

PAPER DETAILS

TITLE: Ekim Devriminin İlk Yillarında Demiryolu Organizasyonu ve Imajların Organizasyonu
Arasındaki İlişki: Dziga Vertov'un Politik Estetiği

AUTHORS: Tefik RADA

PAGES: 207-240

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/842989>



EKİM DEVRİMİNİN İLK YILLARINDA DEMİRYOLU ORGANİZASYONU VE İMAJLARIN ORGANİZASYONU ARASINDAKİ İLİŞKİ: DZIGA VERTOV'UN POLİTİK ESTETİĞİ

Tevfik Rada

Öz

Bu makale, Dziga Vertov'un film pratiğinin Ekim Devrimi ve ardından gelen İç Savaş yıllarının kargaşasından nasıl etkilendiğini demiryolu imgesi üzerinden tartışıyor. Çalışmada demiryolu sisteminin Taylorist organizasyonu ile Dziga Vertov estetiğinin biçimsel dinamiği arasında ilişki kuruluyor. Bu sayede Dziga Vertov'un, kapitalist olmayan bir emek sürecini sinematik formlar aracılığıyla nasıl teşvik ettiği gösteriliyor. Birinci kısımda demiryolu imgesinin Ekim Devrimi ve ertesinde oynadığı kritik rol ele alınıyor. Lenin'in işçileri politikleştirme adımlarının demiryolu sistemiyle kesişmesi analiz ediliyor. Böylelikle Bolşeviklerin demiryolu sistemi ve trenlere olan takıntılarının sosyo-kültürel nedenleri gösteriliyor. İkinci kısımda Dziga Vertov ve Kinokların dinamik ve özgün sanat pratiği tanıtılıyor. Ekim Devrimi ve ertesindeki politik düğümde, sinemayı politikleştirebilmek için nasıl yeni sinematik biçimler icat etmesi gerektiği tartışılıyor. Üçüncü kısımda da Vertov'un Agit-trenler ile yaptığı erken sinema deneyleri inceleniyor ve tarihsel bağlam üzerine oturtuluyor. Bu tarihsel konjonktürde sinema ve demiryolu sisteminin, emeğin Taylorizasyonu sorunu üzerinde kesiştiği gösteriliyor.

Anahtar Sözcükler: Agit-tren, fütürizm, Lenin, sine-göz, Sovyet Taylorizmi.

Geliş Tarihi | Received: 26.05.2019 • Kabul Tarihi | Accepted: 25.07.2019

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0770-6538> • E-Posta: tevfikrada@gmail.com

Rada, T. (2019). Ekim Devriminin İlk Yıllarında Demiryolu Organizasyonu ve İmajların Organizasyonu Arasındaki İlişki: Dziga Vertov'un Politik Estetiği. *sinecine*, 10(2), 207-240.

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ORGANIZATION OF RAILWAYS AND THE ORGANIZATION OF IMAGES DURING THE FIRST YEARS OF THE OCTOBER REVOLUTION: THE POLITICAL AESTHETICS OF DZIGA VERTOV

Abstract

This article discusses the film practice of Dziga Vertov by examining images of railways, showing how his artistic practice was influenced by the October Revolution and the Civil War. It establishes a relationship between the Taylorian organization of railways and the formal dynamics of Vertov's aesthetics. The first part discusses the crucial role played by the railways during the October Revolution. It also analyses how Lenin's struggle to politicize the workers was related to the railway system. Thus, the socio-cultural roots of the Bolsheviks' obsession with railways are revealed. The second part introduces the dynamic art of Dziga Vertov. It shows how the political situation after the October Revolution forced him to invent new cinematic forms. The third part analyses and contextualizes his early agit-train experiments. The fourth and final part demonstrates that the railways and the cinema intersected at the Taylorisation of the labour process.

Keywords: Agit-train, cine-eye, futurism, Lenin, Soviet Taylorism.

Giriş

Sovyetler Birliği'nde 1920'ler ve 1930'lar arasında keskin toplumsal ve kültürel farklılıklar gözlemlenebilir (Buck-Morss, 2000; Stites, 2011).¹ 1920'lerin ilk yarısında hâkim olan özgürlükçü ortam ve kültürel hayat-taki deneysel üretimler 1930'larda kesintiye uğramıştır. Moshe Lewin'in sözleriyle:

[...] otuzlu yıllarda Moskova'ya dönen Sovyet görevlisi, yirmili yıllardan aşına olduğu kurumların hemen hemen hiçbirini bulamayacaktı. Basın, nepmen, mağazalar, tedarik sistemi, siyasi tartışmalar, kültürel yaşam yok olmuştu. İşyeri, hayatın ritmi, sloganlar ve (yakından incelendiğinde) partinin kendisi değişmişti (Lewin, 2016, s.22).

Bu bölümde film estetiğini ele alacağımız olan Dziga Vertov üretimlerini 1920'lerde ve 1930'ların başlarında, yani Stalin'in yükselişe geçtiği yıllarda gerçekleştirdi. Film ve yazılarının büyük bir kısmı Stalin döneminde üretilmiş olsa bile yaratıcılığının asıl kaynaklarını tarihsel olarak daha erken bir dönemde aramamız gerekir.

Devrim ve iç savaşın yarattığı politik enerji ve çalkantılar devrimci sinemanın doğuşunda büyük bir rol oynamıştır. Devrim, sinema ve sanatın halihazırda yapmakta oldukları deneylere yer açmış ve üretimlerini güvence altına almıştır. Sinemanın politikleşmesi 1920'lerin Rusya'sına ait politik ve estetik çelişkilerinin mobilize edilmesiyle mümkün olmuştur. Bu çelişkileri demiryolu sisteminin Taylorist organizasyonunda görmek mümkündür. Devrimin ilk yıllarında hayati öneme sahip olan demiryolu organizasyonu köy ile şehir; endüstri ile tarım; devlet aygıtı ile gıda tedariki kesişiminde yer aldığı için hayati öneme sahipti. İlerideki sayfalarda demiryolu organizasyonu ile *imajların organizasyonu* arasındaki yakın ilişki ele alınıyor.

Dziga Vertov'a geçmeden önce demiryolları imgesinin Ekim Devrimi açısından önemini ve Bolşeviklerin demiryolu takıntılarının ardında yatan birkaç nedeni kısaca incelememiz gerekir. Daha sonra bu takıntının Vertov'un politik estetiğinde somutlaşmasına geçebiliriz. Makalenin sonunda şu üç noktanın aydınlatılması amaçlanmaktadır: 1) Demiryolla-

¹ Bu makale, Umut Tümay Arslan danışmanlığında yazılan "Erken Yirminci Yüzyılda Demiryolları ve Sinemanın Karşılaşması: Sine-trenlerden Agit-trenlere" (2019) adlı yüksek lisans tez çalışmam sayesinde yazılabildi. Bu vesileyle Umut Tümay Arslan'a teşekkürü bir borç bilirim.

rının Ekim devrimi ve hemen sonrasındaki önemi; 2) Devrim ve İç Savaş düğümünde, kapitalist olmayan bir emek sürecinin demiryolları sistemine bağlı olması; Sovyet Taylorizminin ilk denemeleri; 3) Dziga Vertov'un erken sinema estetiğinin bu tarihsel ve politik konjonktür içerisinden biçimlenmiş olması.

Sovyetler Birliği'nin İlk Yıllarında Demiryolu Organizasyonu

1917 ve Tren

China Mieville, *October* adlı kitabının sonunda, trenlerin 1917 devrimindeki öneminden şiirsel bir dilde bahseder:

1917 devrimi bir tren devrimidir. Soğuk metal çığlıkları ile ilerleyen tarih. Çar'ın sonsuza dek tali hata bağlanmış tekerlekli sarayı; Lenin'in mühürlü ve topraksız treni; Guchkov ve Shulgin'in kıvrılarak çekilen ekspresi; Asker kaçaklarıyla dolu ve Rusya'yı bir oradan bir oraya dolaşan trenler... Trotsky'nin zırhlı treni, Kızıl Ordunun propaganda treni, birlikleri taşıyan İç Savaş treni...

Devrimler, demişti Marx, tarihin lokomotifidir. Ekim devriminden birkaç hafta sonra "Lokomotifi son sürat ileriye taşımalı" diye not etmişti Lenin ve eklemişti "ve rayında tutmalı onu"² (Miéville, 2018, s. 319).

Bolşevikler hareket eden ve akış halinde olan her şeye aşırı önem veriyordular (Linhart, 1976, s. 118). Demiryolu sistemi bunlardan biriydi ve devrimin sağlanabilmesi için hayati bir önem taşıyordu. Lenin'in devrim gerçekleşmeden önce yaptığı tren yolculuğu meşhurdur. Lenin, 1917'den önce (çoğunlukla İsviçre'de olmak üzere) göçmen bir hayat yaşıyordu. 1914'te Krakow'dayken, Birinci Dünya Savaşı dolayısıyla İsviçre'ye geri dönmek zorunda kalmıştır. 1 Ağustos 1914'te Almanya, Rusya'ya karşı savaş ilan eder. Alman Sosyal Demokrat partileri ilk başlarda savaşa karşıdırlar fakat birkaç gün sonra kararlarını değiştirip dünya savaşını destekleme kararı alırlar (Lih, 2011, s. 73). Lenin bu haberdan sonra Krakow'dan Bern'e yaptığı tren yolculuğunda Avrupa devrimi hakkındaki düşüncelerini değiştirir (Lih, 2011, s. 74). Krakow'daki Lenin ve Bern'deki Lenin arasında statü olarak keskin farklar mevcuttur. "Bern'de trenden inen Lenin ile Krakow'da trene binen Lenin'in farklı kişiler olduğunu söylersek abartmış olmayız" (Lih, 2011, s. 74). Krakow'daki Lenin, Avrupa ve

² Aksi belirtilmediği takdirde tüm çeviriler bana aittir.

dünya devrimi ile ilgilenen Rus Sosyal Demokratı idi. Bern’de inen Lenin ise Rus kökenli bir Avrupa Sosyal Demokratıdır. Avrupa solu savaşa olan desteğini gösterdiği için Lenin’in devrimi gerçekleştirme planları değişmeye başlamıştı. Fakat tam olarak açık bir şekilde değil.

Lenin’in ikinci tren yolculuğu devrim arifesinde gerçekleşir. 1917’de Petrograd’daki heyecanlı olayları duyan Lenin, hemen Rusya’ya geri dönmek ve devrimi organize etmek ister. Rusya’da yüzyıllardır iktidarda olan çarlık devrilmiş ve işçi ile askerler belli bölgelerde 1905’teki gibi “sovyet” denilen aygıtlar ile devleti yürütmeye başlamışlardı (Lih, 2011, s. 78). İsviçre’den Petrograd’a kadar mühürlü bir tren ile yolculuk yapan Lenin, bu sefer de başka biri olarak trenden inmişti. İsviçre’de trene bindiğinde “marjinal bir göçmen” halindeydi; trenden indiğinde de “saygı duyulan ve hatta korkulan bir parti lideri” (Lih, 2011, s. 79) statüsündeydi. *Nisan Tezleri*’ni Petrograd’a vardığında açıkladı. Bu tezler, sosyalist devrimin Rusya’dan başlayacağı fikrine dayanıyordu. Avrupa ile eşzamanlı bir devrim fikrinden vazgeçilmişti. Lenin’e göre Rusya devrimin ikinci aşamasını yaşıyordu: Birinci aşamada işçi sınıfı ve köylülerin organizasyon eksikliği yüzünden iktidar burjuvaziye verilmişti. İkinci aşamada da “iktidar proletaryanın ve köylülüğün en yoksul katmanlarının eline” (Lenin, 1992, s. 10) geçmeliydi.

Lenin’in üçüncü tren seferi, 1918 Mart’ında Petrograd’dan Moskova’ya güvenlik sebepleriyle gerçekleşen yolculuktur. Bu defa yanında Krupskaya ve tüm Bolşevik hükümeti de vardır (Lih, 2011, s. 84). Yakında işler kızılmaya başlayacak ve İç Savaş başlayacaktı. İç savaş ve kıtlığın baş göstermesiyle beraber demiryolları devrim için daha da önemli bir ağıta dönüşecekti.

Devrimin kaderi İç Savaş sırasında oradan oraya giden ve uçsuz bucaksız Rus topraklarında bir devlet aygıtı gibi çalışan zırhlı trenlere bağlıydı. Trotsky bu zırhlı trenlerden birinde devrim sırasında yaklaşık iki buçuk yıllığına konaklamış ve onu karargâh olarak kullanmıştı. Anılarında kaldığı trenin devrimdeki öneminden bahseder:

Devrimin en şiddetli yıllarında, kişisel hayatım tamamen bir trenin ellerindeydi. Trenin varlığı ise tamamen Kızıl Ordu’nun yaşamına bağlıydı. Tren, cephe ile üssü bağlıyor, acil olayları yerinde çözüyor, eğitiyor, çekiyor, tedarik ediyor, ödüllendiriyor ve cezalandırıyordu. (Trotsky, 1970, s. 411).

Tren, mühimmat sağlamaktan da öte ideolojik bir işleve sahipti. Yeni kurulan ordunun Birinci Dünya Savaşından bıkmış birliklerine Ekim devrimi fikrini aşıliyordu (Trotsky, 1970, s. 412). Trotsky, anılarında savaş kaçaklarının saklandığı yerlere gidip onları savaşmaları için ikna etme konuşmaları yaptığını yazar (Trotsky, 1970, s. 412). Trotsky'nin dediği gibi, orduya çimento gerekiyordu ve en güçlü çimento da trenlerin tedarik ettiği Ekim devrimi fikriydi. Kısacası "tren, hareket halindeki ideolojik bir devlet aygıtıydı" (Linhart, 1976, s. 122). Görevi bireyleri devrimci özneler haline getirmek ve onları devrimci özneler olarak çağırmaktı.

Trenlerin bu tür durumlardaki en büyük avantajı, standart ve takılıp sökülebilir bir aygıt olmasında yatar. Trotsky'nin treni 1918 Ağustos'unda, tam da iç savaşın başladığı sırada, bir gecede hızlıca organize edilmişti. Yolda ilerlerken de ekstradan parçalar, vagonlar ve gereken malzemeler katılarak yeniden düzenlenmişti. Trenin içerisinde Sekreter odası, basım odası, telgraf istasyonu, radyo istasyonu, elektrik istasyonu, kütüphane, garaj ve banyo bulunduruyordu ve tüm bu fonksiyonları hareket ettirmek için iki tane lokomotif gereksinim duyuyordu (Trotsky, 1970, s. 413).

"Sovyet Taylorizmi"nin Demiryolu Sisteminde Denenmesi

Bolşevikler demiryollarının düzenlenmesi konusuna son derece dikkatliydi. Devrimin ilk yıllarında üretim süreci adına yaptıkları en can alıcı deneyleri ilk olarak demiryolu sisteminde denemişlerdir (Linhart, 1976, s. 77-138). "Sovyet Taylorizmi" de bunların arasındadır. Frederick W. Taylor, 20. yüzyıl başında araştırma yaptığı ABD'deki fabrikalarda, işçilerin işi kaytarmalarını sebep göstererek "bilimsel" adı verdiği çalışma koşullarını getirmişti (Taylor, 2005). Taylorizm, çalışma sürecini parçalara ayırmış ve kronometrik hesaplar ve kontrollerle bu parçaları rasyonelleştirmişti. Çalışma süreci parçalara bölününce fabrikada çalışan işçinin de üretim sürecinden bihaber olması sağlandı. Bu sayede işçiler vasıfsızlaştırıldı. Vasıfsız ve parça başı işler yapan işçileri kontrol etmek için de dev bir yönetici sınıfının doğması gerekti. Yönetici sınıf, vasıfsız işçilerden farklı olarak, eğitilmiş ve yüksek ücretli işçilerdi. Bu azınlık sınıf (sermaye sahipleriyle beraber), üretim süreci bilgisini ellerinde bulunduruyordu. Buradan da görüleceği gibi "vasıfsız işçi/yönetici sınıf" ile "şehirli/köylü sınıfı" aralarında analojik bir ilişki vardır. İkisinde de bilgi diğer sınıfın elinde toplanmıştır.

Lenin de Taylorizm hakkında yazmış ve onu “insanın makineye olan köleliği” (Lenin, 1913) olarak eleştirmişti. Üretim sürecindeki gereksiz hareketlerin atılması işçileri de verimli bir makineye dönüştürüyordu. Lenin, film ve fotoğrafın bu süreçteki önemine de vurgu yapar: İşçilerin hareketleri ve jestleri verimlilik elde etmek için film kameraları ve fotoğraf makineleriyle kaydedilir. Daha sonra bu görüntüler laboratuvar ortamında analiz edilip bir sonuca varılır (Lenin, 1914). Lenin’in taktiği tersine çevirme taktiğidir. Taylorizmi tamamen reddetmez. Onu kapitalizme karşı bir araç olarak dönüştürüp kullanmaya çalışır. Taylorizmin üretim sürecinde getirdiği standartlaşma ve hareketlerin basitleştirilmesi sayesinde işçiler eğitime ve devlet mekanizmasına katılmak için zaman bulabileceklerdi. Sekiz saatte üretilen ürün, kontrollü üretim süreci sayesinde altı saate inebilecek ve böylece kalan iki saatte de işçiler siyasete katılma şansı bulabilecekti (Lenin, 1914).

Rusya’da Taylorizm hakkında fikir yürütmenin Avrupa’ya kıyasen daha kolay olmasının belli sosyolojik sebepleri vardır. Lenin, Taylorizmi eleştirirken onun sömürücü doğasından bahseder ama bilgi bakımından fakirleştirici taraflarından bahsetmez (Linhart, 1976, s. 94). Taylorizmin, işçilerin üretim bilgisini elinden alması ve onları yetenekten mahrum bırakması (İngilizce’deki *de-skill*) Lenin’in eleştirisinin odağında yer almaz. Bunun nedenini anlamak için kısaca Batı Avrupa işçi sınıfı ile Rus işçi sınıfının yirminci yüzyıl başındaki özgül koşullarına göz atalım.

Yirminci yüzyılın başında ABD’de Taylor’un “bilimsel yöntemi” uygulanmaya başlandığında işçi sınıfı ve sendikalar tarafından sert bir direnişle karşılaşıldı (Foner, 1964, s. 176). Amerikan kapitalizmi kitlesel üretim ve verimlilik peşindeydi fakat sendikalar Taylor’un yöntemine karşı görece direnmeyi başarabildiler. Bu durum, Birinci Dünya Savaşı’na kadar sürebildi ve savaştan sonra Taylorizmin ilerlemesi durdurulamadı. Fransa’da da benzer bir durum yaşandı ve Taylorist yöntemin değiştirmeye çalıştığı üretime karşı çıkan yetenekli ve işini bilen işçiler 1913 yılında Renault fabrikasında büyük bir grev düzenlediler. “Kısa bir süre içinde ülke gazeteleri Taylor sistemi ‘felaketi’ hakkında haberler yayınlamaya başladı. Tayloristlerin bu sistemi telaş içinde ve yanlış beklentilerle uyguladıklarını itiraf etmeleri yönünde baskılar arttı” (Berber, 2016, s. 126). İşçilerin karşı oldukları iki şey vardı: Birincisi, işçilerin tecrübe ve bilgilerinin yok edilmesi; ikincisi de işçilerin özyönetiminin kaldırılması

(Linhart, 1976, s. 98). Birinci Dünya Savaşından sonra işçilerin bu girişimi kırılmış ve Taylorist sistem yaygın uygulama alanı bulmuştur. Bunun en önemli nedeni de 1914 yılının savaş krizi sırasında işçi sınıfının milliyetçilik ve vatanseverlik duyguları altında kalarak emperyalist savaşı desteklemiş olmasında yatar. Avrupa işçi sınıfı Birinci Dünya Savaşı sırasında milliyetçi tavır sergilemiş ve milli üretimin verimliliği için emeğin Taylorist düzenlenmesini onaylamıştır. Savaşa destek veren işçi sınıfı ve sosyalistler, "tarihin özneleri olarak davranmayı bırakmış; artık tarihin nesneleri haline gelmişlerdi" (Haupt, 2012, s. 168).

Batı'daki gibi, işçilerin Taylorist sisteme olan direnişi Rusya'da gerçekleşmemiştir çünkü yirminci yüzyıl Rus proletaryasının hemen hemen tamamı sefil ve niteliksel anlamda geri kalmış işçilerdi (Linhart, 1976, s. 100). Rusya, Batı'daki gibi özyönetim hakkını geri isteyecek veya üretim sürecinden mahrum edilmesine karşı çıkabilecek bir işçi sınıfına sahip değildi. Batı'da Taylorizm tüm üretim bilgisini sermayenin mantığına katıyordu. Rusya'da ise işçi sınıfının pratik bilgisi ve tekniği yok denecek kadar azdı. Bu nedenle Lenin 1918 yılında üretimi standartlaştıracak ve hızlandıracak adımlar atarken sadece küçük bir işçi grubu ona karşı çıkmıştı. Bunların çoğu da Menşevik sempatizanı demiryolu işçileri ve matbaacıları (Linhart, 1976, s. 99). Bunun yanında, Rus endüstrisi o zamana kadar Batı emperyalist yatırımlara bağlı kalmıştı. Batı sermayesi beraberinde üretim için gereken makineleri de getirmişti. Makinelerin bakımı ve bilgi isteyen işler için de kendi (Rusya'dan olmayan) kadrosunu oluşturmuştu (Linhart, 1976, s. 101). Ekim devriminin hemen sonrasında işçi sınıfının durumu işte böyleydi. Taylorizm, Lenin'in kafasında endüstriyel üretim üzerinde bilgi sahibi olamamış olan Rus işçi sınıfını "eğitmek" için uygun bir araca benziyordu. Deneyimsiz ve çoğu köyden gelen işçi sınıfı mensupları, parça başı iş ile üretime katılabilecek ve kalan zamanlarında da politik karar mekanizmasında söz sahibi olabilecekti. Yine de şimdiden söylemek gerekir ki devrimin ilk yılında Lenin ve genel olarak Bolşeviklerin kapitalist olmayan bir emek yaratma planları bundan öteye gidememiş ve kabataslak bir halde kalmıştır (Bettelheim, 1976, s. 196-222).

Emeğin düzenlenmesi konusu da tıpkı köy ile kent arasındaki çelişkinin keskinleştiği ve militanlaştığı yıl olan 1918'de otoriter bir yöne doğru kaymıştır. Bunun ana sebebi de iç savaş yüzünden ortaya çıkan

tahıl kıtlığıydı (Linhart, 1976, s. 33-50). Kıtlıkla mücadele hem köy ile kent arasındaki mesafeyle hem de emek sürecinin militanlaşması ile ilgili bir problemdi. Bu iki unsur tam da demiryolları üzerinde kesişiyordu (Linhart, 1976). Tahılların toplanıp tüm ülkeye yayılması demiryollarının işlevselliğine bağlıydı. Demiryolu işçileri, matbaa işçileri ile birlikte, ülkede bulunan en vasıflı işçilerdiler. Onların yapacağı sendikal bir grev veya iş bırakma sayesinde tüm halk aç kalıp yerle bir olabilirdi. Demiryolları, devlet aygıtı ile gıda dolaşımı arasında konumlanan bir aygıt ve kurumdur. Hem devletin ideolojik aygıtı olarak işlev görüyordu hem de gıda ve yakıtların ülke içindeki dolaşımını sağlıyordu. Devrimin ilk yılında demiryolu işçileri arasında Bolşevikler azınlıktaydılar. İşçiler genel olarak Menşevik'ler ve anarşistlerden oluşuyordu (Linhart, 1976, s. 99).

1918 yılının başında demiryollarının organizasyonu öyle kötüydü ki her istasyon özerk birer bölge gibi çalışıyor ve bu da yakıt ve gıda tedarikinin aksaması anlamına geliyordu (Schapiro, 1977, s. 139). Kıtlık döneminde olduğu göz önünde bulundurulursa, görece küçük bir (demiryolu) işçi sınıfının etkisinin küçük görülmemesi gerekir. Onların uygulayabilecekleri her kesinti diğer işçilerin aç kalmasına sebep olabilirdi. Lenin'in Taylorist politikası işte tam da bu sırada demiryolları sisteminde gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Linhart, 1976, s. 118). Gıda ve yakıtların tedariki için demiryolu hatlarının kesintiye uğramaması ve durmadan akması gerekiyordu. Bunu gerçekleştirmek için de demiryolu işçilerin özyönetiminin (iş aksatmalarının) kırılması gerekir. Taylorist yöntemler sayesinde bu özyönetim kırılmış, işçilerin hareketleri standartlaştırılmış ve militan birlikler tarafından kontrol altına alınmıştır. 1918'in hareketli yıllarında demiryollarının tekrardan işlevsel hale gelebilmesi için Lenin "Sovyet Taylorizminden" (Linhart, 1976, s. 121) bahsetmeye başlamıştır.

Bukharin ve Martov, Lenin'in otoriter yaklaşımına hemen karşı çıkmış ve demiryolu işçileri tarafında yer almışlardır. Lenin de cevap olarak demiryollarının işlevli hale gelmesinin öneminden bahsetmiştir:

Yoldaş Bukharin ve Yoldaş Martov en sevdikleri oyuncak atın –demiryolu kararı- üzerine binmiş ve onu ölüme doğru sürüyorlar... Demiryolları olmadan sosyalizm olmayacaktır ama daha da kötüsü herkes, yanı başımızdaki tahıla rağmen, köpek gibi açlıktan ölüme terk edilecektir. Herkes bunu açıkça biliyor. Niye yanıt vermiyorsunuz? Niye gözlerinizi kapatıyorsunuz? (Lenin, 1918).

Burada Lenin'in edebi benzetmesinin anlamı üzerinde kısaca durmamız gerekir. Alıntının ilk tümcesinde Bukharin ve Martov'un oyuncak bir atı –demiryolu atını- ölüme sürmesinden bahsedilir. Lenin, demiryolu imgesini aynı anda iki çelişik anlamda kullanır. İlk olarak nüfusu açlıktan ve dolayısıyla ölümden kurtaracak bir "yardım freni"; ikinci olarak da onları "ölüme süren" bir felaket. Bu provokatif kullanım, Lenin'in çelişkileri bir arada barındıran ve teleolojik olmayan teorisinin estetiğidir. Yani onun teorisinde hızlanmanın anlamı önceden verili ve sabit değildir. Hızlanma (hatların işlevsel hale getirilmesi) ters bir hareket sayesinde yardım frenine dönüşebilir (çünkü halkın ölümü önlenecektir). Tersten söyleyecek olursak, frenleme ve duraklama (demiryolu işçilerinin seferleri frenlemesi) halkı açlığa sürecektir bir felaket anlamına gelebilir. Lenin devam eder:

Çünkü demiryolları bir anahtar durumundadır, demiryolları, sosyalizmin tamamen üzerinde inşa edildiği şehir ve köy, sanayi ve tarım arasındaki bağlantının en çarpıcı göstergesidirler (Lenin, 1977, s. 45).

Tüm iç savaş yılları boyunca demiryollarının önemi had safhadaydı. Trotsky'nin savaş muharebelerine gidip gelen treninden bahsetmiştik. Onun dışında propaganda trenleri, sinema trenleri ve matbaa trenleri ile genel olarak trenler dokundukları her şeyi hareketlendiren bir aygıt veya başka bir deyimle *hareket halindeki devlet* konumuna ulaşmıştı (Linhart, 1976, s. 122). Demiryolları Taylorist düzenlemenin sıkı bir şekilde uygulandığı ilk kurumdu ve sonradan da üretimin diğer dallarına örnek oluşturdu. Bu yüzden emeğin yeniden düzenlenmesi söz konusu olduğunda ilk denemeler demiryolları sisteminde yapıldı. 1919'da denenen ve "Komünist Cumartesi" adı verilen çalışma günleri de ilk defa Kazan demiryolu hattında denenmişti (Bettelheim, 1977, s. 197). Komünist Cumartesi veya diğer adıyla *subbotnikler*, Lenin'in komünist bir emek organizasyonu için attığı deneysel (aynı zamanda zorunlu) bir adımdı. Halkı kıtlığa karşı tahıl tedarikine davet eden gönüllü çalışmalardı bunlar. Halkı mobilize ederek yeni ve *standart olmayan* bir emek biçiminin denemesine teşvikti. Fakat gönüllü emek çalışmaları henüz gelişmeden emeğin militanlaşması tekrar gündeme geldi.

1920 baharında emeğin militanlaşması konusuna geri dönüldü ve bunun nedeni yine demiryolu organizasyonundaki aksaklıklardı. Bu defa Trotsky'nin hazırladığı planlar ile demiryolu ve lokomotif bakımının beş

yıllık planlanması ve standartlaştırılması yapıldı. İki yıl sonra 1922'de yaptığı bir konuşmada Trotsky bu konu hakkında şu görüşlerde bulunur:

Standartlaşma acımasız bir şekilde devam etmelidir ki lokomotiflerin ve takılıp sökülebilir parçalarının teknik olarak birleştirilmesi yapılabilsin... Böylelikle ulaşımın yani demiryolu sisteminin standartlaşması gerekir çünkü bu işin yapılabileceği en uygun alan orasıdır.

Haklı olarak standartlaşma için teknolojiideki sosyalizm denmiştir. Ekonominin standartlaşması, elektrikleştirilmesi kadar önemli bir meseledir (aktaran Riddel, 2012, s. 355).

Tam da bu sıralarda Trotsky'nin ilk "şok işçileri" birliklerini kurması şaşırtıcı değildir. Şok işçileri (Rusça adlarıyla Udarnikler), acil olaylara müdahale eden ve yapısını askeriyeden alan birliklerdi. Fakat bu birlikler, militan olmalarına karşın Susan Buck-Morss'un da belirttiği gibi Taylorist birlikler değildiler (Buck-Morss, 2000, s. 111). Birinci Beş-Yıllık Planın en sevdiği unsurlardan biri olan bu birlikler (Kotkin, 1997) sıkı ölçüm ve standart ritimler altında çalışmıyorlardı. Taylorist sistemde normlar ve belirli ritimler emeği yönlendirirken, şok işçileri bu norm ve ritimleri bozuyordu. Şok işçileri, zorunlu çalışma ile Taylorist olmayan bir enerjinin tuhaf bir birleşimiydi.

Sonuç olarak, devrim ve iç savaş yıllarının her baharında demiryolu organizasyonu ve emeğin düzenlenmesi konusu kendi aciliyetini dayatıyordu: 1918 baharında otoriter ve Taylorist müdahale; 1919 baharında ilk gönüllü çalışmalar, yani *subbotnikler*; 1920 baharında da Trotsky'nin standartlaşma adımları ve demiryolu bakım planı.

Görüldüğü gibi devrimin ilk yıllarında emeği düzenleme çabaları her zaman demiryolu sistemiyle ilişkilendirilmiştir. Taylorizmin standartlara bağlı düzenlemeleri en iyi demiryollarında denenebilirdi çünkü zaten tarih içerisinde demiryolları zaman ve mekânın standartlaşmasında öncü bir rol oynamıştı. Standart Greenwich saati demiryolu seyahatlerinde yaşanan aksamaların giderilmesi için kabul edilmişti (Kern, 2013, s. 49).

Birinci Beş-Yıllık Planda bile emek ve disiplin konusu konuşulurken demiryolu imgesi hala hatırlardadır. Robert Linhart, Stalin'in konuşmasından örnek verir (Linhart, 1976, s. 128-129). Stalin, plan çerçevesine uymayan endüstri işçilerine seslenirken demiryolu işçilerinin devrim başındaki itaatsizliklerini hatırlatır. Stalin'e göre aynı düzenleme endüstrinin diğer dallarında da gereklidir. 1931'de yapılan bu konuşmada bile

demiryolu imgesi diğer üretim alanlarına rol model olmayı sürdürüyordu. Lenin'in kriz ve kıtlık bitene kadar etkili olmasını düşündüğü "Sovyet Taylorizmi" erken ölümünden sonra sabitlenmiş ve resmi emek ideolojisi olarak taşlaşmıştı. Dziga Vertov'un trenlerle olan deneyleri işte böyle bir tarihsel ve sosyolojik düğümden hareketle oluşmuştu. Göreceğimiz gibi Vertov'da demiryolu ve sinemanın kesişmesi emeğin düzenlenmesi ve işçi ile köylülerin özneleşmesi ile ilgili bir problem olarak karşımıza çıkar. Bu yenilikçi deneylerin üretebilmesi zorunlu olarak yeni sinemasal formların icat edilmesi anlamına gelecektir.

Dziga Vertov'un Politik Estetiği

Sanatçı ve Belgeselci Arasında Vertov

Dziga Vertov'u incelemiş olan yazarlar, onu ya belgesel sinema tarihi ya da fütürist avangart tarih içinde konumlandırırlar. Vlada Petric'in 1987'de yayımlanan Vertov hakkındaki önemli kitabının ismi "Sinemada Konstrüktivizm" idi (Petric, 2000).³ Kitabın önemli bir kısmı Vertov'un etkilendiği Rus avangart sanatından bahseder. Petric'e göre Vertov'un filmleri, özellikle de *Kameralı Adam*, kare kare analiz edilmesi gereken ve biçimsel yenilikler taşıması nedeniyle önemliydi: Sahne arası geçişler, aralıklar, filmde akışkan hareketlerin kompozisyonu gibi. Jeremy Hicks'in görece yeni yayımlanan çalışmasında ise Vertov bugünkü anlamda belgesel sinemayı başlatan yenilikçi bir yönetmendir (Hicks, 2007). Bu görüşe göre Vertov'un öncülük ettiği akımın ana kuralı, gerçekleri olduğu gibi filme kaydetmek ve seyircilerin daha önce görme şansı bulamadığı bu görüntüleri paylaşmaktır. Vertov, film üretmeye İç Savaş sırasında *Kino-Nedelia* (Kino-Hafta) dediği muhabir filmleriyle başlamıştı.

Vertov, tarih boyunca iki cepheyi de etkilemeyi başarabilmiştir. Onun ürettiği filmler fütürist ve biçimci avangart eserlerdir; aynı zamanda da "hayatı olduğu gibi" kaydeden belgeseller. *Hem* müzikal anlamda o güne kadar görülmemiş yenilikçi ve gürültülü manifestolardır; *hem de* devrimin acil konularını militan bir şekilde işleyen ve kitlelere sunan yenilikçi kino-deneyler. Bu bölümde Vertov'u avangart sanatlara yakınlı-

³ Kitabın özgün isminde "sinema" değil "film" terimi kullanılmıştır: "Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: a Cinematic Analysis". Sinema yerine film teriminin kullanılması bir rastlantı değildir. Petric, kitabında Vertov'u sinema tarihine değil avangart film tarihine eklemiştir.

ğıyla yorumlasam bile, Badiou'nun sinema üzerine söylediği sözlerin Vertov'un "sanatını" düşünmede önemli olduğunu ileri sürüyorum: "Sinema tüm sanatları açar; onların aristokratik, kompleks ve karışık boyutlarını zayıflatır... Resimsiz resim, müziksiz müzik... Bu yüzden de evrensel bir çağrıdır... Yedinci sanat bir kitle sanatıdır; çünkü diğer altı sanatın gerçekte demokratikleştirilmesi demektir" (Badiou, 2013, s. 238).

Bu yönüyle Vertov 1930'ların en karanlık dönemlerinde bile sinema estetiğinden taviz vermek istememiştir. Yine de o, sanatların eklektik ve eleştirel olmayan bir şekilde bir araya gelmesini eleştirir. Onun yaptığı deneylerde sanatlar ancak eski formlarını olumsuzlayıp yenilendikleri anda bir araya gelebilirler. Kinoklar olarak yazdığı ilk manifestoda bu konudaki görüşlerini beyan eder:

Sanatların birbirine karıştırılmasına – çoğu kişi buna sentez der – karşı çıkıyoruz. Kötü renklerin – renk yelpazesinden ideal bir şekilde seçilmiş olanların bile – birbirine karıştırılması sonucunda ortaya beyaz değil çamur çıkar

Sentez her sanatın doruk noktasında ortaya çıkmalı, daha önce değil.

BİZ kinochestvo'yu yabancı maddelerden, müzik, edebiyat ve tiyatrodan arındırıyoruz; başka bir yerden araklanmamış olan kendi ritmimizi arıyor ve bunu şeylerin hareketlerinde buluyoruz (Vertov, 2007, s. 5).⁴ (İtalikler bana ait).

Müziksiz müzik; edebiyatsız edebiyat. Vertov, sanatın ancak "bir yerden araklanmamış olan" kendi ritmini bulması sayesinde devrimci olabileceğine inanır. Bu ritmi bulmak için "şeylerin hareketlerini" görmek gerekir. Hareketi örnek alınması gereken "şeyler" nelerdir peki?

Belirtilmelidir ki Vertov çoğu zaman avangart sanatçılar ve sine macılarla sert polemige girmiştir.⁵ 1920'ler boyunca kışkırtıcı bir şekilde kendi yaptıklarının sanat olmadığını ve kinoklar olarak sanata katego-

⁴ Vertov'un makaleleri, konuşmalarından alınmış stenografik kayıtları, günlükleri ve senaryo taslaklarını içeren bu kitap Türkçe'ye İngilizce dilinden çevrilmiştir (Vertov, 2007). Kolaylık olsun diye ben de Türkçe çeviriyi kullandım. Belirttiğim yerlerde de çeviride değişiklikler yapmam gerekti. Kitabın İngilizce çevirisi aynı zamanda Annette Michelson'un titiz önsözünü de içeriyor: Michelson, A. ve Vertov, D. (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. California: University of California.

⁵ Bu konu hakkında Yuri Tsvian'ın derlediği kitaba göz atılabilir: (Tsvian, 2005).

rik olarak karşı olduklarını savunmuştur.⁶ Vertov bildiğimiz anlamda sanatı yok edip devrimci bir sanatın koordinatlarını göstermeye çalışır. Vertov'un sanat karşıtlığı, sanatı toptan reddetme ve bir kenara bırakma üzerine kurulmamıştır. Söz konusu olan tavır, sanatın bilindik formlarının tümünden reddedilmesi ve yerine henüz tanımlanmamış formların (film-hakikatlerinin) yerleştirilmesidir. 1930'ların baskıcı ortamında sanat kelimesi Vertov'un yazı ve günlüklerine tekrardan girer.⁷ Artık kendi işlerini birer sanat olarak tanımlar ve sanata karşı olan militan tavrı da yumuşamıştır. Kariyerinin ilk on yılında savunduğu sanat karşıtlığı üzerinden üçüncü bir alana sıçrama ruhu sosyo-kültürel hayatın değişime uğramasıyla beraber gözden düşmüştür.⁸

Sine-Göz'ün Doğuşu

Dziga Vertov, o zamanlarki adıyla David Abelevich Kaufman, 1918 yılında Moskova Sinema Komitesi'nde haber filmi departmanına katılarak film kariyerine başladı (Vertov, 2007, s. 47). 1919'da aynı departmanda tanıştığı Elizaveta Svilova ile dört yıl sonra evlendi. Vertov, kardeşi Mikhail Kaufmann ve Svilova ile birlikte *kinoklar* dedikleri grubun çekirdek üyeleri oldular. "Hareketimizin ismi sine-göz. Sine-göz fikri için mücadele eden bizler kendimize kinoklar diyoruz" (Vertov, 2007, s. 187). Sine-göz'ü sadece sinema ile ilgili bir manifesto olarak görmemek gerekir. Sine-göz, film ve kameradan farklı mecralarla da üretilebilen sinematik *formlarla* ilgilenir. Vertov 1924'te kaleme aldığı "Sine-Göz'ün Doğuşu" adlı yazısında sine-göz'ün sinema üretimlerinden önce gelişmeye başladığını söyler. Vertov sine-göz fikrine fantastik romanlar, kısa makaleler, uzun şiirler, epigramlar ve nazımlar yazarak başlamıştır (Vertov, 2007, s. 46). Demek

⁶ Bir örnek: "Sanatsal Dram ve Sine-Göz" (1924) adlı konuşmasında şunları der: "Yoldaşlar, size kinok grubu olarak sesleniyorum. Çoğunuzun bildiği gibi, grubumuzun varoluşunu ya da çalışmalarını 'sanat' denen şeyle ilişkilendirmiyor kinoklar" (Vertov, 2007, s. 55).

⁷ "Deneyimlerimi Paylaşmak İstiyorum" (1934) adlı makalesinde Sovyet sinemasının onbeşinci yıldönümünde yapılması gerekenler üzerine yazar ve yazıyı şöyle bitirir: "Sanatsal düzeyi düşürmeden. Nitelik kaybına uğramadan" (Vertov, 2007, s. 144).

⁸ Miklavz Komelj, *Entuziazm* filmi hakkında yazarken benzer şeyleri söyler (Komelj, 2007, s. 4). Sanat karşıtlığı, Komelj'in de ifade ettiği gibi, sanatın basitçe bir reddi değildir. Ondan ziyade, sanat işini diğer işlerden ayıran halenin düşürülmesi için Vertov bildiğimiz anlamda sanata karşı çıkar (Komelj, 2007, s. 4-5).

ki sine-göz'ün tohumları, kamera kullanımından önce edebiyatta ekilmiştir.

Vertov, sine-yazılarla yaptığı deneyler sonrasında ses ve ses kayıtlarına heyecan duymaya başlar. Doğadaki ses ve gürültülerle deneyler yapar. Onları kaydetmeye ve gündelik hayatın röntgenini çekmeye çalışır. Bu dürtü onu sinema ve imajların düzenlenmesine yönlendirir. Sinema ve kameranın potansiyellerini düşünmeye 1918 baharında bir tren istasyonundayken başlar:

1918 baharında bir gün... bir tren istasyonundan dönerken. Kalkan trenden yükselen ses ve gürültüler kulağımda kaldı... küfür eden biri... bir öpücük... birinin haykırışı... kakhaha, bir ıslık, sesler, istasyon çanının çalışı, lokomotifin çıkardığı çuf-çuf sesi...fısıltılar, ağlaşmalar, vedalaşmalar... Ve yürürken aklımdan şunlar geçiyordu: Bu sesleri betimleyip, kaydedecek, görüntüleyecek bir alet almalıyım. Yoksa bunları düzenlemek, kurgulamak imkânsız. Hızla akıp gidiyorlar, tıpkı zaman gibi. Peki, kamera olabilir mi? Görünen şeyleri kaydet... işitsel değil, görsel dünyayı düzenle. Belki de çıkış yolu budur? (Vertov, 2007, s. 46-47).

1918 yılı; yani Ekim devriminden bir yıl sonra. Vertov, hayatın bu canlı ritmini yakalayabilmek ve gösterebilmek için sinema ve kameraya ihtiyaç duyar. Hayatın canlılığı ancak mekanik bir dolayım ile görülebilir. Vertov'un sesleri yazıya aktarım biçimi bile mekanik bir aygıt örnek alınarak yapılmıştır: "küfür eden biri... bir öpücük... birinin haykırışı... kakhaha, bir ıslık, sesler, istasyon çanının çalışı, lokomotifin çıkardığı çuf-çuf sesi...fısıltılar, ağlaşmalar, vedalaşmalar..." (Vertov, 2007, s. 46). Lokomotifin hareketi bir anda etraftaki her şeyi parçalara bölmüş ve Vertov'un gözlemlemesi için uygun hale getirmiş gibidir. Her hareket çok hızlı ve kesintili bir şekilde algılanır. Bu sayede hareket ancak bir görüntüde yakalanabilir: Bir öpücüğün görüntüsü, trenden çıkan duman ve onun çıkardığı ses, vedalaşmalar... Vertov yukardaki alıntıda bir trenin istasyondan ayrılışını kelime-imajlarla gösterir. Seslerin bu şekilde betimlenmesi halihazırda sinematik bir formun kâğıt üzerindeki halidir. Trenin hareketi ve hareketlendirdiği kalabalık (duygular, öpücükler, vedalaşmalar) ancak sinematik bir şekilde gösterilebilirdi. Vertov'un yapmak istediği, "başka araçlarla sinemadır" (Levi, 2012). Kısa bir süre sonra da kamera ile sinema üretimine başlayacaktır.

Vertov'un Fütürizmi

Vertov'un fikirleri 1910'lar ve 1920'lerde üretimlerini sürdürmüş olan fütürist ve biçimci sanatçıların etkisi ile gelişmiştir. Yaşadığı dönemde eleştirmenler tarafından çoğu defa biçimci olmakla eleştirilmiş ve seyirciyi hesaba katmadığı söylenmiştir. Vertov bu eleştirilere karşı her zaman sert yanıtlar vermiştir (Tsvian, 2005). 1930'lara gelindiğinde, Sovyetler Birliğinde bir sanatçıya "biçimci" demek politik olarak en belalı unvanı kullanmak anlamına geliyordu (Buck-Morss, 2004, s. 89). 1930'ların devlet tarafından desteklenen sanatı, açık ve mesajı herkesin kolayca anlayabileceği türden olmalıydı. Bu dönemde Vertov'un ve genel olarak avangardın politik olarak "anlaşılması güç" sanatı bir kenara atıldı.

Fütüristlere estetik olarak yakın olan biçimci akımın en önemli yazarlarından biri Viktor Shklovsky, sanat eserinin alışıldık burjuva formlarına direnebilmesi için *yabancılaştırma* tekniğinin kullanılmasından söz eder (Shklovsky, 2017, s. 80). *Yabancılaştırma* tekniği, bilindik olanı bilinmez, alışıldık olanı alışılmadık yapan bir tekniktir. *Yabancılaştırma* seyirci ve okuyucunun algısını kesintiye uğratar, eserin lineer ve aralıksız olarak okunmasına engel olur. Shklovsky "Araç olarak Sanat" adlı yazısında sanatın görevini şöyle özetler:

Sanatın var olma nedeni hayatın hissini geri kazandırmak içindir; şeyleri daha iyi hissedebilmemiz için; taşı taş gibi sert yapmak için. Sanatın amacı *görme hissini yaratmaktır*, şeyleri tanıma hissini yaratmak değildir. Sanatın aracı (tekniği) şeyleri *yabancılaştırmak* ve formu karmaşık hale getirmektir... (Shklovsky, 2017, s. 80) (İtalikler bana ait).

Yabancılaştırma, alışıldık olanı kırmamız ya da Shklovsky'nin metaforuyla taşın taşılığını hissedebilmemiz ve onu yeni baştan *görebilmemiz* sağlar. Shklovsky'ye göre sanat, tanıma ve anımsama ile değil *görme* ile çalışır. Sanat, şeyleri bildiğimiz gibi tanımak için değil; şeyleri olduğu gibi göstermek için vardır. Buradan da anlaşıldığı üzere Shklovsky'nin (ve genel olarak avangartların) tekniği sinematik özelliklere sahip bir tekniktir. "*Yabancılaştırma* şeyleri görmemizi sağlar": Bu formülü pekâlâ Vertov'cu bir şekilde de düzenleyebiliriz: Sine-göz şeyleri görmemizi sağlar; Sine-göz taşın taş kadar sert olduğunu hissetmemizi mümkün kılar.

Kinok'ların ilk manifestolarına bakacak olursak, ne kadar fütürist manifesto özelliklerine sahip olduklarını görebiliriz. Manifesto, "paçavralarını pazarlayan bir çöpçü sürüsü olan sinemacıların" (Vertov, 2007, s.

3) olumsuzlanmasıyla başlar. Vertov, devrimci bir sinema yaratabilmesi için "onun şimdiki halini" yadsır. Yeni bir sinemanın ortaya çıkması ancak eski formların ölümüyle mümkün olur ve kinoklar "bu ölümün hızlandırılması çağrısında" bulunur. Eski yaşam formlarını öldüren makine, kinoklar için bu yüzden önemlidir. Makine eskinin ölümünü hızlandırır ve yeni bir hareket anlayışı için model olur. Aynı manifestoda makinelere olan düşkünlük en Taylorist haliyle şöyle ifade edilir:

Makine bizi insanın kendini kontrol edememesinden utandırıyor ama elektriğin şaşmaz işleyişi bize faal insanların düzensiz koşuşturmacası ve edilgen insanların yozlaştırıcı hareketsizliğinden daha heyecan verici geliyorsa, ne yapabiliriz?

[...]

Hantallık ve becerisizlikten muaf *yeni insan*, makinelerin hafif, kesin hareketlerine sahip olacak ve filmlerimizin kıvanç verici konusu olacaktır (Vertov, 2007, s. 5-6).

Makinelere düzülen methiyeler Taylor'un öğretilerine çok yakındır. Hantallık ve beceriksizlik olumsuzlanır, yerine kesin hareketli bedenlerin ritmi geçirilir. Kinoklar, insanı sinemanın konusu olmaktan çıkarmak istiyordular. İnsan ancak makine hareketlerine sahip *yeni insana* dönüştüğü anda sinemanın konusu olabilirdi. *Yeni insan* ile makine ritmini birleştirmenin aynı zamanda devrimci bir anlamı da vardır: *Yeni insan* kolektif bir şekilde var olan insandır. Daha doğrusu kolektifin kendisidir. Fabrikada çalışan işçi sınıfı; Lenin'in konuşmasını dinleyen kitleler; Sinema salonunda film izleyen kalabalıklar. Hepsinin kendi içinde benzer ritimlere sahip hareketleri vardır ve hepsi de modern öncesi toplumlarda var olması mümkün olmayan bir enerjiye sahiptir: Makine başındaki işçi aynı anda aynı hareketleri yapar; Lenin'i dinleyen kalabalık aynı anda alkışlayıp aynı anda slogan atarlar; Sinema salonunda oturan seyirciler sessizce aynı yöne bakarlar. Vertov sinemanın kitlelerin duyularını eğitebileceğini ve onları makinelerin çelik ritmine kavuşturacağını savunuyordu (Vertov, 2007, s. 10). Bu mekanizma ile Taylorist kontrolcü mekanizma arasındaki farka "agit-trenler" kısmında döneceğiz.

Vertov'un ilk kinok manifestolarındaki tonu, soyut bir fütürist sanatçısına benzer. Ünlü fütürist-süprematist sanatçı Kazimir Malevich, şehrin hızlı ritmini algılayarak sanat üretmenin gerekliliğinden bahsediyordu. Trenler, tramvaylar, elektrik hatlarının dinamizmi sezgisel bir şe-

kilde algılanacak ve sanatsal soyutlamanın hareketini başlatacaktı (Malevich, 1976, s. 188). Malevich, Vertov'un filmlerinin, özellikle de *Onbirinci Yıl* ve *Kameralı Adam*'ın anlaşılması için Fütürizmin ve onun dinamizm üzerine olan tezlerinin anlaşılması gerektiğini savunur (Tsvian, 2005, s. 343). Vertov da montajın amacını hareketin geometrik özünün çıkarılması için yapılan bir düzenleme olduğunu vurgular. Manifestosunu soyut biçimlerin yüceltilmesi ile bitirir:

Yaşasın *dinamik geometri*, yaşasın *nokta*, *çizgi*, *düzlem* ve *hacimlerin yarışı*.

Yaşasın *harekete geçirilmiş* ve *harekete geçiren* makinelerin *şii*; yaşasın *kaldıraçların*, *tekerleklerin* ve *çelik kanatların şii*; yaşasın *hareketlerin demirden çılgılığı*; yaşasın *kor akıntıların kör edici parıltısı* (Vertov, 2007, s. 8).

Peki sine-göz'ü sırf makinelerin soğuk hareketleriyle ilgilenen ve her bedeni makineleştirmek isteyen bir dolayımılama olarak mı görmemiz gerekir?

Gözün Özgürleşmesi

Dünyanın duyumsal olarak araştırılması için Vertov sine-göze, yani gözden daha kusursuz bir görme aracına, bir mekanik göze ihtiyaç duyar. İnsanın zayıf, kusurlu ve miyop gözü, günün toplumsal olaylarını ve dinamiklerini göremez ve bu göz daha da kusursuzlaştırılmaz (Vertov, 2007, s. 15). Oysa kameranin mümkün kıldığı sine-göz, olayları tüm kusursuzluğuyla yakalamayı başarır ve seyircinin *gözleri önüne* serer. O zamana kadar, diyordu Vertov, kamera insan gözünü kopyalamaya çalıştı ve kopyanın kusursuzluğu, çekimin kusursuzluğuyla bir tutuldu (Vertov, 2007, s. 16). Mekanik gözün görme duyusuna getirebileceği yenilik dolu potansiyeller bu şekilde çöpe atılmış oluyordu. Bu potansiyellerin gün yüzüne çıkabilmesi için sinematografinin ve tiyatro başta olmak üzere diğer sanatların sinemaya olan etkisinin olumsuzlanması gerekir. Tiyatronun sıçrama ve aralıklardan yoksun anlatısı kopyalanmayacaktı. Teatral olan her şeyin sinemada bir kenara atılması gerekiyordu. Kameranin gözü özgürleşmeliydi: "Bugünden itibaren kamerayı özgürleştireceğiz ve aksi yönde, kopyalamaktan gitgide uzaklaşarak çalışmasını sağlayacağız" (Vertov, 2007, s. 17). Yani kamera kendi mantığını ve kendi bağımsız ritmini bulması gerekiyordu. Makinelerin dinamiklerinin öğreteceği şey

de buydu: Kendine ait ve insan hareketinden bağımsız bir ritim. Vertov, insan gözünden farklı olarak mekanik gözün başarabileceği olanaklardan birkaç örnek verir. Bunlardan bir tanesi seyirci gözünün ulaşamadığı yerleri çekebilen kameradır: "Bir boks maçını mevcut bir seyircinin bakış açısından çekmeyip, boksörlerin ardıl hareketlerini (darbelerini) çekmek" (Vertov, 2007, s. 16). Sine-göz, insan gözünden özgürleşmiştir ama gözü basitçe reddederek değil. Gözün kendisi de sine-göz sayesinde özgürleşmiş ve hayatın karmaşasını görmesi mümkün olmuştur. Göz ile sine-göz arasında diyalektik bir ilişki bulunur. "Olduğu gibi hayat", yani tüm karmaşasıyla hayat ancak sine-göz sayesinde anlamlı hale gelebilir. Deleuze, Sovyet sinemasının insan ile makine arasında diyalektik bir ilişki kurduğunu söylerken haklıdır (Deleuze, 1997, s. 42). Sine-göz, insan gözüne görünmeyeni net, bulanığı da keskin yapan bir aygıttır: "Bugün 1923 yılında Şikago'daki bir caddede yürüyorsunuz, ama ben sizin 1918 yılında bir Petrograd caddesinde yürüyen Yoldaş Volodarsky'yi selamlamanızı sağlıyorum ve o da selamınıza karşılık veriyor" (Vertov, 2007, s. 17).

Sine-göz Şikago'daki birini Petrograd caddesindeki bir çift göze yaklaştırabilir. Normal bir gözün başaramayacağı bu görevi sine-göz başarabilir. Sine-göz durmadan hareket halindeki gözdür. Kalabalığa dalar, oradan trene atlar, trenden havaya süzülür, bir işçinin ellerine yaklaşır, şehri yukarıdan görebilmek için uzaklaşır. Sine-göz'ün kendi özerk hareket ritmi vardır. Montaj, hiç yan yana gelmeyecek bu görüntüleri birleştiren araçtır:

Ben sine-gözüm.

Bir insandan en güçlü ve en hünerli elleri; başka birinden en düz ve en hünerli bacakları; üçüncü bir kişiden en güzel ve en manidar başı alıyorum – ve montaj aracılığıyla yeni, kusursuz bir insan yaratıyorum (Vertov, 2007, s. 17).

Vertov, fragmanlara ayrılmış insandan yeni insanı inşa eder. Sine-göz mekanik olanı organik olanı yok etmek için aktifleştirmez. Vertov'un yaklaşımı mekanik ve organik karşıtlığını aşmaktır. O, Devrim ile beraber değişen hayatın ve onun canlı ritminin yalnızca mekanik bir dolayımına sayesinde görülebileceğini ve düzenlenebileceğini kastederek: Bu mekanizma kameranın ampirik görüntülerinden çok, montajın mekanizmasıdır. Vertov'un söylediği şekilde "dünyanın komünist bir bakışla deşifre edilişidir" (Vertov, 2007, s. 48). Alexei Gan'ın *Kino-Hakikat*'in

onuncu sayısı için yaptığı yorum da bu yöndedir: "Devrimimiz kitlelerin hareketleriyle, olayların çevik bir şekilde ortaya çıkması, gelişmesi ve yok olmasıyla o kadar zengindir ki ancak bir makine, bir aparat, ne olup bittiğini yakalayabilir ve kaydedebilir" (Tsvian, 2005, s. 55).

Sovyet proletaryası sinemada komünist hayatın ne olduğunu görecektir ve imajlar sayesinde *görmeyi öğrenecektir*. Vertov, seyircilerin "sinemanın parıldayan perdesi karşısında *duyularını keskinleştirmek zorunda*" (Vertov, 2007, s. 10) olduklarını ilan eder.

Vertov "olduğu gibi hayat" fragmanlarını kullanıyor ve oyunculu sinemanın aktörlerini reddediyordu. Filmin edebi bir senaryodan yola çıkılarak üretilmesine de karşıydı. Vertov'un montaj dediği pratik, aynı zamanda bir düşünme ve müdahale etme biçimiydi. Acil ve somut koşullarda filme yön verme ile alakalıydı. Montaj sadece filmi çektikten sonra değil; filmde önce de uygulanması gerekir. Her an müdahale edilebilir ve koşullara göre değiştirilebilirdi: "Her sine-göz yapımı konunun seçildiği andan filmin tamamlanmış haliyle yayınlanmasına kadar montaja tabidir. Başka bir deyişle, film, yapım süreçleri esnasında kurgulanır" (Vertov, 2007, s. 102).

Vertov'un taktiği Lenin'in materyalist düşüncesine benzer. Lenin'in görüşünde devrim ve onun gerçekleştirilip ayakta tutulması somut ve değişen koşullarda her an müdahaleler yapılarak mümkündür. Özgürleşmenin verili bir formülü olmadığından, her koşulda tekrardan eleştirel olarak düşünülmesi gerekir. Georges Haupt'un Lenin hakkında yazdıkları bu anlamda önemlidir: "Gerçekte Lenin ne reçeteler ne stratejik bir model ne de savaş devrim diyalektiği üzerine kurulu bir kuram geliştirme derdindedir. Tutumu somuttur. Kuramsal düşüncesi, eylemi ne önceler ne de varsayar; sadece onu somut tarihsel koşullarda düzenler" (Haupt, 2012, s. 194).

Lenin'le Vertov'un bu anlamda benzeştiği söylenebilir. Vertov'un sinema pratiği herhangi bir senaryoyu takip etmez. Kabataslak bir taktik belirlenmiştir ama ne yapılacağı tam olarak önceden belirlenmez. Hayatı temsil etme uğraşı içinde değildir; Vertov, hayat görüntülerini somut koşullarda düzenlemeye çalışır. Rusya'daki devrimin temsilini yapma peşinde değildir. Vertov'un pratiği devrim ile sinema (ve genel olarak sanatsal üretim) arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturur: Devrim koşullarında gelişmiş bir sinema onu temsil edemez. Sinemanın devrim sırasında ya-

pabileceği en militan hareket kendi kendisini devrimleştirmektir (Badiou ve Toscano, 2008, s. 185). Vertov'un yapmaya çalıştığı şey, devrimin sine-ma dili ile devamlılığını sağlamaktır. Onun sinemasal mantığı "kitlelerle değil, hareket ile; parti üyeleri ile değil, *kinoklar* ile; emek ile değil, aralıklar ile" (Badiou ve Toscano, 2008, s. 185) gelişir.

Daha ileri gitmeden önce Vertov'daki iki önemli terimden söz etmek gerekir. Birincisi "olduğu gibi hayat". Bu terimi ampirik imajlar toplamı olarak düşünmememiz gerekir. Vertov'un bazı yazıları onun bu sloganı ampirik bir *kamera aracı ile görme* olarak düşündüğünü gösterir gibidir.⁹

"Olduğu gibi hayat" fragmanları *kurgulanarak* onun, "komünist bir şekilde" (Vertov, 2007, s. 48), deşifre edilmesi sağlanır. Hayatın ideolojiden sıyrılıp gerçeğine ulaşmak için kurgu (imajların bir kurgu ile organizasyonu) gerekir, çünkü *gerçek* dolaysız bir şekilde kavranamaz. *Gerçek* sabit bir formül ile de kavranamaz. Yani hakikat (gerçeğe giden yol) ile kameranın çektiği ve gözün göremediği olgular bir olamaz. Öyle olsaydı eğer, protez aletler sayesinde (kamera, mikroskop, teleskop) gerçeği dolaysız bir şekilde kavrayabilir ve ideoloji diye bir sorunumuz da olmazdı.¹⁰ Ulus Baker, Vertov'un *Coşku* (1931) adlı filmini tartışırken gerçeğin montaj ile üretilmesi gerekliliğinden bahseder: "... coşkulu bir insan yoktur, dolayısıyla onun yaratılması... gerekir. Montaj bu yüzden gereklidir: gerçek elde edilmiş, el altında bir şey değil, üretilmekte olan bir şeydir" (Baker, 2011, s. 238).

Vertov'un seyircilere göstermek istediği *oldukları gibi* ampirik olgular değildir. Vertov, hayatın toplumsal bir ilişki olduğunu bilir. Toplumsal ilişkiler nasıl oldukları gibi gösterilebilirler? Soruyu daha da zorlaştır-

⁹ "Lenin'e Dair Üç Türkü ve Sine-Göz"de tartıştığı gibi, yavaş çekimle çekilmiş bir insan yüzü bize göremediğimiz hareketleri gösterir: "Sine-göz aracılığıyla bir insanın maskesini kaldırıp biraz *kinopravda* elde etmek mümkündür" (Vertov, 2007, s. 146).

¹⁰ Modern bilimde de benzer bir sorunla karşılaşılır. Modern bilimin belki de en büyük buluşu, maddenin verili ve ampirik bir şekilde algılanacak pozitif bir töz olmadığıdır. Madde (burada maddenin görünmez yapıtaşlarını düşünmek yeterlidir) belirli ve sabit özelliklere (katılık, renk, konum gibi) sahip değildir. Madde, matematiksel ve geometrik formüller ile yaklaşılması (dolayısıyla bir forma kavuşması) gereken bir soyutluktur (Tomšič, 2015, s. 28). Bir örnek olarak Kuantum fiziğinin ele geçirilemez, sadece matematiksel olarak üretilebilen parçacıklarını hatırlamak gerekir.

mak için: Devrimin enerjisiyle çalkalanmış fakat devlet kapitalizminden kurtulamamış olan Vertov'un içinde yaşadığı hayatı (toplumsal ilişkileri) nasıl görebiliriz?

Vertov'un *malzemesi* oyunculu sinemaya karşı "olduğu gibi hayat-tır". Birincisi (oyunculu sinema) temsili hayattır ve Vertov hayatın (aynı zamanda devrimin, Lenin'in vb.) temsil edilmesine karşıdır. İkincisi ise (olduğu gibi hayat) montaja tabii tutulan hayat imajlarıdır. Montaj, hayatın imajlarını parçalara ayırır ve bu fragmanları lineer olmayan bir şekilde tekrar birleştirir. Montajın kesintili ve *aralıklı* hareketi günlük hayatın ideolojisini kesintiye uğratır ve onları tekrar harekete sokar. Vertov'un ilk yazılarından itibaren "aralık" kavramının sık sık karşımıza çıkması bu yüzden önemlidir. İlk manifestolarından:

Aralık (bir hareketten diğerine geçişler) hareket sanatının malzemesi, öğeleridir ve kesinlikle hareketin kendisi değildir (Vertov, 2007, s. 7). (çeviri değiştirildi)

1922'de yaptığı bir konuşmadan:

[...] kamera tarafından deşifre edilmiş görsel olaylara dair içgüdüsel bir araştırma, büyük montaj sanatı kullanılarak aralıklar aracılığıyla tektonik bir bütün haline getirilmiş gerçek enerji parçaları (tiyatroya aksine) (Vertov, 2007, s. 21).

Bu kısa alıntılardan hareketle *aralık* kavramı hakkında şu sözleri söyleyebiliriz: *Aralık* iki imaj arasındaki geçişi sağlar; İki imaj arasındaki boşluktur; Pozitif bir değere sahip değildir; Hareket'in kendisi değildir ama hareketi düzenler; Tiyatroya ait bir şey değildir; Sinematiktir.

Vertov'da *aralık*'ın (burada anacağımız) en az iki anlamı vardır. Birincisi müzikal (dolayısıyla formel) anlamı, kadrajların dinamikleri arasındaki geçişleri düzenler. Bir hareketten diğer harekete geçişin fiziğini organize eder.¹¹ İkinci anlam daha ziyade sosyolojiktir. Vertov, filmlerinde gündelik hayatı bir tüketim nesnesi olarak göstermek istemez. Bu yüzden "hayat" kavramını pozitif ve verili bir kavram olarak görmemek gerekir. Vertov, birazdan göreceğimiz gibi, gündelik hayat deneyimini mümkün kılan fakat orada olmayan ve görünmeyen üretken emeği göstermek ister. Devrim sırasında Petersburg'lu bir yönetmenin yaşaması köylerdeki tahıl üretimine bağlıydı; Tramvayların hareketi Dniepr'da

¹¹ Daha fazlası için bkz. (Vertov, 2007, s. 106-107).

üretilen elektriğe ve demiryollarının yapılması da maden ocaklarından çıkarılan demire bağlıydı. Petersburg’lu yönetmen ve çiftçi; Tramvay ve maden ocağı; Londra (metropol) ve Hindistan (koloni). *Aralık*, bu ilişkiler üzerine düşünmenin adıdır. Londra ve Hindistan arasında ampirik bir gözle bakıldığında çok az ilişki vardır. Fakat Londra, Hindistan’dan alınan artı değerler ile inşa edilmiş; Hindistan da Londra’nın kolonyal rejimiyle koloni haline gelmiş ve inşa edilmiştir. Vertov’un derdi de burada yatar: Gündelik hayatın lineer deneyimi nasıl kesintiye uğratılabilir? ve onu inşa eden görünmeyen emek nasıl görünür hale gelebilir? *Aralık*, gündelik deneyimlerimizin imajlarını kesintiye uğratar ve uzaktaki imajlarla yan yana getirir. Dniepr ve Petersburg; yönetmen ile çiftçi; makinist ile fabrika işçisi imajları bir araya gelir. Jameson’un terimini kullanacak olursak, *aralık*, gündelik hayatın semptomlarını *namevcut nedene* (görünmeyen emeğe) bağlayan boşluktur (Jameson, 2009, s. 114).¹²

Agit-trenler

Tam yol ileri
Leninizm rayları üzerinde
*Tam yol ileri*¹³

Vertov demiryollarına en az Bolşevikler kadar takıntılıydı. 1941 gibi geç bir tarihe ait günlük yazılarında bile filmlerinden demiryolu metaforlarıyla bahsediyordu: “Belgesel sinema henüz her zeminde gidebilen bir araç değil. Halen ilk demiryolları ve ilk lokomotifle karşı karşıyayız. Bütün hayatımı bir lokomotif inşa etmeye harcadım ama geniş bir demiryolu ağını oluşturamadım”¹⁴ (Vertov, 2007, s. 266).

Vertov, 1920 yılında Moskova film departmanında çalışmaya başladıktan hemen sonra “Tüm Rusya Merkezi Yönetim Komitesi” tarafından agit-trenlerin film ve fotoğraftan sorumlu kişisi olarak atandı (Heftberger, 2015, s. 8). Önceleri agit-trenler gittikleri yerlerde bildiri kağıtları da-

¹² Jameson aynı şeyi Eisenstein’in *Kapital*’i çekmek için yazdığı senaryo taslağı hakkında söyler. *Namevcut neden* (absent cause), Althusser’in kullandığı bir terimdir. Jameson tarafından popülerleştirilmiştir.

¹³ *Kino-Pravda no.21*’in son sahnelerinde geçen arabaşlık. 1925 yılında gösterime giren film Lenin’in ölüm yıldönümü üzerine hazırlanmıştır. İsmi “Lenin Kino-Pravda. Lenin hakkında bir Film-şiir” olarak da geçer. Arabaşlık “Leninizm rayları üzerinde” yazarken kameraya doğru hareket eden tren görüntülerini izleriz. “Leninizm rayları üzerinde hızlanan tren”, İç Savaş sırasında Viktor Deni’nin ortaya attığı bir slogandı. (Tsvian, 2005, s. 50).

¹⁴ Çeviri tarafımdan düzeltilmiştir.

ğatarak propaganda yapıyordu. Lenin film gösterimlerinin propaganda ve eğitim için önemini fark etmede gecikmedi ve trenlerin film projektörü taşımasını da istedi (Kenez, 1985, s. 60). Böylece agit-trenlerde sinema gösterimleri için film projeksiyonu da taşınmaya başlandı. Film gösterimleri bir hayli ilgi topladı. *Ekim Devrimi* adlı propaganda treninin ikinci gezisinde 100,000 insan sinema gösterimlerine katıldı. Üçüncü gezide bu rakam 116,000 kişiye yükseldi (Heftberger, 2015, s. 11). Film gösterimlerini gramofon veya piyano sesi eşlik ediyordu. Tren vagonları devrimci sloganlar ve resimlerle süslenmişti. Trenin sağladığı sinema gösterimlerine katılan köylülerin çoğunun o zamana kadar hiç film izlemedikleri düşünülürse, agit-trenlerin köylülerin zihninde nasıl bir şok yaşatmış olabileceğini tahmin edebiliriz. Walter Benjamin, böyle görkemli bir kit-le-psikoloji deneyinin ancak deneysel bir laboratuvar devletinde (Sosyalist Rusya'da) mümkün olabileceğini yazar (Tsvian, 2005, s. 213-214). Tren ve film, Sovyet sloganlarını alıp köylere dağıtıyordu. En önemli slogan, iki aracın da yönünü belirleyen "Yüzümüz köye doğru" sloganı idi (Tsvian, 2005, s. 213-214).

Vertov, agit-tren yılları sırasında *Kino-nedelia* (Kino-Hafta) kısa belgesel film serisini tamamlamıştır. Bu deneyler daha sonra çekeceği *kino-pravda* (kino-hakikat) serisi için bir hazırlıktı. Agit-trendeki görevi İç Savaşın *Tarihi* adlı filmin üretimiyle sona erdi (Vertov, 2007, s. 178). Vertov, İç Savaş sırasında katıldığı agit-trenlerin önemini her zaman vurguluyor ve zayıflıklarını da eleştirmekten çekinmiyordu. Gittikleri köylerde dram filmlerinin gösterilmesine karşıydı. Köylüler bu tür filmlere ilgi duymuyorlar, yazıları okuyamıyorlar, olay örgüsünü kavrayamıyorlar ve "tıpkı süslü trenin üzerindeki çizimlere yaptıkları gibi, tek tek ayrıntıları inceliyorlardı" (Vertov, 2007, s. 75).

İç Savaş, kinokların kızıl orduyla beraber mücadele ettiği ve sinemasal araçlarla savaştığı bir dönemdi. Vertov, İç Savaş yıllarında filmleri nasıl çektiklerini şu sözlerle hatırlar:

İç savaş sırasında kendimizi yanan trenlerin içinde, haydutların istila ettiği bölgelerde bulduk ve işimize devam edip, o yanan tren içinde çekim yaptık. Etrafa, el bombalarıyla aynı hızda dağılmalıydık ve bir keresinde bizim yardımımıza koşan kendi askerlerimize bile ateş ettik. Böyle olaylar yaşanabiliyordu. Bir keresinde zırhlı bir tren bizim ayrılmamızdan iki saat sonra yok edilmişti (Vertov, 2007, s. 114).

İç Savaş sırasında film çekmek neredeyse imkansızdı. Sinema doğ-

ru düzgün çalışmayan bir kurumdur. Film stokları yoktu ve sinema aygıtlarını bulmak zordu. Elektriğin de düzgün çalışacağına garanti yoktu (Taylor ve Christie, 2015, s. 112). Bu koşullara rağmen, Vertov'un devrimci sinemasının hem politik hem de estetik olarak İç Savaş yıllarının zorlu şartları altında belirlediğini söylemek gerekir. Vertov'un İç Savaş sırasında, demiryolları ve sinemanın kesişiminde yürüttüğü mücadele Sine-Göz'ün politik estetiğini belirlemiştir. 1929'da çektiği *Kamerahı Adam*'da bile bu İç Savaş yıllarında geliştirdiği estetiği görmek mümkündür.

Vertov, Sovyet sinemasının yirminci yıl kutlamaları için yaptığı bir konuşmada İç Savaş yıllarının sinema için öneminden bahsederken diğer konuşmacılara şöyle seslenir:

Yoldaşlar, Sovyet sinemasının ustaları! Konuşmalarınızı dinledim, sizinle birlikte heyecanlandım ve samimiyetinize derinden inanıyorum.

Fakat bana tuhaf ve anlaşılmasız gelen bir şey var. *Hatıralarınız arasında İç Savaş dönemi neden yok? Unutmamak lazım ki Sovyet sinemasının büyük bir kısmı coşkulu bir çalışma içerisinde bu dönemde doğmuştur* (Vertov, 2007, s. 171).

İç Savaş'ın harabe halinde bıraktığı bir ülkede Lenin ve Lunacharsky devrimci bir kültürü oluşturmak için film gösterimlerine ihtiyaç duyuyordu.¹⁵ Bu yıllarda gösterilecek pek fazla Sovyet filmi bulunmuyordu. Ülke 1923 yılında sadece 13 tane film üretebilmişti (Roberts, 2015). Bu yüzden Hollywood ile anlaşma yapıldı ve Sovyet sinemasını uzun süre domine edecek Amerikan filmlerinin NEP piyasasına sokulması sağlandı (Roberts, 2015). Yirminci yıl kutlamalarında söz alan konuşmacılar Sovyet sinemasının 1924'ten sonra geliştiğini belirtmişler. Vertov'un eleştirdiği nokta da burasıydı. Kinoklar, İç Savaş'ın zorlu ortamında henüz var olmayan sinema dili için mücadele etmişler ve Vertov'un dediği gibi, bu dilin alfabesini yaratmaya çalışmışlardır (Vertov, 2007, s. 171). Onlar için İç Savaş'ı filme almak rastgele bir fikir değildi; bu odak noktasını Vertov'a zamanın gereklilikleri dayatmıştı (Vertov, 2007, s. 172). Bu yıllarda senaryo taslağını yazdığı bir film projesini analiz ederek İç Savaş yıllarında organize edilen demiryollarının film estetiğini nasıl etkilediğini görebiliriz.

¹⁵ Lenin sinemayı "en önemli sanat" ilan etmişti. Sinema hakkındaki düşünceleri için bkz. Taylor, R. ve Christie, I. (2015). *Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge.

Agit-Tren Kafkasya'da

Söz konusu senaryo taslağı 1920 yılında yazılmıştır ve "Ajitasyon-Treninin Sovyet Kafkasya'da Yaptığı Bir Yolculuk Esnasında Çekilmesi Planlanan Bir Senaryonun Taslağı" (Vertov, 2007, s. 299-302) adıyla geçer. Senaryo filme çekilememiştir.

Boris Ogarev, Moskova'da yaşayan bir yönetmendir. Devrimden beri memleketi Grozny'den (Kafkasya) ve ailesinden haber alamamıştır. Kardeşi Kızıl Mişa, Grozny'deki yeraltı komünist örgütünde yer alır. İç Savaş'ta Kızılar, Grozny'yi almak için şehre yaklaşırlar. Senaryonun ikili yapısı Vertov'un ilgilendiği düğümdür: Yönetmen ve savaşçı; Moskova ve Grozny. Vertov'un ilgilendiği nokta, bu ikililerin karşılaştırılması ve yan yana getirilmesidir. Böylece iki uzak imajın bile aslında ne kadar yakın olduklarını göstermek ister. Ogarev, ailesinin akıbetini merak eder. Bütün Sovyetler Merkez Yürütme Komitesi'nin ajitasyon treninde çalışan satış memuresi Nadya Morozova'ya ailesi hakkındaki endişelerini dile getirir. Bu arada kardeşi Mişa, Beyazlar tarafından yakalanmış ve ölümüne mahkûm edilmiştir. Mişa kaçmayı başarır ve Kızılların karargahına giderek onlara şehre nasıl girilebileceğini anlatır. Moskova'da Nadya'yı uğurlayan Ogarev, Grozny'nin ele geçirilişini duyunca o da trene atlar. Hareket eden tren aynı zamanda senaryoyu da harekete geçirip hızlandırır: "Tren yolda. Ogarev çalışıyor (film bölümünde). Nadya, Boris'e ilgi duymaya başlıyor" (Vertov, 2007, s. 301). Trenin hareketi hem Boris'in çalışmasını hem de Nadya'nın Boris'e ilgi duymasını tetikler. Tren duyuları harekete geçirir.

Yolda ilerleyen tren, rayların harabe olduğu bir bölgede durmak zorunda kalır. Demiryolu işçileri ile toplantı düzenlenir ve Ogarev "boş günlerini yuvalarını temizleyerek geçirmeyi" önerir. Morozova da onu destekler. İşçiler "neşeyle, azimle" çalışıp rayları temizlerler. Trene geri dönülür ve Nadya ile Ogarev el sıkışırlar. "Dostlukları her geçen gün daha da kuvvetlenir." Trenin Grozny'ye yaklaştığının duyulması şehrin temposunu yükseltir: "Petrol tesisinde başkentten bir ajitasyon treninin geldiği duyuruluyor. Komiser, Sovyet Kafkasya'yı çabalarını ikiye katlayarak selamlamalarını öneriyor. Önerisi işçiler tarafından benimseniyor" (Vertov, 2007, s. 301).

Trenin gelmesi işçilerin çabalarını ikiye katlamasını sağlar. Önceki bölümlerde Sovyet'lerdeki emek organizasyonunun denenme yerinin demiryolları olduğunu söylemiştik. Tren, raylar yüzünden durmak zorunda kaldığında, Ogarev gönüllü çalışma koşullarını önermişti. Bu bir bakıma Lenin'in ilan ettiği gönüllü çalışmaya dayalı *subbotniklere* benzer. Trenin Grozny'ye girişi de emek sürecinin hızlanmasına neden olur. Bu noktadan itibaren *filmin kendisi* de hızlanmaya başlar.

Ogarev ile Mişa karşılaşırlar. Ogarev, Mişa'ya anne ve babalarını sorar ve öldüklerinin haberini alır. Ogarev, yanında bir fotoğrafçı ile petrol tesisindeki çalışmaları çeker. Fabrika işçileri ve trendeki ajitatörler ile bir toplantı düzenlenir. Yüceltilen konu "emek ve hareketin şiiiridir" (Vertov, 2007, s. 302). Trenin filme getirdiği hızlanmayı gösterebilmek için senaryo taslağından şu uzun alıntıyı yapmamız gerekir:

Petrol tankları sonsuz bir zincir halinde geçiyor

Petrol mavnaları

Yakın çekim: bir iç-yanma motorunun çalışması

Bir çiftçi bir çark dingilini yağıyor

Bir demiryolu işçisi- makine yağcısı

Tren petrol almak için yola çıkıyor

"Emek çekicini tutan milyonlarca elle, kendimizden emin bir şekilde dünyadaki mutluluğumuzu şekillendiriyoruz."

Bir işçi çekiç darbeleri indiriyor.

Bir çiftçi sabanın başında.

Bir duvarcı.

Bir mühendis lokomotifinde.

Bir madenci iş başında.

Hareket halindeki tren tekerlekleri.

Bir lokomotif pitonunun hareketi.

Lokomotif (*hızla kameraya doğru yaklaşıyor*).

İşlek raylar.

Büyük bir şehrin merkezinde arabalar, motosikletler ve tramvayların hızlı hareketi (Vertov, 2007, s. 302).

Senaryo taslağının sonlarına doğru olan bu pasajın sinematik bir formu vardır. Trenin gelmesi ile birlikte Vertov'un filmi de parçalara bö-

lünmüş ve hızlanmış. Vertov, bu hız sayesinde seyircilerin yeni bir görme yetisine sahip olabileceğini düşünüyordu. Üretimin ritmini belirleyen bu hareket karşısında seyirciler *duyularını keskinleştirmeliydiler* (Vertov, 2007, s. 10). Vertov'un sanatsal yaklaşımı, devrimci sınıfa devrimci bir görme biçimi sağlamaktı. Aynı dönemde yaşamış ve sık sık Vertov'la polemige girmiş olan Sergei Eisenstein bu görüşe karşıydı. Eisenstein'a göre sanat yapıtı, seyircilerin zihnini işleyen bir traktör olmalıydı (Tsvian, 2005, s. 127). Ona göre devrimci sinemanın hareketlendirmesi gereken şey *görme yetisi* değil, seyircilerin *eylemleri* idi. Görmeye karşı *eylem*; Sine-göze karşı Sine-yumruk. Eisenstein'ın estetiği seyircileri hareket etmeye ve duygulanmaya çağırıyordu. Bu görüşe göre seyirciler ideolojik öznelerdirler, imajlarla çağrılabilir ve zihinleri işlenebilirdi. Vertov'un yaklaşımı ise farklıdır. Vertov, seyircileri eyleme çağırmaz ve olaylar karşısında duygulanmalarını teşvik etmez. Vertov, toplumsal ilişkileri ve olayları göstermek ister. Daha doğrusu, seyircilerin bu ilişkileri görmelerini teşvik eder. Seyircilere her an çağrılıp hareket ettirilecek ideolojik özneler olarak bakmaz; İdeolojik çağırma ve özneleşmenin ne anlama geldiğini göstermek ister. Ancak bu şekilde devrimci bir değişimin mümkün olabileceğine inanır. Seyirciyi değişime davet etmekle değil; Hakkı ki değişimin ve devrimin ne olduğunu göstermekle ilgilenir. Proletarya ve köylüler *duyularını keskinleştirmelidirler* ki değişimin ne olabileceğinin farkına varsınlar: "Laboratuvar zorunlu. Modeller sunmalıyız. İnsanların akıllarını çalkalamalıyız. Alışkanlıklarını kırmalıyız. Uyuşukluktan kurtarmalı, yeniliğin yolunu açmalıyız" (Vertov, 2007, s. 237).

Trenin Grozny'ye olan hareketi hem sanayi üretimini hem de sinemasal üretimi hızlandırmıştır. Peki senaryo taslağının sonlarında bulunan bu spazmodik bölüm bize emeğin sosyolojisi hakkında neler söylüyor? Öncelikle, üretim emeğinin, birbirine bağlanabilen imajlar gibi devamlı bir harekette yakalanabiliyor olmasını görürüz. Çiftçiden duvarcıya, oradan da lokomotif bağlanan bir hareket. Bu hareket, imajlar gibi eşit parçalara ayrılabilir. Vertov'un da sinemasal olarak yapmaya çalıştığı şey budur: Üretim sürecini kısa ve eşit parçalara bölmek. "Bir çiftçi bir çark dingilini yağıyor; Bir demiryolu işçisi- makine yağcısı". Bu iki imajın yan yana konması, ikisi arasındaki benzerliği ve sinemasal zamanda kolayca bağlanabilir olmasını göstermek içindir. Yukarıdaki uzun alıntıda da görüleceği gibi emek süreci tamamen yalınlaştırılmış ve tüm "fazla-

lıklarından" arındırılmıştır. Tüm süreç kısa ve hızlı parçaların hareketine yayılmıştır. Vertov'un üretim sürecini gösterdiği montajı Taylorist bir form değil midir? Taylor da üretimin parçalara ayrılıp yalınlaştırılması taraftarı değil miydi? O zaman Vertov'un montajının Taylor ile farkı nerededir?

Vertov da tıpkı Lenin gibi kapitalist icatları tamamen bir tarafa atmaz. *Kinopravda* ve *Radiopravda* adlı yazısında kapitalist icatların diyaletik olarak tersine çevrilmesinden bahseder: "Kapitalist dünyanın bu icatlarını kapitalist dünyayı yok edecek bir silaha dönüştürmek için hazırlık yapmalıyız" (Vertov, 2007, s. 68). Taylor hakkındaki düşünceleri de buna dahildir. Vertov'un imajlara uyguladığı ultra-Taylorist mantık diyaletik olarak tersine döner (Linhart, 1976, s. 133). Frederick Taylor, emeği basitleştirip üretim bilgisini işçiden koparmak istiyordu. Bu sayede bilgi kapitalistlerin ve yönetici sınıfın ellerinde toplanacaktı. Vertov'un emeği görsel olarak parçalara ayırması ve basitleştirmesi ise bunun tam tersini yapar. Görsel basitleştirme sayesinde emeği en yalın halinde yakalar, onu sinematikleştirir ve fragmanları montajlar. Demiryolu işçisi ile madenciyi; fabrika işçisi ile çiftçi imajlarını birleştirir. Böylece işçi ve çiftçiye üretim bilgisini göstermeye çalışır. Vertov'un Taylorizmi, halkın eline geçmiş bir Taylorizm'dir (Linhart, 1976, s. 133). Bir yazısında devrimci sinemanın görevini şöyle tarif eder:

Tekstil işçileri kendileri için gerekli olan makineleri yapan fabrika işçilerini görmelidirler. Fabrikadaki işçi fabrika için gerekli olan yakıtı, kömürü sağlayan madencileri görmelidir. Madenciler onlar için gerekli olan yiyecekleri üreten çiftçileri görmelidirler

Aralarında yakın, çözülemez bir bağ kurulabilmesi için işçilerin birbirlerini görmeleri gerekir (Vertov, 2007, s. 63).

Vertov, işçiler arasında görsel bir bağın oluşturulması gerektiğini savunuyordu. İngiltere'deki işçi Rusya'daki işçiden uzaktaydı ve aynı dili de konuşmuyorlardı ama imajların hareketi sayesinde bu ikisi arasında evrensel bir bağ yaratılabilirdi. Vertov'un senaryosunun bize söylediği şey de budur: Emeği görünür kılabilmek ancak montaj ile mümkün hale gelir ya da Grozny'nin işgalciler tarafından kurtuluşu ancak Moskova'dan hareket eden agit-trenler ile mümkündür. Moskova'daki hayatın Groz-

ny'deki emeğe bağlı olması da montajın hareketi ile mümkündür.¹⁶

Sonuç

Bu makalenin de göstermeye çalıştığı gibi, Dziga Vertov'un film estetiği, dönemin politik çelişkileri ile mücadele içerisinde kristalize olmuş ve yenilikçi sanat formlarının denenmesini kaçınılmaz kılmıştır.

Ekim Devrimi sonrasında Lenin, yeni emek sürecinin ancak Taylorizm aygıtının tersine çevrilmesiyle mümkün olabileceğini savunmuş ve bu doktrinin tohumlarını da Sovyetler Birliği'ndeki demiryolu sisteminde denemeye çalışmıştı. Sıkı bir Lenin takipçisi olan Vertov da demiryolları ve makinelerden ödünç aldığı mekanik ritmi film ve yazılarında eleştirel bir şekilde kullanmayı denemiş ve bu sayede işçilerin görme duygusunu keskinleştirebileceğine ve evrensel bir sinema dili icat edebileceğine inanmıştı.

1930'lara gelindiğinde Eisenstein gibi bir yönetmen bile deneysel filmler yapmayı bırakmış ve büyük tarihsel anlatılara sahip filmler çekmeye başlamıştı. Vertov ise sistematik bir şekilde devlet bürokrasisi tarafından sinema üretiminden uzak tutulmuştur. Günlüklerini okuyan biri bu dönemin Vertov açısından nasıl bir hayal kırıklığı taşıdığını fark edecektir. Vertov tüm zorluk ve imkansızlıklara rağmen hiçbir zaman militan fikirlerinden ödün vermemiştir. Bu onun hiç değişmediği veya kendisiyle çelişmediği anlamına gelmez. O da tıpkı Lenin gibi tarihsel konjonktüre bağlı olarak kendisiyle çelişmekten sakınmıyordu.

1944'te günlüğünde bir Sovyet bürokratının kendisine şu sözleri söylediğini yazar:

Sen Vertov, bizzat kendin oluşturduğun belgesel film kurallarını ihlal ediyorsun. Takipçilerinin hepsinden daha az belgeselci oluyorsun gitgide. Biz idari yönetim belgesel konusunda senden daha tutucuyuz (Vertov, 2007, s. 281-282).

Stalinist bürokrasi çelişkisiz ve hareket etmeyen bir teori peşindedir. Bu ideolojiye göre kurallar değişmeyen çelik yasalardır. Bu yüzden Vertov'un neden kendisiyle bile çelişebildiğini anlamakta güçlük çekerek. Vertov'un günlüğünde verdiği cevabın bir kısmı şöyledir:

¹⁶ Yukarıda alıntısını yaptığımız senaryo taslağının son iki mısrasını hatırlayalım: "İşlek raylar / Büyük bir şehrin merkezinde arabalar, motosikletler ve tramvayların hızlı hareketi."

Kurallar ihlal edilmeden gelişme kaydedilemez. Bunu unuttuğumuzda kendimizi karanlık bir sokakta buluveririz.

Fakat ben imrenilecek bir durumda değilim. Hala öğreniyorum. Diğer birçok insan öğrenmiyor, öğretiyor. Her şeyi biliyorlar. Ve 'doğru' ve 'yerleşik' olan her şeye sıkı sıkıya bağlı kalıyorlar (Vertov, 2007, s. 282).

Kaynakça

- Badiou, A. (2013). *Cinema* (Çev. S. Spitzer). Cambridge: Polity.
- Badiou, A., Toscano, A. (2008). *The Century* (Çev. A. Toscano). Cambridge: Polity.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.
- Berber, A. (2016). 100 Yıl Öncesine Bir Yolculuk: "Genel ve Endüstriyel Yönetim" ve Fransa'da Fayolizm-Taylorizm Kutuplaşması. İÜİF, 45, 118-132.
- Bettelheim, C. (1976). *Class Struggle in the USSR, First Period, 1917-1923* (Çev. B. Pearce). New York: Monthly Review.
- Buck-Morss, S. (2000). *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT.
- Deleuze, G. (1997). *The Movement-Image* (Çev. H. Tomlinson ve B. Habberjam). Minneapolis: Minnesota University.
- Foner, P. (1964). *History of the Labor Movement in the United States*. New York: International.
- Haupt, G. (2012). *Tarihçi Ve Toplumsal Hareket* (Çev. B. Sennan). İstanbul: Ayrıntı.
- Heftberger, A. (2015). Propaganda in Motion. Dziga Vertov's and Aleksandr Medvedkin's Film Trains and Agit Steamers of the 1920s and 1930s. *Apparatus Journal*, 1, 7-22.
- Jameson, F. (2009). "Marx and Montage". *New Left Review*, 58, 109-117.
- Kenez, P. (1985). *The Birth of the Propaganda State Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University.
- Kern, S. (2013). *Zaman ve Uzun Kültürü (1880-1918)* (Çev. Ali Selman). İstanbul: İletişim.
- Komelj, M. (2007). The Method of Enthusiasm. *Kino!*, 1, 1-37.
- Kotkin, S. (1997). *Magnetic Mountain; Stalinism as a Civilization*. California: University of California.
- Lenin, V.I (1913). A "Scientific" System of Sweating (Çev. S. Apresyan). <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1913/mar/13.htm>

- Lenin, V.I (1914). *The Taylor System—Man's Enslavement by the Machine* (Çev. B. Isaacs ve J. Fineberg). <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1914/mar/13.htm>
- Lenin, V.I (1918). *Session of the All-Russia C.E.C.* (Çev. C. Dutt). <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1918/apr/29.htm>
- Lenin, V.I (1977). *Sosyalist Üretimin Örgütlenmesi* (Çev. Yasemin Güven). Ankara: Kor Yayınları.
- Lenin, V.I (1992). *Nisan Tezleri Ve Ekim Devrimi* (Çev. Saliha Kaya ve İsmail Yarkın). İstanbul: İnter.
- Levi, P. (2012). *Cinema by Other Means*. Oxford: Oxford University.
- Lewin, M. (2016). *Sovyet Yüzyılı* (Çev. Renan Akman). İstanbul: İletişim.
- Lih, L. T. (2011). *Lenin*. London: Reaktion.
- Linhart, R. (1976). *Lénine, Les Paysans, Taylor*. Paris: Seuil.
- Malevich, K. (1976). *The World as Non-Objectivity: Unpublished Writings 1922-25* (Çev. X. Glowacki-Prus ve E. T. Little). Copenhagen: Borgen.
- Miéville, C. (2018). *October: The Story of the Russian Revolution*. London: Verso.
- Michelson, A. ve Vertov, D. (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. California: University of California.
- Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm* (Çev. Güzin Yamaner). Ankara: Öteki.
- Riddell, J. (2012). *Toward the United Front: Proceedings of the Fourth Congress of the Communist International. 1922*. Leiden: Brill.
- Roberts, J. (2015). *Shklovsky, Error and The End of Saint Petersburg*. https://www.academia.edu/25299710/Shklovsky_Error_and_The_End_of_Saint_Petersburg1
- Shklovsky, V. (2007). *Viktor Shklovsky: A Reader*. (Çev. Alexandra Berlina). New York: Bloomsbury Academic.
- Schapiro, L. (1977). *The Origin of the Communist Autocracy: Political Opposition in the Soviet State. First Phase 1917-1922*. London: The Macmillan.
- Stites, R. (2011). *Devrimci Hayaller: Rus Devriminde Deneysel Yaşam Ve Ütopya Vizyon*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Sel.

Taylor, F. W. (2005). *Bilimsel Yönetimin İlkeleri* (çev. H. B. Akın). Ankara: Adres.

Taylor, R. ve Christie, I. (2015). *Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge.

Tomšič, S. (2015). *The Capitalist Unconscious: Marx and Lacan*. London: Verso.

Trotsky, L. (1970). *My Life: An Attempt at an Autobiography*. London: Pathfinder.

Tsvian, Y. (Ed.). (2005). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Barcelona: La Cineteca Del Friuli - Le Giornate Del Cinema Muto.

Vertov, D. (2007). *Sine-Göz* (çev. A. Ergenç). İstanbul: Agora.