

SOVYET SONRASI RUS SİNEMASI

Nurten Bayraktar

Sovyet döneminde yalnızca yönetim şekli ve ülke ekonomisi değil; eğitim, günlük yaşam, medya ve sanat da politikleşmiş ve sinema da bundan payını almıştır elbette. “Payını almak” hafif kalan bir deyim olacaktır, çünkü ideolojiyi halka yaymak için kullanılan en etkili yöntem sinema olmuştur. Nitekim çarlık sisteminden henüz kopmuş olan halkın çoğunluğunu oluşturan alt tabakada okuma-yazma oranı çok düşüktür. Bu sebeple “*Tüm sanatların içinde en önemlisi sinema [...]*”¹ olmuştur. Yeni ideolojiye gönülden inanmış sinemacılara devlet, neredeyse her imkanı sunmuştur. Bu, maddi ve teknik desteği sinemacılar etkili bir biçimde kullanmayı başarmıştır. Yeni kurulan sinema okullarında ve stüdyolarında yalnızca Sovyet sineması değil tüm dünyada sinema tarihini etkileyen deneyler gerçekleştirilmiş ve “propaganda sineması”na hizmet eden anlatım teknikleri de geliştirilmiştir. Çoğu sessiz dönemde geçen bu filmler özellikle kurgu üzerinden sinemanın anlatım dilini güçlendirmek adına oldukça önemli gelişmeler sağlamıştır. Dolayısıyla Sovyet sineması, sinemanın sanatsal değerine yadsınamaz katkılarda bulunmuştur.

Devletin sağladığı maddi üretim ve dağıtım desteğinin Sovyet sonrasında son bulmasıyla fon ve sponsor arayışı kaçınılmaz olmuş ve sonucunda üretilen film sayısı çarpıcı bir oranda azalmıştır. 90'lara gelindiğinde yönetmenler, ülkeyi ya da devleti övme gereksinimi duymayı bırakmış, kendi yollarında gitmeye başlamış ve çoğunlukla hayatı olumsuz yanlarını vurgulayarak göstermeye başlamıştır. Rus sinemasının sistematik yapısının ortadan kalktığı bu yıllarda, sinemacılar kendine yol ararken, Batı sineması krizlere rağmen konumunu korumuş; Rusya'nın konuda yarışa girdiği ABD ise, sinema endüstrisindeki küresel hakimiyetini

¹ Lenin'in sinema sanayisini devletleştirme üzerine yaptığı konuşmadan alınmıştır.
Kaynak: Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, Evrensel, 1993.

sürdürmüştür. Büyük projeler Amerika'dan çıkarken daha düşük bütçelerle etkileyici işler yapan Avrupa sineması da git gide artan sayıda filmler çıkarır. Diğer bir yandan, sade anlatım diliyle Doğu'dan yükselen İran sineması karşısında Rus sineması sönük ve kimsesiz kalır. Devlet desteğinin çekilmesinin üstüne bir de Gorki ve Mosfilm gibi büyük stüdyoların da özelleştirilmesi işin cabası olur. Sinemaya gelen özgürlük, özgürlüğünü yaşayamaz. Dolayısıyla **Sergey Bodrov** “Özgürsünüz ama özgürlük parayla oluyor. Filmi çekmek için kendi paranızı kendiniz bulmanız lazım. Bu parayı çıkartabilmek için seyirci bulmanız lazım [...]” diyerek yeni sinemanın içine düştüğü boşluğu ifade eder.

Siyasi İklimin Sinemaya Yansımaları

Toplumsal gerçekçilik ışığında tarih ve edebiyat, Sovyet sinemasında mevcut liderleri ve ideolojiyi haklı kılma çabasıyla kullanılmıştır. Diğer bir deyişle, bugünü anlatmak için tarihi yeniden yazmışlardır. **Gillespie**'ye göre Sovyet sonrası sineması da bunu sürdürmüştür (60). 1990'ların filmleri geçmişinin oldukça tanıdık olduğu çağdaş toplumu yansıtmış ve totaliter dönem sonrası kimliği göstermiştir. **Gogol**'un “*Nereye gidiyorsun Rusya?*” sorusuna dikkat çeken **Gillespie**, Sovyet sonrası sinemada da bunun izlerinin olduğunu ileri sürmektedir (60).

Sovyet sineması, tarihi yeniden yazmayı bir yöntem olarak kullanmaktan zevk almıştır ancak bu yazım hep otoritenin duymak istediği türden olmuştur. Bu çaba dahilinde tarih, mantıksal ve sınıf tabanlı olarak ele alınmış ve tipik olarak zaferlere odaklanmıştır. **Eisenstein**'in *Potemkin Zirhlisi* (Bronenosets Potyomkin, 1925) ve *Korkunç İvan* (Ivan Grozny, 1944) filmleri bu türün en etkileyici eserlerindedir. Bir başka deyişle, tarih devrimi ve yeni liderleri haklı göstermek için kullanılmıştır. Geçmiş, bugüne uyarlanmıştır. Bu yaklaşım, Sovyet sonrasında da devam etmiştir. 90'ların tarih filmleri yakın geçmişine aşina karakterleri kullanmış ve totaliter dönem sonrası kimliği ve Rusların “kader” dediği geçmişlerini tartışmıştır (Gillespie, 60).

Çağdaş sinemada tarihe yeni bir bakış da gelişmiştir elbette. Gillespie'nin deyişle “tarihi lanetleme” 80'lerin sonunda başlayıp 90'larda hız kazanmıştır. **Karen Şahnazarov**'un 1988 yapımı *Sıfır Kenti* (Gorod Zero) buna en absürt örneklerden biridir. Çırlıçılak çalışan bir sekreteri kasabadaki kimse garip karşılamamakta, intihar ve ölüm adeta birer şaka, tarih ise bir tiyatro oyunu gibidir.

Batıdan ithal zevkleri ve inançları reddetmek olanaksızdır. Filmin kahramanı Varakin'in kaçma çabası nereye gittiği belirsiz bir nehirde ıssız ve puslu bir yolculuğa dönüşür. Dolayısıyla, Varakin, Sovyet dönemin son demlerindeki Rusya gibidir: Batı tabanlı liberal demokrasi ve bireyin devlet ile özdeşleştirildiği güçlü bir devletçilik anlayışı arasında sıkışmış ve ne yapacağını bilemeyen bir toplumun resmidir (Gillespie, 74).



Sıfır Kenti (1988)

Tarihe damgasını vurmuş **Stalin**'i kötüleyen filmler özellikle 1990'dan sonra çoğalmıştır. **Nikita Mikhalkov**'un *Güneş Yanığı* (Outomlionnye Solntsem / Burnt by Sun, 1994) uluslararası çapta dikkat çekmiş ve neticede ödüller ve adaylıklarla başarı sağlamış bir filmidir. Stalin döneminin çıkmayan lekesi "Büyük Temizlik" ile mağdur olmuş bir vatansever albay ile harap olmuş ailesinin öyküsünü anlatan film, "[...] *Devrimin güneşi tarafından kavrulmuş tüm insanlara adanmıştır.*" Yalnızca birkaç sene sonra dünyanın dikkatini çeken Stalin karşıtı yeni filmler de ortaya çıkmıştır. **Pavel Chukrai** imzalı 1997 yapımı *Hırsız* (Vor / Thief) filminde, 2. Dünya Savaşı gazisi Tolyan'ın barındırdığı insan tipleri –üvey baba, eğreti koca, gazi ve suçlu- kendi kabuğunda benliğini arayan toplum gibidir ve Tolyan'ın aileyle ilişkisi tehlikelidir. Stalin dövmesiyle övünen Tolyan, küçük Sanya'yı hırsızlık yapmak için kullanmaktan kaçınmaz. Zaman zaman acımasızlığa varan halleriyle Tolyan, Sanya'nın hayatından silinmeyen bir korku dürtüsüne dönüşür. Yıllar sonra Tolyan'ı gördüğünde Sanya, altını ıslatır ve o gece Tolyan'ı vurur. Tolyan'ın Sanya üzerinde süregelen etkisi, **Stalin**'in ölümünden sonra ülkede devam eden yıkıcı gücü gibidir. (Gillespie, 121).



Hırsız (1997)

Sovyet sonrası sinemada dikkat çeken bir başka önemli tema, çok sayıda ülkede ortaya çıkan kültür, benlik ve aidiyet karmaşasıdır. Akla gelen ilk filmlerden biri 1995 **Vladimir Khotinenko** yapımı **Müslüman** (Musulmanın) filmidir. Filmin adı bile konusunu açıkça göstermektedir. Afganistan'da 10 yıllık esir hayatının ardından Sovyet yönetimin dağıldığı dönemde evine geri dönen Rus askerin yeni ülkesi ve ailesiyle uyum sağlamakta yaşadığı zorluklar filmin öyküsünü oluşturur. Değişen yalnızca aile, köy ya da ülkesi değildir aslında. Afganistan'da geçirdiği yıllar içerisinde Kolya Ivanov, Müslüman olur ve köyünde gördükleri onu büyük hayal kırıklığına uğratar: votka bağımlılığı, seks filmleri, suç ve aylaklık. Aile de Kolya'nın değişimini hazmedebilecek durumda değildir. Rusya, yüzyıllardır övündüğü maneviyatı ve çalışkan köylülerini kaybetmiş görünmektedir. "Rus ruhu" ve ahlaki değerleri içki şişesinde çalkalanmaktadır ve Kolya'nın cinayeti ötekileştirilmenin kaçınılmaz sonucu olur.

"Rus ruhu"nu kaybeden yalnızca gündelik hayatında yuvarlanıp giden insanlar değildir. Askerler de amaçlarını yitirmiş ve hızla yozlaşmıştır. **Aleksandr Rogozhkin** tarafından yönetilen **Blokpost** (Checkpoint, 1999) bir grup askerin Kafkas topraklarında bir yerde –muhtemelen Çeçenistan'da- geçirdiği zamanı anlatır. Askerlerden nefretini gizlemeyen yerel halka, para karşılığı yerel kadınlarla ilişkiye giren askerlerin de iyi davrandığı söylenemez. Filme iki taraflı nefret hakimdir.



Kafkas Mahkumu (1996)

Rus edebiyatı sanat ve kültüre en derin katkıları her zaman beraberinde getirmiştir. **Sergey Bodrov**'un *Kafkas Mahkumu* (Kavkazskiy Plennik, 1996), **Puşkin**'in ve **Lermontov**'un şiirleri ile **Tolstoy**'un bir öyküsü aynı adı paylaşır. **Puşkin**'in şiirindeki karakter, saygı değer bir Rus asilzadedir. Çerkezlere esir düşen asilzadeye aşık olan bir Çerkez kız kaçmasına yardım eder. **Lermontov**'un eseri ise trajik bir sonla biter. Rus asilzade öldürülür, Çerkez kız da nehirde boğulur. **Tolstoy**'un öyküsündeki esir ise Jilin adlı bir subaydır. Yaşlı annesini ziyarete gitmek isterken Kafkasya'daki savaşın ortasında kalır ve Tatarlara esir düşer. İlk kaçma teşebbüsünde başarısız olan Jilin'e bunun cezası ağır ödetilir ancak ikinci denemesinde Tatarların baş adamının kızının yardımıyla başarılı olur. **Bodrov**, filmde **Tolstoy**'un olay örgüsünü genel anlamda aynı tutsa da tarihi çok daha yakın bir zamana, 90'lardaki Rusya-Çeçenistan Savaşı'na çekmiştir. Abdül-Murat, Rus askerler Saşa ve Jilin'i Rusların elinde esir olan kendi oğluyla takas etmek için esir tutar. Abdül-Murat, bu durumdan hiç hoşnut değildir aslında. Amacı yalnızca oğlunu kurtarmaktır. Kaçma girişimlerinde Saşa iki kişiyi öldürünce kendisi de öldürülür ve daha sonra Abdül'ün oğlunun da bir kaçma girişiminde başarısız olup öldürüldüğü haberi gelir. Buna rağmen Abdül, Jilin'i serbest bırakma merhametini gösterir. Jilin köyden ayrılırken tepesinden uçan uçaklar kısa süre sonra köyü vurup yerle bir eder. Rus askerler, istilacı ve vahşidir. Yerel halkı öldürmekten çekinmezler ve diğer birçok filmde de değinildiği gibi votka bu askerler için bir zayıflıktır. Nitekim votka karşılığında silahlarını takas ederler. Saşa ve Jilin ise birbirinden oldukça farklıdır: Saşa nefret dolu ve köylüleri öldürmeye ant içmiş tipik bir sömürgeciyken Jilin, Çeçenleri anlamaya çalışan ve onlara saygın duyan

mütevazı bir kişiliktir. **Tolstoy**'un eseriyle kıyaslandığında **Bodrov**, Çeçen kültürüne ve yaşantısına değinmiş ve onların adalet arayışını bir nebze haklı göstermiştir. Bu açıdan ele alındığında, **Kafkas Mahkumu** Rus yayılcılığına şiddet içerikli ve bencilce yapılan haksız bir güç gösterisi izlenimi katmıştır (Gillespie, 27-28). Doğal olarak daha ziyade savaş filmlerine hakim olan bu yeni bakış açısı, Sovyet baskısından ve milliyetçi ideolojilerden sıyrılmış bir sinemanın yorumudur.

Milletlerin kardeşliği, Sovyet politikasının bir yapıtaşdır ancak Sovyetler'in dağılmasından ve Kafkasya'daki gücün azalmasının peşi sıra "biz" ve "öteki" zihniyeti kendini belli etmiştir (Merrill, 1). Yukarıda bahsi geçen filmleri tekrar inceleyelim: Rus başkarakter ya da karakterler ile Afgan, Tatar ve Çeçen karakterler. Filmlerin doğrudan bir ötekileştirme amacı güttüğü iddia edilemez çünkü acımasızlık ve nefret iki tarafın da bahçesine ekilmiş tohumlar gibi gün yüzüne çıkar. Bu filmler ötekileştirmenin boyutunu göstermektedir ve ne yazık ki buna bir çözüm üretilememektedir. İdealleştirilen kardeşliğin yokluğu acı bir gerçektir. Tüm bu olgular "Sovyet mirası meselesi içinde sorgulanmaktadır" (Gökgöz, 116). Dolayısıyla 1980'ler ve 90'larda yapılan bu filmlerde, Rusya'nın geçmişten beri sorunlu ilişkileri olan Doğu ülkeleriyle geleceğinin belirsizliğinin karamsarlığı hakimdir.

Sinemada Resmedilen Günlük Yaşam

Sovyet yönetimin ülkeden çekilmesi gündelik yaşama da etkisini göstermiştir. Sovyet sinemanın devasa dekorları, kalabalık oyuncu kadroları, gösterişli kostümleri ve makyajları yeni gelen sinemadan silinir çünkü artık hayat daha sadedir. Perestroyka döneminde başlayan bu sadeleşme, ilerleyen yıllarda daha da artar. Nitekim bundan sonra eleştiriler ne acımasız çarlara ne zulüm gören halka ne de çalışkan ve dürüst köylülere yapılan haksızlara yöneliktir. Her ne kadar geçmiş politikaları yermeye devam eden filmler yapılmaya devam edilse de artık bireyler toplum için değil kendileri için var olma çabasına girer. Bu, her zaman iyi bir şekilde tasvir edilmez. Amaçsızlaşan toplum, her şeyi boş vermiş, gelecekte umutsuz bir durumda, içki bağımlılığı, cinsellik, toplumdan yabancılaşıma ve gününü geçirecek imkanların peşinde yozlaşmanın içine düşer. Hayatın her alanında yönlendirilen toplum, başıboş kalmış bir sürü gibi adım adım dağılır ve birbirinden bihaber yaşamayı tercih eder.

Aile hayatındaki sorunlar Sovyet sonrası sinemanın ana temalarından biri olur. Dmitri Astrakhan'ın *Ty u menya odna* (1993) ve *Vse budet khorosho* (1995) melodramaları hayat ne kadar zor olsa da hala güzel olabilir mesajlarını verir. Benzer şekilde, Eldar Ryazanov'un *Predskazaniye* (1992) filmi de her ne kadar silahlara ve sokak kavgalarına yer verse de aşık bir çifte ve geleceğe dair bir umut gibi dünyaya gelen çocuklarına odaklanır.

Ailelere zarar veren şiddet 1990'ların filmlerine konu olmuş ve seyirciler tarafından da sevilmiştir. 1999 yapımı **Stanislav Govorukhin**'in yönettiği *Voroşilov Nişancısı*'nda (Voroshilovskiy Strelak) tecavüze uğrayan torununun intikamını almak için eline silah alan dede rolünde Mihail Ulyanov, seyircinin sempati duyduğu bir rolü canlandırır. Tecavüz sahnesinin oldukça rahatsız edici verilmesi ve tecavüzcülerin umursamaz halleri seyircinin gözünde intikamı haklı kılar aslında. Nitekim tecavüzcüler, içki, sigara, televizyon ve cinsellik saplantısındaki genç erkeklerdir. Olayı öğrenen Dede İvan ise torununu kucaklar ve yatıştırmaya çalışır. Tecavüzcülerden birinin babası yüksek mevkili bir polistir ve soruşturmanın üstünü kapatır. Dolayısıyla dedenin ailesi için intikam arayışı seyirciyi etkileyen bir temaya dönüşür.

Suç ve cinayet aileleri bir araya getiren birer unsur bile olabilir (Gillespie, 152). **Aleksey Balabanov**'un ses getiren *Brat* (1997) ve *Brat II* (2000) filmleri vahşice resmedilmiş şiddet sahneleriyle St. Petersburg'u Çeçen ve Rus çetelerinden temizleyen güçsüz ve kimsesizlere yardım eden tetikçiyi kadraja alır. Tetikçi Danila'nın ilk kez eline silah alışı ailesi içindir. Amacı kendisi de profesyonel bir katil olan erkek kardeşine yardım etmektir. Film, tıpkı *Voroşilov Nişancısı*'ndaki gibi seyirciyi aile ile ahlak çatışmasına sokar. Danila kötü adamları temizleyerek ailesine ve şehrine iyilik mi yapar yoksa şiddet ve nefret dolu psikopat bir katil midir sorusu cevapsız bırakılır. Tetikçilik, diğer tüm meslekler gibi para kazanmanın bir yolu gibi resmedilirken Danila'nın paraya hiç de düşkün olmaması tezatlık çizer.

Brat filmlerinin oyuncusu ve yönetmen **Sergey Bodrov**'un oğlu olan **Sergey Bodrov ml.**'nin yönetmenliğe başladığı filmi *Kız Kardeşler* (Syostry, 2001) şiddete maruz kalmış aile portresi çizen bir başka yapımdır. İki yarı üvey kız kardeş, mafyadan kaçır ve kendi çabalarıyla hayatta kalır. Polisin işe yaramazlığı, kızların durumuna kayıtsız kalan akrabaları ve görgü tanıkları ile kızları kurtaranın eski bir çete üyesi olan ve onlara karşı sert ve acımasız olan babalarının olması iyimser bir resim çizmez. Zira bahsi geçen bu filmlerin hepsinden ortak bir sonuç doğar:

Sovyet sonrası Rusya'sının şiddetinde ailelerin bir arada kalması için yapabildikleri tek şey ellerine silah almaktır (Gillespie, 153).

Bu filmlerle de bağlantılı olarak yeni doğmuş temalardan biri de şehir hayatındaki güvensizliktir. 1930'ların filmlerinde hayallerin gerçeğe dönüştüğü şehir olan Moskova, 90'larda şiddetin mekanı olarak resmedilir.

Tüm dünyada 20. yüzyılın son yıllarında başlayıp 21. yüzyılda hızla artan apolitikleşme en yoğun haliyle genç nesilde görülür. Kendini ülkesi için feda etmeye hazır gençler yoktur artık. Askerlik vatan görevi değil baş belası bir zorunluluk, eğitim anne-babaların zorladığı okula gidip gelme ritüeli, arkadaş grupları ise partiler verip birlikte içmek, eğlenmek ve seks yapmak içindir. Toplumdan soyutlanmayı ve kendi küçük dünyasında "uçmuş" kafasıyla yaşamayı tercih eden gençler filmlere sıkça konu olur.



Voroşilov Nişancı (1999)

Küçük Vera (Malenkaya Vera, 1988) gençliğe daha farklı bir görüntü çizer ve suçu ebeveynlere atar. Vera'nın yaşamını ailesi hiçbir zaman tasvip etmez. Doktor olan ağabeyi gibi "düzgün" biri olması ve kendi ayakları üzerinde durmasını isteyen babası, bir alkoliktir aslında. Anne ise sinir ve öfkeyle sürekli söylenen hayatından mutsuzluğunu etrafına yayan bir kadındır. Küçük dairelerinde bu ortamda yaşayan Vera, doğal olarak mutluluğu başka bir erkekte arar ancak hayatındaki hiçbir şey düzelmez, aksine kötüye gider. Dolayısıyla **Vasili Pichul**'un filmindeki gençlik o tarihte tepki çeker.

İlerleyen yıllarda yapılan genç alt kültürünü yansıtan filmler de benzer mesajları içerir. Aileler, özellikle de baba, çocuklarına iyi birer örnek değildir ve gençlerin tepkisi de onlardan kaçmak olur. Alt kültürün tipik özellikleri olarak gençler kendi jargonlarını, müzik ve giyim tarzlarını, beslenme alışkanlıklarını geliştirir. Sovyet ideolojinin idealleştirdiği kapitalizmin tüketim çılgınlığından soyutlanmış ve kendini ülkesini geliştirmeye ve sosyalizmi yaymaya adanmış gençlik profili tamamen silinmiştir. İdealleştirilen geniş aileler gittikçe küçülür, çekirdek aileye hatta bekar ebeveynlere dönüşür. Filmler, Sovyetlerin mutlu aileler yaratma hayallerinin hiçbir zaman işe yaramadığını ve ne şehrin ne kırsalın gençlere ümit verdiğini resmeder. *Küçük Vera* ve *Voroşilov Nişancısı*'nda yansıtılan gençlik votka, uyuşturucu ve seks üçgeninde yaşar. Rock müzik dinler ve artık erkekler de küpe takar. Bir önceki nesil olan anne-babaları bu durumdan oldukça hoşnutsuz olmasına rağmen çocuklarına bir çıkar yol da sunmaya çalışmaz.



Küçük Vera (1988)

Sonuç

Sovyet sonrası Rus sineması teknik ve tematik olarak büyük değişimlere uğramıştır. Özelleştirme politikasıyla sinema da kendi ayakları üzerinde durmak zorunda kalmıştır. Artık çok daha düşük bütçeli filmler yapılmak zorundadır ve tüm Rusya'ya hatta tüm Sovyetler Birliği ülkelerine ulaşan dağıtım ağı da kaybolmuştur. Bu sebeple yeni doğan sinemanın "eğlence ile hafif entelektüellik

arasında” bir şey olacağını kaçınılmaz olduğunu iddia edenler olsa da bu yeni özgürlüğün özgün kültürel değerler doğuracağına inananlar da vardır (Anemone, 144). Diğer ülke sinemalarında da görüldüğü gibi bir yandan popüler filmler ve televizyon yapımları artarken bir yandan geçmişini ve bugününü eleştiren Rus sinemacılar var olmaya devam etmiştir. Sovyet yönetimin yıkılmasıyla ülkeye hızla yayılan geleceğe dair belirsizlik ve Batı liberalizmi yalnızca ülke ekonomisini değil halkı da etkilemiştir. Halk, zaten hiçbir zaman zengin olmamıştır ama bu kez bir boşluğa düşmüştür. Yozlaşma, suç, alkol bağımlılığı, ithal cinsellik, toplumdan yabancılaşma, kuşak çatışması, değişen ahlaki değerler ve aile dramları Sovyet sonrası Rusya’yı ve insanlarını tasvir eden filmlere hakim olmuştur.



Kız Kardeşler (2000)

Kaynaklar

- Anemone, Anthony. "The Slavic and East European Journal." *The Slavic and East European Journal*, 45:1, 2001, 143-145. jstor.org
- Gillespie, David. *Russian Cinema*. London: Pearson, 2003.
- Gökgöz, Saime Selenga. "Sovyet Sonrası Rusyasında 'Millet' ve 'Milletleşme' Tartışmaları: Tataristan Örneği". *Türkbilig* 14 (2007): 116-130. turkbilig.com. 20 Eylül 2016
- Merrill, Jason. "Brothers and others: brotherhood, the Caucasus, and national identity in post-Soviet film". *Studies in Russian and Soviet Cinema* 6:1 (2012): 93-111. tandfonline.com. 15 Oct 2016.
- Vincenti, Giorgio. *Sinemanın Yüzyılı*. Çev. Engin Ayça. İstanbul: Evrensel, 1993.