

# RUS SİNEMASINDA GÜNCEL MANİFESTO: YENİ NATURALİST GERÇEKÇİ BELGESEL SİNEMA

Öktem Aykut

İnternetin günümüzdeki nitelik ve niceliğine ulaşması, yani insanoğluna has fiziksel sınırların ve hafıza kategorilerinin çoktan aşılması, fiziksel mekâna rağmen mekânsız mekânlar, başı boş zihinlerin yüzer-gezer dolaştığı evrenler yaratıyor. İnsan için, bu dönem, artık adlandırılacak simgesel boyuta sığdırılmayan bir dönem olarak, bir daha geriye dönülemeyecek, asla yakalanamayacak 'gerçek'in esamesinin de en fazla okunduğu dönemdir. **Baudrillard**, çok değil henüz geçtiğimiz yüzyıl sonunda bu dönemin henüz giriş aşamasındaki dönemini 'Orji Sonrası' dönem diye adlandırmıştı. Şu an orji sonrasında sonrası bile diyemeyeceğimiz, hızın ortadan kalkıp ivmenin hız yerine geçtiği, görsel sonsuzluk dönemini yaşıyoruz. Keza bu kadarı çiçeği burnunda modern 'insanoğlu' için gereğinden fazla gibi geliyor. Geriye bakıp durumu değerlendirdiğinizde şaşkınlık verici bir görsellik ve paylaşım tablosu içinde kalıyorsunuz. Bir an önce dünyanın belki de asla ulaşamayacağınız bambaşka yerinde kaydedilmiş bir görüntüye anlık veya an sonrası sınırsız ulaşım edinebiliyorsunuz. İşte görsel evrenin mekânsızlığı ve zamansızlığı ancak böyle tarif edilebilirdi. Peki ya **Baudrillard**'ın simulakr öncesinde kalan ve asla dönülemeyecek olan 'gerçek'i? Söz konusu gerçeğe dönmeye bile çalışmadan, video kayıtların, dolaylı ve dolaysız olarak görsel sanatların ve doğrudan sinema sanatının yarattığı yeni gerçeklik dahi artık orji sonrası dönemini yaşıyor diyebiliriz. Böylece bu yaratılan, sunulan, kurgulanan gerçek dahi tüm bu döneminin bilinçli veya bilinç dışı farkındalığı ile tekrardan en temele, dolaysız, katıksız 'gerçeklik'in kendisine sığınmaya çabılıyor, eğilimleniyor. Bunu her geçen gün festivallerde, prömiyer salonlarda çıkan sanat sineması

örnekleriyle görüyoruz. Kimi usta yönetmen kendi üslubunu daha doğalcı çekimlerle devam ettirirken, kimi genç ve yeni sinemacılar üslup ve içerik olarak doğallığa ve gerçekçiliğe, hatta ilkelliğe dönüş gerçekleştirmeye çalışıyorlar. Pornografinin sinema filmlerindeki yerini bulmaya başlamasının yanı sıra mobil kameraların, kayıt cihazlarının, internetteki bireysel paylaşımların bazılarında röntgencilik ve teşhircilik sinema sahasına iniyor. Bu yazımızda dünyadaki bu eğilimlerin tümünü kapsayamayacak olsak da özellikle sinemanın can damarı ülkelerinden bir tanesi olan Rusya'ya ve genç Rus bağımsız sinemasındaki doğal gerçekçilik eğiliminde son yıllarda öne çıkan bir manifestoya değinmek istiyorum. Bu noktadan bakıldığında - ne kadar Sovyetlerdeki küllerinden yeni doğmaya çalışıyor olsa da - her zaman küllerin altında yakıcı bir akkor bulunduran Rus sineması, dünyadaki yeni eğilimler içerisinde ciddi bir örnek teşkil ediyor. Bu örneği, son dönemde özellikle Rus bağımsız sinemasında öne çıkan **Aleksander Rastorguev** ve **Pavel Kostomarov** ikilisinin ortaya çıkardığı işlerle ve **Kostomarov**'un da katılımıyla **Rastorguev**'in kaleme aldığı **Natüralist Sinema** (Natural'noe Kino, 2009) adı altındaki manifestosu ile ortaya çıktığı muhalif fikrinsel altyapısını, öne sürdüğü teknik biçim ve içerik diyalektiği açısından incelemeye koyulduk.

### **Güncel Rus Sineması ve Manifestonun Ortaya Çıkışı**

Rusya Federasyonu'nun kuruluşu ve öncesindeki toplumsal ve ekonomik olaylar ve değişimler, sinemanın konusu ve içeriği alanında ciddi yankılar uyandıran bir dönemin çerçevesini oluşturur. Sinema tarihinde alışkın olduğumuz şekilde, toplumsal olarak en sancılı dönemler, değişim ve devrim yılları ardından gelecek parlak sanatçılar ve sanat ürünlerine gebedir. Rusya'da da Sovyet sonrası ağır darbeler yiyen bağımsız sinema -ki hâlâ özellikle ekonomik ve endüstriyel anlamda emekleme dönemindedir- silkelenerek kendi küllerinden doğma çabası içerisinde bu değişim dönemini sanatsal anlamda kasmaya başlamıştır. Sovyetler ile yüzleşme, beklenen değişimin beklenmeyen yanları, kapitalistleşen yeni ülkenin sancuları, dağılmanın ardından gelen iç savaşlar, 80 ve 90'ların toplumsal kaos hali, suç ve suçun getirileri, tüm bu fırtınada yitip giden, sürüklenen halkın bireysel hikayeleri 90'lar sonu ve 2000'lerin başı Rus sineması tarafından yankı uyandıran örneklerle konu olmuşlardır. Sovyet sonrası ve

perestroyka ile yaşanan ekonomik krizlerle dibe vuran sinema endüstrisi, maddi kaynak krizindeyken özellikle pek çok sinemacının televizyona kaymak zorunda kalması, Rus belgeselciliğini de genel sinema alanında olduğu gibi olumsuz etkilemiştir. 90'ların sonlarından 2000'lere gelindiğinde toparlanmaya başlayan Rus bağımsız sineması, yetiştirdiği yeni sinemacılarla belgesel filmcilikteki bu gidişe tepki göstermeye başlamıştır. Bu yeni belgeselciliğin en önemli çıkış noktalarının bazıları, yeni Rusya'nın belgeselciliğine olan bu tepkinin yanı sıra yazımızın girişinde bahsettiğimiz genel olarak gerçekçiliğin dozunun sonuna kadar arttırılması eğilimi, auteur yorumun geri plana çekilerek film nesnesinin öznelleştirilmesi, çekim kaynakları ve halinin yapıma müdahaleden arındırılması ve insanı konu ederek, izleyicinin güncel süregelen insan-durum ile yüzleşmesidir.



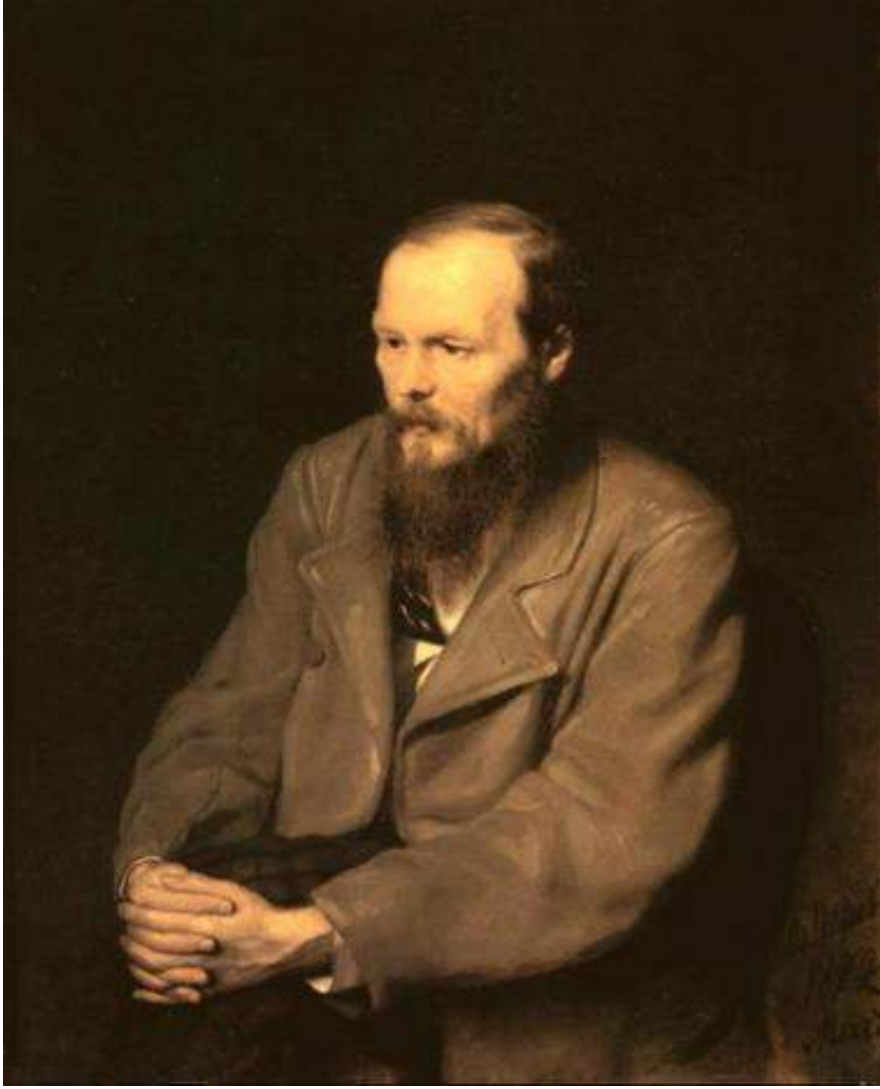
*A Tea Party in Mytishchi, Vasily Perov, 1862*



*Troika*, Vasily Perov, 1866

Yani özellikle halka odaklanan, içerik açısından halkın insanını, devam eden satırlarda konunun daha derinine inebileceğimiz '*küçük insan*' imgesini irdeleyerek, gerçekçi ve doğalcı kurgu sinemasını ön plana taşımıştır. Bu yeni belgesel ve kurgu-belgesel akımların Rusya'da gelişen en önemli manifestolarından bir tanesi **Rastorguev** ve **Kostomarov**'a ait olup, 2009 yılında yazılan manifesto **Yeni Natüralist Gerçekçi Belgeselcilik** adını taşır. Bu güncel akım, bir anti akımdır ve muhalif bir manifesto olarak çıkış noktasını günümüz Rus belgeselciliğinin bayağılığından almaktadır. **Rastorguev**, manifestosundaki ifadesinde güncel Rus belgesellerinin çoğunu '*çöp fabrikası*' olarak nitelendirir. Sovyet sonrası Rusya'sında Sovyetler ile özdeşleşen '*yumruk sineması*'na göre propaganda dozu azaltılmış gibi gözükürken, çoğu, televizyonlar için yapılan yeni yapımların bu sefer farklı bir üslupla, yeni bir ideolojik açılım sunduklarından bahseder. Bunlar sinemasal biçimlerini televizyondan, içeriklerini ise yeni Rusya'ya arz edilen ve yerli yerine oturtulmaya çalışılan yeni ideolojik kimlikten alır. **Rastorguev**'e göre güncel belgesel filmciliği ancak '*kültür endüstrisi*' sinemacılığı ile '*devletin ideolojik aygıtları*' adına hizmet ederken, halihazırdaki yönetmenler Kremlin ile üretim ilişkileri arasındaki servisi düzenlemek için çalışan egemen ideolojinin

hizmetçileri gibi görev yapmaktadırlar. Gerçekçi sinemayı ise yeterli olmamakla, şu an geldiği noktada ancak gerçek diye simülakrlar üretmekle, hatta reklam panoları boyamakla suçlar. Doğalcı sinemayı ise daha fazlası olarak onun yerine koymaya davet eder. Yeni Natüralist Belgeselciliği bir sinema roman olarak, saf, basitleştirilmiş bir estetik deney halinde ortaya koymayı önerir. Bu estetik deney



Perov'un Dostoyevsky portresi

tamamıyla antropolojiktir. Kurguya temelinden bağlı olmayan, özgün diyaloglar ve davranışlar ile anti kültürel bir etkinlik, *varoluşsal bir maceraya* açılan bir film olarak görür doğal filmciliği. Süper kahramanın çevresindeki mitsel temelden oluşturulan sinemanın karşısına '*sosyal kurban*'ı koyar, mağdurun enerjisinden beslenir bu sinema. Özgünlük dışındaki simüle gerçekliği reddeder, tiyatrosal auteur sinemasını paranın ve ekipmanın esiri olarak ele alır. Doğalcılık dışı sanat bu bağlamda bir güç sorunudur ve zıt olana her zaman odaklanmak durumunda

kalır. **Rastorguev** sosyal savaşın meşruluğunu kabul ederek sanatın bir sosyal savaş aygıtı olduğunu ve bu yolda kullanılması gerektiğini savunur. Bu noktada **Adorno**'ya geri dönen yönetmen, devletin ideolojik aygıtlarına karşı sanat yoluyla mücadeleyi önerir. **Rastorguev**'e göre bir strateji olarak sinema, toplumsal bireyi rahatsız ve huzursuz etmeli ve bu bir sonuç değil bir gereklilik durumu olarak yürütülmelidir. Böylece **Kant**, **Adorno**, **Heidegger** gibi önemli düşünce adamlarının fikirlerinden beslenen manifesto, sinematografik özellikleriyle **Vertov**'a yakınlaşan, içerik olarak da **Dostoyevsky**'nin '*küçük insan*'ına kamera doğrultmuş bir tür sine-aygıttır.

### **Rastorguev ve Kostomarov Sineması ve Natüralist Belgeselcilik**

**Rastorguev** kariyerine belgesel yönetmeni olarak ağırlık verirken, **Kostomarov** ise çoğunlukla sinematografi alanında çalışmış, önemli uluslararası festivallerden ödül alan işlerin görüntü yönetmenliğini ve kameramanlığını yapmıştır. **Rastorguev**, *Annecikler* (Mamockhi, 2001) belgeseli ile kariyerinde çıkış yakalarken, **Kostomarov** 2003 yılında usta yönetmen **Aleksey Uçitel**'in *Gezinti* (Progulka, 2003) filmiyle görüntü yönetmeni olarak ismini duyurmuştur. İki birlikte 2007 yılında *Diki Diki Plaj* (Jar nejnih, diki diki plaj, 2007) filminde manifestolarının öncüsü kıvamında bir iş çıkarmışlardır. 2010 yılında Berlin'den üç gümüş ve bir altın ayıyla dönen *Bu Yazı Nasıl Geçirdim* (Kak ia provel etim letom, 2010) filminde **Kostomarov** ve **Rastorguev** aynı seti paylaşmışlar ve bu filmin aldığı gümüş ayılardan bir tanesi **Kostomarov**'un kamera çalışmasına gelmiştir. Daha sonra birliktelikleri, manifesto sonrasının işi sayılabilecek bir çalışma olan *Seni Seviyorum* (ia tebia liubliu, 2011) ile meyvesini verir. Sonrasında, 2012 de, *Seni Sevmiyorum* (ia tebia ne liubliu, 2012) gelir.

Son olarak 2014 yılında çektikleri *Srok* (2014) ile biraz daha farklı bir belgesel yaparlar, bu sefer kastlarında tv sunucuları, radikal solcular, aktivist ve blog yazarlarının da dahil olduğu bir ekiple çalışırlar. Yapıtları ve sinemacılık tarzları, genç bağımsız sinemacılar arasında kabul görürken, pek çok usta sinemacıyı da etkilemeye devam etmektedir. Geçtiğimiz sene *Leviathan* (2014) ile adından sıkça söz ettiren, Rusya'da yasaklamalarla da gündeme gelen **Zvyagintsev**, **Rastorguev** ve **Kostomarov** filmlerine ve belgesellerine referans vermiştir.



*Seni Seviyorum*



*Seni Sevmiyorum*



### *Annecikler*

**Rastorguev** ve **Kostomarov**'un birlikte çalıştıkları kurgu-belgesel ***Diki Diki Plaj*** Rusya'nın yazlık bölgesi olan Anapa'da, kamp-plajlarında yaşanan gerçek olayları göz önüne seren bir yapımdır. Kameramanlardan bir tanesi, bu bölgede kamp tatili yapan bir seyyah olarak açık ve gizli çekimler yapar. Yaz döneminin uzun bir süresini burada geçiren bir çifti, o bölgede yazlık kampta konaklayanları, sabahları, akşamları, geceleri ile burada yaşananları görüntüler. Bu sırada Rus yazlık kültürünün ve kitle turizminin kült animasyonu haline gelmiş olan develerin bir tanesinin, Rusya'nın güney doğu sınırlarında bir ülkeden alınıp, yazlık tatil köyü olan Anapa'ya olan sürüklenme hikayesi,başından sonuna kayıt edilir. Yazlık yerlerde para ile insanların bindirildiği, fotoğraf çektirilen develerin nereden ve nasıl bir yolculuk ile oraya geldiği görüntülenmiştir. Tüm bu olanlar sırasında o bölgede yaşananlar, **Putin**'in bu bölgedeki ziyareti de filmde yerini bulur. Rusya'nın yazlık tatil köyü Anapa plajlarında, her yaz mevsiminde, başı sonu olmayan bu kesit, küçük insanın amaçsız, lümpen hedonizmini, güneşe ve alkole terk edilmiş bedenleri, bir hayvanın zevk uğruna katlanmak zorunda kaldığı işkenceyi ve daha fazlasını izleyiciye aktarmaya çalışır.





### *Diki Diki Plaj*

*Seni Seviyorum* da manifestonun rayına oturan diğerk bir yapımdır. Bu filmin yapım aşamasında yönetmenler 1673 amatör aktör ile röportaj yapmışlar ve aralarından ellisini dijital el kameralarıyla kendilerine verilen konuları çekmeleri için görevlendirmişlerdir. Her birine çekim konuları verilen aktör-kameramanların çekimleri ve biriken malzemenin seçki ve kurgusu ile filmin tamamlanması iki senelik bir zaman dilimini bulur. Yönetmenler ellerinde biriken görüntüleri uzun bir kurgu döneminden sonra değerlendirerek, belli bir kronolojiye oturarak, kurgu-belgesel haline getirirler. Sonunda üç tane adamın hayatına ve ilişkilerine odaklanan bir film çıkmıştır ortaya. Halkın yine alt-orta sınıfından olan, askerlik çağında, hayatta amacı olmayan bu genç adamların kadınlarla olan ilişkileri, aşk kavramına ve genel olarak hayata bakış açıları kendi gözlerinden ortaya çıkartılmıştır. 1920x1080'lik full HD el kamerasıyla, yani turist kamerasıyla, tamamen amatör olan oyuncu-kameramanların çektiği bu filme yönetmenin katkısı sadece kurgulama alanıyla sınırlanmıştır. Bu film bazı festivallerde uzun metraj kurmaca film olarak lanse edilirken bazılarında ise belgesel olarak gösterime girmiştir.



### *Seni Seviyorum*

Manifestoya yakın olan bu iki örneği incelediğimizde, yeni natüralist sinemanın sosyolojik ve antropolojik öneme sahip olan bireyin gözüne odaklandığını görürüz. Bu göz, üçüncü göz olarak da lanse edilir. Özgünlük denilen, bireyin

kendisi, kendi bakışı, seçimi, kendi dili ile kendi kendisini kameraya almasıyla ortaya çıkacaktır. Belgeselcilik açısından incelenen nesne bizzat özneye dönüşür ve kendi kendisinin incelemesi haline gelir. Bu bakımdan sinematografik inceleme biçiminin eksenini röntgenci-teşhirci perspektiftir. Sonucunda ortaya çıkan belgeselin izleyiciye sunduğu okuma, sadece oyuncu-kameramanın ortaya koyduğu görüntünün incelenmesi değil, kendisini teşhiri ve kendisini röntgenleme biçiminin incelenmesi ve dahası izleyicinin kendi kendisine bakışının kendi üzerine yansıyan izdüşümü itibarıyla de can alıcıdır. Yani filmi izleyen bizler, kendi kendisini röntgenleyen ve kendisini teşhir eden nesne-özneyi izleriz, onun bıraktığı yerden röntgenlemeye devam ederiz ve kendi kendimize olan bakışı, kendi kaydımızı da algılarız. Burada manifestonun yani teorinin gereği, pratikte yönetmene düşen belgeselde kurgu yanı sıra ağırlıklı bir çözümleme ve auteur'lük ortaya koymaktır. Beyaz perdeye yansıyanlar el kameraları, otomatik çekim modu, doğal ışık ve tamamen amatör formatta bir sinematografinin eline bırakılan görüntülerdir. Oyuncular amatör ve toplumun içinden insan figürleri özellikle alt-orta sınıftan, amaçsız, cahil olan, tüm çıplaklığıyla aciz iç dünyasını dışarı veren insan şeklidir. Bu insan Rus sanatında uzun bir dönem konusu edilen küçük insanın günümüz halini temsil eder; böylece yapılan inceleme halkın bu tabakasının –ki Rusya'nın ciddi çoğunluğunu oluşturan kitledir bu- antropolojik incelemesini ortaya koyar.

### **Puşkin'den Perov'a, Vertov'dan Rastorguev'e Rus Sanatının Büyük İçeriği Küçük İnsan**

Rus sanatında yaklaşık 19. yy başından beri, halkın fakir, köle, aşağı ve orta kesiminden insanların gündelik hayatını, fikirlerini, davranışlarını ve durumunu işleyen karaktere '*küçük insan*' adı verilir. **Menzil Bekçisi** öyküsünde **Puşkin**'in kullandığı Samson karakteri ile başlayan küçük insan, **Gogol**'dan **Dostoyevskiy**'e, **Çehov**'a kadar uzanan bir perspektifle edebiyatta yerini bulacaktır. Rus görsel sanatlar hafızasında ise önemli ressamlardan, **Fedotov**'dan **Perov**'a ve **Repin**'e kadar uzanan perspektifte küçük insan figürünün resimlerde yer bulması, halkın devrimci bilincinin uyanması ve hatta Bolşevik devriminin vuku bulmasının altında ciddi bir düşünsel ve sanatsal zemin oluşturur. O dönemlere baktığımızda, toprak kölesi, yanaşma, hizmetçi olarak kullanılan

halkın acıları, yaşadığı zorluklar, hayattaki avuntuları ön plana çıkarılmış, dertleri anlatılmış, tüm bunlar kamuoyunun gözleri önüne serilmeye çalışılmıştır. Tabii ki ortaya konan yalnızca küçük insanın ajitasyonu değildir, cahilliği, kendini bilmezliği, ahlak sorunları gibi konularla da zaman zaman aktararak olumsuz eleştirilere de maruz bırakılmıştır. Toplumsal gerçekçilik gereği sadece aristokrat ve burjuva sınıfının değil, orta alt sınıfa ait insanların da hatalı yanları, örneğin küçük memurun dalkavuklukları da eserlerde yerini bulur.

Tabii ki güncel Rus sinemasının ve Natüralist belgeselciliğin konu edindiği günümüz küçük insanı o döneminki ile aynı değildir. 19.yy edebiyat veya resim sanatı tamamıyla yüksek kültüre hitap etmese de en azından izleyici ve okuyucu kitlesi belli bir altyapısı olan halkın üst kesiminden oluşmaktaydı. Toplumsal gerçekçi veya devrimci sanatçı, bu kitleyi kendi vurdumduymazlığıyla, küçük insana karşı tutumuyla da yüz yüze getirmiş oluyor, böylece empati yaratmaya çalışarak, toplumcu fikirleri filizlendirmeye çalışıyordu. Sovyet döneminde proletarya kimliğiyle itibarı iade edilen eski toprak köleleri - küçük insan profiline kitlesi - devrimci ülkü ve proletarya adına Sovyetlerin sarıldığı yeni sanat dalı olan sinema tarafından olumlanarak ön plana çıkartıldı. **Vertov**'un Sovyet dönemi başında Rusya'nın sokaklarından aldığı ve gündelik hayatın içerisinde sunduğu insan manzaraları, Çarlık dönemi Rusya'sındaki insanın tersine, Sovyet insanını demiryolları, fabrikalar, demirler ve devrimin yapıları arasında onlarla birlikte büyüyen ve çalışan devrimci figürler olarak ortaya koyar. Böylece Sovyetlerin devrimci ülküsü, halkın insanına kendi devrimci figürüyle ideolojik bir motif olarak sunulacaktır. Bu insan figürü, hayalleri veya hayal kırıklıklarıyla organik bir bireyden ziyade, devrimci coşkusu ve hızıyla kendisine örnek olacak mekanik bir figürdür. **Rastorguev** Rusya'sının yani günümüz Rusya'sının küçük insanı ise yıkılan Sovyetler sonrası kapitalist yeni Rusya'sında tüm o ideolojik ve ekonomik krizler içerisinde çıkmış, sonrasında kapitalizmle yabancılaşmış olan orta-alt kitlenin figürüdür. Günümüz küçük insanı ne Çarlık Rusya'sındaki gibi keskin çizgilerle köle olmaya razı olmak zorundadır, ne de Sovyetlerdeki proleter gibi devrimci ülkünün yılmaz savaşçısı olmak durumundadır. Ne köle ne de Sovyet proletaryası olma yükümlülüğü olmayan, sözde özgür gözükse ancak bu özgürlüğü daha gizli kapitalist dünya bağımlılıklarıyla örtülü olan, tercihlerini ise zihnini özgürlük yerine gündelik hazlar ve vücudunun onlara teslimi için kullanan bir insan kitlesi karşımıza çıkar.



### *Diki Diki Plaj*

*Diki Diki Plaj*'da olduğu gibi, Rusya'nın yazlık bölgesinde bir şekilde tatili geçirebilecek maddi imkanı elde edebilmiş ancak hayata karşı genel olarak esaslı bir duruşu veya gayesi olmayan, kitle turizminin ticarileştirdiği aynılaşmış günler içerisinde yuvarlanan, vücudunu denize, güneşe, alkole ve sekse teslim etmiş, sözde zgr ancak aşına olmadığı yeni sistemin yabancılaşması içerisinde

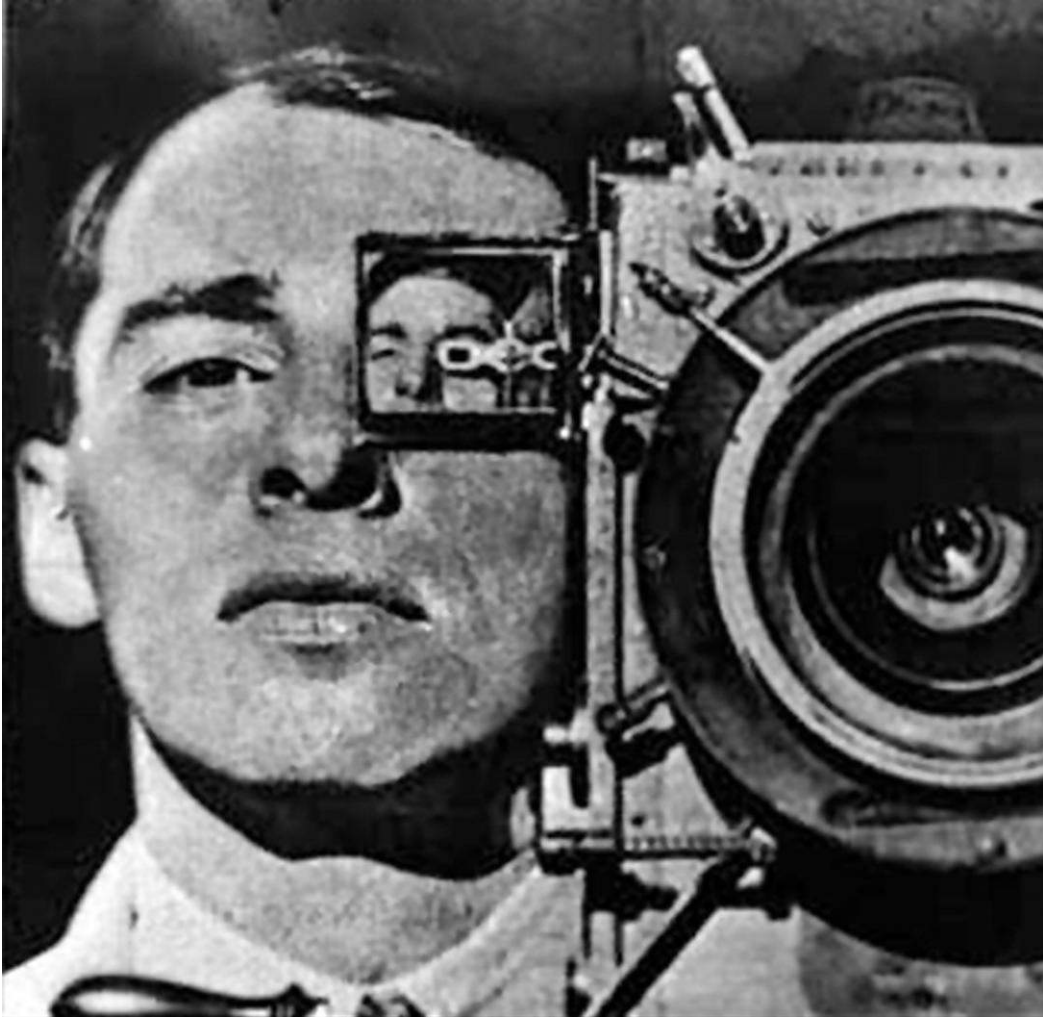
özgürlüğü hazmedememiş olan insan kitlesinin profilini temsil eder bu yeni sinemanın küçük insanı. Veya *Seni Seviyorum*'da olduğu gibi şehrin sokaklarında başıboş gezip, sevgilileriyle yaşadıkları ilişkileri takıntılı bir şekilde sürdüren, cebindeki son kuruşu harcadığında askerin yolunu tutmayı planlayan, üreticilik bir yana dursun toplumda parazit gibi yaşayan başıboş gençliğin profilini sunar. Değişimin ve yıkımın izleri sürerken yeni popüler kültür ile kaybolan insanları gösterir. Bunu yaparken de mümkün olduğunca yönetmeni arka plana atarak, küçük insanın eline kamerayı vererek, onun kendi bakışını ön plana almaya uğraşır.

**Rastorguev**'in '*çöp fabrikası*' deyimini burada bir kez daha hatırlatmakta fayda var. Çünkü bu belgeselcilik 'halk kahramanı veya ünlü insanın hikayesini işleyerek bundan bir çöp ortaya çıkaran' günümüz belgeselciliğini eleştirerek aslında bir yandan onu tersine de çevirmiş olur. **Rastorguev**'in sinemasında çöp olan filmler değil insanların açıkça ortaya konan – hatta kendi ortaya koydukları- kendi pislikleridir. Bu belgeseller 'çöp insanın hayatını kendi gözlerinden gösteren bir yapıt' yaratır. Natüralist belgesellerde küçük insan kendisini dolaylı yol olmadan, yönetmen ve operatör gözü olmadan görüntüler. Bu bakımdan sinemasal auteur bakış kayar ve bu özne filmin kurmaca olmayan karakterinin kendi bakışı haline gelir. Doğal olarak bu bakış, yönetmenin kontrol ve yönlendirmesindeki bir tür üst-bakış değil, konu edilen öznenin kendi kendisine ve kendi etrafında gelişen konuya kendi röntgenci-teşhirci bakışıdır. Bu bakımdan belgesellerin üzerine oturduğu omurgayı, röntgenci-teşhirci eksen oluşturmaktadır. Böylece Yeni natüralist gerçekçi sinema, günümüzde Rus halkının küçük insanının geldiği son noktaya işaret ederken, insanı kendi boşluğu, hiçliği ve faydasızlığıyla yüz yüze getirerek, içinde olduğu durumu yadsımasını hedefler.

### **Vertovyan Belgeselcilik Biçimciliği ve Yeni Natüralist Rus Belgeselciliği**

**Rastorguev**'in manifestosu direk olarak **Vertov** referansı taşımasa dahi, Vertovyan sinema ile hem yakın hem de karşıt bir ilişki içerisindedir. Öncelikle **Rastorguev**'in manifestosu nasıl günümüz belgeselciliği ve gerçekçi sinema üzerinden muhalif bir akım olarak eleştiriyle yola koyulursa, hatırlarsak **Vertov**'un manifestosu da zamanında burjuva sineması, Alman psikolojik-drama,

yıldız sineması gibi sinemasal akımların karşısında yer alarak, muhalif olarak yola koyulmuştur. **Vertov**, kurmaca ve hazırlıklı çekimlerin karşısına anlık ve doğal çekimleri koyar. Önemli yönetmen ve kuramcı **Sine-Göz** (kino-glaz) mekanizmasının bir tür makine göz olarak insanların içinde gelişigüzel dolaşmasını ve kaydetmesini sağlar. **Vertov** bu makineyi kullanarak incelemesini yapıyor ve kaydedilen veriler üzerinden kurgu yoluyla **Kino Pravda**'yı (gerçek film) ortaya çıkartıyordu. **Vertov**, belgesel sinemacılığı Sovyet idealinin ideolojik aracı haline getirip, sinemacılığın içini ideolojiyle dolduruyordu. Yeni natüralist belgeselcilik ise kamera kullanımı, çekim metodu, kurgu analizi gibi konularda **Vertov**'un formuna yakınlaşıırken, ideolojik dolumun tam tersi bir jestle, günümüz post-modern mantığa uygun düşer vaziyette kamerayı insan-göz olarak kullanıyor ve insanın kendi kendini incelemesini ideolojik bir vaat olmadan ona geri aktarıyor.



*Kameralı Adam*

**Vertov**, *Kameralı Adam* (Çelovek s kino-aparatom) ile **sine-göz**'ün pratiğini, sokaklarda gezen gelişigüzel adam üzerinden gösterirken, *Seni Seviyorum*'da **Rastorguev** ve **Kostomarov**, kamerayı gerçekten gelişigüzel amatör bir kitle içerisinde seçtikleri kişilere emanet ederek, çektikleri nesnenin bizzat kendisini natüralist sinemanın sine-gözü haline getirirler. Böylece dışarıdan bir göz olarak değil, kendi kendisini gözetleyen ve teşhir eden özne-nesne olarak aktör-kameraman ile kendi kendine bakan bir sine-ayna-göz yaratmış olurlar. Amaçları bu sayede tüm çıplaklığıyla küçük insanın kendisini, bakış açısındaki bayağılığı, tükenmişliği, izleyicinin karşısına çıkartmaktır. Bu sadece nesnenin kendisi değil, öznel bakış ile de ilişkilendirilmelidir, keza küçük insanın bayağılığı, kendi varoluşu kadar kendi üzerine diktiği sine-gözünün bakışının bayağılığıdır eşzamanlı olarak. Kendine ve çevresine karşı zaman zaman pornografik olarak işleyen röntgenci-teşhirci ekseninde bu göz, hem izleyiciye kendisini en az inceleme nesnesi kadar görünür kılar, hem de istemeden de olsa çağımızın röntgenci-teşhirci (sosyal medya paylaşımları vb.) bakışını ortaya koyar. **Vertov**'un çalışan insanları, işçileri, Sovyet makinelerinin hareketleri ile doldurduğu devrimci vaat, Yeni Natüralist Sinemadaki haliyle ancak bir geri boşaltma, ilk bakışta ise vaatsizlik hatta umutsuzluk olarak görülebilir. Rusya'nın orta ölçekli şehirlerinde olsun, yazlık tatil bölgelerinde olsun insan manzaraları, bir zamanlar Sovyet sinemasına bambaşka şekilde yansıyan, ideal proletaryayı temsil eden kesimin bugün tamamen tükenmişlik noktasında olduğunu görürüz. Üstelik bu -yüzeysel bir okumayla- yeni Rusya mantalitesinin meşrulaştırdığı Sovyet ideasının karşısına denk düşen bir anti-Sovyet propaganda (Sovyet sineması bu halkı kendi gözünde yücelterek kendi kendisine kahraman göstermiştir ancak en başta devrim bile bu halk için değmezdi) değildir. Çünkü Yeni Natüralist Sinema dilinin sözü, söylenmek istediğinden öte ortada olanı aktarmaya yöneliktir ve bu yönüyle politikten çok sosyolojik ve psikolojik önem taşır (**Rastorguev**'in '*tamamen antropolojik*' ifadesini hatırlayalım). Bu daha çok nötr bir anlayışa denk düşen, müdahalesiz olarak anlatım çabasıdır. En başta da günümüz insan halini, insan manzarasını kendi bakışıyla göz önüne sunarak, aktarma ve onu kendisiyle yüzleştirme çabasıdır ve Sovyetlerden çok daha fazla günümüz Rusya'sını ilgilendirmektedir. Özellikle *Diki Diki Plaj*'da, kameraman **Putin**'in Karadeniz'e olan bir ziyaretine de denk gelmiş ve basın toplantısı sırasında basının içerisinde bulunarak konuşmayı kaydetmiştir. İlk başta politik



görünen bu jest, filmin belgesel içeriğinin- Karadeniz'e getirilen bir devenin içler acısı yolculuğunun, kamptaki insan manzaralarının, gelişigüzel ilişkilerin, lümpen hayatın – yanı sıra filme işlenmesi, tüm bu hallerin paralelindeki apolitik bir jesttir aslında. Politik iktidar, yaz mevsiminin, tatil köyünün ve tüm bu yaşananların ortasında aynı bölgede kendi şöhretinin sunumuyla ilgilenmeye devam etmektedir; hepsi bu. Halkı ile gerçek anlamıyla ilgilenip ilgilenmediğinin sorgusu ise izleyiciye emanettir. Filmde gördüğümüz, aynı anda aynı bölgede tüm yaşananları umursamadan programına devam eden politik iktidarın derdi aslında hayat ve hayatın mikro yanlarına kadar sızarak dağılan iktidar ağının müdahalesini kullanmak,yani iyileştirmek değil; ancak kendi varlığının, gücünün ve şöhretinin devamını sağlamaktır.



*Diki Diki Plaj*

## Sonuç

Dünyada görselliğin ve video paylaşımının insan zihninin sınırlarını aştığı dönemimizde, salt ve doğal gerçekliğe olan eğilim hiç de şaşırtıcı değildir. Aksine röntgencilik-teşhircilik ekseninde izlediğimiz milyonlarca video ve anlık

gerçeklik olgusu sinemada da yerini almaktadır. Dünyada bununla ilgili farklı güncel örneklerden bir tanesi de sinemanın mihenk taşı ülkelerinden bir tanesi olan Rusya'da 2009 yılında manifesto haline gelmiş, Yeni Natüralist Gerçekçi sinemacılığıdır. Belgeselci **Rastorguev** kaleme aldığı bu manifesto ve **Kostomarov** ile birlikte yaptığı filmler ile Rusya'nın güncel kültür endüstrisi sinemasına, Kremlin'i besleyen ideolojik belgeselcilik mantığına karşı '*tamamen antropolojik*' bir sinema hareketine girişmiştir. Yönetmenler, bu belgesellerde Rus sanatında iki yüz yılı aşkın süredir göz önüne alınan '*küçük insan*' figürünü ele almış, Vertovyan belgeselcilik mantığını kaydırarak, '*sade estetik*' ile yönetmeni geri plana atmaya çalışarak auteur gücünü muğlaklaştırmış, aktör-kameraman kullanarak inceleme nesnesi olan insanın bakışını filme içselleştirmiş ve nesne kadar öznel röntgenci-teşhirci bakışı belgesellere katmaya çalışmıştır. Deneysel estetik öğeleri doğalcılıkla harmanlamaya çabalamıştır. Ortaya çıkan örneklerin manifestoya uygunlukları açısından ne denli başarılı oldukları ayrı bir inceleme ve tartışma konusu yapılabilir. Ancak tüm bu çabaların sinemacılık adına, dünya ve Rus sineması için önemli bir kaynak ve çaba olduğu şüphe götürmez bir adımdır ve ülkemizin yetiştirdiği sinemacılar için de ilham kaynağı olmalıdır.