

**BİR İKTİDAR BİÇİMİ OLARAK  
DEVLET KAVRAMI:  
ERKEN DÖNEM SOVYET  
SİNEMASINDA İKTİDARIN GÖRÜNÜMÜ**

**Aslı AĞCAOĞLU**

**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Eskişehir, 2015**

**BİR İKTİDAR BİÇİMİ OLARAK DEVLET KAVRAMI: ERKEN DÖNEM  
SOVYET SİNEMASINDA İKTİDARIN GÖRÜNÜMÜ**

**Ash AĞCAOĞLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sosyoloji Anabilim Dalı**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hatice YEŞİLDAL**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Eylül, 2015**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Aslı AĞCAOĞLU'nun "Bir İktidar Biçimi Olarak Devlet Kavramı: Erken Dönem Sovyet Sinemasında İktidarın Görünümü" başlıklı tezi 14 Eylül 2015 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sosyoloji Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Hatice YEŞİLDAL

Üye : Prof.Dr.Kurtuluş KAYALI

Üye : Doç.Dr.Yasemin ÖZGÜN

Prof.Dr. Kemal YILDIRIM  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## Yüksek Lisans Tez Özü

# **BİR İKTİDAR BİÇİMİ OLARAK DEVLET KAVRAMI: ERKEN DÖNEM SOVYET SİNEMASINDA İKTİDARIN GÖRÜNÜMÜ**

**Ash AĞCAOĞLU**

**Sosyoloji Anabilim Dalı**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2015**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hatice YEŞİLDAL**

Kavramlar, anlamlarını içinde oluştukları toplumsal ilişkiler üzerinden kazanmaktadır. Bu kavramlardan biri olan devletin, anlam kazandığı toplumsal ilişkilerle bağı koparıldığı oranda, nitelediği alanın kapsamı ve kullanım alanı muğlaklaşmaktadır. Bu nedenle, devlete ilişkin yaklaşımlar ve tartışmalar somut zeminle arasındaki mevcut bağ koparılmadan oluşturulmalıdır.

Bu çalışmada, devlet kavramının nitelediği iktidar biçiminin çerçevesi ve kavramın kullanım alanı tartışılmaktadır. Kavramın çerçevesi devletin kökeni, devleti ortaya çıkaran koşullar ve devletin ele alınma biçimlerine referansla tanımlanmıştır. Kullanım alanı ise, literatüre dayanarak çizilmeye çalışılan kavramsal çerçevenin, iki temel üzerinden değerlendirilmesi yoluyla tartışılmıştır. İlk olarak, Marksist kuramın temel kavramları ve somut bir zemin sunması adına Sovyet Rusya tarihine referansla, sosyalist devlet kavramı üzerine bir tartışma yürütülmeye çalışılmıştır. İkinci olarak, iktidar-sinema ilişkisi ve Sovyet Rusya tarihinde sinemaya verilen önem dolayısıyla, kültür ve eğitim politikaları üzerinden, erken dönem Sovyet sineması değerlendirilmiştir. Bu çerçevede, kuramsal tartışmaların somut bir zeminde yürütülmesi adına, Sovyet sinemasının erken döneminden yedi film, çalışmada devlet kavramı için çizilen çerçeve üzerinden analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Devlet, sosyalist devlet, sinema sosyolojisi, Sovyet Rusya, Sovyet sineması

## Abstract

### **THE CONCEPT OF STATE AS A FORM OF POWER: THE APPEARANCE OF POWER IN THE EARLY PERIOD OF SOVIET CINEMA**

**Ash AGCAOGLU**

**Department of Sociology**

**Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, September 2015**

**Adviser: Ast. Prof. Hatice YESILDAL**

Concepts acquire their meanings through the social relations in which they exist. Breaking the bond between the social relations and the state as a concept results in the ambiguity of the scope which is characterized by the state and the area of concept's usage. Therefore, approaches and discussions, related with the state, must be formed without breaking the existing bond.

In this study, the frame of the power form indicated by the state and its scope of usage were discussed. The framework of the concept was defined with references to the origin and the approaches addressing the state as well as circumstances creating it. Its scope of usage was discussed via verifying conceptual framework by referring literature on two basis. Firstly, the discussion was constructed on socialist state through the basic concepts of Marxist theory and the history of Soviet Russia as a concrete base. Secondly, together with the relation between cinema and power, the early period of Soviet cinema were evaluated via policies of culture and education in Soviet Russia because of the importance given to the cinema. Within the constructed framework for the concept of state, seven movies from early period of the Soviet cinema were analyzed in order to maintain theoretic discussion upon the concrete basis.

**Keywords:** State, socialist state, sociology of cinema, Soviet Russia, Soviet cinema

## **Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi**

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada, yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programı ile tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Aslı Ağcaoğlu

## İçindekiler

	<u>Sayfa</u>
Jüri ve Enstitü Onay Sayfası.....	ii
Öz.....	iii
Abstract.....	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi.....	v
Özgeçmiş.....	vi
Kısaltmalar Listesi.....	x
Giriş.....	1
1. Devlet Kavramı.....	5
1.1. Devletin Varlığı.....	6
1.1.1. Devletin kökeni.....	7
1.1.2. Devleti ortaya çıkaran koşullar .....	10
1.1.3. Devletin alanı.....	16
1.2. Devletin Nitelikleri.....	28
1.3. Devlet Kavramının Çerçevesi.....	32
1.3.1.Sınıfsallık.....	32
1.3.2. Ayı bir kamu gücünün varlığı.....	37
1.3.3. Süreklilik.....	40
2.Devlet Kavramının Sınırlılıkları.....	44
2.1.Altyapı ve Üstyapı.....	45
2.2.Sivil Toplum ve Devlet.....	55
2.3.Devlet İktidarı ve Devlet Aygıtı.....	63

2.4. Devletin Sönümlenmesi.....	65
3. İktidarın Bir Göstereni Olarak Sinema: Erken Dönem Sovyet Sineması.....	78
3.1.Sinema ve İktidar.....	79
3.2.Erken Dönem Sovyet Sineması .....	86
3.2.1.Devrim sonrası kültür ve eğitim politikaları.....	88
3.2.2.Erken dönem Sovyet sinemasının gelişimi.....	95
4. Erken Dönem Sovyet Sinemasından Film Örnekleri ile Devlet Kavramının Çerçevesinin Analizi.....	109
4.1. Romanov Hanedanlığı'nın Düşüşü .....	111
4.1.1. Genel bilgi.....	111
4.1.2. Filmin yorumu: Tarihin yeniden yazımı.....	112
4.2. St. Petersburg'un Sonu .....	115
4.2.1. Genel bilgi.....	115
4.2.2. Filmin yorumu: St. Petersburg- Petrograd- Leningrad.....	116
4.3. Ekim .....	122
4.3.1. Genel bilgi.....	122
4.3.2. Filmin yorumu: Dünyayı sarsan on gün.....	123
4.4.Zvenigora.....	128
4.4.1. Genel bilgi.....	128
4.4.2.Filmin yorumu: Uzaktaki devrim.....	128
4.5.Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları.....	132
4.5.1. Genel bilgi.....	132
4.5.2. Filmin yorumu: Gerçek Bolşevikler.....	133



<b>4.6. Onbirinci Yıl .....</b>	<b>138</b>
<b>4.6.1. Genel bilgi.....</b>	<b>138</b>
<b>4.6.2.Filmin yorumu: Makine ve insan.....</b>	<b>139</b>
<b>4.7.Eski ve Yeni .....</b>	<b>143</b>
<b>4.7.1. Genel bilgi.....</b>	<b>143</b>
<b>4.7.2. Filmin yorumu: Kulak- kolhoz- sovhoz.....</b>	<b>143</b>
<b>4.8. Filmlerin Genel Analizi : Sinemada İdealleştirilen Tarih.....</b>	<b>150</b>
<b>5.Sonuç .....</b>	<b>160</b>
<b>Kaynakça.....</b>	<b>169</b>

## Kısaltmalar Listesi

<b>Ajit-tren</b>	:Ajitasyon treni
<b>DİA</b>	:Devletin İdeolojik Aygıtları
<b>FEKS</b>	: Eksantrik Oyuncular Fabrikası
<b>FOTO-KINO</b>	: Narkompros Fotoğraf ve Sinema Bölümü
<b>IZO</b>	: Narkompros Grafik Sanatları Bölümü
<b>LEF</b>	: Sol Sanatlar Cephesi
<b>LITO</b>	: Narkompros Edebiyat Bölümü
<b>MUZO</b>	: Narkompros Müzik Bölümü
<b>Narkompros</b>	: Halk Eğitim Komiserliği/Halk Aydınlanma Komiserliği
<b>NEP</b>	: Yeni Ekonomi Politikası
<b>Proletkult</b>	: Proleter Kültür
<b>Sovnarkom</b>	: Halk Komiserleri Konseyi
<b>TEO</b>	: Narkompros Tiyatro Bölümü
<b>VGİK</b>	: Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü
<b>Vesenka</b>	: Milli Ekonomi Yüksek Konseyi
<b>VTsİK</b>	: Tüm Rusya Merkez Yürütme Komitesi

## Giriş

İnsanın topluluk halinde yaşama pratiği tarih boyunca çeşitli iktidar, toplumsal örgütlenme ve ilişki sistemleriyle karşılık bularak gerçekleşmiştir. Bu iktidar biçimlerinden biri olan devlet, insanlık tarihinin görece kısa bir bölümünü kapsamasına karşın, en üst iktidar biçimi olarak nitelendirilmekte ve diğer iktidar biçimlerine kıyasla ayrıcalıklı bir konum işgal etmektedir. Kuramsal tartışmaların çerçevesine ve içeriğine etkiyerek, devlete ilişkin çıkarımlara ve devlet kavramının kullanım biçimlerine de yansıyan bu konumun, devletin toplumsal ilişkilerle olan bağı üzerinden sorgulanması gerekmektedir. Çünkü devlet kavramının söz konusu bağ üzerinden sorgulanmaması kavramın kapsadığı alanın sınırlarını muğlaklaştırmakta ve bunun da devlete yönelik tartışmalarda çeşitli yansımaları bulunmaktadır.

Toplumsal ilişkilerle olan bağı koparılmasının ilk yansıması, devlet biçimlerinin kıyaslanması ya da devletlerarası ilişkiler üzerine yürütülen tartışmalar yoluyla, devleti kendi iç alanında ele alma eğiliminde görülmektedir. Bu tartışmaların önemi yadsınamaz olmakla birlikte, devlete yönelik yaklaşımların bu çerçevede sınırlı kalması, siyasal alanın devlete indirgenmesi ve devletin de kendi içinde ayrı bir bütünlük olarak kabul görmesi gibi iki sorunu beraberinde getirmektedir. Bu nedenle devletin toplumsal ilişkilerle bağ kurularak tanımlanması ve iç alanındaki tartışmaların da bu tanımlamalar üzerinden yürütülmesi gerekmektedir. Oppenheimer (2005: 29) “devletin ne olduğunu kavrarsak, devletle ilgili kuramların niçin öyle olduklarını da gerçekten kavrayabiliriz. Ama bunun tersi, devlet kuramlarının kavranmasıyla devletin de kavranabileceği söylenemez” demektedir. Bu yoruma, böylesi bir kavramanın, ancak devletin toplumsal dinamikler üzerinden tartışılması yoluyla mümkün olabileceğini de eklemek gerekmektedir.

Bu bağı koparılmasının ikinci yansıması, kendi içinde bir bütünlük olarak ele alınan devletin ve dolayısıyla siyasal alanın, diğer alanlarla olan ilişki ve sınırlarının muğlak kalmasıdır. Bu noktada, liberal düşüncenin, devletin, insanların doğuştan sahip oldukları haklar ve bunlar arasında gösterdiği özel mülkiyet hakkını kısıtlamaması yönündeki vurgusunda, klasik iktisat teorisinin kurucularından Adam Smith’in devleti serbest piyasanın işleyişi ekseninde tanımlamış olmasında bu ikinci yansımanın açığa çıktığı söylenebilir (İşçi, 2004: 239; Birler, 2014: 305-307). Oysa siyasal, ekonomik ya da kültürel alan arasındaki ilişkilerin ve bu alanların birbirlerinin sınırlarına ne oranda

etkiyebileceğinin anlaşılabilmesi, ancak bu alanların toplumsal ilişkilerle bağının kurulması yoluyla gerçekleştirilebilir.

Devlet kavramına ilişkin bir diğer sorun, kavramın sınırlarını toplumsal dinamiklere referansla tanımlayan ve devlete bu temelde bir çerçeve çizen Marksist kuramın, devlet kavramını sınıfsız topluma geçiş aşamasında ortaya çıkan iktidarı nitelenmek üzere kullanarak toplumsal ilişkilerle kurmuş olduğu mevcut bağı koparmasından ileri gelmektedir. Marksist kuramda devlet, “belirli toplumsal üretim ilişkileri bağlamında ortaya çıkan, o ilişkilerin tarihsel süreçlerde belirlenen bir somutlanma biçimi” olarak tanımlanmaktadır (Yalman, 2014: 79). Fakat devleti ortaya çıkaran bu “belirli toplumsal üretim ilişkilerinin” değişimiyle tanımlanan geçiş aşamasının aynı kavramla karşılık bulması, kavramı üretim ilişkilerinden bağımsız hale getirmektedir. Başka bir deyişle sorun, üretim ilişkilerindeki niteliksel bir değişime işaret eden “sosyalist” sıfatının, devlet ismini nitelenmek üzere kullanılması noktasında ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla burada, ilk iki durumdan farklı olarak, kavramın tanımlanmasından ziyade, kullanım biçiminden kaynaklanan bir çelişki bulunmaktadır.

Kavramın tanımlanması ve kullanım alanına ilişkin söz konusu noktalardan yola çıkarak, bu çalışmada, devlet kavramının nitelendiği iktidar biçiminin çerçevesi ve kavramın kullanım alanının tartışılması hedeflenmiştir. Bu amaçla, toplumsal ilişkilerle bağ kurmak gerekliliği düşüncesi temelinde üç soru üzerinden hareket edilmiştir. Bu sorulardan ilki, devletin evrenselliği üzerinedir. İlk soruya ilişkin, devletin evrenselliğini savunanlar ve devletsiz toplumların varlığını kabul edenler olmak üzere iki temel bakışın yanı sıra, Clastres’in temsil ettiği, ilkel toplumları devletsiz değil “devlete karşı toplumlar” olarak tanımlayan üçüncü bir yaklaşım da bulunmaktadır (Abeles, 2012: 60-69). İkinci soru, devletin toplumsal koşullar temelinde ortaya çıktığı kabulünden hareketle, bu koşulların niteliğine yönelik kurgulanmıştır. Literatürde, devleti ortaya çıkaran koşullar için coğrafi konum, nüfus baskısı, ticaret, savaş, sulama gibi nedenlere işaret edilmektedir (Cohen, 1993: 53-73). Bununla birlikte, bu koşullara yönelik temel tartışma, ekonomik ve siyasal alanın önceliği üzerine yürütülmektedir. Dolayısıyla devlete ilişkin yapılacak bir tanım, bu koşullardan hangisinin temel kabul edildiğine göre biçimlenecektir. Son soru, kavramsal çerçevenin çizilmesi esnasında izlenecek güzergahın niteliğine ilişkindir. Bu güzergah, çıkış noktasının toplumsal ilişkiler ya da insan doğası ve Tanrı gibi bu ilişkilerin dışında bir referansla tanımlanması ve buradan hareketle varış noktasının

devletin yapması gerekenler ya da yaptıkları/yapabilirlikleri temelinde ele alınması üzerine yapılacak kabuller üzerinden biçimlenmektedir.

Çalışmada, sorulardan hareketle, devlet kavramıyla karşılık bulan iktidar biçiminin nitelikleri tanımlanmaya çalışılmıştır. “Sınıfsallık”, “ayrı bir kamu gücünün varlığı” ve “süreklilik” olmak üzere üç nitelik üzerinden çizilmeye çalışılan çerçevenin kullanım alanı iki temel üzerinden değerlendirilmiştir. Bunlardan ilki, Marksist kuramın temel kavramlarına ve bu kavramlar üzerinden yürütülen kuramsal tartışmalara tarihsel bir temel olması adına Sovyet Rusya tarihine referanslarla, sosyalist devlet kavramı üzerinden yapılmıştır. Marksist kuram, çalışmanın kapsamına uygun olarak altyapı-üstyapı, sivil toplum-devlet, devlet iktidarı-devlet aygıtı ikilikleri ve devletin sönmelenmesi kavramı çerçevesinde, Sovyet Rusya tarihi ise, kavramsal açıklamaları somutlaştırmak gerektiği ölçüde ele alınmıştır.

Kavrama çizilen çerçeveye ilişkin ikinci değerlendirme sinema üzerinden yapılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma içerisinde sinemanın önemi birkaç temelde ortaya çıkmaktadır. İlk olarak, sosyalist devlet tartışmasında referans verilen Sovyet Rusya’da yaşanan tarihsel gelişmelerin, dönemin koşulları gereğince idealize edilenden belli ölçülerde uzaklaşmış olması nedeniyle, sinemanın idealize edilenin aranabileceği bir alan açacağı düşüncesinden hareket edilmiştir. İkincisi, iktidarla kurduğu ilişkinin ve ilişki kurduğu iktidarın niteliği üzerinden, sinemanın iktidarın yapısına ilişkin analizlerde önemli bir veri olabileceği düşünülmüştür. Sinemayı çalışma açısından önemli kılan üçüncü nokta, kullanılan yöntemle ilişkindir. Bu, kuramsal bir tartışma içinde görsel verilerin bir araştırma alanı olarak kullanılmasını olduğu kadar, sinemayı toplumsal koşullar üzerinden değerlendirmek ve sinema üzerinden de bu toplumsal koşullara ilişkin çıkarımlarda bulunmak biçiminde çift yönlü bir yöntemi içermektedir.

Çalışmada, yeni kurulan iktidarın karşıt konumlandığı diğer iktidarlara yakın temasının devam ettiği bir tarihsel döneme karşılık gelmesi nedeniyle Sovyet sinemasının erken döneminden yedi film analiz edilmeye çalışılmıştır. Erken dönem olarak nitelenen sürecin başlangıç noktası için, Devrim’in gerçekleştiği 1917 yılı temel alınmış, dönemin bitişi ise sinema alanında yaşanan gelişmeler üzerinden belirlenmiştir. Bu gelişmeler, her ikisi de sinema alanında önemli kırılmalar yaratan, “sosyalist gerçekçilik” ilkesinin 1932 yılında belirginleşmesiyle partinin kontrolünün artması ve yine aynı dönemde sinemaya ses

unsurunun girmesidir. Bu nedenle filmlerin seçiminde temel alınan tarih aralığı 1917-1930 olarak belirlenmiştir. Bu dönem içerisinde ulaşılabilen filmler arasından yedi tanesi, Sovyet sinema tarihi için taşıdıkları önem ve içerikleri doğrultusunda farklı yönetmenleri örnekleyecek biçimde seçilerek analiz edilmeye çalışılmıştır. Filmlerin analizinde temel alınan nokta, temsil edilen iktidar biçiminin, devlet için çizilen çerçeveye ne oranda örtüştüğü ve Sovyet tarihinde yaşanan gelişmeleri hangi açıdan yansıttıklarıdır.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, devletin kökeni, devleti ortaya çıkaran koşullar, devlet yaklaşımları ve devletin nitelikleri üzerinden literatüre referansla devlet kavramının çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde, Marksist kuramın altyapı-üstyapı, sivil toplum-devlet, devlet iktidarı-devlet aygıtı ikilikleri ve devletin sönümlenmesi tasavvurunun yanı sıra, kuramsal tartışmalara somut bir temel olması adına Sovyet Rusya tarihine referansla, birinci bölümde çizilen çerçeve üzerinden, sosyalist devlet kavramı tartışılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, çerçevenin ikinci bir değerlendirmesini yapmak amacıyla erken dönem Sovyet sineması ele alınmaktadır. Bu bölümde, genel olarak sinema ve iktidar ilişkisi, Sovyet kültür ve eğitim politikaları ve erken dönem Sovyet sinemasına ilişkin bilgiler verilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise, erken dönem Sovyet sinemasından seçilen yedi sessiz film, çizilen kavramsal çerçeve üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın, devlet kavramına toplumsal ilişkilerle bağ kurarak çizmeye çalıştığı çerçevenin, farklı sorular ya da aynı sorulara verilen farklı cevaplar üzerinden başka biçimlerde çizilmesinin mümkün olduğu ve bu nedenle genellenebilir olma iddiası taşımadığını belirtmek yerinde olacaktır.

## 1. Devlet Kavramı<sup>1</sup>

İnsanlığın topluluk halinde yaşama pratiği, birlikte yaşayanların karşılıklı ilişkilerini düzenleyen çeşitli kurallara ya da kurallaştırılmamış anlaşma düzenine dayanan bir zeminde gerçekleşerek evrilmiştir. Söz konusu pratik, tarih boyunca çeşitli biçimler alarak, bugün bu biçimlerin en gelişmişisi olarak nitelenen devlet biçimine ulaşmıştır. Bu nitelendirme, insanlık tarihinin görece kısa bir bölümünü kapsayan devletin, toplumsal ilişkilerden bağının koparılması ve bu nedenle de kendi içinde bir bütünlük olarak kabul edilmesinden ileri gelmekte; bu da devletin mutlak kılınmasına neden olmaktadır. Bu yaklaşımın, devletin tanımlanmasında ve dolayısıyla devlet kavramının kullanımında tartışmaya açık yansımaları bulunmaktadır.

Bu yansılardan ilki, devlet üzerine yapılan tartışmaların büyük oranda devletin aldığı biçimler, etki alanı ve diğer devletlerle olan ilişkileri üzerinden yürütülmesi noktasında açığa çıkmaktadır. Başka bir deyişle, devlet tartışmalarının zemini ve referans noktası genellikle yine devlet olmaktadır. Bu tartışmaların önemi ve devlet biçimleri arasındaki farklılıklar açık olmakla birlikte, bu yönelimin kavramın sınırlarını ya da niteliğini tartışmaktan ziyade devletlerarası ilişkilerin analizi ya da devlet biçimlerinin kıyaslanması şeklinde gerçekleştiği de ortadadır. Bu da devlet kavramının kullanım sınırlarının muğlaklaşmasına neden olmaktadır.

Devlet kavramının ele alınışındaki diğer önemli nokta, kavramın sınırlarının net olmamasının yarattığı çelişkiler üzerinden ortaya çıkmaktadır. Bu çelişkilerin en belirgin örneği, liberal düşüncede devletin dış sınırının tam olarak çizilmemesine rağmen, söz konusu sınırın kenarında bulunanın/bulunması gerekenin serbest piyasa olarak net bir biçimde tanımlanmış olmasından ileri gelmektedir. Çünkü siyasal-ekonomik alan ilişkisini açıklıkla kurmayan bu yaklaşımlar, devletin, yani siyasal alanın yerini ekonomik bir alana bıraktığını belirtirken, bu bağlantıyı çabukça kurmaktadır. Devlet ve serbest piyasa arasında kurulan bu ilişki; bir alanın yerini bir başkasına bırakması üzerinden, devletin siyasal değil, ekonomik bir varlık olduğu ya da başka bir ifadeyle siyasalın

---

<sup>1</sup>Çalışmanın başlığında devlet, “bir iktidar biçimi” olarak nitelendirilmektedir. Bu noktada iktidar, bir sınıfın/sınıf ittifakının, bir grubun ya da kişinin; diğer sınıflar, gruplar ya da kişiler üzerindeki baskısı ve hakimiyeti olarak ele alınmaktadır. Bununla birlikte, iktidar tek yönlü değil çift yönlü olarak kabul edilmekte, yani iktidarı elinde bulunduranın üzerine baskı/güç uyguladığı taraflar da iktidara etkimektedir. Dolayısıyla çalışmada iktidar bir ilişki biçimi olarak ortaya çıkarken, devlet de bir toplumsal ilişki biçimi olarak kabul edilmektedir.

ekonomi olduğu sonucunu da beraberinde getirmektedir. Aynı sonuca başka yollar üzerinden ulaşan düşünceleri, “ekonomik indirgemecilik” olarak nitelendiren bu yaklaşımların, dolayısıyla, devlet-serbest piyasa arasında kurdukları söz konusu ilişkiyi daha açık bir hale getirmeleri gerekmektedir. Bu açıklığın sağlanması da, devletin yapması gerekenler üzerinden değil, ancak toplumsal ilişkilere referansla tanımlanması yoluyla gerçekleşebilir.

Bu bağın koparılmasının üçüncü yansıması, devletin somut koşullardan ve toplumsal ilişkilerden hareketle tanımlandığı durumlarda dahi, kavramın kullanım alanının tanımsal sınırların dışına taşması yoluyla, kurulan bağın koparılmasından ileri gelmektedir. Bu nokta, sınıfsız bir topluma burjuva devlet aygıtının parçalanması ve “sosyalist devlet” kurgusuyla ilerleyen Marksist kuramda aranabilir. Kuramın, devletin ortaya çıkışını, toplumsal ve tarihsel koşullara referansla açıklamış olması, devletin varlık bulduğu toplumsal ilişkiler vurgusunu da içinde barındırmaktadır. Fakat devletin varlık bulduğu koşullar değişirken, ortaya çıkan yeni iktidar biçimini devlet kavramıyla nitelemek, devleti toplumsal koşullardan bağımsız hale getirerek mutlak konumunu sağlamlaştırmaktadır. Dolayısıyla buradaki çelişkinin, devletin varlığına ve oluşumuna ilişkin çıkarımlardan değil, kavramın kullanımından ileri geldiği söylenebilir.

Devlet kavramına toplumsal ilişkileri temel alarak bir çerçeve çizme girişiminin önemi, yukarıda tanımlanan üç nokta üzerinden açığa çıkmaktadır. Bu girişimin, belirli sorulardan hareket ederek gerçekleştirilmesi düşünülmüştür. Bu sorulardan ilki, devletin kökeni ve ona atfedilen evrensel karakterini sorgulamak üzerinedir. İkincisi, devleti ortaya çıkaran koşulların tartışılmasına yöneliktir. Üçüncü soru ise, devlete yönelik çizilen çerçevenin başlangıç ve yaptığı çıkarımlar üzerinden varış noktası arasındaki alanın boyutları ve niteliğine ilişkindir.

### **1.1. Devletin Varlığı**

Devlet kavramının nitelediği alanın tartışılması ve bu tartışmanın toplumsal ilişkiler üzerinden ilerleyebilmesi amacıyla, devletin kökeni, devleti ortaya çıkaran koşullar ve kavramın kapsadığı alan üzerine biçimlenen sorular cevaplanmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte, kavrama toplumsal ilişkilere referansla bir çerçeve çizme girişiminin, farklı sorularla ya da burada sorulan sorulara verilen başka cevaplarla gerçekleştirilebileceği de belirtilmelidir. Fakat çizilen çerçevenin kapsadığı alandan ve niteliğinden bağımsız



olarak, burada önemli olanın kavramlar ve toplumsal ilişkiler arasındaki bağı vurgulamak olduğu belirtilmelidir.

### **1.1.1. Devletin kökeni**

Devlet kavramının toplumsal ilişkilerle bağının kurulması, ilk olarak, devletin kökeninin sorgulanmasını gerektirmektedir. Bu noktada ortaya çıkan üç eğilim; devlet öncesi toplumların varlığını kabul edenler, devletin evrensel olduğunu savunanlar ve bu ikisine de karşıt olarak, devlete karşı toplumlar düşüncesini temel alan yaklaşımlar olarak sıralanabilir.

Devletin belli tarihsel koşullarla ortaya çıktığı, yani devlet öncesi toplumların varlığı kabulünden hareket eden yaklaşımların temsilcisi olarak, düşüncelerini L. Morgan'ın verileri üzerinden biçimlendiren Engels gösterilebilir. Devletin tarihsel kökenini Engels (2010: 31-32), Morgan'ın üretim temelinde, vahşilik, barbarlık ve uygarlık biçiminde sınıflandırdığı tarih öncesi dönemlere ilişkin yazdıklarına ve devletle henüz tanışmamış toplumlara referansla anlatmaktadır. Buna göre, yabanlık/vahşilik dönemi, doğa ürünlerinin olduğu gibi kullanıldığı, aletlerin ve insan eliyle yapılan üretimin olduğu bir dönemdir. Barbarlık; doğal ürünlerin üretimini artırmayı sağlayan yöntemlerin ortaya çıktığı dönem iken, uygarlık; doğal ürünlerin hammadde haline getirildiği, sanayinin ve ustalığın geliştiği dönem olarak tarif edilmektedir. Bu dönemler arasında, barbarlığın üst aşaması üretimde önemli gelişmeleri kapsamaktadır. Engels'in tarih öncesi bu örgütlenmeye verdiği özel önemin nedeni ise, gelişmiş toplumsal örgütlenme biçimi olarak tek seçeneğin devlet olmadığını göstermesinden ileri gelmektedir.

Bütün saflığı ve sadeliğiyle, soya dayalı bu gentilice örgütlenme, son derece güzel bir yapılandırma! Askersiz, jandarmasız, polissiz, soylular sınıfı yok, ne kral, ne hükümet, ne yargıç, hapissiz, davasız, her şey düzenli biçimde gider... Topluma dair işler günümüzdekilerden çok daha büyük sayıda olmalarına karşın gene de bizim geniş ve karmaşık yönetim aygıtımıza hiçbir gereksinme duyulmamıştır... İşte çeşitli sınıflar halinde bölünmeden önce, insanların ve insan toplumunun durumu buydu... Bugünün proleter ya da küçük köylüsüyle, gensin eski özgür üyesi arasındaki farkın büyük olduğunu görürüz (Engels, 2010: 119-121).

Düşüncelerini, Morgan'ın akrabalık sistemleri ve arkaik toplum hakkındaki iddialarını reddederek oluşturan R. Lowie, devletin evrensel olduğunu savunan düşüncenin temsilcisidir. Temel sorusunu, ilkel toplulukların, devlet ya da devletin ilk çizgileri olarak örgütlenmiş olup olmadıkları etrafında örmüştür. Bu soruya verdiği cevap, bütün toplumların bazı ortak birincil siyasal özelliklere sahip olduğu düşüncesi temelinde, en ilkel toplumlarda bile “devletin tohumlarının” bulunduğu yönünde olmuştur. Buna göre, ilkel toplumlarda, örgütlü bir yönetim biçimine rastlanmasada, bazı kişilerin yetkileri grup tarafından kabul edildiğinden; en ilkel topluluklarda dahi devletin tohumları bulunmaktadır. Buradan hareketle Lowie, ilkel gruplarla örgütlü ulusların arasında bir süreklilik olduğu sonucuna ulaşmaktadır (Abeles, 2012: 59-63). Lowie'nin şeflerin ya da topluluk liderlerinin otoritesini, devlet iktidarının tohumu saymasının, siyasal alanı sadece devlet üzerinden tanımlamak anlamına geldiği söylenebilir. Oysa tek siyasal ilişki biçimi devlet olmadığı gibi, devleti tanımlayan tek nitelikte bir grup insan üzerinde kurulan iktidar değildir. Lowie hem bu noktaları gözden kaçırmış, hem de çıkarımlarını iktidarların niteliğine değil, yalnızca varlığına odaklanarak yapmıştır. Ayrıca siyasal örgütlenmenin tek biçiminin devlet olduğu düşüncesi, bir mutlaklaştırma eğilimini de beraberinde getirmektedir. Bu noktada Abeles'in (2012: 66), devletin evrenselliğini savunan görüşe yönelik, merkezi hükümetten yoksun siyasal sistemlerin özgüllüğünü göz ardı ettiği, evrimci bir anlayışla hareket ettiği ve bu nedenle de siyasal olanla devleti bir tuttuğu yönündeki eleştirisi son derece haklı görünmektedir. Çünkü siyasal örgütlenmenin tek biçimi devlet değildir ya da başka bir deyişle siyasal pratikler yalnızca devlet içinde gerçekleşmemektedir.

Devletin kökenine ilişkin, Morgan ve Lowie üzerinden anlatılan iki görüşün karşısında konumlanan üçüncü yaklaşımın temsilcisi P. Clastres, her şeyden önce, ilkel toplumların modern toplumla kıyaslanarak değerlendirilmesinde yanlışlıklar görmektedir. Çünkü ilkel toplumlar modern toplumla kıyaslanarak; pazardan, tarihten, yazıdan ve nihayetinde devletten yoksun toplumlar olarak tanımlanmışlardır. Bu tanımlama, evrimci bir anlayış temelinde bütün toplumların modernleşerek devlet kuracağı düşüncesini yaratmaktadır. Fakat Clastres'e göre, ilkel toplum devletsiz olmaktan ziyade, “devlete karşı toplum” olarak tanımlanmalıdır. Ayrıca siyasal yapılarının bugünkülerden farklı olmasının, ilkel toplumlarda siyasal iktidarın bulunmadığı anlamına gelmeyeceğini de eklemektedir. Yazara göre, “tarihi olan halkların” tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihiyse, “tarihi olmayan

halkların” tarihi de, devlete karşı mücadelelerin tarihidir” (Uygun, 2014: 13-19). Clastres, yoksunluk üzerinden tanımlamayı evrimci bir yaklaşım olarak eleştirmesine karşın, ilkel toplumları devlete karşı toplumlar olarak nitelendirdiğinde, eleştirdiği evrimci bakışı başka bir açıdan yeniden üretir görünmektedir. İlk olarak, varlığından haberdar olunmayan ve hatta Clastres’in yaklaşımında henüz var olmayan bir olguya nasıl karşı olunabileceği noktası muğlaktır. İkincisi, ilkel toplumun tanımlanması, yine kendine dışsal bir alan olarak devlet üzerinden yapılmakta, tek farklılık yoksunluğun karşıtığa dönüşmesi noktasında açığa çıkmaktadır. Üçüncüsü, ilkel toplum devlete karşı toplum ise, ilkel toplum sonrasındaki tüm toplumlar devletsizliğe karşı toplum olacak; bu da Lowie’ninkine benzer biçimde, siyasal alanı Clastres’in niyetinden uzağa, devlete indirgemek olacaktır. Bu yaklaşım da ikincisine benzer bir şekilde devlet kavramını, farklı bir açıdan tartışılmaz kılmaktadır.

Devletin evrenselliğine vurgu yapan yaklaşım, ilkel toplumlarda gördüğü siyasal özellikleri “devletin tohumları” olarak adlandırma yoluyla siyasal pratiklerin başka biçimlerini göz ardı etmekte, dolayısıyla siyasal alanı da yalnızca devlete indirgemektedir. Clastres’in temsil ettiği diğer yaklaşım ise, yine tanımlama noktasını devlet olarak, benzer bir indirgemeyi başka bir yolla gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla ilki içerme, ikincisi reddetme yoluyla devleti, toplumsal ilişkilerden bağımsız hale getirmek bir yana, toplumsal ilişkileri de devletin eksenine indirgemektedir. Bu nedenle, kavramın sınırını belirleyecek ilk çizgi, devletin toplumsal koşullar üzerinden oluştuğu, yani evrensel olmadığı kabulü olarak belirmiştir. Bu kabul, insanlığın, devlet yönetimi altında geçirdiği sürenin, devletsiz tarihe göre çok daha kısa olduğuna yönelik veriler üzerinden de beslenmektedir. Hall ve Ikenberry’nin (2005: 24) de belirttiği üzere, Homo Sapiens’in 40.000 yıllık uzun tarihinde bilinen ilk gerçek devlet, M.Ö. 3000 civarında Mezopotamya’da ortaya çıkmıştır. Benzer şekilde Uygun’da (2014:1), ilk devletlerin insanlık tarihinin son 5300 yılı içinde ortaya çıktığına işaret etmektedir. Dolayısıyla insanlık tarihine bakıldığında, devlet yönetimi altında geçirilen süre, devletsiz tarihe göre çok daha kısadır ve insanlık tarihinde devletin ortaya çıkması için önemli toplumsal dönüşümlerin gerçekleşmesi gerektiği açıktır. Bu nedenle, devleti ortaya çıkaran koşulların niteliğine yönelik ikinci bir sorunun cevabının aranması gerekmektedir.

### 1.1.2. Devleti ortaya çıkaran koşullar

Devletin evrensel olmadığı ve dolayısıyla toplumsal dönüşümlere koşut ortaya çıktığı kabulü, bu dönüşümlere temel olan koşullara ilişkin ikinci bir soruyu beraberinde getirmektedir. Uygun (2014:53-54), devleti ortaya çıkaran nedenlerin gruplandırılmasında, devletin birincil ve ikincil olması temel alınarak oluşturulan çıkarımlara işaret etmektedir. Buna göre, bir bölgede hiç devlet yokken kurulan birincil/ilksel/erken devletler, artan gıda ihtiyacı, sulamalı tarıma geçilmesi, nüfus artışı, savaşlar (fetih), ekolojik kuşatılmışlık, uzun mesafeli ticaret gibi nedenlerle ortaya çıkmıştır. Diğer yandan, daha önce kurulmuş bir devletin etkisiyle ortaya çıkan “ikincil devlet”, kabile ya da şefliklerin bir devlete karşı savunma, o devleti yağmalama, ticaret yollarını güvence altına alma gibi nedenlerle devletleşmesi ya da mevcut devletin egemenliği altına girmesiyle oluşmaktadır. Birincil devletlere ilişkin olarak Hall ve Ikenberry (2005: 24), saf ve taklitçi olmayan devlet gelişimine verilebilecek örneklerin genelleme yapılmasına yetecek kadar olmadığı iddiasından hareketle, devletin oluşumuyla bağlantılı toplumsal süreçlerin yapısı hakkında genel görüş birliği sağlanmasının hiçbir zaman mümkün olmadığını belirtmektedir. Yazarlara göre, Orta Amerika’da, Mezopotamya’da, İndus Nehri vadisinde, Çin ve Peru’da devletler için bu saflık geçerli olabilir; fakat Mısır’daki devletler başka devletlerden etkilenmişlerdir. Bu noktada, devleti ortaya çıkaran nedenler üzerine çıkarım yapılabilmesi için tüm toplumların katı bir şekilde aynı çizgiyi izlemesinin gerekmediği ve önemli olanın devleti ortaya çıkaran toplumsal dinamiklerin incelenmesi olduğunu belirtmek gerekmektedir. Yani, ayrıştırılan ve her birine ayrı bir varlık niteliği verilen “devletler”, katı bir biçimde aynı çizgiyi izleyerek değil, toplumsal dönüşümlerin açığa çıkardığı nitelikler üzerinden devlet haline gelmektedir.

Devletin ortaya çıkışına ilişkin olarak literatürde çeşitli nedenler öne sürülmektedir. Bu nedenlerden biri olan nüfus artışına işaret eden R. Carneiro, fetih ve savaşla birlikte temel etken olarak ele aldığı nüfus baskısının çevresel ya da toplumsal sınırlılıklar altında etkili olabileceğini belirtmiştir. Nüfus artışını temel alan yaklaşımlara yönelik eleştiriler, sosyoekonomik değişikliklerin nüfus artışından önce oluştuğunu gösteren arkeolojik verilere ve toprağın, nüfusun yayılabileceği kadar yeterli olduğu durumda toplumsal sistemin değişmesinin gerekmediği savına dayanarak yapılmaktadır. Bununla birlikte, nüfus artışının önemine işaret eden M. Fried, kaynaklar üzerinde artan nüfus baskısının,

özel mülkiyete ve tabakalaşmaya neden olduğunu söyleyerek ekonomik eşitsizliklere dikkat çekmesi nedeniyle bu eleştirilerin kısmen dışında kalmıştır. Temel neden olarak sulama tarımını gören yaklaşımlar ise, büyük sulama tarımına olanak veren nehir kenarlarında güçlü devletlerin ortaya çıktığını öne sürmüşlerdir. Bu görüşü paylaşan isimlerden J. Steward; sulamanın, örgüt, iktidar ve eşgüdüm gerektirmesi nedeniyle, insan yoğunlaşmasına ve buradan da devletin oluşumuna yol açtığını belirtmektedir. Benzer görüşü destekleyen K. Wittfogel ise, suyun kullanımını yönetmek için etkin bir örgütlenme gerektiğini; bu nedenle de, işbölümü, yoğun tarım ve geniş çaplı bir işbirliğine dayanan, devletin yönetici rolünü üstlendiği bir “hidrolik ekonomi”nin ortaya çıktığını söylemektedir. Fakat sulama sistemi bulunmasına rağmen uzun süre devlet kurmamış ya da büyük sulama tarımına geçmeden evvel kurulmuş devletlerin varlığı nedeniyle, sulama, devletin ortaya çıkışında doğrudan etkisini yitirmektedir (Claessen ve Skalnik, 1993: 14-20; Uygun, 2014: 43).

Devletin ortaya çıkışında sulamanın etkisini çeşitli toplumsal dönüşümler üzerinden ele alan yaklaşımların bir örneğini Şenel (2004: 37-40) sunmaktadır. İlkel toplumdan uygar topluma geçiş olarak adlandırdığı dönüşüme neden olan kırılmayı Şenel, tarım dışı alanlarda uzmanlaşacak kişilerin beslenebilmesi için toplumsal artının üretilmesi olarak nitelendirmektedir. Bu sürecin başlangıcı, Yenitaş çağında yerleşik, kendine yeterli, dışa kapalı ve barışçı çiftçi topluluklarla; kendine yetersiz, dışa açık ve savaşçı çoban topluluklarının farklılaşmasıyla gerçekleşmiştir. M.Ö.6000 dolaylarında yaşanan sıcaklık artışı, göçebe toplulukların tarım yapılan vadilerde yoğunlaşmalarına neden olmuş; göçebeler yağmaladıkları topluluğun üzerine askeri bir sınıf olarak kurulup, kendilerini besleyecek bir toplumsal artı üretme yoluna gitmişlerdir. Bununla birlikte, Şenel’e göre, göçebe bir çoban topluluğunun yerleşik bir çiftçi topluluk üzerinde egemenlik kurması, sınıflı, uygar topluma geçişte gerekli olmasına karşın yeterli koşul değildir. Çünkü geçiş için küçük sulama tarımından büyük sulama tarımına geçilmesi de gerekmiştir. M.Ö. 5000 dolaylarında Sümerler’in, kuzeyden ovaya inerek, düzenli bir toplumsal artı aldıkları köylüleri, daha fazla artı alabilmek için ırmakların sularını denetleme işlerinde kitleler halinde çalıştırmaları, her ailenin kendi işini yürüttüğü küçük sulama tarımından farklı olarak, işi yalnızca büyük çaplı girişimleri örgütleyip yönetmek olan kişilerin ortaya çıkmasını gerektirmiştir. Böylece, yazara göre, çalışanlar,

çalıştıranlar ve çalışmayı yönetenler olmak üzere yeni bir toplumsal farklılaşma meydana gelmiştir.

Hall ve Ikenberry (2005: 26), devletin doğal olmadığını, bu nedenle de insanoğlunun nasıl olup da kalıcı baskı örgütlerine yakalandığı sorusunun cevaplanması gerektiğini belirterek; bu soruya verilen cevapları iki grupta toplamaktadır. Bu cevaplardan ilki, ekolojik bir niteliğe sahip olup, alüvyonlu tarım ile devletin yükselişi arasında önemli bağlantılar kurmakta ve toprağa bağlı olmanın, devletin ortaya çıkışında önemli bir etken olduğunu öne sürmektedir. Toprağa bağlı olmanın önemi, devletin ortaya çıkışını kent toplumunun varlığına bağlayan yaklaşımlar tarafından da benimsenmektedir. Bu yaklaşımlar, kentlerin yükselişinin devletin ortaya çıkışındaki etkisinin ve devlet örgütünün geliştiği bir topluluğun toprağa yerleşmiş olmasının ne ölçüde gerektiğinin yeterince açık olmamasına ek olarak, göçebe halklar arasında devlet oluşumunu açıklama noktasında eksik kaldığı gerekçesiyle de eleştirilmektedir (Claessen ve Skalnik, 1993: 16).

Tarımsal üretimle devletin ortaya çıkışı arasındaki bağlantıyı, Hall ve Ikenberry'nin işaret ettiği ilk grup cevaplarda olduğu gibi ekolojik değil, tarımsal üretimdeki artışı tek başına yeterli bir koşul olarak görmeyen ekonomik temelli yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bu yaklaşımlara göre, devlet ancak tarımsal üretimle ortaya çıkan artı ürünün kullanılış biçimiyle değişen toplumsal ilişkiler üzerinden oluşmaktadır. Söz konusu yaklaşımlardan birini sunan Şenel (2004: 41), devletin ortaya çıkışına yönelik anlatımına yine artı ürünü merkeze alarak devam etmektedir. Buna göre, toplumsal artının toplandığı tapınağın bulunduğu köylerin nüfusları artarak, kent ve çevresindeki köyler birbirlerinin ürünlerine ve hizmetlerine ihtiyaç duymaya başlamışlardır. Bu bütünleşme sonucunda, "toplumsal artı üreten sınıflı yapısı, artıyı denetleyen egemen sınıfı, ordusu, yönetici kadrosu, yasaları, bu yasaları uygulayan memurları; dinsel ideolojisi ile devlet düzeninde örgütlenmiş uygar toplum", Şenel'e göre, ilk biçimi olan kent devleti olarak belirlemiştir.

Hall ve Ikenberry (2005: 27), ekolojik nitelikli cevaptan sonra, devletin ortaya çıkışına yönelik ikinci cevap olarak, kutsala hizmet etmek arzusunun, en azından başlangıç aşamasında, belirgin rolü olduğunu varsayan yaklaşımlara işaret etmişlerdir. Fakat yazarlar, devlet yapısı göstermemesine karşın gelişmiş dini ayinlere sahip kabilelerin varlığı nedeniyle, bu yaklaşımın anlamlı olmadığını da belirtmişlerdir. Bu noktada

devletsiz toplumlarda dinin varlığından ziyade, dinin ya da inanç sistemlerinin toplumsal yaşamdan ayrı bir varlık ve güç olarak ortaya çıkmış olmasının devletin oluşumunu açıklama noktasında daha anlamlı olduğu söylenebilir. Yani, bir unsur anlamını varlığından değil, diğer unsurlarla olan ilişkisi üzerinden kazanmaktadır. Bu nedenle tarımsal üretim, sıcaklık artışı, dinin varlığı gibi etkenlerin devletin ortaya çıkışının nedeni olabilmeleri, ancak temel toplumsal değişimlerle ve birbirleriyle kurdukları ilişkilerle mümkün olabilir.

Sulama, nüfus baskısı, toprağa bağlılık gibi çeşitli nedenler öne sürülmüş olmakla birlikte, devleti ortaya çıkaran koşullara yönelik temel tartışmanın ekonomik ve siyasal alanın önceliği etrafında kurulduğunu söylemek mümkündür. Bu iki yönelim, her ikisinde farklı gerekçelerle devletin sınıflı yapısına işaret eden, Marksist kuram ve Oppenheimer'ın "fetih kuramı" üzerinden görülebilir. Devleti, toplumsal ilişkilerin içine yerleştiren ve egemen sınıfın baskı aracı olarak tanımlayan Marksist kuram, devletli topluma geçişi üretim güçlerinin gelişmesine bağlamaktadır. Buna göre, ilkel toplumun ekonomik yapısındaki değişim, üretim araçlarında özel mülkiyete ve sınıfların oluşmasına neden olmuş; ardından da devleti ortaya çıkarmıştır. Buna karşın, devletin sınıflı yapısı noktasında Marksist kuramla ortaklaşan Oppenheimer'ın fetih kuramı, bu sınıflı yapının oluşumunu ekonomik alanda değil siyasal alanda aradığı noktada Marksist kuramdan ayrılmaktadır (Akin, 2013: 202-203; Uygun, 2014: 44).

Devletin oluşumunu farklı toplumlar üzerinden anlatan Engels (2010: 149), Atina gensinin (klan/aile topluluğu) yaşadığı dönüşüme, Atinalılarda devletin oluşumunun iç ya da dış saldırı desteği olmaksızın gerçekleşmiş; yani devletin "gentilice" toplumdan doğrudan türemiş olması nedeniyle özel bir önem vermektedir. Bu topluluktaki babalık hukuku ve miras hakkının, aileyi gens karşısında bir güç durumuna getirmesinin sonucunda köleliğin kapsamı savaş tutsaklarını aşarak, kendi gens üyelerinin dahi köleleştirilmesinin yolunu açmıştır.

Yalnızca özel kişiler tarafından az zamanda edinilmiş bulunan zenginlikleri, gentilice düzenin komünal geleneklerine karşı koruyabilecek ve yalnızca eskiden o kadar hor görülen özel mülkiyeti kutsallaştırarak ve bu kutsal şeyi bütün insan topluluğunun en yüce ereği olarak bildiren... yalnızca toplumda başlamış bulunan sınıflar halindeki bölünmeyi değil, ayrıca mülk sahibi

sınıfın hiçbir şeye sahip olmayan sınıfı sömürme hakkını ve onun üzerindeki egemenliğini de sürdürüp götüren bir kurum eksikti. İşte bu kurum ortaya çıkar, yani devlet icat edilir (Engels, 2010: 134).

Devletli topluma geçişi üretim güçlerinin gelişimi üzerinden ele alan materyalist yaklaşımlara çeşitli önermelerle karşı çıkmıştır. Materyalist açıklamalara en uzak görüşlerden biri, I. Goldman'ın statü sahibi kişiler arasındaki çatışmaları temel alan "statü rekabeti" yaklaşımıdır. Siyasal önderliğin, başlangıçta, ekonomik farklılıklarla değil kişisel niteliklerle ilişkili olduğunu düşünen E. Service'in görüşleri ise bu yaklaşımların başka bir örneğini sunmaktadır. Bu yaklaşım, ekonomik öğelerin siyasal iktidarın gelişmesinin temel ögesi olduğunu reddederek, siyasal önderliğin ekonomik farklılıklardan ziyade kişisel niteliklerle ilişkili olduğu savına dayanmaktadır. Ayrıca Service, bir ekonomik eşitsizliğin bulunması olasılığını kabul etmekle birlikte, erken devletlerde, tacirler grubunun varlığını kanıtlayacak yeterli veri olmadığını söyleyerek, sömürü düşüncesini reddetmekte ve erken devletlerde sınıf çatışmalarının var olduğunu gösteren kanıtların bulunmadığını belirtmektedir (Claessen ve Skalnik, 1993: 21-23). Materyalist açıklamalara, özel mülkiyete izin vermeyen bir toplumda özel mülkiyetin ve sınıfların devletten önce ortaya çıkamayacağı düşüncesiyle karşı çıkan Clastres ise şöyle demektedir:

Siyasal bir ilişki olan iktidar, iktisadi bir ilişki olan sömürden öncedir ve ona zemin hazırlar. Yabancılaşma iktisadi bir anlam kazanmadan önce, siyasal bir anlama sahiptir, iktidar emekten önce gelir, ekonomi siyasetin türevidir, devletin ortaya çıkışı sınıfların doğuşunu belirler (Clastres, 1991'den aktaran Uygun, 2014: 44-46).

Devleti sınıflı bir toplum üzerinden ele alan, fakat bu sınıflı toplumun oluşumunu, ekonomik alandan ziyade siyasal alana referansla tartışan yaklaşımların bir örneğini Oppenheimer sunmaktadır. Oppenheimer (2005: 34-79), yaşamı sürdürmek için "çalışmak" ve "soymak" olmak üzere iki yol olduğunu belirtmekte, bir kimsenin kendi çalışmasını ya da kendi çalışmasını başkalarının çalışmasına denk olarak değiştirmesini "ekonomik yollar", başkalarının çalışmasının karşılıksız olarak değiştirilmesini ise "siyasal yollar" olarak isimlendirmektedir. Yazara göre, ekonomik yollarla siyasal



yolların çatışmasından oluşan tarih, “özgür vatandaşlık düzenine”<sup>2</sup> ulaşana kadar bu çatışmayla devam edecektir. Bununla birlikte, sınıf devletinin verimli toprakların tümüyle işgalinden ortaya çıktığını; fakat bu işgalin ekonomik olmaktan ziyade siyasal olduğunu da eklemekte, kıtlığın “doğal bir kıtlık” değil, “hukuksal bir kıtlık” olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle de devlet, bir sınıf devleti olarak, fetih ve boyun eğdirme yoluyla ortaya çıkmıştır. Bu görüşlerini ortaya koymak için, çoban ve köylü, yerleşik ve göçebe topluluklar arasındaki zıtlıklar üzerinden bir anlatım geliştiren Oppenheimer, göçebelerin savaşı olmasını devletlerin doğuşunda önemli bir etmen olarak ele almıştır. Buradan hareketle, ilkel avcılarının ve ilkel çiftçilerin toplumunda, savaşla boyun eğdirme koşulları olmadığı için devletin doğamayacağını; buna karşın çobanlar ve Vikinglerde, devletin öğelerinin bulunduğunu öne sürmüştür. Bu düşünceleri temelinde devletin oluşumunu, çoban kabilelerinin ya da deniz göçebelerinin çiftçi bir halkı boyunduruk altına almasından başlayarak altı aşamada ele almaktadır. Bu aşamalar; “yağmacılık ve öldürme”, “yalnızca artı ürüne el koyma”, “artı ürünün haraç-vergi haline gelmesi”, “toprak üzerinden gruplar arasında oluşan mekansal birlik”, “efendilerin hakemlik etmesi” ve son olarak “grupların bir birlik oluşturması”dır. Sonuç olarak, devletin, savaşı bir boyun eğdirme dışında bir yolla doğmuş olamayacağını öne sürmektedir. Oppenheimer’in sınıflı devletin doğuşunu fetih ve boyun eğdirme üzerinden açıklayan yaklaşımı birkaç soruyu ortaya çıkarmaktadır. Öncelikle, bir toplumun fethetmeye ve yağmalamaya yönelmesi için, kendi içinde de belli dönüşümler geçirmesi gerektiği düşüncesiyle, yağmalama ve fethetme eğiliminin nasıl ortaya çıktığının yeterince açık olmadığı söylenebilir. Lowie’de Oppenheimer’in düşüncelerini, fethin her zaman devlet oluşumuna yol açmayacağı, bazı devletlerin fetih olmaksızın gelişeceği, fetihçi halkların da fetihden önce bir çeşit tabakalaşmaya uğramış olması gerektiği gibi önermeler üzerinden eleştirmektedir (Claessen ve Skalnik, 1993: 13-14).

---

<sup>2</sup> Oppenheimer, kuraldışı bir durum olarak nitelediği, yerleşik nüfusun eksikliğini köle getirerek gidermeyi yasaklayan Avrupa kolonilerinden hareketle, çeşitli nedenler üzerinden göçün azalması yoluyla devletin son noktasının geleceğini belirtmektedir. Burada, yazara göre, niceliksel bir değişimin niteliksel bir değişime dönüşmesi söz konusudur ve bu durumda, insanların birlikte yaşamasını güce dayanarak düzenleyen bir devlet varsada, bu eski anlamıyla bir devlet olmayacaktır. Çünkü bu durum, sömürünün aracı olan sınıf devletinden ziyade bir toplum sözleşmesiyle bağdaşmaktadır. Oppenheimer, bu yeni durum için devlet sözcüğünün anlamı üzerinde bir uzlaşma olmadığından, devlet kavramının kullanılmaya devam edileceğini belirtmekte, ama yine de bu durumu nitelemek üzere bir kavram önermektedir. Bu yeni sürecin ortaya çıkardığı siyasal düzen için önerdiği kavram, özgür vatandaşlık düzenidir (Oppenheimer, 2005: 39-40).

Yukarıdaki tartışmalardan hareketle; toplulukların fethetmeye yönelmesi, insanların yöneten-yönetilen olarak ayrılması ve sınıflı toplumun ya da devletin ortaya çıkması için, nüfus baskısı, sulama, fetih gibi nedenlerin dışında toplumsal ilişkileri dönüştürecek farklı dinamikler aranmasının gerektiği söylenebilir. Bu sebeple, devletin toplumsal koşullarla ortaya çıktığı ve bu koşulların da ekonomik alan üzerinden biçimlendiği düşünceleri, kavramın çerçevesinin ilk iki hattı olarak belirlenmiştir. Üçüncü ve son hat ise, kavramın niteliği ve kapsayacağı alan üzerinden çizilmeye çalışılacaktır.

### **1.1.3. Devletin alanı**

Devletin toplumsal koşullar temelinde ve bu koşulların da öncelikle ekonomik alan üzerinden ortaya çıktığı kabulünden sonra, devlet kavramının sınırları için cevaplanması gereken üçüncü soru, kavramın kapsadığı alan üzerinedir. Bu alanı belirleyen başlangıç noktası, toplumsal ilişkiler ya da insan iradesi, doğası ve Tanrı gibi bu ilişkilerin dışında başka bir referans arasında yapılan tercih üzerinden belirlemektedir. Pierson (2000: 20), devlet analizinde temel olarak, biri “devlet ne olmalıdır?” ya da “ne yapılmalıdır?” meselesine odaklanan, diğeri “devlet gerçekte neye benzer?” konusunu tartışan iki tür soru sorulduğunu belirtmektedir. Bu sorulara benzer şekilde, kavramın kapsadığı alanın bitiş noktası da devletin yapması gerekenler ya da yaptıkları ve yapabilirlikleri arasındaki bir tercih üzerinden ortaya çıkmaktadır. Alanın genişliğini ve içeriğini belirleyecek olan başlangıç noktasının toplumsal ilişkiler üzerinden belirlenmesi, varış noktasının devletin yaptıkları/yapabilirlikleri olmasını beraberinde getirecektir. Buna karşın, kavramın temelini insan doğası, iradesi ya da Tanrı gibi unsurlar üzerinden oluşturmak, bu yolla toplumsal ilişkilere dışsal kılınan devlet kavramının, yapabilirliklerinden ziyade yapması gerekenlere referansla tartışılmasına yol açacaktır. Burada, devlete yönelik tartışmalar ve yaklaşımlar farklı biçimlerde de sınıflandırılabilir olmakla birlikte, sorunun amacına uygun olarak ve yol göstermesi açısından yaklaşımların, yaptıkları çıkarımların kapsadığı alan üzerinden ele alınması yoluna gidilecektir.

Eski Yunan’da devletin köklerinin, toplumsal ilişkilerden ziyade başka alanlarda arandığı görülmektedir. Bu dönemin iki önemli düşünürü, yaklaşımlarının hareket ve varış noktaları üzerinden değerlendirildiğinde, Platon’un (M.Ö. 427-347) çıkış noktasında, maddi varlıkların idealarının bulunduğu ve insanın aklıyla, devlet de dahil, her maddi varlığın idealar dünyasındaki yetkin haline ve devleti ortaya çıkaran zorunlu ilişkilerin

belirlenmesi yoluyla ideal devletin bilgisine ulaşabileceği düşüncesi yatmaktadır. Aristoteles (M.Ö. 384-322) ise, toplumsal olarak tanımladığı insanda bulunan ele geçirme duygusunun, toplumda devlet olarak karşılık bulduğu savından hareket etmektedir (Akın, 2013: 1-20; Kara, 1988: 88-94; Şenel, 2004: 166-178; Uygun, 2014: 115-125). Dolayısıyla her iki düşünüründe devlete yönelik çıkarımlarının hareket noktasının, biri idealar dünyasında, diğeri insanda doğuştan bulunan bir eğilimde olmak üzere, toplumsal ilişkiler alanının dışında konumlandığı söylenebilir.

Başlangıç noktalarından hareketle yaptıkları çıkarımlar ele alındığında ise, Platon'un ideal devlet modelinin, köleler ve yerleşik yabancıların dışında tutulduğu; üreticiler, koruyucular ve yöneticiler olmak üzere üç sınıftan oluşan bir toplum düzenine ve yönetime katılmanın, organizmacı bir anlayışla, beyin olarak nitelenen bilge yöneticilere ait olarak tanımlandığı bir siyasal yapıya dayandığı görülmektedir. Platon'un anlayışında, devlet ve sınırları içinde yaşayanlar arasında karşılıklı ilişkiler bulunmakta, devletin siyasi amacı vatandaşların karakterini belirlemektir. 5040 üyeli tarıma dayalı bir site devleti tasarladığı "Kanunlar" eserinde, her şeyin ölçüsünün Tanrı olduğunu kabul ederek, iyi bir devlet idaresinin yazılı yasalar ve yasalara uymakla gerçekleşeceğini belirtmiştir. Aristoteles ise, halk, vatandaş ve ülke olmak üzere üç unsurdan oluştuğunu söylediği devletin varoluş nedeninin insana iyi yaşamı temin etmek olduğunu söylemiştir. Bununla birlikte, Aristo'nun da asker-yönetici "vatandaşlar sınıfı", siyasal haklara sahip olmayan "üretici sınıf" ve "köleler" olmak üzere üçlü bir sınıf anlayışı bulunduğu görülmektedir. Ayrıca sitedeki insanları zenginler, orta halliler ve yoksullar biçiminde bir ayrıma da tabi tutmuş; demokrasinin güçlü olmasının, mantığıyla hareket eden orta sınıfın varlığına bağlı olduğunu öne sürmüştür (Akın, 2013: 1-20; Kara, 1988: 88-94; Şenel, 2004: 166-178; Uygun, 2014: 115-125).

Nesnelerin doğal gelişimine bakarsak, onlar hakkında en iyi fikri edinmiş oluruz. Birinci olarak, tek başına yaşayamayan şeyler, birleşerek çiftler oluşturmalıdır... Üremek için dişi ve erkek... yaşamlarını sürdürmek için yöneten ve yönetilenler birleşmelidir. Zekasını kullanarak geleceğini planlayan doğal olarak yönetici ve efendidir; beden gücüyle çalışan yönetilendir ve doğal olarak köledir. Dolayısıyla, efendi ve kölenin çıkarları ortaktır... Devlet, yaşamı sürdürmek için ortaya çıkmıştır ama artık insanlara iyi bir yaşam sağlamak için vardır. Dolayısıyla ilk topluluklar gibi devlet de

doğaldır, çünkü toplulukların doğal amacı devlet olmaktır (Aristoteles, 2006: 29-30).

İki düşünürün yaptıkları çıkarımların, devlete ilişkin çizdikleri alan üzerinden değerlendirilebilmesi için, Eski Yunan'daki mevcut toplumsal yapıya bakmak gerekmektedir. Eski Yunan'da devlet, ataerkil krallığın ve zengin bir azınlığın üstünlüğüne dayanmakta; sitelerin bugünkü anlamda bir sınırı ve toprak egemenliği bulunmamaktadır. Bu sitelerde yurttaşlık hakkı, sitede yaşayan herkese tanınmadığı ve köleliğin önemli bir kurum olarak ortaya çıktığı da görülmektedir. Buna ek olarak, Yunan Yarımadası'nın mevcut konumu nedeniyle, kıyılarda yaşamak durumunda kalan kolonilerin varlığı, toplumsal ve siyasal örgütlenmenin kent devleti biçiminde oluşmasına neden olmuştur. Ayrıca, insanların kent devletine aşırı bağlılığı ve bu nedenle sürekli savaş halinde olmaları, siyasal kavrayışın kent devleti ile sınırlanmasına yol açmıştır (Akın, 2013: 1-3; Kara, 1988: 87-88; Şenel, 2004: 113). Buradan hareketle, iki düşünürün temel aldıkları başlangıç noktaları üzerinden devletin geniş bir alanı kapsadığı söylenebilse, her iki düşünürün tanımladığı devletin, sitelerin yapısından çok da uzak olmadığı, bu nedenle, başlangıç noktası olarak varsayıma dayalı, varış noktası olarak görece reel bir devlet tanımına ulaştıkları düşünülebilir. Bu koşulların olduğu bir devlet yapısına bakarak, Platon'un kurguladığı sınıflı ve yönetimin bir azınlığa ait olduğu ideal devletin dönemin koşullarıyla paralellik gösterdiği, çıkış noktası varsayıma dayansada, devleti somut olarak yaptıkları/yapabilirlikleri üzerinden tanımladığı görülmektedir. Devletin siyasal amaçlarının insanların karakterini belirlediği vurgusu da, mevcut koşullarda kendi sitelerine odaklı yaşayan insanların siyasal kavrayışları üzerinden ulaşılmış bir sonuç olarak düşünülebilir. Bu nedenle, ideal devlet modelinin içeriği eleştirilebilir olmakla birlikte, vardığı nokta tamamen kurgusal görünmemektedir.

En önemli katkıları Roma Hukuku olan ve Yunan düşüncesini izleyen Romalı düşünürlerin, ideal bir devlet modeli önermekten ziyade Roma'nın yapısını açıklamaya çalıştıkları görülmektedir. Dönemin iki önemli düşünürü Polybios ve Çiçero'nun yaşadıkları dönem, M.Ö. 509-27 yılları arasındaki Cumhuriyet Dönemi'dir. Roma'da Cumhuriyet; egemenliğin "Konsüller", "Senato" ve "Halk Meclisi" aracılığıyla paylaşıldığı karma bir yönetimdir. Toplum; köleler, vatandaşlık hakkı olmayan özgürler ve vatandaşlar olmak üzere üç sınıfa, vatandaşlar da nüfusun yüzde onunu oluşturan tam vatandaşlık haklarına sahip "patriciler" (büyük toprak sahipleri sınıfı) ve sınırlı

vatandaşlık hakları tanınan “plebler” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu dönem, sınıf çatışmalarının görüldüğü ve ülke sınırlarının genişlediği bir dönemdir. Romalılar, ele geçirdikleri ülkelerdeki insanlara vatandaşlık hakkı vermemiş; bu da vatandaş olanlarla olmayanlar arasında ayrımlara ve mücadelelere yol açmıştır (Akın, 2013: 27-28; Kara, 1988: 97; Şenel, 2004: 185-190; Uygun, 2014: 137).

Esas amacı, Roma Devletinin en iyi hükümet biçimi olduğunu göstermek olan Polybios (M.Ö. 205-125), Yunan siyasal düşüncesini Roma siyasal düşüncesine bağlayan isimdir. Polybios’a göre; silahsız, güçsüz insanların yaşayabilmek için kendilerinden daha kuvvetli kişilere sığınmasıyla devlet ortaya çıkmıştır. Yönetim biçimlerinin, krallık, tirani, aristokrasi, oligarşi ve yeniden tirani olmak üzere çember halinde döndüğünü söyleyerek, buna engel olabilmek için iyi bir Anayasa’nın gerektiğini belirtmiştir. Her anayasa mutlaka bozulmakla birlikte, Polybios’a göre, en mükemmel anayasa, iktidarı halk, kral ve seçkinler arasında bölüştüren Roma Anayasası’dır (Akın, 2013: 29-31; Kara, 1988: 97-98). Polybios’a benzer şekilde, Roma Devleti’ne ışık tutmaya çalışan Çiçero (M.Ö. 106-43), insanda toplumsallık duygusunun bulunduğunu, kişilerin tek başlarına tabiatla başa çıkamayacaklarını sezdikleri için topluma katıldıklarını ve devleti oluşturduklarını öne sürmüştür. Devleti her şeyden üstün tutan Çiçero, insanın devlete yararlı olması gerektiğini söylemiş; fakat krallık, seçkinler yönetimi ve halk yönetimi olmak üzere yaptığı üçlü sınıflandırmasında, yönetim biçimlerinin hiçbirini en iyi olarak nitelmemiştir. Gücünü insandan değil, doğadan aldığını söylediği ve bu nedenle Tanrı buyruğu gibi olan değişmez yasayı senatonun ve halkın üstünde konumlandırmıştır. Ancak insanların doğada, tabiatla mevcut olan yasayı akıl yoluyla kavrayabileceğine de işaret etmiş; Roma yasalarının gerçek yasaya, doğal hukuka uygun olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır (Akın, 2013: 32-36; Kara, 1988: 98-100; Şenel, 2004: 191-195). Roma’nın üstünlüğünü göstermek olan amaçlarına uygun olarak tasarlanan düşüncelerinde, devletin başlangıç noktasını güçsüzün daha güçlüye sığınması üzerinden açıklayan Polybios’un ve insanın toplumsal olma eğilimini gerekçe gösteren Çiçero’nun, bu noktayı toplumsal ilişkiler alanında değil, insan iradesi ve doğasında aradıkları görülmektedir. Bununla birlikte, Polybios, devlete yönetim biçimleri üzerinden bir sınır çizmiş görünse de, yönetim biçimleri çember halinde döndüğünden, bu anlayıştan yola çıkılarak çizilen bir kavramsal çerçevenin çok geniş olacağı söylenebilir. Çiçero’nun gücünü insandan değil doğadan alan yasa anlayışı da, devleti toplumsal ilişkiler alanından kopardığı oranda,

kavrama geniş ve muğlak bir sınır çizmektedir. Dolayısıyla bu dönemde, somut bir örnek olarak Roma'ya odaklanılmış olmakla birlikte, Yunanlı düşünörlere nazaran, daha kurgusal bir devlet anlayışı ortaya çıkmakta, bu da kavramın sınırlarının muğlaklaşmasına neden olmaktadır.

Ortaçağ'da devlet düşünceleri, dinin ve feodal beylerin hakimiyetinde biçimlenmiş; düşünörlöer kilise egemenliğine yönelik fikirler öne sürmüşlerdir. Bu nedenle düşünce alanında eleştirel bir tutumdan ziyade kişinin Tanrısal bir düzen içinde yaşadığı fikri hakim olmuştur. Dolayısıyla, devlet düşüncesi de Hristiyanlık dininin etkisinde kalarak gelişmiştir. Hristiyanlık, resmi din olduktan sonra ise, siyasi otorite ile dini otoritenin imparatorada birleşmesi nedeniyle, bu iki güç arasında çekişmeler yaşanmıştır (Akın, 2013: 37-39; Kara, 1988: 191-192).

Bu dönemin önemli düşünörlöerinden biri olan Aurelius Augustinus (354-430), evrenin Tanrı tarafından yoktan var edildiğı inancı temelinde, insanlık tarihini “gök devleti” ve “yer devleti” arasındaki çatışma üzerinden tanımlamış; nihai zaferin gök devletinin olacağını belirtmiştir. Politika ve vatandaşlık gibi olgular insanların ilgilerini Hristiyanlığın temel gayesi olan ahirette sonsuz mutluluğa vermesine engel olduklarından, vatandaşlık yerine iman yoluyla elde edilen “sevgi” (charity) kavramını öne sürmüştür. Bu kavramla, hem vatandaşlık kavramının ortaya çıkardığı eşitsizlik anlamını yitirmiş hem de ulus kavramından evrenselliğe gidebilmenin önü açılmıştır. Tanrı'dan gelen ölümsüz yasanın, inançlı insan tarafından sezildiğinde tabii yasaya dönüştüğünü, yazılı yasaların da ancak bu tabii yasanın açıklaması olabileceğini söylemiştir. Dönemin bir diğör önemli düşünöru Aquinolu Thomas (1124-1274), Aristoteles'e benzer şekilde, toplumsal olan insanların, ancak bir siyasi toplulukta gelişebilecekleri düşüncesinden hareket etmektedir. Buna göre, insanlar bir araya geldiğinde, kişilerin özel iradeleri dışında, kökü Tanrıda olan bir iktidar kurulmaktadır. Bununla birlikte, iktidarın kökü Tanrı'da olsada, politik düzen, tarihsel koşullara göre insanlar tarafından inşa edilmiştir. Yasaları ise, evrenin Tanrı tarafından yönetildiğini bildiren ölümsüz yasa, akıl yoluyla kavranabilen doğal yasa, iman aracılığıyla sezilebilen kutsal yasa ve insan yapımı olan pozitif yasa olmak üzere dört biçimde sınıflandırmıştır. Dante Alighieri'nin hareket noktası (1265-1321) ise, insanların barış içinde yaşama isteğıyle birleştikleri düşüncesidir. Fakat düşünöre göre, her toplum diğörünü egemenlik altına almak isteyeceğı için, barış içinde yaşamak, ayrı devletlerde değıl, bütün ulusların

bağlandığı “evrensel krallık” aracılığıyla gerçekleşebilir. Bu evrensel krallık, yönetme eğilimi, erdem ve onur gibi özellikleriyle üstün ırk olan, Tanrı’nın seçtiği Romalılar tarafından yönetilmelidir. Buna ek olarak, insanın maddi ve ruhi olmak üzere iki yönü olduğunu; toplumların da bu iki kuvvetin etkisi altında bulunduğunu; fakat tek birlik Tanrı olduğu için, bu iki kuvvetin birbirinden ayrılması gerektiğini de belirtmiştir. Son olarak, çalışmalarını kilise otoritesinin azalması ve devletin de yetkisini Tanrı’dan aldığı göstermek üzerine kurmuş olan Ockham’lı William (1290-1349), Tanrı’nın insanlara verdiği akıl kutsal değerleri anlayacak yetkinlikte olmasa da, bazı değerleri ve olguları anlayabilmeye yettiğinden, insanların kendilerine uygun bir düzen kurabileceklerine inanmış ve ölümsüz yasanın olmadığını söylemiştir. Bu dünyanın işleri akla, öbür dünyanın işleri ruha hitap ettiğinden, düşünürü göre, ilki devlette ikincisi kilisede gerçekleşmelidir. Bununla birlikte, Ockham’lı William, yeryüzü iktidarının tek elde toplanması gerektiğine ve kralın yetkilerinin kanunla belirlenmesinin önemine de işaret etmiştir. Ayrıca, Papa imparator tarafından görevden alınabilmeli; imparatora doğru yolu göstermek de Papa’nın görevi olmalıdır (Akın, 2013: 40-66; Kara, 1988: 102-108, Şenel, 2004: 239-259; Uygun, 2014: 154-155).

Bu dönemin genel düşüncesinin Tanrı üzerinden biçimlendirildiği söylenebilmekle birlikte, dolaylı yollardan insan etkinliğinin temel alınmış olduğu da görülmektedir. İnsanın toplumsal olduğu varsayımından hareket eden Aquinolu Thomas’ın politik düzenin insan tarafından inşa edildiği yönündeki çıkarımında, Ockham’lı William’ın, insanın akıyla düzen kurabileceği ve bu nedenle ölümsüz yasanın olmadığı yönündeki düşüncesinde insan etkinliği vurgusu kısmen de olsa aranabilir. Fakat bu dönemde düşüncelerin, kilisenin ve devletin konumlarına yönelik tavsiyeler üzerinden biçimlendiği, bu nedenle de devlete ilişkin önceki dönemlere kıyasla daha kurgusal çıkarımlar yapıldığı da görülmektedir. Aurelius Augustinus’un tanımladığı gök devletinin nihai zaferiyle sonuçlanacak gök ve yer devleti çatışması, kilise ve devlet arasındaki çatışmanın farklı bir yolla ifade edilmesi olsa da, hem hareket noktası hem de düşüncelerinin özü itibarıyla, düşünürün toplumsal ilişkilere oldukça uzak bir yaklaşım ortaya koyduğu söylenebilir. Dante Alighieri’nin, “ülkesi dünya, ahalisi insanlık, hükümeti imparator olan evrensel krallık” tanımlaması ve Aurelius Augustinus’un “sevgi” kavramıyla Hristiyanlık’ın evrensellik iddiasını yansıttıkları da görülmektedir. Bu çıkarımlar, kilisenin de dahil olduğu bir iktidar mücadelesinde ve Hristiyanlık’ın

güçlü olduğu bir dönemde yapılmış; dolayısıyla genel olarak, insan etkinliğinden ziyade Tanrı iradesinin önemli olduğu bir dönem, düşüncelere de bu yolla yansımıştır.

Ortaçağ'da etkin olan kilisenin gücünü yitirmesi, feodal beylerin malikanelerinde yapılan üretimin yerini genişleyen pazarların ve uluslararası ticaretin almasıyla ortaya çıkan ticaretin güvenliği sorunu beraberinde mutlakiyetçi devlet anlayışını getirmiştir. Bu anlayışın önemli düşünürlerinden Machievelli'nin (1469-1527) çıkış noktası, nüfusun artmasıyla, insanların birbirlerini yok etmemek için en güçlüyü başa geçirdikleri biçiminde olmuştur. Başka bir deyişle, Machiavelli, iktidarın kaynağını kuvvette görmüş, insanlar bir araya geldikten sonra oluşan "iyi-kötü ayrımının", kötülerin cezalandırılması için yasaların ortaya çıkmasına yol açtığını öne sürmüştür. Bu düşüncesi temelinde geliştirdiği, "Prens" eserinde, bir prensliğin kuruluşunu ve devamlılığını incelemiştir; insanlar doğuştan nankör olduğu için yalnız iyilik üzerine prenslik kurulmasının mümkün olmadığını ve istenilen sonuca varmak için her yolun meşru olduğunu söylemiştir. "Söylevler" isimli eserinde ise tarihsel örneklerden yola çıkarak, monarşi, demokrasi ve aristokrasinin bazı unsurlarını içeren karma yönetimin devleti uzun ömürlü kılacağını belirtmiştir. Bu dönemin bir diğer önemli ismi Bodin (1530-1596), aileyi devletin kurucu birimi ve küçük bir modeli olarak düşünmüş; kralın iktidarını aile reisinin iktidarı gibi doğal, mutlak ve sorgulanamaz görmüştür. Egemen ve yönetici arasında yaptığı ayrımla, devlet ile bu egemenliği kullananı ayırmıştır. Ayrıca kralın egemenliğinin "salt, sürekli, bölünmez ve devredilemez" olduğunu, kralın yalnızca doğa ve Tanrı ile sınırlandırılabilceğini de söylemiştir. Bodin, eşitliğin ve demokrasinin doğaya aykırı olduğunu belirtmiş; fakat yöneticinin yasaları yaparken yurttaşların yaradılışını, dış koşulları ve iklimi göz önüne alması gerektiğine de işaret etmiştir. Hobbes (1588-1679) ise, toplumun ve devletin nasıl meydana geldiğini açıklarken, Aristoteles'in aksine, insanların yaradılıştan toplumsal değil, savaş halinde olduğu toplum öncesi bir dönem kabulünden hareket etmiştir. Toplumun ve devletin kökenini de, insanların barışı sağlamak ve doğaya karşı birleşmek için yaptıkları sözleşmeye dayandırmıştır. Buna göre, egemenlik, insanların sözleşme vasıtasıyla kendi haklarından vazgeçerek, iktidarı devretmesiyle meydana gelmiştir. Bununla birlikte, sözleşme yalnızca iktidarı devredenleri bağladığından, egemenliğin sahibinin doğal haklarını dilediği gibi kullanabileceğini de belirtmiştir (Akın, 2013: 67-100; Carnoy, 2013: 31-34; Kara, 1988: 112-118; Uygun, 2014: 189-195).



Bu dönemin temsilcisi olan üç düşünürün de mutlak iktidar üzerinde temellenen düşüncelerinden dolayı, sınırları geniş tutulan bir iktidar anlayışları olduğu söylenebilir. Machievelli ve Hobbes, devletin kökenini, biri yok etmemek için güçlünün başa geçirilmesi, diğeri savaş olarak tanımladığı doğa durumu nedeniyle, insan iradesine ve doğa durumuna bağlamışken; Bodin'in, devletin kökenini ailede araması nedeniyle görece toplumsal ilişkilere referans verdiği düşünülebilir. Bununla birlikte, Machievelli'nin, öneriler üzerine dayandırdığı görüşleri, Hobbes'un, egemene belirgin sınırlar koymamış olması ve Bodin'in de egemenliğe ilişkin çıkarımlarıyla, toplumsal ilişkilerin dışında, yapabilirlikleri üzerinde çok da kısıtlama olmayan bir devlet anlayışına kapı açtıkları da söylenebilir. Dolayısıyla, bu üç düşünürün de, toplumsal ilişkilere referans vermeyen, öneriler üzerinden biçimlenen bir yaklaşım içinde oldukları sonucuna ulaşılabilir.

Mutlak monarşi, feodal birimlere ve kiliseye karşı mücadelesinde, güçlü merkezi iktidarın önem taşıdığı burjuvaziden destek görmüştür. Fakat burjuvazi için, yeterli koşullar sağlandıktan sonra, kapitalizmin önünü açacak mülkiyet hakkı, kişi güvenliği ve keyfi vergi alınmaması gibi konular üzerinden hukuki ve siyasi reformların yapılması gerekmiştir. Dolayısıyla bu dönemde düşünürlerin, sınırlı iktidar vurgusu yaptıkları görülmektedir (Uygun, 2014: 218-219). Feodal yapılara ve siyasete karşı güçlü bir unsur olarak ortaya çıkan burjuvazinin akabinde yazan Locke (1632-1704), insanların başlangıçtaki siyasal koşullarını, Hobbes'a benzer şekilde, bir doğa durumu üzerinden tanımlamaktadır. Fakat Locke'un tasvir ettiği doğa durumunda, iyi niyetli, yardımlaşan, akıl kurallarına göre yaşayan insanlar, mülkiyet hakkı temelinde eşit ve özgür olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, bu dönemin sakıncası, insanların kendilerinde suçluları cezalandırma hakkını görmesinden ve kaynağı insanın çabası olan mülkiyet hakkının yeterince güvence altına alınmamış olmasından ileri gelmektedir. Locke'a göre, siyasal toplumun kurulması, insanların kendi cezalandırma haklarını üstün bir kuvvete aktarmalarıyla başlamıştır. Kişinin yalnızca cezalandırma hakkını bırakmış olması ise, siyasal iktidarın sınırını göstermektedir. Sözleşmeyi yapan kişinin topluma katılma nedeni daha iyi bir duruma geçmek olduğundan, devletin bu iyi yaşamı sağlayamaması halinde, insanlar doğal yaşama dönebilme haklarını elinde tutmaktadır. Veri olarak aldığı belli durumlar üzerinden hareket eden Montesquieu (1689-1755), toplumu anayasası, görenekleri, iklimi, dini ve ticaretiyle bir bütün olarak incelemiştir. "Acem

Mektupları”nda insan aklına duyduğu güveni, “Romalıların Büyüklüğü ve Düşüşü Üzerine Düşünceler”de, tarihin oluşumunda çevresel, geleneksel öğelerin etkisini, “Kanunların Ruhunu”nda ise kanunların ve yasaların oluşumunda çevresel ve geleneksel öğelerin baş etmen olduğunu vurgulamıştır. Kurumların çağdan çağa ve ülkeden ülkeye değiştiklerini gözlemlemiş; fakat toplumun kökünü açıklamak için, çocuk ve baba arasındaki ilişkiden başka sözleşmenin gereksiz olduğunu da söylemiştir. Bununla birlikte, denge anlayışı üzerine kurduğu devlet iktidarına yönelik yaklaşımında, kuvvetleri birbirinden ayırmanın gerekliliği üzerinde durmuştur. Rousseau (1712-1778), ilk insanın sınırlı ihtiyaçları içinde mutlu olduğu bir doğal yaşam evresi tanımından hareket etmiştir. Fakat ahlaki ve değer yargıları olmayan ilk insanların rastgele ilk aleti keşfetmeleriyle eşitsizlik ve varlıklı-yoksul ayrımı, ardından da varlıkların mülklerini korumak için kendi çıkarlarına uygun kişileri yönetici olarak seçmesiyle birlikte efendi-köle ayrımı başlamıştır. Rousseau, siyasal yaşamın en eski ve doğal biçimi olarak gördüğü ailede, çocuğun babaya bağlılığının sözleşme niteliği taşıdığını belirtmiş; kral ya da otoriteyle kurulan ilişkiyi de bu temelde ele almıştır. Ayrıca, yaşadığı dönemdeki devletin, zenginlerin egemen sınıf olarak konumlarını güvence altına almak için yarattıkları, herkese faydası olduğu iddiasıyla tanımlanan, ancak eşitsizliği devam ettirmeye yönelik olarak tasarlanmış bir devlet olduğunu düşünerek, toplumsal eşitsizlikle siyasal eşitsizliği ayırmanın imkansız olduğunu ileri sürmüştür. Bununla birlikte, insanların erdemli bir yaşama ulaşabilmesi ve ahlaksal mutluluğu gerçekleştirebilmesinin eşitlik ve özgürlüğe dayalı bir toplumsal sözleşme zemininde olabileceğini söylemiştir. Rousseau, en kutsal hak olarak tanımladığı mülkiyetin, bazı açılardan özgürlükten daha önemli olduğunu savunurken, zenginliğin ve yoksulluğun aşırıya kaçmasını önlemek için mülkiyet haklarını sınırlandırmak gerektiğinde ısrar etmiş; devletin, belirli bir eşitlik düzeyini sağlamak için müdahale etmesi gerektiğini savunmuştur. Çünkü Rousseau’ya göre, insanlar sınıflara ayrıldığında temel belirleyen toplum için en iyi olan değil, karşıt çıkarlar olacak, bu durumda da genel iradenin bütün tarafından kabul edilebilirliği ortadan kalkarak çatışma ortaya çıkacaktır. Bu nedenle, Rousseau’nun düşüncesinde, devlet müdahalesi esasen devleti korumak için gereklidir. Son olarak, çağdaş toplumlara eski demokrasi anlayışını geri getirmek ve eşitlik ile özgürlük kavramlarını bağdaştırmak amacıyla hareket eden Tocqueville (1805-1859), Amerikan toplumunda yaptığı araştırmaların sonunda, bu toplumda eşitliğin özgürlükten üstün tutulduğu ve bu sayede

özgür kurumların oluştuğu sonucuna ulaşmıştır. Amerika'nın demokrasideki başarısını geniş topraklarına, yasalarına ve geleneklerine bağlayarak; tek ve merkezi iktidarın eşit olarak bütün yurttaşların üstünde olduğunu gözlemlemiştir. Yani, düşünürce göre, demokrasi, siyasal olarak halkın kamu işlerine katılması, ekonomik olarak milli gelirin bölüşülmesinde yoksulların gözetilmesi ve işsizliğin azaltılması olarak anlam taşımaktadır. Demokrasilerde, hükümetin merkezileşmesiyle oluşan baskının, eskisinden farklı olarak, daha hafif ama daha yaygın olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, yalnızca Amerikan toplumunu incelemekle kalmamış; yedi yüz yıl öncesinden başlayarak Fransız toplumunu da incelemiştir. Bu incelemelerinin sonucunda Amerika'da kolayca ulaşılan bu demokrasinin Avrupa'da meydana gelmesinin kolay olmayacağı, fakat demokrasinin, toplumun nihayetinde ulaşacağı önüne geçilmez bir akımı temsil ettiği çıkarımını yapmıştır. Bu nedenle, devrimi engelleme girişimlerinin onu hızlandırmaktan başka bir sonuç doğurmayacağını öne sürmüştür (Akın, 2013: 107-171; Carnoy, 2013: 35-41; Kara, 1988: 123-142; Şenel, 2004: 219- 260; Uygun, 2014: 219-260; Yıldız, 2002: 3-4).

Bu dönemin görüşlerinin çıkış noktasına bakıldığında, Locke'un barışçıl nitelikli, Rousseau'nun ise sınırlı ihtiyaçlar üzerinden biçimlenen bir doğa durumundan hareket ettikleri görülmektedir. Fakat Locke'un sözleşmesinin temelinde insanın hakkını üstün bir kuvvete teslim etmesi gibi iradeye dayanan bir durum varken, Rousseau'nun tasvir ettiği doğa durumundan çıkışın, insanların isteğinden ziyade, toplumda oluşan varlıklı-yoksul ve yönetilen-yöneten ayrımı üzerinden tanımlandığı söylenebilir. Dönemin diğer önemli düşünürü Montesquieu'nun belli durumları veri alarak, insan aklı, iklim, gelenek gibi vurgularıyla toplumsal dinamikleri dolaylı yoldan ele alan bir yaklaşım ürettiği sonucuna varılabilir. Tocqueville ise Amerikan toplumundan hareket ederek çıkarımlar yapmış; demokrasinin başarısını bu toplumun geniş topraklarına, yasalarına ve geleneklerine bağlamıştır. Dolayısıyla, bu düşünürün ortaya koyduğu yaklaşımın, dönemin diğer düşünürlerine kıyasla, görece kurgusal olmayan bir zeminden hareket ettiği söylenebilir.

Siyasi ve ekonomik olmak üzere iki boyutu olan klasik liberalizm, 17. yüzyılda siyasi liberalizm şeklinde ortaya çıkmış; 19. yüzyılda ekonomik liberalizm niteliği kazanmıştır. Klasik liberalizmin siyasi boyutu; doğal hukuk, insan hakları, sosyal sözleşme ve anayasacılık düşüncesine dayanarak, devletin sınırlanmasını, kanunun üstünlüğünü, kuvvetler ayrılığı ilkesini ve dini hoşgörüyü savunmaktadır. İktisadi boyutu ise; serbest

piyasa ekonomisi, sözleşme özgürlüğü, devletin ekonomiye müdahale etmemesi, mal ve hizmetlerin serbest dolaşımı düşüncelerine dayanmaktadır (Tayyar ve Çetin, 2013: 110). Carnoy (2013: 42-47), klasik öğretiyi liberal öğretilerden ayırmanın zorluğunu kabul etmesine karşın, kırılma noktası olarak, Adam Smith'i temel almaktadır. Smith (1723-1790), insanları harekete geçirenin servetin artırılması isteği olduğunu söyleyerek, ekonomik güdülerini temel dayanak haline getirmiştir. Ayrıca, kendi ekonomik çıkarı doğrultusunda hareket eden her bireyin, niyet edilmemiş bir sonuç olarak kolektif refahı da artıracaklarını söylemiştir. Bu temelden hareketle, devlete sadakati karın artırılması için gereken yasal çerçeveyi temin ettiği ölçüde en yüksek erdemlerden kabul etmiş; müdahaleci devleti ise eleştirmiştir. Benzer görüşleri paylaşan J. Bentham (1748-1832) ve J. Mill'de (1773-1836), İngiltere'de sanayileşmenin etkisi altında işçilerin hak talebinde bulunduğu bir dönemde, Smith'in düşüncelerini savunarak, burjuva devlete her zamankinden fazla gereksinim duyulduğunu vurgulamışlardır. Fakat Bentham'a göre, devlet geçimin sağlanması ya da servetin üretimi için gerekli değildir zira bunları kapitalist üretim zaten sağlamaktadır. Bu düşüncede devletin, sonuç olarak, serbest piyasa mekanizmasını beslemesi, vatandaşları yozlaşmış ve açgözlü olan hükümetten koruması gerekmektedir (Carnoy, 2013: 50-52). Bu düşünürlerin devleti anlatmak için varsayımlar üzerinden hareket ettikleri ve devleti serbest piyasanın işlerliği üzerinden tanımladıkları görülmekle birlikte, devletin bu düşünürlerin tarif ettiği biçimde hareket edebildiğini de belirtmek gerekmektedir. Ayrıca bu yaklaşımların, daha önceki yaklaşımların çoğunda olduğu gibi, toplumsal ilişkileri temel almadıkları da düşünülebilir. Fakat devletin yapması gerekenlere ilişkin ortaya attıkları tavsiyeler, daha önceki yaklaşımlara kıyasla, devletin yaptıkları ve yapabilirlikleri ile daha yakın görünmektedir.

Kurgusal bir devlet anlayışının en belirgin olduğu yaklaşımların "ütopyacı sosyalistler" olarak nitelenen bir grup düşünürde görüldüğü söylenebilir. Bu düşünürlerden biri olan ve karakterin insanın kendisi tarafından değil, başkaları tarafından biçimlendirildiğini söyleyen Owen (1771-1858), bu nedenle adaletsiz olduğunu düşündüğü cezayı gereksiz kılacak çözümler aramıştır. Owen (2006: 44-47) "kuşaklara suçu çocukluktan öğretmeyi ve öğrettikten sonra da onları vahşi hayvanlar gibi avlamayı ve yasaların ağına kurtulmaları imkansız bir şekilde dolanmalarını sağlamayı daha ne kadar sürdüreceğiz?" diye sormaktadır. İnsanın mutsuzluğunun, doğal yasalarla çelişen, özel mülkiyet, evlenme ve dinden kaynaklandığını söylemiş; emek dışında herhangi bir değer kaynağı

olamayacağını öne sürmüştür. Bu düşüncelerinden hareketle, başta kendi fabrikasında olmak üzere, çeşitli faaliyetlerde bulunmuştur. Tarıma dayanan, özel mülkiyetin olmadığı köyler kurmuş; bu deneme başarısız olunca, para yerine çalışma bonolarının kullanıldığı bir “Değişme Mağazası” oluşturmuştur. Bununla birlikte, on yaşından küçük çocukların fabrikalarda çalışmasını engelleyen, fakat daha sonra kaldırılan, bir yasayı onaylattığı için devlet müdahalesinin öncüsü de sayılmıştır. Bir diğer önemli isim olan ve dine, orduya, politikaya dayanan eski rejim karşısında, düzenli ekonomiye dayanan bir yönetim biçimini savunan Saint-Simon (1760-1825), insanlığın ilerlemesini üretimin artmasına; üretimin artmasını da bu amaca uygun politikaya bağlı görmüştür. Bu nedenle, devletin ekonomiye müdahalesini şart koşmuş; üretici güçler olan sanayici, çiftçi, mühendis ve bankacılardan oluşacak “üretici hükümetin”, insanların yönetimi olan siyasi görevlerden ayrı olarak “nesnelerin yönetimi” olan ekonomiyi ele alacağı bir tasarım öne sürmüştür. Düşüncelerinin özeti, herkesten yeteneğine uygun olarak istemek ve yaptığı işe uygun olanı vermek biçimindedir. Saint-Simon’u, bilimsel toplumculuktan ayıran nokta ise, doğal eşitsizliği doğru bulması, seçkinlerin erdemine güvenmesi ve işçilerin bağımsız olarak işverene karşı koyabilecek iktidara sahip olacağına inanmamasıdır. Fourier (1772-1838) ise, “toplumun asalakları” olarak adlandırdığı tüccarları, işbölümü baskısının kalkacağı, yerini özgür ortaklıklara bırakacağı daha geniş bir özgürlük adına eleştirmiştir. Bu düşüncesi temelinde herkesin kendi eğilimine en uygun işi yapacağı, özel mülkiyet ve miras yoluyla mal edinmenin olduğu dört yüzer ailelik siteler tasarlamıştır. Bu anlayışta adalet, sınıfları eşit duruma getirmek değil, sınıflar arası oranın değişmesini önlemek üzerinden tanımlanmış; baskıcı yönetimlere karşı olarak devlete, sadece bir ortak özgürlükler birliği biçiminde bakılmıştır. Demokrasiyi insanoğlunun gelişmesine ve onuruna en uygun düzen sayan Cabet (1788-1856), tasarladığı demokrasinin en iyi komünizm yoluyla gerçekleşeceğini belirtmiş olmakla birlikte, bu komünizm derinlemesine bir incelemeden doğmaktan ziyade kurguya dayanmıştır. Hayali bir ülke olan “İcarie”de, üretimin devletin elinde olduğu, atölyeler ve mağazaların devletin mülkiyetinde bulunduğu, herkesin yaptığı iş karşılığında, temel ihtiyaçlarını alacağı bir düzen kurgulamıştır. Mülkiyet hakkının kaldırılması için elli yıllık bir ayarlama dönemi kabul etmiş; bu dönemde zenginlerin ayrıcalıklarının kaldırılmasının, işçi ücretlerini artırmak için yasalar çıkarılmasının, herkese ev sağlanarak işsizliğin önlenmesinin gerçekleşebileceğini söylemiştir. Son olarak, serbest rekabetin toplumu çıkmaza

soktuğuna ve bunun devletin tek elden yonnetimiyle duzelebileceğine inanan Blanc (1811-1882), devletin goevinin zengin ile yoksul arasındaki farkları kaldırmak olması gerektiğini öne sürmüştür. Devletin varlığı bu farktan kaynaklandığından, Blanc'a göre, devlete de gerek kalmayacaktır. Ayrıca, devletin toplumda atölyeler kurmasını, özel sektörün de buna yardımcı olmasını istemiş; bu sayede işçi sınıfının ayaklanmasıyla meydana gelecek olan kaçınılmaz devrimin kanlı olmasının önlenebileceğini söylemiştir (Akın, 2013: 175-185; Kara, 1988: 144-148).

Devlete ilişkin yaklaşımlar, temel aldıkları nokta ve içeriklerinin kurgu (devletin yapması gerekenler) ya da gerçeklik (devletin yaptıkları/yapabilirlikleri) üzerinden biçimlenmesine göre özetlenmeye çalışılmış; ikinci bölümde başka bir tartışma içinde değinileceğinden Marksist ve anarşist kuramın devlet anlayışlarına yer verilmemiştir. Burada ana hatlarıyla bahsedilen düşünürlerin, genel olarak toplumsal dinamikleri merkeze almadıkları, belli bir döneme ya da belli bir devlete odaklandıkları, başlangıç noktası olarak, toplumsal ilişkilerin dışındaki alanlardan hareket ettikleri ve bu nedenle de, devletleri kıyaslama yoluyla ya da devletin alması gereken biçimler üzerinden bir anlatı geliştirdikleri görülmektedir.

Devlete toplumsal ilişkilerle bağ kurarak çizilmeye çalışılacak çerçeve, devletin evrensel olmadığı, devleti ortaya çıkaran koşulların ekonomik alanda aranması gerektiği ve böyle bir çerçevenin toplumsal ilişkilerden hareketle, devletin yaptıkları ve yapabilirlikleri üzerinden biçimlenebileceği kabulleri üzerinden oluşturulacaktır. Fakat kavrama bir çerçeve çizme girişiminden evvel, kısaca, devlete atfedilen niteliklere ve tanımlama biçimlerine ilişkin tartışmalara değinmek yol gösterici olacaktır.

## **1.2. Devletin Nitelikleri**

Devlet kavramına bir çerçeve çizmek amacıyla yürütölmeye çalışılan bir tartışmanın ardından, devlete atfedilen niteliklere ve tanımlama biçimlerine değinmek yararlı olacaktır. Bu noktada bir devlet tanımına, yani "devlet nedir?" sorusunun cevabına yönelik bir ortaklık olmaması bir yana, bu tanımın yapılabirliğine ilişkin bir görüş birliği olduğunu da söylemek zordur. Jessop (2008: 455), devlete ilişkin bir tanımın kolaylıkla yapılamayacağını ve böylesi bir tanımın "politik hakimiyetin ve sermaye birikiminin tüm yeniden üretimindeki, devlet ve devlet harici kurumlar arasındaki ve devlet kurumları arasındaki karmaşık eklemlenme biçimlerini göz önünde bulundurmasının zorunlu

olduğunu” belirtmektedir. Bu tanım önerisi, bir yandan devletin yine devlete referansla yani kendi iç alanında tanımlanmasını (devlet kurumları arasında), diğer yandan siyasal alanı diğer alanlarla ilişkilendiren (devlet ve devlet harici kurumlar arasında) ikili bir yaklaşımı içermektedir. Bu ikili yaklaşım, “devletler” ve “devlet” arasında bir ayırım yapılmasının gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Çünkü devlet kurumları arasındaki eklemlenme biçimleriyle, devlet kurumları ve devlet harici kurumlar arası eklemlenme biçimleri farklı ve eşdeğer olmayan alanlardır. Bu nedenle, bunlardan ilki devletin kendi içindeki farklılaşmaları, yani devletin aldığı biçimleri; ikincisi, devletin toplumsal ilişkiler içindeki yerini ve niteliğini, yani devleti diğer iktidar biçimlerinden ayıran sınırları ortaya koymaktadır. Buradan hareketle, sınırlar ve karşılıklı ilişkiler hareket alanını da belirleyeceğinden, ikincisinin, ilkinin sınırlarını da çizeceği düşünülebilir.

Bir devlet tanımının, yalnızca mevcut devlet biçimlerini temel almayan bir çerçeve ve devletin niteliklerine yönelik bir tartışma üzerinden biçimlenmesi ve bu niteliklerin toplumsal koşullara referansla belirlenmesi gerekmektedir. Eroğul’un da (2014: 5) belirttiği üzere, devlet gerçeğini kavramak için görünüşteki biçimleri tartışmak, hazır bilimsel veri olarak kullanmaya kalkışmak çok yanıltıcı olabilir. Çünkü bu çabaların sonucunda devletin gerçek doğası değil, “devlet biçimleri fotoğraflarından oluşan bir yığın” ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla devletin kökeni, tarihsel koşullarda ve bu koşulları biçimlendiren toplumsal ilişkiler içinde aranmalıdır. Claessen ve Skalnik (1993: 3-4), devleti inceleyenleri, konularını sağlam bir biçimde kavramaktan uzaklaştıran birkaç engel olduğuna işaret etmişlerdir. Bu engellerden ilkinin, herkes tarafından benimsenen bir devlet tanımının olmaması; ikincisinin de devletin çeşitli dönemlerde kazandığı karakter ile ilgili kuramların çoğunun yetersiz verilere dayanması olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca, bu karışıklığın özellikle devletin biçimlenmesi ve erken evrelerindeki gelişmesine ilişkin kuramlarda daha belirgin olduğunu da eklemiştir.

Jessop’un devleti tanımlamanın zorluğu ve detaylı bir devlet tanımının gerekliliği vurgularına karşın, Hall ve Ikenberry (2005: 2), devletin nasıl tanımlanması gerektiği konusunda sosyal bilimciler arasında büyük ölçüde görüş birliği sağlandığını öne sürmektedir. Bu görüş birliğine göre, ortak bir devlet tanımının üç unsuru içermesi gerekmektedir. İlk olarak, devlet bir kurumlar bütünüdür; bu kurumlarda devletin kendi personeli çalışır ve devletin en önemli kurumu, şiddet ve zorlama araçlarını elinde bulunduran birimdir. İkinci olarak, bu kurumlar, sınırları coğrafi açıdan belirlenmiş ve

genellikle toplum denilen bir alanın merkezinde bulunurlar. Üçüncüsü, devlet kendi toprakları içinde yasa koymayı tekeline almıştır. Bu tekel, tüm vatandaşlar tarafından paylaşılan ortak bir siyasi kültürün yaratılmasını hedeflemektedir. Pek çok yazarın devlet kategorisinin herhangi bir açıklayıcı değeri olduğunu reddettiğini, bir kısmının ise hükümetler ve siyasi sistem üzerinde odaklandığını belirten Pierson (2000: 20) ise, modern devletin öğeleri üzerinde mutabakat olduğunu öne sürmektedir. Bu özellikler, “şiddet araçlarının tekeli/ denetimi”, “toprak”, “egemenlik”, “anayasallık”, “kişisel olmayan iktidar”, “kamu bürokrasisi”, “otorite/meşruiyet”, “yurttaşlık” olarak listelenmekte ve son olarak Pierson “vergilendirme” niteliğini de eklemektedir. Fakat bu özelliklerin modern devletin özellikleri olduğunu tekrar vurgulamak gerekmektedir. Çünkü bu özelliklere sahip olmadaki derece farkları devletin değil, devletlerin özellikleri ve farkları için açıklayıcı olabilir.

Eroğul (2014: 125-126); diğer ikisi “toplumun ortak çıkarı” ve “egemen sınıf çıkarı” olmak üzere, siyasetin üç işlevi arasında tanımladığı “devletin kendi çıkarına hizmet işlevi”nden bahsetmektedir. Söz konusu işlev, egemenlik ve iktidarın devletin yapısal gereksinimleri olması zorunluluğundan doğmaktadır. Bu nedenle hiçbir devlet, toplumun üzerine çıkmadan, otoriteye, iktidara ve iktidarın araçlarına sahip olmadan görevlerini yerine getiremeyeceğinden, görevlerini yürütebilmek için devlet, Eroğul’a göre, kendine de bakmak zorundadır. Bu kendine bakma edimi, devletin tüm görevlerini meşrulaştırma zorunluluğundan ileri gelmektedir. Devletin önemli bir özelliği olan meşrulaştırma, Weber’in yaptığı devlet tanımında da görülmektedir. Weber devleti, “belli bir toprak parçası içinde şiddetin meşru kullanımını tekeline bulunduran insan topluluğu” olarak tanımlamaktadır (Pierson, 2000: 24). Bununla birlikte, devlet sınırları içinde bu şiddeti herkesin meşru görmeyeceği ve devlet şiddeti dışında toplumun kimi kısımlarınca meşru görülen şiddet biçimlerinin olabileceği de açıktır. Weber’in tanımındaki “insan topluluğu” ifadesine ilişkin olarak Jessop (2008: 459), bu ifadenin “zorunlu politik örgütün idari personeline” atıfta bulunduğuna işaret etmektedir. Bununla birlikte Weber, bu tanımdan hemen sonra, gücün, kullanımının tüm politik örgütlerin tanımlayıcı bir özelliği olmasından ötürü, devletin özel imtiyazı olmadığını belirterek sınırlandırmış ve devletlerin genellikle güç dışındaki araçlara başvurduğunu da eklemiştir. Ayrıca devlet, ortak ekonomik çıkarlardan daha fazlasını, yani genel değerler temelinde ülke sakinleri arasındaki ilişkileri düzenlemeye de çalışmalıdır. Bu noktada şiddet tekeli ile bağlantılı



olarak, devletin ikinci özelliği olan “egemenlik” ortaya çıkmaktadır. Pierson’a (2000: 23-24) göre, devletin yetki sınırları içinde, egemen devletin iradesinin reddedilememesi olan egemenlik anlayışının en açık ifadesi, Hobbes’un “Leviathan” eserinde bulunmaktadır. Hobbes, iç savaşa düşmekten kaçınmak için, bireylerin kendileri üzerinde, “onları korku içinde tutacak ve onların eylemlerini ortak çıkara yöneltecek bir genel güç” kurmayı gereksindiklerinde ısrar etmektedir ve Hobbes’a göre, orduya komuta etmek, başka bir kuruluşa gerek olmaksızın, komutayı elinde bulunduranı egemen yapmaktadır. Modern devleti belirleyen üçüncü özellik ise “toprak”tır; çünkü meşru şiddet tekeli ve egemenlik, bu kurguya göre, belli bir toprak parçası üzerinde geçerli olmaktadır. Başka bir deyişle, coğrafi ya da jeopolitik varlıklar olan devletler, tek meşru otorite olduklarını iddia ettikleri, fiziksel bir alanı kaplamaktadır. Bu kesin tanımlanmış toprağı olma özelliği, Pierson’a göre, devleti, modern öncesi imparatorluklar gibi daha eski siyasi biçimlerden ayırt eden özelliklerden biridir.

Modern devletin özellikleri arasında sıralanan “anayasallık”, pek çok devlet yönetiminde devletin temel siyasi düzenlemelerini ortaya koyan ve gerekçelendiren tek bir belge ya da belgeler dizisinin varlığına işaret etmektedir (Pierson, 2010: 38). Bu yazılı belgelerin devletin etki alanını belirleme amacı taşıdığı ortadadır, fakat bu özelliğin iki noktada devleti nitelenmekten uzak olduğu söylenebilir. İlk olarak, yazılı metinlere dayanmayan devletlerin varlığı, bu özelliğin, modern devletin özelliği olsada, genel olarak devletin özellikleri arasında sayılamayacağını ortaya koymaktadır. İkinci olarak, anayasallık özelliğinin modern devletin özelliği olarak tanımlanması için öncelikle yazılı metinleri olan tüm üst toplumsal örgütlenme biçimlerinin devlet olma niteliğinin de tartışılması gerekmektedir.

“Kişisel olmayan iktidar ve hukukun üstünlüğü” yönetimin kişilerin iradesine değil, yasalara dayandığı düşüncesine işaret etmektedir. “Kamu bürokrasisi” ise, özellikle Weber’de, şiddet araçlarının meşru kullanımı ile birlikte devlet için tanımlanan en önemli özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Modern öncesi dünyada büyük bürokrasiler olmakla birlikte, Weber’in de ifade ettiği biçimiyle, bu büyük bürokrasiler, bürokratik örgütün modern dönemdeki haliyle kıyaslanamazlar. Bir diğer özellik olan “otorite ve meşruiyet” devletin eylemlerinin ve taleplerinin kabul edileceği ya da aktif şekilde direnilmeyeceği anlamına gelmektedir. Siyasal alana katılmak üzerinden biçimlenen “yurttaşlık”, bireylere eşit haklar, görevler ve sınırlamalar veren bir statü olarak tarif edilmektedir.

Pierson “vergilendirme” özelliğini ise, Braun’a referansla “vergiler, kamusal amaçlar için harcanacak geliri elde etmek üzere özel birimlere konan ve düzenli olarak ödenen zorunlu ödentilerdir” biçiminde tanımlamaktadır. Bununla birlikte, örneğin kilise cemaatinin, gelirinin yüzde onunu ruhbanlara ödemesini gerektiren kilise vergisinin, modern devletten çok daha eski olduğunu da belirtmektedir. Fakat aradaki fark, modern devletteki verginin sistematik, sürekli, yasal-ussal, yaygın, yasalarla düzenlenmiş ve bürokratikleştirilmiş olmasından ileri gelmektedir (Pierson, 2000: 41-57).

Söz konusu özellikler, daha önce de ifade edildiği üzere, modern devlete atfedilen özelliklerdir. Bu özellikler, her devlette farklılaşabilmekte, devlet biçimlerine göre bir ya da birkaçı daha baskın olabilmektedir. Bu nedenle, devlet biçimlerinden bağımsız olarak, bir iktidarı ya da toplumsal örgütlenmeyi devlet olarak niteleyebilmek için başka özellikler aranması gerektiği düşünülebilir.

### **1.3. Devlet Kavramının Çerçevesi**

Devlet kavramının sınırlarını belirleyen üç hat, devletin evrensel karakterde olmayıp, belli koşullar üzerinden ortaya çıktığı, bu koşulların temelini ekonomik alanda aranabileceği ve son olarak da sınırın toplumsal ilişkiler çerçevesinde çizilmesi gerektiği kabulleri üzerinden belirlenmiştir. Elbette, bu hattı belirlemek adına yeni sorular eklenebilir ya da burada sorulan sorulara farklı cevaplar verilmesi yoluyla, sınırlar değişebilir. Fakat bu çalışmada, yukarıda, köken, koşullar ve alan üzerine yürütülmeye çalışan tartışmalarda gerekçelendirildiği üzere, bu üç hat üzerinden ilerleme yolu seçilmiştir.

Çizilen hat üzerinden, devlet kavramının nitelediği iktidar biçiminin, “sınıfsallık”, “ayrı bir kamu gücünün varlığı” ve “süreklilik” özelliklerini taşıdığı çıkarımı yapılabilir. Bunlardan ilk ikisi, Marx ve Engels’in devletin maddi temeline ve onu ortaya çıkaran gelişmelere atıfla yazdıklarından çıkarılmıştır. Diğer iki özelliğin bir uzantısı olan sonuncu özellik ise, esasen tüm iktidar biçimlerinin bir özelliğidir. Fakat devleti diğer iktidar biçimlerinden ayıran, onun süreklilik özelliğini taşıma biçimidir.

#### **1.3.1 Sınıfsallık**

Bir iktidar biçiminin devlet niteliği taşıması ve devlet kavramının sınırlarının çizilebilmesi için, ayrı bir kamu gücü ve süreklilik olmak üzere diğer iki niteliği

biçimlendirme vasfından dolayı, en temel özellik sınıfsallık olarak ortaya çıkmaktadır. İlk özelliğin, sınıfların yalnızca varlığı vurgusunu taşıyan “sınıflı toplum” yerine sınıfsallık olarak isimlendirilmesinin nedeni, devleti ortaya çıkaranın sınıfların varlığı değil, sınıfların belirli bir nitelikteki ilişkileri<sup>3</sup> olmasıdır. Başka bir deyişle, tek başına sınıfların ve çatışan çıkarların varlığı bir toplumsal örgütlenmeyi devlet olarak nitelendirmeye yetmemektedir. Sınıf ilişkilerine koşut ortaya çıkan devlet, sınıfların statik varlığından değil, bu ilişkilerin dinamik karakterinden beslenmektedir. Bu noktada, sınıf ilişkilerinin nasıl olup da çatışmaya dayandığı ama sömürüye dayanmayabileceği sorusu haklı olarak ortaya çıkacaktır çünkü tarih boyunca, sınıf ilişkilerinin niteliği hep bu yönde olmuştur. Fakat sınıflar doğaları ve varoluşları gereği çatışan çıkarları temsil ederken, bu çatışma zorunlu olarak sömürüyü barındırmak durumunda değildir. Bugüne kadar sınıflar arası ilişkiler bu nitelik üzerine kurulduğundan, sınıf çatışmalarının bunun dışında dinamik olabileceğini tasavvur etmek güç görünebilir. Bu güçlüğü aşmak için Marx’ın komünizmin birinci aşaması (ya da sosyalizm) dediği sürece bakmak gerekmektedir. Çünkü bu aşamada sınıflar varlığını sürdürmeye devam etmekte, sınıflardan biri (proletarya) egemen bir konum işgal etmekte ve varoluşları gereği sınıfların çıkarları çatışmaktadır; fakat ilişkiler mevcut konumların devamlılığını değil, sonlandırılması idealini taşımaktadır. Elbette bu durum, bir yandan sınıfsız topluma, öte yandan kapitalist üretim ilişkilerine dönüş potansiyelini içinde barındırmaktadır. Fakat bahsi geçen durumun ortaya koyduğu, sınıfların varlığının ve bu varoluşun doğası gereği çatışan çıkarların her zaman sömürü ilişkilerine dayanmak durumunda olmadığıdır. Sonuç olarak, sınıflar var olduğu müddetçe çıkarları çatışırken; devlet ancak bu ilişkinin belirli bir biçiminde açığa çıkmaktadır.

Sınıfsallık özelliğine ilişkin olarak akla gelebilecek ikinci bir soru ya da itiraz, bu ilişkilerin doğaları gereği çatışmak durumunda olmadığı, çünkü kimi zaman sınıfların uzlaşabildiği ve aralarındaki varoluşsal uçurumun kapandığı üzerinden geliştirilebilir. Bu itirazlara verilecek cevap, sınıf ilişkileri ve sınıfsallık olarak kullanılan kavramın, her

---

<sup>3</sup>Bu ilişkileri nitelemek üzere, çalışma boyunca, literatürde sıklıkla kullanılan sınıf tahakkümü, sınıf egemenliği, hegemonya gibi kavramlar yerine, temelde ekonomik alana referans veren sömürü kavramı kullanılacaktır. Ayrıca tahakküm ve hegemonyanın daha çok üstyapıya ilişkin olması ve egemenlik kavramının muğlaklığı, bu kavramların devlet açısından ayırt ediciliğini ortadan kaldırmaktadır. Bu gerekçelerle, ekonomik alandaki eşitsiz ilişkilere referans vermek ve devlet kavramının çerçevesine ilişkin bir tartışma yürütmek adına literatürdeki mevcut kavramlardan en uygunu olarak görünen sömürü kavramının kullanılması yoluna gidilmiştir.

durumda çatışma olarak okunması gerektiğidir, çünkü görünürde bir uzlaşının olduğu ya da çatışmanın görünmezleştiği durumlarda dahi, sınıfların çıkarları varoluşları gereği çatışmaya devam etmektedir. Ayrıca bir sınıfın varlığı, diğer sınıflar ve sınıflar arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerinden anlam kazanmaktadır. Bu ilişkinin ya da çıkarların ortaklaşması durumunda, sınıfların varlığından bahsetmek mümkün olmayacaktır; yani sınıflar tam da bu karşılıklı çatışan varoluşları nedeniyle sınıf olmaktadır. Bu nedenle, çatışmanın görünürde sönümlendiği refah devleti de, devlet adını alabilmektedir. Dolayısıyla devlet, sınıf mücadeleleri alanında ortaya çıkan, onlarla biçimlenen ve söz konusu mücadelelerin çeşitli kırılmalarla siyasal alana yansıdığı bir sınıf ilişkisi biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle Marx ve Engels'in (2014: 40), "Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir<sup>4</sup>" sözü, devletin tarihi olarak da okunabilir. Çünkü bu tarihte "özgür yurttaş ile köle, patrisien ile pleb, baron ile serf, lonca ustası ile kalfa, sözün kısası ezen ile ezilen sürekli karşı karşıya gelmiştir."

Devletin ilk özelliği olarak ortaya atılan sınıfsallık üzerinden sınıflar arasındaki ilişkilere bakmak, devletin analizinde bir başka açıdan daha önem taşımaktadır. Çünkü sınıfların ve sınıf mücadelelerinin varlığını tek başına kabul etmek, onları doğallaştırmanın bir yoluna da dönüşebilmektedir. Sınıfların varlığını, İngiliz Devrimi'ni ve Fransız Devrimi'ni burjuvazinin feodal aristokraziye karşı verdiği sınıf mücadeleleri olarak tanımlayan burjuva tarihçileri Thierry, Guizot ve Mingnet'de görmüştür. Fakat bu tarihçiler, tarihi idealist bir açıdan yorumlamışlar; sınıfların varlığının ve ortaya çıkmasının gerçek nedenini kavrayamamışlardır. Bu nedenle de sınıfların ezelden beri var olduğunu ve sonsuza kadar var olmaya devam edeceğini savunmuşlardır ("Proletarya diktatörlüğü üzerine", 1995: 10). Bu noktaya ilişkin olarak Marx, kendi düşüncesinde farklı olanın ne olduğunu 1852 yılında J. Weydemayer'e yazdığı mektupta aşağıdaki biçimde ifade etmektedir:

Modern toplumda sınıfların varlığını ve bunlar arasındaki mücadeleyi keşfetmiş olmak şerefi bana ait değildir. Burjuva tarihçileri bu sınıf

---

<sup>4</sup> Engels, 1888 tarihli İngilizce baskıdaki notunda "1847'de toplumun tarih öncesi, her türlü yazılı tarihten önce gelen toplumsal örgütleniş, hemen hemen hiç bilinmiyordu... İlkel toplulukların çözülmesiyle toplumun ayrı ve sonunda birbirine karşı sınıflara bölünmesi başlamış olur" demektedir (Marx ve Engels, 2014: 40). Burada kastedilen tarih, yazılı ve elbette ki devletin tarihidir. Çünkü yazı, kültürün yazılı yolla aktarımı işlevi de olmakla birlikte, devletin ortaya çıkışında artı değerın kayıt altına alınması ve kuralların kamuya duyurulması gibi nedenlerle icat edilmiştir (Uygun, 2014: 5).

mücadelesinin tarihi gelişmesini, burjuva ekonomistleri de sınıfların ekonomik yapısını benden çok önce açıkladılar. Benim yeni olarak yaptığım, sadece şunları kanıtlamak olmuştur: 1) Sınıfların varlığı, sadece üretimin gelişmesindeki belli tarihi aşamalara bağlıdır; 2) Sınıf mücadelesi kaçınılmaz olarak proletarya diktatörlüğüne yol açar; 3) Bu diktatörlüğün kendisi, sadece, tüm sınıfların ortadan kaldırılmasını ve sınıfsız topluma geçişi meydana getirir (Marx, 1852'den aktaran "Proletarya diktatörlüğü üzerine", 1995: 9).

"Sınıfların varlığının, üretimin gelişmesindeki belli tarihi aşamalara bağlı olması", devletin ortaya çıkışının da belli tarihsel koşullara bağlı olduğunu ortaya koymaktadır. Bunun için, yukarıda devletin tarihsel kökenlerinde değinilmiş olmakla birlikte, devletsiz toplumlar üzerinden tekrar ve kısaca bir karşılaştırma yapmak yerinde olacaktır.

Devletin ortaya çıkışını devletsiz toplumlara referansla anlatan Engels'e (2010: 136- 137) göre, Atina'da<sup>5</sup> aşiretler bir tek halk biçiminde kaynaştığında, ulusal bir Atina hukuku doğmuş; buna bağlı olarak Atina yurttaşı belirli haklar ve yeni bir hukuksal koruma kazanmış; dolayısıyla gentilice örgütlenmenin yıkılmasına doğru ilk adım da atılmıştır. Bu değişimle birlikte bütün halk, gens, kabile ya da aşiretlerine bakmadan, "opatridler" (soylular), "jeomorlar" (çiftçiler) ve "demiurgoslar" (küçük zanaatçılar) olmak üzere üç sınıf halinde bölünerek, kamu görevleri yalnızca soylulara verilmiştir. Dolayısıyla, soya dayalı gentilice örgütlenmedeki görevleri bazı ailelere bırakma geleneği bu aileler için bir hak haline dönüşmüş ve zenginlik nedeniyle güçlenen aileler kendi gensleri dışında ayrıcalıklı bir sınıf biçiminde gruplaşmaya başlamışlardır. Henüz doğmuş bulunan devlet ise, Engels'e göre, bu ayrılık ve üstünlük savını onaylamıştır. Başka bir deyişle, devleti meydana getirmek bakımından ilk girişim gensleri birbirine karşı iki sınıf biçiminde bölerek, parçalamaya dayanmaktadır. Dolayısıyla devlet, bu düşünceye göre, toplumun sınıflara bölündüğü ve bazı sınıfların diğerlerine kıyasla ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu bir toplumsal zeminde açığa çıkmıştır. Bununla birlikte devlet, ayrı bir kamu gücü olarak da temellenmiştir. Dolayısıyla devletin ortaya çıkışı, tesadüfi ya da insanların

---

<sup>5</sup> Atina örneği, Engels için özellikle önemlidir. Çünkü Atinalılarda devletin oluşumu, iç ya da dış saldırı desteği olmaksızın gerçekleşmiş; gentilice toplumdan doğrudan doğruya gelişmiş biçimde bir devlet ortaya çıkmıştır (Engels, 2010:149).

niyetli bir davranışı sonucu değil, toplumsal ilişkilerdeki bir dizi dönüşüme<sup>6</sup> paralel gerçekleşmiştir. Buradan hareketle ve daha önceki tartışmalara referansla, devletin sınıfların varlığıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Bununla birlikte, devleti yeni bir biçim olarak ele almayan ve sınıflı toplum yapısı türünden açıklamaları reddeden yaklaşımlar da mevcuttur. Devletin temelini, din olgusunun köklerinde arayan Gauchet (2000:33-51), böylesi yaklaşımlardan birini ortaya koymaktadır. Yazara göre, devleti nesnel zorunlulukların bir sonucu olarak değerlendiren yaklaşımlarda, toplumun ilk oluşum aşamasında kendiliğinden ve doğal bir biçimde mevcut olan bütünlüğünün giderek kaybolduğu düşüncesi yatmaktadır. Gauchet ise, devletten öncekilerde dahil, toplumların hiçbir zaman bir bütünlük içinde olmadığı yönündeki yaklaşımını dini düşüncenin varlığına dayandırmaktadır. Bu nedenle yazara göre, devletin oluşumu yeni bir sosyal yapılanmadan ziyade toplum bünyesinde mevcut olanın dönüşmesidir. Burada, Gauchet tarafından, insan bilincine ve insanın kendini nasıl gördüğüne odaklanarak, maddi koşullardan bağımsız bir anlatı sunulmaktadır. Fakat ilkel olarak nitelendirilen toplumlarda, ilahi bir varlıkla kurulan ilişki, eşitsizliğe dayanmaktan ziyade toplumsal yaşamı düzenlemenin bir dayanağı ve bütünlüşmeyi sağlayıcı bir rol üstlenmektedir. Çünkü toplumsal ilişkilerinde sınıf farklılıklarına ve buna bağlı olarak yöneten-yönetilen ayırımına sahip olmayan bir toplum, kendine dışsal olan bir varlıkta, bu eşitlikçi ilişkileri onaylayan ve sürdüren bir mekanizma bulmaktadır. Ayrıca, Gauchet'in belirttiği gibi, bir dışsal alan tanımlandığında dahi, bölünme sınıf bölünmelerinden tamamen farklı olacaktır. Çünkü ilkel toplumda bölünme dışsal (toplumsal ve ilahi olan arasında), devletli toplumda ise içsel (toplumsal alan içinde) olarak gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu iki bölünmenin, karakterleri itibariyle birlikte değerlendirilmesi anlamlı görünmemektedir.

Gauchet'le bilince yaptığı atıf üzerinden ortaklaşan Fransız antropolog Clastres'e göre, daha önce değinildiği üzere, ilkel toplumların devletten yoksunluğu, gereksizlik ya da anlamsızlıkla değil, "devlete karşı toplum" düşüncesiyle açıklanmaktadır; yani ilkel toplum devletsiz değil, bilinçli bir şekilde devlet ortaya çıkmasını diye örgütlenmiş bir toplumdur. Toplumunu yönetenler-yönetilenler olarak ikiye bölen devletin eşitsiz

---

<sup>6</sup> Bir dizi dönüşümle kastedilen, düzçizgisel ve önceden belirlenmiş bir tarihsel gelişim sürecine işaret etmemektedir. Burada kastedilen, bu dönüşümün zemini olan toplumsal ilişkilerin; çatışmalı, çok yönlü, kendi karşıtlarını ve olasılıklarını barındıran, dinamik ve kendisi de dönüşebilen bir nitelikte olduğudur.

yapılanmasının aksine, ilkel toplumun temel yasası eşitliktir. Fakat ilkel toplumlarda da, toplum olmanın doğal bir sonucu olarak herkesi bağlayan kurallar ve bu kuralları uygulayan şeflik, şamanlık, savaş önderliği üzerinden temellenen bir iktidar vardır (Uygun, 2014: 15-46). Bu noktaya kadar, Gauchet'in aksine devletsiz toplumların varlığını kabul eden Clastres, bilince yaptığı vurguyla, Gauchet'le yakınlaşmaktadır. Üstelik yazara göre, "siyasal bir ilişki olan iktidar, iktisadi bir ilişki olan sömürüden öncedir ve ona zemin hazırlar... Ekonomi siyasetin türevidir, devletin ortaya çıkışı sınıfların doğuşunu belirler." Burada, devletsiz toplumlarda da bir tür iktidar biçimi olduğu noktası doğru olmakla birlikte, devletin ortaya çıkışını ya da yokluğunu bilince atfetmek, yani somut koşullarla olan bağını ortadan kaldırmak sorgulanabilir görünmektedir. Devlet öncesi toplumlarda iktidar, toplumu kuran ve birleştiren bir yapıdayken; devlet, bölünmüş toplumun içinden doğmakta ve mevcut bölünmeyi meşrulaştırmaktadır. Buna ek olarak, bilincin devleti yarattığı ya da insanın bilinçli olarak devleti reddettiği kabul edildiğinde dahi, bu bilincin nasıl kırıldığı sorusu cevapsız kalmaktadır. Marx'ın Feuerbach'a yaptığı eleştiri bu noktada oldukça anlamlı görünmektedir. Marx (2013: 506), Feuerbach'ı, dinsel özü insan özü haline getirmekle eleştirerek, insan özünün bir soyutlama değil; kendi gerçekliği içinde, bir toplumsal ilişkiler bütünü olduğunu belirtmiştir. Aynı eleştiri, devleti toplumsal ilişkilerden ziyade irade ve bilinçle açıklayan yaklaşımlara da yöneltilebilir.

Devlet kavramının sınırını belirleyen ilk çizgi olarak ortaya çıkan sınıfsallık niteliği, devletin varoluşunun temel dayanağını da göstermektedir. Bu anlamda, yalnızca sınıfların varlığına değil, sınıflar arasındaki üretim ilişkilerine de referans veren bu niteliğin, üretim ilişkilerindeki sınıf konumlarının dönüşmesiyle değil, sınıflar arası ilişkilere paralel değişeceği ve bu nedenle de devlet kavramının kullanım alanının dışına ancak böyle bir dönüşümü nitelemek üzere çıkılabileceği söylenebilir.

### **1.3.2. Ayrı bir kamu gücünün varlığı**

Devlet kavramının çerçevesini belirleyen ikinci çizgi, sınıfsallık özelliğinin beraberinde getirdiği ayrı bir kamu gücünün varlığıdır. Buna ek olarak, bu özellik devletin de bizzat ayrı bir kamu gücü olarak ortaya çıktığına referans vermektedir. Başka bir deyişle devlet, üretim ilişkilerinde gerçekleşen dönüşümlerin siyasal alana yansımaları olarak okunabilir. Daha önce değinildiği üzere, siyasal alandaki (devlet) değişimi ekonomik (üretim

ilişkilerindeki) alandaki değişimlere önceleyen yaklaşımlar da bulunmaktadır. Buna göre devlet, iktidarını toprak parçaları üzerinde değil uyrukları üzerinde kullandığından, toplum içindeki gücü simgeleyen zenginlik, bu güce ulaşmak için istenmektedir. Bu nedenle, ekonomik sömürü her şeyden önce sosyal ve siyasi hakimiyet kurmanın aracı olarak düşünülmüş; devlet aygıtıyla iç içe olan yönetici sınıfın, birinciye ait olmak için, ikincideki sorumlulukları yerine getirmesinin gerekli ve yeterli olduğu vurgulanmıştır (Terry, 2000: 100-101). Bu yaklaşım, ekonomik alandaki eşitsizliklerin varlığını kabul etmekte, fakat bunu siyasal alana ikincil kılmaktadır. Fakat siyasal alanda hakimiyet kurmak, devlet organları içinde yer almaya ya da siyasi iktidarın somut anlamda ve aktif bir üyesi olmaya bağlı değildir. Çünkü egemen sınıfın bir üyesi olmak, siyasal alanda hakimiyet kurmayı da beraberinde getirmektedir.

Devleti, üretim ilişkileri temelinde açıklayan Engels (2010:135-147), devletin önemli bir özelliğinin, halktan ayrı bir kamu gücünün varlığı olduğunu belirtmekte; kamu gücünün kendini önce polis biçimi altında gösterdiğini ve bu nedenle polisin, devlet kadar eski olduğunu söylemektedir. Daha önce bahsi geçen Atinalılar örneğinin, devletle birlikte, aynı zamanda piyade ve atlı okçulardan kurulu, kölelerin meydana getirdiği bir polis kurduğuna işaret etmektedir. Bu sayede, yazara göre, kendi gensleri dahilinde, kendi kendini koruyan halkın varlığı yerine, devlet otoritelerinin hizmetinde, gerektiğinde halka karşı dahi kullanılması olanaklı silahlı bir kamu gücü geçmiş; soya dayalı gentilice örgütler, yerlerini devlet otoritelerine bırakmışlardır.

Devletin kökenini, yukarıda görüldüğü üzere, ilkel olarak nitelendirdiği toplumlarda da bulan ve bu nedenle devletin ezeli olduğunu iddia eden Gauchet (2000: 35-48) ise, ayrı bir kamu gücünden ziyade bir dışsallık anlatısı sunmaktadır. Buna göre, devlet, kendi varoluşları üzerine söz söyleme yetkilerinin olmadığını düşünen, kendi iç örgütlenmelerinin dışarıdan belirlendiğine inandıkları için bu örgütlenme üzerinde kendilerine bir hak tanımayan toplumlar üzerinden ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, yazar, devlet ve toplum arasındaki ayrılığı yaratanın devlet olmadığını, sosyal kuruluşun dışsallığının devletten önce de var olduğunu belirtmektedir. Başka bir deyişle, bir dışsallık başka bir dışsallıkla yer değiştirmiştir. Bu değişimi anlatırken yazar, dini söylemin hakim olduğu ilkel toplumlarda, iktidara erişmek için insan olmaktan vazgeçmek, örneğin ölmek gerektiğini ve bu durumda insanların ortaklaşa iktidarsızlıklarıyla bir ve bütün olduklarını söylemektedir. Fakat tarihin belli bir



aşamasında öteki dünyayla olan dini kopuş, insanlar arasındaki bölünmüşlüğü haklılaştırmak amacına yönelmiş, böylece devlet ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Gauchet, bu dönüşümün hangi nedenle gerçekleştiği konusunda fazla bir şey bilemediğimize işaret etmektedir. Devletsiz toplumlardaki dışsallığa ilişkin olarak oldukça net bir anlatım sunan yazarın, nedenler konusunda aynı netliği göstermemiş olmasının, cevabı zihinsel alanda aramasından kaynaklandığı düşünülebilir. Ayrıca, dışsallık ve ayrı bir kamu gücü vurguları arasında derin bir fark bulunduğu da belirtilmelidir. Çünkü ayrı bir kamu gücü ve böyle bir güç olarak devlet, toplumsal ilişkiler temelinde üretildiği için, toplumsal alanla dışsal olmaktan ziyade, içsel bağlara sahiptir. Gauchet'in dışsallığı ise, toplumsalın içinde oluşmaz, insan zihninin icat ettiği bir alan olarak sunulur. Başka bir deyişle, Gauchet'de mevcut dışsallığın bir uzantısı olan devlet toplumsalı kurarken, ayrı bir kamu gücünün varlığında devleti kuran toplumsal alandır ve ayrı bir kamu gücü olarak var olan devlet bir kez kurulduktan sonra toplumsal alana biçim vermeye başlamaktadır.

Ayrı bir kamu gücünün varlığı, toplumun üretim ilişkileri temelinde bölünmesine koşut, kamusal-özel alan, kafa-kol emeği gibi bölünmeleri de beraberinde getirmiştir. Devletin kendisi bizzat ayrı bir kamu gücü olduğu için de, bu ayrı olma hali devleti belirleyen bir özellik haline gelmektedir. Engels (2010: 142), denizci Atinalılarda henüz oluşmuş devletin, deniz gücüne duyduğu gereksinimi karşılamak için her aşireti 12 bölgeye ayıran ve her biri savaş gemisi yapmak zorunda olan “nokrari”ler kurduğunu belirtmektedir. Bu kurum, Engels'e göre, silahlı halkla örtüşmeyen bir kamu gücü yaratması ve halkı ilk kez akrabalık gruplarına göre değil, oturdukları yerlere göre kamusal amaçlarla bölmesi nedeniyle gentilice örgütlenmeye zarar vermiştir. Bu durumda soya dayalı gentilice örgütlenme etkinliğini yitirdiğinden, insanlara, doğmakta bulunan devletten başka sığınacak bir şey kalmamıştır. Bu bölünme, toplumun tüm işleri ortaklaşa yaptığı ya da yapılan işler üzerinden bir farklılaşmanın yaşanmadığı bir durumdan, devlete dönüşümün gerçekleştiği zemindir.

Devletin çerçevesi için, sınıfsallık niteliği üzerinden biçimlenen ikinci çizgi olarak açığa çıkan ayrı bir kamu gücünün varlığı, devletin toplumsal alana dışsal olmasına değil, bu alanla ilişki içinde bulunurken, toplumun üzerinde bir güç haline geldiğine işaret etmektedir. Başka bir deyişle, siyasal alanın toplumsal konumlarca belirlendiği bir durumdan, siyasal alanda işgal edilen konumların toplumsal alanda doğrudan karşılık

bulduğu başka bir durumun ortaya çıkmasına referans vermektedir. Bu yeni durum, devletin çerçevesini belirleyen üçüncü çizgi olan süreklilik niteliğinde de belirgin biçimde görülmektedir.

### **1.3.3. Süreklilik**

Devlete çizilen çerçevenin üçüncü çizgisi olan süreklilik; sınıfsallığın ve ayrı bir kamu gücünün sürekliliği olduğu için diğer iki nitelikten beslenmektedir. Devlet, daha önce de belirtildiği üzere, sınıf ilişkilerinin dinamik karakterine paralel, dönüşebilme ve esneyebilme kabiliyetine sahiptir. Bu nedenle, egemen sınıf değiştiğinde, devlet de belli oranlarda biçimsel olarak değişmekte; fakat iktidarın devlet niteliğinde kalmasını sağlayan özellikleri süreklilik göstermektedir. Dolayısıyla, sınıfsal karakter varlığını sürdürdükçe, devletin temel biçimleri değişerek, tarihte köleci devlet, feodal devlet ve kapitalist devlet gibi biçimler ortaya çıkmakta, bu biçimlerde kendi içinde, örneğin kapitalist devletin refah devleti ya da neoliberal devlet biçimleri gibi, yan biçimlere ayrışabilmektedir. Dolayısıyla devletin sürekliliğinin en temel belirleyeni bu esnek karakteridir.

Süreklilik hedefi ve iddiası, yalnızca devletin değil, esasen tüm iktidar biçimlerinin niteliğidir. Fakat devlete, devlet olma vasfını veren ve onu diğer iktidar biçimlerinden ayıran, devletin süreklilik özelliğini taşıma biçimidir. İlk olarak, devletin sürekliliğinin kurgusal mutlaklığa dayandığı söylenebilir. Çünkü devlet, en üst toplumsal örgütlenme ve iktidar biçimi olma iddiasında olduğu için, onun sürekliliğini kesintiye uğratacak ve sonlandıracak başka bir iktidar olmadığı düşüncesinden beslenmektedir. Bununla birlikte, devlet iktidarının altında ve yanında başka iktidar biçimleri de bulunmakta, hatta bazı durumlarda diğer iktidar biçimleri devlete aşkın hale gelebilmektedir. Fakat burada mutlaklık kurgusunu besleyen, reel düzlemde gerçekleşenlerden görece bağımsız olarak, devletin meşruluk iddiasını sürdürmesinden ileri gelmektedir. Örneğin, devleti besleyen bir iktidar biçimi olarak ataerki, kimi alanlarda devlet iktidarının önüne geçebilmektedir. Engels'in (2010:123) de belirttiği üzere, miras hakkı dolayısıyla analık hukukunun yerini babalık hukukuna bırakmış olması, devletin ortaya çıkışını etkilemiş; yani ataerki devletin ortaya çıkışında önemli bir role sahip olmuştur. Bununla birlikte, devlet, hiçbir zaman iktidarını tamamen ataerkiye bırakmaz, tam tersi devlet iktidarının sürekliliği ataerkiyi de besler ve meşrulaştırır. Benzer şekilde, bir ulusun diğer uluslar üzerinde açık

ya da örtük olarak iktidar kurduğu, devletin ulus-devlet olarak nitelendirilen yan biçiminde dahi, beslenen ve sürekliliğini devam ettiren devletin iktidarındır. Çünkü bir ulusun iktidarının sürekliliği, devletin varlığı üzerine temellenmekte, karşılık olarak devlet de ulusun iktidarını beslemektedir. Bu noktada, bir devletin sınırı içerisinde belli bir alanda kendi iktidarını kuran azınlıklar meselesi ortaya atılabilir. Fakat bu durumda dahi, karşıt ilan edilen bir devletin iktidarındır ve mevcut devlet iktidarının karşısında kurulmak istenen de yine bir başka devlettir. Yani çatışma, devletin bir yan biçimi olarak ulus-devlet ekseninde dönmektedir. Sonuç olarak, devletin sürekliliği diğer tüm iktidar biçimlerinin sürekliliğini besleyen ve kendi devamlılığı için bu iktidarların sürekliliği ya da kesikliğini belli ölçülerde kontrol edebilen bir sürekliliktir. Bu noktaya ilişkin olarak Gauchet (2000: 36-64), devletin kendi için ezel-ebed geçerli olduğu düşünülen varlık nedeni gereğince, toplumun örgütlenme biçimini kapsayabileceği, meşrulaştırabileceği ve tanımlayabileceği bir dışsallık mekanına erişmek durumunda olduğunu belirtmektedir. Bu çerçevede, yazara göre, toplum kendisini bir bütün olarak devletin içinde düşünmektedir; devlet de kendisini, toplumu oluşturabilme yeteneğine sahip olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte Gauchet, kendini anlamlandırma zorunluluğunun ezelden beri var olduğuna, fakat özü tekrarlayan biçimler sayesinde toplumu oluşturan görünmez zorunluluğun bilincine vardığımızdan, bu durumun ebediyete kadar süreceğine emin olamayacağımıza işaret etmektedir. Gauchet'in düşüncelerine, devletin toplumu oluşturma iddiasına sahip olması noktasında katılmak kısmen mümkün olsada, yazarın görüşlerindeki bazı noktalar açık kalmaktadır. İlk olarak, devletin ya da üstünde temellendiği alanın ezeli olduğu iddiası tarihsel referanslara bakıldığında geçerliliğini yitirmektedir. Bununla birlikte, daha evvel de belirtildiği üzere, devlet ya da inanç sistemleri, yazarın öne sürdüğü biçimde toplumsala dışsal değildir. Ayrıca, dışsallık savı kabul edilse dahi, devletsiz toplumlarda inanç sistemleri toplumun tüm üyelerine görece aynı mesafededir, fakat devlet, toplumun tamamına aynı mesafede durmamaktadır. Tam da bu nedenle, devlet sürekli ve mutlak bir iktidar olduğu savını devamlı yenilemek durumundadır. Bu da devletin kurgusal mutlaklığa dayanan sürekliliğini ortaya koymaktadır.

İkinci olarak, devletin sürekliliği kesintisizdir ve bu kesintisizlik, toplumsal koşullarda yaşanan değişimlere koşut, devletin de esnekleşerek biçim değiştirebilmesinden ileri gelmektedir. Bu nedenle, yukarıda bahsi geçen, devletin temel ve yan biçimleri ortaya

çıkabilmekte ve aynı tarihsel dönemde dahi çeşitli biçimler birlikte mevcut olabilmektedir. Bu kesintisizlik, bir devlet biçiminin ancak bir başka devlet iktidarıyla yer değiştirebileceği iddiasından, yani devletin mutlak süreklilik kurgusundan beslenmektedir. Bu noktada, sürekliliğin kesintili olamayacağı, çünkü özü itibarıyla kesintisizliğe işaret ettiği üzerinden kesintisiz süreklilik nitelemesine itiraz edilebilir. Bu durumda kesintili sürekliliğin anlaşılabilmesi için, bir örnek olarak, etnisiteye dayanan iktidarın sürekliliğine bakılabilir. Çünkü sınırları belli olan herhangi bir toprak parçası üzerinde bir etnik grup dönem dönem ya da çeşitli etnik gruplar aynı zaman dilimi içinde iktidar olabilir. Hatta bir toplumsal meselede bir etnik grubun, başka bir meselede diğerinin iktidarı öne çıkabilir. Dolayısıyla genel olarak etnisiteye dayanan iktidar, çeşitli etnik gruplar arasında sürekli devinen, bölünen ve yer değiştiren kesintili bir süreklilik içinde var olabilir ve bu da, devletin kesintisiz sürekliliğinden başka bir duruma işaret etmektedir. Üçüncü olarak, devletin sürekliliğinin nüfuz edebilen süreklilik olduğu söylenebilir; başka bir deyişle, devlet kendi iktidarı altındaki diğer iktidar biçimlerinin süreklilik alanlarına sızabilmektedir. Nüfuz edebilme yoluyla sürekliliğin devlet iktidarınca gerçekleşmesi, yukarıda bahsi geçen örneklerde olduğu gibi, genel olarak devletin ataerkiyi ya da ulus-devletin etnisiteye dayalı iktidarı beslemesi üzerinden görülmektedir. Ayrıca, nüfuz edebilme yoluyla süreklilik, devletin kesintisiz ve kurgusal mutlaklığa dayanan sürekliliğinden ileri gelmektedir. Son olarak, devletin sürekliliği, kendini gizleyebilen bir sürekliliktir ve devletin kesintisiz sürekliliği, gizleyebilen süreklilik özelliği temelinde biçimlenmektedir. Gizlenebilme özelliği, daha önce bahsi geçen liberal yaklaşımlarda açıkça görülmektedir. Bu yaklaşımlarda, devletin etkinliği azalarak yerini serbest piyasaya bırakırken, esasen devletin etkinliği hiçbir zaman azalmamakta; sadece etki alanı daralarak yoğunlaşmaktadır. Devlet sürekliliğini ve varlığını, bu yolla kendini gizleyebilmesine borçludur. Başka bir deyişle, devletin varlığı, serbest piyasanın içinde eriyik hale gelerek gizlenmekte, fakat bu koşulda devlet hiç olmadığı kadar devlet haline gelmektedir. Sonuç olarak, devletin sürekliliğinin, kurgusal mutlaklığa dayanan, kesintisiz, nüfuz edebilme yoluyla gerçekleşen ve kendini gizleyebilen olmak üzere birbirini besleyen dört boyutunun bulunduğu söylenebilir.

Devlet kavramı; kökeni, ortaya çıkmasına neden olan koşullar ve kapsadığı alan üzerinden tartışılmaya çalışılarak; sınıfsallık, ayrı bir kamu gücünün varlığı ve süreklilik olmak üzere üç nitelik üzerinden bir çerçeve çizilmiştir. Daha önce belirtildiği üzere,

farklı biçimlerde çizilmesi mümkün olmakla birlikte, burada çizilen çerçevenin iki alan üzerinden değerlendirmesi yapılmaya çalışılacaktır. Bu amaçla seçilen ilk alan, Marksist kuramın temel kavramlarına ve kavramsal tartışmalara somut bir zemin olması adına zaman zaman Sovyet Rusya tarihine referansla, sosyalist devlet kavramının geçerliliğini sorgulamak etrafında kurgulanacaktır. Başka bir deyişle, birinci bölümde cevabı aranan “devlet nedir?” sorusu, ikinci bölümde “devlet ne değildir?” sorusuna dönüşecektir.

## 2. Devlet Kavramının Sınırlılıkları

Devlet kavramına, sınıfsallık, ayrı bir kamu gücünün varlığı ve süreklilik nitelikleri üzerinden çizilen çerçeveye için bir değerlendirme yapma girişiminin ilk adımı, sosyalist devlet kavramının tartışılması yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Devleti toplumsal koşullara referansla egemen sınıfın baskı aracı olarak tanımlayan, devletin sınıflı ve sömürüye dayanan yapısını vurgulayan Marksist kuram<sup>7</sup>, sınıfsız toplum tasavvuruna ulaşırken geçiş aşamasında kurulacak iktidarı “sosyalist devlet” kavramıyla karşılamakta; dolayısıyla kuramda belli bir biçimdeki devletin ortadan kaldırılmasını, başka bir devlet biçimi takip etmektedir. Bu noktada, kuramda kavramın tanımlanması esnasında toplumsal ilişkilerle kurulan bağ, sosyalist devlet nitelemesiyle görece kopmuş görünmektedir.

Sınıfsız topluma geçiş sürecini niteleyen sosyalist devlet, Marksist kuramın temel kavramları ve bu kavramlara somut bir zemin olması adına Sovyet Rusya dönemindeki uygulamalara referansla ele alınmaya çalışılacaktır. Bu amaçla, kuramın “altyapı ve üstyapı”, “sivil toplum ve devlet”, “devlet iktidarı ve devlet aygıtı” ikilikleri ile “devletin sönmülmesi” tasavvuru tartışılmaya çalışılacaktır. Söz konusu kavramlardan altyapı-üstyapı ve sivil toplum-devlet, siyasal alan (devlet) ve ekonomik alan (üretim ilişkileri) arasındaki ilişki üzerinden devletin sınırlarının tartışılması noktasında önemlidir. Esasen bu iki kavram tek bir başlık olarak da ele alınabilecek olmakla birlikte, sivil toplum-devlet ayrımının Marksist kuramın dışına da uzanması ve altyapı-üstyapı tartışmasının devlet ve sivil toplum dışında farklı bileşenlerinin bulunması nedeniyle ayrı başlıklar olarak tartışılması düşünülmüştür. “Devlet İktidarı ve Devlet Aygıtı” başlığı ise, devletin kendi

---

<sup>7</sup> Marksist kuram içinde devlete yönelik değerlendirmeler çeşitlilik göstermektedir. Bu noktaya ilişkin olarak Jessop (2008: 43-48), Marksist kuramda devletin “parazit”, “sınıf çatışmalarının yansıması”, “verili bir toplumdaki yapıdırma faktörü”, “hakimiyet aracı”, “kurumlar dizisi”, “sınıf mücadelelerine etkileyen politik hakimiyet sistemi” gibi farklı biçimlerde ele alındığına işaret etmektedir. Bununla birlikte, tüm bu nitelemelerin temelinde, yaklaşımlardaki ağırlığı değişiyor olsada, üretim ilişkilerinin bulunmasının, kuramın devlete ve buna paralel tüm üstyapısal unsurlara yaklaşımının çerçevesini oluşturduğu görülmektedir. Dolayısıyla, Jessop’un eleştirel bir yaklaşımla yaptığı sınıflandırmadaki yönelimlerin ve devlete ilişkin farklılık gösterdiği iddia edilen tüm bu nitelemelerin üretim ilişkileri üzerinden ortaklaştığı ve anlamlı bir bütünlük sunduğu öne sürülebilir. Bu nedenle çalışma boyunca, Marksist kuramın devlete yönelik değerlendirmeleri üzerine yapılan tartışmalarda, ana eksenin söz konusu çerçeve olduğu kabulü temel alınmaktadır.

içinde tartışılması adına bir alan açmaktadır. Son olarak, tüm kavramların bulunduğu bir ortak nokta olarak devletin sönümlenmesi kavramı ele alınacaktır.

## 2.1. Altyapı ve Üstyapı

Üretim ilişkilerine referansla sınıf konumları üzerinden biçimlenen insan eylemini temel alan Marksist kuramın en önemli tartışmalarından biri “altyapı- üstyapı” kavramları ve söz konusu kavramlar arasındaki ilişki üzerinedir. Althusser (2014: 42-43), Marx’ın toplumların yapısını birbirine eklemiş düzeyler biçiminde kurgulamış olduğuna işaret etmektedir. Buna göre, toplum yapısı, “altyapı ya da ekonomik temel” (üretici güçler ile üretim ilişkilerinin birliği) ile “hukuki-siyasal merci” (hukuk ve devlet) ve “ideoloji” (çeşitli ideolojiler; ahlaki, dinsel, hukuki, siyasi vb.) olmak üzere iki düzeyden oluşan üstyapının oluşturduğu “mekansal bir metafor”dur. Bu mekansal metafor, Althusser’in belirttiği üzere, “üst katların temele dayanmamış olsalardı tek başlarına tutunamayacakları” fikrini uyandırmaktadır. Altyapı ve üstyapı biçimindeki konumlanış, Marksist kuram içinde çeşitli biçimlerde yorumlanmış ve tartışılmıştır. Poulantzas (2004: 16-17), altyapı-üstyapı biçiminde düşünülen kavramlaştırmanın iki yanlış sonucu olduğuna işaret etmekte ve bu imgeyi devletin çözümlenmesinde kullanmadığını belirtmektedir. Poulantzas’a göre, devleti ekonomik olanın sıradan bir yansıması olarak düşünmek yanlış olduğu kadar, üstyapısal mercilerin (devlet, ideoloji) değişmez kabul edilmesi de aynı oranda hatalıdır; çünkü her iki yaklaşım da, devlet ve ekonomik olan arasındaki ilişkileri “dışarılık ilişkileri” gibi düşünmektedir. Söz konusu yaklaşımlardan ilkinde göre, ekonomik temelin yansıması olarak görülen üstyapının, ekonominin genel kuramı yoluyla açıklanabileceğinden, özgül bir biçimde incelenmesi kabul edilmezdir. İkinci anlayış ise, üstyapısal unsurları üretim tarzları boyunca yalıtılabilir bir nesne olarak almakta ve devlet değiştirilemez sınırlara sahipmiş gibi görünmektedir. Bu noktada, çalışma içinde devlete bir çerçeve çizme çabasının, Poulantzas’ın ikinci yaklaşıma yönelik eleştirisinin kapsamına girdiği düşünülebilir. Fakat üretim tarzları boyunca değişen siyasal yapıların her birine devlet adının verilmesinde bir ortaklık aramak gerektiği de ortadadır. Bu, her bir üretim tarzına tekabül eden devlet biçimlerinin ayırt edici yanlarını göz ardı etmek anlamına gelmemektedir; üstelik bir üretim tarzı içinde dahi devlet o üretim tarzına özgü temel niteliklerini koruyarak farklı biçimler alabilmektedir. Bununla birlikte, devleti her bir üretim biçimi için ayrı bir bütünlük olarak ele almak da, devleti değiştirilemez kılmanın bir başka yolu olabilir. Çünkü buna göre,

her bir üretim tarzında devlet yeniden ortaya çıkmakta, kendini koşullara uyarlayarak var etmekte; dolayısıyla bu biçimde de yalıtılabilir bir nesne haline gelmektedir. Bu nedenle, her bir üretim tarzının özgül yanlarını ve bunlara karşılık gelen devlet biçimlerini yadsımadan, her bir üretim tarzındaki değişmelere rağmen devletin varlığını korumasında bir ortaklık aramanın mümkün olduğu düşünülebilir.

Altyapı ve üstyapı arasındaki ilişki, devletin ekonomik alandan ne oranda özerk olduğu ve böyle bir özerklik söz konusuysa bunun kaynağının nerede aranması gerektiği üzerinden de tartışılmıştır. Bu tartışmalardan biri, Poulantzas'ın, Miliband'ın "Kapitalist Toplumda Devlet" kitabına yönelik eleştirileri üzerinden biçimlenmiştir. Bu tartışmada Poulantzas, Miliband'ı toplumsal sınıfları ve devleti nesnel yapılar olarak kavrayamamış olmakla ve bu nedenle de toplumsal sınıfları veya grupları kişilerarası ilişkilere; sınıflar ve devlet arasındaki ilişkileri de, toplumsal grupları oluşturan bireylerle, devlet aygıtını oluşturan bireyler arasındaki ilişkilere indirger görünmekle eleştirmektedir. Çünkü burjuva sınıfıyla devlet arasındaki bağın nesnel bir ilişki olduğunu düşünen Poulantzas'a göre; devletin işlevi ile hakim sınıfın çıkarları sistemin kendi mantığından kaynaklı olarak uyuşmakta ve dolayısıyla yönetici sınıfın devlet aygıtına katılması neden değil sonuç olarak ortaya çıkmaktadır. Buna karşın Miliband, Poulantzas'ın, toplumsal sistemi kapitalist olarak nitelemek için şirket yöneticilerinin davranış güdülerini önemsemediğini; "yönetici seçkinler" yerine "nesnel yapılar" ve "nesnel ilişkiler" kavramlarını koyarak yapısal determinizme vardığını belirtmektedir. Bu tartışmayı ele alan bir üçüncü isim olarak Laclau'da bu iki yaklaşımı kıyaslayarak, Miliband'ı, kapitalist devletteki değişimleri, ekonomi ve siyasal arasındaki nesnel değişikliklerden ziyade egemen sınıf üyeleri ve devlet aygıtı üyeleri arasında gittikçe yaklaşan bağlara dayandırmış olmakla eleştirmektedir (Miliband, Poulantzas ve Laclau, 1990: 11-88).

Tartışmanın yukarıda ele alınan bölümü, bireylerin davranışları ve nesnel yapılar üzerine kurulmuş olmakla birlikte, aslında bu davranışları ve ilişkileri belirleyenin ne olduğu meselesi üzerine odaklanmakta; dolayısıyla altyapının üstyapı unsurları üzerindeki belirleyiciliği ya da üstyapı unsurlarının altyapıdan ne oranda özerk olduğu noktasına dayanmaktadır. Bu iki yaklaşım birbirinin karşısında görünmekle birlikte, Holloway ve Picciotto, her ikisini de aynı tarafta oldukları için eleştirmektedir. Kapitalizmin mevcut krizinin, devlet etkinliğinin sınırlarına ve devletin krizleri çözümedeki başarısına ışık tuttuğundan, aynı zamanda devletin de krizi olduğunu belirten Holloway ve Picciotto



(1979:1-4), bu krizlerin ve mevcut sorunların “devletin materyalist teorisinin” yani kapitalist devlet ve kapitalist toplumların üretim biçimi arasındaki ilişkinin analiz edilmesi yoluyla cevaplanabileceğini söylemektedir. Bu düşünce temelinde, Miliband-Poulantzas tartışmasının her iki tarafının siyasal alana özerk nesne gibi yaklaşma noktasında ortaklaştığını, dolayısıyla bunun araçsalcı yaklaşım ve yapısalcı yaklaşım arasındaki bir tartışma olarak nitelenmesinin doğru olmadığını da eklemektedirler. Yazarlara göre, siyasal alanı özerk olarak kurgulamak yoluyla, tartışmanın her iki tarafı da, Marx’ın politik biçimlerin ancak sivil toplumun anatomisi ile ilişkili olarak anlaşılabilirliği görüşünün geçerliliğini inkar etmekte ve düşüncelerini Marx’ın tarihsel materyalist kategorileri üzerine inşa etmemektedir. Miliband ve Poulantzas, bu eleştiriye göre, “Kapital”i ekonomik düzeyin analizi ve “değer”, “artı değer”, “birikim” gibi temel kavramları da ekonomik düzeye ait görerek, Gramsci’de dahil, hegemonya gibi siyasal düzleme özgü kavramlar üretmeye yönelmektedir. Holloway ve Picciotto’nun katkı sağlama amacıyla oldukları “devlet türetmeci” yaklaşımına, yazarlara göre, “Kapital”i ekonomik düzeyin bir analizi olarak değil, politik ekonominin materyalist eleştirisi olarak görmekte; dolayısıyla içindeki kavramları da sadece ekonomik alan için değil aynı zamanda sosyal ilişkilerin siyasal biçimleri için de geliştirmek amacını taşımaktadır.

Altyapı-üstyapı ve bunlar arasındaki ilişki üzerine yürütülen tartışmalar ve bu tartışmalarda biri altyapının belirleyiciliği, diğeri üstyapının özerkliği meselesi arasında gidip gelen eğilimler, kavramın kendisinin iki ayrı alan tasavvuruna zemin sunmasından ileri gelmektedir. Jakubowski’ye (1990’dan aktaran Füredi, 2001: 229) göre, “toplumsal yaşam öylesine güçlü bir bütünlük sergiler ki, altyapı ile üstyapı arasındaki tek olanaklı ayırım, yöntembilimsel bir ayırımdır.” Bununla birlikte mevcut tartışmaların, altyapı-üstyapı kavramlarının niteledikleri bütünlüğü karşılayamamalarından ve sanki birbirini dışlayan iki ayrı düzlemi çağrıştırmalarından kaynaklandığı düşünülebilir. Bu nedenle, altyapı-üstyapı ikiliği yerine “yapı- üstyapı<sup>8</sup>” şeklinde bir kavramsallaştırma, dışlayıcı bir konumlanışın aşılması adına, ilişkisel bir bağ tasavvurunu yaratabilmek için alternatif sunabilir. Çünkü yapı, altyapının aksine, üstyapı ile keskin sınırlarla ayrılmış kendinde bir bütünlüğü çağrıştırmaz; dolayısıyla hem altyapı unsurları olarak düşünülen üretim

---

<sup>8</sup> Çalışmada, Marksist kuram içinde çoğunlukla altyapı ve üstyapı olarak kullanıldığından, kurama ilişkin açıklamalarda genel olarak altyapı kavramı kullanılmaya devam edilecektir.

ilişkilerini ya da ekonomik alanı, hem de üstyapı olarak kavramsallaştırılan devlet, hukuk, ideoloji bütünlüğünü içerebilir. Bu kavrayış, üretim ilişkilerinin aynı zamanda siyasal, hukuki ve ideolojik ilişkiler olduğuna ve yapıyı oluşturan bu ilişkilerin üstyapının biçimlenmesine etkidiklerine de işaret etmektedir. Bu nedenle, altyapı ve üstyapının birleşiminden ortaya çıkan bir yapı tasarımının yerine, üretim ilişkilerini içerdiği gibi siyasal, hukuki ve ideolojik ilişkileri de barındıran bir yapı ve yapının kapsadığı ama yapıya da etkileyen bir üstyapı kavramsallaştırması daha anlamlı ve ilişkiyel bir zemin sunabilir. Bu zemine görece benzer şekilde Althusser (2014: 142), altyapıya sömürü niteliği taşıyan üretim ilişkilerinin egemen olduğunu, üretim ilişkilerinin bu işleyişinin, müdürler, ustabaşılar, üst düzey teknisyenler gibi kişilerce sağlandığını belirtmektedir. Bu çerçevede, yazara göre, ideolojilerin etkisiyle, proleterler de dahil herkes görevini yapmaktadır ve proleterler, ücretlerinin emeklerinin değeri olduğunu kabul ederek “ahlaki-hukuki burjuva ideolojisine” uygun biçimde hareket etmektedir. Bu sayede üretim ilişkileri aynı zamanda sömürü ilişkileri olarak da işlemektedir. Bu noktada, kendinde siyasal, ideolojik ve hukuki unsurları da barındıran bir yapı kabulünden hareket edildiğinde, proleterler, Althusser’in belirttiği şekilde, ücretin emeğin değeri olduğunu düşünmediklerinde dahi, üretim ilişkilerinin hukuki, ideolojik, siyasal ilişkilere tekabül ettiği sonucu çıkarılabilir. Burada, yapı zaten kendi içinde üstyapının unsurları olarak nitelenen siyasal, hukuki ve ideolojik alanları da içeriyorsa, ayrı bir üstyapı kavramına neden gerek duyulduğu sorusu ortaya çıkabilir. Ayrı bir üstyapı kavramının gerekliliği, bireylerin sınıfsal konumları üzerinden girdikleri üretim ilişkilerinin içinde saklı olan ideoloji, siyaset ve hukukun; daha görünür ve yapıdan beslenmekle birlikte yapının içinde mevcut unsurları saklama ve/veya ikame etme görevinde olan üstyapı unsuru olarak devlet, hukuk ve ideolojiden, görece farklı olmasından ileri gelmektedir. Örneğin, kapitalist üretim ilişkileri, mülkiyet hakkı üzerinden temellenen bir ideolojiyi, işçi sınıfı ve burjuva arasında emeğin ürününe el koyulması üzerinden temellenen bir hukuku ve sömürünün sürekliliğine bağlı olarak oluşan bir politik ilişkiyi içinde taşımaktadır ve bunlar üretim ilişkilerinden ayrı bir ideolojik, hukuki ya da siyasal pratik olmaksızın gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle, üretim ilişkileri içindeki insan eylemleri, tek boyutlu olması anlamında yalnızca ekonomik değildir; çünkü ekonomik olan farklı ilişkileri de içeren çok boyutlu bir yapı sergilemektedir. Bununla birlikte, üstyapı kavramı ise, yapının içinde barındırdığı tüm ekonomik siyasal, ideolojik ve hukuki ilişkilerle

biçimlenen fakat onları da biçimlendiren, bu anlamda yapının kodlarına işlemiş unsurlardan daha görünür bir oluşa denk gelmektedir. Bu, hem yapı içindeki tüm faaliyetlerin aynı zamanda üstyapıya ilişkin olduğunu ve etkidiğini, hem de üstyapı unsurlarının yapısal unsurlarla olan bağımlı ortaya koyması anlamında önemlidir. Üstyapının yapıyla olan ilişkisi nedeniyle, üstyapının bir unsuru olarak konumlanan devletin mutlak konumu sorgulanır hale gelmekte, siyasal alanda verilen mücadelelerin ya da siyasal pratiklerin de yalnızca üstyapıya özgü olmadığı sonucuna ulaşılabilmektedir.

Althusser'in yapısalcı Marksizm'ini devlet analizine uygulayan Poulantzas, Marksist teoriyi bir bütün olarak alan Althusser'in aksine, toplumsal sınıflara ve siyasete odaklanmış; mutlak ya da yalnızca egemen sınıfın etkidiği bir araç olarak devlet tasavvurunun yerine, kapitalist devleti sınıf mücadelesi bağlamında incelemiştir. Bu ele alışıta, sınıf ilişkilerinin içinde yer alan devlet, bu ilişkiler tarafından tanımlanmakta ve aynı zamanda içerisinde işlediği toplumsal sistemin bütünlüğünü ve düzenlenmesini sağlayan bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır (Carnoy, 2013: 129). Bununla birlikte, Poulantzas (2004: 18-29; 2014: 12-13), dar anlamdaki üretim ilişkileri kavramı yerine, çeşitli biçimlerde ortaya çıkan yapı ve pratiklerin özgül kombinasyonunu nitelemek üzere "üretim tarzı" kavramını kullanmaktadır. Buna göre, yapı üzerinde son kertede belirleyici olan ekonomidir; fakat bu, ekonomik olanın egemen rolüne değil, ekonominin belirleyiciliğinin, egemenliğin yer değiştirmesini düzenlemesinden ileri geldiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla, Poulantzas'a göre, bir üretim tarzını diğerlerinden ayıran onun düzeylerinin eklenme biçimleridir. Başka bir deyişle, üretim tarzını tanımlamak, ekonomik olanın belirleyiciliğinin, o üretim tarzına yansımaya dayanmaktadır. Ayrıca üretim ilişkileri içinde var olmaları nedeniyle siyasi-ideolojik ilişkiler, bu ilişkilerin yeniden üretiminde temel bir role sahip olarak tanımlanmakta; üretim ve sömürü süreci siyasi ve ideolojik hakimiyet ilişkilerinin yeniden üretim süreci haline gelmektedir. Üretim ilişkileri ve onların yeniden üretiminde, siyasi-ideolojik ilişkileri "yoğunlaştıran, maddileştiren ve kendinde cisimleştiren" devletin, yazara göre, her üretim tarzı için özgül olan mevcudiyeti bu temelden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, devlete üretim ilişkileri içinde ve onların yeniden üretilmelerinde her zaman kurucu bir rol atfeden Poulantzas'a göre, meşru olan genel bir devlet kuramından ziyade, kapitalist düzende devletin ekonomik alandan ayrılarak özgül bir nesne ve bir kavram haline gelmesi nedeniyle, kapitalist devlet

kuramıdır. Altyapı-üstyapı ikiliğine alternatif olarak sunulan yapı-üstyapı kavramlaştırmasına kısmen benzer bir yaklaşım ortaya koymuş olan Poulantzas, üretim ilişkileri ve yeniden üretilmeleriyle ilişkilendirdiği devletin her üretim tarzında özgül olduğu üzerindeki vurgusunda yapı-üstyapı kavrayışından ayrılmaktadır. Devleti her üretim tarzı için özgül hale getirmek, Poulantzas'ın eleştirdiği, yalıtılabilir nesne olarak devlet anlayışı ile görece benzer bir hataya düşerek, devleti başka bir biçimde dokunulmaz bir alan kılmaktadır. Çünkü devletin her üretim tarzına özgül olduğunu iddia etmek, aynı zamanda sürekli kendini yeniden üretebileceğini de söylemektir. Oysa Poulantzas, sunduğu bütünlüklü ve gelişkin analizlerin ötesinde, yalnızca son kertede belirleyici olan ekonominin karşısında devlete özerklik vermekle kalmamakta, genel olarak devlet kavramının kendisini de özerk kılmaktadır. Yani, farklı kombinasyonlarla ortaya çıktığını söylediği ve özgül olarak nitelediği toplumsal formasyonların her birini niteleyen sıfat (feodal, kapitalist vb.) farklı olmakla birlikte, nitelenen yapının devlet adını almasında bir ortaklık olabileceğini göz ardı etmektedir. Bir düşünce sistemi çeşitli durumlar için aynı kavramı kullanıyorsa, bu durumlar içinde bir ortaklık görmesi gerekmekte ya da ortaklık görmeden aynı kavramı kullanması halinde kendisiyle çelişmektedir. Devlete ilişkin bir çıkarımın temeli, Poulantzas'ın devlete üretim ilişkileri ve onların yeniden üretilmelerinde verdiği konum dahi olabilir. Başka bir deyişle, siyasi-ideolojik ilişkilerin ve üretim ilişkilerinin karşılıklı olarak birbirlerini üretiyor olmalarının kendisi, farklı devlet biçimlerinin önemi saklı kalmak üzere, devlete ilişkin genel çıkarımlar yapmaya izin verebilir.

Şimdiye kadarki bütün toplumların tarihi değişik dönemlerde değişik biçimlere bürünen sınıf karşıtlıkları içinde hareket etmiştir. Ama bu karşıtlıklar hangi biçime bürünmüş olursa olsunlar, bütün geçmiş yüzyıllar için ortak bir olgu vardır; o da toplumun bir bölümünün öteki bölümünü sömürmesidir. Öyleyse gösterdiği olanca çeşitliliğe ve değişikliğe karşın bütün yüzyılların toplumsal bilincinin bazı ortak biçimler içinde, sınıf karşıtlığı tümüyle ortadan kalkmadıkça tamamen çözümleri olanaksız bilinç biçimleri içinde hareket etmesinde şaşılacak bir yan yoktur (Marx ve Engels, 2014: 66-67).

Yukarıdaki pasajda, sınıf karşıtlıklarının sürekliliğine, biçimler değişse dahi ortak bir olgu olarak sömürünün devamlılığına ve bundan kaynaklı ortak toplumsal bilinç

biçimlerine yapılan vurgu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla tarihsel ve toplumsal bu ortaklık, biçimler değişse dahi bir üstyapısal unsur olan devletin de ortaklık gösterebileceğine işaret etmektedir. Bununla birlikte, devletin mutlak ve bağımsız bir kendilik olarak düşünülmesi de toplumsal bilincin ortaklığının bir unsuru olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla yinelemek gerekirse, bu ortaklık, Poulantzas'ın öne sürdüğünün aksine, devlete ilişkin genel çıkarımlar yapmak için ortak bir zemin olabilir.

Devletin sınırlarına ilişkin bakış, tercih edilen tarih anlayışına bağlı olarak da biçimlenmektedir, çünkü tarihin kesikli ya da devamlı<sup>9</sup> olarak ele alınması, devletin kendiliğinden bir oluşum ya da tarihsel koşullarla ortaya çıkan bir unsur olarak kabul edilmesine etkimektedir. Bu çerçevede, Marksist kuramda ortaya çıkan tarih anlayışının devamlı olarak nitelendirilebilecek bir tarih anlayışı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, kuramda, üretim ilişkileri ve sınıf karşıtıları üzerinden oluşturulan tarih okuması, özellikle “Alman İdeolojisi”nde idealist tarih anlayışına yöneltelen eleştiri üzerinden ortaya çıkmaktadır. Marx ve Engels (2013: 36-37) tüm tarihin temel koşulunun, ilk tarihsel eylem olan insanların ihtiyaçlarını karşılayacakları araçları üretmeleri olduğunu ve her tarih anlayışının bu temel olguyu en geniş kapsamıyla gözlemlemesi gerektiğini belirtmektedir.

Gerçek üretim sürecinin, yaşamın maddi üretimiyle açıklanmasına ve bu üretim tarzıyla bağlantılı ekonomik ilişki biçiminin, yani, burjuva toplumun, tüm tarihin temeli olarak ele alınmasına dayanan tarih anlayışı, bu toplumun hem eylemi içinde devlet olarak açıklanmasına hem de tüm bilincin, tüm teorik yaratım ve biçimlerinin kaynağı olarak oluşum sürecini, yine bu yaratımlar ve biçimler ışığında izlemeye dayanır. Bu anlayış, idealist tarih anlayışı gibi, her tarihsel devir için ayrı bir kategori arayışına çıkmaz; aksine daima tarihin gerçek zemini üzerinde durur. Pratiği fikirden hareketle değil fikirlerin oluşumunu maddi pratikten hareketle açıklar (Marx ve Engels, 2013: 44-45).

---

<sup>9</sup>Tarihin devamlılığı evrimci bir tarih anlayışına değil, toplumsal dönüşümün köklerine referans vermektedir. Başka bir deyişle, devamlılık, hiçbir tarihsel olgunun, kendi başına ortaya çıkmayacağına, daha önceki tarihsel bağlam ve toplumsal ilişkiler tarafından koşullandığına işaret etmektedir.

Marksist kuramda temel açıklama noktasının üretim ilişkileri ekseninde biçimlenen insan eylemi olduğu ve dolayısıyla devlet de dahil olmak üzere, hukuk, ideoloji gibi alanların bu eksen temelinde açıklanması gerektiği sonucuna ulaşılmaktadır. Buna ek olarak, her tarihsel devir için ayrı bir kategori ya da her üretim tarzı için ayrı bir devlet arayışına çıkmanın en azından belli sınırları olması gerektiği de ortaya çıkmaktadır. Bu elbette ki her üretim tarzında farklı bir devlet biçimi ortaya çıktığı gerçeğini inkar etmek ya da devletin değişmez bir konumlanış olduğunu söyleyerek onu mutlaklaştırmak ve soyutlaştırmak anlamına gelmemektedir. Bu noktada, devleti yapının unsurlarıyla ve üretim ilişkileriyle ilişki içinde düşünerek onu somut bir zemine oturtmak ve devletin sınırlarını da bu somutta aramak gerektiği söylenebilir. Bu zemin üzerinde, her bir üretim tarzına tekabül eden devlet biçimlerini yadsımaksızın, üretim tarzları içinde değişimin sınırlarını ve bu değişime rağmen ortak kalanları aramak mümkün olabilir.

Üretim ilişkilerinin temel nitelikleri değişirken, bu değişimin devletin ya da siyasal alanın üzerinde yarattığı etkileri görmezden gelmek devleti mutlaklaştırmanın bir başka yoludur. Aynı bakış, kuramın altyapı-üstyapı ayrımı üzerinden bir kez daha ifade edilecek olursa, altyapıdaki değişimden ya da süreklilikten bağımsız olarak üstyapıda devamlılık ya da yenilik beklemek mümkün görünmemektedir. Engels, 1884 yılında Marx'ın "Felsefenin Sefaleti" eserine yazdığı önsözde, tek gerçek üretici olmaları nedeniyle tüm toplumsal üretimin işçilere ait olması gerektiği düşüncesinin, Marx'ın da işaret etmiş olduğu gibi, ahlakın ekonomiye uygulanması anlamına geldiğine ve biçim yönünden ekonomik olarak yanlış olduğuna işaret etmektedir. Çünkü burjuva ekonomisine göre, ürünün en büyük kısmı, onu üreten işçilere ait değildir; bu nedenle bunun haksızlık olduğu söylendiğinde, ekonomik duyguların ahlaki duygularla çelişmesinden başka bir şey söz konusu olmayacaktır. Dolayısıyla Engels'e göre, Marx görüşlerini böyle bir anlayışa değil, kapitalist üretim biçiminin çöküşüne dayandırmıştır (Marx, 1999: 11-12). Bu yorumlardan, birlikte kullanılan unsurlar arasındaki kavramsal ve mantıksal uyumun, birbirlerini etkiliyor olmaları nedeniyle zorunlu olduğu sonucu çıkarılabilir. "Devletin Sönümlenmesi" başlığında tartışılacak olmakla birlikte, sosyalist devlet kavramında, üretim ilişkileri ve toplumsal alanda yaşanan dönüşümün, kuramın egemen sınıfın aracı olarak güçlü devlet imgesiyle örtüştürülmesi, ekonomik duygularla ahlaki duyguların çatışması olmasada, mevcut koşullarla egemen ideolojinin kalıntılarının çatışması olarak okunabilir. Sosyalist devlet kavramında, sosyalist nitelemesi yapının tüm unsurlarında

gerçekleşen bir değişime işaret ederken, bu durumda üstyapının unsuru olan devletin devamlılığını nasıl koruduğu sorusu açığa çıkmaktadır. Çünkü sosyalist nitelemesi, kapitalist ya da feodal nitelemeleri gibi sömürüye dayanan sınıflı toplumu değil, sınıfların ortadan kaldırılmasına yönelik bir geçiş dönemini ifade etmektedir. Bu geçiş aşamasında da eski unsurlar belli bir dayanıklılık göstermektedir, fakat Poulantzas'ın belirttiği gibi, yapıya niteliğini veren unsurların kombinasyonlarıysa, o halde bu eski kalıntıların varlığından ziyade birleşim biçimlerinin belirleyici olması gerekmektedir. Bu durumda, söz konusu unsurların oldukları gibi ya da çok fazla bir değişime uğramadan birleşmeleri durumunda sosyalist kavramının yerini bulmayacağı ya da farklı biçimlerde birleşmeleri halinde önceki kombinasyonların oluşturduğu altyapının, üstyapı unsuru olan devletin ortaya çıkmayacağı düşünülebilir.

Altyapı-üstyapı tartışmalarında bir diğer önemli nokta üstyapının bir unsuru olarak tasavvur edilen devletin, Althusser'in (2014: 44) de belirttiği üzere, Marksist gelenekte açıkça "baskı aracı" olarak kabul edilmesidir. Devlet, "işçi sınıfının artı-değerin zorla elde edilmesi sürecine (kapitalist sömürüye) boyun eğmesi için, egemen sınıfların işçi sınıfı üzerindeki egemenliğini güvence altına almasını sağlayan bir baskı makinesi" olarak tarif edilmektedir. Bununla birlikte devletin tarifi, Marksist kuramda, üretim ilişkileri, mülkiyet, işbölümü ve çıkar kavramlarıyla örülerek yapılmaktadır. Buna göre, ilk biçimini kadının ve çocukların evin erkeğinin kölesi oldukları aile içinde bulan işbölümü ile birlikte, zihinsel ile maddi faaliyet, eğlence ile çalışma, üretim ile tüketim farklı bireylerin payına düşmüştür (Marx ve Engels, 2013: 40-41). Bu noktaya ilişkin olarak Poulantzas (2004: 61-63), fikir işçiliği ile siyasi hakimiyet, bilme ve iktidar arasındaki ilişkinin en eksiksiz biçimde kapitalist devlet içinde gerçekleştiğini öne sürmektedir. Kapitalist devlet, üretim ilişkilerinden ayrılmış bir halde, "beden işçiliğinden kopartılmış fikir işçiliğinin" yanında yer almakta ve bu nedenle, kendi oluşumu ve yeniden üretimi için özgün bir role sahipken, bu bölünmenin sonucu haline de gelmektedir. Marx, Engels ve Poulantzas'ın üretim ilişkilerinin dayandığı temellerden biri olarak işbölümü üzerindeki vurguları, üretim ilişkilerinin karmaşık bir toplumsal ilişkiler sistemini içerdiğini göstermektedir. Bu bağlamda işbölümünü önemli kılan nokta, "ortaklaşa çıkar" düşüncesi temelinde devlete yönelik bir açıklama alanı oluşturmasında yatmaktadır. Çünkü Marx ve Engels'e (2013: 41) göre, işbölümü, bireylerin ya da ailenin çıkarlarıyla, işin bölüştürüldüğü bireyler arasındaki karşılıklı

bağımlılığı gösteren ortaklaşa çıkar arasındaki çelişkiyi de içermektedir. İşbölümü yoluyla toplumsal faaliyetin sabitlenmesi, insanın kendi ürününün nesnel bir güç haline gelmesine neden olmakta ve devlet de bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Özel ve ortak çıkar arasındaki bu çelişkiden hareketle ortaklaşa çıkar, devlet adı altında, gerçek bireysel ve ortaklaşa çıkarlardan ayrı, bağımsız bir biçim alır ve aynı zamanda yanıltıcı bir ortaklık görünümü altında, fakat daima kan bağı, dil, daha büyük ölçekli işbölümü ve diğer çıkarlar gibi her aile ve kabile topluluğunda mevcut olan bağların somut zeminine dayanan... zaten iş bölümü tarafından koşullanmış bulunan ve bu türden her insan yığını içinde ayrışan ve aralarından birisinin bütün diğerleri üzerinde egemenlik kurduğu sınıflara dayanan bir biçim alır. Bundan çıkan sonuç, devlet içindeki tüm mücadelelerin, demokrasi, monarşi ve aristokrasi arasındaki mücadelenin, oy hakkı uğruna verilen mücadelenin vb. farklı sınıfların birbirlerine karşı yürüttüğü gerçek mücadelelerin büründüğü yanıltıcı biçimlerinden başka bir şey olmadığıdır (Marx ve Engels, 2013: 41).

Burada Marksist kuramın devlete ilişkin önemli bir çözümlemesi sunulmaktadır. Devlet, ortaklaşa çıkar adı altında gerçekleşen, sınıflara dayanan egemenliğin kendisi ve bu nedenle devlet içinde verilen mücadele de sınıfların mücadelesinin bir görüntüsü haline gelmektedir. Daha önemlisi, devletin biçimi ya da egemen sınıf değiştiğinde dahi, devlet yine bu ortak çıkar düşüncesinin yansıması olarak kalmaktadır.

Altyapı ve üstyapı kavramlarına, ideoloji üzerinden yaklaşan Althusser'e (2014: 43-44) göre, son kertede belirleyici olan üstyapının katları değildir ve belirleyici olmaları ancak temel tarafından belirlenmiş olarak gerçekleşebilir. Bununla birlikte Althusser, temelin son kertedeki belirleyiciliği düşüncesi altında, Marksist gelenekte üstyapının etkililik göstergeleri olarak, "üstyapının temel karşısında görece özerkliği" ve "üstyapının karşılık olarak temeli etkilemesi" şeklinde iki biçimde düşünüldüğüne de işaret etmektedir. Özerklik konusuna ilişkin olarak Poulantzas (2004: 150-151) ise, devletin politikasının, gerçek bir devlet içi çelişkiler süreci aracılığıyla kurulduğunu, yani devletin örgütleyici rolünün sınırlarının, ona yalnızca dışarıdan dayatılmış olmadığını belirtmektedir. Devlet, iktidardaki blokun örgütlenme yeri iken, aynı zamanda bu blokun herhangi bir fraksiyonu karşısında özerkliğe sahiptir; fakat bu özerklik, iktidardaki blokun fraksiyonları



karşısında devletin özerkliği değil, devletin içindeki olanakların sonucudur; yani devletin özerkliği, devletin aygıtlarının özerkliği olarak mevcuttur. Bu noktada Poulantzas'ın görüşüne, devletin bu özerkliğinin, onu kuşatan yapının sınırlarında, yapının unsurlarına değer eklenerek gerçekleştiği de eklenebilir.

Altyapı ve üstyapı ilişkisinde önemli bir ayrım Althusser tarafından yapılmıştır. Althusser'e (2014: 143-144) göre, üstyapının, dolayısıyla tüm devlet aygıtlarının rolü, sömürü ilişkileri olan üretim ilişkilerinin sürdürülmesini ve yeniden-üretimini sağlamaktır ve bu yeniden üretim işlevini devletin ideolojik aygıtları (DİA)<sup>10</sup> yerine getirmektedir. Üstyapı ve altyapının bir arada oluşu, yazara göre, en başta devletin ideolojik aygıtlarında gerçekleşmekte; fakat bu, üstyapının son kertede altyapı tarafından belirlendiği olgusunu sorgulamayı gerektirmemektedir. Çünkü devletin ideolojik aygıtlarının üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlaması, üretim ilişkilerinin işleyişini mümkün kılarak gerçekleşmektedir. Altyapı ve üstyapı ilişkisini "tarihsel blok" kavramıyla açıklayan Gramsci (2014: 75-76) ise, "üstyapıların karmaşık, çelişik, uyumsuz bütünü, toplumsal üretim ilişkilerinin bütününe yansıttığına" işaret ederek, yalnız bütüncü bir ideoloji sisteminin, yapıdaki çelişmeyi yansıtabileceği sonucuna ulaşmaktadır.

Altyapı ve üstyapı kavramları karşılıklı ilişkileri barındırmakla birlikte, bir dışsallık vurgusu da içerdiği için, yapı ve üstyapı kavramları kapsayıcı olması ve devletin hareket alanının yorumlanması açısından daha açıklayıcı görünmektedir. Çünkü esasen Marksist kuram, birbirini dışlayan bir üretim ilişkileri ve devlet kurgusundan ziyade, bu ilişkilerin içinde gömülü bir devlet anlayışını taşımaktadır. Bu ilişkilerin karşılıklı olduğunun görülebileceği bir diğer alan, sivil toplum ve devlet ikiliğidir.

## **2.2. Sivil Toplum ve Devlet**

Marksist kuramda altyapı ve üstyapı ayrımı ile bağlantılı olan bir diğer ikili konumlanmış, sivil toplum ve devlet arasındadır. Bununla birlikte, Marksist kuram içinde yeni bir anlam kazanmış olan sivil toplum ve devlet ilişkisinin kökleri Marksist kuramdan öncesine uzanmaktadır.

---

<sup>10</sup> DİA'lar, Dinsel DİA, Okul DİA'sı Aile DİA'sı, Hukuki DİA (hem baskıcı devlet aygıtına hem de DİA'lar sistemine aittir), Siyasal DİA (partileri de içeren sistem), Sendikal DİA, Haberleşme DİA'sı, Kültürel DİA olarak sıralanmaktadır (Althusser, 2014: 50-51).

İlk kez Locke tarafından 1690'da ortaya atılan sivil toplum kavramı, 18. yüzyılın ortalarına kadar devlet ile aynı anlamda kullanılmıştır. Bu özdeşlikte bir sivil toplumun üyesi olmak, bir yurttaş, yani devletin bir üyesi olmakla ve diğer yurttaşlara zarar vermeyecek biçimde yasalara uygun davranmakla aynı anlama gelmektedir. 18. yüzyılın ortalarından itibaren sivil toplum ve devlet kavramlarının farklılaşması bazı dönemlerde devletten (devlet denetimine duyulan gereksinim) bazen de sivil toplumdaki (sivil toplumun devlet karşısındaki özgürlüğü) yana tavır alarak gerçekleşmiştir (Keane, 1993: 47-53; Gözübüyük Tamer, 2010: 90-91). Bu farklılaşma içerisinde Marksist kuramın temel metinlerinin aldığı tavırda ise Hegel'in sivil toplum ve devlete ilişkin yaklaşımının etkisi bulunmaktadır. Hegel'in düşüncesinde, aile ile devlet arasında konumlanmış bulunan sivil toplum, özgürlüğün doğal bir koşulu değil, devlet denetimine ihtiyaç duyan "olumsuz bir kendilik" olarak tanımlanmaktadır. Buna ek olarak, öğeleri arasında hiçbir zorunlu özdeşlik ya da uyum bulunmayan sivil toplum, uzun bir tarihsel dönüşümün ürünü olan, "medeni hukuk tarafından düzenlenmiş bir mozaik" olarak tasavvur edilmiştir. Özel çıkarlar üzerine kurulu olan sivil toplum, bu çıkarlardan ve toplumsal çatışmalardan bağımsız olarak etkinlik gösteren devletin karşıtı olarak konumlanmaktadır. Hegel, toplumdaki örgütlenme biçimlerini hiyerarşi içinde düzenleyerek, aileden sivil topluma ve devlete uzanan bir model geliştirmiştir. Ayrıca sınıfsal karşıtlıkların çözümünü, devletin toplumsal alanda daha fazla rol üstlenmesinde bulmuş; devleti, daha yüksek düzeyde bir ahlaki varlık ve toplumsal birliğin temsilcisi olarak konumlandırmıştır. Buna göre devlet, sivil toplum içindeki adaletsizlikleri ve eşitsizlikleri düzeltmek ve devletin kendisi tarafından tanımlanan evrensel çıkarı korumak için müdahalede bulunabilir (Keane, 1993: 67-74; Yetiş, 2003: 36-39).

Hegel'de bulunan devletin sivil toplum karşısındaki olumlu konumu, Marx ve Engels'de tersine dönmüştür. Devletin, devlet öncesi topluma karşı olumlu bir anlamda kullanılması sonucu ortaya çıkan ve Hegel'de en üst anlatımını bulan "devletin akılcılaşması", Saint-Simon'un düşüncesinde zayıflamış; Marx ve Engels'de toplumun yoğunlaşmış ve örgütlü şiddeti halini almıştır. Buna göre, sınıf egemenliğinin aracı olan devlet, sivil toplum tarafından koşullanmaktadır. Ayrıca Hegel'de, bireysel çıkarlar ve bencillik alanı olarak tanımlanan sivil toplumun aşılacağı alan devlet iken, Marx'a göre, sivil toplum ancak kendi içinden gelişecek dinamikler tarafından aşılabilir (Bobbio, 1993: 92-94; Yetiş, 2003: 41).

Sivil toplum ve devlet ayrımı, devlet kavramının sınırları ve niteliği için önemli bir temel sunmaktadır. Öncelikle belirtmek gerekir ki, Marx ve Engels'in görüşlerinde, belirli bir üretici etkinlikte bulunan belirli bireyler, belirli toplumsal ve siyasal ilişkiler içine girmekte, toplumsal yapı ve devlet de daima belirli insanların yaşam süreçlerinden doğup gelişmektedir (Marx ve Engels, 2013: 34). Bu görüş, eğer üretim etkinliği siyasal ve toplumsal ilişkiler için bir zemin sunuyorsa, bir siyasal ilişki biçimi olarak devletin de belirli<sup>11</sup> bir üretici etkinliğe tekabül etmesi gerektiği sonucunu getirmektedir. Marksist kuram, daha önce değinildiği üzere, genel olarak devletin egemen sınıf ile olan ilişkisini ortaya koymuş; kapitalist toplumda bu ilişkinin sömürü ilişkisi olduğunu belirtmiş; fakat ilişkinin niteliği ile egemen olma hali ya da bu ilişkinin üstyapıdaki siyasal uzamı arasında kurulan bağı sınıfsız topluma geçiş aşamasına taşıma noktasında kavramsal bir karışıklığa düşmüş görünmektedir. Çünkü kuramda ortaya koyulan söz konusu bağ, devletin yalnızca bir sınıfın egemenliğini içeren bir ilişki biçiminde değil, sömürüye dayanan egemenlik temelinde ortaya çıktığına işaret etmektedir.

Marx, din çözümlemesinden hareket eden Feuerbach'ın tersine, Hegel'in felsefi çözümlemelerini toplumsal bir bakış açısından ele almış; Feuerbach'ın insanın doğayla ilişkisine önem vererek, toplumla ilişkisini göz ardı etmiş olmasını eleştirmiştir (Yetiş, 2003: 40-41). Bu eleştiri, esasen altyapı-üstyapı kavramlarıyla ortaya koyulan karşılıklılığın kendisidir. Marx, Ekonomi Politığın Eleştirisine Katkı'nın önsözünde bu anlayışı dile getirmektedir:

Araştırmalarım, beni, -devlet biçimlerinde olduğu gibi- hukuki ilişkilerin de ne kendilerinden ne de ileri sürüldüğü gibi insan zihninin genel evriminden anlayamayacağı, tam tersine bu ilişkilerin köklerinin, Hegel'in 18. yüzyıl İngiliz ve Fransız düşünürleri gibi "sivil toplum" adı altında topladığı maddi varlık koşullarında buldukları ve sivil toplumun anatomisinin de, ekonomi politığın içinde aranması gerektiği sonucuna götürdü (Marx, 2005: 38-39).

Siyasal ilişkilerin köklerini sivil toplumda ve nihayetinde ekonomi-politikte arayan Marx'ın sivil toplum-devlet tartışmasına getirdiği yenilik, bu ayrımın aşılmasına yönelik

---

<sup>11</sup> Buradaki belirli bir üretim etkinliği, basitleştirici ve neden sonuç biçiminde olmaktan ziyade sınıfsal konumların ve sınıflar arası ilişkilerin dayandıkları temel olarak belirlilik anlamında kullanılmaktadır.

bir bakış açısı geliştirmiş olmasından ileri gelmektedir. Bu bakışta sivil toplum, devleti ortaya çıkaran çatışmaların olduğu kadar, bu çatışmaların aşılacağı toplumsal ilişkilerin alanı olarak da ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşım içinde Marx, sivil toplumun 18. yüzyılda burjuvazi ile birlikte geliştiğini ve bu nedenle de, devletin sivil topluma bağlı olduğunu ortaya koymuştur. Altyapı ve üstyapı temelinde düşünüldüğünde, sivil toplum altyapı, devletse üstyapıya karşılık gelmektedir (Yetiş, 2003: 35; Gözübüyük Tamer, 2010: 98). Bu noktaya kadar, Marx tarafından sivil toplum ve devlet ilişkisinin bir yönünün, yani bu ilişkide sivil toplumun devleti koşulladığının ortaya koyulduğu açığa çıkmaktadır. Bununla birlikte, söz konusu ilişkide temel bir nokta da, bireyin sivil toplum ve siyasal alandaki (devlet) konumu meselesidir.

Hegel'e göre, aile ve sivil toplum, devletin biçimlenmesinde belirleyiciliği olan etkin ögeler değildir; aile ve sivil toplumun varoluş biçimleri, "kendi tinlerinden başka bir tin" tarafından belirlenmektedir. Marx'a göre ise, devletin aile ve sivil toplumdaki ayrışması modern toplumsal oluşumların bir niteliğidir, çünkü modern dönemde özel yaşamın soyutlanması gündeme gelmiştir. Sivil toplumun aynı zamanda siyasal toplum olduğu Ortaçağ'da, sivil toplum içinde yer alan zümreler ile siyasal zümreler özdeşdir. Başka bir deyişle, zümreler arasındaki özdeşlik, aslında sivil toplum ile politik toplumun özdeşliğinin bir yansımasıdır. Bu özdeşliğin ortadan kalkmasıyla birlikte, sivil toplum ile devlet arasında ortaya çıkan ayrılık, modern toplumun gerçek bir niteliği haline gelmiştir. Bu nedenle Marx'ın düşüncesinde, burjuva devrim, politik nitelikteki eski sivil toplumun halktan ayrı olan unsurlarını ortadan kaldırmış; bu, sivil toplumun politik niteliğinin ortadan kalkması anlamına da gelmiştir. Bu nedenle Hegel'de sivil toplum üyesi ve yurttaş olmak üzere iki konum arasında bir çatışma görülmezken, Marx, bu iki düzey arasındaki çatışmayı modern toplumların bir özelliği olarak nitelemiştir (Yetiş, 2003: 43-56). Bireylerin sivil toplum ve devletteki konumları devletin niteliklerinin tartışılması için önemli bir alan açmaktadır. Marx'ın sivil toplum ve siyasal toplum arasında Ortaçağ'da görmüş olduğu özdeşlik, siyasal alana girebilme ayrıcalığının sivil toplumdaki ayrıcalıklarla örtüşmesi anlamına gelmektedir. Buna karşın modern dönemde herkes yurttaş iken sivil toplumdaki konumsal farklılıkların devam etmesi nedeniyle, sivil toplum ve devletteki bireysel konumlar örtüşmemektedir. Fakat her iki durumdaki ortaklık, devletin sivil toplumdaki zümreler ya da sınıflara dayanan eşitsizlikleri ilkinde göstererek, ikincisinde

örterek besliyor olmasından kaynaklanmakta; bu da sınıfsallık özelliğine karşılık gelmektedir.

Lenin, Nisan 1917’de “Bugünkü Devrimde Proletaryanın Görevleri” tezinde iktidarın niteliğine dair görüşlerini dile getirmiştir:

Rusya’da şu anki hareketin en temel özelliği, proletaryanın bilinç ve örgütlenme düzeyinin yetersizliği sonucu devrimin, iktidara burjuvazinin gelmesi ile sonuçlanan birinci aşamasından, iktidarı proletarya ve köylülüğün en yoksul kesiminin eline verecek ikinci aşamaya geçiş olmasıdır... Parlamenter bir cumhuriyet değil... Bütün ülkede, tabandan tavana yükselen bir İşçi, Yoksul Köylü ve Köylü Temsilcileri Sovyetlerinin cumhuriyeti (aktaran Carr, 2006: 83-84).

Bu hedefin dönemin koşullarından ve/veya yürütülen politikalarından kaynaklı ne oranda gerçekleşebildiği tartışması bir yana, bu tasavvurun sivil toplum ve siyasal toplum arasındaki özdeşlik meselesinde bir kırılma yarattığını söylemek mümkündür. Çünkü Lenin’in ifadeleri, sivil toplumun üyelerinin aynı zamanda siyasal toplumun üyeleri de olması gerektiğine işaret ederek, bir yanda birey diğer yanda yurttaş olarak ayrılmayan, bireylerin sivil toplumdaki konumlarından beslenen bir siyasal konum üzerinden, siyasal ve sivil toplum arasında bir özdeşlik kurmuştur. Bununla birlikte, işçi ya da köylü olmayanların siyasal alandan dışlanması üzerinden bu özdeşliğin Ortaçağ’daki özdeşlikten ne oranda farklı olduğu sorusu gündeme gelebilir. Buna benzer bir soru, oy hakkının sınırlanmasına yönelik olarak Luxemburg tarafından ortaya atılmıştır. İktidarı yalnızca Sovyetlere dayandırmak amacıyla, Lenin ve Troçki’nin, evrensel oy hakkına dayalı halk temsiliyetini ilkesel olarak reddettiklerine işaret eden Luxemburg’a (2012: 47-49) göre, oy hakkı tüm siyasal haklar gibi soyut bir adalet kavramıyla ya da öteki burjuva demokratik ifadeler çerçevesinde değil, doğrudan toplumsal ve ekonomik ilişkiler çerçevesinde değerlendirilmelidir. Sovyet hükümetince tanınan oy hakkı, burjuva-kapitalist toplumdaki sosyalist topluma geçiş aşaması için yani proletarya diktatörlüğü dönemi için düzenlenmiştir. Fakat Lenin ve Troçki’nin ortaya koyduğu bu diktatörlük yorumunda oy hakkı, sadece kendi emeğiyle geçinenlere tanınmış, toplumun geri kalanı ise bu haktan yararlanamamıştır. Luxemburg, oy hakkının sadece, çalışmak isteyen herkese kendi emeğine dayanarak uygar bir yaşam sağlayabilen toplumlarda anlamlı hale gelebileceğini söylemektedir. Fakat hammadde kaynaklarına ulaşımı

engellenen Rusya’da, mülkiyet ilişkilerinin de dönüşümüyle bir çok insan iş bulma imkanını yitirmiştir. Luxemburg, bu durumun yalnızca kapitalistler ve toprak sahipleri için değil, işçi sınıfı için de geçerli olduğuna işaret etmektedir. Bu koşullar altında oy hakkı için çalışma zorunluluğu aranmasının, giderek proletaryanın da daha büyük bir kesimini siyasal haklarından yoksun bıraktığını belirtmekte ve bu durumun halkın iktidarı olmayacağını vurgulamaktadır. Luxemburg’un tartıştığı oy hakkı örneğini, devletin çerçevesi noktasında önemli kılan nokta, toplumun belli bir kesiminin, yani işçi, köylü ya da asker olmayan kesiminin siyasal alandan dışlanması sivil toplum-devlet ayrımının bir örneği olarak değerlendirilme ve dolayısıyla sosyalist yapı altında da bir devletten bahsedilebilme potansiyelini ne oranda taşıdığı sorusu üzerinden ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, yukarıdaki tartışmaya dönüldüğünde, hem Ortaçağ’daki özdeşlikten hem de modern dönemdeki ayrışmadan farklı bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir. İlk olarak, Ortaçağ’daki gibi sivil toplum-siyasal toplum özdeşliği vardır; ama Sovyet örneğini Ortaçağ’dan ayıran nokta, sivil toplumdaki konumundan dolayı siyasal alanın dışında kalan sınıfın mevcut konumunun korunmasına değil, bir değişim aşamasından sonra siyasal alanda içerilmesine dayanmasından ileri gelmektedir. Başka bir deyişle, kapatılmış ve kuşatılmış bir siyasal alan ve içindeki eşitsizlikleriyle birlikte nitelikleri korunmaya çalışılan sivil toplum konumlarından ziyade alanlar arasındaki sınırların ve içerdikleri farklılıkların ortadan kaldırılmasının hedeflendiği bir yapıdan söz etmek mümkündür. Bununla birlikte, birey ve yurttaş ayrılığının da, uygulamadaki eksikleri bir yana bırakıldığında, yoldaşlık ile değiştiği söylenebilir. Çünkü yoldaşlık, sivil toplum ve siyasal toplumda bir özdeşliğe işaret etmesi bir yana, sivil toplumdaki bireyin devlete karşı konumu olan yurttaşlığın karşısında bireylerin birbirlerine karşı konumudur. Dolayısıyla, yurttaşlık görevleri ya da yurttaşların karşılıklı görevleri devlet dolayımıyla gerçekleşirken, yoldaşlık devletin dolayımına ihtiyaç duymamaktadır.

Marksist gelenekte, devlet-sivil toplum ilişkisine yönelik yaklaşımda bir kırılmanın Gramsci’de görüldüğünü söylemek mümkündür. Gramsci, Marx’a benzer şekilde, Hegel’den ayrılarak, tarihsel gelişmenin temelini devlette değil, sivil toplumda bulmaktadır. Bununla birlikte, Gramsci’nin yaklaşımını farklı kılan nokta, sivil toplumu, maddi ilişkilerden ziyade ideolojik kültürel ilişkileri de kapsayan bir konuma yerleştirmesidir. Başka bir deyişle, Gramsci sivil toplumun, devletin ideolojik ve kültürel hegemonya alanında olduğunu öne sürerek, sivil toplumu sadece ekonomik ilişkiler

üzerinden görmemektedir. Ayrıca Gramsci'de üstyapı, egemen bir grup tarafından uygulanan hegemonya işlevine karşılık gelen sivil toplum ile yasal hükümet aracılığıyla uygulanan egemenlik ya da yönetime tekabül eden devlet olmak üzere iki düzey üzerinden tanımlanmıştır. Yani, Marx'ta altyapı alanında yer alan sivil toplum, Gramsci'de üstyapı alanına taşınmıştır. Örneğin, Gramsci'ye göre, Ortaçağ'da sivil toplum, yönetici grubun hegemonik aygıtı olan kilisedir (Bobbio, 1993: 92-102; Gözübüyük Tamer, 2010: 99). Gramsci, bir mektubunda, devlet kavramını berraklığa kavuşturma yoluna gittiğini belirtmektedir:

Siyasal toplum ile sivil toplum arasındaki denge ya da toplumsal bir grubun ulusal toplumun bütünü üzerinde kilise, sendikalar, okullar vb. kurumlar aracılığıyla yapılan hegemonya olarak değil de, genellikle diktatörlük olarak anlaşılmaktadır... Aydınlar sivil toplumda çalışırlar... Ekonomik-korporatif aşamayı tanımlamak için, özellikle aydınların görevinin bu tür kavramına başvurmak gerekir. Ne var ki, bazı devletler, bunu aşmak gücünden yoksun olduklarını göstermişlerdir. Çünkü bu devletlerin egemenliklerini temsil ettikleri ekonomik sınıf, kendi öz aydınlar tabakasını yaratamamış, hegemonyanın uygulanması yoluyla diktatörlük safhasını aşamamıştır (Gramsci, 2014: 34).

Dolayısıyla devlet Gramsci'de, sivil toplumun üzerinde değil, içinde ve yanında işlemektedir. Buradan hareketle, sivil toplumun içinde işleyen devletin, insan etkinliği ile olan ilişkisinin ortaya koyulduğu söylenebilir.

Sovyet Rusya'daki Geçici Hükümet ve Sovyetler'in oluşturduğu çifte iktidar konumlanışı üzerinden bir eleştiri getiren Poulantzas (2004: 287), bu konumlanışın yani cepheden mücadelenin, halk kitlelerinin devlet içindeki eylemine imkan veren tek konumlanış olmadığını belirtmekte, sosyalizme giden mücadelenin, devletin dışında bir ikinci iktidar yaratılmasını hedeflemekten ziyade devletin içsel çelişkilerine uyarlandığını belirtmektedir. Poulantzas'a göre iktidar, toplumsal sınıflar arasındaki bir dizi ilişkiden oluşmuş ve sınıflar arası bir güçler dengesi olan devletin içinde toplanmıştır. Yani devlet, "el konulacak bir nesne-araç olmadığı gibi, içine nüfuz edilecek bir kale de değildir; siyasi iktidarın icra edildiği merkezdir". Poulantzas'ın çifte iktidara yönelttiği bu eleştiri, aynı

anda hem altyapı-üstyapı hem de sivil toplum-devlet tartışmalarına değmekte ve devletin, Gramsci’de olduğu gibi, sivil toplumun içinde gömülü olduğu görülmektedir.

Çifte iktidarın uygulandığı tarihsel dönemin önemli ismi Lenin’de bu ikili iktidarın farkındadır. Lenin’e göre ikili iktidar, burjuvazinin hükümeti olan Geçici Hükümet ile “proletarya ve askeri üniforması içindeki köylüler” tarafından kurulmuş bir diktatörlükten oluşan iki ayrı hükümet şeklinde ortaya çıkmıştır. Fakat bir devlette iki iktidar bir arada var olamayacağından bu ikili iktidar, Lenin’e göre, taraflardan birinin zaferi ile sonuçlanacaktır (aktaran Carr, 2006: 85). Bu noktada Lenin’in de, Poulantzas’ın da belli noktalarda yanıldıklarını, sivil toplum ve siyasal alan arasındaki ilişki biçimini göz ardı ettiklerini söylemek mümkündür. Eğer devlet sınıf mücadelelerinin ve sivil toplumun içinde konumlanıyorsa, başka bir deyişle, insan eyleminin ve sınıf ilişkilerinin etkisine açık ve onlarla karşılıklı koşullanma ilişkisine giriyorsa, ne devletin değişimini insan eyleminden ne de insan ilişkilerini devletten yalıtılmak mümkündür. Bu nedenle Lenin’in taraflardan birinin zaferi üzerine olan vurgusu, bir devlette iki iktidar konumunun olamayacağına değil, sivil toplumla etkileşen iki farklı iktidar biçiminin aynı seviyede var olamayacağı şekline dönüştürüldüğünde daha anlamlı hale gelecektir. Başka bir deyişle, siyasal alan ve sivil toplum birbirini etkilediğinden, sivil toplum ve devlet arasındaki ilişki, birinin diğeriyle çelişki içinde olduğu bir durumda varlığını koruyamayacaktır. Sosyalist devlet kurgusundaysa, siyasal alanda burjuva devletin parçalanması olarak tarif edilen dönüşümün, sivil toplumda da bir dönüşüm yaratacağı, dönüşen sivil toplumun da önceki siyasal alanla karşılık bulamayacağı sonucu ortaya çıkmaktadır. Eğer sivil toplumun temel nitelikleri kendini korurken, dönüşüm yalnızca konumlar ya da mevcut öğelerin diziliminin değişimi biçiminde gerçekleşiyorsa, devlet de yalnızca biçim değiştirecektir ve sivil toplumdaki yeni egemenlik kurma biçimlerine uyum sağlayacaktır. Fakat sivil toplumdaki ilişkilerin niteliği ve egemenliğin biçimi değişiyorsa; bu yeni öğeler farklı bir ilişki diziliminde bir araya geliyorsa, o halde siyasal alanın niteliğinin de aynı oranda değişmesi gerekmektedir. Bu durumda sivil toplumda daha niteliksel bir değişimi öngörüp, siyasal alandaki değişimi sınırlamak açıkça bir çelişki ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, üretim ilişkilerinin, yapının ve sivil toplumun niteliğinin temel değişimi olarak tarif edilen sosyalist toplumun, siyasal alandaki karşılığının devlet olmaması gerekmektedir. Ortaya çıkan, daha baskıcı ya da eşitlikçi bir iktidar olabilir, ama her iki durumda da, sivil toplumun unsurlarının belli biçimlerine ve



birleşimlerine tekabül eden devletle karşılık bulması olası görünmemektedir. Bunu göz ardı etmek hem oluşsal hem de kavramsal açıdan bir çelişki olarak ortaya çıkmaktadır.

### **2.3. Devlet İktidarı ve Devlet Aygıtı**

Marksist kuramda, altyapı-üstyapı ve buna paralel sivil toplum-devlet ekseninde tartışılan ve tasavvur edilen siyasal alan, kendi içinde de bir ayrıma tabi tutulmaktadır. Kuramda, devlet aygıtı ve devlet iktidarı birbirinden ayrılmakta, başka bir deyişle egemen olmak yalnızca devlet iktidarının elde edilmesine değil, devlet aygıtının dönüşümüne bağlı olarak da tarif edilmektedir. Dolayısıyla devletin içsel alanına ilişkin bu yaklaşım, devletin sınırlarını tartışmak için farklı bir alan açmaktadır.

Devlet iktidarı ve devlet aygıtı ayrımının Marksist devlet teorisindeki konumuna değinen Althusser (2014: 47-49), Marksist klasiklerin bu konudaki önermelerini sıralamaktadır. Buna göre, devlet, devletin baskı aygıtıdır; bu nedenle devlet iktidarı ile devlet aygıtını birbirinden ayırmak gerekmektedir. Ayrıca sınıf mücadelelerinin hedefi olan devlet iktidarı, ona sahip olan sınıf ya da sınıflar tarafından, devlet aygıtının kendi sınıfsal çıkarları için kullanılmasıdır. Bu nedenle proletarya, ilk aşamada devlet iktidarını, yıktığı burjuva devlet aygıtının yerine başka bir devlet aygıtı koymak, ileri aşamalarda ise devleti tamamen yıkma sürecini başlatmak için ele geçirmek durumundadır. Tüm siyasal sınıf mücadeleleri devlet çevresinde döndüğünden, Althusser'e göre, siyasal sınıf mücadelelerinin hedefi olan devlet iktidarı ile devlet aygıtının birbirinden ayrılması zorunluluğu doğmakta, devlet iktidarı kaybolduğunda dahi devlet aygıtı olduğu yerde kalmaktadır. Althusser'in bu değerlendirmeleri, devletin çerçevesinin tartışılması açısından özel bir önem taşımaktadır çünkü altyapı-üstyapı ve sivil toplum-devlet gibi, devleti içeren ve onunla belli biçimlerde ilişki kuran ayrı kavramlardan değil, devlet olarak tanımlanan yapının kendi içindeki kırılmalardan bahsetmek bu sınırı belirginleştirmek için yeni bir alan açmaktadır.

Devleti yalnızca bir aygıt olarak kabul eden anlayışı eleştiren Poulantzas (2014: 145), nesne-devlet anlayışıyla, devleti sınıflar arası bir güçler dengesinin maddi yoğunlaşması olarak kabul eden kendi anlayışını karşı karşıya getirmektedir. Poulantzas'a göre, "devlet kurumlarının maddi çatısını, devletin üretim ilişkileri ve toplumsal işbölümüyle olan ve devlet ile bu ilişkilerin kapitalist ayrışımı içinde yoğunlaşan ilişkiler" oluşturmaktadır. Dolayısıyla, güçler dengesine indirgenemeyecek olan devlet, bir direniş gösterdiğinden,

sınıflar arasındaki güç dengesinde, yani devlet iktidarında bir değişiklik, devlet aygıtının maddiliğini dönüştürmekte yeterli değildir. Buradaki görüşlerden hareketle, devlet aygıtının yokluğunun, güç dengelerinin ya da egemen konumdaki sınıfın değişimiyle değil, ancak toplumsal ilişkilerde kökten bir dönüşümle gerçekleşeceği sonucu çıkarılabilir. Devlet iktidarı-devlet aygıtı meselesi, Sovyet Rusya tarihine referansla Şubat Devrimi sonrası üzerinden de görülebilir. Bu dönem Sovyet Rusya'da Çar hükümetinin yasal halefi olan Geçici Hükümet ve İşçi Temsilcileri Sovyet'i tarafından gerçekleştirilen ikili iktidar biçimindedir (Carr, 2006: 75-76). Bu ikili iktidar yapısını, Poulantzas (2004: 282-284), "III. Enternasyonal'in bıraktığı ve Stalinciliğin etkilerini taşıyan devrimci bir model" olarak nitelendirmektedir. Bu modelde, kapitalist devlet her zaman, burjuvazinin istediği gibi kullandığı bir araç olarak düşünöldüğünden, halk kitlelerinin mücadeleleri, bu devletin oluşumunda bir etken olamayacağı gibi, devlete de nüfuz edemez. Başka bir deyişle, sınıf çelişkileri devlet ile devletin dışındaki halk kitleleri arasında konumlanmıştır. Buna göre, halk kitlelerinin devlet iktidarı için yaptıkları mücadele ancak cepheden ve çifte iktidar yaratma hedefinde olabilir. Ayrıca, bu devletin kendine özgü, ondan koparılıp alınması söz konusu olan bir iktidara sahip olduğu da varsayılmaktadır. Devlet iktidarını almak, devlet dışında olduğu varsayılan Sovyetler iktidarı tarafından ikame edilmesi amacıyla, devleti işgal etmek anlamına gelmektedir. Poulantzas, bu anlayışın temelinde, halk kitlelerinin devletin içine müdahale edebilmelerine yönelik şüphenin yattığını belirtmektedir. Devlet iktidarının sosyalizme geçiş süreci içindeki dönüşümü için, önce devlet iktidarını almak ve sonra tüm devlet aygıtını yerle bir etmek, yeni bir tür devlet halinde oluşturulan ikinci iktidarı (Sovyetler) ona ikame etmek gerekmektedir. Poulantzas'ın söz konusu modele yönelttiği eleştiri, sınıf mücadelesinin devletin dışında konumlandırılması noktasında oldukça haklı görünmektedir. Fakat iktidarın iki parçası olduğuna göre, diğer iktidar biçiminin de Sovyetlerin dışında konumlandırıldığına dair bir şey söylememektedir. Üstelik daha önce değinildiği üzere, Lenin'de bu ikili iktidarın farkında olarak, durumun taraflardan birinin zaferi ile sonuçlanacağını belirtmiştir. Dolayısıyla ikili iktidar modeli, yapının ve sivil toplumun içinde hem eski unsurların bileşimlerinin, hem de bu eski unsurlardan doğan yeni biçimlerin yer aldığı bir durum olarak da düşünölebilir. Bununla birlikte halk kitlelerinin, tüm eksikliklerine rağmen Sovyetler'i ortaya çıkarma yoluyla, bir biçimde iktidar alanına ve devlete etkidiği de söylenebilir.

Poulantzas (2004: 144), araçsalci devlet anlayışında, devletin maddiliğinin kendine özgü bir siyasi tutarlılığı olmadığına ve bu maddiliğin devlet erkine, yani bu aracı manipüle eden sınıfın erkine indirildiğini belirtmektedir. Dolayısıyla bu görüş, yazara göre, devlet iktidarının başka türlü de kullanılabilceğini, yani işçi sınıfı tarafından sosyalizme geçiş için de kullanılabilceğini söylemektedir. Oysa daha önce de belirtildiği üzere, kuramın temelde üretim ilişkilerine ve maddi koşullara referans veren devlet yaklaşımı, devlet aygıtının ve iktidarının ancak belli bir hareket alanında var olabileceğine işaret etmektedir. Devletin bu biçimde açıklanması ise, sınıfsız topluma geçiş aşamasında ortaya çıkacak olan yapının devlet olabilme potansiyelini ve devletin sönümlenmesi düşüncesini sorgulanır hale getirmektedir.

#### **2.4. Devletin Sönümlenmesi**

Kuramın altyapı-üstyapı, sivil toplum-devlet ve devlet iktidarı-devlet aygıtı kavramlarının buluştuğu ortak nokta olarak “devletin sönümlenmesi” tasavvuru ortaya çıkmaktadır. Öncelikle devletin sönümlenmesi kavramının, burjuva devlete değil, sınıfsız topluma geçiş aşamasında kurulacak olan sosyalist devlete ya da proletarya diktatörlüğüne ilişkin olduğunu belirtmek gerekmektedir. Sınıfsız topluma ulaşmak için bir geçiş aşaması tasarlayan kuram, bu aşamayı çeşitli özelliklerle açıklamakta ve gerekçelendirmektedir. Bu gerekçelendirme, temel olarak kuramın devlete ilişkin yaklaşımından beslenmekte, fakat kavramın kullanım çerçevesinin aşılması da yine aynı nokta da gerçekleşmektedir. Söz konusu ilk adımda, tüm sermayeyi burjuvazinin elinden adım adım almak, üretim araçlarını “devletin, yani hakim sınıf olarak örgütlenmiş proletaryanın” elinde merkezileştirmek ve üretici güçlerin kütlesini artırmak için kullanılmak üzere proletaryanın siyasi hakimiyeti aldığı belirtilmektedir. Bu hakimiyetin hedeflerini gerçekleştirmesinin yolu olarak da, mülkiyet hakkını ve burjuva üretim ilişkilerini ortadan kaldıracak önlemlerin alınmasının gerekliliğine işaret edilmektedir (Marx ve Engels, 2014: 66-67). Dolayısıyla kuramın; ilki, burjuva devletin parçalanması yoluyla ortaya çıkan yeni bir devletin ya da “yarı devletin” varlığıyla biçimlenen alt; ikincisi, kafa-kol emeği, kır-kent gibi ayrımların da ortadan kalktığı sınıfsız topluma ulaşan üst olmak üzere iki aşamaya dayanan bir kurgusu bulunmaktadır.

Bu iki aşamalı geçiş ve ilk aşamada hakim sınıf olarak proletaryanın devlete gereksinim duyması, kuramın devleti ele alış biçiminden kaynaklanmakta; ama aynı zamanda bu ele

alışla çelişerek, kavramın sınırlarının aşılmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, daha önce de değinilmiş olmakla birlikte, kuramın siyasal alanı ve devleti ele alış biçimini bir kez daha hatırlamak anlamlı olacaktır.

Yaşamın üretimi birçok bireyin el birliğini ifade etmesi bakımından toplumsal bir ilişkidir. Belirli bir üretim tarzı ya da belirli bir sanayi aşaması, daima belirli bir el birliğiyle ya da belirli bir toplumsal aşamayla bir arada bulunur. Bu elbirliğinin biçiminin kendisi de bir üretici güçtür. Dolayısıyla insanlık tarihi daima sanayi ve mübadele tarihiyle bağlantılı olarak incelenmelidir. Sürekli yeni biçimler alan ve demek ki, insanları ayrıca bir arada tuttuğu söylenen herhangi bir politik ya da dini saçmalık mevcut değilken de bu bağlam bir tarih ortaya koyar (Marx ve Engels, 2013: 37).

Bu pasaj, kuramın, siyasal alanı ve tarihi toplumsal ilişkiler üzerinden ele alan yaklaşımına işaret etmekte; başka bir deyişle, kuram, devletin ve siyasal alanın belli tarihsel koşullar üzerinden ortaya çıktığına ve üstyapının bir unsuru olarak devletin, üretim ilişkileri ve sivil toplum tarafından koşullandığına işaret etmektedir. Benzer şekilde Engels'de, "Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni"nde, gentilice örgütlenmeden devlete uzanan tarihsel süreci anlatırken, devletin tarihin tüm dönemlerinde mevcut olmadığını ve belli koşullarla varlık kazandığını vurgulamıştır. Aynı anlatımda, devleti ortaya çıkaran koşullar da, sömürü üzerinden biçimlenen sınıf karşıtlıkları ile açıklanmaktadır.

Devletin sönmelenmesi kavramına temel olan düşünce "egemen sınıfın baskı aracı olarak devlet" anlayışıdır. Bu düşünceye göre, her tarihsel dönemde egemen sınıfın diğer sınıflar üzerindeki iktidarını sağlamanın aracı olan devlet, proletaryanın da burjuvaziye karşı kullandığı bir araç olacaktır. Fakat proletaryanın kullandığı devlet, bilinen anlamda bir devlet değil bir yarı-devlet olarak tanımlanmaktadır (Lenin, 1999: 26).

Proletarya devlet erkini ele geçirir ve üretim araçlarını önce devlet mülkiyetine dönüştürür. Fakat bununla proletarya olarak bizzat kendini ortadan kaldırır, bununla tüm sınıf farklılıklarını ve sınıf karşıtlıklarını ve böylece devlet olarak devleti ortadan kaldırır... İlk çağlarda köle sahibi yurttaşların, ortaçağda feodal soyluların, çağımızda burjuvazinin devleti... Devletin gerçekten tüm toplumun temsilcisi olarak ortaya çıktığı ilk eylem -

üretim araçlarına toplum adına el konması- aynı zamanda onun devlet olarak son bağımsız eylemidir... Kişiler üzerinde hükümet etmenin yerine şeylerin idaresi ve üretim süreçlerinin yönetimi geçer. Devlet ortadan kaldırılmaz, sönüp gider (Engels'ten aktaran Lenin, 1999: 24-25).

Üretim araçlarının devlet mülkiyetine dönüştüğü bu aşama, komünizmin ilk aşaması olarak nitelenen sürece işaret etmektedir. Bu aşamada devlete ve merkezileşmiş bir iktidar örgütüne duyulan gereksinimi Lenin (1999: 37), “sömürenlerin direnişini bastırmak ve sosyalist ekonomiyi işler hale getirmek üzere nüfusu yönetmek” için duyulan ihtiyaçla gerekçelendirmektedir. Burjuva devletin parçalanıp, yerine işçi sınıfının kendi devletini kurmasını izleyen ve sınıfsız toplumu yaratmanın maddi, teknik ve kültürel temelini atıldığı bu alt evrede, geçiş için, ileri düzeyde toplumsal ilişkilerin geliştirilmesi ve yeni bir insan tipinin yaratılması gerekmektedir. Bu nedenle, bu dönüşümün siyasal örgütü olan proletarya diktatörlüğü, bir yandan gerekli önlemleri alırken, diğer yandan baskı aracı olarak işlemektedir. Ekonomik, ahlaki ve düşünsel olarak içinden çıktığı kapitalist toplumun izlerini taşıyan bu ilk aşamada, üretim araçları özel mülkiyete değil, tüm topluma aittir. Fakat bu aşamada burjuva hukukun yarattığı eşitsizlik, yalnızca mülkiyet üzerinden ortadan kalkmışken, paylaşım alanında varlığını sürdürmektedir. Çünkü ilk aşamada paylaşım herkesin ihtiyacına göre değil, herkesin emeğine göre biçimlendiğinden ve insanlar güçlü-güçsüz, evli- bekar gibi ayrımlar içinde olduğundan, ortak mülkiyet, ürünler emeğe göre paylaşıldığı sürece, burjuva hukukun eşitsizliğini, paylaşımındaki eksiklikleri ortadan kaldıramamaktadır. Tüketim maddelerinin paylaşımı alanında burjuva hukuku, hukuk normlarına uymaya zorlayacak bir kurum olarak burjuva devleti şart koştuğundan, bu ilk aşamada yalnızca burjuva hukuku değil, burjuvazinin olmadığı bir burjuva devlet bile varlığını bir süre korumaktadır. Buna karşın, “herkesten yeteneğine göre, herkese gereksinimine göre” ilkesinin gerçekleştiği üst aşamada, bu eşitsizlik ve dolayısıyla devlet de ortadan kalkmaktadır (Fişek, 1970: 40-41; Lenin, 1999: 110-122). Aynı süreci Marx “Gotha Programı'nın Eleştirisi”nde şöyle açıklamaktadır:

Kapitalist toplumla komünist toplum arasında, birincisinin ikincisine dönüştüğü devrimci bir dönem uzanmaktadır. Buna tekabül eden bir de siyasal geçiş dönemi vardır ki, o proletaryanın devrimci diktatörlüğünden başkası olamaz (Marx, 1969'dan aktaran Fişek, 1970: 34).

Geçiş aşamasının siyasal örgütü olan proletarya diktatörlüğü kavramı da, hem diktatörlük ve proletarya kavramları üzerinden ayrı ayrı, hem de bütün olarak çeşitli biçimlerde tartışılmıştır. Proletarya diktatörlüğü olarak tarif edilen bu dönem, tarihteki bütün devlet biçimlerinde egemen sınıfların içe dönük bir demokrasi, toplumun diğer sınıflarına dönük olarak da bir diktatörlük uyguladıkları düşüncesinden beslenmektedir. Bu nedenle, üst aşamaya kadar ortaya çıkan sosyalist devletin de, bu dönemin bir sınıf mücadelesi olması nedeniyle kaçınılmaz olarak, yeni bir tarzda demokratik olması (proleterler ve mülksüzler için) ve yeni bir tarzda diktatörlük (burjuvaziye karşı) niteliği taşıması gerektiğine işaret edilmektedir. Fakat bu aşamadaki devletin, tarihteki diğer devletlerden farkı sömüren azınlığın değil, sömürülen çoğunluğun devleti olmasından ileri gelmektedir (Lenin, 1999: 46; Fişek, 1970: 61). Dolayısıyla kuramın tarifinde diktatörlüğün de farklı biçimleri olduğu açığa çıkmaktadır. “Diktatörlüğün biçimlerinden biri halkı hedef alan bir azınlığın ya da küçük bir grubun diktatörlüğü, diğeri burjuvaziye, azınlığı hedef alan, proleter çoğunluğun ve kitlelerin diktatörlüğüdür” (Stalin, 2014: 71-72).

Kavramın, diktatörlüğü niteleyen ve bu diktatörlüğün uygulayıcısı olan sınıfı belirten “proletarya” kavramı da ek bir açıklamaya ihtiyaç duymaktadır. Burada niteleyen olarak proletarya kavramı görünmekle birlikte, diktatörlüğün, yalnızca proletaryaya değil, zaman içinde değişen, fakat her zaman işçi sınıfının belirleyici siyasal ve ideolojik önderliği altındaki bir sınıf ittifakına işaret ettiği belirtilmelidir. Başka bir deyişle, sınıfların ittifakına dayanan bu sürecin belirleyici unsuru, proletaryanın siyasal ve ideolojik hegemonyası altında sınıfların ittifakıdır (Fişek, 1970: 37-38).

Kendisinden önceki egemen sınıfın yerini alan her yeni sınıf, amaçlarına ulaşabilmek için çıkarlarını, toplumun tüm üyelerinin ortak çıkarları gibi göstermek ya da düşüncelerine tümellik kazandırmak ya da onları tümel olarak geçerli yegane rasyonel düşünceler olarak sunmak zorundadır. Devrimci sınıf, sırf bir sınıfın karşısına çıktığı için, sınıf olarak değil, bütün toplumun temsilcisi olarak sahneye çıkar, tek egemen sınıf karşısında toplumun tüm kütlesi görünümündedir. Bu yüzden, her yeni sınıf kendi egemenliğini ancak önceki egemen sınıfinkinden daha geniş bir temele dayanarak kurabilir (Marx ve Engels, 2013: 53-54).

Bu geniş temele dayanmanın ve çıkarlarını ortak çıkar olarak sunmanın aracı, geçiş aşamasında sosyalist devlet olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlayış, Sovyet Rusya tarihinde de çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi<sup>12</sup> içinde Rus devriminin geleceği üzerine yapılan tartışmalar, Marksist kuramın Menşevikler<sup>13</sup>, Bolşevikler ve Troçki tarafından öne sürülen üç yorumuna dayanmaktadır. Devrimin temel unsurları işçiler ve zaman zaman köylüler iken, köylülüğün karşı devrimci bir güç olduğunu düşünen Menşevikler, köylülerle ittifakın anlamsız olduğuna inanmış; Bolşevikler, proletaryanın, otokrasiyi ve burjuvaziye gölgede bırakan bir üçüncü güç olarak ortaya çıktığını vurgulamıştır. Lenin, proletaryanın burjuva demokratik devrimi gerçekleştirmesinin yolunu, proletarya ile köylülüğün ittifakı ve devrimi Avrupa'ya da yaymak üzere iki koşula bağlamıştır. Fakat köylülükle ittifak sonucu gelecek burjuva demokratik devrimin, proletaryanın sosyalist diktatörlüğü değil, proletarya ve köylülüğün devrimci demokratik diktatörlüğü olacağını da eklemiştir. Troçki ise, Rusya'da tam anlamıyla bir burjuva sınıf olmaksızın ortaya çıkan Rus proletaryasının ileri kapitalist ülkelere kıyasla daha önce iktidara gelebileceğini belirtmiş; fakat Lenin, devrimi iki şarta bağlamışken, Troçki geçişin hemen ve kaçınılmaz olduğuna işaret etmiştir (Carr, 2006: 58-66). Özellikle Bolşevikler ve Menşevikler arasında köylülüğün ele alınışına ilişkin bu tartışma, Marx ve Engels'in bir sınıfın egemen konuma ulaşabilmek için çıkarlarını ortak çıkar olarak sunması ve bu nedenle işbirliği yapmasına yönelik görüşlerinin, tarihteki örneği olarak ortaya çıkmaktadır.

Egemen olmak gayretindeki her sınıf, proletaryanın durumunda olduğu gibi, kendi egemenliği eski toplum biçiminin tamamının ve genel olarak egemenliğin ortadan kaldırılmasını gerektirse de, kendi çıkarını yeniden genelin çıkarı olarak sunmak için –ki başlangıçta bunu yapmaya mecburdur– her şeyden önce politik iktidarı ele geçirmek zorundadır... Gerçekte, ortaklaşa olan ve ortaklaşa olduğu sanılan çıkarlarla sürekli olarak çatışan

---

<sup>12</sup> 1898'de kurulmuş olan Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi, daha sonra Rusya Komünist Partisi ve Sovyetler Birliği Komünist Partisi isimlerini almıştır. Bolşeviklerin kökenleri bu partinin kurulduğu kongreye uzanmaktadır (Carr, 2006: 15).

<sup>13</sup> Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin 1903 kongresindeki tartışmalar sonucunda oluşan ve 1912'de resmi bir ayrışmaya dönüşen bölünmenin, bir oylamanın sonucunda kaybedenlerine verilen azınlık anlamındaki isimdir. Kazananlara ise Bolşevikler (çoğunluk) denmiştir (Carr, 2006: 40-41).

özel çıkarların pratik savaşımı da, devlet biçimindeki yanılıcı genel çıkarın pratik müdahalesini ve denetimini gerektirir (Marx ve Engels, 2013: 41-42).

Daha önceki egemen sınıflar, özel çıkarlarını genel çıkar olarak sunduğu ve bunun için devleti kullandıklarından, proletaryanın da egemenlik için, tarihin önceki dönemlerinde olduğu gibi, devleti kullanmak zorunda olduğu düşüncesi tarihte de kendine yer bulmuştur. Lenin’de benzer şekilde, proletarya diktatörlüğünün, burjuva iktidarının kalıntıları temizlenmediği sürece zorunlu olan geçici bir çare olduğunu, komünizmin nihai aşamasına erişildiğinde, diğer bütün devlet şekilleri gibi, proletarya diktatörlüğünün de ortadan kalkacağını öne sürmüştür (Carr, 2006: 125). Bununla birlikte, Lenin için devlet, daha önce de tartışıldığı üzere, ikinci iktidarın Sovyetler olduğu bir çifte iktidar konumlanışıdır. Fakat bu ikinci iktidar, Poulantzas’a göre, ortadan kalkma yolunda olduğundan gerçek anlamıyla bir devlet değildir ve Lenin’in ortaya koyduğu, otoriter bir devletçilikten ziyade, biçimsel diye adlandırılan demokrasinin yerine gerçek demokrasinin radikal bir biçimde ikame edilmesidir (Poulantzas, 2004: 280-282). Bununla birlikte Luxemburg (2012: 53-54), Lenin ve Troçki’nin genel seçimlerle oluşturulacak temsili organlar yerine tüm ülkede siyasi hayatın tek gerçek temsilcisi olarak Sovyetleri göstermelerini eleştirerek, genel seçim, toplanma özgürlüğü ve ifade özgürlüğü olmadan, sadece bürokrasinin kalacağına işaret etmiştir. Birkaç düzine parti önderinin yönlendirdiği, sadece bir düzine kadarının lider olarak öne çıktığı, işçi sınıfının seçkin bir kesiminin toplantılara çağrıldığı bir diktatörlüğün, proletarya diktatörlüğü değil, bir avuç politikacının diktatörlüğü, yani burjuva anlamında bir diktatörlük olduğunu söyleyerek sert eleştirilerde bulunmuştur. Bu noktada Poulantzas (2004: 280), Luxemburg’un eleştirisinin, Lenin’in tabandan doğrudan demokrasi karşısında umursamazlığından değil, temsili demokrasi yerine tabana dayanmış olmasından ileri geldiğine işaret etmektedir. Bununla birlikte, Lenin’in Sovyetler’e karşı kayıtsız tutumunun, Sovyetlerin başarılarından sonra değiştiğini de söylemek gerekmektedir. Bu değişim, Marx’ın proletarya diktatörlüğü kavramını ilk ortaya attıktan sonra, çoğu yandaşı olmayan ve şüpheyle baktığı Paris Komünü’nde kavramın somutlaştığını keşfederek bakışını değiştirmiş olmasına benzemektedir. Lenin’de Petersburg Sovyeti’ne şüpheyle bakmış olmasına karşın, daha sonra Sovyetler’in “1871 Paris Komünü ile aynı türde bir iktidar” olduğuna işaret etmiştir. Yani Sovyetler, Lenin’ göre, yalnızca devrimci demokratik diktatörlüğün gerçekleşmesi değil, tıpkı komün gibi proletarya



diktatörlüğünün de belirtisidir (Carr, 2006: 86-89). Tabana dayanma ya da halk iktidarı meselesinde öne çıkan bir başka tartışma başlığı da öncü partinin varlığıdır. Gramsci (2014: 32-37), teori ile pratiğin kaynaştığı potalar olarak nitelendirdiği siyasal partilerin, görüşlerin yayılmasındaki etkisine ve dolayısıyla, partinin tek tek üyelere kurulmasının önemine vurgu yapmaktadır. Gramsci'ye göre, halkın fikir yönünden gelişmesine siyasal bakımdan olanak sağlayacak bir “fikri-manevi blok” meydana getirilmesi ve bir insan yığınının kendi bilincine varması için örgütlenmesi gerekmektedir. Gramsci'nin anlayışındaki parti, yalıtılmış bir araç olmaktan ziyade, toplumla ilişki içerisinde dönmek üzere ele alınmıştır. Partinin varlığı meselesi, Sovyet Rusya tarihinin de temel tartışma konularından biri olmuştur. Bu tartışma Komünist Manifesto'daki proletaryanın sınıf olarak kendiliğinden ve adım adım örgütlenmesi düşüncesine ilişkin olarak ortaya çıkmıştır. Bu konuda, sendikaların ya da grevlerin halk kitlelerini kendiliğinden olgunlaştıracağı düşüncesinin karşısında, Lenin tarafından temsil edilen “Ortodoks Sosyal Demokratlar ve Emegın Kurtuluşu<sup>14</sup>” grubunun, işçileri ekonomik ve siyasi taleplere teşvik etmek gerektiğine işaret eden yaklaşımı bulunmaktadır (Carr, 2006: 25-26).

İlki proletaryanın siyasal ve ideolojik hegemonyası temelinde sınıfların ittifakına, ikincisi sömürülen çoğunluğun sömürülenler üzerindeki baskısına işaret eden iki kavramın bir araya gelişiyle oluşan “proletarya diktatörlüğü” kavramı da, çeşitli açılardan eleştiriye uğramıştır. Bu eleştirilerden birini dile getiren Bakunin (2006: 235-237), proletaryanın hepsinin birden yönetimin başında olması mümkün olmayacağından, yönetici sınıf durumuna yükselen proletarya yaklaşımına karşı çıkarak, bunun arkasında yönetici bir azınlığın despotizminin olduğunu belirtmiştir. Fakat Bakunin, bu eleştirisiyle devletin çerçevesinde düşünür görünmektedir. Çünkü öncü parti pratik bir sorunu da içermekle birlikte, teorik olarak söz konusu olan, proletarya diktatörlüğü kavramının bir grubun egemenliğini değil, bir sınıfın çıkarlarının ve ilkelerinin egemenliğini nitelediğidir. Luxemburg (2012: 28), bu konuya ilişkin olarak, Bolşevikler'in “bütün iktidar işçilere ve köylülere” sloganıyla devrimin geleceğini garanti altına alarak, Alman Sosyal Demokrasisi'nin “halkın çoğunluğunu kazanma” sorununu da çözmüş olduklarına işaret

---

<sup>14</sup> 1883 yılında, Georgi Plehanov tarafından kurulmuş olan Rus Marksist bir gruptur (Carr, 2006: 16).

etmektedir. Alman Sosyal Demokratları bir şeyi parlamentodan geçirmek için çoğunluğa sahip olma yaklaşımının devrim içinde gerekli olduğunu öne sürerken, yazara göre, Bolşevikler burjuva demokrasisinin koruyucusu olmayı değil, sosyalizmi gerçekleştirecek bir proletarya diktatörlüğünü kurmayı hedeflemişlerdir.

Kavrama yönelik bir tartışma da, daha yakın bir tarihte, 1976 yılında düzenlenen Fransa Komünist Partisi'nin 22. Kongresi'nde gerçekleşmiş; bu kongre çerçevesinde kavramın parti taslağından çıkarılması üzerine çekişmeler yaşanmıştır. Bu tartışmalar içinde, Marchais (1977: 165-167), kongre taslağına kavrama yer verilmemesinin nedeni olarak, partinin politikasını yansıtmamasını göstermiştir. Bu önermenin temelinde, yaşadıkları dönemin, kavramın geçerli olduğu dönemden farklı koşullara sahip olduğu düşüncesi yatmaktadır. Bu düşünce üzerinden Marchais, yeni dönemin sosyalizme ilerlerken daha az şiddetli ve sosyalizmi inşa etmiş olanlarınkinden farklı bir yol gerektirdiğini belirtmiştir. Aynı görüşü paylaşan Haddad (1977: 159-160), eski ve temel bir kavram olan proletarya diktatörlüğünün, sınıf mücadelesinin belirli bir durumuna, belirli tarihi, sosyal ve ekonomik koşullara tekabül ettiği gerekçesiyle, içinde bulunulan dönemi niteleyecek yeni bir kavram ihtiyacına işaret etmiştir. Ayrıca, yazara göre, diktatörlük kavramı, Almanya ve İtalya'daki faşist rejimlerden, İspanya, Yunanistan ve Portekiz'deki diktatörlüklerden sonra eski anlamını çağrıştırmamakta; diktatörlük, demokrasinin ve özgürlüğün karşısında bir anlam taşımaktadır. 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında bir karşılığı olan bu kavram, Haddad'a göre, zafer olasılığının yalnızca işçi sınıfının ve tarım proletaryasının mücadelesine değil, işçi sınıfının anti-tekelci sosyal katmanlarla işbirliğine bağlı olduğu bir dönem için geçerliliğini yitirmiştir. Kavramın geçerliliğini yitirdiğini söyleyen bu görüşlere verdiği cevabına Balibar (1977: 168-174), kavramın teorik bir icat olmaktan ziyade yapılması gereken bir keşif olduğunu söyleyerek başlamıştır. Burjuvazinin sınıf diktatörlüğünü getiren kapitalist sömürü karşısında proletarya diktatörlüğünden geçmeksizin gerçek demokrasiye ulaşmaya çalışmanın, burjuvazinin diktatörlüğünü ve devletin sömürü aygıtını inkar etmek olacağını belirtmiştir. Buna ek olarak, sosyalist ülkelerin tarihinin, pratikteki proletarya diktatörlüğünün karşısında parti ve devletin özdeşleşmesi yoluyla yarattığı "proletarya üzerindeki diktatörlük" çağrışımı nedeniyle kavramı itibarsızlaştırdığını da eklemiştir; fakat önemli olanın sosyalist ülkelerde proletarya diktatörlüğünü engelleyen ve karşıtına dönüştüren nedenlerin analizi olduğuna da işaret etmiştir. Sonuç olarak, Balibar,

burjuvazinin dayattığı kitlesel demokratik mücadelenin proletarya diktatörlüğünün alternatifi olamayacağını; esas meselenin, proletarya diktatörlüğünü gerçeğe dönüştürmek üzere işçileri ve tüm insanları burjuva devlete karşı birleştirecek olan demokratik kitle mücadelesinin nasıl geliştirileceği sorusu olması gerektiğini söylemiştir. Bu tartışmalarda ilk iki ismi destekleyen Besse (1975: 175-181) ise, devlet tekelci kapitalizme karşı yürütülen mücadelenin proletarya diktatörlüğü kavramı ile karşılanamayacağını; bu nedenle işçi sınıfının burjuva diktatörlüğüne karşı olan tüm insanlarla birleşmesi gerektiğini belirtmiştir. Çünkü Besse'ye göre, emperyalizm, halk içindeki karşıtlıkları kendi yararına kullanabilmektedir.

Proletarya diktatörlüğü kavramına ilişkin tartışmalar bir yana, geçiş aşamasında ortaya çıkacak devletin varlığı üzerine de farklı görüşler ortaya atılmıştır. Anarşist kuramın önemli temsilcilerinden Bakunin (2006: 239-240), Marx'ın düşüncesinde, proletaryanın sadece devlet aracılığıyla kurtulabileceği ve bu nedenle devletin sağlamlaştırılması gerekliliğinin yattığını belirtmektedir. Bakunin'e göre ise, proletarya devleti ele geçirmek için devrim yapmalıdır; ama devleti ele geçirir geçirmez bu “ezeli hapisaneyi” hemen yok etmelidir. Burada Bakunin'in değinmediği nokta, Marksist kuram içinde devletin ele geçirilmesinin değil, burjuva devletin parçalanmasının ve yerine yeni ve farklı tarzda bir devletin kurulmasının söz konusu olduğudur. Marksist kuram, tarih boyunca devlet bir sınıfın iktidarı olduğundan proletaryanın da bu aygıtı burjuvaziye karşı kullanması gerektiği düşüncesine yaslanır ve bu nedenle kuramda temel olarak burjuva devletin parçalanması gerekirken, proletarya devleti sönmünecek olandır. Devletin parçalanması düşüncesine bir itiraz da kuramın içinden gelmektedir. Poulantzas (2004: 291-292), sosyalizme geçiş süreci için iki doğrultuya işaret eden “devlet iktidarının radikal dönüşümü” terimini kullanmaktadır. Bu terim, ilk olarak, sosyalizme doğru devlet aygıtının radikal dönüşümünün, bu aygıtın kırılması olarak gösterilen durumu ortadan kaldırdığına işaret etmektedir. Buna göre, sosyalizme giden demokratik yol; siyasi ve ideolojik çoğulculuk, genel oy, siyasi özgürlük gibi durumları içerdiğinden, devlet aygıtının kırılması ya da tahribi terimlerinin kullanılması mümkün değildir. Çünkü demokratik sosyalizmin zorunlu bir koşulu olarak, Poulantzas'a göre, temsili demokrasi kurumlarının belli bir devamlılığı ve kalıcılığı söz konusudur. İkincisi, radikal dönüşüm terimi, devlet aygıtının değişimlerinin yönünü gösterir ve bu çerçevede devlet aygıtının devletçi bir dönüşümünün söz konusu olamayacağına işaret etmektedir. Devlet aygıtında,

devletin ortadan kaldırılması yönünde ilerleyen bir dönüşüm, yazara göre, ancak halk kitlelerinin devlet içindeki artan müdahalesinden güç alabilecektir.

Proletarya diktatörlüğü kavramı ve sosyalizm aşamasında merkezi bir iktidar olarak devletin varlığı tartışılmış olmakla birlikte, geçiş aşamasına ilişkin olarak devlet kavramının kullanımının da tartışılması gerekmektedir. Çünkü kuramın toplumsal ilişkilere referansla ele aldığı devlet kavramını geçiş aşamasında ortaya çıkacak iktidar için de kullanması kuramda kavrama yönelik çizilen alanın dışına taşmakta, bu da üretim ilişkileri ve tarihsel gelişmeler üzerinden ele alınan devletin, toplumsal ilişkilerle kurulan bağını koparmaktadır. Marksist kuram içinde devlet, ana hatlarıyla, egemen sınıfın baskı aracı, sınıf egemenliği de üretim ilişkileri üzerinden açıklanmakta ve böylece bir iktidara ya da toplumsal ilişkiye devlet niteliğini veren ana unsur sömürüye dayanan sınıf ilişkileri olarak ortaya çıkmaktadır. Devlet bu biçimde ele alınmış olmasına karşın, mülkiyetin toplumsal olma niteliği taşıdığı ve iktidarın proletarya diktatörlüğü olarak adlandırıldığı geçiş aşamasında ortaya çıkan yapının yine devlet adıyla karşılık bulması, kavramın alanının dışına çıkılmasına neden olmaktadır. Kavram, tanım alanının dışına taşarak kullanıldığı oranda da, toplumsal ilişkilerle kurulmuş olan bağ aşınmaktadır. Kuramın geçiş aşamasında proletaryanın devlete duyduğu gereksinimi, ilk olarak, “herkese emeğine göre” ilkesi üzerinden biçimlenen paylaşım (bölüşüm) temelinde gerekçelendirdiği görülmektedir. Bu durum, devlet iktidarını ele geçiren proletaryanın üretim araçlarını devlet mülkiyetine dönüştürmesiyle ortaya çıkan ilk aşamada, paylaşım eşitsiz olduğu sürece ortak mülkiyetin burjuva hukukunu ortadan kaldıramayacağı üzerinden açıklanmakta, hatta Lenin bir adım daha atarak, “burjuvazinin olmadığı bir burjuva devleti” ifadesini kullanmaktadır. Bununla birlikte, ilk aşamadaki paylaşımın ilkesini Lenin (1999: 111), üretim araçlarının tüm topluma ait olduğu, toplumsal fon için ayrılan emek miktarı çıkarıldıktan sonra, her işçinin toplumdaki ona verdiği kadarını aldığı bir durum üzerinden de açıklamaktadır. Paylaşımındaki eşitsizliğin, sınıfsız toplumun bir unsuru sayılamayacağı açık olmakla birlikte, bu geçiş aşamasının yalnızca paylaşımındaki eşitsizlik üzerinden devlet kavramıyla karşılanamayacağı da bir o kadar açıktır. Çünkü kuramın devlet tarifinde temel alınan yalnızca paylaşım değil, üretim ilişkileridir ve tüketimi ya da paylaşımı belirleyen de yine bu ilkedir. Marx (2005: 244-257), üretim, bölüşüm, değişim ve tüketim arasında ilişki kurarken, bölüşümün üretimden önce gelir gibi görünmekle birlikte, “üretimin kendi belirlenimleri ve önkoşulları” olduğunu,

örneğin bir köle çalmak için, köleliğe uygun bir üretim tarzı olması gerektiğini belirtmekte ve bölüşümün üretimle birlikte değerlendirilmesinin önemine işaret etmektedir. Dolayısıyla, kuramda sınıflar arasındaki belli bir nitelikteki ilişki temelinde tarif edilen devletin, bu ilişkilerin olmadığı bir zemindeki varlığı sorgulanabilir görünmektedir. Buna ek olarak, devletin varlığını gerekçelendirmek için yapılan açıklamada “herkese emeğine göre” ilkesi temel bölüşüm eksenini olarak alınmaktadır. Oysa “üretim araçlarındaki özel mülkiyetin yerine toplumsal mülkiyetin geçmesi” biçiminde başka bir bölüşüm daha mevcuttur ve bu temel ilke, ikinci bölüşümün niteliğine de etkimektedir. Dolayısıyla ortaya çıkan iktidarın devlet kavramıyla karşılık bulma potansiyelini bu nokta üzerinden de düşünmek gerekmektedir. İkinci sorun, geçiş aşamasında sömüren sınıflara karşı bir baskı gerektiğinden devlete gereksinim duyulduğunun belirtilmesi noktasında açığa çıkmaktadır. Üstelik bunun, sömüren azınlığın değil ilk kez sömürülen çoğunluğun baskısı olarak tarif edilmesi kavramın sınırlarını daha da karmaşık hale getirmekte, ilk durumda paylaşım indirgenmiş olan devlet, bu çerçevede de baskıyla nitelendirilmektedir. Böylece devlet, yönetimde olanların niceliğine (sömürülen çoğunluk) ve yönetimin gerçekleşme biçimine (baskı) indirgenmiş olmakta, bu da baskının temel nedeninin göz ardı edilmesi anlamına gelmektedir. Oysa kuramda, devleti, egemen sınıfın devleti haline getiren, baskıyı uygulayanların niceliği ya da baskının varlığı değil, baskının niteliğidir. Dolayısıyla, kavramın tanımlanışı ile geçiş aşamasına referansla kullanılış biçimi arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkmaktadır. Burada açığa çıkan yapının devlet adını alamayacağını söylemenin, yukarıda kurama getirilen eleştirilerle bir ortaklığı olmadığını da belirtmek gerekmektedir. Bu, anarşist düşüncenin yaptığı gibi devletin ve her türlü iktidarın hemen parçalanıp atılması ya da merkezi iktidarın olumsuz doğasına yönelik bir çıkarım değildir. Geçiş aşamasında, merkezi ve baskıcı bir iktidar ortaya çıkabilir, proletarya bir diktatörlük uygulayabilir ya da paylaşımından kaynaklı eşitsizlikler olabilir. Buna ek olarak, kavramın kullanımına ilişkin bu eleştiri, proletarya diktatörlüğü kavramına yönelik tartışmalardan da ayrılmaktadır, çünkü açığa çıkan iktidarı niteleyemeyecek olan diktatörlük değil, devlet kavramıdır. Çünkü devlet bir iktidar biçiminin adıyla, diktatörlük bir iktidarın niteliğine referans vermektedir. Biçim ancak çeşitli niteliklerin bir araya gelmesiyle var olabilir, dolayısıyla bu niteliklerin bir ya da birkaçının değişmesine göre biçim de (devlet) değişecektir. Nitelikse farklı biçimler içinde ve diğer

niteliklerle birlikte varlığını koruyabilir. O halde sosyalizm altında açığa çıkan yapı, proletarya diktatörlüğü kavramıyla nitelenebilir; fakat biçim ve niteliğin çeliştiği proletarya devleti ya da sosyalist devlet ile karşılık bulması kavramın sınırlarının dışına çıkılması anlamına gelmektedir. Füredi (2001:227), Marksist kuramda, toplumun sürekli bir akışkanlık halinde olduğunu; belli olguların ancak toplumdaki diğer olgularla ilişki ve etkileşimleriyle birlikte düşünüldüğünde anlaşılabileceğini belirtmektedir. Bu çerçevede, Marx'a göre bir birey ancak işçileri sömürmeye dayanan bir ilişki kurarak kapitalist olur; ücretli emek-sermaye ilişkisinde sağlanan ön koşulun yokluğunda, zengin birisi zengin kalabilir ama bir kapitalist olmayacaktır. Dolayısıyla, buradan hareketle, bir iktidar biçiminin devlet adını almasının da, onu niteleyen özelliklerin bir arada olduğu bir duruma bağlı olduğu söylenebilir.

Bu noktada sosyalist ve devlet kavramlarının birlikte kullanılmayacağı düşüncesiyle işaret edilen kavramsal uyumsuzluğun aynı zamanda niteliksel bir soruna referans verdiği de söylenebilir. Başka bir deyişle öne sürülen, devletin yalnızca belli bir ilişki biçimine referans verdiği için tercih edilemeyeceği değil, ortaya çıkan yapının -ki bu yapı merkezi ve otoriter bir iktidar da olabilir- zaten devlet olmayacağıdır. Yani devlet, sosyalizm söz konusu olduğunda hem kavramsal hem de oluşsal açıdan uygun düşmemektedir. Buna ek olarak, bununla kastedilen anarşist kuramın önerdiği gibi merkezi bir iktidarın karşısında yer alınması gerektiği de değildir. Ana mesele, devletin bir çerçevesi olduğu ve bunu aşan bir toplumsal yapıda kavramın kullanılmaya devam edilmesinin bu sınırın dışına çıkmak anlamına geleceğidir. Elbette devlet bir iktidar biçimidir, ama iktidar devlete indirgenemez değildir. Dolayısıyla anarşist düşünür Proudhon'un (1992: 26) otorite, yönetim, iktidar ve devletin aynı olduğunu belirtirken indirgemeci bir tavır benimsediği söylenebilir. Çünkü diktatörlük kavramına benzer şekilde, otorite ve yönetim kavramları da tek bir biçime ait değildir, fakat devlet iktidarın bir biçimidir.

Kavramlar üzerine yapılan bir tartışmanın örneğini Sovyet Rusya tarihinde de bulmak mümkündür. İşçi ve Köylü Hükümeti'nin geçici statüsünü terk ederek, kendisine bir isim vermek ve resmi bir anayasa hazırlamak amacıyla, Tüm Rusya (Sovyetler Birliği) Merkez Yürütme Komitesi'nin (VTsIK), Nisan 1918'de anayasayı hazırlamakla görevli bir komisyon kurulmasına karar vermesi bir dönüm noktası olmuştur. Bu süreçte devlete duyulan güvensizlik ve burjuva parlamentoculuğuna muhalefet, Bolşeviklerin birçoğunun sendikalist eğilimler göstermesine yol açmıştır. Bolşevikler'in bir kısmı ve

Sendikalistler burjuva demokrasisinin vatandaşını bir soyutlama olarak görerek, insanı üreticiler sınıfının üyesi olarak ele almaktan yana olmuşlardır. Bu nedenle Ocak 1918’de hazırlanan, kurucu üyelerini beş işçi federasyonuna mensup işçilerin (tarım işçileri, sanayi işçileri, ticari kurumlarda, devlet sektöründe ve özel kurumlarda çalışanlar) oluşturduğu bir cumhuriyet öneren anayasa tasarısı ortaya çıkmıştır. Hatta sol Sosyal Demokratların sözcüsü Trutovski bir konuşmasında, anayasanın burjuva bir kavram olduğunu, sosyalist devletin sadece ekonomik ve üretimle ilgili ilişkileri düzenleyen bir merkez olabileceğini, komisyonun görevinin tam anlamıyla bir anayasa değil, farklı iktidar organları arasında var olması gereken karşılıklı ilişkileri tespit etmek olduğunu söylemiştir. Beşinci Tüm Rusya Sovyetleri Kongresi’nde anayasa ile ilgili son tartışma sırasında, konuşmacılardan biri eski devlet anlayışını hatırlatacağı için “federasyon” ve “cumhuriyet” kelimeleri yerine “Tüm Rusya İşçileri Komünü” denmesini talep etmiştir (Carr, 2006: 125-126).

Bu noktada, devletin sosyalizm kavramıyla nitelenemeyeceği düşüncesi Marksist kuramın devleti ele alma biçimi üzerinden gerekçelendirilmekle birlikte, çalışmada çizilmeye çalışılan ve temelde Marksist kuramdan beslenerek oluşturulan çerçeve üzerinden de kavramın sınırının sosyalizmin sınırıyla örtüşmediği söylenebilir. İlk olarak sosyalist toplumda egemen sınıfın diğer sınıflarla ilişkisi ve iktidarı, sömürü niteliği üzerine kurgulanmadığından sınıfsallık özelliği anlamını yitirmektedir. İkincisi, üstyapısal bir unsur olarak siyasal alanda yer bulabilme, bireylerin sivil toplumdaki konumlarından beslenmektedir ve Sovyet iktidarının kurulmasında görüldüğü üzere, bireylerin siyasal alanda yer alması işçi ya da köylü olmalarından ileri gelmektedir. Bu, Engels’in gentilice örgütlenmesine görece benzer bir durumdur ve dolayısıyla toplumsal yaşamdan ayrı bir kamu gücünün varlığı da geçerliliğini yitirmektedir. Son olarak, ortaya çıkan iktidar, bir geçiş aşaması olarak kurgulandığından ve nihayetinde kendini ortadan kaldırmayı hedeflediğinden süreklilik özelliğinden de bahsetmek olası görünmemektedir.

Çalışmada tartışma konusu edilen, iktidarın biçiminin ne olacağı değil, devlet kavramının çerçevesinin niteliği ve kullanım alanıdır. Bu durumda merkezi bir iktidar, diktatörlük ya da iktidarın başka bir biçimi ortaya çıkabilir; burjuva öğeler ya da eski sistemin kalıntıları hemen yok olmayacağından yeni iktidar biçimi eski öğeleri de içerebilir. Fakat söz konusu niteliklerin işaret ettiği, bu iktidarın devlet olarak nitelenemeyeceğidir.

### 3. İktidarın Bir Göstereni Olarak Sinema: Erken Dönem Sovyet Sineması

Devlete, diğer iktidar biçimlerinden ayıran sınırları çizmek amacıyla atfedilen sınıfsallık, ayrı bir kamu gücünün varlığı ve süreklilik nitelikleri, Marksist kurama ve Sovyet Rusya tarihine referanslarla sosyalist devlet kavramı üzerinden tartışılmaya çalışılmış; çerçevenin değerlendirileceği ikinci alan olarak da sinema belirlenmiştir. Kuramsal tartışmalardan sonra, sinema üzerine bir değerlendirme yapma girişimi ilk bakışta bir kopukluk gibi görünebilir. Fakat hem genel olarak kuramsal tartışmalar hem de bu çalışma için sinema, birkaç nedenle, son derece önemli bir alan açmaktadır. İlk olarak, ikinci bölümde kuramsal açıklamaların yetersiz kaldığı oranda referans verilen Sovyet Rusya tarihinde, dönemin koşulları gereğince ideal olarak kurgulanan toplumdan belli ölçülerde uzaklaşmış olması, sinemayı bu idealin aranabileceği bir alan haline getirmektedir. İkincisi, sinema, iktidarın içinde, alternatifini olarak ya da karşısında konumlanma yoluyla biçimlenmekte, dolayısıyla iktidarla kurduğu ilişki sinemanın varlığına etki etmektedir. Fakat kurulan ilişkinin niteliği kadar, ilişki kurulan iktidarın niteliği de sinema üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğundan, sinema, iktidar üzerine yapılacak bir tartışma için anlamlı veriler sunmaktadır. Sinemayı çalışma açısından önemli kılan üçüncü neden ise, yönetime ilişkindir. Çalışmanın kavramların toplumsal ilişkilerle açıklanması gerektiği önermesi nedeniyle, toplumsal ilişkiler içinde konumlanan insanın ve koşulların üretimi olan sinema önemli hale gelmektedir. Ayrıca toplumsal gelişmelerle ve insan eylemiyle karşılıklı ilişki içinde olan kültürel alan toplumsal koşullar üzerinden yorumlanabileceği gibi, bu alanın kendisi de, içinde bulunduğu toplumsal koşullar üzerine bilgi sunmaktadır. Bu nedenle söz konusu ilişki, görsel bir veri olarak sinemayı, soyut bir kavram olan devletin aranabileceği bir alan haline getirmektedir.

Füredi (2001: 234), Marx'ın düşüncelerine referansla, sanatın, egemen üretim ilişkilerinden bağımsız olarak ya da aksine toplumun üretim alanı incelenerek açıklanamayacağına; fakat belli bir sanat yapıtının nasıl yaratıldığını anlamak için de sanat yapıtının üretildiği toplumun üretim ilişkilerini incelemenin şart olduğuna işaret etmektedir. Buradan hareketle, Sovyet sinemasının tarihte sahip olduğu özel konumun, dönemin iktidarına ilişkin çıkarımlar yapmak adına önemli bir alan açtığı söylenebilir. Sovyet Rusya'da sinema kültür politikalarının ve yeni kurulan iktidarın kitlelere kendini anlatmasının, onları belli bir yönde politize etmesinin ve eğitmesinin önemli bir aracı



olmuş; bu politikalar içinde sinemaya verilen önem açık ifadelerle vurgulanmış; dolayısıyla Sovyet sinemasının gelişimi ona verilen bu rol üzerinden biçimlenmiştir. Bu nedenle filmlerde, yeni kurulan iktidarın kendini hangi niteliklerle tanımladığına ve diğer iktidarlardan ayırttığına ilişkin temsiller önemli veriler sunmaktadır. Burada, sinemanın önemi, tarihsel gelişmelerin doğrudan bir yansıması olmasından değil, temsil ettiklerinin tarihin hangi unsurları üzerinde kurulduğu noktasında açığa çıkmaktadır. Sovyet sineması üzerine bir tartışma yürütmeden evvel, genel olarak sinema ve iktidar ilişkisine bakmak, sinemanın öneminin vurgulanması açısından yararlı olacaktır.

### **3.1. Sinema ve İktidar**

Kültür, toplumsal koşullarla karşılıklı etkileşim içindedir ve bu alanın önemli bir göstereni olan sanat için de aynı durum söz konusudur. Bu nedenle sanat, toplumsal ilişkilerle olan bağı üzerinden, söz konusu koşulların okunabileceği bir zemin sunmaktadır. Bununla birlikte, doğrudan toplumsal olayları ve gelişmeleri yansıtmayan bir eğilim içinde ve estetik kaygılarla hareket eder görüldüğü durumlarda dahi sanat eserinin alt metninde toplumsal ilişkiler kayıtlıdır. Yani sanat ister doğrudan gerçeklik üzerinde yükselsin ister bu gerçekliğin dışında ya da onu reddederek yalnızca estetik kaygılarla biçimlensin toplumsal koşullara dışsal değildir. Marksist teorisyen Plekhanov'un "sanat için sanat" anlayışına yönelik yaptığı eleştiri tam da bu noktaya temas etmektedir. "Siyasal kargaşanın ve toplumsal yozlaşmanın" arttığı 19. yüzyıl Fransa'sında, gerçekçi ve burjuva sanat anlayışları dışında üçüncü bir eğilim olarak doğan sanat için sanat anlayışını benimseyen sanatçılar, toplumla bağlarını kopararak, kendini küçük burjuva yaşantısına duyduğu tepki ile tanımlamıştır. Plekhanov'a göre ise, bu anlayışa sahip olanlar, esasen burjuva bireyciliğinin en önemli taşıyıcılarıdır; çünkü "kendini saf sanata adayan kişi, estetik zevkini yaratan o özel biyolojik, tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsızlaşmış olmaz. Sadece, oldukça bilinçli bir şekilde, onu görmezden gelir" (aktaran Daldal, 2005: 12-16). Başka bir deyişle, sanatın kendini toplumsal gerçeklikten kopuk, bireyci ve estetik kaygılarla tanımladığı durumlar dahi, bu reddedişe zemin sunan bir toplumsal gerçekliğe referans vermektedir. Dolayısıyla estetik kavrayışının ne olduğu, neyin estetik ya da güzel olarak nitelendiği, reddedişin içeriği ve reddetmenin kendisi de toplumsal gerçeklikten bağımsız değildir. Eisenstein (1985: 37) ise, sanatın toplumsal görevinden, doğasından ve yöntembiliminden ötürü her zaman bir çatışma olduğuna; bu nedenle de sanatın görevinin, birbirine karşıt tutkuların

çatışmasından doğru kavramlar oluşturmak olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla sanat, çatışma içindeki toplumsal ilişkilerin bir göstereni olarak asla tarafsız olmayacaktır. Bu noktada Adanır (2003: 15-16), sanatın toplumsal bir ürün olduğunu ve toplumsal yaşamın dışında sanatın var olabileceğini düşünmenin mümkün olmadığını belirtmektedir. Yazara göre, insanlığın gelişmesi işlevini taşıyan sanat, egemen ideoloji yanlısı da olabilmektedir. Bu anlayış, mevcut egemen ideolojiye ait dünya görüşünü estetik değerler üzerinden dönüştürerek izleyiciye dayatmaktadır. Yani sanat, Eisenstein'in da işaret ettiği, çatışmaya dayanan doğasının içinden, egemen ideolojinin kendini anlatmak ve doğal kabul ettirmek için kullandığı bir araca dönüşebilmektedir. Bununla birlikte, aşağıda idealist ve materyalist sinema anlayışlarına dayanarak tartışılacağı üzere, sanat egemen ideolojinin içinde olduğu gibi, karşısında da konumlanabilmektedir. Başka bir deyişle, sanatı ve özelde de sinemayı bir mücadele alanı haline getiren egemen ideoloji karşısındaki konumlanışdır ve bu, sinemanın tarih boyunca çeşitli biçimler alarak dönüşmesine neden olan temel etkenlerden biri olarak ortaya çıkmaktadır.

Sinema, teknolojinin de etkisiyle diğer tüm sanat dallarından daha hızlı gelişmiştir. Sessiz sinema döneminde, sanatsal bir görünüm kazanmaya başlamış; 1920'den sonraysa bir sanat olduğu ve estetik bir anlama sahip olduğu görüşü yerleşmiştir. Tüm dünyada 1905'e kadar film izleme yerleri; vodvil evleri, lunaparklar ve fuar alanları iken, daha zengin ve eğitilmiş sınıfların sinemaya ilgilerinin artmasıyla, 1905'ten sonra kalıcı sinema salonlarına eğilim başlamıştır. 1896-1912 yılları arasında sinemanın ekonomik değeri artarak, uzun metrajlı filmler yapılmaya başlanmıştır. 1913-1927 arasındaki sessiz sinema döneminden sesli sinema dönemine geçiş, 1928-1932 arasında gerçekleşmiştir. "Hollywood'un altın çağı" olarak nitelendirilen 1932-1946 arası dönem, filmlerin ekonomik başarılarının arttığı yıllar olmuştur. Bu süreçten sonra sinemanın popülerliği, televizyonun etkisiyle azalmış; bunu takip eden yıllarda, Hollywood estetik alandaki hakimiyetini yitirmeye başlamıştır. Bu hakimiyetin azalması 1960'lı yılların başında Fransa'da Yeni Dalga'nın ortaya çıkışıyla gerçekleşmiş; bunu, farklı sinema anlayışlarının ortaya çıkması takip etmiştir. Postmodern sinemanın başlangıcı olarak alınan 1980'li yıllardan sonra ise, filmler, televizyonun egemenliği altındaki eğlence ve iletişim araçlarının bir parçası olarak görülmüştür (Alço, 2013: 137-138; Terek Ünal, 2010: 13-15). Bununla birlikte, sinemanın hızlı değişim öyküsü aynı zamanda sanatın deneyimlenme süreci ya da kimler tarafından deneyimleneceği üzerinde de kırılmalar

yaratmıştır. Kolektif bir deneyim imkanı sunan sinema, sanatın bireysel yönünü görece kırmış ve kitlelerle kurduğu ilişki dolayısıyla da iktidarın kendini anlatması için önemli bir araç haline gelmiştir. Ayrıca okuma yazma bilmeyenlerin de deneyimleyebileceği bir sanat olması sinemanın bu noktadaki önemini artırmaktadır. Condal'ın (1973: 3) belirttiği üzere, seyirciler okuyuculardan daha farklı bir durumdadır. Bir roman ya da makalenin ortak bir duygu yaratması zorken, sinema seyircilere ortak bir alan açmaktadır. Ayrıca yazara göre, teknik ve mekanik yolla elde edilen görsel anlatım, kapitalizmin tarihsel süreci içinde ortaya çıkmıştır. Sinemanın ortaya çıktığı dönem, yani ilk hareketli görüntünün gösterildiği tarih, dünyada önemli toplumsal gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Bu konuda Vertov şöyle demektedir:

Kamera talihsiz bir zamanda doğdu. İcat edildiği zaman sermayenin hüküm sürmediği hiçbir ülke kalmamıştı. Burjuvazinin aklına, bu yeni oyuncağı halk kitlelerini eğlendirmek ya da daha doğrusu emekçilerin dikkatini “efendilerine karşı savaş” olan temel amaçtan saptırmak için kullanmak gibi şeytanca bir fikir geldi (aktaran Hennebelle ve Serceau, 1975: 31).

Benzer şekilde, Condal'da (1973:3) “yanlış bilgi vermenin hizmetinde bir görüntüler yığını” olarak nitelendirdiği sinemanın ve daha sonra onun izinde televizyonun, ortaya çıktığı andan itibaren bir tüketim metası olarak düşünüldüğünü, bu nedenle bütün bir yapının değiştirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bununla birlikte, Condal'ın “yanlış bilginin hizmetinde bir görüntüler yığını”, Vertov'un “yeni oyuncak” olarak nitelendirdiği sinema alanında, belli tarihsel dönemlerde farklı yönelimlerin ortaya çıktığı da görülmektedir. Hennebelle ve Serceau (1975: 32), 1922-1932 yılları arasındaki Alman Proleter Sineması'nı, 1930-1940 yıllarının İngiliz Belgeci Okulu'nu, 1945-1950 yıllarının İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni ve 1960'dan sonra belirmiş olan yeni sinema anlayışlarını bu yönelimlere örnek olarak göstermektedir. Fakat yazarlar, sinema tarihi boyunca, çoğunlukla küçük burjuvazinin egemenliğinde olan bu çeşit hareketlerin büyük bir kısmının ortadan kalktığına da işaret etmektedir. Bu nedenle, yazarlara göre, ticari düzen içinde gerçekleştirilen bu ilerici sinema denemelerinin yanı sıra, bu düzenin dışında gelişmiş bir militan sinemanın varlığı da gerekmektedir. Makal'da (1973:7) benzer şekilde, “sinemanın ilericiliğinin ötesinde, gerici düzenle özdeş tutumları pekiştirici etkiler yaratabileceği, kitlelerin sosyal tutumlarını stereotiplerle etkileyebileceğini” hatırlatmaktadır. Dolayısıyla farklı bir anlayışla sinema yapmak, çeşitli engellerle

karşılaşmak durumunda kalmaktadır. Kendi sanatına ilişkin benzer bir sorunla karşılaşan Brecht'in yaşadığı olumsuz deneyime yönelik yaklaşımı bu güçlüklerin önemli bir örneğini sunmaktadır. Brecht, "Üç Kuruşluk Opera" adlı oyununun Avusturyalı yönetmen G. W. Pabst tarafından "utanç verici bir biçimde değiştirilmesi" üzerine açtığı davayı kaybetmesini memnuniyetle karşılamıştır. Bu davaya ilişkin kaleme aldığı bir yazısında, filmin bütçesi ile eseri için savaşıyor bir sanatçı arasında geçen davanın bütçe lehindeki sonucunun, "burjuva adaletinin yasallığının mülk sahibi sınıfın hizmetinde olduğunu" gösterdiğini belirtmiştir. 1935'de "Kültürün Savunulması için Birinci Yazarlar Kongresine" katılanlara mülkiyet ilişkilerinden söz etmeyi öneren Brecht, bu nedenle "üretim araçlarının toplumsallaştırılmasının sanat için bir ölüm kalım sorunu olacağına" işaret etmiştir (Martin, 1974: 2-4).

Sinemanın karşılaştığı güçlüklerin Türkiye'deki yansımaları üzerine düşünen Makal (1974: 4-6) ise, emperyalist kültürün, geri bırakılmış her ülkede, kendi özel koşulları içinde tüm sanatlara yansıdığını belirtmektedir. 1974'de yazdığı makalesinde, üç yüze yakın filmin oluşturulduğu Türkiye'de, işçi sınıfının içinde bulunduğu koşulları yansıtan siyasal sinema örneği olabilecek bir tek filmin dahi yapılmadığına, devrimci sanat cephesi içinde yer aldığını öne süren kişilerce, kitlelere ulaşabilen en etkin silah sinemanın ihmal edildiğine işaret etmektedir. Ayrıca Türkiye'de siyasal sinema örneklerini izleyenlerin küçük burjuva sanatçılar ve çevreleri olmasını da sorunun bir başka boyutu olarak tanımlamaktadır. Siyasal sinema yapma girişiminde bulunan sinemacı, yazara göre, yapım aksaklıklarından, denetim ve dağıtım sisteminden kaynaklı güçlüklerle karşılaşacaktır. Tüm bunları bilen siyasal sinemacı, dolayısıyla, filminin amaçladığı kitlelere ulaşabilmesi için gerekli dağıtım ve gösterim örgütünü sınırlı da olsa kurmak zorundadır.

Dolayısıyla doğrudan ya da içine gizlenmiş kodlarla ancak egemen ideolojinin çizdiği çerçevenin içinde alternatif oluşturan bir sinema anlayışı olabileceği gibi, çeşitli zorluklarla karşılaşarak da olsa, bu çerçevenin dışında, yeni kodlarla işlenmiş başka bir sinema anlayışı daha ortaya çıkmaktadır. Bu sinema "devrimci", "militan" ya da "materyalist" sinema olarak isimlendirilmekte ve "idealist" sinema anlayışının karşısında konumlandırılmaktadır. Materyalist sinema anlayışı, Marksizm'den ve onun temelini oluşturan diyalektik materyalizmden kaynaklanmakta ve dünyayı yalnızca açıklamak değil, aynı zamanda değiştirmek, işçi sınıfının öncülüğünde sınıfsız bir toplumun

kurulması yolunda mücadele etmek amacını güden bir sinema kuramını da ifade etmektedir. İdealist sinema ise materyalist sinemanın karşısında konumlanmaktadır ve seyirciyi toplumun gerçeklerinden uzaklaştıran, toplum sorunlarını sınıf mücadelelerini gizleyerek sunan ve her sınıftan insanı etkilemeyi amaçlayan bir anlayış olarak ortaya çıkmaktadır. Seyirciyi bilinçlendiren, toplum sorunlarına sınıfsal analizler içinde bakan, seyircisini sınıfsal olarak belirlemiş bir sinema biçimi olan materyalist sinema anlayışı, Marksist kuramın sinemaya öz ve biçim yönünden uygulanmaya çalışılması ile oluşturulmaktadır. Ayrıca her iki sinema biçiminde kitlenin konumu da farklılaşmaktadır. Toplumsal olguları kişisel alana indirgeyen idealist sinema anlayışındaki filmlerde bireysel zafer ya da kadercilik, çaresizlik, boyun eğme gibi vurgular göze çarparken; materyalist sinema, her şeyi toplumun maddi koşullarının belirlediğini göstermeye çalışarak, kişileri sınıflarına göre tanımlamaktadır (Coş, 1974-1975: 1-7).

“Nouvel Observateur” dergisi eleştirmeni J. L. Bory, “Kamera Fabrikada” başlıklı bir yazısında, işçi ve militan sinemadan şöyle söz etmektedir:

Bu grup haberleşme ve mücadeleyi amaçlamakta olup, filmleri belgeleyici ve uyarıcı nitelik taşımaktadır. Burada görüntülerin iyiliği veya arzulananın elde edilememesi önemli değildir. Bu filmler 16 mm ve siyah-beyaz olup ne salonlarda ne de stüdyolarda gösterilmektedir. Kış günleri hariç, ya bir fabrikanın avlusunda ya da bir işçinin evinde seyredilirler (“Şafaktaki işçi sineması”, 1973: 27).

Dolayısıyla, bu sinema anlayışında üretim ve dağıtım süreçleri kadar, izleme pratiklerinin de önemli olduğu görülmektedir. Benzer şekilde Akbal Sualp (2010: 123), Marksist bir yaklaşımla alternatif filmlere bakmanın, kapitalist üretim ilişkilerinin devamlılığına ve izleyiciyle kurulan ilişkilere bakmak anlamına da geldiğini söylemekte, aktif ve katılımcı bir izleme pratiğinin önemine değinmektedir.

Hareket ettikleri zemin, izleyici karşısındaki konumları, içerikleri ve işlevleri açısından idealist ve materyalist sinema anlayışları arasındaki fark, biçim üzerine yürütülen tartışmalarda da ortaya çıkmaktadır. Sinemanın biçimsel serüveni, Büker’e (1996’dan aktaran Topçu, 2010: 130) göre, esasen “teknolojik bir keşfin sanat dalına dönüşmesinin” serüvenidir. Bu sürecin ilk dönemlerinde olduğu gibi kayıt edilen gerçeklik, zamanla öykü anlatımına dönüşmüştür ve bu dönüşümde ortaya çıkan, gerçekliğin yeniden üretimi

değildir. Çünkü gerçek malzemelerle kurmaca bir dünya yaratan sinemayı gerçeklikten araya giren biçim ayırmaktadır. F. Jameson, “biçim içsel olarak ve doğasında bir ideolojidir” demektedir. Bu nedenle bilinçli olsun ya da olmasın, oluşturulan biçimin ideolojik bir boyutu bulunmaktadır. İşçi sınıfı semtlerinden maddi kazanç sağlanamayacak olması, “izleyicileri çekmek için şık bir gösterim, üst sınıfın ahlakının savunulabileceği, cinsel duyguları okşayan bir film içeriği ve ekonomik eşitsizliğin mutluluk için önemi olmadığını öne süren görüntülerden oluşan” bir sinemanın doğmasına neden olmuştur. 1910’larda D.W. Griffith tarafından geliştirilen ahlaki kodlar, ana akım sinemanın benimsediği model haline gelmiştir. Griffith’in öncüsü olduğu bu sinema, biçimin görünmez olmasına dayanır ve içeriğinde muhafazakardır. Çünkü biçimin görünür olması sorgulanabilir ya da eleştirilebilir olması potansiyelini de doğurur ve bu da egemen ideolojinin istediği bir durum değildir (Yılmaz, 2008: 70-72). Bununla birlikte, Hollywood biçimi üzerine çalışan önemli akademisyenlerden biri olan D. Bordwell, biçimin egemen ideoloji tarafından belirlendiği oranda, kodların yeniden üretildiğini ve dolayısıyla biçimin değişmesinin kolay olmadığını belirtmektedir. Örneğin, 1920’lerden beri değişmeyen Hollywood normları, Amerikan toplumunun bir değeri olan heteroseksüel romantizme sinema aracılığıyla estetik bir fonksiyon kazandırmaktadır (1996’dan aktaran Topçu: 2010:132-133). Egemen ideoloji ile olan bağı nedeniyle biçim üzerine yapılan tartışmalarda izleyicinin konumu da önemlidir. Bu noktada, J. R. MacBean, burjuva sinemasının izleyicinin varlığını bilmezden gelir gibi görüldüğüne, sinemanın gerçekliğin bir yansıması olduğu yalanını söylediğine ama her daim izleyicinin/dinleyicinin duygularını sömürdüğüne dikkat çekmektedir. Gerçekten de oyuncuların kameraya bakmaları halinde izleyicinin yaşadığı yanılsama kırılacağından, oyuncular genelde doğrudan kameraya bakmamaktadır (aktaran Yılmaz, 2008: 73). Bununla birlikte, filmlerin, filmi üretenlerin ve filmi izleyenlerin kendilerine farklı kanallar açabileceğini, eleştirel üretim ve izleme yöntemlerinin ortaya konulmasının mümkün olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Fakat farklı pratiklere açık olması nedeniyle sinema bir mücadele alanı haline gelse de, bu alan içinde yeni bir anlayış yaratmak, yukarıda değinildiği üzere, iktidar ve sinemanın mevcut bağları dolayısıyla çok da kolay olmamaktadır. Akbal Sualp (2010: 115), bu noktaya ilişkin olarak, sinemanın ekonomi-politiğini tartışmanın ve üretim biçimlerine bakmanın önemine değinmektedir. Yazara göre, sinemanın kolektif olarak üretilmemesi, ortak ve eşit bir faaliyete

dönüşmemesi yeterince sorgulanmamakta, bu nedenle burjuva anlayışının bir ürünü olarak alternatif, devrimci, karşıt sinemalarda bile bireysel dehaler öne çıkarılmaktadır.

Filmi, üretimi için emek gerektiren ve verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen bir ürün olarak tanımlayan Comolli ve Narboni (2010: 99-100), aynı durumun bağımsız filmler ve yeni sinema için de geçerli olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle yazarlara göre film, sistemin maddi bir ürünü olması nedeniyle aynı zamanda ideolojik bir üründür. Bununla birlikte, onu üreten ideoloji tarafından belirlendiğinden her film politik hale gelmekte, kamera egemen ideolojinin dünyasını kaydetmektedir. Dolayısıyla kendi bireysel çabasıyla, ekonomik sistemi saptırsa da, hiçbir film yapımcısı filmlerin üretimini ve dağıtımını belirleyen ekonomik ilişkileri değiştirememektedir. Comolli ve Narboni'nin iddialarından hareketle, sanatın ve özelde de sinemanın estetik kaygılarla hareket eder gibi görüldüğü durumlarda dahi, karşısında, yanında ya da alternatif olarak, iktidarla bir ilişki içinde olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu nedenle doğrudan politik göndermeleri olmayan filmler de ideolojik kodlarla örülmüş hale gelmektedir. Ayrıca bu ilişki bazen karmaşık ve çok boyutlu da olabilmektedir. Bu noktaya ilişkin olarak Condal (1973:4-5), siyasal içeriği olan bir filmin, herhangi bir ticari ürün gibi işletilmesi halinde içeriğinin siyasal olmasının hiçbir öneminin olmadığına işaret etmektedir. Eğer seyirci filmi, katılmadan ve eleştirmeden izlerse, yazara göre, filmin gösterilmesinin bir önemi bulunmamaktadır. Buradan hareketle, bir filmin iktidarla ilişkisi üzerine düşünürken, filmin üretim ve dağıtım süreçlerinin ve izleyenlerin konumunun da filmin içeriği kadar önemli olduğu sonucuna varılmaktadır.

Dolayısıyla egemen ideolojinin karşısında konumlanacak sinema, görüntüden ve estetik kaygılardan ziyade içeriğin ve bu içerik yoluyla biçimlendirmenin önemli olduğu farklı bir estetik anlayışı da ortaya koymakta ve bu estetik anlayışın kendisi de bir mücadele alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü sinemada estetik ve alışılan belli görsel kodların dışına çıkmak, bireysel kahramanlar yerine kitleleri öne çıkarmak, farklı bir anlatı diline alışmış izleyici için sarsıcı bir deneyim haline gelmektedir.

Propaganda filmlerini “sıkıcı” bulan insanlar, bir de bakarsınız, yine aynı derecede söze dayanan bazı başka filmlerin “ağırbaşlı sertliği” karşısında zevkten dünyalarını şaşırırlar. Bunun nedeni buradaki sözlerin kendilerine daha az yabancı olmasıdır. Burada da filmi sıkıcı bulma ya da bulmama filmin

kültürüne yakın veya uzak olma sorunudur; tek fark söz konusu kültürün siyasal kültür olmasıdır. Bu yüzden, militan sinemacı bu gerçeği daima göz önünde bulundurmalıdır. Yaptığı iş, tanım icabı, siyasal eğitimi olmayan ya da kendisinden az olan insanları filmleri ile eğitmektir (Lebel, 1975: 44).

Sovyet sineması üzerine bir tartışma yürütmeden evvel, sinema ve iktidar üzerine yapılan bu kısa girişten hareketle söylenmesi gereken, propaganda yapma eyleminin yalnızca propaganda sineması olarak nitelendirilen türe özgü olmadığıdır. Çünkü sinema, iktidarın niteliği ve filmin içeriği ne olursa olsun, her zaman iktidarın mevcut kodlarıyla işlemektedir. İktidarın karşısında bir konum aldığı anda dahi, yeni üretmeye çalıştığı kodlar, mevcut iktidarı temel alarak biçimlendiğinden yine iktidardan bağımsız değildir ve bu nedenle sinemayı biçimlendiren iktidarla kurduğu ilişkilere sahiptir. Bu noktaya bağlantılı olarak Lenin, sınıf çelişkilerinin olduğu bir toplumda, sınıflar dışında bir edebiyat ve sanat olamayacağını, bunun ancak sınıfsız bir toplumda gerçekleşebileceğini belirtmektedir (aktaran Karaganov, 2009: 93). Lenin'in sanata ilişkin bu yaklaşımı, devrim sonrası Sovyet sinemasının niteliği üzerine yapılacak tartışmaya da ışık tutmaktadır. Çünkü daha önce belirtildiği üzere, ortaya çıkan yeni toplumda sınıflar varlığını korumasına karşın, sınıflar arası ilişkilerin değişmiş olmasının ya da en azından bu ilişkinin niteliğinin değişmesinin arzulanmasının, sanatın iktidarla ilişkisini ve buna bağlı olarak da kitleler karşısındaki konumunu görece değiştirmesi beklenmektedir. Bu değişim elbette filmlerin içeriğine, üretimine, dağıtımına ve izlenme pratiklerine de yansımak durumundadır. Başka bir deyişle, sinemanın iktidarla kurduğu ilişkinin niteliği önemli olmakla birlikte, ilişki kurulan iktidarın niteliği de önemli bir belirleyendir. Sinemayı bir propaganda ve eğitim aracı olarak kullanmanın doğrudan ve açıktan bir örneği olarak ortaya çıkan Sovyet sinema tarihi ise, filmlerin içeriği, sinema üzerine yapılan deneyler ve sine-trenler gibi çeşitli yeniliklerle sinemaya farklı bir anlayış getirmiştir. Çünkü sinemanın biçimlenişinde rol oynayan temel etmen, yeni kurulan iktidarın, kendini kitlelere anlatma aracı olarak sinemaya yüklediği işlevdir.

### **3.2. Erken Dönem Sovyet Sineması**

Sovyet sinemasını ve özellikle erken dönemde ortaya çıkan çabaları önemli kılan, sinema tarihine yaptığı katkılar saklı kalmak üzere, yeni kurulan iktidarın kitlelere kendini anlatmasının ve kitleleri belli bir yönde politize etmesinin aracı olarak biçimlenmesidir. Bu nedenle, ilk iki bölümde yapılan tartışmalardan hareketle, yeni iktidarın kendini hangi



niteliklerle sunduğunun ve kendini diğer iktidarlardan hangi gösterenlerle ayırdığının aranabileceği bir alan olarak sinema önemli veriler sunmaktadır.

Rusya'nın sinemayla ilk tanışması, acı bir tarihsel deneyimle gerçekleşmiştir. 1896 yılında Çar II. Nikola, yoksullara yiyecek ve içecek dağıtacağı bir taç giyme töreni düzenlemiştir; burada yaşanan izdihamda 2000'i aşkın insan hayatını kaybetmiştir. Bu olayları kaydeden sinemacılar tarihin ilk haber filmi yapmış olmakla birlikte, II. Nikola hayatı boyunca sinemadan nefret etmiş; sinemayı "çöplüğe layık" olarak nitelendirmiştir. Lumiere kardeşlerin sinematograf icadı, Mayıs 1896'da, yani Paris'teki ilk gösterilerinden dört ay sonra, Petersburg ve ardından Moskova'da gösterilmiş; seyircileri çok etkileyen bu gösterilerin ilk dönem izleyicilerinden biri olan Gorki, gösteriyi "gölgelerin krallığı" olarak nitelendirmiştir. Bununla birlikte Devrim öncesinde, Rus sineması film teknolojisi açısından Batı Avrupa ve Amerikan sinemasına bağlı kalmış; dolayısıyla ilk tanışmanın ardından gelen yirmi yılın filmleri teknik ve estetik yönden Batı'nın filmleri kadar yenilikçi olamamıştır. İlk yerli film üretim şirketi 1907'de kurulmuş olmasına karşın, Rusya'daki üç üretim şirketinden birinin yabancı olması ve Birinci Dünya Savaşı öncesi gösterilen filmlerin %90'ının ithal edilmesi de bu bağımlılığın göstergesidir. Bu yenilikçi olamama durumu, Ekim Devrimi öncesindeki küçük film endüstrisinin ürettiği filmlerde diğer ülkelerin tarzlarını takip etmesinde de görülebilir. Örneğin, Rus sinemasının ilk önemli yapımcısı A. Drankov ve yönetmen V. Romakhkov imzalı ilk kurmaca Rus filmi "Stenka Razin" (1908) Fransız stilini taklit etmiştir. Bununla birlikte, filmin Rus sinemasına olumlu katkısı ülkede üretilen film sayısını artırması olmuş; 1908'de 25 olan film sayısı, 1912'de 100'e, 1914'de 230'a yükselmiştir. Ayrıca Kiev, Tiflis, Riga ve Odessa'da stüdyolar kurulmuş, önemli yönetmenler ve oyuncular yetiştirilmiş, edebiyat uyarlamaları ile tarihe eğilen filmler dönemin genel eğilimi haline gelmiştir. Hatta bu dönemde ve erken Sovyet döneminde fan dergilerine dahi rastlanmaktadır.<sup>15</sup> Bu dönemde, Çarlık sansürü dolayısıyla, günlük olaylara ilişkin filmler yerine romantik tarihi dramlar ve doğaüstü öyküler anlatan filmler üretilmiştir. Dönemin önemli filmleri arasında, yönetmenliğini V. Meyerhold'un yaptığı "Dorian Gray'in Portresi" (Portrait Doriana Greya, 1915) ve Y. Protazanov'un "Peder Sergius" (Otets Sergii, 1918) filmleri sayılabilir. Saraydaki olayları konu alması ve din

---

<sup>15</sup><http://www.infoplease.com/cig/movies-flicks-film/volga-displays-brief-history-russian-filmmaking.html> (Erişim Tarihi: 16.04.2015)

adamlarını eleştirmesi nedeniyle “Peder Sergius”, ancak Kerensky hükümeti döneminde gösterilebilmiştir. Bu dönemde bir süre için kaldırılan sansür, Romanovlar’a ilişkin filmlerin yapılmasını ve sinemanın tiyatronun egemenliğinden kurtarılmasını sağlamıştır (Abisel, 1989: 110-111; Baker, 2015: 122-123; Kenez, 1992: 10; Teksoy, 2005: 56-58).

Rus sinemasının yaşadığı esas dönüşüm ve atılım Devrim sonrasının koşulları altında biçimlenmiştir. Dönüşümün temel belirleyenleri; filmlerin içeriği ve filmlere toplumsal ve tarihsel açıdan yüklenen anlamdır. Filmlerin içeriği bu anlam üzerinden belirlenmiş ve dönemin filmleri sinema tarihine önemli katkılarda bulunmuştur. Bununla birlikte, sinemaya ya da daha geniş bir çerçeveye kültür ve eğitime yüklenen anlam, çeşitli fikirler ve tartışmalar arasında biçimlenmiştir. Sinema, kültür politikalarının ve halk eğitiminin önemli bir aracı olarak öne çıktığından, sinemanın konumunu anlamak için öncelikle erken dönemdeki kültür ve eğitim politikalarına ve bu politikaların biçimlenişindeki farklı görüşlere bakmak anlamlı olacaktır.

### **3.2.1 Devrim sonrası kültür ve eğitim politikaları**

Sovyet Rusya’da kültür ve eğitim politikalarının bir parçası olarak konumlanan sinemanın gelişimi, dönemin ekonomik ve siyasal koşullarına paralel gerçekleşmiştir. Yeni kurulan iktidar, kültür ve eğitim politikalarını kitlelere yeni bir bilinç aktarmak üzere biçimlendirmiş; sinema da bu politikaların bir parçası olarak düşünülmüştür. Sovyet Sinemacılar Derneği Genel Sekreteri A. Karaganov (2009: 99), sosyalist devrimin sanata yeni bir insan anlayışı kazandırdığını, sanatçı ve gerçeklik arasındaki yeni ilişkileri formüle ettiğini belirtmektedir. Yaratılan bu yeni insan anlayışı, bir bilinçlendirme ve eğitim süreciyle birlikte açığa çıkmıştır ve benzer şekilde yeni bir sanat anlayışının oluşumu da bu eğitim sürecinden bağımsız değildir. Başka bir deyişle, eğitim, kültür ve sinema yeni bir toplum için yeni bir insan yaratmanın aracı olarak düşünülmüştür. Bu noktaya ilişkin olarak Lenin, yoksul ve eğitimsiz insanlar üzerine bir toplum inşa etmek amacıyla yapılan bilinçlendirme çalışmalarının, politik bağlam dışında olmaması gerektiğine işaret etmiştir (Krupskaya, 2013: 29). Ayrıca halk eğitimi üretimin, ilerlemenin ve gelişmenin bir aracı olarak da düşünülmüş; bu ilerlemeyi sağlayacak olanların, yani işçilerin ve köylülerin eğitimi de bu nedenle önemsenmiştir. Lenin, 1918 yılında, Birinci Tüm Rusya Halk Eğitim İşleri Kongresi’nde şöyle demektedir:

Şimdi bütün topraklar, fabrikalar ve işletmeler işçilere ve köylülere devredilmiştir. Bugün işçilerin asli görevi, sadece fabrika bantlarının arkasında durmak veya saban arkasından gitmek değil, bunun yanı sıra ürün ve üretim araçlarını -fabrika ve işletmeleri- yönetmektir... Şimdi işçiler bilime ve okula yönelmektedirler. Onlara bu bilimi ve okulu ulaştırma görevi önümüzde önemli bir görev olarak durmaktadır (aktaran Krupskaya, 2013: 15).

İktidarın görev tanımı, Lenin tarafından, işçilere ve köylülere okul ve bilim götürmek olarak yapılmış olmakla birlikte, bu tanım, kendiliğindenlik ve parti öncülüğü meselesi üzerine yapılan tartışmalarla birlikte yürümüştür. Zira Lenin'e göre (1977: 32-33), burjuva ideolojisi ve sosyalist ideoloji arasında başka bir ideoloji yoktur ve kitlelerin kendiliğinden gelişeceğini sanmak işçileri burjuva ideolojisinin etkisine bırakmak olacak; burjuva kültürünün ve demokrasinin olduğu yerde de emekçilerin çoğunluğu "cahil ücretli köleler ve ezilen köylüler" olarak kalacaktır. Bu nedenle, iktidarın bu insanların bilinçlerini değiştirmek için kullanılması gerekmektedir, çünkü burjuva egemenliğine son verilmesi ve proletarya iktidarının kurulması ancak bu insanlarla mümkün olabilecektir. Ayrıca Lenin, halk eğitimi ve işçi sınıfı iktidarı arasında diyalektik bir bağ kurarak, işçi sınıfı iktidarının gerçek bir halk eğitimine ulaşmanın önkoşulu olduğunu ve aynı şekilde bu eğitimin de iktidarın sağlanmasında belirleyici bir faktör olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, kültür alanında da varlığını sürdüren kendiliğindenlik ve parti öncülüğü tartışması bir yana, işçilerle ve köylülerle nasıl bağ kurulacağı, hangi metotların kullanılması gerektiği de tartışma konusu olmuştur. Bu tartışma, iktidar ve kendilerini merkezi iktidardan bağımsız tanımlayan örgütler arasındaki çekişmelerle biçimlenmiştir.

Sovyet kültür ve eğitim politikalarına giden ilk adım, Bolşevikler iktidarı ele geçirmeden bir hafta önce, Ekim 1917'de Petrograd'da düzenlenen ilk proleter kültür-eğitim örgütleri konferansında atılmış; bu adımdan bir süre sonra, Halk Eğitim Komiserliği<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Komiserliğin ismi "Narodnyy Komissariat Prosveschcheniya"dır ve "Prosveschcheniy" kelimesi eğitim veya aydınlanma olarak çevrilmektedir. Bu nedenle literatürde "Commissariat of Enlightenment" (Aydınlanma Komiserliği) ve "Commissariat of Education" (Eğitim Komiserliği) olmak üzere iki farklı isim kullanılmaktadır. Bu çalışmada, karışıklık olmaması adına söz konusu Komiserlik'in kısaltması olan Narkompros kelimesi kullanılacaktır. Narkompros, sanatla ilgili pek çok birime sahiptir. Bunlar arasında LITO (Edebiyat Bölümü), MUZO (Müzik Bölümü), IZO (Grafik Sanatlar Bölümü), TEO (Tiyatro Bölümü) gibi bölümler sayılabilir. Narkompros'un fotoğraf ve sinemadan sorumlu bölümü ise FOTO-KINO adıyla bilinmektedir (Fitzpatrick, 2002: xix).

(Narkompros) kurulmuştur. 26 Ekim 1917’de Bolşevik Merkez Komitesi yeni hükümetin üyelerini Petrograd’daki İkinci Sovyetler Kongresi’nde ilan etmiş ve bu kongrede A. V. Lunacharsky<sup>17</sup> Narkompros’un başına getirilmiştir (Fitzpatrick, 2002: 91). Narkompros’un kuruluşu iktidarın kültür ve eğitim alanında önemli adımlar atmasını sağlamakla birlikte, bu konuda izlenmesi gereken yol üzerine farklı görüşler ortaya çıkmıştır<sup>18</sup>. Çünkü yeni gereksinmelere göre biçimlenecek bir sanatın zorunluluğu hissedilse de, devrime katılmış olanlar da dahil, sanatçıların ve yazarların tümü, bireysel süreçler dolayısıyla kendilerini devrimci yönde dönüştürmeyi yeterince başaramamıştır (Devrimler ve Kültür, 1987: 1230). Lenin, sanatçıların özgürlüğüne ilişkin görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

Her sanatçı, kendini sanatçı kabul eden her insan kendi ideallerine göre, tam bir özgürlük içinde yaratma hakkına sahiptir... Ama doğal olarak biz komünistiz. Ellerimizi kavuşturup oturamayız ve meydanı boş bırakıp kaos oluşmasına izin veremeyiz. Bu süreci belli bir plana göre yönlendirmemiz ve sonuçlarını tanımlamamız gerekir (aktaran Karaganov, 2009: 95).

Lunacharsky’nin Narkompros’un başındaki isim olarak yaptığı ilk deklarasyonu ise farklı bir yöne işaret etmektedir. Kültürel meselelerde Sovyet hükümetinin gücünden feragat etmesini isteyen Lunacharsky şöyle demektedir: “İnsanlar, bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde, kendi kültürlerini geliştirmek zorundadırlar... İşçilerin, askerlerin ve köylülerin kültürel-eğitsel örgütlerinin bağımsız eylemleri, hem merkezi hükümetle hem de yerel merkezlerle olan ilişkisinde tamamen özerk olmalıdır.” Lunacharsky’nin bu sözleri Narkompros’un sübvansese ettiği proleter kültür örgütleri birliği olan Proletkult<sup>19</sup>’a giden

---

<sup>17</sup> Aynı zamanda bir tiyatro yazarı olan Lunacharsky, siyasal çalışmalarının büyük bir bölümünü tiyatronun örgütlenmesine ayırmış, bu konuda birçok incelemeler yazmıştır. Bununla birlikte, hükümetin bir üyesi olarak proleter örgütlenmenin politik yönünü temsil ederken, kültürel alandaki duruşuyla zaman zaman kendi komiserliğinin karşısında yer almıştır. Kültürel alana ve sanata yaklaşımı nedeniyle Sovyet rejiminin ilk yıllarında, sonradan bireyci sayılan edebiyat örneklerini açıkça savunmuş; gerçekçilik, simgecilik ve avangart akımlar arasında dengeli bir biçimde hareket etmeyi başarmıştır (Fitzpatrick, 2002: 89; Devrimler ve Kültür, 1987:1116-1117).

<sup>18</sup> Sanat açısından partide, avangart akımları desteklemek konusundaki tartışmalar 1924’te sanatsal stillere karışmama kararının alınması; 1925’de Politbüro tarafından bu kararın benimsenmesi üzerine hafiflemiştir. Bu dönem, “Kinophot” ve “Kin” isimli dergilerde Mayakovsky ve Pudovkin; “Lef”de ise Eisenstein sinemayla ilgili görüşlerini dile getirmişlerdir (Abisel, 1989: 113-114).

<sup>19</sup> Proletkult, doğa bilimleri ve teknik beceri hariç, geçmişin tüm kültürünün proletarya tarafından yok edilmesi ve yenisinin yaratılması gerektiğini öne süren bir oluşumdur. Dönemin en önemlileri olan Petrograd ve Moskova Proletkult örgütleri, Bolşevik üyelere de sahip olmalarına karşın, kendilerini özerk sınıf örgütleri olarak nitelendirmişlerdir (Fitzpatrick, 2002: 92)

yola işaret etmekle birlikte, Proletkult hareketi özerklikten ziyade kültürel alandaki tüm iktidarı hedeflemiştir. Örneğin, Petrograd Proletkult'u, yalnızca kültür alanını değil, eğitim alanı da gasp ederek, açık bir biçimde Narkompros'un okul çağı dışındaki eğitime yönelik birimini sabote etmeyi denemiş; bu birimin Petrograd'da düzenlediği konferansa katılmayı reddetmiştir. Fakat bu noktada, sanatın, Narkompros için ikincil önemde olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Çünkü bu komiserliğin öncelikli görevi, Geçici Hükümet tarafından kurulan yönetim organlarını ve komisyonları kaldırmak ve savaş ve devrim koşullarında sanat eserlerini tahribattan korumak olarak ortaya çıkmıştır. Narkompros'un bağ kurmaya çalıştığı sanat dünyasının ise özerklik arayışı içinde olduğu görülmektedir. Örneğin Petrograd devlet tiyatrosu kendi kendini yönetmek isterken; Sanatlar Sendikası (Soyuz deyateli Iskusstv), Sanat Akademisi'ni reforme etmeyi ve sanat kurumları için tek sorumlu olmayı talep etmiştir. Üstelik bu sendikanın V. V. Mayakovsky, O. M. Brik ve N. N. Punin'i de içeren Bolşevikler'e daha yakın olan sol kanadı, sanatın özerkliği noktasında en ateşli savunucular olarak ortaya çıkmıştır (Fitzpatrick, 2002: 89-114). Dolayısıyla bu noktada, yeni iktidara muhalefet etme eğiliminin sadece tamamen karşıt düşüncelere sahip olanlarda değil, kendilerini sosyalist, hatta bazılarının Bolşevik olarak tanımladığı gruplarda da görüldüğü anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, bu tartışmalar, kimin proletaryayı daha iyi temsil edeceği üzerine yürütülmüş tartışmalardır. Söz konusu tartışmaları ve kültür alanında ortaya çıkan farklı görüşleri, devlet kavramının sınırları açısından önemli kılan nokta, tartışmaların ekseninin proletaryayı temsil etmek üzerine yoğunlaşması noktasında açığa çıkmaktadır. Çünkü devlet iktidarı, kendini temsil esnasında, tabi olanları da kendi temsilinin aracı olarak konumlandırırken; proletaryanın temsiline yönelik tartışmalarda kitlelerin merkezde olması ve iktidarın da ancak bu vasıta ile temsil şansı bulabileceği vurgusu söz konusudur. Başka bir deyişle, devlet iktidarının temsil edilmesinde merkez konumda ayrı bir güç olarak devlet dururken; kendi temsilini ancak başka bir unsurun temsiliyle gerçekleştirebilen, yani temsilin merkezine bir kitle olarak işçi sınıfını yerleştiren bir iktidar arasında belirgin bir fark ortaya çıkmaktadır. Devlete atfedilen ayrı bir kamu gücünün varlığı ve süreklilik niteliklerini sorgulanabilir hale getiren bu nokta, film örnekleri üzerinden yapılan tartışmalarda daha açık bir biçimde ele alınmaya çalışılacaktır.

Dönem içinde yapılan tartışmaların önemli bir başlığı da, proleter kültürün niteliği üzerine ortaya çıkmaktadır. Örneğin, 1918 başlarında, Petrograd Proletkult'u burjuva unsurlar içerdiği gerekçesiyle Sovyetlerin tiyatro oluşumuna katılmayı reddetmiştir (Fitzpatrick, 2002: 91). Bu esasen, sıfırdan bir kültür yaratma isteğine ve eskiye dair var olan her şeyin dışarı atılabileceği ve saf bir proleter kültür yaratılabileceği inancına dayanmakta ve dolaylı yollardan da kendiliğindenlik düşüncesinden beslenmektedir. Rusya'da Ekim Devrimi'nden sonra, fütüristler eski kültürün bütünüyle suçlanmasını istemişlerse de, Lenin ve Lunacharsky, buna kesinlikle karşı çıkmışlar; devrimin geçmişin kültürüne seçmeci bir tavırla yaklaşmasını istemişlerdir. Lenin'e göre, nasıl ki komünizm fikri insan bilgisinin toplamından doğmuşsa, proletarya kültürü için de aynı şey geçerli olmalıdır. Bu nedenle, örneğin eğitim alanı için, eski okuldaki iyi ve olumlu olguları almak gerekmektedir (Devrimler ve Kültür, 1987: 1071; Krupskaya, 2013: 23-24). Merkezi iktidarın örgütleri ve özerk oluşumlar arasında yaşanan bu görüş ayrılıkları, merkezi iktidarın temsilcisi olan Narkompros içinde de yaşanmıştır. Örneğin, Krupskaya, Proletkult'un ayrı bir örgüt olarak var olmasını istemezken; Lunacharsky, bu oluşumun bağımsızlık hakkını savunmuştur. Tüm bu çatışmalara Devlet Eğitim Komisyonu'nun bulunduğu çözüm ise, sanat alanını Proletkult'a ve eğitim alanını da Narkompros'a bırakmak olmuştur. Sonuç olarak, Proletkult örgütlerinin statüsü okul dışı eğitim üzerine düzenlenen Birinci Tüm Rusya Kongresi'nde tartışılmış, kongre Proleter Üniversitesi ve kolektif bir tiyatro anlayışının oluşması için izleyici katılımı hariç, Narkompros'un zaferi ve Proletkult'un mağlubiyeti ile sonuçlanmıştır (Fitzpatrick, 2002: 91-108). Bununla birlikte, sanata yönelik farklı yaklaşımlara Lenin'in destekleyici bir tutum içinde olduğu da görülmektedir.

Partinin çeşitli grup ve eğilimler arasında ilerleme barışından yana olduğunu belirtmesi gerekir... Partinin, edebiyatta ve yayıncılıkta herhangi bir grubun ya da edebi kuruluşun tekelinden yana olması söz konusu değildir. Parti, proleter ve köylü edebiyatını maddi ve manevi açıdan desteklemeli, ideolojik açıdan en proleter de olsa, hiçbir gruba tekel vermemelidir... Bunun tersi, her şeyden önce bütün edebiyatın yıkılması anlamına gelir (aktaran Devrimler ve Kültür, 1987: 1118).

Benzer şekilde, bir proletarya partisinin edebiyat dalının öteki çalışma dallarına benzetilemeyeceğinin, "bu alanda kişisel inisiyatif, bireysel eğilimlere, düşünce ve hayal

gücüne, biçime ve içeriğe kesinlikle çok fazla yer verilmesi gerektiğinin" de altını çizmiştir (aktaran Karaganov, 2009: 95).

Yeni bir toplum için yeni bir insan yaratma amacından hareket eden kültür anlayışı, özellikle iki akımın etkisi altında biçimlenmiştir. 1920'lerin sonlarında "sosyalist gerçekçilik" resmi yönelim olarak belirmeye başlayıncaya kadar varlığını sürdüren bu iki akım, "fütürizm" (gelecekçilik) ve "konstruktivizm" (inşacılık) akımlarıdır. İtalyan şair, roman ve oyun yazarı E.F.T. Marinetti'nin, hızı, saldırganlığı ve savaşı yücelten, eski eserlerin korunduğu müzeleri yıkmaya söz veren 1909 tarihli "Fütüristlerin Manifestosu", sanat alanında önemli değişimler yaratmıştır. Marinetti, doğrudan ilgilendiği sinemaya ilişkin, teknik gösterileri yücelten, dünyanın parçalara ayrılmasını ve sonra birleştirilmesini öneren manifestosunu ise 1916 yılında yazmış; bu anlayış üzerinden Rusya'da "13 No'lu Fütürist Kabarede Dram" (Drama v Kabare Futuristov, no 13, 1914) isimli film yapılmıştır. İtalya ve Rusya sanayileşme sürecine geç giren, tarıma dayalı ülkeler oldukları için sanatçılar, bu akımı kolaylıkla benimsemiş ve makineleşmeyi övmüşlerdir. Sanatçıların, yeteneklerini günlük sorunları yansıtmak üzere kullanmasını vurgulayan konstruktivizm ise, ressam V. Tatlin'in yapıtlarıyla Devrim öncesinde kendini göstermiş; Tatlin ve arkadaşları yeni iktidarı, sanatla endüstriyel üretim ve mekanikleşmeyi ilişkilendirmek açısından elverişli bulmuşlardır. Hatta Tatlin, III. Enternasyonal için bir anıt-yapı projesi niteliğinde, dünya çapındaki birliği temsil etmesi ve Komüntern'inde merkezi olması için bir kule tasarlamıştır. Devrimle birlikte, sanatı toplumsal yarar için kullanma amacını taşıyan Sovyet sanatçıları burjuva geleneklerini yıkmak için fütürizmden yararlanmışlar; konstruktivistlerle birlikte düşüncelerini "Lef" ve "Novyi Lef" dergilerinde duyurmuşlardır. Bu iki akımın sinemaya yansımada V. Mayakovsky ve V. E. Meyerhold'un katkıları olmuş; D. Vertov'un filmleri bu iki akımı birleştiren en çarpıcı örnekleri sunmuştur (Abisel, 1989: 105-108).

Sanatçıya özgürlüğün sınırları, proleter bir kültürün nitelikleri gibi meseleler üzerine kültür, eğitim ve sanat alanında yaşanan çekişmeler, Devrim sonrası kendine yeni bir anlayış yaratmasının sancıları olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte, üzerine çeşitli tartışmalar yapılmış kültür ve eğitim politikaları, tüm bu çekişmelerin arasında belli bir ortaklık da sergilemektedir. Bu ortaklık, sanatın toplum karşısındaki konumu, kitlelerin sanatla ilişkisi, Lenin imgesinin temsili gibi özelliklerde aranabilir.

Söz konusu ortak eğiliminin kendini gösterdiği ilk alan, sanatın toplum, devrim ve iktidar karşısındaki konumudur. Zira Devrimin ilk yıllarında farklı sanat akımlarına alan açılmış olmakla birlikte, yeni bir sanat anlayışı da ortaya çıkmış ve bu anlayış temelinde sanat, devrime ve yeni iktidara hizmet amacıyla gelişmiştir. 1918’de Bolşevik Partisi’nin açtığı “Anıtsal Propaganda Kampanyası” da, farklılık üzerinden ortaklaşmanın en önemli örneklerinden biridir. Bu kampanyada kentlerde işçi hareketinin kahramanlarını ve Marksist düşünürleri temsil eden büyük anıtlar yapılmaya başlanmıştır (Devrimler ve Kültür, 1987: 1233). Burada sanatın varlığından bile haberi olmayan bir halkı sanatla ilişkiye sokmanın yanı sıra, kültürün bir araç olarak kullanılması da söz konusu olmuştur. Bu noktaya ilişkin olarak Lenin şöyle demektedir:

Sanat halka aittir... En derin kökleriyle birlikte geniş emekçi kitlelerinin yüreğine gitmelidir. Kitleler tarafından anlaşılmalı ve sevilmelidir. Kitlelerin duygularını, düşüncelerini ve iradesini birleştirmeli, onları yüceltmelidir. Onlar arasında sanatçılar oluşturmalı ve onları eğitmelidir (aktaran Karaganov, 2009: 142-143).

Sanat alanındaki bir diğer ortaklık, kitlelerin bir kahraman olarak sunulması eğiliminde ortaya çıkmaktadır. Bu temsil ve kitlelerle kurulan ilişki sinema alanında da kendini göstermekle birlikte, tarihteki önemli bir örneği olarak M. Chagall’ın, Devrimin Vitebsk kentindeki birinci yıl dönümü kutlamaları için yaptığı üç büyük boy tablo ortaya çıkmaktadır. Tablolardan biri, “İleri, durmadan ileri!” sözcüklerini gösterirken; ikincisi kentin tepelerinde boru çalan devrim süvarisini temsil etmekte; üçüncüsüyse Ekim Devrimi’nin ilk günlerinin “kulübelere barış, saraylara savaş” sloganını resimlemektedir. Bu sonuncu tabloda iriyarı bir Rus köylüsü, soylulara ait bir villayı yere vurup parçalamak için başının üstüne kaldırmıştır (Devrimler ve Kültür, 1987: 1230-1232). Bununla birlikte, dönemin sanat anlayışında Lenin’in çeşitli sanat dallarında temsil edilmesi de önemli bir ortaklıktır. Lenin temasının her sanat biçimiyle özdeşleşmesi süreci, farklı ve karmaşık bir biçimde gerçekleşmiştir. Sanatçılar, Lenin’in Partiyle ilişkisini, tarihin çeşitli dönemlerindeki etkinliklerini, düşünür ve devrimci yanlarını göstermişlerdir. Bununla birlikte, bu temsiller üzerine de farklı yaklaşımlar söz konusu olmuş; bazı sanatçılar Lenin’in sanatta temsili noktasında çekimser kalmışlardır. Örneğin, 1920’lerde bazı sanatçılar, mizansenin, her izleyicinin kendine ait olan düşüncelerini yok edebileceği gerekçesiyle, tiyatrodaki ve sinemadaki Lenin rolü oynamaktan çekinmişlerdir. Benzer



şekilde, Mayakovsky, Lenin'in sinema ve tiyatrodaki canlandırılmasına kesinlikle karşı çıkmış ve Lenin hakkında fikir edinmenin ancak olayların yansıtılmasıyla mümkün olacağını belirtmiştir. Buna karşın Lunacharsky ise, 1929 yılında Lenin'in yaşadığı dönemle bağlantılı olarak eksiksiz bir sentetik portresini oluşturmanın gerekliliği üstünde durmuştur. Mayakovsky'nin "Vladimir İlyiç Lenin" şiiri ve Gorki'nin "V. I. Lenin" denemesi, Lenin portrelerinin temellerini atmıştır (Novikov, 2009: 7-16).

Dönemin sanat anlayışındaki en önemli ortaklık, sanat eserlerinin içeriğinde kendini göstermiştir. Bu içerik genel olarak burjuva değerlere karşı takınılan olumsuz, eleştirel ve zaman zaman alaycı bir dilde ortaya çıkmaktadır. Bu konuda özellikle Mayakovsky'nin eserleri oldukça çarpıcıdır. Örneğin "Misteriya-Buff" (1918) adlı yapıtında, bir gemide işçi tufanında kendine sığınak arayan burjuvaları temsil etmiş ve yapıtından "özü, kitle hareketi, sınıf çatışmaları, düşünceler mücadelesidir: Bir sirk duvarları arasında dünyanın minyatürüdür" biçiminde söz etmiştir. "150 000 000" (1920) eserinde, Rus halkının kölelikten kurtuluşunu överken, "Lenin" (1925) adlı yapıtıyla, Lenin'in eylemleri yoluyla işçi hareketi tarihini çizmiştir. Mayakovsky'nin önemli tiyatro eseri "Tahtakurusu"nda (Klop, 1928) ise, bir berberin kızıyla evlenerek burjuva adetlerine uygun bir düğün yapan emekçi Prisyppkin konu edilmektedir. Düğünde çıkan, bütün konukların öldüğü yangında, yalnız damat kurtularak bir buz kütesine çevrilmiş, 1979'da uyandığında ise, burjuva davranışları yeni toplumun insanlarına gülünç geldiğinden bir tahtakurusu ile birlikte, yok olan zoolojik bir türün örneği olarak bir müzeye yerleştirilmiştir (Devrimler ve Kültür, 1987: 1118-1189).

Sonuç olarak, yeni bir anlayışın yaratılmaya çalışıldığı kültür ve eğitim politikalarının uygulanmasında, dönemin tartışmaları ve mevcut koşullar nedeniyle hedeflenen farklı eğilimlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu nedenle dönemin politikalarına ilişkin bu kısa anlatı, idealize edilenin aranabileceği bir alan olarak sinemanın önemini daha açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

### **3.2.2 Erken dönem Sovyet sinemasının gelişimi**

Sinema, Sovyet iktidarının kültür ve eğitim politikaları içinde önemli bir konum edinmiştir ve bu konumun ardında birkaç neden yatmaktadır. İlk olarak, yeni kurulan iktidarın eski rejimin, kapitalist dünyanın ve içerden gelen muhalefetin tehdidiyle karşı karşıya olması, sinemanın, iktidarın kendini çeşitli cephelerden gelen muhalefetlerle

karşılaştırarak olumlu bir biçimde sunmasının hızlı, dolaysız ve etkili bir yöntemi olarak önem kazanmasına neden olmuştur. Üstelik bu muhalefet sinema dünyasının içinde de kendini göstermiş, bu çerçevede yeni kurulan iktidarı benimsemeyen sinemacıların çoğu yabancı ülkelere gitmiş, kalanlarsa eski değerlerle olan bağlarını koparmayarak melodramlar çekmeyi sürdürmüştür (Taylor, 2008: 48). Dolayısıyla, sinema yoluyla kendini anlatma girişimi, aynı zamanda yeni iktidara bağlı bir sinema dünyasının neredeyse baştan yaratılması girişimi haline de gelmiştir. İkinci neden, iktidarın üzerine bina edildiği kitlenin niteliğidir zira söz konusu kitlenin büyük çoğunluğu okuryazar olmadığı gibi, farklı diller konuşmaktadır. Örneğin, 1920’de beş yetişkinden yalnızca ikisi okuma yazma bilmektedir (Kenez, 1992: 28). Dolayısıyla iktidarın öncelikli hedeflerinden biri, koşulların tüm olumsuzluğuna rağmen, kitleleri elde bulunan kısıtlı imkanlar doğrultusunda yeni kurulan iktidarın görüşlerine katılmaya ve devrimi desteklemeye ikna etmek olmuştur. Bu da ancak çeşitli kültür politikalarıyla yeni bir bilinç yaratmaktan geçmek durumundadır. Lenin (1977: 34), köylü nüfusun ağırlıkta olduğu bir ülkede, işçi sınıfının ancak köylülerle ve diğer küçük burjuva tabakalarla ittifak kurarak zafer kazanabileceğine ve bu nedenle de partinin ideolojik eğitim görevinin önemli olduğuna işaret etmiştir. Sinema bu bilincin yaratılmasında önemli ve son derece etkili bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Üçüncü neden, çoğunluğu okuma yazma bilmeyen ve farklı diller konuşan bir nüfusa sahip Sovyet Rusya’nın aynı zamanda geniş bir coğrafyaya yayılmış olmasıdır. Bu nedenle, sinemanın aynı anda pek çok insana ve ajitasyon trenleri ve gemileri vasıtasıyla, uzak bölgelere dahi ulaşabilmesi, geniş bir coğrafya için etkili bir araç niteliği kazanmasına neden olmuştur. Dördüncü olarak, Sovyet Rusya’nın içinde bulunduğu kısıtlı ekonomik koşullar da sinemayı etkin bir anlatım aracı haline getirmiştir. Çünkü broşür basmak ve dağıtmaktansa, tek bir kopyası aynı anda pek çok insana ulaşabilen sinema görece etkin bir araç olma vasfı kazanmıştır. Bununla birlikte, sinemanın da bu kısıtlı koşullardan payını aldığını belirtmek gerekmektedir. Örneğin, Eylül 1918’de Petrograd Sinema Komitesi’nin başındaki Leshchenko, Alman Kodak firmasıyla film stoku sağlamak için anlaşma yapıldığını duyurmuş, ardından Kasım 1918’de Sinema Komitesi, N. A. Minervin ile film stoklarının yeniden kullanılması için anlaşma imzalamıştır. Bu yöntem filmin önceden kullanılmış katmanının yeni bir katmanla değiştirilerek stokların birden fazla kere kullanılabilmesini sağlamıştır. Lenin’in önemli bir konuşmasını filme alacak kişiye yalnızca 60 metre film

verilebilmiş olması da bu sıkıntının önemli bir göstergesidir. Kamulaştırmadan bir yıl önce, yani 1918’de, Cibrario adlı bir İtalyan’ın Moskova Sinema Komitesi’ni dolandırması da sinema tarihinin en ilginç olaylarından biri olarak gösterilmektedir (Teksoy, 2005: 111; Taylor, 2008: 48). Buna ek olarak, temel amaçlarından biri kapitalist dünyadan daha ileri bir sanayi ülkesi kurmak olan iktidar, bu yeni aracı teknolojinin son başarısı olarak düşünmüş ve bu nedenle de kendilerini moderniteyle özdeşleştirmenin bir yolu olarak görmüştür. Bu, yukarıda bahsi geçtiği üzere, sinemaya yüklenen yeni bir bilinç yaratma misyonuyla da yakından ilişkilidir. Çünkü sinema daha evvel hiç film izlememiş köylülerin hafızalarına kazınmış, Bolşevikler bunu hem insanların kafasında kendilerini teknoloji, modernleşme ve ilerleme ile ilişkilendirmek hem de yeni iktidarın resimlerini halka taşımak için kullanmışlardır (Kenez, 1992: 28). Sinemanın kazandığı önemin bir diğer nedeni, sahne sanatlarının Sovyet Rusya’da edinmiş olduğu konumdan kaynaklanmaktadır. Devrimden sonra, sahne sanatları, kolektif yaşama en bağlı, toplumsal koşullarla en yoğun ilişkisi olan bir anlatım biçimi olduğundan, sanat gösterileri arasında başlıca yeri tutmuştur. Üstelik Rus tiyatrosunun ünü Batı Avrupa’ya kadar yayılmıştır. Sinema da, yukarıda bahsi geçtiği üzere, Çarlık Rusya’sında belirli bir gelişme göstermiş ve az da olsa olumlu sonuçlar elde etmiştir (Devrimler ve Kültür, 1987: 1185). Ayrıca, sinemanın sanatın deneyimlenmesi üzerinde yarattığı etki de Sovyet iktidarınca etkin bir biçimde kullanılabilmiştir. Bolşevikler, başarılı propagandanın basit olması gerektiğini ve görüntülerin kelimelerden daha kolaylaştırıcı olduğunu düşünmüşlerdir. Çünkü oturup kitap okuyan bir kişi sıkılabilir, kafasında yazarla tartışabilir, düşünceleri şüpheyi karşılayabilirken, performansta, insanlar bir araya geldiğinden diğerlerinin olumlu tepkileri propagandanın etkinliğini artırmaktadır. Üstelik film izlemeye gelenler, siyasi propaganda çalışmalarını, okuryazarlık kampanyaları ve ekonomik etkinliği artırma gibi diğer aktivitelere de dahil edilebilmişlerdir (Kenez, 1992: 28; Taylor, 2008: 54-59).

Sinema mevcut siyasi, ekonomik ve kültürel koşullar altında oldukça etkin bir araç olmuş, söz konusu koşullar da Sovyet sinemasının içeriğini ve tarihini biçimlendirmiştir. Bu nedenle, Lenin başta olmak üzere, partinin önde gelenleri ve sanatçılar sinemaya büyük önem vermiştir. Lenin’in (1974:135), yeni bir kültür yaratılması için sinemaya verdiği önem, Lunacharsky ile yaptığı bir konuşmada “siz ki sanatların koruyucusu olmak iddiasındasınız, şunu hiçbir vakit unutmayın: Bütün sanatlar arasında bizim için en

önemli olanı sinemadır” ifadesinde kendini göstermektedir. Benzer vurgular, Lenin’in sıklıkla görüştüğü ve Sovyet iktidarının ilk yıllarında Halk Komiserleri Konseyi idari servisinde çalışan Bonc-Bruievic ile sinema üzerine yaptığı sohbetlerde de ortaya çıkmaktadır. Bu sohbetlerde Lenin, “sinema repertuvarında sınırların ötesinden gelen ikelliğin yok edilmesi, seyirciyi rahatlatarak ülkenin siyasal yaşamından, güncel sorunlardan uzaklaştıran burjuva zevklerinin egemen olduğu filmlerin saf dışı edilmesi” üstünde durmuştur. Krupskaya’da, sinemanın etkisini aynı anlayışla değerlendirerek, Mart 1918’de Devlet Eğitim Komisyonu’nun bir toplantısında şöyle demiştir:

Burjuva ahlakı ve burjuva fikirlerinin taşıyıcısı olarak sinemanın zararı, güncel görüntülerin eklenmesiyle daha da artar. Uzmanların eline kendi eğilimleri doğrultusunda kozlar veren sinema, sözgelimi Kurucu Meclis üstüne röportajlarda görüldüğü gibi gerçeği tahrif eder (aktaran Karaganov, 2009: 82-83).

Dolayısıyla, sanatlar arasında en önemlisi olarak tarif olunan sinemanın yeni bir anlayış üzerine bina edilmesi ve bu nedenle de belli bir amaç doğrultusunda kontrol edilmesi hedeflenmiştir. Bu amaç, Lenin’in “eski tedbir ve yöntemlerle kazanmamız mümkün görünmemektedir. Bu durumda öğrendiğimiz propaganda, ajitasyon ve örgütlü etkileşim tedbir ve yöntemlerini kullanarak zaferi elde edeceğiz” sözlerinde de açığa çıkmaktadır (aktaran Krupskaya, 2013: 37). Bununla birlikte, yeni bir anlayış için öngörülen yeni yöntemlerin temelinde merkezileştirme ve kamulaştırma düşüncesinin yattığı görülmektedir. Çünkü filmlerden kitlelerin sosyalist eğitimi için yararlanılması sorununu ısrarla gündeme getiren Lenin’e göre, “sinema faaliyetleri iktidarın tekelinde kalmalı, içeriği ajitasyon ve propaganda örgütleri ve Genel Eğitim Komiserlikleri tarafından belirlenmeli, sinema bilim ve tekniğin sorunları üstüne görüntülü konferans özelliği taşınmalıdır” (aktaran Karaganov, 2009: 85). Bu nedenle, 1919 Komünist Parti Programı’nda sinema, işçilerin ve köylülerin kendi kendilerini yetiştirmeleri ve geliştirmeleri konusunda kütüphaneler, okullar, halk üniversiteleri, konferanslar gibi önemli araçların arasında gösterilmiş; sosyalist ideolojiyi anlatan ilginç yaşam dilimlerinin çarpıcı filmlerle gösterilmesi ve önemli gelişmelerin tüm sınıfların ve yabancı ülkelerin yaşamında etkili olması istenmiştir. Bu etkinlik de, Lenin’e göre, propaganda ve eğitici özellik taşıyan filmlerin deneyimli Marksistler ve edebiyatçılar tarafından denetlenmesi yoluyla gerçekleştirilecektir. Dolayısıyla Sovyet sinemasının

ürünleri bu ülkenin yaşadığı olaylarla yakından ilgili olmuş, Ekim Devrimi'nden beri Rusya'da yaşananlar sinemanın temel malzemesi haline gelerek bildik anıtsal ve epik formların yüceltilmesi yeğlenmiştir (Rotha, 2000: 155; Karaganov, 2009: 83-84; Plakhov, 1991: 45). Bununla birlikte, sinemanın merkezi kontrolü ve kamulaştırılması birkaç nedenle çok da kolay gerçekleşmemiştir. Sinema üretim ve dağıtım ağının yerle bir olduğu koşullarda, yeni iktidar film endüstrisinin hemen ve tamamen kamulaştırılmasını istememiş, merkezi organizasyonlar kurulmuş olsa da, devrimin ilk yıllarında bunların etkinliği kağıt üzerinde kalmıştır. Örneğin, Kasım 1917'de Narkompros'a bağlı okul dışı eğitim biriminin kurulması, sinemanın kamulaştırılmasında önemli bir rol oynamışsa da, özel girişimi ürkütmeden yapmak mümkün olmadığı için sinemanın tamamen kamulaştırılması reddedilmiştir. 1917 Aralık ayında Leningrad'da Narkompros tarafından bir Sinema Komisyonu kurulmuş, böylece film üretim ve dağıtımını görece kontrol altına alınarak, belli planlar doğrultusunda gerçekleştirilen filmlerin içeriği iktidarın genel politikasını yansıtacak biçimde oluşturulabilmiş ve elde edilen kazanç yeni yapımlar için kullanılmıştır. Bunu takiben, bir sinema alt birimi kurularak, sinemanın tamamen kamulaştırılmasındansa, Ocak 1918'de İç İşleri Halk Komiserliği'nin el koyma kararıyla, yerel Sovyetlerin bölgesel yönetimi almaları yoluna gidilmiştir. 1918 yılında Narkompros, Moskova ve Petrograd sinema komiteleriyle bir konferans düzenlemiş ve Narkompros tarafından Yerel Sinema Komiteleri'nin kontrolünü yapacak bir merkezi organın kurulması ve tüm sinema meselelerinin Narkompros'a devri için görüşmeler yapılması önerilmiştir. Ardından, Mart 1919'da düzenlenen 8. Parti Kongresi "kırsal bölgelerde siyasi propaganda ve kültürel-eğitsel işler" başlıklı kabul edilen önerisinde, sinema ve diğer iletişim biçimlerinin komünist propaganda için kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Bunlar merkezileşme ve kamulaştırma yolunda önemli adımlardır ve buradan uzanan yol, sonunda Lenin'in imzaladığı, 27 Ağustos 1919'da fotoğraf ve sinema ticaret ve sanayinin Narkompros'a devredilmesine ilişkin kararnameyle, sinemanın kamulaştırılmasına uzanmıştır. Kamulaştırma sürecini gözetleme sorumluluğu ise Tüm Rusya Sinema Komitesi'ne verilmiştir. Hemen ardından Sovyet sinema tarihinde önemli bir adım atılarak, 1 Eylül 1919'da, Moskova'da sinemacı yetiştirmek amacıyla Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü (Vsesojuzniy Gosudarstvenniy Institut Kinematografii, VGIK) açılmıştır. Bunun ardından St. Petersburg'da, sinema oyuncularını ve teknisyenlerini yetiştirmek üzere bir okul açılmış;

zamanla yerel eğitim komiserliklerinin denetiminde, sinema endüstrileri örgütlenmeye başlamıştır. Bunu 29 Ocak 1920’de Moskova’daki kiralık ofislerin kamulaştırılması ve Kasım 1920’de sinema işçilerinin ücretlerinin doğrudan devlet bütçesinden ödenmesi kararının alınması takip etmiştir. 1921’in sonlarında Yeni Ekonomi Politikası (NEP) ile birlikte, ekipman ve filmler tekrar ortaya çıkmış; ancak sorunun tam anlamıyla çözümü 1922’de Almanya ile imzalanan ticaret anlaşmasıyla gerçekleşmiştir. Dağınık durumda olan sinema komiteleri 1922 yılında “Goskino” adı verilen bir yapı altında yeniden düzenlenmiş; 1925 yılında “Sovkino” adını alarak, yapım, dağıtım ve kiralama işini yürüten bir tekel haline gelmiştir (Abisel, 1989: 112-113; Rotha, 2000: 156; Teksoy, 2005: 111-112; Taylor, 2008: 49-50).

Sinemanın kamulaştırılmasına yönelik bunun gibi adımlar, genel olarak kültür ve eğitim politikalarında görüldüğü üzere, çeşitli tepkilerle karşılaşmıştır. Örneğin, yukarıda bahsi geçen el koyma kararnamesi “Kinonodelya” ve “Mir ekrana” isimli dergiler tarafından “Demokles’in kılıcı” ve “sinemayı öldürme girişimi” olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte, toprak ve barış gibi meseleler üzerine alınan kararlarda olduğu gibi, merkezi otorite olayları tamamen kontrol edememiş; örneğin Moskova ve Petrograd’da yerel Sovyetler Narkompros’un kontrolü olmaksızın kendi Sinema Komisyonlarını kurmuşlardır. Merkezi iktidar da çareyi, kontrolü dolaylı önlemlerle artırmakta bulmuştur. Bunlardan biri tüm alanlardaki dış ticareti merkezi iktidarın tekeline alan 22 Nisan 1918 tarihli Sovnarkom (Halk Komiserleri Konseyi) kararnamesidir. “Mir ekrana” bu kararnamenin, film ticaretini paralyze edeceğini ve film endüstrisini cesete çevireceğini belirterek eleştirmiştir (Taylor, 2008: 43-46). Buna ek olarak, pek çok girişimci Bolşeviklerin geçici olduğunu düşünerek, film malzemelerini Bolşeviklerin eline geçmesin diye gömerken, Bolşeviklerin kalacağını düşünenler ise Beyazların kontrol ettiği bölgelere ya da Berlin veya Hollywood’a kaçmışlardır. Ayrıca Beyaz bölgelerdeki yapımcılar, daha sonra Sovyet eleştirmenlerin devrim öncesi ya da karşıtı olarak niteleyeceği psikolojik dramalara yönelmiş; Kızıl bölgelerde ise özel şirketler varlığını korumuştur. Bu durum iktidarı daha katı önlemler almaya sevk etmiş; bu amaçla tüm sinema ekipmanlarının kaydının tutulmasına karar verilerek, resmi izin olmaksızın transferleri yasaklanmış; fakat Bolşeviklerin kısıtlamaları arttıkça, kaçışlar da artmıştır. Üstelik yeni kurulan iktidarın karşısında olanlar yalnızca başka ülkelere göç etmekle kalmamış, karşı girişimlerde de bulunmuşlardır. Bunlardan en önemlisi, Beyazlar’ın

safına geçen ve kendilerine “10. Muse” adını veren film yapımcılarının oluşturduğu birliğin, üyelerine ve halka, hükümet ve onun yerel organları tarafından el koyulan sinemaları boykot etme çağrısı yapmış olmasıdır. İzleyiciler hükümet filmlerinin gösterilmesini engellemek için cesaretlendirilmiş; örneğin, Ocak 1919’da Petrograd izleyicisi Brest-Litovsk barış görüşmelerini konu alan haber filminin gösterimine tepki göstermiştir (Abisel, 1989: 111; Taylor, 2008: 46-48).

Tüm kısıtlı koşullara rağmen, önemli gelişmeler de yaşanmış; Sovyet sinemasının ayırt edici niteliklerinin temeli bu dönemde atılmıştır. Filmlerin içeriğinde yavaş yavaş sosyalist eğilimlerin belirmeye başladığı görülmektedir. 1918’in ilk yarısında yapılan filmler, “Aşkı Yaratan Kadın”, “Dağ Kızları”, “Genç Hanım”, “Sokak Serserisi” gibi adlar taşıırken, ikinci yarısında “Ekmek”, “Yeraltı”, “Ayaklanma”, “Sinyal” ve “İzdiham” gibi isimler görülmeye başlanmıştır (Abisel, 1989: 112). Sinemanın niteliğindeki bu değişim, isimlerde olduğu kadar, sinema tekniğine ilişkin yaklaşımlarda, oyunculuktan, yönetmenliğe kadar film yapımının her aşamasında ortaya çıkan yeni bir anlayışta, film dağıtımının ajit-trenler ve gemilerle kazandığı yeni boyutta, dönemin koşulları ve ihtiyaçlarına cevaben yaratılan “agitka” gibi yeni film türlerinde, filmlerin içeriğinde ve ajitatörler aracılığıyla gerçekleşen film izleme deneyimlerinde ortaya çıkmaktadır.

Sovyet sinemasına özgün niteliğini veren ilk nokta, sinema üzerine geliştirilen kuramlar ve deneylerdir. J. Monaco (2002’den aktaran, Makal, 2014: 210), devrimin ardından gelen dönem için “1920’li yıllar boyunca Sovyet sineması yalnızca uygulama açısından değil, aynı zamanda kuramsal açıdan da dünyanın en heyecan verici sinemalarından biriydi” demektedir. Devrimin ilk yıllarında sinema tekniği üzerine yeni yaklaşımlar ortaya koyulmuş ve bu noktada L. Kuleshov, D. Vertov, S. Eisenstein ve V. Pudovkin öne çıkan isimler olmuştur. Bu kuramlara, aynı zamanda yeni bir toplum anlayışının yansımaları da olduklarından, kısaca göz atmak anlamlı olacaktır. Örneğin, sinemanın esas yaratıcısının yönetmen olduğunu ve oyuncunun bir önemi olmadığını düşünen ve kurgunun kuramsal yönünü ilk kez gündeme getiren Kuleshov’a göre; üstünlüğü kurguda yatan sinema, oyuncudan ve tiyatrodan bağımsız olmalıdır. Bu düşünceler temelinde sinemanın üstünlüğü olarak nitelendirdiği kurgu üzerine çeşitli deneyler yapmış; her planın önceki ve sonraki plana oranla yeni bir anlam yüklediği sonucuna varmıştır. Önceki ve sonraki planların değişmesinin, ortadaki planın başka bir anlam yüklenmesine yol açtığını belirten bu yaklaşım “Kuleshov Etkisi” olarak bilinmektedir. Bu amaçla

yaptığı deneylerden birinde, aynı yüz ifadesinin ardından çorba, oyuncak ayısıyla oynayan bir çocuk ve ölmüş genç bir kadın görüntüleri koymuş, gösterilen hep aynı yüz olmasına karşın, ardından gelen görüntüye bağlı olarak, izleyicide açlık, sevecenlik ve üzüntü izlenimi oluştuğunu belirtmiştir (Teksoy, 2005: 114-115). Dolayısıyla bu kurgu anlayışında yönetmen bir mühendis ve tekniker gibi çalışmakta ve bu da iktidarın teknoloji, modernleşme ve sanayileşme arasında kurduğu bağın sinema diline yansımaları olarak görünmektedir. Kuleshov'un öğrencisi olan Pudovkin (1974: 53-56) ise, kurguyu çeşitli film parçalarını kronolojik bir sıraya göre yapıştırmak olarak ele alan yaygın anlayışı eleştirmiş; kurgunun gerçek yaşantının olayları arasındaki bağların ortaya çıkarılması ve filmde gösterilmesi olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle kurgu, yönetmenin kültür düzeyini belirlemekte ve onu hayatı yalnız tanımaya değil yorumlamaya da zorlamaktadır. Aynı zamanda, Pudovkin'e göre, "film çevirmek" deyişi de yanlıştır çünkü film çevrilmekten ziyade ilk malzemesi olan fotoğraflardan ve sahnelerden yapılmaktadır. Buradan hareketle, sinemanın gerçekliği anlatmanın bir aracı olarak tasavvur edildiği söylenebilir. Eisenstein'ın kurgu anlayışı ise süreklilikten çok kopukluk üzerine kuruludur. "Oysa bence kurgu, bağımsız hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir" (Eisenstein, 1985: 40). "Atraksiyonların kurgusu" olarak isimlendirilen bu kurgu anlayışında Eisenstein, eylemden bağımsız olarak seçilen görüntülerin, seyirci de en çok ilgiyi uyandıracak şekilde kurgulanması gerektiğini vurgulamıştır. Yönetmen bu kurgu anlayışını ilk kez, kitlenin ilk defa başrolde olduğu *Grev* (Stachka, 1925) filminde uygulamıştır (Teksoy, 2005: 121-122; İri, 2010: 8). Vertov, sinemaya getirdiği oldukça yeni anlayışında, "gerici ve burjuva sapıklıkları" olarak gördüğü stüdyoyu, dekorları, oyuncularını, kostümleri, makyajı ve senaryoyu tümünden reddederek, yalnızca kaba gerçeği kabul etmiştir. Bununla birlikte, içine kurgu masası ve gösterici gibi mekanik bir bütünü oluşturan öğeleri de dahil ettiği, göz gibi işlem gören Kino-Apparat'tan da (sinema-araç) söz etmektedir (Sadoul, 1974: 56-58).

Ben sine-gözüm. Adem'den daha yetkin insanı yaratırım, hazırlık taslaklarına dayanarak binlerce değişik insan yaratırım. Ben sine-gözüm. Birinden en güçlü, en usta kolları alıyorum; ötekenden en narin ve en hızlı bacakları alıyorum; bir üçüncüsünden en güzel, en anlamlı başı alıyorum. Kurguyla yeni, yetkin bir insan yaratıyorum (Vertov: 1974: 61-62).



Sinemaya yönelik bu kuramsal yaklaşımlar, Sovyet sinemasının özgün bir niteliği olmasının yanı sıra, yeni iktidarın yaratmak istediği yeni insan ve yeni toplum anlayışını yansıtmaları ve bu nedenle de iktidarın niteliğinin tartışılması açısından da oldukça önemlidir. Çünkü burjuva estetik değerlerine bir meydan okuma, sanatın işlevini gerçeğin yansıtılması olarak tanımlama, kurgu yoluyla insanlarda duygu ve yeni bir bilinç yaratma isteği eski anlayıştan belirgin bir kopuşa işaret etmektedir. Film üretiminin önemli bir parçası olan teknik ve kurgudaki yeni yaklaşımların yanı sıra, üretim sürecinde Sovyet sinemasına özgü başka nitelikler de söz konusudur. Öncelikle film yapımının her aşamasında mükemmel bir kolektivizm örneğinin görüldüğü ve film senaryolarının oluşturulması için oldukça gelişmiş bir organizasyona sahip olduğu belirtilmelidir. Devrimin ilk yıllarında savaştan dönen birçok genç, bu yeni sanatla ilgilenmeye başlamış, sinema araç-gereçlerinin eksikliğine karşın çeşitli deneyler yapılmış ve sinemacılar yetiştirilmiştir. Teknisyenlerin ve oyuncu kadrosunun çoğunluğu stüdyodaki konumlarına ulaşmadan evvel eğitim kurslarından geçmiş, Kuleshov'un atölyesi, Trauberg, Kozintsev ve Yutkeviç'in "Eksantrik Oyuncular Fabrikası" (FEKS, Fabrika Ekscentriçeskogo Aktera) ve Vertov'un "Kinoks"u Sovyet sinemacılarının yetiştiği yerler olarak ön plana çıkmıştır. Bu üretim esnasında sinemanın finansmanı da çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Özellikle 1921'de serbest piyasa ekonomisine sınırlı bir dönüşü öngören Yeni Ekonomi Politikası'nın (NEP, Novaia Ekonomitçeskaia Politika) sinemayı da etkilediği görülmektedir. Bu süreçte sinema sanayinin kendine kaynak yaratması yoluna gidilerek, öncelik haber filmleriyle belgesellere verilmek üzere, sağlanan bilet gelirleriyle filmler yapılmış, sinema trenleri oluşturulmuştur. Fakat eğitici ve öğretici yanları nedeniyle belgesellere ve haber filmlerine öncelik tanınmasının ve dekor, oyuncu, elektrik gibi giderlerden kaçınma isteğinin kurmaca film üretimini sınırlandırdığını da belirtmek gerekmektedir. Bununla birlikte, film üretiminde mevcut değerleri sorgulayan, yeni bir anlayış yaratmaya çalışan oluşumlar da göze çarpmaktadır. Bunlar arasında en önemlilerinden birinin, sinema üretiminin önemli bir parçası olan oyunculuğa ilişkin farklı bir yaklaşım sergileyen FEKS (Eksantrik Oyuncular Fabrikası) olduğu söylenebilir. 1921 yılında genç tiyatrocular tarafından, sosyalist tiyatrodaki bir dönüşüm yaratmak amacıyla kurulan FEKS, "sokaktaki insanın küfürlerini edebiyata, rakkasenin elindeki tefi bir filarmoni orkestrasına yeğlediklerini" belirterek sanata oldukça yeni bir bakış getirmiştir. Grubu sinema açısından esas önemli kılan ise, söz konusu anlayış

çerçevesinde yaptıkları filmlerdir. Bu filmlerden ilki Oktyabrına'nın Serüvenleri (Pokhozdeniya Oktyabrini, 1924) isimli filmidir ve emperyalizmi simgeleyen, palyaço kılığına sokulmuş bir Fransız siyaset adamının Rus emekçilerine çarın borçlarını ödetmek istemesi konu edilmiştir. Buna ek olarak, dönemin başlıca eserleri arasında, Razumni'nin Gorki'den uyarladığı "Ana" (Mat, 1920), Pudovkin ile Gardin'in Volga kıyılarındaki kıtlığı gösteren filmleri "Açlık... Açlık... Açlık" (Golod... Golod... Golod, 1921), Kuleshov'un Batılıların Sovyet düzenine karşı tutumunu eleştiren yapıtı "Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları" (Neobişaniye Priklaşeniya Mistera Vestav Stranye Bolşeviko, 1924) ve Protazanov'un Aelita'sı (1924) gösterilebilir. Ayrıca Sovyet rejiminin sinemaya verdiği önemi gösteren ve Komünist Parti'nin 1924 yılındaki 13. Kongresi'nde Stalin'in dile getirdiği "sinema, kitle propagandasının en büyük aracıdır" sözleri de bu üretimin niteliğine ışık tutmaktadır (Devrimler ve Kültür, 1987: 1194; Özön, 1985: 176-177; Teksoy, 2005: 112; Rotha, 2000:160).

Sovyet sinemasının ortaya çıkması sürecinde dağıtım pratiklerinin ve film izleme deneyimlerinin değiştiği, farklı bir film içeriğinin ve yeni türlerin ortaya çıktığı da görülmektedir. Bahsi geçen bu alanlardaki yenilikleri ajit-tren deneyimi üzerinden okumak mümkündür. Bolşevikler, bir yandan yavaş adımlarla kamulaştırma girişiminde bulunurken, diğer yandan ülke çok geniş bir alana yayıldığı için, daha önce değinildiği üzere, filmlerin dağıtımı için yeni bir uygulamaya giderek ajit-trenleri ve gemileri devreye sokmuşlardır. Filmlerin dağıtımı merkezi olarak yapılmış ve her bölgeye kendi ihtiyacına göre filmler gönderilmesine dikkat edilmiştir. Devrimin ilk aylarından itibaren, sanatçılar bildiriler hazırlamış ve ajit-tren olarak isimlendirilen propaganda trenlerini resimleriyle süslemişlerdir. Yan bölümleri bütünüyle boyanan bu trenler savaş komünizmi yıllarında ülkeyi baştanbaşa dolaşmış, hatta çarpışmaların sürdüğü bölgelere kadar gitmiştir. Kitap, film ve küçük çapta basılı yapıtlar taşıyan bu trenlerde, bizzat sanatçılar, müzisyenler ve ozanlar etkinlik göstermişlerdir (Taylor, 2008: 153; Devrimler ve Kültür, 1987: 1230; Rotha, 2000: 157).

Mobil sinemaların kurulması fikri 1900'lerin başına rastlansa da, yeterince başarılı olamamış; tekrar gündeme gelmesi Birinci Dünya Savaşı boyunca mobil projeksiyon ekipmanlarının moral verme ve propaganda amacıyla sınırlarda kullanılmasıyla olmuştur. Fakat mobil sinema fikrinin yaygınlık kazanması ve hayata tam anlamıyla geçmesi ancak Ekim Devrimi'nden sonra, ordunun broşür, gazete ve poster dağıtımından sorumlu olan

propaganda bölümü için Bolşevikler'in askeri birlik trenlerinde kompartımanlar ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Resimli sloganlarla boyanan "Lenin" isimli tren, Ağustos 1918'de Moskova'dan ayrılmış, Kızıl Ordu'ya iki hafta boyunca broşür ve gazete dağıtmıştır. İlk ajit-tren de bu propaganda kompartımanı fikrinden doğmuştur. Çünkü geniş bir ülkede dağılmış nüfus ve hızla değişen sınırlar, ajitasyon noktaları ya da merkezlerinden (agitpunkty<sup>20</sup>) oluşan ağı birleştirmek için merkez ve bölgeler arasında hareketli, esnek ve güvenilir bir iletişim aracını gerektirmiştir. Söz konusu dağıtım ağı filmlerin içeriği üzerinde de belirleyici olmuştur, çünkü süreç merkezden çevreye filmlerin gitmesi olarak tek yönlü değil, gidilen yerlerden toplanan görsellerin tekrar filme dönüşmesiyle çift yönlü olarak gerçekleşmiş, kitleler ve onların yaşamları da merkeze akmıştır. Bu nedenle trenlerdeki film bölümlerinin, ilki merkez tarafından üretilmiş filmleri göstermek ve ikincisi haber film ve belgesel materyalleri sağlayarak düzenlemesi için merkeze göndermek olmak üzere iki görevi bulunmaktadır. Buradan gelen materyaller ve deneyimler, Kuleshov'un "Kızıl Cephede" (Na krasnom fronte, 1920) filmine ve Vertov'un haber filmi serisi "Sinema Haftalık" (Kinonedelia) çalışmasına kaynak olmuştur (Taylor, 2008: 52-56)

Ajit-tren deneyimi ile bağlantılı olan ve Sovyet sinemasının en belirleyici özelliklerinden biri de agitka<sup>21</sup> olarak isimlendirilen film türüdür. Bununla birlikte, agitka olarak tanımlanabilecek ilk kısımların, 1917 Şubat Devrimi'ni takiben, "Özgür Rusya Çok Yaşa!" (Dazdravstvuet svobodnaia Rus'!) ve "Anavatan Tehlikede" (Rodina v opasnosti) gibi Kerensky'nin geçici hükümetinin politik çizgisine uygun mesajlar taşıyan filmler olduğuna da belirtmek gerekmektedir. Üretimleri Narkompros tarafından yönetilen Sovyet ajitasyon filmlerinin büyük çoğunluğu ise, yaklaşık 50 filmin yapıldığı ve agitka isminin bulunduğu İç Savaş Dönemi'nde (1918-1921) ortaya çıkmıştır. Malzeme sıkıntısı yaşandığı için bazen yalnızca tek kopya olarak üretilen; hedef kitlesi okuryazar olmayan ya da eğitimsiz köylüler ve askerler olan bu filmlerde genellikle Beyaz Ordu, Ortodoks Kilisesi, işgal kuvvetleri, cehalet, açlık ve tembellik gibi konular işlenmiştir. Bununla

---

<sup>20</sup> 13 Mayıs kararnameini takiben 1919'da 140, 1920'de 220 agitpunkty kurulmuştur (Taylor,2008: 52).

<sup>21</sup> Çoğulu "agitki" olan bu ajitasyon filmleri, kurmaca ya da yarı kurmaca olay örgüsü olan, kısa süreli ve mesaja indirgenmiş politik kısa filmlerdir. Sovyet Rusya'da öne çıkan agitki senaryo yazarlarından bazıları, Aleksandr Serafimovich (1863-1949), Anatoly Lunacharsky (1875-1933) ve Dem'ian Bednyi (1883-1945) iken, önemli agitki yönetmenleri arasında Vladimir Gardin, Lev Kuleshov, Ivan Perestiani, Aleksandr Ivanovsky, Iurii Zheliabuzhsky, Aleksandr Panteleev ve Aleksandr Razumnyi gibi isimler sayılabilir (Rollberg, 2009: 32).

birlikte, Beyaz Ordu'nun da, estetik açıdan Bolşevikler'in yaptığına benzeyen, propaganda kısıları üretmiş olduğu görülmektedir. Buna A. Volkov'un "Yaşamım – Anavatan İçin, Onurum İçin – Hiç Kimse İçin" (Zhizn' –Rodine, chest' - nikomu, 1919) isimli propaganda filmi örnek gösterilebilir (Taylor, 2008: 48; Rollberg, 2009: 32).

Bu türü, Sovyet sinema tarihi için önemli kılan nedenler, sinemaya kültür ve eğitim politikaları içinde mühim bir konum kazandıran gerekçelerle paralellik göstermektedir. Öncelikle bu filmlerin basitliği üretimin ve gösterimin kısa süreli olmasına ve dolaysız bir biçimde politik ve ekonomik mesajların iletilmesine izin vermiş, bu da okuma yazma bilmeyen, eğitimsiz ve farklı diller konuşan bir nüfusun bilinçlendirilmesinde kolaylaştırıcı bir rol oynamıştır. Didaktik, kısa süreli, birkaç sahneyle ve basitleştirilmiş argümanlarla karakterize olan ve doğrudan izleyiciye yönelen bu türdeki filmlerin başlıkları dahi çoğunlukla sloganlardan oluşmakta veya eylem çağrısı niteliği taşımaktadır. Bu isimlerden bazıları "Kızıl Ordu Askeri, Düşmanın Kim?" (Krasnoormeets, kto tvoi vrag?), "Cepheye!" (Na Front!), "Kızıl Bayrak İçin" (Za krasnoe znamia), "III. Enternasyonalin Muhteşem Saltanatına Doğru" (K svetlomu tsartstvu III Internatsionala) şeklinde sıralanabilir. Çoğunluğu 30 dakikadan kısa olan bu filmler ekonomik sıkıntıların yaşandığı bir dönem için özellikle uygundur ve bu nedenle de 1918-1920 yılları arasında üretilen 92 filmin 63'ü bu kategoride yer almıştır. Bununla birlikte, bu türün Sovyet sinema tarzının gelişmesi ve Eisenstein'in dinamik montaj dediği düzenleme üzerinde etkili olduğunu da vurgulamak gerekmektedir. Çünkü mesajlarını görsel ve basit bir biçimde taşıyan agitka, izleyici de güç ve dinamizm izlenimi yaratmıştır. Bu prensipler farklı biçimlerde Kuleshov'un Film Okulu'ndaki Atölyesinde, Vertov'un Kinoglaz (Sine-Göz) grubunun belgesellerinde ve manifestolarında, Shub, Eisenstein, Pudovkin ve diğer yönetmenlerin filmlerinde de etkili olmuştur (Taylor, 2008: 56; Rollberg, 2009: 31-32).

Etkinliği ve dolaysız anlatımıyla güçlü mesajlar veren filmler, ajitasyon trenleri ve gemilerinin etkinliği ile birlikte düşünüldüğünde, yeni kurulan bir iktidar için sinemanın önemi çok daha iyi anlaşılmaktadır. Bu filmlerin oldukça çok sayıda insana ulaşmış olması da bu büyük etkiyi ortaya koymaktadır. "Lenin", "Kızıl Doğu", "Sovyet

Kafkasya”, “Kızıl Kazak”, “Ekim Devrimi” isimli trenler ve “Kızıl Yıldız”<sup>22</sup> (Krasnaya zvezda) isimli gemi çok sayıda kişiye ulaşmıştır. Ayrıca trenlerin çok gelişmiş bir organizasyona sahip oldukları da görülmektedir. Politik amaçlar için görevlendirilen 15-18 işçi ve ortalama 80-85 teknik asistandan oluşan trenler, içerden çeşitli kompartımanlara bölünmüştür. Bu kompartımanların en önemlileri tanıtım ve ajitasyon konuşmalarından sorumlu “Politik Bölüm”, gerekli propaganda materyallerini hazırlamakla yükümlü “Enformasyon Bölümü” ve gazete, el ilanı ve posterlerin yayını organize etmekten sorumlu olan “ROSTA Bölümü” dür. Ayrıca trenlerin kendisi de zaman zaman filmlerin konusu olmuş; 1919’da Kızıl Yıldız’ın faaliyetleri filme alınmış, 1922’de “Lenin” treni üzerine bir film yapılmıştır (Taylor, 2008: 54-57).

1920’de trenlerin kontrol mekanizması çıkarılan bir dizi yönergeyle değiştirilmiş, politika yapma işlevleri Sovnarkom altında yer alan özel bir komisyona devredilmiştir. Çıkarılan yönergelerle trenlerin işlevlerinin yanı sıra, propagandanın içeriği de değişmiş; bu çerçevede Lenin din karşıtı propagandadan tarımsal ve endüstriyel etkinliğin artırılmasına kadar pek çok konuda kitap ve filmlerin artırılmasını istemiştir. Fakat 1920’ler boyunca, kısıtlı koşullar altında ajit-trenlerin çok etkin olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Bu trenler 1930’larda ve hatta 70’lerde Sibiry’a da da kullanılmış olmakla birlikte, geleneksel sinema ağının uzak bölgelere kadar yayılması ve filmin enformasyon ve propaganda rolünü radyoya vermesi nedeniyle etkinlikleri 1920’lere oranla azalmıştır. Bu süreçte, spontane ve geçici bir çözüm olarak görülen trenlerin ve işlevlerinin yerini agitpunkty ya da işçi ve köylü kulüpleri ağları almaya başlamıştır. Fakat bu trenlerin önemi, onların kitle iletişim araçlarının politik amaçlarla kullanılmasının ilk biçimi olmalarında ve sinemanın hem sanatsal hem de ekonomik gelişimine katkılarında yatmaktadır; çünkü bu trenler halkla hızlı, esnek, doğrudan ve dinamik bir iletişim kurulabilmesini sağlamıştır. Hatta bu etkinlik nüfus tarafından merkezi iktidarın doğrudan temsilcisi ve “tren

---

<sup>22</sup> Baskı makinası, kitaplık, radyo alıcısı gibi ekipmanlara sahip olan Krasnaya zvezda’nın içinde, ayrıca bir sergi alanı da bulunmaktadır. Ajitasyon temaları kırsal bölgelerin elektriğe kavuşmasından, annelere hijyen ve çocuk bakımı gibi konulara kadar ziyaret edilecek bölgeye göre değişkenlik göstermiştir. Gemi üç aylık yolculukta 225.000 kişiye 196 film gösterimi organize etmiştir. Ayrıca 1919 yılında Ekim Devrimi ve Lenin trenleri ile Kızıl Yıldız isimli gemi toplam 753 halk toplantısı düzenlemiş ve bu toplantılara 1.300.000 insan katılmıştır. 1920 sonunda Ekim Devrimi adlı tren tek başına, 620.000 insanın izlediği 430’dan fazla film göstermiştir. Bu filmlerin gösterimi sıklıkla Parti Merkez Komitesi’nden gönderilen ajitatörlerin konuşmalarıyla ya da Narkompros’dan gelen eğitimcilerle birlikte gerçekleşmiştir (Taylor, 2008: 48).

raylarındaki VTsIK<sup>23</sup> olarak bilinmektedir. Bununla birlikte, trenlerin konumunu yitirmesine paralel olarak, agitka türünün etkinliğinin de azalmaya başladığı görülmektedir. 1930'larda, A. Medvedkin liderliğinde, agitka yeniden canlanmışsa da, 1930'ların filmleri daha uzun, hatta bazen uzun metrajlı olarak çekilmiş; bu filmler 1920'lerde yapılanların aksine sanatsal açıdan daha sofistike ve sesli filmler olma özelliği göstermiştir. Bu döneme A. Room'un Manometer No. I (1930) ve Manometer No. II (1932) filmleri örnek teşkil etmektedir (Taylor, 2008: 54-63; Rollberg, 2009: 32).

Sinema ve iktidar arasında kurulan ilişki ve Sovyet Rusya'nın ilk yıllarında kültür, eğitim ve buna paralel sinema alanında yaşanan gelişmeler; devlet kavramına çizilen çerçevenin tartışılması için ele alınmıştır. Çünkü yukarıda belirtildiği üzere, sinema, iktidarla kurduğu ilişki nedeniyle söz konusu iktidarın kodlarını, onun karşısında olduğu durumlarda dahi, aktarmaktadır. Bu ilişki sinemayı biçimlendiren iktidarın niteliğini önemli hale getirdiği gibi, karşılıklı olarak sinemayı da iktidarın kodlarının aranabileceği bir alan olarak ortaya çıkarmaktadır. Bununla birlikte, Sovyet eğitim ve kültür politikalarının ve özelde de sinemanın yarattığı yeni anlayış ve vurgular, niteliksel bir değişmeye de işaret etmektedir. Bu yeni anlayışın yaratımı esnasında ortaya çıkan çekişmeler, iktidarın çok boyutlu olma niteliğini vurgulamakla birlikte, çekişmelerin yaşandığı ana eksen de iktidarın kodlarının düşünülmesi açısından önemlidir. Çünkü bu tartışmaların odak noktası, bir proletarya kültürü yaratılması ve proletaryanın temsili olmuş; bu da iktidarın dayanağı ve merkez noktası üzerine önemli ipuçları sunmuştur. Bu noktada sinemayı önemli kılan temel neden ise, mevcut koşullar altında zaman zaman uzaklaşılan ideallerin sunulabileceği ve aranabileceği bir alan olmasından ileri gelmektedir. Bu önem, erken dönem Sovyet sinemasından örnekler üzerinden devlet kavramının çerçevesinin tartışılmaya çalışılacağı dördüncü bölümde, örnekler üzerinden daha açık hale getirilmeye çalışılacaktır.

---

<sup>23</sup> Tüm Rusya Merkez Yürütme Komitesi

#### 4. Erken Dönem Sovyet Sinemasından Film Örnekleri ile Devlet Kavramının Çerçevesinin Analizi

Sinemanın iktidarla kurduğu ilişkinin ve bu ilişkiyi kurduğu iktidarın niteliğinin, sinemanın üretiminden izlenme pratiklerine kadar tüm süreçlerinde, belirleyici etkileri bulunmakta; bu nedenle sinema, iktidar üzerine çıkarımlar yapabilmek için bir alan açmaktadır. Bu çerçevede, Sovyet sinemasının erken döneminden örnekler, yeni kurulmuş olan iktidarın kendisine karşıt tüm iktidar odaklarıyla yakın ilişkilerinin devam etmekte olduğu ve sinemanın önemli bir ifade aracı olarak kabul gördüğü bir sürecin ürünleri olarak anlamlı veriler sunmaktadır. Bu dönemde; Çarlık rejimi, I. Dünya Savaşı üzerinden emperyalizm, ardından kurulan burjuva nitelikli Geçici Hükümet ve muhalif gruplar ile yakın temaslar devam etmektedir. İç Savaş (1918-1921) ve devamında Yeni Ekonomi Politikası'nın (NEP, 1921-1928) getirdiği koşullarla, kendi içinde de çekişmeler yaşayan iktidar, bu nedenle sinema aracılığıyla yaptıklarından ziyade idealize ettiklerinin mesajını vermeye çalışmıştır.

Erken dönem olarak adlandırılan sürecin alt sınırı 1917 olarak belirlenmiş; üst sınırı ise, sinema tarihindeki gelişmelere göre biçimlenmiştir. Sinemadaki biçimci eğilimlere ve burjuva kalıntılarına dikkat çekilen 1928 yılındaki Parti Kurulları Konferansı'nda, filmin sanat kalitesinin ölçütü olarak “milyonlar tarafından anlaşılır biçimde sunulmasına” vurgu yapılmıştır. 1929'daki bir yasayla, tüm film birimleri, film bütçelerinin %30'unu belgesellere ayırmakla yükümlü kılınmış; bu fondan ilk beş yıllık planının propagandasına yönelik filmler yapılması istenmiştir. 1930 yılında, Sovkino yerine, Narkompros tarafından değil, Milli Ekonomi Yüksek Konseyi (Vesenka) tarafından denetlenen “Soyuzkino” kurulmuş ve başına sinemayla ilgisi olmayan bir yönetici getirilmiştir. 1932'de partinin merkez komitesi tarafından açıklanan, 1934'de Gorki'nin de katıldığı bir yazarlar kongresinde desteklenen “sosyalist gerçekçilik” (sotsrealizm) anlayışı, sinemada önemli değişimler yaratmıştır. Tüm sanat eserlerinin, “ideolojik bağlılık” (ideinost'), “Komünist Parti ruhu” (partiinost'), “halka ulaşılabilirlik” (narodnost') ve “en azından belirgin bir kahramanın varlığı” (polozhitel'nyi geroi') kurallarına uyması gereken bu yeni anlayışta, avangart eğilimler hoş görülmezken, bu ölçütlerden birine bile uymayan filmler geri çevrilmiştir. Bu ölçütlere uyan ilk film, Georgi ve Sergei Vasilyev'in “Chapaev” (1934) filmidir. Yeni anlayışa uyan diğer filmler arasında Ermler'in “Büyük Vatandaş” (Velikii grazhdanin, 1937–1939), Kozintsev ve

Trauberg'in "Maxim Üçlemesi" (1934–1938) ve Romm'un "Ekim'de Lenin" (Lenin v Oktiabre, 1937) ile "1918'de Lenin" (Lenin v 1918 godu, 1939) filmleri gösterilebilir (Abisel, 1989: 114-115; Devrimler ve Kültür, 1987: 1196; Makal, 2014: 213, Rollberg, 2009: 10; Taylor, 2008:157 ).

Sinemadaki temel anlayışın değişmesinin yanında, filme ses teknolojisinin gelmesi de sinemada yeni bir kırılma yaratmıştır. 1920'lerin sonunda, Sovyet hükümeti, sesli film patenti için para harcamak istememiş; Aleksandr Shorin ve Pavel Toger ayrı ayrı denemelerde bulunmuşlardır. İlkinin icadı olan "shorinofon", Vertov'un canlı ses kayıtlarını içeren "Coşku/Donbass Senfonisi" (Enthuziazm/Simfoniia Donbassa, 1930) filminde; "tagefon" ise, Abram Room'un "Büyük İşlerin Planı/Beş Yıllık Plan" (Plan velikikh rabot/Piatiletka, 1930) isimli belgeselinde kullanılmıştır. Sovyet sinemasında ilk sesli film olarak Nikolay Ekk'in "Yaşama Bilet" (Putevka v zhizn', 1931) filmi kabul edilmektedir. Bununla birlikte, sesli filmin ortaya çıkışı avangart sinemacılar arasında çeşitli tartışmalara neden olmuştur. 1928 yılında başlayan bu tartışmalarda, Eisenstein sessiz filmi "şiiir", sesli filmleri ise "düzyazı" olarak nitelendirmiş; sinemada ses ögesine Pudovkin, Eisenstein ve Aleksandrov kaleme aldıkları bir bildiriyle karşı çıkmıştır. Bu bildiride sesin, ancak görüntü gibi kurgulandığında ve görüntüyle uyumsuz biçimde kullanıldığında anlatıma katkı sağlayabileceği vurgulanmıştır (Teksoy, 2005: 120; Rollberg, 2009: 9).

Sinema açısından kırılma yaratan sosyalist gerçekçilik anlayışının ve sinemada ses ögesinin ortaya çıkışı, dönemin üst sınırı olarak alınmış; erken dönem 1917-1930 tarih aralığını nitelemek üzere kullanılmıştır. Bu çerçevede, dönem içerisinden ulaşılabilen filmlerden yedi tanesi sinema tarihindeki önemleri açısından ve çalışmada tartışılacak konu çerçevesinde belirlenmiştir. Seçilen filmlerden "Romanov Hanedanlığı'nın Düşüşü" (Padenii dinastii Romanovykh, 1927), "St. Petersburg'un Sonu" (Konets Sankt-Peterburga, 1927) ve "Ekim/Dünyayı Sarsan On Gün" (Oktiabr/Desiat' dnei, kotorye potriaslimir, 1927) devrim öncesinden başlayarak, devrime giden süreci ele alan filmler olmalarının yanı sıra, Ekim Devrimi'nin onuncu yıldönümü kapsamında yapılmış olmaları nedeniyle sahip oldukları tarihsel önem için seçilmiştir. Aynı dönemi, Ukrayna kültürüyle harmanlayarak ele alan Zvenigora'da (Zvenyhora, 1928) devrimin onuncu yıldönümüne armağan edilmiştir. Diğer üç filmin her biri, devrim sonrasındaki koşulların farklı bir yönüne odaklanmaları nedeniyle seçilmiştir. "Bay Batı'nın Bolşevikler



Diyarındaki Olağanüstü Maceraları” (Neobychainye prikliucheniia mistera Vesta v strane bol’shevikov, 1924), “Onbirinci Yıl” (Odnadtsatyi, 1928) ve “Eski ve Yeni/Genel Çizgi” (Staroe i novoe/General’naia liniia, 1929), sırasıyla Batı’nın Bolşeviklere bakışı, devrimin ilk on yılında yapılanlar ve tarımda kolektifleştirme çabaları üzerinden devrim sonrası anlatılmaktadır.

Seçilen filmlerin analizi, önce her bir filmde öne çıkarılan unsurların değerlendirilmesi üzerinden, sonra da tüm filmlerin anlatımlarının Sovyet Rusya tarihiyle ve sınıfsallık, ayrı bir kamu gücünün varlığı ve süreklilik olmak üzere üç özellikle olan ilişkisi temelinde yapılmaya çalışılacaktır.

#### **4.1. Romanov Hanedanlığı’nın Düşüşü**

##### **4.1.1. Genel bilgi**

Filmin yönetmeni Esfir Ilinichna Shub (1894-1959), sinema kariyerine, katıldığı bir kurs sonrası, 1919-1921 yılları arasında Narkompros’un tiyatro bölümünün yönetiminde çalışarak başlamıştır. 1922’de Goskino’ya yabancı film editörü olarak katılmış; yabancı filmlerin Sovyet politikasının gereksinimlerine uygun olacak biçimde kurgulanması görevini üstlenmiştir. 1920’lerin başında, kurucusu Mayakovsky olan ve Sol Sanatlar Cephesi’ne (Levyi Front Iskusstv, LEF) yakın bir sanat organizasyonuna katılmış; 1920’lerin montaj teorileri üzerinden oluşturduğu “belgesel derleme” tekniği ile sinemaya önemli bir katkı yapmıştır. Shub, 1933-1935 yılları arasında sinema okulunda öğretmenlik yapmış; 1935’de “Rusya Federasyonu Saygın Sanatçısı” unvanını almıştır. Yönetmenin önemli filmleri arasında “Romanov Hanedanlığı’nın Düşüşü” (Padenii dinastii Romanovykh, 1927), “Büyük Yol” (Velikii put’, 1927), “II. Nikola’nın Rusya’sı ve Lev Tolstoy” (Rossiia Nikolaia II i Lev Tolstoi, 1928), “Bugün” (Segodnia, 1930), “Komsomol -Elektrifikasyonun Şefi” (KShe- Komsomol Shef Elektrifikatsii, 1932), “İspanya” (Ispaniia, 1939) ve “Faşizm Yok Olacak” (Fashizm budet razbit, 1941) sayılabilir (Rollberg, 2009: 635-637).

Çalışma kapsamında incelenecek olan “Romanov Hanedanlığı’nın Düşüşü” isimli film, Ekim Devrimi’nin onuncu yıldönümü kutlamalarının bir parçası olarak yapılmıştır. Bu amaçla Shub, 1917 öncesine ait arşiv görüntülerini araştırmış; filmin oluşturulma süreci, “tarihi derleme belgesel” adında yeni bir türü ortaya çıkarmıştır. Film, kalan görsel

materyallerin dönüştürülmesi ve Eisenstein'in diyalektik montaj prensibine göre düzenlenmesi üzerinden yapılmıştır (Rollberg, 2009: 636).

Mevcut arşiv görüntülerinin yeniden düzenlenmesi ve farklı bir bağlama oturtulmasıyla oluşturulan bu belgesel film, Romanov Hanedanlığı'nın 300. yıldönümü kutlamalarının yapıldığı 1913 yılından, 1917 Şubat Devrimi'ne uzanan süreci ele almaktadır. Bu süreçte Çarlık rejimi altındaki yaşam koşulları, tarihte öne çıkan isimler, Birinci Dünya Savaşı ve Şubat Devrimi'ne giden olaylar işlenmektedir.

#### **4.1.2. Filmin yorumu: Tarihin yeniden yazımı**

Arşivdeki görüntülerin farklı bir bakış açısından sunulmasıyla oluşturulmuş bu belgesel film, yeni kurulan iktidar için atılan ilk adımları ve iktidarın kendisini hangi değerlerin karşısında konumlandığını göstermesi bakımından önemli veriler sunmaktadır. Bununla birlikte, dönemin öne çıkan isimleri ve olayları üzerine bir bilgi kaynağı niteliği taşıyan filmde, arşivdeki mevcut görüntüler üzerinden tarih, yeniden ve başka bir bakış açısıyla yazılmıştır. Bu nedenle film, yeni iktidarın tarihsel olaylara ilişkin yaklaşımı üzerine tartışma yürütmek için bir alan açmaktadır.

Filmin anlatımının en temel ögesi, mevcut koşulların ve tarihin zıtlıklar üzerine kurulan bir yaklaşımla sunulmasıdır. Bu yaklaşım, Çarlık Rusya'daki yaşam koşullarının iki farklı yüzünün ve halk ile yönetim arasındaki uçurumun gösterilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Söz konusu yaşamın bir tarafında din adamları manastırlardaki "hoşnut" hayatlarıyla, toprak sahipleri "muazzam genişlikteki arazileriyle", yönetimde olanlar "Romanov'ların Kremlin'i" içinde yaşamaktadır. Karşıtlığın diğer ucunda ise, bakımsız, küçük, yoksul evlerin, kuyudan su çeken köylü kadınların görüntüsü ile yoksul ve zor bir yaşam yer almaktadır. Bu karşıtlık hayatın her alanında devam etmekte, gemideki subaylar ve yanlarındaki kadınlar, "terleyene kadar" mazurka adı verilen bir dansı icra ederken, var gücüyle çalışan köylüler terlerini elleriyle sildikten sonra, kollarını sıvayıp tekrar çalışmaya devam etmek zorunda kalmaktadır. Karşıtlık, bir toprak sahibi ve eşi malikanelerinin bahçesinde keyif içindeyken, topraklarında çalışan insanların zor koşullarında; donanmadaki üst düzey subaylar şık bir masada yemek yerken, gemideki askerlerin canla başla çalışmasında da görülmektedir. Bu iki zıt yaşam arasında bağ oluşturması gereken devlet Duma'sının üye profiline; 241 toprak sahibi, 79 burjuvazi, 43 rahipten oluşması da, uçurumun kapanmaz olduğunu göstermektedir. Birbirlerinden

uzak olan bu iki yaşam biçiminin kurduğu ilişki ise, “toprak sahiplerinin arazilerinde boyunduruk altında”, “tüccarların sallarında”, “denizde”, “toprak sahiplerinin tarlalarında”, “kapitalistlerin fabrikalarında ve imalathanelerinde”, “derin madenlerde”, “karanlık taş ocaklarında” çalışma yoluyla gerçekleşmektedir. Filmde, donanma subaylarının yemek masasında oturan ve toprak sahibinin yanından ayırmadığı iki köpeğin gösterilmesi, kendilerine yemek masalarında ve evlerde yer bulabilen iki köpeğin, halktan daha kıymetli bir konuma sahip olduğunu düşündürmektedir.

Dönemin önemli olayı Birinci Dünya Savaşı, toplumsal koşullardaki mevcut karşıtlıkların savaştan çıkarı olanlar ve savaşın kaybedenleri olarak sunulması yoluyla işlenmektedir. Dolayısıyla savaşın içinde barındırdığı karşıtlık, genel tarih yazımında olduğu gibi ulusların ya da ittifakların karşıtlığı olarak değil, sınıf konumlarının zıtlığı üzerinden kurgulanmakta, bu sayede savaşın tarihi de, Shub tarafından, yeniden yazılmaktadır. Bu kurguda savaş; “dünya çapında bir katliam”; katliamı hazırlayanlar; “kapitalist yağmacılar”; üst düzey askerler, ülkelerin başkanları ve imparatorlar da savaş hazırlayanların isteklerini gerçekleştirenler olarak nitelendirilmektedir. Bu çerçevede savaş, emperyalizmle ve “cephane fabrikaları sahibi Vtorov” üzerinden kapitalizmle ilişkilendirilmekte; ulusal çıkarlar vurgusuyla açılan savaşa başka bir anlam yüklenmektedir. Savaş hazırlıklarına ilişkin sunulan görüntülerin ardından beliren “sömürü için hazır” ifadesi, cephan fabrikasında çalışan işçilerin kardeşlerinin ölümünü hazırladığı vurgusu, Londra’daki bir Alman firmasının yağmalanma görüntüsü ve farklı ülkelerin ordularından görüntüler bu yeni tarih kurgusunu beslemektedir.

Filmde savaşın kazananlarının karşısında, “katliama gönderilecek” kaybedenleri olarak, fabrikada savaş malzemeleri yapan işçiler, “oyuncak askerler” vurgusuyla askeri okul öğrencileri gösterilmekte; savaş sürecinde de, günlük yaşamda mevcut olan sınıfsal karşıtlıklar devam etmektedir. Donanmada yerleri silen askerler ve ardından şık bir masada yemek yiyen subayların görüntüsünün birbiri ardına sıralanması, savaş koşullarında da tıpkı savaş öncesi gibi değişen bir şey olmadığını göstermektedir. Savaşın sonuçları, işçilerin makinelerinden, köylülerin tarlalarından uzaklaşması; ölen, yaralanan, sakatlanan 35 milyon insan; harap olmuş yerleşim yerleri, mahkumlar, mülteciler olarak kendini göstermektedir. Sık sık gösterilen yaralılar, yakınlarından haber bekleyenler, yaralı yakınlarını görmeye gelenler ve her yanı kaplayan toplu mezarlar bu bilançoğu görsel olarak güçlendirmektedir. Tüm bunlara karşın savaştan vazgeçilmediği;

seferberlikte olan erkek işçilerin yerine kadınların fabrikalarda cephanelik yapmaya devam ettiği de görülmektedir.

Savaşa ilişkin görüntüleri takiben ekranda beliren “1917” yazısına, soğuk ve karlı günlerin, cepheye gönderilen takviye birliklerin, askerleri kutsayan rahiplerin, yakalarına taktıkları küçük bir haç ile cephedekileri ödüllendiren komutanların, askerlerin eline birer paket tutuşturan bir burjuvanın görüntüleri eşlik etmektedir. Bu noktada, rahiplerin ve dini sembollerin varlığı, ulus kadar dini değerlerinde eleştirildiğini göstermektedir. Karlar üzerinde uzanmış cesetlerle birlikte, cephedeki askerlerin hoşnutsuzluğu dillendirilmektedir. Tüm bunlara ilişkin yaklaşımlar yine bir karşıtlık kurgusuyla sunulmaktadır. Ülkeleri yönetenlerin, din adamlarının ve burjuvazinin savaşı destekleyen tutumunun karşısında, Merkez Komite’nin 25 Şubat 1917 tarihli bildirisini üzerinden Bolşevikler’in tutumu gösterilmektedir “Biz perişanız. Biz açlık çekiyoruz. Siperlerde ölüyoruz. Sessiz kalmak imkansız. Herkes mücadeleye. Sokaklara. Devrimin kızıl bayrağı altındaki herkes.” Şub, arşivdeki görüntülerin kurgusuna bu bildiriye ekleyerek, savaşın kazananları ve kaybedenleri üzerinden kurduğu karşıtlığı, “biz” vurgusuyla ortadan kaldıran başka bir anlayışı göstermektedir. Bununla birlikte, bu anlayışında bir karşıtlığın bulunduğu, askeri birliklerin komutanının, Petrograd’da sokaklara dökülen işçilere, “düzeni tesis etmek için silahların kullanılacağı” yönünde yaptığı uyarıyla sunulmaktadır.

Arşivdeki görüntülerin yeni bir bağlamda kurulmasıyla başka bir tarih yazımı sunan filmde, savaşın getirdiği koşullardan Şubat Devrimi’ne uzanan süreç, sokaktaki işçilerin ve askeri birliklerin yaptığı gösteriler eşliğinde anlatılmaktadır. Yürüyüş esnasında taşınan pankartlarda, “siperlerdeki yoldaşlara, İşçi ve Köylü Sovyetleri Vekillerine, Geçici Hükümet’e” selam gönderilmektedir. 4 Mart 1917’de II. Nikola’nın tahtı bıraktığına yönelik açıklaması ve ardından Çarlık Rusya’yı temsil eden heykellerin harap edilmiş görüntüleri, 23 Mart’ta Petrograd’da düzenlenen toplu cenaze töreninin ardından, “Kahrolsun Karşı-Devrim!”, “Kahrolsun Çarist Duma!”, “Kahrolsun, On Bakan-Kapitalistler!”, “Tüm iktidar işçi, asker ve köylü konseyi vekillerine!” yazıları gösterilmektedir.

Anlatımını sınıfsal karşıtlıklar üzerine kuran filmde, iktidarın halkla kurduğu ilişki de karşıtlığın bir başka unsuru olarak sunulmaktadır. Romanov Hanedanlığı’nın 300.

yıldönümü kutlamalarında, töreni izlemeye gelen halkın bir barikatla ayrı tutulduğu, bir görevlinin onları hizaya sokmaya çalıştığı; buna karşın, 1917 Şubat sonrasında, halkın, İşçi ve Asker Sovyetlerinin ilk oturumunun yapılacağı binanın önünde arada barikat olmaksızın toplanabildiği görülmektedir. Filmin kapanış sahnesinde bir kürsüde konuşurken gösterilen Lenin, daha önceki iktidar sahiplerinin halktan farklı görüntülerinin ve mesafelerinin aksine, sıradan kıyafetler içinde ve halktan biriyle tokalaşırken ve gülerken sohbet ederken gösterilmektedir. Bu da sınıf karşıtlıkları ve bu temelde halktan ayrı bir kamu gücü üzerinden gösterilen tarihin, bu koşulların tersine dönmesiyle yeni bir aşamasının oluşacağına işaret eder gibidir. Bu yeni aşamanın oluşumu, aynı süreci, bireylerin dönüşümü ve bilinçlenmesi üzerinden ele alan “St. Petersburg’un Sonu” isimli filmde daha insani detaylara inilerek başka bir biçimde gösterilmektedir.

## **4.2. St. Petersburg’un Sonu**

### **4.2.1. Genel bilgi**

Filmin yönetmeni Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893-1953), Moskova Üniversitesi Fizik ve Matematik Bölümü’nden mezun olduktan sonra gönüllü asker olarak I. Dünya Savaşı’na katılmış; 1915’de savaş esirlerinin tutulduğu Alman kampında oyunlar sahnelemiştir. 1920 yılında, Griffith’in “Hoşgörüsüzlük” (Intolerance) filminden etkilenerek Devlet Film Okulu’na kaydolmuş, burada hocası Gardin’in “Orak ve Çekiç” (Serp i molot, 1921) adlı filmi dahil, çeşitli filmlerde oyunculuk yapmıştır. 1922 yılında, Kuleshov’un Atölyesine katılmış; Kuleshov’un “Bay Batı’nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları” (Neobychainye prikliucheniia mistera Vesta v strane bol’shevikov, 1924) filminde rol almıştır. 1925’de Kuleshov’un atölyesinden ayrılarak “MezhrabpomRus” stüdyosuna katılmıştır. Buradaki ilk girişimi Kuleshov’un montaj teorisini “Chess Fever” (Shakhmatnaia goriachka, 1925) filmine uygulamak olmuştur. Sosyal tiplere ve kolektif kahramanlara odaklanan Eisenstein’in aksine, bireylerin kişiliğine; Vertov’dan farklı olarak kurmaca duygusal hikayelere odaklanmış; Kuleshov’un deneye önem veren sinemasından farklı yönde hareket etmiştir. Kariyeri boyunca oyunculuğu bırakmayan Pudovkin, 1939’da Komünist Parti’ye katılmış ve 1948 yılında “SSCB Halk Sanatçısı” seçilmiştir (Rollberg, 2009: 552-557).

Çalışma kapsamında analiz edilecek olan ve Ekim Devrimi'nin onuncu yıldönümü kapsamında yapılan "St. Petersburg'un Sonu" isimli filmin adı, başlangıçta Petersburg-Petrograd- Leningrad olarak düşünülmüştür. I. Dünya Savaşı öncesinden 1917 Ekim Devrimi'ne uzanan süreci ele alan bu film, köylüler ve proletarya olmak üzere iki sınıfın parçası olan bir bireyi konu edinmektedir. Filmde dış mekanların gerçekliğiyle, kurmaca öykü bağdaştırılmış; Pudovkin'in "plastik malzeme" adını verdiği, toz bulutu, üniforma, bayrak vb. görüntüsel malzemeler filmin etkisini güçlendirmiştir (Abisel, 1989:123-124; Rollberg, 2009: 555). Film, 1969 yılında Mosfilm stüdyolarında restore edilerek, müzik eklenmiştir<sup>24</sup>.

#### **4.2.2. Filmin yorumu: St. Petersburg-Petrograd-Leningrad**

Çarlık Rusya'nın son döneminden, I. Dünya Savaşı'na ve oradan da 1917'ye uzanan süreci konu edinen filmde, en belirgin propaganda unsurları, yeni iktidarın üzerine bina edildiği sınıfların birliği, sınıf bilincinin önemi ve bu çerçevede insanın ancak sınıfsal konumuyla anlam bulacağı mesajları üzerine kurulmuştur. Bu propaganda unsurları, karşıt odakları ve değerleri içeren bir anlatımla ve tarihsel dönüşümün bireylerin hikayeleri üzerine kurulması yoluyla aktarılmıştır.

Coşkun (2009: 62), Pudovkin ve Eisenstein'ı kıyaslayarak, ilkinin konusunu bireysel karakterler aracılığıyla, ikincisinin kolektif bir ruh üzerinden oluşturduğunu söylemektedir. Fakat bu görüşe, burada ele alınan film incelendiğinde katılmak çok da mümkün görünmemektedir. Çünkü film içerisinde, bir bireyin yaşamında ve bedeninde temsil edilen esas öge sınıf konumlarıdır ve bireylerin hikaye içerisinde kazandıkları anlam, ait oldukları sınıftan beslenmektedir. Filmdeki karakterlerin isimlerinin olmaması da bu konumu destekler niteliktedir. Jenerikten itibaren oyuncular<sup>25</sup> "komünist işçi", "komünist işçinin karısı", "köylü delikanlı", "kel devrimci" olarak sıralanmaktadır. Dolayısıyla, olay örgüsünün merkezinde yer alan toplumsal dönüşüm, tarihi olaylar ve sınıflar olduğu için, bu filmin de, kolektif bir ruh üzerinden oluşturulduğu düşünülebilir.

Bu çerçevede filmin öne çıkan ilk unsuru, sınıfların birliği üzerine verilen mesajdır. Bu da, onuncu yıldönümü kutlamaları kapsamında üretilen bu filmin, insanlar üzerinde

---

<sup>24</sup> Bu bilgi, filmin jeneriğinde yer almaktadır.

<sup>25</sup>Jenerikten itibaren bu isimlerle anıldıkları için, metin boyunca, karakterlerden aynı isimlerle bahsedilecektir.

bırakmak istediği en temel etkiyi ortaya koymaktadır. Bu birlik mesajı, sınıflar arasındaki geçirgenlik anlatımıyla birlikte sunulmakta, yeni iktidarın üzerine bina edildiği işçi, asker ve köylü kitlelerinin arasında bir birlik olduğu, filmin ilk sahnesinden itibaren vurgulanmaktadır. Köylü delikanlının St. Petersburg’a doğru yola çıkışı “şimdi yeni bir proleter daha hayatını kazanmak için şehre gitmek zorunda” ifadesiyle karşılık bulmaktadır. Tarlada cılız bir atla toprağı sürmek zorunda kalan ve yoksulluk içinde tasvir edilen delikanlı, aslında işçi sınıfının potansiyel bir adaydır. Üstelik iş bulmak için yanına gittiği köylüsü de komünist olmuş bir işçidir ve bu onunda aynı süreci yaşadığını göstermektedir. Dolayısıyla, köylülükten işçiliğe ve Bolşevikliğe geçişin hikayesi genç delikanlıda tekrar başlamakta ve bu sürecin kaçınılmaz bir biçimde yinelendiği mesajı aktarılmaktadır. Benzer şekilde, greve giden fabrika işçilerinin yerine, kalabalık bir grup halinde yeni işçi adaylarının gelmesi de bu durumun devamlılığını göstermektedir. Yeni işçi adayları geldiğinde grevdeki bir işçinin yaptığı, “Kardeşler! Kendi insanlarınızın karşısına çıkıyorsunuz” uyarısında, bu birlik duygusu daha da pekiştirilmektedir. Buna ek olarak, bu geçirgenlik yalnızca köylüler ve işçiler arasında değil, devrim sürecinin önemli bir unsuru olan askerler üzerinden de gösterilmektedir. Köylü delikanlının da aralarında yer aldığı savaş sahnelerindeki askerler, daha önce fabrika sahnelerinde gösterilen işçiler ve “Penza, Novgorod ve Tver’in insanları” olarak ifade edilen köylülerdir. Cephedeki sahnelerde, savaş öncesinde cephane üreten Lebedev fabrikasında çalışırken gösterilen işçiler, yine süngüleriyle uğraşmakta ve fabrikada silah üreten ellerinin savaş esnasında da işlemekte olduğu gösterilmektedir. Tüm bu anlatımlar, yeni iktidarın taşıyıcıları olma noktasında, işçiler, askerler ve köylüler arasında belirgin bir ayırım olmadığı mesajını vermektedir. Filmin, devrimin 10. yıldönümü kutlamaları için yapılmış olduğu göz önüne alındığında, izletildiği tüm sınıflarda bir birlik duygusu yaratma ve devrimle özdeşleştirme amacı taşıdığı düşünülebilir. Ayrıca işçi, köylü ve askerlerden oluşan birliğin karşısında, sınıflar arası ittifakın diğer kanadını temsilen, fabrika sahipleri, hükümet ve emperyalist Batı arasındaki işbirliği de özellikle savaş sahnelerinde gösterilmektedir. Bununla birlikte, iktidarın üzerine bina edildiği sınıflarda, diğer filmlerde bu denli açıkça görünmeyen, sınıf bilincinin oluşması süreci de filmin en temel özelliklerinden biridir.

Sınıf bilincinin oluşumu köylü delikanlı ve komünist işçinin karısı üzerinden gösterilmektedir. Köylü delikanlı St. Petersburg’a ilk geldiğinde, III. Aleksandr’ın

heykeline doğru bakarken, yüzünden heykelin kime ait olduğunu bilmediği okunmaktadır. Siyasal olaylara ilişkin bir bilgisi olmayan bu delikanlı, kentteki yaşantıya ve buradaki kurallara ilişkin de pek bir şey bilmemektedir. Fabrikada greve giden işçilere öfkeyle bakarken, grevin sorumlusu olarak gördüğü kel devrimciyi şikayet ederek grev kırıncılığı yapmakta; şikayetin sonunda her şeyin yoluna gireceğini ummaktadır. Dolayısıyla grev ve politik süreçlere ilişkin de bir bilgisi yoktur. Yaptığı ihbar üzerine, köylüsü de tutuklandığında, saf bir niyetle, fabrika sahibinden köylüsünü bırakmasını istemektedir. Cevap alamadığında, ikinci kez fabrikatörün ofisinde şansını deneyerek, köylüsünün evde aç çocukları olduğunu söyleyip destek bulmak için ve sözlerinin etkili olacağını düşünerek etrafına bakmaktadır. Delikanlının bilincindeki kırılmanın bu noktadan itibaren başladığı söylenebilir. Sözlerinin etki etmediğini görmesi, orada fabrika sahibiyle kavga etmesi, ardından tutuklanıp, karakolda dayak yemesi farkındalığının ilk adımlarıdır. Sınıfsal konumunun tamamen bilincine varması ise I. Dünya Savaşı esnasında, cephedeyken gerçekleşir ve Bolşevik olmasıyla da süreç tamamlanır. İşçi olmak üzere kente gelen yoksul köylü delikanlı, önce asker, ardından Bolşevik olmuştur. Bireyin dönüşümü, sınıfsal konumunu kavramasıyla tamamlanır.

Sınıf bilincinin oluşumunun izlenebileceği ikinci karakter, komünist işçinin karısıdır. İki çocuğuyla birlikte yoksulluk içinde yaşayan, kocasının da içinde bulunduğu işçiler greve gittiğinde, grevi fabrikadaki işçilerin sorun çıkarması olarak yorumlayan bu kadın, savaşın yarattığı kıtlık koşullarında, çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bir grupla birlikte bir dükkanı yağmalarken görünmektedir. Filmin ilk sahnelerinde yoksulluğu içinde evinde oturan kadın, yağmalama öncesi bağırarak itiraz etmektedir. Kıtlığın bu kadar şiddetlenmesi kadının bilincinde kırılma yaratan olaydır. Bu süreçten sonra, filmin başında kocasının greve gidişine kızan kadın, kocasının, onu tutuklamak için gelen askerlerden kaçmasına yardım etmektedir. Bu sahnede, arada görünen “ özgürlük, eşitlik, kardeşlik” ifadesiyle birlikte, askerin boynuna dayadığı süngüye yüzünde kararlı bir ifadeyle bakan bir kadına dönüşmüştür. Filmin sonunda ise Kıtlık Saray’daki işçilerin yanına giderek, yüzünde gülümseyen ve kararlı bir ifadeyle kocasına bakmaktadır.

Bu bilinçlenme sürecine paralel, insani duyarlılıkların ortaya çıktığı da görülmektedir. Bu noktada, açlık ve kıtlık koşullarının, insanın kendine yabancılaşmasının bir nedeni olarak sunulduğu düşünülebilir. Köylü delikanlının hikayesinin başladığı yerde, yırtık kıyafetleri ve yoksulluk içinde, çorak bir tarlada ekmek yerken, köylü delikanlının



annesinin doğum yaparken ölmek üzere olduğu haberi gelir. Baba, haberi getiren çocukla beraber yavaş ve kayıtsız adımlarla giderken; delikanlı, güçsüz görünen bir atla kalkıp tarlayı sürmeye devam etmektedir. Aynı şekilde, yeni doğmuş bebeğin “besleyecek fazladan bir boğaz” diye karşılanması, ölümün ve doğumun karşısında kayıtsızlaşacak kadar çaresiz insanların portresiyle, sarsıcı bir anlatım sunmaktadır. Fakat delikanlı zaman içerisinde insani duyarlılıkları ortaya çıkan, duygularını ortaya koyan birine dönüşmektedir. Benzer bir değişimi, komünist işçinin karısında da görmek mümkündür. Kadın, aç oldukları anlaşılan köylü delikanlı ve yanındaki yaşlı kadına, yediği patatesi ancak kendilerine yeteceği gerekçesiyle vermezken; filmin sonunda elindeki patatesleri gece boyunca çarpışmış olan askerlere dağıtıp, yüzünde gururlu bir ifadeyle eli boş yürürken görünmektedir.

Sınıflar arasındaki çizgilerin geçirgenliğine ek olarak, bu dönemin filmlerinin temel özelliği olan sınıf karşıtıları üzerine kurulan anlatım da açık bir biçimde gösterilmektedir. Bu, ilk olarak mekanlar üzerinden kurgulanan bir anlatımda ortaya çıkmaktadır. Rusya'nın kırsal bölgelerine referansla “Penza, Novgorod ve Tver'in insanları” ifadesi köylüleri temsil ederken; kentteki işçilerin mekansal aidiyetleri cephane fabrikaları üzerinden “Putilov'un, Obakhov'un ve Lebedev'in insanları” biçiminde tanımlanmaktadır. Buna karşın “Çarların başkenti Petersburg: III. Aleksandr, I. Nikola, Büyük Peter” ifadesi, ilk iki durumda mekanlara bağlı olarak tarif edilen köylü ve işçilerin aksine, çarların mekanın sahipleri olduğu vurgusunu taşımaktadır.

Sınıf karşıtılarının görülebileceği bir diğer anlatım, Lebedev fabrikasında, komünist işçinin ve bir fabrikatörün artarda gösterilmesiyle ortaya çıkmaktadır. İşçiler buhar içinde ve sağlıklı bir ortamda çalışırken, fabrika sahibi, üzerine sıçrayan sıvıyı mendiliyle silmekte ve sıçratan işçiyi ustabaşına dövdürmektedir. Bu noktada, işçilerin uzun saatler içinde durdurduğu sağlıklı koşulların fabrikatörü rahatsız etmesi, iki hayatın kıymeti arasında bir kıyaslama yapılmasına neden olmaktadır. Başka bir sahnede fabrikatör, grevin sorumlusu olarak gördüğü kel devrimciyi şikayet eden köylü delikanlının eline iş bulması için bir kağıt ve bir bozuk para sıkıştırarak uzaklaşmakta; delikanlının köylüsünün tutuklanmasına yönelik sorusunu cevapsız bırakmaktadır. Delikanlıya fabrikatörün gözünden biçilen değer, bir bozuk para ve bir kağıt kadardır. Üstelik bu değer, borsada koşturan kapitalistlerin görüntüleri arasında, “Putilov, Obakhov ve Lebedev'in insanların borsada alınıp satıldığı” vurgusuyla tekrar gösterilmektedir.

Dolayısıyla izleyiciye, işçilerin ve köylülerin bu koşullar altında hiçbir değerinin olmadığı mesajı verilmektedir.

Tüm bu anlatımlardan hareketle, iki kutup üzerinden oluşan toplumsal konumların, işçi ve köylülerin dönemin koşulları içinde değeri olmadığı ve insanların ancak sınıf konumlarının bilincine vararak değer kazanabileceğinin, verilmek istenen mesajın temelleri olduğu söylenebilir.

Filmde, iktidarın kendine atfettiği niteliklerin okunabileceği en temel alan, karşı iktidarların ve değerlerin temsilidir. Özellikle savaş sahneleri üzerinden, çoğunlukla bir görüntü ya da ifadede birkaçına birden işaret edilerek bir ittifak içinde sunulan, emperyalizm, kapitalizm, Çarlık rejimi, burjuva hükümet, ulusal ve dini değerlere ilişkin bir bakış sunulmaktadır.

Savaş kutlamaları esnasında yaratılan coşkunun, bir ulus söylemi üzerinden temellendirildiği görülmektedir. Asılan bayraklar, III. Aleksandr'ın çiçeklerle süslenen heykelinin gözlerinden yaş akması coşkunun vurgulanması açısından önemlidir. Kürsüye çıkıp konuşma yapan bir adamın, şapkasını Alman yapımı olduğunu söyleyerek başından çıkarıp hırsıyla atmasıyla coşku daha da artmaktadır. Savaş çağrısı anavatanın çağrısı olarak sunulmakta ve bu kararın alınışına yalnızca üniformaları görünen bir grup insanın görüntüsü eşlik etmektedir. Burada, anavatan ile kastedilenin, halkın uzağında bulunan iktidarın isteği anlamına geldiği vurgulanmaktadır. Bu ulus vurgusu, fabrikatörün, hükümetle yaptığı anlaşma sonunda iş günlerinin uzatılmasını “ulusal çıkarlar” adına talep etmesinde de görülmektedir. Aynı zamanda, “Sırbistan Türkiye’yi aldı. Haç Ayasofya’yı geçti” ifadesinde, ulus ve din unsurları birleştirilmektedir. Buna karşın, Pudovkin'in anlatımında ulus, köylüleri yaşadıkları bölge üzerinden tanımlayan ifadeye benzer şekilde, Alman askerlerinin “Saksonya’nın, Württemberg’in, Bavyera’nın insanları” olarak gösterilmesi yoluyla, sınıf aidiyetlerinin yanında etkisini yitirmektedir. Cephe sahnelerinde gösterilen “Ne için ölüyoruz? Üç yıldır savaşıyoruz ve ne için olduğumu bilmiyoruz” sorusu da savaşın çarpıcı bir eleştirisini oluşturmaktadır.

I. Dünya Savaşı üzerinden bir emperyalizm ve kapitalizm eleştirisi de sunulmaktadır. Bu eleştiri, “ticari işlem başlasın” ifadesini takip eden, ileri nidaları ve bunun arasında gidip gelen borsanın ve cephede savaşan, öldürülen askerlerin görüntüleriyle birlikte işlenmekte; ”işlem tamamlandı” ifadesi ve ölü askerlerin görüntüsüyle sonlanmaktadır.

Bununla birlikte, savaşın halk için getirdiğinin kıtlık ve yoksulluk olduğu, ekmek yerine bombaların yapıldığı vurgusuyla sunulmaktadır.

Karşıtlık, cephede savaş sürerken, çarın devrilip, yeni hükümetin kurulmasını coşkuyla kutlayan şık giyimli insanlar üzerinden de gösterilmektedir. Bu coşku o kadar yükselir ki, bir kadın ağlamaktan kriz geçirir, adamlar gözyaşları içindedir, alkışlar ve bando birbirini takip etmektedir. Yapılan konuşma esnasında yine ulus vurgusu devreye girmektedir. Bir kadın elindeki çiçeği fırlatır ve bunun üzerine “Rus ulusunun çiçekleriyiz. Savaşı zaferle sonuçlandıracağız” ifadeleri ekranda belirir. Bu görüntüler, cephede ölen, çarpışan askerlerin görüntüleriyle sık sık kesilmektedir. Hükümetin burjuva niteliğini göstermek açısından bir sahne daha önemlidir. Üzüm dolu bir masanın etrafında toplanmış üst düzey askerler, elinde şık yelpazesıyla, mücevherleriyle kadınlar ve fabrika sahibinin de aralarında bulunduğu bir grup, ellerinde şarap kadehleriyle devrimi kendilerinin yaptıklarını ve sürekli kılacaklarını söylemektedir. Bu görüntü, bir araya toplanmış işçilerin görüntüsüyle ve komünist işçinin “Kahrolsun kapitalist bakanlar!, “Savaşa karşı savaş!, Tüm iktidar Sovyetlere” sözleriyle kesintiye uğramaktadır. Konuşmanın yapıldığı kürsüye telaşla gelen ve işçiyi indirmeye çalışan fabrika hissedarı, işçi tarafından yere düşürülür. Bu olanlar, dövünerek üzülen fabrika hissedarı tarafından “vatana ve devrime ihanet” olarak nitelendirilmektedir.

İçlerinde köylü delikanlının da yer aldığı bir askeri birliğin merkezde olduğu sahnede iki karşıt tutum, açıkça çarpıştırılmaktadır. Hükümet, Rusya’nın kurtuluşu için çağırırken, komünist işçinin çağrısı da, proletaryanın ayaklanmasına davet etmek içindir. İlki tarafından, kardeşler, ikincisine yoldaşlar olarak çağırılan askerler, ikincisini seçerek tarafını belirlemektedir.

Bununla birlikte, temel bir karşıtlıkta, kırsal alandaki görüntülerde, sürekli yel değirmenlerine odaklanması üzerinden çıkmaktadır. Bu görüntü en ücra köşelere kadar teknoloji götürmek isteyen ve kendini sanayileşmeyle özdeşleştiren Sovyet Rusya’nın gözünden, çarlık rejiminin bir eleştirisi olarak okunabileceği gibi, kır ve kent arasındaki ayrım üzerinden de değerlendirilebilir.

Filmin sonunda, mekanlar üzerinden gerçekleşen anlatım, çarların şehri olarak nitelenen St. Petersburg’un yerine, “Lenin’in şehri çok yaşa” ifadesiyle son bulmaktadır. Bu dönemin filmlerinin temel özelliği olan Lenin vurgusunun, görsel biçimde olmasa da, sözel bir ifadeyle bu filmde de yer aldığı görülmektedir.

Ekim Devrimi'nin onuncu yıldönümü kutlaması için Pudovkin "St. Petersburg'un Sonu" filmini çekerken, Eisenstein'da "Ekim" isimli filmini yapmış; farklı yöntemlere sahip iki ismin aynı temalı filmleri çekmesi heyecan yaratmıştır. Fakat "Ekim", Stalin ve Troçki'nin çatışmalarının arttığı günlerde eleştirilerek, bazı parçalarının çıkarılması nedeniyle kutlama gününe yetiştirilememiş; filmini gösterime yetiştiren Pudovkin olmuştur (Makal, 2014: 228-230). İkisi de onuncu yıl kutlamaları kapsamında yapılan filmlerden, "St. Petersburg'un Sonu" sınıfsal karşıtlıkları bireylerin hikayeleriyle örerak anlatırken; "Ekim" aynı süreci tarihsel olayları ve mekanları daha detaylı ve belgesel niteliğinde ele alma yoluyla işlemektedir.

### 4.3. Ekim<sup>26</sup>

#### 4.3.1. Genel bilgi

Filmin yönetmeni Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948), burjuva bir ailede dünyaya gelmiş, 1915 yılında Petrograd İnşaat Mühendisliği Endüstrisi'ne kaydolmuş; 1917'de Çarlık ordusuna ve 1918 yılında da Kızıl Ordu'ya katılmıştır. Askerlik döneminde amatör tiyatro yönetmenliği yapan Eisenstein, terhis olduktan sonra A. Bogdanov tarafından kurulan Proleter Kültür (Proletkult) örgütüne dahil olmuştur. D. W. Griffith ve A. Gance'ın filmlerinden esinlenerek ve Kuleshov ve Shub'ın etkisiyle, 1924 yılında kendini tamamen sinemaya vermiştir. İlk filmi olan ve Proletkult topluluğunun oyuncularının da yer aldığı "Grev" (Stachka, 1924), Proletkult hareketinin bireysel ve psikolojik özelliklerden ziyade sınıf çatışmaları üzerinden sosyal tiplerin gösterilmesi düşüncesi üzerinde temellenmiştir. Bunu takiben 1905 Devrimi'nin 20. yıldönümü için düzenlenen bir proje kapsamında "Potemkin Zırhlısı" (Bronenosets Potemkin, 1925) filmini yapmış; fakat bu film, içeriğinden dolayı pek çok ülkede sansüre uğramıştır. 1927 yılında resmi talep üzerine "Ekim/Dünyayı Sarsan On Gün" (Oktiabr'/Desiat' dnei, kotorye potriasli mir, 1927), ardından tarımda kolektifleştirme üzerine ilk uzun metrajlı Sovyet filmi olan "Eski ve Yeni /Genel Çizgi" (Staroe i novoe/General'naia liniia, 1929) isimli filmleri yapmıştır. 1929 yılında, Eduard Tisse ve Grigory Aleksandrov ile birlikte, sesli film teknolojisini çalışmak üzere Batı Avrupa'ya gönderilmiş; İsviçre'de, kürtaşı konu edinen, uzun metrajlı "Kadının İstirabı -Kadının Mutluluğu" (Frauennot—

---

<sup>26</sup> Yurtdışında, John Reed'in kitabına referansla, Dünyayı Sarsan On Gün ismiyle gösterilen film, 1928 yılında Almanya'da yılın en iyi filmi seçilmiştir (Makal, 2014: 230).

Frauenglück, 1929) filmini yapmıştır. 1930 yılında, Paramount tarafından Hollywood'a davet edilen Eisenstein, burada C. Chaplin, D. Fairbanks, R. Flaherty gibi isimlerle tanışmış; U. Sinclair'in katkısıyla "Çok Yaşa Meksika" (Que Viva Mexico!, 1932) filmini çekmiştir. Bununla birlikte, artan baskı sonucu 1932 yılında ülkesine dönmüş; S. Iutkevich ve F. Ermler ile birlikte, resmi onaylı bir sesli film olan "Karşı Plan" (Vstrechnyi, 1934) isimli filmi yapmıştır. Kendi ilk sesli filmi "Bezhin Çayırı" (Bezhin lug, 1935), görsel olarak beğenilmişse de, deneysel tarzı dolayısıyla politik açıdan eleştirilmiş ve bu noktadan sonra Eisenstein yeterli desteği bulamamıştır. Bu nedenle, Stalin'in estetik anlayışına uyararak, Aleksandr Nevsky (1938) ve Korkunç Ivan I ve II (Ivan Groznyi, 1944, 1945) filmlerini yapmıştır. Filmin birinci parçası 1946 yılında "Stalin Ödülü" almış, ikinci parçası ise geri çekilerek, ancak 1958'de gösterilebilmiştir. Sinemaya kuramsal açıdan da büyük katkı sağlayan Eisenstein, 1932'de çalışmaya başladığı ve 1937'de profesör olduğu Sovyet Devlet Film Okulu'nda (GTK; sonraki adıyla VGIK) sinema alanında pek çok ismin yetişmesine katkı sağlamıştır. Yönetmen, 1935 yılında "RSFSR Saygın Sanatçısı" ödülünü almıştır (Rollberg, 2009: 204-210).

"Ekim", Eisenstein'dan Devrim'in onuncu yıldönümü kapsamında talep edilmiş, bu nedenle yönetmen tarımda kolektifleştirme üzerine yaptığı "Eski ve Yeni"nin çekimlerini yarıda kesmiştir. Kışlık Saray yıllar sonra açılarak çekim yapılmasına izin verilen filmin, montaj aşamasına başlanacağı sırada parti içi çalkantılar nedeniyle Troçki ile ilgili bölümlerin çıkarılması istenmiş; çok büyük bir bölüm çıkarılarak, film yeniden kurgulanmıştır. Bu film, Sovyetler'de ve öteki ülkelerde beğenilmemiş; ideolojik olarak eleştirilmiştir (Abisel, 1989: 129-130).

#### **4.3.2. Filmin yorumu: Dünyayı sarsan on gün**

Belgesel niteliğindeki filmde, Kızıl Muhafızlar ve "Ekim Devrimi Yıldönümü Kutlama Komitesi" Başkanı N. Podvolsky dahil, devrime katılmış olan insanların büyük çoğunluğunun oyuncu olarak yer almış olması filmin özgün yanı olarak ortaya çıkmaktadır<sup>27</sup>. Dolayısıyla Ekim'in, tarihin gerçek tanıklarının rol almış olması nedeniyle belgesel ve film arasında yer alan bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca doğrudan

---

<sup>27</sup> Bu bilgiler filmin jeneriğinde sunulmaktadır.

iktidarın talebiyle gerçekleştirilmiş olması filmi, hem sinema tarihi hem de devlet ve iktidar tartışmaları açısından önemli bir konuma getirmektedir.

Film, 1917 Şubat Devrimi'nden başlayarak, Ekim Devrimi'ne uzanan süreci; Çarlık Rusya, Geçici Hükümet, Batı ve içerdeki muhalif gruplar üzerinden anlatmaktadır. Bu tarihsel anlatımda, karşıt olarak konumlanan tüm unsurlarla hangi noktalar üzerinden mücadele edildiği detaylı bir biçimde sunulmuştur. Bununla birlikte, tarihi bir belge niteliği taşıyan bu filmde, tarihin hangi unsurlar üzerinden yazıldığı, idealize edilenlere ilişkin çıkarımlarda bulunma olanağı sağlamaktadır.

Devrime giden ilk adım, Çarlık Rusya'nın yıkılışı ve Şubat Devrimi ile ortaya çıkmaktadır. Bu geçiş, Çarlık rejimini temsilen III. Aleksandr'ın heykelinin halk tarafından yıkılmasının görüntüleriyle başlamaktadır. Yıkım esnasında, heykelin üzerine merdiven yardımıyla önce bir kadın çıkmakta ve ardından başkaları gelmektedir. Bu noktada, çok heybetli olan heykele, merdivenlerle de olsa bir biçimde çıkılabilmiş olması, çarlık rejiminin de tüm uzaklığına ve heybetine rağmen, yıkılabildiğini göstermektedir. Heykele tırmanan insanlar, onu yıkmak için çeşitli yerlerine ipler bağlamıştır. Bu görüntünün sonrasında heykelden uzanan iplerin çokluğu, tüfeklerini kaldırmış kalabalığın ve köylüleri temsilen tırpanların niceliği, devrimin aldığı desteğin büyüklüğünü ve niteliğini göstermektedir. Heykelin uzuvlarının önce tek tek ve sonrasında kalan gövdenin tamamen düşmesi de, film boyunca anlatılan adım adım devrime giden yolun temsili olarak yorumlanabilir. Bu görüntülerin arasında, Şubat'ın "sosyalizm yolunda ilk zafer" olarak nitelendirilmesi de bu parça parça ilerleme temsili tamamlamaktadır. Bunun ardından, Menşevikleri ve burjuvaziyi temsil eden bir grubun ve onları kutsayan bir din adamının görüntüsüyle Geçici Hükümet'in kurulduğu gösterilmektedir. Dolayısıyla, çarlık rejiminden geçiş yapılan ikinci alan bir burjuva hükümetidir ve mücadelenin yeni hedefi bu yönde olacaktır.

Heykelin yıkılışının hemen ardından, kara saplanan tüfeklerin ve birbirlerine sarılan, ekmeklerini paylaşan, şakalaşan, taktıkları başlıklardan farklı uluslardan oldukları anlaşılan askerlerin görüntüleri gelmektedir. Bu kardeşlik anını bozan ise, Geçici Hükümet'in İtilaf Devletleri'ne bağlılığını göstermesiyle düşmeye başlayan bombalardır. Bu anlatımla, çarlık rejimi ve geçici hükümet arasında kurulan ve diğer iki filmde de gösterilen bağ yinelenmekte; birinin başlattığı savaşı, diğerinin devam ettirdiği

vurgulanmaktadır. Geçici Hükümet ve Kerensky'nin, "Ulusun ve Devrimin umudu", "Çarın uşakları", "gerçek demokrat", "seçkinci demokrat" olarak nitelendirilmesi de bu devamlılığı ortaya koymaktadır. Kerensky çarlığın simgeleri ile oynarken, önündeki şişelere elindeki küçük bir tacı geçirirken gösterilmektedir. Benzer şekilde, Kerensky ve General Kornilov'un ardından, onlarla aynı biçimde duran iki Napolyon heykelinin gösterilmesi de, imparatorluk hevesini ve iktidarlar arasındaki devamlılığı ortaya koymaktadır. Dolayısıyla ilk iktidarı ortadan kaldıran halkın, ikincisinin de karşısında olacağı mesajı verilmektedir.

Bununla birlikte, diğer iki filmde ağırlıklı olarak Birinci Dünya Savaşı üzerinden anlatılan emperyalizm eleştirisi, bu filmde Kornilov'un ilerleyişi esnasında gösterilen İngiliz tankları ve Kerensky'nin, önünde Amerikan<sup>28</sup> bayrağı olan bir arabaya binmesinde görülmektedir. Üstelik Kerensky'nin coşkuyla yaptığı konuşmasına arabadakiler alaycı bir tavırla gülmekte, konuşmanın bitmesini beklemeden araba hareket etmektedir. Kerensky'nin arabada ürkek ve boynu bükük olarak oturmasında da görüldüğü gibi, geçici hükümet diğer ülkelerden saygı görmemektedir.

Bu filmde de, diğer iki filme benzer şekilde, ulus ve din öğelerine yönelik bir eleştiri yapılmaktadır. General Kornilov'un ilerlemesi esnasında, devrimin tehlikede olduğu, Tanrı ve ülke adına korunması gerektiği vurgulanmaktadır. Tanrı ifadesinin ardından gösterilen çeşitli dinlere ait semboller, benzer şekilde ülke kavramını temsil eden çeşitli madalya ve apoletler, dini değerlerin ve ülke kavramının mutlaklığını eleştirir ve her iki kavramın kendindeki karşılığını tek sanan zihinlere bu kutsallığı sorgulatmak ister gibidir. Bu ilerleme sonrasında, filmin başında yıkılan III. Aleksandr heykeli, geriye doğru bir çekimle parça parça yerine gelmektedir. Bu sunum, devrimin nasıl gerçekleşiyse, geriye dönebileceği yönünde bir uyarı olarak okunabileceği gibi, sürecin tüm olumsuzluklara ve geri gidişlere rağmen adım adım devrime ilerlemesinin kaçınılmaz olduğu biçiminde de yorumlanabilir.

Filmde en önemli propaganda unsurlarından biri, olumlu karakter özelliklerinin devrimin yandaşlarına atfedilmesi, devrimin karşısında olanlarınsa güçsüz ve korkak olarak tasvir edilmeleridir. İşçi bölgelerinden merkeze doğru akan bir kitleye, kapısında müdür yazan bir evden gizlice ve korkak bir biçimde bakan bir Menşevik, dışarda olaylar olurken

---

<sup>28</sup> Geçici Hükümete destek veren ilk ülke Amerika'dır.

korkaklığından ve vurdumduymazlığından yastıkların altına gömülen Kerensky bu olumsuz temsillerin örnekleridir. Bununla birlikte, geçici hükümetin yanında yer alan Kadınların Ölüm Müfrezesi<sup>29</sup> ve hepsi son derece genç olan askeri okul öğrencilerinden oluşan askerlerin temsillerinde bu olumsuz özellikler daha belirgin biçimde sunulmakta, kadın askerlere yönelik eleştirilerde cinsiyetçi bir tutumda göze çarpmaktadır. Bu kadınlar, II. Nikola'nın bilardo masasına uzanırken, makyaj yaparken ve eğlenirken gösterilmektedir. Rodin'in, aşık bir çifti konu edinen "Spring" isimli heykeline dalgın dalgın bakan bir asker kadının; "İlk Adımlar" isimli saraydan bir bebeğin ilk adımını temsil eden bir heykelin ardından talim yapan kadınların gösterilmesi, kadınların toy ve beceriksiz olduğunu anlatmak ister gibidir. Kadın askerler, çatışmanın olduğu gün, işçiler Kışlık Saray'a girdiğinde imparatoriçenin odasına saklanmaktadır. Bununla birlikte, geçici hükümeti destekleyen askeri okul öğrencileri de benzer bir olumsuzlukla gösterilmekte; Geçici Hükümetin temsilcisi tutkulu bir konuşma yaparken, askeri okul öğrencileri son derece ilgisiz görünmektedir. Buna karşın, devrimin yanında yer alanlar olumlu özelliklere tasvir edilmektedir. "Devrimi ve Ülkeyi Kurtarma Komitesi" adı altında bir grup yaşlı insanın tüm konuşmalarına, genç bir Bolşevik kararlı bir duruşla hayır anlamında kafasını sallamaktadır. Kışlık Saray ele geçirildikten sonra, hükümet yanlısı askerler saraydan çaldıklarını üstlerine saklamışlarken, "Aurora" donanmasından bir denizci içki şişelerini yağmalayan halktan bir kadının elinden alarak atmış; sonra mahzende bulunan tüm şişeleri kırmıştır. Dolayısıyla cesaret, kararlılık ve onur gibi özellikler Bolşevikler'e, diğer unsurlar karşı tarafa atfedilmektedir.

Filmdeki bir diğer önemli propaganda unsuru, devrime adanmışlığın vurgulanması üzerinden bir bağlılık yaratılmasıdır. Bunun en önemli örneği, Temmuz gösterilerinde insanlara ateş açıldığında çıkan arbede esnasında, kendi canından önce flamayı kurtarmayı düşünen bir Bolşevik'in cesaretinde gösterilmektedir. Bu Bolşevik, karşı devrimcileri temsil eden bir grup tarafından, alkışlar ve coşkuyla linç edilirken, aynı grubun flamaya saldırması ve parçalaması, ardından nehre atılan Pravda'lar, devrimin tüm temsilcilerini aynı potada eritmektedir. Yine aynı arbede esnasında, işçi bölgelerinin merkezle bağıni kesmek amacıyla, Geçici Hükümet köprülerin kaldırılması emrini verdiğinde; bir atın, bir kadının yavaş yavaş nehre düşmesi, nehre atılan Pravda'lar ve

---

<sup>29</sup> Bu müfrezeye, geçici hükümet tarafından savaş yorgunu askerlere ilham vermek için kurulmuştur.



pankartlar, linç edilen Bolşevik artarda gösterilmektedir. “Bolşevik Askeri Örgüt Karargahı” ve “Bolşevik Parti Petrograd Komitesi” de harap haldedir. Bunu takip eden Birinci Mitralyöz Alayı’nın devrime destek verdiği için tutuklanması ve kenarda onlara bakıp “dönekler, hainler, Bolşevikler” nidalarıyla dalga geçen insanların görüntüsü, tüm bu temsillerde nehre düşen, alaya alınan ve linç edilenin devrim olduğunu göstermektedir. Böylece devrim ve tüm unsurlar arasında bir özdeşlik kurma yoluna gidilmektedir.

Devrimle kurulan özdeşlik, “Romanov Hanedanlığı’nın Düşüşü” filmindeki “biz” diliyle anlatılan vurguya benzer biçimde, halk ve Bolşevikler arasındaki bağ üzerinden pekiştirilmekte; devrim ve Bolşevikler aynı potada eritilmektedir. Sovyetlerin İkinci Kongresi’nde Menşevikler ve Sosyal Demokratlar görüntüleriyle halktan oldukça farklıyken, Bolşevikler için gelen temsilciler cepheden, Ukrayna’dan, doğudan, Kronstadt’tan, Sibirya’dan yani halkın içinden gelmiştir.

Bu film, devrim öncesi süreçleri ele alan diğer iki filme kıyasla, ayrı bir kamu gücünün varlığını sorgulamak anlamında da önemli veriler sunmaktadır. Kışlık Saray’a giren askerler ve işçiler, sarayın odalarına ve eşyalarına şaşkınca bakmakta, bir işçi İmparatoriçenin odasındaki tuvalete gülmektedir. Odadaki dini temsiller de uzun uzun gösterilmekte, bunlar arasında II. Nikola ve ailesinin İsa ile birlikte resmedildiği bir tablo da bulunmaktadır. Buradaki yaşantı, halktan insanlara oldukça yabancıdır. Benzer bir anlatım, Lenin’in yeraltında, Kerensky’nin İmparatoriçe Aleksandra’nın<sup>30</sup> odasında olması vurgusunda; Lenin silahlı ayaklanmanın planlandığı 6. Parti kongresini yönetirken; Kerensky’nin ölüm cezasının geri getirilmesi kararını imzalamasında da yinelenmektedir. 25 Ekim’de çatışmalar yaşanırken, Kışlık Saray’ın sallanan avizelerinin gösterilmesi de halkın uzağındaki eski değerlerin sarsılması olarak yorumlanabilir. Filmin sonunda çarın tahtında oturan halktan bir çocuk ise, iktidarın niteliğinin değiştiğinin en önemli göstergesidir.

Devrim gerçekleşikten sonra, St. Petersburg, Moskova, New York, Berlin, Londra ve Paris’in saatleri gösterilmekte, devrim tüm dünya için yeni bir dönemin başlangıcı olarak sunulmaktadır. Bu yeni dönemde, kongrede Menşevikler konuşurken fonda görünen Arp eşliğinde uyuyan yaşlı bir adamın, Lenin kürsüye çıktığında gözlerini açarak coşkuyla alkışlaması da yeni dönemin halk tarafından gördüğü kabulü vurgulamaktadır.

---

<sup>30</sup> Çar II. Nikola’nın eşi.

Takvimden kopan yaprakla gösterilen devrimin ertesi günü, yeniliğin ilk adımları olarak “Barış Kararnamesi” ve “Toprak Kararnamesi” kabul edilmiş; böylece yeni bir dönemin başlangıcı yapılmıştır.

Çalışmada incelenen ilk üç film, devrim öncesinden devrime uzanan süreci merkezde yaşanan olaylar üzerinden, benzer unsurların eleştirisiyle ele almaktadır. Bununla birlikte, geniş bir coğrafyaya yayılan Devrim’in, uzak bölgelere yansımalarına ilişkin bir anlatım bu filmlerde sunulmamaktadır. Kültürel değerlerle ve kendi yaşam akışı içinde, devrimin Ukrayna topraklarındaki etkisini şiirsel bir dille anlatan Zvenigora (1928) bu açığı kapatmaktadır.

#### **4.4. Zvenigora**

##### **4.4.1. Genel bilgi**

Aleksandr Petrovich Dovzhenko (1894-1956) , yoksul, okuma yazma bilmeyen köylü bir ailede dünyaya gelmiştir. Milliyetçi S. Petliura’yı kısa bir dönem destekledikten sonra, sosyalist düşünceyi benimsemiş; 1918-1921 yılları arasında Narkompros’ta aktif olarak çalışmıştır. Sinemaya attığı ilk adım senaryosunu yazdığı Kahramanlar (Heroi, 1926) filmiyle olmuştur. 1932 yılında ilk sesli filmi olan, Dinyeper santralinde çalışan bir köylünün, bilinçli bir işçi ve komünist parti üyesi haline gelmesini konu alan “Ivan”, 1935 yılında “Aerograd” isimli filmlerini yapmıştır. “Kurtuluş” (Osvobozhdenie, 1940), “Sovyet Ukraynamız için Mücadele “(Bitva za nashu Sovetskuiu Ukrainu, 1943) ve “Michurin” (1949) diğer önemli filmleri arasında sayılabilir. 1949-1951 yılları arasında VGIK’da çalışan Dovzhenko, 1935 yılında “Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Saygın Sanatçısı”, 1950’de “RSFSR Halk Sanatçısı” unvanını ve ölümünden sonra, 1959 yılında, Lenin ödülünü almıştır (Rollberg, 2009: 187-191).

##### **4.4.2. Filmin yorumu: Uzaktaki devrim**

“Ukrayna üçlemesi” olarak adlandırılan serinin ilk filmi Zvenigora<sup>31</sup>, çalışmada ele alınan diğer filmlerden, mistik ve kültürel öğeler üzerinden kurguladığı anlatım diliyle ayrılmaktadır. Ayrıca, devrimin uzak bir coğrafyadaki yansımalarını, çarlık heykelleri, Kışlık Saray, tarihi isimler, Lenin gibi, diğer üç filmde görülen öğeler üzerinden kurmamış olması filme özgün bir nitelik kazandırmaktadır. Bu anlamda, Zvenigora,

---

<sup>31</sup> Serinin diğer iki filmi Cephanelik (Arsenal, 1929) ve Toprak (Zemlia, 1930) isimli filmlerdir.

anlatımının eksenine merkezden uzak bir coğrafyayı ve toplumu koyarak, devrim sürecinin başka bir mercekten görülmesi fırsatını yaratmıştır.

Haydamaklar<sup>32</sup> ve Ivan Kupala<sup>33</sup> töreni gibi Ukrayna'nın kültürel ve tarihsel özellikleriyle birlikte işlenen filmde, devrim süreci bu uzak coğrafyada yaşanan değişimler ve filmin kahramanlarından yaşlı adamın Pablo ve Tymishko adındaki iki torunu üzerinden gösterilmektedir.

Filmin açılışında atlarıyla yavaş çekimde gelen Haydamaklar'ın görüntüsü ve buna eşlik eden şiirsel ifadelerle kurulan masalsi anlatım, yaşlı adamla birlikte Polonyalıları bulmaya giden atlıların karşısına çıkan mistik karakterin görünmesiyle daha da yoğunlaşmaktadır. Yaşlı adamın yanına atlarıyla gelen grup, Polonyalıları sormakta, bu arayışta gümüş bir kupanın kırık bir cam parçasına dönüşmesi, nesnelere kaybolması gibi mistik olaylar yaşanmaktadır. Toprağın altından siyahlar içinde elinde tespah ve fenerle çıkan bir karakterin daha sonra bir anda kaybolması bu mistik havayı daha da artırmaktadır. Bütün bu masalsi anlatım ve mistik karakter, Ukrayna'nın tarihsel köklerine bir vurgu ve yaşanan değişimlere rağmen kültürel farklılıkların korunacağı biçiminde yorumlanabilir. Ivan Kupala geleneğinin bir parçası olarak nehirde yüzen çiçekten yapılmış taçlar da, gelenekler üzerine kurulan masalsi bir anlatımın örneğini sunmaktadır. Bununla birlikte, bu geleneklerin tam anlamıyla yorumlanması için, o kültürün içinde yer almak gerektiği hissini uyandırma yoluyla yönetmenin, kültürel değerlerin önemini altını çizdiği düşünülebilir.

Filmde I. Dünya Savaşı'nın çıkışı, devrimin gelişi ve devrim sonrasındaki süreçler, farklı bir üslupla işlenmektedir. I. Dünya Savaşı; tarlada çalışan erkeklerin, dereye çamaşır yıkayan kadınların, yer sofrasında yemek yiyen köylülerin, büyükbaş hayvan sürülerinin görüntüleriyle sunulan günlük hayatın akışının, bir anda çanların çalması, insanların ve hayvanların kaçışmasıyla kesilmesi üzerinden anlatılmaktadır. Filmdeki şiirsel dil, günlük yaşamın görüntüsünü bozan savaşın çıkışını anlatan "mısırın tarlada büyüdüğü gibi büyürüz, Almanya ve Ukrayna'da oğulları için anneler ağlamazsa" ifadesinde kendini göstermektedir. Savaş insanların kendi halindeki yaşamlarını bozmuş; köyün erkekleri cepheye gittiğinde, tarladaki ot yığınlarının yerini boşluk almıştır. Askerlerin savaşa uğurlanışı da yine yerel özelliklerle verilmekte; ağlayan kadınların görüntülerinin

---

<sup>32</sup> 18. yüzyılda Polonya yönetimine karşı ayaklanmış olan Ukrayna kazakları

<sup>33</sup> Ukrayna ve Rusya'da kutlanan bir bayram

yanında akordeon eşliğinde dans edilerek ve şarkı söylenerek yapılan kutlamalarla gösterilmektedir. Yaşlı adam, ağlayan insanlara, savaşın getireceklerini anlatır: “Bir insan bir insana, bir krallık bir krallığa kafa tuttuğunda, insanoğlunun düşmanı bizi kontrol eder.”

Bu filmde de karşıtlıklar üzerine bir anlatım kurulmakta, fakat bu sefer karşıtlığın temsili olarak sınıflar değil, yaşlı adamın birbirlerine zıt karakterdeki iki torunu ortaya çıkmaktadır. Bu torunlardan biri daha korkak karakterli ve karşı devrimci eğilimlere sahip Pablo, diğeri cesur ve devrim yanlısı Tymishko ’dur. Devrim öncesinde, yaşlı adam rüyasında yıllar önce karşılaştığı siyah cüppeli mistik karakteri gördüğünde, torunlarından istavroz çıkarmalarını istemekte; Pablo bu isteğe uyum gösterirken, Tymishko yalnızca gülmektedir. Bu iki kardeşin sahip oldukları değerlerin farklılığı ilk olarak bu sahnede gösterilmektedir.

Devrim sürecinde olup bitenler tarihler ya da olaylar doğrudan verilmeden, bu torunların yaşadıkları ve arada yaşlı adamın anlattıkları üzerinden ortaya çıkmaktadır. Yaşlı adam, kutsal hazineleri barındıran Zvenigora topraklarına yol yapılmasından hoşnut değildir. Bu yol yapımı, yine şiirsel bir anlatımla “avdan önce köpekler beslenmez. Ancak savaş açtıklarında yol yaparlar” sözleriyle karşılık bulmakta; yaşlı adam, yol inşaatındaki işçilere, hazinelerin üzerine kirli ellerle yol yapamayacaklarını söylemektedir. Burada, ellerin kirlenmesinin ve bu kirli ellerle yol yapılmasının tek nedeni savaştır. Daha önce kendi hayatları içinde, görmezden gelinen bu insanlar ancak cepheye çağrıldıklarında görülmekte; topraklar savaş için yol yapmak amacıyla işgal edilmektedir.

Savaş sürecinde, ulusal kimlikler karşısında sınıf şeklinde görülen vurgu, bu filmde, Tymishko karakteri üzerinden gösterilmektedir. Cepheye savaşan Tymishko, siperdeki üç Alman askerine doğru ilerleyerek, üstüne silah doğrultmuş olan askerlere elini uzatmakta; Alman askerler de bu eli karşılıksız bırakmamaktadır. Bu sahnede, Alman askerleriyle ulus kimliklerini aşarak, aynı sınıftan olmak üzerinden bir özdeşlik kurulmaktadır. Bu olayın haberini alan generalin, askerlere her seferinde daha da sert olmaya çalışarak verdiği selamın karşılık bulmaması da yeni bir düşüncenin ve itaatsizliğin askerler arasında yayıldığıнын sinyalinin vermektedir. Bu itaatsizliğin sonucunda Tymishko’nun apoletleri sökülerek, askerlikten men edilmektedir.

Artık bir işçiye dönüşmüş olan Tymishko’nun şaşkın bakışları arasında ellerinde silahlarla koşturarak işçiler, trenlerde askerler ve ateşlenen silahlardan yeni olaylar olduğu

anlaşılmakta, vaaz veren bir din adamının patlayan silahların çıkardığı dumanlar arasında, ardında siyah cübbesinden parçalar bırakarak kaybolmasından, bu yeni olayın devrim olduğu sonucuna varılmaktadır.

Bütün bunlar olurken, yaşlı adamın yanındaki diğer torun, Pablo, dedesinin anlattığı bir hikayeyi dinlemektedir. Bu hikayede, Ivan Kupala töreninde de gösterilen Roksana adlı genç kadının, Zvenigora'yı işgal eden yabancı bir grubun liderine aşık olarak kendi insanlarına ihaneti anlatılmaktadır. Fakat esir alınan insanların halini gördüğünde Roksana, bu ihanetinden vazgeçmektedir. Bu hikaye üzerinden, işgal kuvvetleriyle işbirliği yapmanın eleştirildiği düşünülebilir. Hikayeyi dinledikten sonra Pablo, kalkıp atını beyaza boyamakta ve karşı devrimcilerin safına katılmaktadır.

Tymishko'nun da aralarında bulunduğu bir grubun köyden ayrılması ve bu ayrılışın "kızıl gerillaların köyü hain Pablo'ya bırakmaları" olarak açıklanmasıyla gösterilen sahnenin, devrimi tehlikeye atan İç Savaş'ın başlangıcı olduğu düşünülmektedir. Bu noktada, daha önceki filmlerde gösterilen devrime adanmışlık anlatımının, farklı bir açıdan sunulduğu da görülmektedir. Tymishko 'ya gitmemesi için yalvaran genç bir kadın, ona kendisini öldürmesi ya da gitmesi seçeneğini sunmakta; kadının yere düşen gölgesiyle birlikte, Tymishko devrimi seçmektedir. Bu sahneden sonraysa bir grup işçiye devrimin tehlikede olduğunu söyleyen Tymishko bir işçi lideri haline gelmektedir.

İki kardeş arasındaki farklılık, Devrim sonrasındaki süreçte de devam etmekte, devrim karşısında alınan iki ayrı tavır simgelemektedir. Devrimin sonrasında, Tymishko bir fakültede bilimle meşgul olurken ve Ukrayna hazinelerinin sırlarını bu yolla bulmaya çalışırken Pablo, hazineyi bulmak için para biriktirmek amacıyla, Paris ve Prag'da gösteriler düzenlemektedir. Bu gösterilerde Bolşevikler yüzünden Ukrayna'nın düştüğü durum nedeniyle intihar etmek üzere olan bir prensi canlandırmaktadır.

Devrim sonrası; geçit töreni yapan insanlar, köylerde ineklerini süslemiş yürüyen köylüler, sporcular, çalışan işçiler, traktörler ile gösterilirken; Batı, ışıklı tabelalar ve Pablo'nun intihar gösterisi için birbirlerini ezen insanlarla birlikte sunulmaktadır. Bu anlatımda bir yanda disiplin içinde yürüyen Sovyet Rusya'nın insanları, diğer yanda canlı bir intihar izlemenin açgözlülüğü içindeki Batı'nın insanları keskin bir karşıtlık içinde sunulmaktadır.

Filmin sonunda hazineleri almak için köyüne dönen Pablo, yaşlı adamı, yaklaşan bir treni durdurması için yönlendirmekte; gelen treni kötü ruh zanneden yaşlı adam, trene doğru

koşmaktadır. Yaşlı adamın kötü ruh zannedip üzerine doğru koştuğu trenin ışığı, filmin başındaki mistik karakterin elindeki feneri hatırlatmaktadır. Bunun da, filmde toprağın ve hazinelerin koruyucusu olarak anlatılanın, Bolşevikler olduğu mesajını taşıdığı düşünülebilir. Tren durduğunda, yaşlı adam, aralarında Tymishko'nun da olduğu bir grup Bolşevik'in bulunduğu trene bindirilir. Bu esnada Pablo, gösterisini nihayete erdirmekte ve ormanda intihar etmektedir. Pablo'nun bu intiharı, karşı devrim girişimlerinin temsili olarak değerlendirilebilir. Yaşlı adam trende ikram edilen, tereddüt ederek aldığı çayı içip gülümsemekte; yeni insanlarla yeni bir yaşama doğru ilerlerken, film sona ermektedir. Devrim öncesini ele alan bu dört filmden sonra, devrim sonrasında yaşananları konu edinen ilk film olarak "Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları" analiz edilecektir. Bu filmde, devrime giden süreç tamamlanmış; diğer filmlerde iktidarı ele geçirmek üzerinden kurgulanan mücadele, önyargıların kırılması için verilen bir uğraşa dönüşmüştür.

#### **4.5. Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları**

##### **4.5.1. Genel bilgi**

Filmin yönetmeni Lev Vladimirovich Kuleshov (1899-1970), Moskova Resim, Heykel ve Mimari Okulu'nda eğitim gördükten sonra, sinema kariyerine 1916 yılında A. Khanzhonkov'un şirketinde sahne tasarımı, yönetmen yardımcılığı ve zaman zaman da oyunculuk yaparak başlamıştır. E. Bauer ve B. Chaikovsky ile de çalışmış, Bauer'in "Mutluluğa Doğru" (Za schast'em, 1917) filminde hem dekor tasarımından sorumlu olmuş hem de oyuncu olarak görev almıştır. Griffith'in ve M. Sennett'in filmlerinden etkilenen Kuleshov, Rus sinemasının içinde bulunduğu karmaşık ve bozulmuş hali değiştirmenin yollarını aramaya başlamıştır. Bu arayışta, pek çok sinemacının yurtdışına kaçtığı, ekipmanların ve stüdyoların olmadığı Devrim sonrasında yeni bir sinema anlayışı inşa etme şansı bulmuştur. Bu süreçte ilk olarak eski ve yabancı filmleri yeni ideolojiye göre düzenlemiş; 1918-1920 arasında İç Savaş üzerine haber filmleri yapmıştır. Sinemaya en önemli katkılarından biriye, genç isimleri etrafında toplayarak, kuramsal fikirlerini pratiğe dökebileceği bir atölye oluşturmasıdır. Bu atölyenin üyeleri arasında Pudovkin ve B. Barnet<sup>34</sup> gibi önemli isimlerde bulunmaktadır. Kurgunun üstünlüğünü göstermek üzere

---

<sup>34</sup> Pudovkin ve Barnet, Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları isimli filmde rol almışlardır.

geliştirdiği “Kuleshov Etkisi” kuramını, ilk kez “Mühendis Prite’in Projesi” (Proekt inzhenera Prita, 1918) isimli filmde uygulamıştır. Bununla birlikte, 1939’da profesör unvanı aldığı Devlet Sinema Okulu’nda hem yönetici hem de eğitimci olarak çalışmış; 1946 yılında sanat doktoru derecesiyle ödüllendirilmiştir. 1935 yılında “Rusya Federasyonu Saygın Sanatçısı” unvanını alan Kuleshov, 1945 yılında Komünist Parti’ye katılmıştır. 1969 yılında ise “Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti (RSFSR) Halkın Sanatçısı” unvanını almıştır. Yönetmenin önemli filmleri arasında; “Bitmemiş Aşk Şarkısı” (Pesn’ liubvi nedopetaia, 1918), agitka türündeki “Kızıl Cephede” (Na krasnom fronte, 1920), “Ölüm Işını” (Luch smerti, 1925), “Kanun Adına” (Po zakonu, 1926), “Neşeli Kanarya” (Veselaia kanareika, 1929), “Ufuk” (Gorizont, 1932), “Sibiryalılar” (Sibiriaki, 1940), “Timur’un Yemini” (Kliatva Timura, 1942) sayılabilir (Rollberg, 2009: 379-383 ).

#### **4.5.2. Filmin yorumu: Gerçek Bolşevikler**

Kuleshov Atölyesi’nin ilk filmi olması nedeniyle Sovyet sinema tarihi açısından önem taşıyan “Bay Batı’nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları”<sup>35</sup> isimli film, Amerika’dan Sovyet Rusya’ya önyargı ve merak içinde gelen Bay Batı’nın, dolandırıcı bir çetenin eline düşmesi sonucu yaşadığı maceralar üzerinden, Batı’nın gözündeki Sovyet imajını güldürü unsurlarıyla işlemektedir. Güldürü unsurlarını kullanarak bir anlatım kurmuş olması filmi, çalışmada ele alınan diğer filmlerden ayırmaktadır. Bununla birlikte, karakterlerin kurgulanış biçimi, bireysel bir anlatımdan ziyade, toplumsal tipler üzerinden oluşturulmuştur.

Burada bir parantez açarak, Eisenstein’in (1975: 50-56) Sovyet sinemasında güldürü üzerine yazdıklarına bakmak, filmin güldürü niteliğinin önemini anlaşılması açısından önemli olabilir. 1930 yılının ilkbaharında, Eisenstein, Paris’te Eski ve Yeni (Genel Çizgi) adlı filminin gösterimine bir giriş konuşması yapacakken, başlangıçtan yarım saat kadar önce filmin gösterimi iptal edilmiştir. Çünkü Paris’e göç etmiş olan Sovyet karşıtı bir general gösterimden bir gün önce ortadan kaybolmuş; bu da Sovyetler’e karşı bir kampanya açılmasına neden olmuştur. Bu esnada izleyicilerden gelen soruları cevaplayan

---

<sup>35</sup> Bay Batı’nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları filminde, çevre düzenlemesi Pudovkin tarafından yapılmıştır. (Abisel, 1989: 117).

yönetmen, “niye sizin ülkenizden hiç güldürü çıkmıyor? Sovyetlerin gülmeyi öldürdükleri doğru mudur?” sorusu üzerine “sizin bu aptalca sorunuzu anlattığımda Sovyetler Birliği'nde daha da çok güleceklerdir” cevabını vermiştir. Fakat bu sorudan sonra kendi kendine “bizim gülmemiz nasıl olacak?” sorusunu sorduğunu ve bir gülüş tipinin yaratılması gerektiği sonucuna vardığını belirtmektedir. Bu soruya cevaben bir silah olarak nitelendirdiği gülme; insanları düşündürmeli ve soyut hafifliklerden uzak olmalıdır. Burada analiz edilecek Kuleshov’un filmini, güldürerek düşündürme üzerine kurulan Sovyet güldürüsünün, Eisenstein’ın Paris’teki deneyiminden altı yıl önce yapılmış bir örneği olarak görmek mümkündür.

Filmdeki olay örgüsü, Batı’nın Bolşeviklere önyargılı bakışı, “gerçek Bolşevikler” in sunulmasıyla Sovyet Rusya’nın kendine bakışı ve Sovyet Rusya’nın Batı’ya bakışı olmak üzere üç eksenle ele alınabilir.

Batı’nın Sovyet Rusya’ya yönelik algısı, Bay Batı karakteri henüz Amerika’da iken gösterilmeye başlamaktadır. Yolculuk öncesinde Bay Batı’nın eşinin son derece kaygılı ve üzgün görünmesi bu algının çok da olumlu olmadığına işaret etmektedir. Bu olumsuzluk, yolculuk isteğinin haberini alan Y.M.C.A.<sup>36</sup>’nın , Bay Batı’ya, yanına bir koruma ve silah almasını tembih eden mektubuyla daha da belirginleşmektedir. Mektupla birlikte gönderilen New York dergilerinde, Bolşevikler’i temsil eden fotoğraflar gösterilmekte; bu temsillerde, “barbar Bolşevikler”, kalpaklı, gür bıyıklı, gözlerinde ürkütücü bir ifadeyle ve ellerinde orak ve çekiç tutarken gösterilmektedir.

Kafasında Bolşevikler’e ilişkin bir önyargı ve beraberinde “sadık hizmetkarı Kovboy Jeddie” ile birlikte Sovyet Rusya’ya varan Bay Batı, kafasındaki önyargılar nedeniyle bir dizi talihsiz olayla karşılaşmaktadır. Dolandırıcı bir çetenin, önyargılardan yararlanarak Bay Batı’nın paralarını almak amacıyla tertip ettiği oyunlar, bu talihsiz olayların kaynağıdır. Sovyet Rusya’ya varır varmaz, Bay Batı’nın çantasının küçük bir çocuk tarafından çalınması ile başlayan olaylar, küçük çocuğun bağlı olduğu çete lideri Shaban’ın, çantadaki New York dergilerinden ve Amerikan bayrağı desenindeki çoraptan yola çıkarak, çantanın sahibinin kafasındaki düşünceleri çözmesi ve bütün planını da bu algı üzerine kurmasıyla devam etmektedir. Üstelik burada Bay Batı’nın dergiye basılan fotoğrafından sıradan bir Amerikalı olmadığı da anlaşılmaktadır. Shaban, şık giyinmeye çalışarak, elinde çanta Bay Batı’nın yanına gitmekte ve uydurduğu çanta bulma

---

<sup>36</sup> Genç Hristiyan Erkekler Birliği (Young Men's Christian Association )



hikayesini anlatmaya başlamaktadır. Bu hikayede çanta, hapishaneden çıkan bir arabanın arkasına bağlanmış kızaktan düşmekte ve Shaban çantayı “yırtıcıların ağzından” aldığını söylemektedir. Burada yırtıcılar olarak kastedilen Bolşevikler, hikayeyi dinleyen Bay Batı’nın kafasında kalpaklı, gür bıyıklı, kirli kıyafetli imgeyi yeniden canlandırmaktadır. Planın devamında, Bay Batı’nın gözetim altında olduğu algısını yaratmak için, Shaban aşağıda bekleyen çete üyelerini göstermekte ve güvenliği için kendi evine davet etmektedir. Moskova sokaklarında bir faytonla yapılan yolculuk esnasında olumsuz algı daha da pekiştirilmektedir. Yıkık bir bina bir üniversitenin kalıntısı, boş bir alan Bolşoy Tiyatrosu’nun eski yeri olarak gösterilmektedir. Bunları duyan Bay Batı, şaşkın ve ürkmüş bir ifadeyle bakmakta; faytonun arkasında çantasına sarılarak oturmaktadır. Evin önüne geldiklerinde Shaban’ın, görkemli bir bina görüntüsünün eşliğinde konağını, içinde yaşadığı barakayla takas etmek zorunda olduğunu söylemesi üzerine, Bay Batı kafasını üzüntü ve anlayışla sallamaktadır. Bu anlatılanlar üzerinden geri kalmış, sanata ve bilime düşman, yağmacı bir Bolşevik portresi çizilmektedir.

Planın devamında gülünç olaylar eşliğinde, Batı dünyasının Bolşeviklere yönelik önyargısı hicvedilmeye devam edilmektedir. Çete üyelerinden “kontes” isimli kadının Bay Batı ile yakınlık kurması üzerinden oluşturulan ilk plan, Bay Batı’nın eşine sadakati nedeniyle işlememektedir. Bu plan dahilinde evde, “Sovyet usulü” bir çay seremonisi de düzenlenmektedir. Çayın, bir tabağa koyularak içildiği bu seremonide, Bay Batı kurallara uymaya çalışmakta, ama çayı beceriksizce içmektedir. Dolayısıyla, Sovyetlerin çay içme usulleri bile son derece tuhaf olarak resmedilmektedir. İlk plan işlemeyince, “budala Amerikalıya Bolşevik hunharlığını göstermek” üzere yeni üyelerin de dahil edildiği ikinci plan, bir grup çete üyesinin Bolşevik taklidi yapması üzerine kurulmaktadır. Bay Batı’yı tutuklamaya gelen bu sahte Bolşevikler, başlarında kalpak, gür bıyıklı, bakışları ürktücü, üstlerinde kürklü uzun paltoları, ellerinde orak ve çekiçlerle temsil edilmektedir. Sonunda Bay Batı ve kontes tutuklanarak, karanlık bir bodrumda tahta bir masanın etrafında düzmece bir mahkeme kurulur. Burada da Bolşeviklerin barbarlığı ve ilkelliği devam etmektedir. Çete üyelerinden biri cebinden çıkardığı bir kuş tüyünü, bir kaseye döktüğü şaraba batırarak yazı yazmakta; arkada elinde baltasıyla bir cellat hazır beklemektedir. Sonunda karar “sermaye cezası” olarak ilan edilir ve Bay Batı ölümünü beklemeye başlar. Bu bekleyiş esnasında, kurtarılacağına dair notlarla, her seferinde para ödemektedir.

Önyargılar, Bay Batı'nın koruması Kovboy Jeddie üzerinden de anlatılmaktadır. Kovboy kostümüyle dolaşan Jeddie, bir tehlike beklentisi içinde olduğundan sürekli tetiktedir. Hatta Rusya'ya vardıklarında, etrafı kolaçan etmek ve efendisini korumak için arabanın üzerinde seyahat etmektedir. Önyargıları yaşanan tüm olayları ve gördüklerini başka bir pencereden değerlendirmesine neden olur. Arabanın üzerinden düşen çantayı almak için indiğinde, Bay Batı ve araba çoktan uzaklaşmıştır. Kovboy, önünden geçen bir faytonun sürücüsünü iple yakalayıp, ağaca bağlamakta ve sağa sola ateş etmektedir. Etrafta bu durumu gören insanları ve peşine düşen polisleri hep bir kurgu içinde hayal etmektedir. Bundan sonrasında, binaların üzerinde gezerek, ateş ederek, arabadan arabaya atlayarak macerasına devam etmektedir.

Filmde, Sovyet Rusya'nın Batı'ya bakış açısının da belirli kodlar üzerinden işlediği görülmektedir. Öncelikle Bay Batı'nın beraberinde taşıdığı valizlerin çokluğu, özel mülkiyete ve kapitalizme bir eleştiri olarak okunabilir. Üstelik Bay Batı "sadık bir hizmetkar" olarak Kovboy Jeddie'yi yanında götürdüğünde, sınıfsal eşitsizliklere dolaylı olarak bir göndermede bulunmaktadır. Kovboy Jeddie tutuklandığında, Amerika'dan tanıdığı arkadaşı Elly, Bolşevik görevliye olayların gerekçesi olarak "efendisinden etkilenmesini" göstermektedir. Dolayısıyla, yaşamını efendisine adanmış olan hizmetkarın bilinci de efendisinin bilinciyle belirlenmektedir. Bolşevikler'in karikatürize bir biçimde gösterilmesine benzer olarak, Amerikalılar için de belirgin imgeler yaratılmıştır. Bay Batı; kürkü, gözlüğü ve ürkek yapısıyla gösterilirken; Kovboy Jeddie üzerinden de Amerikan kültürünün önemli bir parçası olan kovboyluk hicvedilmektedir. Ayrıca, yine daha önceki filmlerdekine benzer biçimde, cesaret ve ürkeklik arasındaki keskin çizginin, Bay Batı'nın ürkek karakteri üzerinden tekrar çizildiği görülmektedir. Jeddie ise, elinde silahıyla, arabadan arabaya atlamakta, binaların üzerine çıkmakta ve ateş etmektedir. Bununla birlikte, daha cesur olan Kovboy Jeddie'in bu karakteri, onun Bay Batı'nın ait olduğu sınıftan olmamasına bağlanabilir. Sovyet Rusya'dan Batı'ya yönelik bakışın en keskin eleştirisi, Amerikan ulusçuluğuna yönelik yapılmaktadır. Bay Batı'nın ilk geldiğinde elinde küçük bir Amerikan bayrağıyla dolaşmasına ve hatta çorabının bile Amerikan bayrağı deseninde olmasına güldürü unsuru olarak yer verilmiştir. Bu eleştiri, Shaban'ın çantayı nasıl bulduğunu anlattığı uydurma hikayesinde, çorapları gördüğü anı "dünyanın en uygar ülkesinin bayrağı önünde başımı eğdim" sözleriyle ifade etmesinde de görülmektedir. Benzer şekilde, ikinci plan dahilinde sahte Bolşevikler, Bay Batı'yı

yakalamak için geldiğinde, Bay Batı'nın korkuyla karışık bir cesaretle eşinin fotoğrafına bakıp “sevgilim, gerçek Amerikalı olmak neymiş onlara göstereceğim” sözlerinde de bu hiciv devam etmektedir. Ulus üzerine yapılan bu göndermelerin yanı sıra, din üzerinden de bir eleştiri yürütülmektedir. Y.M.C.A'nın Bay Batı'ya uyarılarla dolu bir mektup göndermesi, dini temel alan bir kurumun bu algının işleyişindeki rolünü göstermektedir. Ayrıca, Kovboy Jeddie'in, “999” olan arabanın plakasını “666” olarak görmesi de dini kodların zihinlere ne kadar işlediğine işaret etmektedir. Dolayısıyla Amerika'nın barbar, geri kalmış, bilim ve sanat düşmanı olarak algılandığı Bolşevikler'de, Amerikalıları tüketim odaklı, eşitsiz, zihinleri dini ve ulusal değerlerle bulanmış olarak kodlamaktadır. Filmde eski ögelere ilişkin eleştirilerin de, Devrim öncesindeki süreçleri ele alan filmler kadar olmasa da, yinelendiği görülmektedir. Bu eleştiriler ilk olarak çete üyelerinin adları üzerinden ortaya koyulmaktadır. Çete lideri Shaban, “geçmişte estet, şimdi maceracı” olarak tanıtılmakta, diğer üyeler “hanım evladı” ve “kontes” adlarını almaktadır. Bu, Devrim öncesinde egemen konumda olanların, ellerindeki iktidarın alındığını gösterdiği gibi, dolandırıcılık ve kendilerine ait olmayanları alma eğiliminde olduklarını da gösterir gibidir. Bununla birlikte, Shaban'ın “Kraliyet” ön adıyla tanıttığı Bolşoy Tiyatrosu, filmin sonunda, Bay Batı'yı gezdiren Bolşevik tarafından bu ön ad kullanılmadan tanıtılmaktadır. Bu da eski rejimin dile yansıyan unsurlarının atıldığını ve toplumsal aidiyetin odağının değiştiğini düşündürmektedir.

Filmde, Batı'nın kafasındaki Bolşevikler'in karşısında, “gerçek Bolşevikler” olarak adlandırılan temsiller sunulmaktadır. Bu temsillerde göze çarpan en önemli nokta, Devrim öncesini konu alan filmlerdeki işçi ve Bolşeviklerden farklı olarak, temiz ve düzgün kıyafetli, oldukça iyi koşullarda yaşayan insanların gösterilmesidir. Bu gösterimle yaşam koşullarının iyi yönde değiştiği mesajı verilmektedir. Üstelik Bay Batı çetenin elindeyken, Bolşevik görevliler onun için endişelenmekte, bulunması için çaba göstermektedir. Bay Batı'nın çetenin elinden kurtarıldığı sahnede, Kovboy Jeddie'in, “gerçek Bolşevikleri” göstermesi, önyargıların kırıldığı ilk andır. Kameranın odaklandığı Bolşevik'in yüzü, Bay Batı'ya sıcak bir biçimde gülümserken, suçlulara sertçe bakmaktadır. Bu ifade değişimi iyilerin yanında ve kötülerin karşısında konumlanan net bir anlatım sunmaktadır. Film boyunca çetenin kurguyla anlattığı sahte hayatın gerçek yönleri, filmin sonunda gösterilir. Bay Batı yanında bir Bolşevik eşliğinde sokakları, faytonla değil otomobille gezmektedir. Son derece düzgün ve güzel binaların olduğu

sokaklarda, gerçek Bolşoy Tiyatrosu ve bir üniversite binası gösterilmektedir. Arabanın arkasından gelen tramvayda gelişmişliğin göstergesi gibidir. Bununla birlikte, Devrim öncesini konu alan filmlerde, işçi, köylü ve asker olarak üç konum üzerinden gösterilen sınıfların birliği, bu unsurların bir potada eritilmesiyle, Bolşevik adıyla karşılanmaktadır. Düzenli bir biçimde geçit yapan askerler, bir araya toplanmış halk “binlerce gerçek Bolşevik” olarak gösterilmekte ve Bay Batı’nın filmin başındaki ürkek ifadesinin yerini hayranlık almaktadır. Gördükleri üzerine Bay Batı, cebinden kağıt çıkararak, eşine göndermek üzere bir not yazar: “New York dergilerini yak ve Lenin’in portresini as. Bolşevikler çok yaşa!” Filmin sonunda bu notun gönderileceği, Halk Posta ve Telgraf Komiserliği’ne bağlı Moskova Bürosu görülmektedir. Teknik aletler ve santralın uzun uzun gösterilmesi ve Bay Batı’nın gülümseyen yüzüyle film sona ermektedir.

Güldürü unsurları içinde, Batı’nın önyargıları üzerinden Devrim sonrasındaki Sovyet Rusya’nın propagandasını yapan bu film, geri kalmışlık karşısında, sanayileşme, teknoloji, bilim ve sanata bağlılık üzerinden son derece iyi koşullarda yaşayan bir toplum görüntüsü çizmektedir. Teknoloji ve ilerleme arasında kurulan bu bağ, Vertov’un “Onbirinci Yıl” filminde çok daha belirgin kodlarla işlenmiştir.

#### **4.6. Onbirinci Yıl**

##### **4.6.1. Genel bilgi**

Gerçek adı Denise Kaufman olan ve bir kitapçının oğlu olarak dünyaya gelen Dziga Vertov<sup>37</sup> (1896-1954), askeri müzik okuluna kaydolmuş; ailesinin I. Dünya Savaşı nedeniyle kaçtığı Petrograd’da, Psikonöroloji Enstitüsü’nde eğitim görmüştür. Komünist gazeteci M. Koltsov’un davetiyle, 1918 yılında “Moskova Sinematografi Komitesi”ne (kinokomitet) katılan Vertov, iki yıl boyunca ilk Sovyet haber filmi olan “Sinema Haftalık” (Kinonedelia) üzerine çalışmış ve Kuleshov’dan etkilenerek, montaj üzerine deneyler yapmıştır. “Devrimin Yıldönümü” (Godovshchina revoliutsii, 1918) isimli belgeselin ardından, İç Savaş boyunca gerçekleşen olayları kaydederek kısa belgeseller yapmıştır. Uzun metrajlı ilk filmi “İç Savaş’ın Tarihi” (Istoriia grazhdanskoi voiny, 1921) adını taşımaktadır. NEP döneminde, 1922 yılından başlayarak, Pravda ile paralel “Sinema-Gerçek” (Kino-Pravda) isimli haber hikayelerini çekmiştir. Vertov sinemayı, fütürizmin ve Proletkult’un etkisiyle, insanın kısıtlılıklarını aşan ve teknolojik yanıyla

---

<sup>37</sup> Dzigo, “topaç”, Vertov ise “firdöndü” anlamına gelmektedir. Vertov bu ismi, sinemada devinim ilkesine verdiği önem nedeniyle seçmiştir.

görmüştür. Bu nedenle, insan gözünden daha üstün kabul ettiği kamerayı övmüş; kameranın potansiyelinin komünist amaçlarla kullanılabileceğini söylemiştir. Bu potansiyelin gerçekleşmesi ise, Vertov'a göre, sinemanın kendini edebiyat ve tiyatrodan arındırması ve saf, modern ve komünist sinemanın yaratılması yoluyla gerçekleşebilecektir. Kardeşi M. Kaufman ve eşi E. Svilova ile birlikte kurdukları grupla<sup>38</sup>, farklı kamera açıları ve kurgu yoluyla filmlerin duygusal etkisini artırmak için görüntüleri manipüle etmişler, bu yolla, kültürel devrimin bir parçası olarak, "Sovyet, İleri!" (Shagai, Soviet! 1926), "Dünyanın Altıda Biri" (Shestaia chast' mira, 1926) ve "Onbirinci Yıl" (Odinnadtsati, 1928) filmlerini yapmışlardır. 1929 yılında yaptığı "Kameralı Adam" (Chelovek s kinoapparatom) filminin ardından, "Coşku/ Donbass Senfonisi" (Entuziazm/Simfoniia Donbassa, 1930) filminde ses ve görüntüleri farklı bir biçimde kurgulayarak, izleyicileri şaşırtan bir eser ortaya çıkarmıştır. Bu filme gelen tepkiler sonunda daha anlaşılır bir film olarak "Lenin Üzerine Üç Şarkı" (Tri pesni o Lenine, 1934) filmini, ardından 1937 yılında son uzun metrajlı filmi Ninni'yi (Kolybel'naia ) yapmıştır. Vertov, sinemaya yönelik farklı yaklaşımı nedeniyle Stalin döneminde gözden düşerek, ikinci bir şans bulamamış; günlüğüne kaçırdığı sayısız fırsatı yazarak geçirdiği son günlerinde haber filmleri kurgulamak ve projeleri için finansman aramak durumunda kalmıştır (Rollberg, 2009: 731-735).

#### **4.6.2. Filmin yorumu: Makine ve insan**

Devrim sonrasının ilk on yılında yapılanları anlatan filmde, propaganda unsurlarının diğer filmlere göre daha belirgin biçimde kullanıldığı, Vertov'un sinemaya yaklaşımını belirleyen fütürist öğelerin ve Proletkult'un etkilerinin açıkça görüldüğü söylenebilir. Bu nedenle film, Sovyet sinemasına ilişkin bilgilerin verildiği üçüncü bölümde değinildiği üzere, proleter kültürün niteliğine ilişkin tartışmalarda, yaratılacak kültürün eski değerlerden arınarak sıfırdan inşa edilmesini vurgulayan yaklaşımın izlerini taşıyor görünmektedir.

Propagandanın ana unsuru olarak, Vertov'un ve sanayileşme arzusu içindeki Sovyet Rusya'nın eğilimlerine uygun biçimde, teknoloji ve makineleşme ön plana çıkmaktadır. Uçak görüntüleriyle açılan filmde, çalışan işçilerin ve köylülerin görüntüsü ve makinelere yapılan yakın plan çekimlerle, makinalarla birlikte makine gibi işleyen insanın dünyayı

---

<sup>38</sup> İlk adı Üçlü Komite (troika) olan grup, daha sonra Sine-göz (kinoki) adını almıştır (Rollberg, 2009: 733)

fethedebileceği duygusu yaratılmaktadır. Sıfırdan bir inşa vurgusu üzerinden işleyen anlatım, işçileri, çeşitli kamera oyunları, bu inşanın temel aktörleri olarak göstermektedir. Bu sıfırdan yeni bir dünya kurma anlatımı, sıklıkla İskitlilerden kalma bir iskeletle kesilmektedir. Bu iskelet, M.Ö. aynı topraklarda yaşamış bir kültürle bağ kurmak biçimde yorumlanabilse de, sıfırdan bir kültür vurgusunu yansıtan anlatıma uygun düşmemektedir. Dolayısıyla bu temsili, iskeletin daha önce bölgedeki toprağa hiç dokunulmadığı için kaldığı; “Avrupa’nın en büyük santralini” inşa eden Sovyetlerin, toprağı ve nehri de ilerleme uğruna ilk kullananlar olduğu vurgusu olarak kabul etmek daha uygun görünmektedir.

Dinyeper Nehri üzerinde kurulan bir santralin<sup>39</sup> yapım sürecinin detaylarıyla sunulduğu filmde, çalışmakta olan bir işçinin devasa görüntüsünün altında küçülen alanın, başka bir işçi toprağa vurdukça düşen kaya parçalarının görüntüleri eşliğinde her şeyi yapanın işçiler olduğu düşüncesi yaratılmaktadır. Vertov’un, Marx’ın ve Lenin’in düşüncelerini sinema aracılığıyla duyurmak yönündeki eğilimi, insan emeğini değişimin sürükleyicisi olarak kurgulamasında kendini göstermektedir. Bununla birlikte, makinalara yapılan yakın plan çekimler ve teknoloji vurgusu bu inşa sürecinin başka bir unsurunu daha ortaya koymaktadır. Dolayısıyla ilerleme işçiler ve makineler üzerinden, sanayileşmeye doğru tanımlanmaktadır. “Dinyeper’in fethi” olarak adlandırılan elektrik santrali yapım süreci, makinelere yapılan yakın plan çekimler, her bir vuruşlarının ayrı ayrı gösterilmesi de fütürist eğilimin bir yansıması olarak okunabilir. Teknoloji üzerinden yaratılan propaganda dili, “Avrupa’nın en büyük santrali”, “elektriği olan bir köyün Sovyet köyü olduğunu anlayabiliriz, elektriği olan bir köyde toplantı yapan komünist gençleri görebiliriz” vurgularında kendini göstermekte; bu da kitlelere kendisini Batı ile yarışacak düzeyde sanayileşmiş bir ülke olarak sunmak isteyen Sovyet Rusya’nın sinemayı kullanım amacına uygun düşmektedir.

Makineler ve çalışan işçilerin görüntüleriyle kurgulanan anlatım, birlik duygusu yaratmak için de kullanılmaktadır. “St. Petersburg’un Sonu” filminde, sınıflar arası geçirgenlik üzerinden anlatılan birlik, Devrim sonrasını konu edinen bu filmde, her sınıfın ayrı bir görevi olduğu ve bu görevin yerine getirilmesiyle hedeflere ulaşılabilceği vurgusuyla işlenmekte; bu da sınıfları ilerlemenin ve birbirlerinin bir parçası haline getirmektedir. Kömür madeninde çalışanlar, elektrik direkleri, köy evlerinin çatılarında elektrik

---

<sup>39</sup> Bu santralin yapım kararı, 3 Aralık 1926 tarihinde alınmıştır (Carr, 2013: 15)

kabloları arasında gidip gelen görüntülerle, köylere kadar ulaşan elektriğin işçilerin emeğinin ürünü olduğu mesajı verilmekte, köylüleri işçilerle birlik olmaya davet etmektedir. “Elektrik Kooperatifi” tabelasının olduğu tek katlı bir binanın önünde tarım makinaları eşliğinde çalışan köylüler gösterilmekte; “sosyalizmin zaferi için çelikten irade ile işçiler ve köylüler birleşti” ifadesiyle, devrimin iki önemli unsurunun birliği pekiştirilmektedir. Birlikte inşa etmenin diğer unsuru olarak gösterilen askerler; gözlerini uzağa dikmiş bir denizci, elinde tüfeğiyle bir asker, Mareşal Voroshilov ve gözetleme kulesindeki başka bir askerle temsil edilmekte; bunların ardından gelen elektrik santrallerinin görüntüsü, teknoloji üzerinden anlatılan ilerleme ve gelişmenin bir başka halkası olarak askerlere işaret etmektedir. Böylece bu inşa sürecinin yaratıcıları olarak gösterilen insanların, yeni iktidarla ve birbirleriyle bağlarının güçlendirilmesi amacının taşındığı söylenebilir. “Biz yaptık, biz inşa ettik, dev demir-çelik fabrikaları inşa ettik, bir gemiden diğerine, bir tezgahtan diğerine, bir fabrikadan diğerine can verdik” biçiminde süren, biz vurgusu üzerine kurulmuş anlatım da bu birliği güçlendirmekte, insanlara iktidarı sahiplenme mesajı vermektedir.

Propagandanın önemli bir unsuru olarak, Zvenigora dışında, diğer filmlerde görüntüsü ya da ismiyle yer alan Lenin, bu filmde daha belirgin bir anlatımla gösterilmektedir. Dinyeper’in suları görüntü oyunları ile ekranı kaplarken, Lenin’in sureti bu görüntülerin üzerine yansıtılmakta; “Lenin’in ülkesinde”, “Lenin’in kızıl bayrağı altında” vurgularıyla, yaratılmaya çalışılan birlik duygusunun çimentosu olarak Lenin sunulmaktadır.

Bir diğer önemli unsur, devrim öncesine değinen filmlerde özellikle I. Dünya Savaşı üzerinden eleştirilen ulus duygusunun, devrim sonrası ele alan bu filmde enternasyonalizm vurgusuna dönüşmüş olmasıdır. “Dünyanın tüm proleterleri birleşin” yazısı görüldükten sonra, yaşanan dönüşüme bakıp gülümseyen Çinli, Afrikalı ve Hindistanlı “yoldaşlar” belirlemek; ardından bu görüntülere montajlanan Sovyet halkı başka ülkelerden gelen yoldaşlarla selamlaşır gibi gösterilmektedir. Dolayısıyla birlik olma duygusu, Sovyet sınırlarını aşır, tüm dünyayı sarmaktadır.

Filmde, sanayileşme üzerinden, kendi emeğiyle büyüyen yeni bir ülke gösterilmektedir. Üzerinde kızıl yıldız olan uniformalarıyla kadınlar, tüfekleri omuzlarında yürüyen askerler, yüzlerinde gaz maskeleriyle yürüyen bir başka birlik ve savaşa hazır bir gemi

gösterilmektedir. On yılda yaşanan değişim, hayatlarını bu yola adayan insanların, “toprak ağalarının topraklarını, kapitalistlerin fabrikalarını” aldıklarını söyleyen ifadelerle güçlendirilmektedir. Ayrıca resmi geçit, askerler, makineler ve silahlardan oluşan görüntülerin bir meydan okuma tonu taşıdığı da düşünülebilir.

Filmdeki belirgin meydan okuma tonu ve propaganda unsurları, Vertov’un sinemaya bakışının doğrudan bir yansımasıdır. Vertov (1974: 5-30), “kinokslar” olarak adlandırdığı sinemacıları, “çöplüklerden bolca malzeme toplayan paçavracı sinemacı sürüsünden” ayırmakta, sinemanın geleceğini önceki sinemanın yadsınmasında görmektedir. “Eski romanlaştırılmış, tiyatrolaştırılmış ve diğer filmler cüzzamlıdır, onlara yaklaşmayınız! Gözlerinizle dokunmayınız! Ölüm tehlikesi vardır! Bulaşıcıdır!” diyerek seyirciyi uarmaktadır. Makinelere oranla insanların dengesizliği ve düzensizliğinden utanan, makinelerle insanları yakınlaştırmak isteyen Vertov, böylece insanın beceriksizliğinden arınacağına inanmaktadır. “Sinema-göz” okulunun, filmin, “aralıklar”, yani görüntüler arası hareketler üzerine kurulmuş olmasını zorunlu kıldığını belirtmektedir. Vertov’a göre, görüntülerin hareketleri arasından, seyircinin gözüne en mantıklı görünecek olanı bulmak, bu “aralık” dizisini basit görsel denkleme indirgemek, kurgu yönteminin temel ve en güç görevidir. Vertov, “Onbirinci Yıl” ve “Kameralı Adam” filmlerinin “sinema-göz” ün savunduğu “aralıklar kuramına” uygun olarak gerçekleştirildiğine işaret etmektedir. “Dram sineması halkın afyonudur. Yaşasın günlük yaşamında, iş başında filme alınan sıradan öncüler. Kahrolsun burjuva masal-senaryoları... Senaryo, bir yazar tarafından hakkımızda uydurulmuş bir masaldır. Yaşamımızı hiç kimsenin palavralarına göre ayarlamaksızın sürdürüyoruz” diyen Vertov’un, “Onbirinci Yıl” filmindeki belirgin propaganda unsurları ve makineleşme vurgusu bu görüşler üzerinden daha anlaşılır hale gelebilir.

Sovyet sonrası olumlu bir biçimde sunulduğu, herkesin devrime adanmış olarak gösterildiği ve bu nedenle analiz edilen filmler arasında propaganda niteliği en belirgin olan bu filmin aksine, yine Devrim sonrası ele alan “Eski ve Yeni”, yaşanan değişimleri bir eleştiriyle birlikte sunmaktadır.



## 4.7. Eski ve Yeni

### 4.7.1. Genel bilgi

Filmi Eisenstein ile birlikte yöneten Grigory Aleksandrov (1903-1983), henüz çocuk yaşta Ekaterinburg Opera Binası'nda çalışmış; 1917'de Bolşevik askeri kuvvetlerine katılarak cephe tiyatrosunun başında bulunmuştur. 1920'de Narkompros'un bölgesel ofisinde yönetilen Ekaterinburg İşçiler ve Köylüler Tiyatrosu'nda, eski filmlerin yeni siyasal yönelimlere göre kurgulanması görevini üstlenmiştir. 1921 yılında katıldığı Proletkult hareketinde tanıştığı Eisenstein ile birlikte, tiyatro ve sinema alanında önemli işlere imza atmıştır. Eisenstein'in Grev (Stachka, 1924), Glomov'un Günlüğü (Dnevnik Glumova, 1923) ve Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925) filmlerinde oyunculuk yapmıştır. 1929-1932 arası, sesli film teknolojisi üzerine çalışmak için Eisenstein ve kameraman E. Tisse ile birlikte Batı Avrupa ve Amerika'ya gönderilmiştir. Bu süreçte "Kadının İstirabı-Kadının Mutluluğu" (Frauennot—Frauenglück, 1929) ve "Çok Yaşa Meksika" (Que Viva Mexico!, 1932) filmlerinde görev almıştır. Ülkesine döndüğünde, devrimin 15. yıldönümüne resmi bir katkı olarak Enternasyonal (1932) filmini yapmış; 1933'de Gorki vasıtasıyla tanıştırıldığı Stalin'in takdirini kazanan "Neşeli Ahablar" (Veselye rebiata, 1934) filmini yönetmiştir. 1954'de Komünist Parti'ye katılan yönetmen, 1950-1957 yılları arasında VGİK'da eğitimlik yapmıştır. 1941 ve 1950 yıllarında olmak üzere iki kez Stalin Ödülü; 1948 yılında "SSCB Halk Sanatçısı" ve 1973'de "Sosyalist Emek Kahramanı" unvanlarını almıştır. Önemli filmleri arasında "Sirk" (Tsirk, 1936), "Volga-Volga" (1938), "Bahar" (Vesna, 1947), "Bestekar Glinka" (Kompozitor Glinka, 1952) ve "Rus Yadigarı" (Russkii souvenir, 1960) sayılabilir (Rollberg, 2009: 40-43)

### 4.7.2. Filmin yorumu: Kulak-kolhoz-sovhoz

Çekimleri, araya Devrimin onuncu yıldönümü kapsamında talep edilen Ekim'in girmesiyle ertelenen film, bir köyde tarımın kolektifleştirilme çabalarını konu edinmektedir. Bu nedenle, diğer filmler gibi yoğunlukla kente odaklanmaktan ziyade, devrimin kırsal bölgedeki yansımalarını ele aldığı söylenebilir. Bununla birlikte, filmin ayırt edici yönü, olay örgüsünü bir karakter üzerinden kurmasından ileri gelmektedir. "St. Petersburg'un Sonu" ve "Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları" filmlerinde prototip olarak öne çıkan karakterler yerine, filmin baş kahramanı Marfa

Lapkina, köylülerin genel tavrını temsil etmemektedir. Ayrıca, diğer filmlerde sihirli bir değnek gibi kurgulanan Devrim, Eski ve Yeni’de bu özelliğini yitirmekte, mücadelenin önemli kısmının devrimden sonra başladığı gösterilmektedir. Benzer şekilde, diğer filmlerde birlik içerisinde ve devrimin destekçisi olarak sunulan işçi ve köylülerin, devrime ve onun getirdiklerine direndiğini ve eski değerlerin belli bir süreklilik arz ettiğini göstermesi filmin anlamını daha da artırmaktadır. Dolayısıyla, diğer filmlerde Batı, çarlık rejimi, geçici hükümet gibi unsurların karşısında keskin bir duruşla verilen halkın da homojen bir zihne sahip olmadığı görülmektedir. Filmin, konuyu bu biçimde ele alması, bir geçiş dönemi olması anlamında, sürecin temel niteliğini açıkça vermektedir. Dolayısıyla film, bu özellikleriyle, analiz için yeni bir alan açmaktadır.

Bu filmde de eski rejime yönelik eleştirilerin devam ettiği ve bu eleştirilerin, rejimin ardında bıraktığı toplumsal koşullar ve zihniyet olmak üzere iki kanaldan yürütüldüğü görülmektedir. Çarlık döneminden kalan, “okuryazar olmayan, cahil, aşırı yoksul, çağdışı yüz milyon köylü ve çiftçi”, yeniliklere ve devrimin kurmaya çalıştığı toplumsal değerlere direnen zihinler ve alışkanlıklarla karakterize edilmektedir. Bu alışkanlıkların bir sonucu olarak, insanlar anlaşmazlık yaşadıklarında topraklarını bölmekte ve böylece daha da yoksul hale gelmektedir. Evlerini ve zaten az olan topraklarını bölen iki kardeşin ve onlara çaresizce bakan eşlerinin ve çocuklarının görüntüsü bu eğilimin gösterildiği bir sahnedir. Toprağı bölen çiftler de, toprakları birleştirecek olan kolektifleştirmenin aksini belirten bir sembol olarak film boyunca gösterilmektedir.

İzleyici, filmin kahramanı Marfa ile yerde tek başına ve çaresizce otururken tanışmaktadır. Bu çaresizliğin nedeni olarak kadının, bir inek ve bir tekerleksiz sabandan oluşan mal varlığının dökümü verilir. Tüm köylülerin benzer koşullara sahip olduğu köyde, her hane, at yerine inek bağlayarak ya da sabana kendilerini koşarak tarlalarını sürmekte; Marfa’nın ineği yorgunluktan bayıldığında, uzaktan kayıtsızca bakan diğer köylüler yardıma gelmemektedir. Bu kayıtsızlık, “St. Petersburg’un Sonu” filminde annesini kaybeden köylü delikanlı ve babasının tavırlarını anımsatmaktadır. Yoksulluk ve açlık, temel ihtiyaçlarını karşılamaktan yoksun insanları, kendilerine ve insani değerlere yabancılaştırmıştır. Bu anlatım, yerde çırpınan ineğin ve sabanı çok yaşlı bir kadınla birlikte bedenine bağlayıp çekmekte olan, zayıf ve bakımsız bir köylünün görüntülerinin artarda verilmesiyle kuvvetlenmektedir. İneği tarlada düşen Marfa’nın yumruğunu sallayarak itiraz eden görüntüsü, köyün ortasında tahtadan bir kürsüde

konuşma yaptığı ana bağlanmaktadır. Marfa, tek tek yaşamının imkansızlığından, güçlerini birleştirmekten bahsetmekte, köylü erkekler hem birlikte çalışma fikrine hem de konuşanın bir kadın olmasına gülmektedir. Zorluk içinde yaşayan köylüler birlikte çalışma yolunu değil, daha önce alıştıkları, dini inançlara sığınma gibi, başka yolları seçme eğilimindedir.

İnsanın kendine yabancılaşması, kendiyile arasına başka unsurları koyması yoluyla da gerçekleşmekte, insan birlik olma duygusunu, yardımlaşma ve ortaklaşma üzerinden değil, dini değerler üzerinden sağlamaktadır. Kooperatife katılmayı reddeden köylüler, kuraklık için yağmur duasına çıkma yolunu seçmiştir. Kuraklığın boyutu ve sıcakta yağmur yağması için süren uzun bekleyiş; eriyen mumlar, susuzluktan ağzını açmış bir keçi ve ortalıkta uçuşan toz bulutlarıyla temsil edilmektedir. Uzun sahnelerle işlenen bu süreçte, din adamları, dini semboller, istavroz çıkararak kadınlar, dini sembollerin önünde eğilen, huşu içinde dua eden, ellerini göğe açan insanlar gösterilmektedir. Kolektif tarım ve din unsuru; bu bekleme esnasında kadere teslim olmanın getirdiği atalet ve üretmenin verdiği dinamizmin karşıtlığı içinde sunulmuştur. Bu sunumda, başka güçlerden kuvvet alan insanla, gücünü kendi emeğinden alan insanın da karşı karşıya getirildiği düşünülebilir. Bekleme sürecinin sonunda beliren “bulutlar geçiyor, şansa” sözleri de, dini değerlere yönelik bir küçültme ifadesidir. Kamera, yağmur yağmasını sağlayamayan din adamına öfkeyle bakan yüzlere odaklanır.

Filmin anlatımını önemli kılan bir başka nokta da, eski rejimin unsurlarının gösterdiği dayanıklılık üzerinden, devrimden sonra değişimin uzun bir süreç gerektirdiğini göstermesidir. Köylüler yeniliğe direnmekte, yeni rejimi değerlendirirken, eskiden kalan yargılarıyla hareket etmektedir. Marfa'nın isteği üzerine partiden gelen bir tarım uzmanı, mandıra kooperatifini anlattığında köylüler; vergilerinin yeterli olmadığını söylemekte, son ineklerinin de ellerinden alınacağına inanmakta ve olanları “yeni bir Bolşevik hilesi” olarak nitelendirmektedir. “Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları” filminde Batı dünyasının önyargıları anlatılırken; bu filmde içerdeki önyargılar gösterilmektedir. Bu itirazlar ve ayak direme, eski rejimin halka karşılığını almaksızın hiçbir şey vermediği ve filmin başından beri anlatılan yoksulluk göz önüne alındığında, insanlar karşılığını verecek durumda olmadıkları için aslında hiçbir şey vermediği sonucunu da beraberinde getirmektedir. Eski düşüncelerle biçimlenmiş olan zihinlerin, devrimi ve getirdiklerini coşkuyla karşılamaması, devrimi sihirli bir değnek

gibi kurgulayan filmlerden oldukça farklı bir anlatım sunmaktadır. Özellikle Vertov'un "Onbirinci Yıl" filminde herkesin coşkuyla katıldığı devrimin ve doktrinlerinin, uzak bölgelere ve kırsala ulaşmasının kolay olmadığı, esas çabanın devrimden sonra başladığı vurgulanmış olmaktadır. Kırsal bölgelerle kurulmaya çalışılan bağı temsilcisi olarak gelen tarım uzmanının teklifini köylülerin kollarını bağlayarak karşılaması, sadece dört kişinin kabul etmesi de bunu destekler niteliktedir. Üzerinde durulması gereken önemli bir anlatım da, köylüler itiraz ettiğinde, kabul eden dört kişiyle yola devam edilmesi ve zorlamanın yapılmamış olmasıdır.

Film, devrimden sonra yaşanan sürece ilişkin, içerideki işleyişe yönelik bir eleştiri de yapmaktadır. Eski rejimin ardında bıraktığı yoksulluk anlatıldıktan sonra, yoksul köylerin, kötü koşulların, boş tarlaların, çatısı olmayan evlerin görüntüsü eşliğinde devrimden sonra da durumun aynen devam ettiği belirtilmektedir. Bu anlatım, özellikle sıfırdan, yeni ve mükemmel bir dünya yaratıldığını gösteren Vertov'un "Onbirinci Yıl" filminden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Bunun bir nedeni insanların devrimle özdeşleşememeleri olmakla birlikte, en temel neden olarak bürokrasi gösterilmekte ve filmde yoğun bir bürokrasi eleştirisi yapılmaktadır.

Sonbaharda tarlaların hasat zamanı geldiğinde, köylülerin traktör almak için yaptıkları kredi taleplerinin reddedildiğine dair bir mektup alan Bolşevik tarım uzmanı, gelen cevaba sinirlenir. Bunun ardından yakın plan çekimle gösterilen bir daktilo, elinde tuttuğu kağıttan kararı okuyan takım elbiseli bir adam ve okunanları daktilo eden oldukça bakımlı bir kadın memur gösterilir. Bu insanlar, işçilerden ve köylülerden hem koşulları hem de görünüşleri ve tavırlarıyla başka bir dünyaya ait gibidir. Üstelik hasat için traktöre onay vermeyen memurlar, kalemtraşla açtıkları bir kalemi kenara koyarken gösterilmekte ve sonra da daktiloyla yazmaya devam etmektedir. Burada makineye ihtiyacı olan ama hasadı elleriyle yapan köylüler ve kalemle yazabilmesi mümkün olduğu halde makineyle yazmaya devam eden memurlar bir tezatlık içinde sunulmaktadır. Atılan son derece uzun ve bol çizgili imza, Lenin figürünün olduğu bir hokka ile gösterilen "daha az politik gevezelik" ve "bürokrasiyle savaş" ifadeleri, mühürler, pullar hep birlikte bürokratik detaylardaki gereksizliği ve ataleti sergilemektedir.

Bürokrasiye karşı verilen savaş bir işçi ve köylünün eliyle gerçekleşmektedir. Traktör istemek amacıyla kente giden Marfa, ortak çiftlik yapımı için köye yardıma gelen işçilerden birinin desteğiyle Tarımsal Hizmetler'in Makine Destekleme ve Kredi

Birimine gider. Memurların kayıtsızlığı, işçinin ve Marfa'nın seslerini duyuramamaları bürokrasinin halktan kopukluğunun gösterildiği anlatımlardan biridir. Burada, Lenin büstünün, köylüleri temsilen Marfa'nın ve ona yardımcı olan işçinin aynı kadrajda gösterilmesi, devrimin sahiplerini ve amacını hatırlatmak ister gibidir. Lenin'in Pravda okurken görüntüsünün yer aldığı bir tablonun ardından, aynı pozla Pravda okuyan ilgisiz memur gösterilmektedir. Bu esnada bir memur kadın Marfa'yı aşağılayan bakışlarla süzmektedir. İşçinin "R.K.I.<sup>40</sup>"nın genel çizgisini uygula!" haykırışıyla birlikte elini masaya vurmasıyla, kayıtsızlığın hakim olduğu süreç, hızla atılan bir imza ve hızlandırılmış görüntülerle çalışan memurlara dönüşmektedir. Böylece filmde, devrimin ilkeleri hatırlatılarak; bu ilkelerden uzaklaşmanın getireceği olumsuzlukları düzeltmenin de yine işçilere ve köylülere düştüğü gösterilmektedir.

Filmde "sovhoz", "kolhoz" ve "kulak<sup>41</sup>" olmak üzere tarımdaki üç önemli unsura değinerek kurulan bir anlatım da göze çarpmaktadır. Tarımsal alanda gerçekleşen dönüşüm bu üç unsurun varlığına ve aralarındaki ilişkilere bağlı olarak biçimlenmektedir. Filmin ilk sahnesinde yoksul bir köylü olarak Marfa, çıplak ayakla varsıl bir adamın evine gitmekte; kamera bir Marfa'nın önünde kavuşturulmuş ellerine, bir adamın ve karısının şişman bedenlerine, adamın kat kat olmuş boynuna, karısının iri kollarına odaklanmaktadır. Bu adamın hayvanları da köylülerin cılız hayvanlarının aksine oldukça iri görünmektedir. Marfa'nın isteğinin ters bakışlarla ve kayıtsızlıkla karşılanması, eski rejimin yalnızca yoksulluk ve cahillik değil, eşitsizlik de getirdiğini ve yoksul köylülerin iyi yaşamak için başka yollar araması gerektiğini göstermektedir. Bu yolu Marfa, kolhozda bulmuştur.

Mandıra kooperatifinden elde edilen ilk karın biriktirildiği para kasasının üzerine yatan Marfa, rüyasında bir büyükbaş sürüsü, ufukta kocaman görüntüsüyle bir boğa, akan sütler, gelişmiş bir süt tesisi, civcivler, domuzlar, bir domuzun makinelerle işleme tabi tutulduğu büyük, güzel binalarla dolu bir tesis ve çalışan insanlar görmektedir. Bu rüya sahnesinden sonra "rüya olduğunuzu mu düşünüyorsunuz? Kesinlikle hayır" ifadesi izleyiciyi sarsar niteliktedir. Rüyanın bir parçası zannedilen tesis, tarımsal gelişmenin önemli unsuru sovhozdur. Bu anlatımla, gerçekleşmesi imkansız görünen her şeyin devrimle birlikte gerçeğe dönüştüğü, yeni bir dünya kurulduğu mesajı verilmekte, tesisin

---

<sup>40</sup> 1920-1934 arası devlet kurumlarının faaliyetlerini incelemek üzere kurulmuş olan "İşçilerin ve Köylülerin Denetleme Kurulu"

<sup>41</sup> Sırasıyla Sovyet çiftliği, kolektif çiftlik ve zengin köylüler anlamına gelmektedir.

detaylı gösterimi yoluyla da yeni dünyanın makine ve teknolojiyle sağlandığı ima edilmektedir. Marfa'nın buradan aldığı Fomka isimli bir boğa ile mandıra kooperatifinin büyükbaş kooperatifine dönüştüğü ifade edilmektedir. Bu, kurulacak olan kolhozun da ilk adımlarıdır. Dolayısıyla merkezi iktidar ve çevre arasında ilişki, sovhoz ve kolhoz arasındaki bağ ile kurulmakta; kulaklar ve yoksul köylü arasındaki uçurum bu ilişki vasıtasıyla kapanmaktadır. Bu süreçte, köylülerin güçlenmesini istemeyen kulaklar da boş durmamakta, Marfa traktör almak için kente gittiği esnada boğanın ölümüne neden olmaktadır.

Merkez ve çevre arasında kurulan ilişki, köye gönderilen tarım uzmanı üzerinden de görülebilir. Süt ayırma makinesinin ilk çalıştırıldığı sahnede makinenin kolunu çevirmeye başlayan tarım uzmanı, makinenin kolunu genç bir köylüye devretmektedir. Dolayısıyla partinin başlattığını köylüler devralmakta, burada dönemin önemli tartışma konularından parti öncülüğü meselesi akla gelmektedir. Merkezi iktidarın halkla kurduğu bağın yanı sıra, diğer filmlerde görülen işçi ve köylü birliğinin de önemli bir unsur olduğu görülmektedir. “Sanayinin tapınağından, büyük fabrikalardan” ellerinde kızıl bayraklarla gruplar halinde çıkan işçiler, tatil günlerinde köyde ortak bir ahırın kurulmasına yardıma gelmektedirler. Halkın örgütlenmesine verilen önem filmin başında Lenin'in “bazı durumlarda, yerel işlerin örnek örgütlenmesi, küçük çapta olanlar bile, devlet için merkezi kontrol altındaki çok sayıda devlet kurumundan daha etkili hale gelmektedir” sözleriyle de vurgulanmaktadır. Yaşanan gelişmeler karşısındaki coşku, Fomka'nın bir inekle çiftleşmesinin ve büyükbaş kooperatife dönüşme sürecinin, bir düğün kurgusunda gösterilmesiyle de kuvvetlendirilmektedir.

Bu filmde de, diğer filmlerle ortak biçimde, makineleşmenin övüldüğü görülmektedir. Makinelere yapılan yakın plan çekimler, işlevlerinin detaylı biçimde anlatılması bu övgüyü belirginleştirmektedir. Bu detaylı anlatımların, sinemanın Sovyet Rusya'da halk eğitiminin bir parçası olarak görülmesinden ileri geldiği ve bu nedenle bu gösterimlerin izleyenlere makinenin önemi kadar, neye yaradığının anlatılmaya çalışıldığı bir çeşit ders niteliği taşıdıkları düşünülebilir. Makinelere yapılan övgü, köye gelen süt makinasının altında saklandığı örtünün Bolşevik tarım uzmanı tarafından açıldığı sahnede çarpıcı bir görsellikle sunulmaktadır. Köylülerin yüzüne şaşkınlık ve hayranlık yayılmasına neden olan süt ayırma makinası, ışık oyunları ile, parlak ve göz alıcı görünmekte; insanların yüzüne makinadan yansıyan ışıklar vururken, makinenin kendisi bir ışık kaynağı haline

gelmektedir. Makinenin tüm çalışma sürecinin yakın plan çekimlerle anlatılması, bu anlatıma araya giren fiskyelerin görüntüsünün eşlik etmesi de makineye yapılan güzellemenin etkisini artırmaktadır. Yağmur duasının ardından gelen bu görüntüler, “aldatma ve ilerleme” arasında bir tercih biçiminde sunulurken, aldatma dini inanışa, ilerleme ise makinelerle birlikte kolektif tarıma giden yola işaret etmektedir.

Makinelerin merkezi bir yer işgal ettiği filmde, makine ve insan arasında bir kıyaslama yapıldığı da görülmektedir. Köylüler ve işçiler birlikte ortak bir ahır inşa ederken, bölgede orağı en hızlı kullanan Jarov adlı bir köylü, yumruklarını sıkarak kendinin de bir makine olduğunu söylemekte ve makineleşmeye karşı çıkmaktadır. Bu tartışma esnasında köylü bir gencin makineleşmeye eskilerin ayak dirediğini söylemesi de, makineleşme, ilerleme, dinamizm, gençlik gibi tüm unsurların bir araya geldiğini, aksini düşünmenin geri kafalılık olduğunu vurgulamaktadır. Jarov’un tüm köylüleri arkada bırakarak tarlayı biçtiği sahnede ise, köylülerin kulak kabartışından bir ses duyulduğu anlaşılmakta; sonra ekrana bir biçerdöverin görüntüsü gelmektedir. Bu görüntülere, makinelerin tüm insanları yeneceği ifadesinin eklenmesi, insanın doğayla kurduğu ilişkinin makine dolayımıyla gerçekleşebileceğini göstermektedir. Makinelerin yenilik ve ilerlemeyle kurulan bağının en belirgin olduğu sahne ise, filmin sonunda köye gelen traktörün çalıştırılacağı andır. Traktörün ilk çalıştırılacağı an, Lenin’in resmi, kızıl bayraklar ve bando eşliğinde toplanan köylülerle tam bir şenlik havasında gösterilmektedir. Uzun çabalar ve aksilikler sonrasında çalışan traktörün ardından, “genç komünistler” arka arkaya bağladıkları tüm tahta arabaları traktörle çekerken köyün yaşlıları arkalarından bağırarak, fakat makinenin hızı karşısında onlarda coşku duymaktadır.

Tarımın kolektifleştirilmesine uzanan tüm süreç, Marfa’nın yaşadığı değişimle son bulmakta, filmin son sahnesinde Marfa, yüzünde makyajıyla traktör kullanırken gösterilmektedir. Bu esnada, aralarda görünen eski görüntüleri üzerinden kadının yaşadığı değişim gösterilmekte, bu sayede insanın doğayla kurduğu ilişkinin ve kent-kır arasındaki bağında yeni bir boyut aldığına işaret edilmektedir. Filmin başında mevsimler hep aynı şekilde geçerken, artık yaz, kışın erzakını hazırlamakta; köylü bir kadın insani duygularını tanıyarak, açılıştaki traktörü kullanan gençle yakınlık kurmaktadır. Sonuç olarak filmin temel mesajı, traktörün tamiri esnasında kızıl flama yerine kendi eteğinden parçalar koparılmasına izin verecek kadar devrime bağlı bir köylü kadının taşıdığı inancın, yeni bir dünyanın kapılarını araladığıdır.

#### **4.8. Filmlerin Genel Analizi: Sinemada İdealleştirilen Tarih**

En eski tarihli 1924, en yenisi 1929 yılına ait Sovyet sinemasının erken döneminden yedi sessiz film, her biri özgün yönlelere sahip olmakla birlikte, belli noktalarda ortaklaşmaktadır. Filmlerdeki ortak vurgular, yeni iktidarın kendini diğer iktidarlardan hangi unsurlarla farklılaştırdığı, hangi eleştirilerden beslendiği ve kitlelere kendini ne üzerinden sunduğunun aranabileceği veriler sunmaktadır.

Filmlerin, çalışma kapsamında incelenmesinin temel nedeni, sunulan iktidar biçiminin ya sosyalizmin ya da devletin niteliklerini taşıyacağı ve bu ikisinin aynı anlatım unsurunda birleşmeyeceği düşüncesidir. Bu nedenle, filmlerin genel analizi, sunulan ideal dünyanın tarihte yaşananlara ne ölçüde benzerlik gösterdiği üzerinden de ele alınmak durumundadır. Çünkü Sovyet tarihindeki temel tartışma konularından biri, alınan kimi kararların ve yapılan uygulamaların sosyalizmin ilkeleriyle ne oranda bağdaştığı sorusu etrafında dönmüştür. Burada, yapılan uygulamaların gerekliliğini tartışmaksızın, tarihsel gerçeklik ve filmlerde kurulan anlatım üzerinden devlete çizilen çerçevenin bir değerlendirmesi yapılmaya çalışılacaktır. Çalışma kapsamında ele alınan filmler, genel olarak, karşı iktidar odaklarının ve değerlerin eleştirisi üzerine temellenmiştir. Bu eleştiriler, sınıfsal nitelikte bir toplum, eşitsiz koşullar, halktan uzakta konumlanmış bir iktidar üzerine kurulmakta; ulusal ve dini değerler de çizilen bu yapının çimentosu olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla yeni iktidar, sınıflar arasındaki eşitsizliklerin kapanması ve halka dayanma üzerinden kendini nitelemekte, ulusal ve dini değerlerin yerine de çimento olarak sınıflar arasındaki birliği koymaktadır. Bununla birlikte, filmlerde göze çarpan önemli unsurlardan biri de sanayileşme ve ilerleme arasında kurulan ilişkidir.

Ulusal aidiyetlerin karşısına, sınıflı toplumların bir eleştirisi olarak çıkarılan sınıfların birliği vurgusu, tüm filmlerin ortak özelliğidir. Bu özellik, devrim öncesini anlatan filmlerde yapılan I. Dünya Savaşı'na yönelik eleştirilerde, "Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları" isimli filmde tüm sınıfların Bolşevik kimliği altında eritilmesinde, "Onbirinci Yıl" filminde sıfırdan bir dünyayı inşa eden işçi, asker ve köylülerde, "Eski ve Yeni" de kulakların karşısına çıkarılan işçilerin ve köylülerin işbirliğinde görülmektedir. Ulusal aidiyetin karşısına çıkarılan sınıfların birliği, filmlerde bildiriler ve tarihi olaylar üzerinden ele alınmış olmakla birlikte, Birinci Dünya Savaşı'nda Bolşeviklerin tutumuna yönelik tekrar bir hatırlatma yapmak anlamlı olabilir. Savaş hazırlıkları esnasında hükümet ilk olarak, Bolşeviklerin yayın organı Pravda dahil



hükümet aleyhtarı gazeteleri kapatmış; bunun karşısında Partinin savaşa karşı tutumu, sınıf egemenliğinin yıkılmasını çabuklaştırmak için, savaşa meydana gelen ekonomik ve siyasal krizden yararlanılması düşüncesi üzerine kurulmuştur (Carr, 2006: 71-72). Hatta Lenin Birinci Dünya Savaşı öncesinde şöyle demektedir:

Sosyalist devrim için; silahların diğer ülkelerdeki ücretli köle kardeşlere değil, bütün ülkelerin gerici burjuva hükümetlerine karşı doğrultulması için, orduyu ve askeri hareket oyunlarını da hedef alan genel bir propaganda... Ayrım gözetmeksizin bütün ülkelerdeki burjuvazinin şovenizmine ve vatanseverliğine karşı kararlı bir mücadele (Lenin, 1914'den aktaran Carr, 2006: 72).

Bu ifadeler, filmlerde vurgulananlardan hiçbir farklılık göstermemektedir. Bununla birlikte, Devrim sonrasında, dönemin koşulları gereği, bu tavrın kısmen de olsa değiştiği görülmektedir. Esas adı “İşçi ve Köylülerin Kızıl Ordusu” olan Kızıl Ordu'nun, Şubat 1918'deki kuruluşunda temel alınan bildiri “Sosyalist Anavatan Tehlikede” başlığını taşımaktadır. Bu başlık, enternasyonal eğilimin dışında ulusal bir anlayışın da egemen olduğunu göstermektedir. Üstelik filmlerde eleştirilen çarlık rejiminin subayları, askeri teknikleri bilen uzmanların yetersizliği nedeniyle orduya alınmış, devrimin yok etmeye çalıştığı askeri disiplinin erdemleri yüceltilmiştir. Buna ek olarak, dış yardımla hareket eden ve bu nedenle halk tarafından eleştirilen Beyaz Ordu'ya karşı verilen mücadele, bu dış yardımlara referansla, ulusal bir ton almıştır. Hatta Polonya Mayıs 1920'de işgal edildiğinde G. Zinovyev, savaşın ulusallaştığını ve bu ulusal hareketin başında olunması gerektiğini dahi söylemiştir. Üstelik bu süreçte, çoğunluğu işçilerden kurulu olan Kızıl Ordu, ulusal bir orduya dönüşmeye başlamış ve dolayısıyla Polonya Savaşı geleneksel vatanseverliğin serpiildiği bir alan açmıştır (Carr, 2004: 256-258; 2013: 59-60).

Yaklaşımlardaki bu değişimden hareketle, ulusal aidiyet eleştirisiyle birlikte emperyalist bir savaşın karşısında olma vurgusunun zaman içinde dönüşüme uğramak durumunda kaldığı, üstelik eleştirisi yapılan çarlık rejimi subaylarının orduya dahil edildiği ve ulusal değerlerin de devrime inanç kadar bir adanmışlık duygusu yaratmak için kullanıldığı söylenebilir. Çalışma kapsamında devrim öncesini ele alan filmler, ele aldıkları dönem gereğince bu kırılmayı göstermemiş, anlatımlarını devrimin öncesindeki düşünce yapısı üzerine kurmuşlardır. Bununla birlikte, ulusal değerlerin karşısına sınıfsal değerleri koyarak beslenen bir anlayış üzerine temellenen filmlerin, bu uygulamaları göstermesi

halinde yaptıkları propagandanın sosyalizm ekseninden uzaklaşacağı ve kitleler üzerinde aynı etkiyi yaratamayacağı da açıktır.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerin ortaklaştığı bir diğer temsil, dini değerlere yönelik eleştirilerdir. Din unsuru, savaşı anlatan filmlerde ulusal değerlerle birlikte emperyalizmin devamlılığı üzerinden kurgulanmış; “Zvenigora”da devrim yanlısı Tymishcko’nun dini değerlere mesafeli duruşuyla temsil edilmiş; “Bay Batı’nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları” isimli filmde Y.M.C.A.’nın Bolşevik karşıtı duruşu ve Kovboy Jeddie’nin zihni üzerinden gösterilmiş; “Eski ve Yeni”de ilerlemenin karşısında aldatma vurgusuyla sunulmuştur. Din konusuna ilişkin olarak Lenin (1974: 41-52), Engels’in düşüncelerine referansla, dine karşı savaş ilanının, dine ilgiyi canlandırmanın, dinin ortadan kalkışını güçleştirmenin bir yolu olduğunu belirtmekte; dinle mücadele etmenin yolunun proletaryanın bilinçli eylemleri olduğunu söylemektedir. Bu düşüncelerine, kapitalist ülkelerde dinin köklerinin toplumsal olduğu, dolayısıyla bu köklerin halkın bilgisizliğinde değil; kitlelere yapılan sosyal baskıda aranması gerektiğini de eklemektedir. Buna göre, Marksist, bir materyalist olarak dine karşıdır; ama dinle mücadeleyi teorik bir propaganda şeklinde değil, halk kitlelerini eğitecek şekilde yürütecektir. Filmlerde, Lenin’in vurgusuyla bir ölçüde uzlaşan ama belli oranlarda da ondan uzaklaşan bir yaklaşım sergilendiği söylenebilir. Dine yönelik keskin eleştiriler, dine karşı savaş ilanının güçlendirici etkisi üzerine vurgu yapan Lenin’in uyarısının dışına taşar görünmektedir. Fakat filmlerin aynı zamanda halkı eğitmenin bir parçası oldukları düşünüldüğünde; din, savaş, emperyalizm, geri kalmışlık gibi unsurlar üzerinden kurulan bir anlatım ve tarihin yeniden yorumlanması, Lenin’in görüşlerinin yansımaları haline gelmektedir.

Filmlerde ortak bir vurgu olan emperyalist Batı karşısında alınan olumsuz tavrın da, devrimden sonra, belli ölçülerde değişmek durumunda kaldığı görülmektedir. Yeni iktidar kurulurken, bu iktidara temel oluşturan ilk belge olan “Emekçi ve Sömürülen Halkların Hakları Bildirgesi”, devrimin enternasyonal karakteri ve devletlerarası savaşın yerine sınıf savaşı vurgularına dayanmaktadır. Dolayısıyla, ilk zamanlar Bolşevikler, devrim için propaganda yapmak dışında bir dış politika anlayışına uzak kalmıştır. Hatta ilk Dışişleri Halk Komiseri Troçki, “dünya halklarına birkaç devrimci bildiri yayınladıktan sonra dükkanı kapatacağını” söylemiştir (Carr, 2013: 57-58). Yeni iktidarı biçimlendiren bu ilk anlayış; “Romanov Hanedanlığı’nın Düşüşü” filmindeki “sömürü

için hazır” olma vurgusunda, “St. Petersburg’un Sonu”ndaki “Saksonya’nın, Württemberg’in, Bavyera’nın insanları” ifadesinde, “Ekim” de birbirlerine kardeş olarak sarılan askerlerde, Tymishcko’nun Alman askerlerine uzatılan elinde, Vertov’un Çinli, Hindistanlı ve Afrikalı yoldaşlarında gösterilen anlayıştır.

Filmlere yansıyan bu anlayış devrim sonrasında da bir süre korunmuştur. Devrimin getirdiği ilk sonuç, Rusya’nın İtilaf Devletleri saflarından ve savaştan çekilmesi olmuş, ardından Eski Rusya hükümetlerinin borçlarının reddi ile toprak ve fabrikaların kamulaştırılması gelmiştir. Ancak bir süre sonra ulus devletlerle dolu bir dünyanın varlığı, Sovyet Rusya’yı da ulus devlet rolü oynamak durumunda bırakmıştır. İlk olarak, Almanya ile bir barış anlaşması imzalamak üzere, 1918’de Brest-Litovsk’da görüşmeler başlamıştır. Bunu takiben 1920’lerde kapitalist ülkelerle anlaşmaların yapılmasına yönelik yeni bir dış politika anlayışının temelleri atılmıştır. Bu süreçte Lenin, emperyalist ülkeler arasındaki çatışmalardan yararlanılması gerektiğini söylemiş; başta makine ve lokomotif olmak üzere ithal mal akışını teşvik edecek anlaşmalar yapılması planlanmıştır (Carr, 2004: 259-260; 2013: 55-59).

Dış koşulların, anlayışta olmasa bile tavırda bir değişime yol açtığı bu dönem içinde, Amerika ile kurulan ilişkiler de, “Bay Batı’nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları” filminde gösterilenden farklı yönde ilerlemiştir. 1920’de ABD hükümeti Sovyet Rusya ile ticaret üzerindeki bütün kısıtlamaları kaldırmış; fakat diplomatları ve vatandaşlarını, ilişki kuracak faaliyetlere girmemeleri konusunda uyarmıştır. Bunun üzerine G. Çiçerin, bir yazısında Rus hükümetinin komünist literatürü yaymayacağını taahhüt ettiğini belirtmiş ve ABD ile normal ilişkiler tesis edileceğini söyleyerek yazısını bitirmiştir. Benzer şekilde Troçki’de, J. Reed ile yaptığı bir röportajda burjuva hükümetleriyle birlikte çalışabileceklerini söylemiştir. Buna ek olarak, ilk defa 1918 yılında görüşülen, yabancı kapitalistlere imtiyazlar tanıma önerisi çerçevesinde Amerika’nın, Doğu Sibirya’daki madenlerin, Sibirya ve Rusya’nın Avrupa’da kalan bölgelerinin demiryolu ve deniz inşaatına katılabileceği söylenmiş; A. Lomov, Vesenka’ya, bu tür imtiyazların Rusya’nın sosyalist yapısıyla bağdaşmayacağını belirten bir rapor göndermiştir (Carr, 2004: 261-266). Filmde, Bay Batı’nın Sovyet Rusya’daki bir Amerikan şirketinin ofisinde kalması, bu ilişkilerin kısmen kurulduğunu göstermektedir. Fakat Batı’nın önyargılarını kırmak için “gerçek Bolşevikler”in temsil edilmesi üzerine kurulan filmdeki anlatıma karşın, komünist literatürün yayılmayacağı

garantisinin verilmesi, benzer şekilde, filmde tüketim üzerinden burjuva değerlere yapılan eleştiriyle tezat biçimde burjuva hükümetlerle işbirliğine gidilebileceği ifadeleri filmde sunulanın aksini göstermektedir. Dönemin koşulları gereğince bu yönde davranmanın gerekliliği ve yalıtık bir halde var olmanın zorluğu bir yana, filmlerdeki anlatımın tarihsel gerçekliği ayıklayarak sunduğu söylenebilir. Bununla birlikte, filmlerde tarihsel gerçekliğin belli bir yönünün sunulmasının, hem onları propaganda filmi konumuna getirdiği; hem de propaganda da kullanılan unsurların ağırlık verdiği yön üzerinden devletin çerçevesinin tartışılması için bir alan açtığı söylenebilir.

Zaman içinde ortaya çıkan farklılıklar, dönemin bir yasa hazırlama çabasında da görülebilir. “İşçi ve Köylü Hükümeti”, hem coğrafi hem de ideolojik bakımdan kendine uygun bir isim vermek amacıyla bir anayasa hazırlamaya girişmiştir. Bu süreçte, Tüm Rusya Sovyetleri Kongresi, Nisan 1918’de anayasayı kaleme almakla görevli bir komisyon kurulmasına karar vermiş ve çalışmaların sonucunda anayasa Beşinci Tüm Rusya Sovyetleri Kongresi’ne sunularak, Temmuz 1918’de ortaya çıkmıştır. Söz konusu anayasanın ilk dört bölümü, Üçüncü Tüm Rusya Sovyetleri Kongresi tarafından kabul edilen Emekçi ve Sömürülen Halkın Hakları Bildirgesi’nin aynen tekrarı niteliğindeyken, 5. bölümde bir dizi öneri yer almaktadır (Carr, 2006: 122-124). Bu önerilerin niteliği, iktidarın ideal olarak kurguladıklarınının gösterilmesi açısından önemlidir. Örneğin, din ve ulus konusuyla bağlantılı olarak, “kilise ile devletin ve okulla kilisenin ayrılması”, “siyasi ya da dini inançlarından dolayı kovuşturmayla uğramış yabancılara sığınma hakkının tanınması” ve “ırk ve milliyet ayrımının her türlüsüne son verilmesi” önerileri yer almaktadır. Sınıfsal aidiyetler üzerine yapılan vurgu ise, “Rus toprakları üzerinde yaşayan bütün işçilere vatandaşlık hakkının” verilmesi önerisinde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, “Devletin Sönümlenmesi” başlığında tartışılan, “herkese emeğine göre” ilkesiyle uygun biçimde, öneriler arasında “bütün vatandaşlara çalışma zorunluluğu” yer almıştır. Yine geçiş aşaması için Lenin (1999:116), kapitalistler üzerindeki denetimin, bürokratik devlet tarafından değil, silahlı işçilerin devleti tarafından uygulanacağı vurgusunu yapmıştır. Yasada yer alan, cumhuriyetin savunulması için tüm işçilerin askerlik yapması gerektiği yönündeki öneri de Lenin’in sözleriyle, pratikte olmasa da, bir uyum göstermektedir. Yine Emekçi ve Sömürülen Halkın Hakları Bildirgesi’nde bulunan “Sovyet egemenliği, işçilerin sermaye düzenine karşı uluslararası ayaklanması nihai zafere ulaşana kadar...” ve “sosyalizmin tüm topraklarda zaferi” ifadeleri de

enternasyonalizm düşüncesiyle örtüşmektedir. Filmlerin anlatımlarında da, bu ilk anayasa çabasının temel vurgularında da ideal olarak kurgulanan ve yeni iktidarın kurulmasında temel alınan düşüncenin yansımaları görülmektedir.

Benzer bir durum tarıma yönelik yaklaşımlarda da görülebilir. Devrimin ertesi günü barış kararının ardından alınan bir diğer karar, “Ekim” filminde gösterildiği gibi, toprak kararnamesinin çıkarılmasıdır. Alınan bu karar, Carr’ın (2013: 53) da belirttiği üzere, Bolşeviklerin tarımın toplumsallaştırılması anlayışlarından ziyade, toprak mülkiyetinin dağıtılması biçiminde işlemiştir. Fakat toprağın alınıp satılmasının, kiralanmasının ve ücretli işçi çalıştırmanın yasaklandığını da belirtmek gerekmektedir.

Sovyet Rusya’da tarım politikaları, “Eski ve Yeni” isimli filmde de gösterilen, kulaklar, sovhozlar ve kolhozlara yönelik yaklaşımlarla biçimlenmiştir. Çıkarılan toprak kararnamesi, kulak olarak adlandırılan zengin köylülerin elindeki topraklara köylülerin el koyup, aralarında bölüşmesi anlamına gelmekle birlikte, köylerde kulak, orta köylü ve yoksul köylü olarak yapılan sınıflandırmanın net çizgiler üzerinden belirlenmemiş olması karışıklıklar yaratmıştır. Ayrıca yoksul köylüler, beklendiği gibi, genel olarak kulaklara karşı, hükümetle ittifak içinde bulunmamışlardır. Bununla birlikte, zaman zaman sosyalistlerin önemli amaçlarından biri olan büyük ölçekli kolektif tarımsal üretim gerçekleştirilmeye çalışılmış; bu amaçla ortaklaşa çalışma ve yaşama prensibine dayanan tarım komünleri (kolektif çiftlik, kolhoz) kurulmuştur. Bu komünlerin kentlerin beslenmesine çok az katkısı olunca, ücretli emek çalıştıran Sovyet çiftlikleri (Sovhoz) kurulması yoluna gidilmiştir. “Eski ve Yeni” isimli filmde de görülen işçilerin yardımı, tarihte 1929-1930 kışında, yirmi beş bin sanayi işçisinin kırsal bölgelerde çalışmak üzere atanması yoluyla gerçekleşmiştir. Ayrıca filmde kolhoza girmek için baskı yapılmadığı gösterilmekte, bu ilk süreç için doğru olsa da, sonraki süreçlerde bundan uzaklaşabildiği de görülmektedir. Fakat köylülerin çok azının kolhoza girmeye gönüllü olması nedeniyle, Mart 1930’da köylülerin kolhozlardan ayrılmaları serbest bırakılmış, küçük işletmelerine ve hayvanlarına sahip olmalarına tekrar izin verilmiştir. Tarımda kolektifleştirme çabalarının en önemli unsuru olarak ise traktörler görülmüş; 1929’da çoğu Amerikan yapısı<sup>42</sup> 35 bin traktöre sahip olunmuştur. Bununla birlikte, tarımın üçüncü ve olumsuz olarak konumlanan unsuru kulaklar, bir sınıf olarak tasfiye edilmiş; çoğu uzak bölgelere sürülmüş; sahip oldukları mallarsa kolhozlara devredilmiştir (Carr, 2013: 72-235)

---

<sup>42</sup> “Eski ve Yeni” isimli filmdeki traktörün de “Fordson” marka olduğu görülmektedir.

Filmlerde, ilerlemenin vurgusu olarak gösterilen makinelerin ve sanayinin de, Sovyet Rusya'nın kuruluşunda temel alınan anlayıştaki belli değişikliklerle karşılık bulduğu söylenebilir. Her fabrikada işçiler tarafından seçilen komitelerce uygulanan, “üretimde işçi denetimi” ilk başta desteklenmiş; bu oluşum iktidarın ele geçirilişinde önemli rol oynamış, ama kısa sürede işlerliğini kaybettiği gerekçesiyle yeni bir yönelim belirlemiştir. Haziran 1918'de hem iç savaş tehdidi hem de işçilerin kendiliklerinden fabrikalara el koymasının önüne geçmek için tüm önemli sanayi sektörlerinin kamulaştırılmasına yönelik kararname çıkarılmıştır. Sanayi sektörlerinin kamulaştırılmasından daha önemlisi bu sektörlerin yönetilmesi olarak görülmüş; işçi denetimi yerine bu görev, bir dizi merkezler ve merkezi komiteler (glavki) oluşturması için Vesenka'ya (Milli Ekonomi Yüksek Konseyi) verilerek işçi denetiminin karşısında bir yaklaşım geliştirilmiştir. Bu süreçte üst düzey yöneticilerin, müdürlerin ve mühendislerin uzman sıfatı olarak yüksek ücretler ve ayrıcalıklarla ödüllendirildiği de görülmektedir (Carr, 2013: 74-76). Dolayısıyla işçiler üzerinden tarif edilen ve sınıf birliğine yönlendiren mesajların ve özellikle “Onbirinci Yıl” filminde ortaya çıkan “biz” vurgusunun da tarihte, filmlerde gösterilenlerden farklı yönde seyrettiği, ele alınan filmlerde ise bu değişime yer verilmediği görülmektedir.

Filmlerde kurgulanan ya da üzerine vurgu yapılan; ulusal ve dini aidiyet karşısında sınıf, emperyalizmin karşısında enternasyonalizm, halktan ayrı bir iktidar anlayışı yerine işçi ve köylüler üzerine kurulan bir iktidar gibi öğelerin tarihte gerçekleştiği biçimde verilmediği, iktidarın yalnızca sosyalizm üzerine biçimlenen ideallerinin filmlere yansıtıldığı görülmektedir. Bu noktada hem uygulamalardaki farklılıkların gerekliliğinin hem de filmlerin seçici bir anlatım kurmasının eleştirilmediği tekrar belirtilmelidir. Bu farklılığı, çalışma açısından önemli kılanın, devlet kavramının çerçevesini değerlendirme noktasında açığa çıktığı söylenebilir.

İlk olarak, filmlerde işçi, köylü ve bu iki unsurdan oluşan askerlerin iktidarı ile eski rejimin egemen sınıfları vurgusunun karşıtlık içinde sunulduğu görülmektedir. Örneğin, “Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları” isimli filmde çete üyelerinin, “geçmişte estel”, “hanım evladı” ve “kontes” olarak tanıtılmalarında ya da “Onbirinci Yıl” filminde “toprak ağalarının topraklarının ve kapitalistlerin fabrikalarının” alındığının söylenmesinde, geçmişin egemen sınıfının parçaları olan bu unsurların eski konumlarını yitirdiği gösterilmektedir. Bununla birlikte, eski konumunu yitiren bu

sınıfların tekrar bir sömürü ilişkisi içine sokulduğu gösterilmemekte, özel mülkiyet üzerinden biçimlenen sömürünün kamulaştırma ekseninde etkisini yitirdiği görülmektedir. Bu noktada, sınıfların varlığına işaret eden sınıflı toplum yerine, sınıflar arasındaki belli bir ilişkinin niteliğine vurgu yapmak için öne sürülen sınıfsallık niteliğinin, filmlerin sosyalizm üzerine kurgulanan anlatımlarında kendine yer bulamadığı söylenebilir. Çünkü bu ilk aşamada sınıflar varlığını devam ettirmesine karşın, sınıflar arasında kurulan ilişki eski niteliğini yitirmiştir ve sınıfların hala var olması dönüşümün aşamalı olmasından ileri gelmektedir. Örneğin, “Eski ve Yeni” de kulaklar varlığını sürdürmesine karşın sınıflar arasındaki ilişkiler aynı vurguyla verilmemekte, kimse bu varsıl ailenin evinde çalışırken gösterilmemektedir. Köye yardım için gelen işçiler de benzer şekilde, bir fabrika sahibiyle kurdukları ilişki üzerinden sunulmamaktadır. Oysa devrim öncesini anlatan “Romanov Hanedanlığı’nın Düşüşü” isimli filmde, köylüler toprak sahiplerinin tarlalarında, işçiler cephane fabrikalarında çalışırken gösterilmekte; sınıflar, birinin diğerinin tarlalarında ve fabrikalarında çalışması yoluyla ilişki kurmaktadır. Bu nedenle, devrim öncesi ve devrim sonrasına ilişkin anlatımlardan da hareketle, tarihte yaşananlardan bağımsız olarak, sınıfsallık niteliği yeni iktidarın kendini anlattığı bir özellik olarak ortaya çıkmamaktadır.

Devlet kavramına çizilen çerçevenin ikinci parçası olan ayrı bir kamu gücünün varlığı da, benzer şekilde, filmlerde yeni iktidara yönelik anlatımlarda kendine yer bulamamaktadır. Önceki iktidarın bir eleştirisi olarak halkın dışında ve iktidarını halktan almayan bir güç vurgusu, devrim sonrasında her şeyin sahibi olarak işçilerin ve köylülerin sunulmasıyla yer değiştirmektedir. Devrim öncesini konu alan filmlerde, iktidarın işçi ve köylü Sovyetlerine verilmesi vurgusunun sık tekrarı, Lenin’in halkla özdeş olarak sunulması, “Ekim” filminde çarın tahtına oturan halktan bir çocuğun varlığı, kongreye “cepheden, Ukrayna’dan, doğudan, Kronstadt’tan, Sibiry’a’dan” söz hakkı alarak gelen insanlar bu farklılığa işaret etmektedir. “Eski ve Yeni” de bürokrasiye yönelik tepkinin işçi ve köylü denetiminin ilkeleri üzerinden verilmesi ve “Onbirinci Yıl” filminde, işçiler, köylüler ve askerler arasında gösterilen dolaylımsız bağ da aynı vurguyu taşımaktadır. Bu anlatımlar, devletin bir özelliği olan ayrı bir kamu gücü olarak var olmanın yeni iktidarın idealinde yer almadığını göstermektedir. Bu nedenle örneğin, “Onbirinci Yıl” filminde tüm süreç “biz yaptık” vurgusuyla gösterilmekte, işçi denetiminin yerini alan Vesenska’nın varlığından bahsedilmemektedir. Çünkü sosyalizmin ilkesi olan işçi denetimi ile ayrı bir

güç olarak var olan Vesenka'nın varlığı aynı iktidarı nitelemek için kullanıldığında ortaya çıkan bir propaganda filmi değil, bir karşı propaganda filmi olabilir. Lenin (1999: 120), muhasebe ve denetimin komünist toplumun ilk evresinde gerekli olduğunu, tüm yurttaşların silahlı işçilerden oluşan devletin ücretli görevlileri olacağını söylemektedir. Ne var ki, halkın çoğunluğu kapitalizm altında belli bir kesimin yaptığı bu işleri yaparak, kendi başına ve her yerde uygulayacak, “tüm toplum eşit iş ve eşit ücretle bir fabrika haline gelecektir.” Dolayısıyla burada iktidarın denetiminin devlet içinde konumlanan bir grup tarafından değil, halk tarafından yapılması düşüncesi, ayrı bir kamu gücü olarak devlet kurgusunu ortadan kaldırmaktadır. Bu noktada, ikinci bölümde tartışılan, geçiş aşamasına devlet adının verilmesi meselesi bir yana, filmler üzerinden, ayrı bir kamu gücünün varlığının, sosyalizm anlatımıyla birlikte sunulamayacağı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca halkın iktidarla kurduğu bu dolaylı ilişki filmlerde, devrimi sahiplenme ve adanma anlatımını da beraberinde getirmiştir. Tymishcko'nun genç kadını vurup mücadele için gitmesinde, Marfa'nın kızıl flama yerine eteğinden parçalar koparmasında, “Ekim” de bir Bolşevik flamayı kurtarmak için linç edilmeyi göze aldığı anda, kurulan bu dolaylı ilişkinin etkisi görülmektedir.

Devletin üçüncü özelliği olarak ifade edilen süreklilik niteliğine ilişkin, diğer iki nitelik kadar açık anlatımlar yakalanamamakla birlikte, bu özellikte bazı gösterenler üzerinden değerlendirilebilir. Süreklilik niteliği, kısaca, devletin diğer iktidar biçimleriyle karşılıklı ilişki içinde olmakla birlikte, kendini tüm iktidar biçimlerinin üstünde konumlandırmasına, onları beslemesine, esnekleşebilmesine ve kendini gizleyebilmesine referans vermektedir. İktidar biçimlerinden biri olan ataerkinin, filmlerde sınıfsal farklılıklar üzerinden kurulan bir anlatımın ardında kaldığı söylenebilir. Bununla birlikte, bazı filmlerde kadınlara karşı küçültücü ifadeler kullanıldığını da söylemek gerekmektedir. Örneğin, “Ekim” de Kadınların Ölüm Müfrezesi üzerinden yapılan eleştiriler, zaman zaman kendini aşmakta, kadınların beceriksizliği ve toyluğuna vurgu yapılmasına varmaktadır. Fakat aynı filmde kongreye katılmış olan bir kadının, yine gösterilerden dönerken ölen ve köprüden yavaşça düşen başka bir kadının görüntülerinde farklı bir tonlamanın devreye girdiği görülmektedir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet üzerinden yapılan eleştiri ya da övgülerin ataerki üzerinden değil, sınıf konumları üzerinden biçimlendiği söylenebilir. “Eski ve Yeni” de bir öncü olarak konumlandırılan Marfa'nın söylediklerine köylü erkeklerin konuşanın bir kadın olması nedeniyle



gölmesinde ataerkinin kodları geri kalmışlık olarak işlenmekte, Bay Batı'yı plan dahilinde baştan çıkarmaya çalışan kontese biçilen rol de zaten gözden düşmüş olan eski değerlere atfedilmektedir. Ulus kavramına yönelik anlatımlarda da, benzer bir eğilim gösterilmekte; ulus, yukarıda tartışıldığı üzere, sınıf aidiyetinin karşısında erimektedir. Dini aidiyetlere ilişkin eleştiriler de filmlerde önemli bir yer işgal etmektedir. Savaşın, dini değerlerden güç alarak, din adamlarının ortaklığıyla yürüdüğünün gösterilmesi bunun en önemli örneğidir. Bunların en belirgin olanı ise "Ekim" filminde çeşitli Tanrı figürlerinin artarda sunularak mutlak Tanrı anlayışının sorgulanmasında görülebilir. Dolayısıyla filmlerde, devlet iktidarının beslendiği ulusal ve dini aidiyete ve ataerkiye ilişkin dolaylı temsiller üzerinden, süreklilik özelliğinin de kısmen anlamını kaybettiği düşünülebilir. Filmlerde temsil edilen yeni iktidar yalnızca, Marksist kuramda geçiş aşaması için belirtilenlere uygun biçimde, işçilerin ve onlarla ittifak içindeki köylülerin iktidarıyla tarif edilmektedir. Ayrıca sınıfsallık ve ayrı bir kamu gücünün varlığının sürekliliği olarak ortaya çıkan bu özellik, ilk iki özelliğin anlamını yitirmesiyle birlikte etkinliğini kaybetmektedir.

Sonuç olarak, sosyalizmin, sadece hakim konumdaki sınıfı değil, sınıflar arasındaki ilişkiyi de dönüştürme ideali, eski rejimde halktan ayrı konumlanmış iktidarın karşısına yeni bir anlayışla sınıfların iktidarını koymasını ve kendini yeni bir aşamaya geçmek için geçici olarak kurduğu göz önüne alındığında, bu özelliklerin ilk ikisinin belirgin, üçüncüsünün kısmen filmlerde görülebildiği söylenebilir. Bununla birlikte, tarihte yaşanan ve bu idealden uzaklaşan uygulamalara filmlerde hiç yer verilmemiştir. Çünkü görsel temsillerin aynı anda birbirine zıt iki unsuru nitelemesi ya da kopuk olmadan bir anlatım kurması mümkün değildir. Bu nedenle Sovyet sinemasında idealize edilen olarak sosyalizm sunulduğu oranda, devleti niteleyen özellikler kendine yer bulamamaktadır.

## Sonuç

İnsan topluluklarının, birlikte yaşama pratiği, çeşitli toplumsal örgütlenme biçimleri ve iktidar ilişkileri altında gerçekleşmiştir ve bunlar ancak toplumsal pratikler üzerinden açıklandıklarında anlamlandırılabilir. Dolayısıyla, bu ilişki biçimlerinden biri olan devletin de, aynı şekilde toplumsal ilişkilerle olan bağının koparılmadan tartışılması gerekmektedir. Devlet, insanlık tarihinin görece kısa bir bölümünü kapsamaya karşın, toplumsal ilişkilerle olan bağı koparıldığı ve bu ilişkilerden bağımsız kurgulandığı oranda, diğer iktidar biçimlerine kıyasla ayrıcalıklı ve mutlak bir konumu işgal etmektedir. Dolayısıyla devlet kavramının ele alınışına yönelik en temel sorun, toplumsal ilişkilere hangi çerçeveden bakıldığı değil, toplumsal ilişkilerin referans alınıp alınmadığıdır. Bu ilişkilere hangi yönden bakıldığı, bu durumda tartışmanın ikinci boyutunu oluşturmaktadır.

Devletin toplumsal ilişkilerle bağının yeterince kurulmamasının ya da tamamen koparılmasının, devlete yönelik tartışmalarda ve kavramın kullanımında çeşitli yansımaları bulunmaktadır. İlk olarak, devletin toplumsal ilişkilerle bağı koparıldığı oranda, siyasal alanın, bir yandan sadece devlete indirgenerek daralması, öte yandan devletin siyasal alanla eş tutulması nedeniyle genişlemesi gibi iki farklı durum birlikte ortaya çıkmaktadır. Bu ikili tutum, hem siyasal alanın diğer alanlarla ilişkisine yönelik çıkarımları bulanıklaştırmakta, hem de devlete indirgenen siyasal alanın kendi sınırları içerisinde tartışılması eğilimine neden olmaktadır. Bu nedenle, devlete yönelik tartışmalar devlet biçimlerinin kıyaslanması ya da devletlerarası ilişkiler ekseninde ilerlemektedir. Bu tartışmaların önemi ve devlet biçimleri arasındaki belirgin farklılıklar yadsınamaz olmakla birlikte, tartışmaların bu alanda yoğunlaşması toplumsal ilişkilerin devlete indirgenmesi ve değişimin baş aktörünün devlet olarak algılanması olasılığını da içinde barındırmaktadır. Bu nedenle, devlet kavramının toplumsal ilişkilerle olan bağı temelinde kurulacak bir çerçeve üzerine düşünmek, toplumsal ilişkiler üzerine düşünmek anlamına da gelmektedir. Devletin toplumsal ilişkiler üzerinden ele alınmamasının getirdiği ikinci yansıma, siyasal alanın ve bu alanın bir parçası olarak nitelenen devletin, diğer alanlarla bağının yeterince kurulmaması durumunda açığa çıkmaktadır. Bu durum, liberal düşüncede ya da küreselleşme tartışmalarında görüldüğü üzere, devletin ekonomik alanla ya da üretim ilişkileriyle kurulan bağının yalnızca piyasaya müdahale etme sorunu üzerinden açıklanması ve bu nedenle toplumsal alanda diğer aktörlerin ve ilişki

biçimlerinin göz ardı edilmesi eğiliminde görülebilir. Oysa siyasal, ekonomik ya da kültürel alanlar toplumsal ilişkiler üzerinden bir bütünlük içerisinde değerlendirildiklerinde anlam kazanabilir. Devletin ele alınışındaki bir üçüncü sorun, devletin tanımlanmasından ziyade kavramın kullanımından ileri gelmektedir. Devleti, toplumsal ilişkilere referansla açıklamaya ve bu çerçeve üzerinden tanımlamaya çalışan Marksist kuram, sosyalizm aşamasında ortaya çıkan iktidara devlet adını verdiği noktada, kurduğu bu bağı koparmaktadır. Çünkü niteliği değişen bir toplumsal formasyon, kuramda belli bir çerçevede tanımlanan devlet kavramının alanının dışında kalmaktadır. Sonuç olarak, bu üç eğilim, biri devletin referans noktasını devlet olarak alma, ikincisi çeşitli alanları birbirinden yalıtma ve üçüncüsü de değişen toplumsal ilişki biçimlerini aynı kavramla karşılama eğilimi nedeniyle devlet kavramını mutlaklaştırmaktadır.

Devlet kavramının ele alınışının bu üç biçimi nedeniyle, kavramın toplumsal ilişkilerle bağının kurularak tanımlanması ve bu ilişkiler temelinde bir çerçeve çizilmesi, bu mutlak konunun sorgulanması anlamında önem taşımaktadır. Bu noktada, tarih boyunca çeşitli biçimler alan ve dönüşen devlete bir çerçeve çizme girişiminin de, onu bu toplumsal dönüşümlerden bağımsız kılarak mutlaklaştırmanın başka bir yolu olup olmadığı sorusu gündeme gelebilir. Fakat burada, devlet kavramının çerçevesini çizme girişiminin, devletin toplumsal ilişkilere dışsal, değişmeyen bir özü olduğunu göstermekten ziyade bu toplumsal ilişkilerdeki ortaklığın ne olduğunu göstererek, devleti toplumsal ilişkilere referansla açıklama amacında olduğunu belirtmek gerekmektedir. Böylece, devletin değişimi, toplumsal ilişkilerin niteliğindeki değişime tabi kılınmış olmaktadır.

Devlet kavramına bir çerçeve çizmek amacıyla izlenen güzergah, birkaç soru ve bu sorulara verilen cevaplar üzerinden ortaya çıkmıştır. Bu noktada, çizilen çerçevenin, farklı sorularla ya da çalışmada sorulan sorulara verilecek farklı cevaplarla değişmesinin mümkün olduğunu belirtmek gerekmektedir. Önemli olan nokta, çizilen çerçevenin kapsamı ne olursa olsun, sorulacak soruların toplumsal ilişkilerle bir bağ kurmak yönünde oluşturulması gerektiğidir. Bu amaçla sorulan ilk soru, devletin evrensel karakterini sorgulamak üzerinedir. Çünkü devletin insan topluluklarının değişmez bir parçası olduğunu düşünmek, toplumsal dinamikleri devlete tabi kılmak anlamına gelmektedir. Bu nedenle, çerçevenin ilk noktası, devletin evrensel olmayıp, çeşitli toplumsal koşullar üzerinden ortaya çıktığı kabulüdür. Bu kabulden hareketle oluşan ikinci soru, bu koşulların hangi temelde ortaya çıktığı üzerinedir. Bu konuda, sulama tarımı, nüfus

baskısı, kentlerin ortaya çıkışı gibi çeşitli nedenlere işaret edilmiş olmakla birlikte, temel tartışmanın siyasal alan ve ekonomik alan ekseninde yürütüldüğünü söylemek mümkündür. Siyasal alanı temel alan görüşlerin bir örneği olarak Oppenheimer'ın “fetih kuramı”, insanları fetihe yönelten dönüşümleri yeterince açıklamadığı oranda, toplumsal ilişkilerden ziyade doğal eğilimleri ön plana çıkarmakta ve toplumsal ilişkilerle yeterli bağı kuramamaktadır. Bu nedenle temelin, insan eylemlerinde ve üretim ilişkilerinde aranması gerektiği bu çerçevenin çizildiği ikinci kabuldür. Bu kabul, literatürde işaret edilen diğer nedenlerin etkisini ortadan kaldırmamakta; yalnızca bu nedenlerin de ekonomik alandaki değişimlerin bir parçası olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucunu getirmektedir. Çerçevenin çizildiği son nokta, devlete yönelik bir değerlendirmenin çıkış ve varış noktası üzerinden oluşmaktadır. Toplumsal ilişkileri çıkış noktası olarak alan bir yaklaşım, devleti de yapması gerekenler üzerinden değil, yaptıkları ve bu çerçevede yapabilirlikleri üzerinden değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bununla birlikte, devlete yönelik yaklaşımların büyük çoğunluğunda çıkış noktasının insan doğası, iradesi ya da Tanrı gibi unsurlar olduğu, bunun da beraberinde devlete yönelik tavsiyeleri ve ideal devlet kurgusunu getirdiği görülmektedir.

Devletin toplumsal koşullar üzerinden ortaya çıktığı, bu koşulların temelini ekonomik alanda aranması ve çerçevenin toplumsal ilişkiler temelinde devletin yapabilirliklerine ulaşan bir alanı kapsamaması gerektiği kabullerinden hareketle, devlet kavramına çizilen çerçeve, “sınıfsallık”, “ayrı bir kamu gücünün varlığı” ve “süreklilik” olmak üzere üç temel unsur üzerinden tanımlanmıştır. Sınıfsallık, “sınıflı toplum” kavramından farklı olarak, bir iktidara devlet niteliğini verenin sınıfların varlığı değil, sınıflar arasındaki belli bir nitelikteki ilişki biçimi olduğuna işaret etmektedir. Bu ilişkinin niteliği de, çizilen çerçeveye yönelik kabulden hareketle, ekonomik alan üzerinden belirlenmektedir. İkinci nitelik olan ayrı bir kamu gücünün varlığı; yönetme, koruma, üretim gibi işler üzerinden devletin, toplumsal alandan ayrı bir yapı olarak açığa çıkarak, toplum üzerinde bir güç haline gelmesine işaret ettiği gibi, devletin ayrı bir kamu gücü olarak varlık göstermesi anlamına da gelmektedir. Bununla birlikte, ayrı olmak, dışsal olmakla aynı anlamda değildir, tam tersi bu toplumsal ilişkiler içerisinde ayrı bir güç olarak varlık göstermek, toplumsal ilişkileri de dönüştürmektedir. Son olarak, ilk iki nitelikten beslenen üçüncü nitelik sürekliliktir. Bu nitelik, diğer iktidar biçimlerinin de bir özelliği olmakla birlikte, devleti farklı kılan nokta, sürekliliği taşıma biçiminden ileri gelmektedir. Devletin

sürekliliği “kurgusal mutlaklığa dayanan”, “kesintisiz”, “nüfuz edebilme yoluyla gerçekleşen” ve “kendini gizleyebilen” olmak üzere birbirini besleyen dört boyut üzerinden tanımlanmıştır. Bunlardan ilki, diğer iktidar biçimlerinden beslenen devletin, kendini bu iktidar biçimlerinin üzerinde ve değişmez olarak sunmasından ileri gelmektedir. İkincisi, devletin toplumsal koşullardaki değişime paralel esnekleşerek varlığını devam ettirmesine, üçüncüsü devletin diğer iktidar biçimlerinin alanlarına etkimesine ve sonuncusu ise devletin etki alanını daraltma yoluyla yoğunlaştırabilmesine işaret etmektedir.

Burada kurulmuş olan çerçevenin daha kapsamlı ve derinlikli tartışmalarla başka biçimlerde kurulabileceği açık olmakla birlikte, ortaya atılan bu niteliklerin iki temel üzerinden değerlendirilmesi yoluna gidilmiştir. Bu amaçla ele alınan sosyalist devlet kavramının, sosyalizm ve devlet olmak üzere örtüşmeyen iki kavramın birlikte kullanıldığı bir duruma işaret ettiği görülmektedir. Bir geçiş dönemi olarak tarif edilen ve eski rejime dönme olasılığını da içinde barındıran sosyalizm aşamasında, sınıfların varlığı devam etmektedir. Bununla birlikte, sınıfsallık niteliğini belirleyen sömürü ilişkisi, bu aşamada ortadan kalktığından, sınıfların varlığı ve iktidarı elinde bulunduran sınıfın diğer sınıflar üzerinde baskı kurması, devleti niteleyen sınıfsallık niteliğine karşılık gelmemektedir. İkinci olarak, devlet iktidarında siyasal alandaki konumlar toplumsal alandaki konumlar üzerinde belirleyici iken ve siyasal alanın kendisi bu toplumsal konumlardan ayrı bir varlık olarak ortaya çıkarken; sosyalist bir yapıda siyasal alanın belirleyeni toplumsal konumlar haline gelmekte ve siyasal alan toplumsalın içine yerleşmektedir. Son olarak, bir geçiş aşaması olarak tasavvur edilen bu süreç içinde kurulan iktidarın varlığı süreklilik üzerinden değil, sınıfsız toplumla nitelenen bir sonraki aşamaya geçerek ortadan kalkmak üzere kurgulanmıştır. Dolayısıyla, sınıfsallık, ayrı bir kamu gücünün varlığı ve süreklilik özellikleri üzerinden çizilen çerçeve, sosyalizm kavramında geçerliliğini yitirmektedir. Bununla birlikte, burada iki noktayı daha vurgulamak gerekmektedir. Öncelikle, Sovyet Rusya’da açığa çıkan yapı burada ideal olarak tarif edilen çerçeveden görece farklı yönde gelişmiştir, bu nedenle burada yapılan, tarihsel olarak ortaya çıkan iktidarın niteliğine ilişkin bir çıkarım değildir. İkincisi, bu tartışma sosyalizm altında ortaya çıkan iktidarın niteliğine de işaret etmemektedir. Bu iktidar daha baskıcı ya da daha özgürlükçü olabilir; fakat burada tartışılan, her iki

durumda da ortaya çıkan iktidarın, çizilen çerçeve doğrultusunda, devlet kavramıyla nitelenemeyeceğidir.

Devlet kavramı için çizilmeye çalışılan çerçevenin ikinci bir değerlendirmesi de sinema üzerinden yapılmıştır. İlk bakışta, kuramsal tartışmalardan, sinemaya geçiş yapmak bir kopukluk gibi görünsede, bu tartışma içerisinde sinemayı önemli kılan birkaç neden bulunmaktadır. Öncelikle, Sovyet tarihinde, dönemin koşulları nedeniyle hedeflerden zaman zaman uzaklaşmış olması, sinemayı ideal olarak kurgulananın aranabileceği bir alan haline getirmektedir. Ayrıca bu dönemde kültür ve eğitim politikalarının önemli bir aracı olan sinema, siyasal alan ve kültürel alan arasında kurulacak ilişki için de önemli bir zemin sunmaktadır. İkincisi, sinemanın, iktidar ile destekleyicisi, alternatifi ya da karşıtı olarak kurduğu ilişki, sinema üzerinden iktidarın çözümlenebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu noktada, sinemanın iktidarla kurduğu ilişki önemli olduğu kadar, ilişki kurulan iktidarın niteliğinin de önemli olduğunu belirtmek gerekmektedir. Son olarak, bir kavramın sinema üzerinden görsel verilerle tartışılması yöntem açısından da önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu, sinemanın toplumsal ilişkiler üzerinden yorumlanması ve toplumsal oluşumların da sinema aracılığıyla çözümlenmeye çalışılması olmak üzere iki yönlü bir yaklaşımı içermektedir. Ayrıca, çalışmanın çıkış noktası olan kavramların toplumsal ilişkilere referansla tartışılmasının gerekliliği yönündeki vurgu, insan üretimi olan ve bu nedenle toplumsal ilişkileri yansıtan sinemayı, yine bu toplumsal ilişkiler üzerinden açığa çıkmış olan bir kavramın, devletin, tartışılabileceği somut bir zemin haline getirmektedir.

Sovyet Rusya'da, kültür ve eğitim politikalarının önemli bir parçası olarak konumlanan sinema, çeşitli tartışmalar ve zorluklar altında gelişme göstermiştir. Çoğunluğu okuryazar olmayan, farklı diller konuşan ve geniş bir coğrafyaya yayılmış olan bir nüfusa yeni iktidarın kendini anlatmasının en uygun yolu olarak görülen sinema, aynı zamanda sanayileşme amacı güden iktidarın sinema teknolojisiyle kendini ifade etmesinin de bir aracı olmuştur. Bu nedenle, sinemanın kamulaştırılması yönünde çeşitli adımlar atılmış, 27 Ağustos 1919'da fotoğraf ve sinema ticaret ve sanayinin Narkompros'a devredilmesine ilişkin kararnameyle, bu süreç tamamlanmıştır. Bununla birlikte, kamulaştırma süreci ekonomik sıkıntılar ve çeşitli tartışmalar altında biçimlenmiştir. Bunlardan en önemlisi, başta Proletkult olmak üzere, bağımsız örgütler ve merkezi organlar arasında geçen proleter kültürün niteliği üzerine yaşanan çekişmelerdir. Bu

tartışmaların ortasında biçimlenen sinema, yeni iktidarın yeni bir anlayış yaratma çabasının da etkisiyle üretiminden izlenme pratiklerine kadar pek çok yeniliğe kapı açmıştır. Kurulan sinema okulları, sinema atölyeleri, sinema üzerine yazılan kuramlar ve kolektif üretme pratiğinin yanı sıra, sinema anlayışındaki en belirgin kırılma filmlerin izlenme deneyimlerinde ortaya çıkmıştır. İlki 1918 yılında yola çıkan sine-trenler ve gemiler vasıtasıyla uzak bölgelere filmler ulaştırılırken, bu bölgelerden elde edilen görüntüler merkeze gönderilip, kurgulanarak filmler yapılmıştır. Ayrıca, haber filmleri ve belgeseller ağırlıkta olmakla birlikte, bu dönem kısa metrajlı ve mesaj odaklı “agitka” türünün ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Sonuç olarak, Sovyet sinemasının her anlamda yeni bir anlayış üzerine kurulduğu görülmektedir.

Sovyet sinemasının erken dönemi, yeni kurulan iktidarın kendisine karşıt olarak konumlanan tüm iktidar odaklarıyla ve değerlerle temasının devam ettiği bir dönem olması nedeniyle, bu çalışma için özellikle önemlidir. Erken dönem nitelmesi, Ekim Devrimi'nin gerçekleştiği 1917'den başlamak üzere, sinemada sosyalist gerçekçilik ilkesinin 1932'de belirgin hale gelmesi ve ilk sesli filmin 1931'de ortaya çıkması nedeniyle, 1930 yılına kadar uzanan süreci kapsamak üzere kullanılmaktadır. Bu çerçevede, dönem içerisinde ulaşılabilen filmlerden yedi tanesi sinema tarihindeki önemleri açısından ve çalışmada tartışılacak konu temelinde belirlenmiştir. Bu dönemden seçilen ilk üç film, devrim öncesinden başlayarak, devrime giden süreci anlatan ve Ekim Devrimi'nin onuncu yıldönümü kapsamında yapılan “Romanov Hanedanlığı'nın Düşüşü” (1927), “St. Petersburg'un Sonu” (1927) ve “Ekim” (1927) isimli filmlerdir. Devrime giden süreci, Ukrayna kültürü üzerinden ele alan ve bu anlamda, ilk üç filmden farklı olarak, devrimin uzak bir bölgedeki yansımalarını, St. Petersburg sokakları, çarlık heykelleri, Lenin figürleri olmadan anlatan “Zvenigora” (1928) seçilen dördüncü filmidir. Devrime giden süreci ele alan bu dört filmin ardından, her biri devrimden sonraki sürecin farklı bir yönüne odaklanan üç film daha seçilmiştir. Bunlar, Batı'nın Bolşevikler'e bakışını ele alan “Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Maceraları” (1924), yeni iktidarın ilk on yılda yaptıklarını makineleşme vurgusu temelinde anlatan “Onbirinci Yıl” (1928) ve tarımda kolektifleştirme çabalarını köylü bir kadının öncülüğünde ve bürokrasi eleştirisiyle işleyen “Eski ve Yeni/Genel Çizgi” (1929) isimli filmlerdir.

Filmlerin her birinin kendine özgü yanları olmakla birlikte, genellikle belli unsurlar üzerinden ortaklaştıkları görülmektedir. Bu ortaklıklar, karşıt olarak nitelendirilen

emperyalizm, kapitalizm, arlık rejimi, geçici hükümet ve bunların imentosu olarak sunulan ulusal ve dini değerlere yapılan eleştiriler üzerinden kurulmaktadır. Bir ittifak içinde sunulan bu unsurların karşısına ise, yine benzer bir birlik içinde işçiler ve köylüler koyulmakta, imento olma görevini ulusal ve dini değerlerin yerine sınıfların birliği vurgusu gerçekleştirmektedir. Filmlerin bazı görsel temsiller üzerinden de ortaklık sergilediği görülmektedir. İlk olarak, devrim öncesini ele alan filmlerde, “Zvenigora” hariç, arlık rejimini temsil etmek üzere III. Aleksandr’ın heykeli gösterilmektedir. Bununla birlikte, yine “Zvenigora” dışında, diğer altı filmde Lenin, ismen ya da görsel olarak yer almakta, devrimin bir başka imentosu olarak sunulmaktadır. Bir başka ortaklık, bireyler yerine sınıfların kahraman olarak ele alınması ya da bireylerin ancak belli sınıfları temsil ettikleri oranda anlam kazanmalarıdır. Ayrıca filmlerde olumlu niteliklerin Bolşevikler’e, korkaklık, geri kalmışlık gibi özelliklerinde devrim karşıtlarına atfedilmesi yoluyla keskin anlatımlar sunulmaktadır. Filmlerdeki en temel unsurlardan biri ise, makineleşme ve ilerleme arasında kurulan bağdır. Makineler üzerinden kurgulanan anlatım, her bir vuruşlarına, işlevlerine varana kadar uzun detaylarla işlenmiştir. Bu da kendini sanayileşmeyle özdeşleştiren Sovyet Rusya’nın hedeflerine uygun olduğu gibi, halk eğitiminin bir parçası olan filmlerin izleyicileri bilgilendirme amacına da uygun düşmektedir.

Bahsi geçen ortaklıkları sergileyen filmleri devlet kavramının çerçevesinin tartışılması noktasında önemli kılan, filmlerin temsil ettiği iktidar biçimine yönelik çıkarımlar yapmaya izin vermelidir. Temsil edilen bu iktidar biçimi, Sovyetlerin kuruluşuna temel oluşturan sosyalizm dşncesinin yansımasıdır. Bununla birlikte, tarihte, dönemin koşulları gereğince filmlerde sunulan iktidar kurgusundan uzaklaşılmış; hatta zaman zaman eleştirilen unsurlara yaklaşıldığı görülmüştür. Bu noktada, filmlerin tarihsel gerçekliği arpıtmadıklarının, fakat yalnızca belli bir yönüne odaklandıklarının belirtilmesi gerekmektedir. Zira her iki ynn, yani sosyalizmin ve devlete yaklaşan unsurların, aynı temsillerle sunulması olası değildir. Örneğin, ulus kavramıyla, bu kavramın eleştirisi olarak sunulan sınıfların birliğinin ya da halktan ayrı konumlanmış bir iktidar eleştirisiyle, Sovyet tarihinde işçi denetimi yerine getirilen Vesenka’nın aynı iktidarı anlatacak temsiller olarak bir arada sunulması mümkün görünmemektedir. Başka bir deyişle, her ikisi de tarihsel gerçekliğin parçası olan, sosyalizm dşncesi üzerine kurulmuş bir iktidar ve dönemin koşulları gereğince bu ilkelerden belli ölçülerde



uzaklaşan uygulamalar aynı anda olumlanarak temsil edilememektedir. Çünkü devamlılığı, sınıfsallık niteliği temelinde, ayrı bir kamu gücü olarak açığa çıkan varlığını sürekli kılmasına bağlı olan devletin karşısında, toplumdaki sınıfların varlığını sınıfsallık niteliğine dönüştürmeyen ve toplumsal alandan beslenen geçici bir güç olan sosyalist iktidar arasında belirgin bir fark vardır. Bu nedenle, filmlerdeki bu temsillerin görünürlüğü, devlet kavramının kullanım sınırının, sosyalizm kavramının sınırlarıyla örtüşmediğini göstermektedir.

Yapılan analiz sonucunda filmlerde, ulusal ve dini ortaklıklardan ziyade sınıfsal konumlara önem verildiği, yeni iktidarın emperyalizm ve kapitalizm karşısında konumlandırıldığı görülmektedir. Ayrıca çarlık rejimi, I. Dünya Savaşı ve geçici hükümete referansla, sömürü vurgusuyla mevcut sınıf konumları eleştirilirken, yeni kurulan iktidar işçi ve köylülere dayanmak üzerinden biçimlenen bir anlatımla sunulmaktadır. Dolayısıyla diğer iktidar odaklarındaki sınıf ilişkilerinin karşısında temsil edilen yeni iktidarı nitelerek üzere sınıfsallık özelliği anlamını yitirmektedir. İkinci olarak, diğer iktidarlarda ordusu ve yönetimiyle sınırları halktan ayrı olarak belirlenmiş bir iktidar temsili varken, bunun karşısında yönetimin ve ordunun tabanında işçi ve köylülerin olduğu başka bir iktidar biçimi gösterilmekte, bu da yeni iktidarın halktan ayrı bir kamu gücü olarak devlet vurgusunun karşısında konumlandığını göstermektedir. Filmlerde süreklilik özelliği açık bir biçimde görülmemekle birlikte, diğer iktidarlara yapılan eleştirinin ulusal aidiyet ve dini değerler üzerine kurulması, kadınların ve erkeklerin konumlarının sınıf aidiyetlerinin ardında kalması nedeniyle diğer iktidar biçimlerinden beslenmeyen yeni bir iktidar kurgusunun varlığından söz edilebilir. Dolayısıyla, filmlerde, devlet iktidarının beslendiği etnik aidiyete ve ataerkiye ilişkin dolaylı temsiller üzerinden, süreklilik özelliğinin de kısmen anlamını yitirdiği düşünülebilir.

Çalışmanın devlet kavramını toplumsal ilişkilerle bağ kurarak tartışma amacı, söz konusu kavrama çizilen çerçevenin, tarihten ve sinemadan örneklerle değerlendirilmesi yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu değerlendirmelerin sonucunda, kavramı niteleyen toplumsal ilişkilerin temel bir dönüşüme uğradığı noktada çerçevenin dışına çıktığı ve bu nedenle kavramın bu dönüşümler üzerinden geçerliliğini yitirerek, yerini yeni kavramlara bırakması gerektiği söylenebilir.

Tüm kavramlar, devlet kavramı da dahil olmak üzere, kendiliklerinden değil, toplumsal dinamikler üzerinden ortaya çıkmaktadır. Kavramın kendisi de, referans verdiği alanda toplumsalın içinde olduğundan, bir kavram üzerine tartışma yürütmeye çalışmak, toplumsal ilişkileri sorgulamak anlamına da gelmektedir. Bu nedenle, burada çizilmeye çalışılan çerçeve tartışmaya açık ve başka sorular ya da aynı sorulara verilen farklı cevaplar üzerinden daha derinlikli bir çerçeve çizilebilecek olmakla birlikte, önemli olanın kavramların toplumsal ilişkiler üzerinden tartışılması olduğu tekrar vurgulanmalıdır. Çalışmada ele alınan devlet kavramına yönelik kuramsal tartışmaların tarihsel ve görsel referanslarla yürütülmesi de yine bu toplumsal ilişkilere işaret etmek niyetini taşımaktadır. İzlenen bu yol, kuramların ya da kavramların boşlukta durmadığını, kavramların da toplumsal alanın bir ürünü olduğunu göstermek açısından önemlidir. Bu nedenle, böyle bir tartışma, yalnızca devlet kavramı için değil diğer kavramlar için de yapılmalıdır. Burada söz konusu edilen, devletin geleceğine yönelik bir tahmin ya da yapması gerekenlere yönelik bir tavsiye değildir. Fakat kavramlar toplumsal zemin üzerinden varlık buluyorsa, bir kavram üzerine tartışmanın aynı zamanda toplumsal ilişkileri merkeze almak ve onları da tartışmak anlamına geldiği de açıktır. Buradaki kavramsal çerçeve, farklı biçimlerde çizilebilir; fakat en nihayetinde önemli olan, kavramlar üzerinde düşünme yoluyla toplumsal alanı da düşünmektir.

## Kaynakça

- .....(1973). Şafaktaki işçi sineması. *Gerçek Sinema*, 1, 27-29.
- .....(1995). *Proletarya diktatörlüğü üzerine*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Abeles, M. (2012). *Devletin antropolojisi*. (Çev. N. Ökten). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Abisel, N. (1989). *Sessiz sinema*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları
- Aristoteles (2006). Devletin doğal varlığı. *Siyasal düşünce*. (Der. M. Rosen ve J. Wolff). (Çev. S. Çalışkan ve H. Çalışkan). Ankara: Dost Kitabevi, ss. 29-30.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. İstanbul: Alfa Yayıncılık
- Akbal Sualp, Z.T. (2010). Marksizm ve sinema: Hacimdeilmek atmak. *Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, araştırmalar* (Der. M. İri). İstanbul: Derin Yayınları, ss. 107-129.
- Akın, İ. F. (2013). *Devlet doktrinleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Alço, P. (2013). Sinema ve müzik; kısa bir tarihsel bakış. *İdil*, 2 (7), 135-149.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baker, U. (2015). *Beyin ekran* (Der. E. Berensel). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bakunin, M. (2006). *Devlet ve anarşi*. (Çev. M. Uyurkulak). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Balibar, E. (1977). On the dictatorship of proletariat. *On the dictatorship of the proletariat*. Londra: NLB, ss. 168-174.
- Besse, G. (1977). On the dictatorship of the proletariat (Reply to E. Balibar). *On the dictatorship of the proletariat*. Londra: NLB, ss. 175-181.
- Birler, Ö. (2014). Liberalizm. *Siyaset bilimi: kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler*. (Der. G. Atılğan ve E. A. Aytekin). İstanbul: Yordam Kitap, ss. 299-313.
- Bobbio, N. (1993). Gramsci ve sivil toplum kavramı. *Sivil toplum ve devlet*. (Ed. J. Keane). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 91-119.

- Carnoy, M. (2014). *Devlet ve siyaset teorisi*. (Çev. S. Coşar, A. Örküp, M. Pamir ve M. Yetiş). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Carr, E.H. (2004). *Sovyet Rusya tarihi: Bolşevik devrimi III*. (Çev. T. Birkan ). İstanbul: Metis Yayınları.
- Carr, E.H. (2006). *Sovyet Rusya tarihi: Bolşevik devrimi I*. (Çev. O. Suda). İstanbul: Metis Yayınları.
- Carr, E.H. (2013). *Lenin'den Stalin'e Rus Devrimi, 1917-1929*. (Çev. L. Cinemre). İstanbul: Yordam Kitap
- Claessen, H. J. M. ve Skalnik, P. (1993). Erken devlet: kuramlar ve varsayımlar. *Erken devlet*. (Ed. H. J.M. Claessen ve P. Skalnik). (Çev. A. Şenel). Ankara: İmge Kitabevi, ss. 3-42.
- Cohen, R. (1993). Devletin kökenleri-yeniden değerlendirme. *Erken devlet*. (Ed. H. J.M. Claessen ve P. Skalnik). (Çev. A. Şenel). Ankara: İmge Kitabevi, ss. 43-103.
- Comolli, J. ve Narboni, J. (2010). Sinema, ideoloji, eleştiri. *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* (Der. S. Büker ve Y. G. Topçu). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, ss. 97-108.
- Condal, E. (1973). Siyasal film... siyasal hareket... *Yedinci Sanat*, 3, 3-5.
- Coş, N. (1974-1975). Materyalist sinemadan ne anlıyoruz? *Yedinci Sanat*, 20, 4-11.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Devrimler ve Kültür (1987). *Devrimler ve karşı devrimler ansiklopedisi* (2. Baskı, Cilt 5). İstanbul: Gelişim Yayınları
- Dovzhenko, A. P. (Yönetmen). Zvenigora [Film]. (1928). SSCB: VUFKU.
- Engels, F. (2010). *Ailenin, özel mülkiyetin ve devletin kökeni*. (Çev. H. İlhan). Ankara: Alter Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (Yönetmen). Ekim [Film]. (1927). SSCB: Sovkino
- Eisenstein, S. M. (1975). Sovyet güldürüsü üzerine düşünceler (Bolşevikler gülüyor). (Çev. E. Ayça). *Yedinci Sanat*, 24, 50-56.

- Eisenstein, S. M. (1985). Film biçemine eytişimsel bir yaklaşım. *Sinema kuramları* (Der. S. Bükler ve O. Onaran). Ankara: Dost Kitabevi, ss. 36-56.
- Eisenstein, S. M. ve Aleksandrov, G. (Yönetmen). Eski ve yeni [Film]. (1929). SSCB: Sovkino
- Eroğul, C. (2014). *Devlet nedir?* İstanbul:Yordam Kitap.
- Fitzpatrick, S. (2002). *The Commissariat of Enlightenment: Soviet organization of education and arts under Lunacharsky*. London: Cambridge University Press.
- Fişek, Kurthan (1970). *100 soruda sosyalist devlet*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Füredi, F. (2001). Tarihsel materyalizmde ideoloji ve üstyapıya önsöz. (Çev. İ. Yıldız). *Praksis*, 1, 224-245.
- Gauchet, M. (2000). Anlam borcu ve devletin kökenleri: ilkelerde din ve siyaset. *Devlet kuramı* (Ed. C. B. Akal). Ankara: Dost Kitabevi, ss. 33-67.
- Gramsci, A. (2014). *Hapishane defterleri*. (Çev. A. Cemgil). İstanbul: Belge Yayınları.
- Gözübüyük Tamer, M. (2010). Tarihsel süreçte sivil toplum. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27(1), 89-105.
- Haddad, G. (1977). On the question of the dictatorship of the proletariat. *On the dictatorship of the proletariat*. Londra: NLB, ss. 159-160
- Hall, J.A. ve Ikenberry, G.J. (2005). *Devlet*. (Çev. İ. Çekem). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hennebelle, G. ve Serceau, D. (1975). Militan sinemanın durdurulamayan gelişmesi. (Çev. M. Şaul). *Yedinci Sanat*, 21, 30-40.
- Holloway, J. ve Picciotto, S. (1979). Introduction: towards a materialist theory of the state. *State and capital: a Marxist debate* (Ed. J. Holloway ve S. Picciotto). Austin: Texas University Press, ss. 1-31.
- İri, M. (2010). Erken dönem sinema kuramcıları-Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim. *Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, araştırmalar* (Der. M. İri). İstanbul: Derin Yayınları, ss. 5-10.
- İşçi, M. (2004). *Siyasi düşünceler tarihi*. İstanbul: Der Yayınları.

- Jessop, B. (2008). *Devlet teorisi: kapitalist devleti yerine oturtmak*. (Çev. A. Özcan). Ankara: Epos Yayınları.
- Kara, Ş. (1988). *Devlet ve politika*. İstanbul: Meter Matbaası.
- Karaganov, A. S. (2009). *Sinema ve devrim. Edebiyat ve sinemada yaşayan Lenin*. (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık, ss.79-144
- Keane, J. (1993). *Despotizm ve demokrasi: sivil toplum ile devlet arasındaki ayrımın kökenleri ve gelişimi. Sivil toplum ve devlet*. (Ed. J. Keane). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 47-91.
- Kenez, P. (1992). *Cinema and soviet society from the revolution to the death of Stalin*. London: Cambridge University Press
- Krupskaya, N. K. (2013). *Lenin ve halk eğitimi*. (Çev. Ö. M. Demirel). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Kuleshov, L. (Yönetmen). *Bay Batı'nın Bolşevikler diyarındaki olağanüstü maceraları* [Film]. (1924). SSCB: Goskino
- Lebel, J.P. (1975). *Militan sinema mı, siyasal sinema mı?* (Çev. M. Şaul). *Yedinci Sanat*, 21, 41-47.
- Lenin, V. I. (1974). *Seçme yazılar*. (Çev. A. Tokatlı). İstanbul: May Yayınları
- Lenin, V. I. (1977). *Eğitim politikası ve pedagoji üzerine*. (Çev. Z. Dicleli). İstanbul: Konuk Yayınları
- Lenin, V. I. (1999). *Devlet ve devrim*. (Çev. S. Kaya ve İ. Yarkın). İstanbul: İnter Yayınları.
- Luxemburg, R. (2012). *Rus Devrimi*. (Çev. C. Örnek). İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Makal, O. (1973). *Nazi sineması ve propaganda*. *Gerçek Sinema*, 2, 6-10.
- Makal, O. (1974). *Yapı, kültür ve siyasal sinema*. *Gerçek Sinema*, 4, 4-8.
- Makal, O. (2014). *Sinemada tarihin görüntüsü*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Marchais, G. (1977). *Ten questions, ten answers, to convince to listener. On the dictatorship of the proletariat*. Londra: NLB, ss. 165-167.

- Martin, M. (1974). Arkadaşlar mülkiyet ilişkilerinden söz edelim. (Çev. E. Özden). *Gerçek Sinema*, 5-6 (Şubat-Mart), 2-7.
- Marx, K. (1999). *Felsefenin sefaleti*. (Çev. A. Kardam). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2005). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı*. (Çev. S. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K ve Engels, F. (2013). *Alman ideolojisi*. (Çev. T. Ok ve O. Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Marx, K. ve Engels, F. (2014). *Komünist manifesto*. (Çev. N. Satlıgan). İstanbul:Yordam Kitap.
- Miliband, R., Poulantzas, N. ve Laclau, E. (1990). *Kapitalist devlet sorunu*.(Çev. Y. Berkman). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Novikov, V. V. (2009). Ölümsüz. *Edebiyat ve sinemada yaşayan Lenin*. (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık, ss.5-50.
- Oppenheimer, F. (2005). *Devlet*. (Çev. A. Şenel ve Y. Sabuncu). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Owen, R. (2006). İnsanın karakteri başkaları tarafından biçimlendirilmiştir. *Siyasal düşünce*. (Der. M. Rosen ve J. Wolff). (Çev. S. Çalışkan ve H. Çalışkan). Ankara: Dost Kitabevi, ss. 44-47.
- Özön, N. (1985). *Sinema: uygulayımı, sanatı, tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Pierson, C. (2000). *Modern devlet*. (Çev. N. Kutluğ ve B. Erdoğan). İstanbul: Çivi Yazıları.
- Plakhov, A. (1991). *Sovyet sineması*. (Çev. E. Akça ve Ş. Erol). İstanbul: Arena Yayıncılık.
- Poulantzas, N. (2004). *Devlet, iktidar, sosyalizm*. (Çev. T. Ilgaz). Ankara: Epos Yayınları.
- Poulantzas, N. (2014). *Siyasal iktidar ve toplumsal sınıflar*. (Çev. Ş. Ünsaldı). Ankara: Epos Yayınları
- Proudhon, P.J. (1992). *Makaleler*. (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Birey Yayınları.
- Pudovkin, V. I. (1974). Kurgu üstüne. (Çev. E. Ayça). *Yedinci Sanat*, 16, 53-59.

- Pudovkin, V. (Yönetmen). St. Petersburg'un sonu [Film]. (1927). SSCB: MezhrabpomRus Studio
- Rollberg, P. (2009). *Historical dictionary of Russian and Soviet cinema*. Maryland: Scarecrow Press.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın öyküsü*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Sadoul, G. (1974). D. Vertov ve yaşanan gerçekler. (Çev. E. Ayça). *Yedinci Sanat*, 14, 56-59.
- Shub, E. (Yönetmen). Romanov Hanedanlığı'nın düşüşü [Film]. (1927). SSCB: Sovkino
- Stalin, J.V. (2014). *Anarşizm mi sosyalizm mi?* (Çev. A. Fırat). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Şenel, A. (2004). *Siyasal düşünceler tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Taylor, R. (2008). *The politics of the Soviet cinema, 1917-1929*. London: Cambridge University Press.
- Tayyar, A. ve Çetin, B. (2013) Liberal iktisadi düşüncede devlet. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 14 (1), 107-120.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Terek Ünal, G. (2010). Sinemada estetik kaygı ve anlatım aracı olarak sinema tekniği. *Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* (Der. M. İri) İstanbul: Derin Yayınları, ss.11-27.
- Terray, E. (2000). Devlet, rastlantı ve zorunluluk: bir tarih üzerine düşünceler, ilkelerde din ve siyaset. *Devlet kuramı* (Ed. C. B. Akal). Ankara: Dost Kitabevi, ss. 95- 105.
- Topçu, Y. G. (2010). Hollywood biçiminin izinde. *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* (Der. S. Büker ve Y. G. Topçu). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, ss. 130-135.
- Uygun, O. (2014). *Devlet teorisi*. İstanbul: On İki Levha Yayıncılık.
- Vertov, D.(1974). Kinokların devrimi. (Çev. E. Özden). *Yedinci Sanat*, 14, 60-63.
- Vertov, D. (1974) Sinema-göz. (Çev. Y. Barokas). *Çağdaş Sinema*, 2, 5-30.
- Vertov, D. (Yönetmen). Onbirinci yıl [Film]. (1928). SSCB: VUFKU



Yalman, G. L. (2014). Devlet. *Siyaset bilimi: kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler*. (Der. G. Atılgan ve E. A. Aytekin). İstanbul: Yordam Kitap, ss.69-85.

Yetiş, M. (2003). Marx ve sivil toplum. *Praksis*, 10, 35-72.

Yıldız, M. (2002). Devlet ve hukuk bağlamında, Hobbes, Rousseau ve Kant'ta özgürlük sorunu. *Kaygı Dergisi*, 2, 1-6.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve ideoloji ilişkileri üzerine. *Sinema, ideoloji, politika: sinemasal yazılar I* (Der. B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji). Ankara: Nirengi Kitap, ss. 63-85.

### **İnternet Kaynakları**

<http://www.infoplease.com/cig/movies-flicks-film/volga-displays-brief-history-russian-filmmaking.html> (Erişim Tarihi: 16.04.2015)