düşünülebilir.

Sonuç yerine

Gorbaçov'un *Perestroika* metninde söylediği "Tarih, provasız yapılır. Yeniden oynanamaz" (Gorbachev, 1987, s. 214) sözü tarihin pratiği açısından oldukça önemlidir. Fakat aynı cümle tarihyazımı için geçerli midir? Görüldüğü kadarıyla tarih yapanlar ile tarihi yazanlar arasındaki temel fark ikincinin tarihi yazma imkanına sahip olmasıdır. Çünkü tarih yapan kişi geleceği kestiremezken, tarihi yazan kişi ise gelecekteki belirli bir yerden tarihi ve tarihi yapan özneyi analiz eder, tasarlar. Tarihe son halini vermeden önce gerçeklerden yola çıkarak ürettiği yapıtı üzerinde bolca prova yapma şansına sahiptir (de Certeau, 1975/2020). Nihayetinde ortaya çıkan şey ise Tarih'in belirli bir açıdan bir görünümüdür.

Sergei Loznitsa arşiv görüntülerinden yola çıkarak yapmış olduğu belgeselerde geçmişte SSCB'de çeşitli tarihlerde yaşanmış olan önemli olayların tarihsel görüntüsü üzerine yoğunlaşmakta ve montajın imkanlarıyla tarihi yeniden derlemekte ve yazmaktadır. Normalde birbirlerinden bağımsız parçalar halinde var olan görüntüleri, izleyenlerde belirli bir kanaat yaratabilecek şekilde yan yana dizmektedir. Michel de Certeau "Tarih içerikli bir yapıt 'doğalı' yararlıya (örneğin ormanı bir işletmeye) ya da estetik olana (örneğin, dağı manzaraya) dönüştürerek veya toplumsal bir kurumun konumunu değiştirerek (örneğin müze haline getirilen bir kilise gibi) bir toplumun doğayla kurduğu ilişkiyi değiştirme sürecine katılır" (de Certeau, 1975/2020 s. 114) diyerek son derece çarpıcı bir saptama yapmaktadır. Bu bakımdan benzer bir işlevi Loznitsa'nın belgesellerinin de gördüğü söylenebilir. Arşivden seçilmiş ham ses ve ham görüntü materyallerinin dijital görüntü ve ses restorasyonundan geçirilip estetik anlamda *seyirlik bir zevk* oluşturacak şekilde stilize edilerek kurgulanması SSCB tarihi ile ilgili çağdaş kanaatlerimizi etkilemektedir.

Bunun dışında Sovyetler Birliği tarihi ile ilgili pek de tartışma götürmeyecek ve üzerinde az çok uzlaşıya varılmış olan noktaları öne çıkararak aslında dolaylı bir tarihsel indirgemecilik yapıyormuş gibi görünen Loznitsa, belirli bir anlayış çerçevesinde tarihin parçalarını *yararlı bir şeye* (de Certeau) çevirmeye çalışmaktadır. Öte yandan tarihsel açıdan anti-Sovyet ve anti-Rus politikalarını benimsemiş olan Almanya, Hollanda, Fransa gibi başlıca Avrupa ülkelerinin; *The Event, State Funeral, Reveu* gibi SSCB'ye daha eleştirel bir niyetle bakan belgesellerin yapımını finansal olarak desteklediği ancak 900 gün boyunca Nazi Ordusunun kuşatmasında kalan ve açlıktan milyonlarca insanın öldüğü ve yaşayanların ölenleri yiyerek hayatta kaldığı Leningrad kuşatmasıyla ilgili olan *Bloc-kade* (Kuşatma, S. Loznitsa, 2006) isimli belgeseli finansal olarak desteklemediği görülmektedir. Bu durum tarihyazımının ekonomi politiği ile nasıl izah edilmelidir? Sergei Loznitsa'nın belgesellerinde Sovyet ve Rus tarihine yönelik yapmış olduğu eleştirel sayılabilecek çalışmalar; bu çalışmaların üretildiği ve finanse edildiği yerin (yapımcı ülkeler, kurumlar vs.) ideolojisinden ya da o yerde bulunan ve eseri değerlendirecek (Medya, toplum, kültür vs.) olan çevrelerin tutumlarından bağımsız düşünülebilir mi?

Kaynakça

- Adanır, O. (2012). *Sinemada anlam ve anlatım* (1. Baskı). Say.
- Adanır, O. (2013). Göstergibilimsel film kuramı. Z. Özarıslan (Ed.), *Sinema kuramları 2* (s. 13-32). Su.
- Aleksiyeviç, S. (2018). *İkinci el zaman* (3. Baskı). (Çev. S. Gürses). Epsilon.
- Andrew, J. D. (2018). *Büyük sinema kuramları* (1. Baskı). Doruk.
- Armes, R. (2019). *Sinema ve gerçeklik/tarihsel bir inceleme* (1. Baskı). Doruk.
- Baker, U. (2011). *Beyin ekran* (1. Baskı). Birikim.
- Baron, J. (2014). *The archive effect, found footage and the audiovisual experience of history* (1. Baskı). Routledge.
- Bazin, A. (2007). *Sinema nedir* (1. Baskı). İzdüşüm.
- Benjamin, W. (2008). *Son bakışta aşk* (5. Baskı). (Çev. N. Gürbilek, S. Yücesoy, İ. Savaşır, O. Koçak, H. Barışcan, A. Doğukan). Metis.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar* (2. Baskı). (Çev. İ. Yaşar). Metis.

- Bozkurt, N. (Ed.) (2009). *Hegel* (3. Baskı). (Çev. N. Bozkurt). Say.
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya alemi ve felaket: doğu'da ve batı'da kitle-sel ütopyanın tarihe karışması*. (1. Baskı), (Çev. T. Birkan). Metis.
- Buck-Morss, S. (2012). *Hegel, haiti ve evrensel tarih* (1. Baskı). (Çev. E. Ünal). Metis.
- Büker, S. (2010). *Sinemada anlam yaratma* (1. Baskı). Hayalbaz
- De Certeau, M. (2020). *Tarihyazımı* (1. Baskı). (Çev. O. Adanır). Doğu Batı.
- Diken, B. & Laustsen B. C. (2010). *Filmlerle sosyoloji* (1. Baskı). Metis.
- Emmerzael, H. (2021, May, 21). *On body and soul: sergei loznitsa discusses "state funeral"*. Mubi. <https://mubi.com/tr/notebook/posts/on-body-and-soul-sergei-loznitsa-discusses-state-funeral>
- Ferro, Marc. (2017). *Sinema ve tarih* (1. Baskı) (Çev. H. Demir). Ayrıntı.
- Foucault, M. (2016). *Bilginin arkeolojisi* (3. Baskı). (Çev. V. Urhan) Ayrıntı.
- Gorbachev, M. (1987). *Perestroika*. Harper & Row.
- Hoberman, J. (2020). *The long goodbye*. Artforum. <https://www.artforum.com/print/202005/j-hoberman-on-sergei-loznitsa-s-state-funeral-82808>
- Kracauer, S. (2010). *Caligari'den hitler'e: alman sinemasının psikolojik tarihi* (1. Baskı). (Çev. E. Yılmaz). De Ki.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi, fiziksel gerçekliğin kurtuluşu* (1. Baskı). (Çev. Ö. Çelik) Metis.
- Lotman, Yuriy M. (1999). *Sinema estetiğinin sorunları: filmin semiyotiğine giriş* (2. Baskı). (Çev. O. Özügül). Öteki.
- Loznitsa, S. (Yönetmen). (2019). *State funeral* [Belgesel]. Hollanda, Litvanya: Atoms & Void.
- Loznitsa, S. (Yönetmen). (2015). *The event* [Belgesel]. Hollanda, Belçika: Atoms & Void.
- Loznitsa, S. (Yönetmen). (2008). *Revue* [Belgesel]. Rusya, Almanya: ma.ja.de.
- Makal, O. (2014). *Sinemada tarihin görüntüsü* (1. Baskı). Kalkedon.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (1. Baskı). (Çev.

Oğuz Adanır) Hayalperest.

Pattison, M. (2017) Don't Let Them Deceive You: Sergei Loznitsa's "The Event" . Mubi. <https://mubi.com/tr/notebook/posts/don-t-let-them-deceive-you-sergei-loznitsa-s-the-event>

Petric, V. (2000). *Dziga vertov: sinemada konstrüktivizm* (1. Baskı). (Çev. G. Yamaner) Öteki.

Ranciere, J. (2016). *Sinematografik masal* (1. Baskı). Küre.

Rotha, P. (2000). *Sinemanın öyküsü* (1. Baskı). İzdüşüm.

Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş* (1. Baskı). De Ki.

Saunders, D. (2018). *Belgesel* (2. Baskı). Kolektif.

Stam, R. (2021). *Yıkıcı film* (1. Baskı). Ayrıntı.

Susam, A. (2015). *Toplumsal bellek ve belgesel sinema* (1.Baskı). Ayrıntı.

Ulutak, N. (1988). Belgesel sinemanın temel özellikleri ve tarih felsefesi açısından belgesel sinemada gerçeklik. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Värnik, A., Wasserman, D., Dankowicz, M. and Eklund, G. (1998), Age-specific suicide rates in the Slavic and Baltic regions of the former USSR during perestroika, in comparison with 22 European countries. *Acta Psychiatrica Scandinavica*, 98: 20-25. <https://doi.org/10.1111/j.1600-0447.1998.tb10761.x>

EWalsh, D. (2008) *The oppressed and excluded*. World socialist web site.

<https://www.wsws.org/en/articles/2008/10/vff3-o20.html>

Wollen, P. (2017). *Sinemada göstergeler ve anlam* (5. Baskı). (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). Metis.

Yalın, O. & Güngör, A. (2013). Sinema-gerçek: hakikatin sineması ya da sinemanın hakikati. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları 2* (77-92). Su.

