

KABİLE

Osman Özarslan

Tribe / Kabile

Yönetmen: Myroslav Slaboshpytskiy

Senaryo: Myroslav Slaboshpytskiy

Görüntü Yönetmeni: Valentyn Vasyanovych

Kurgu: Valentyn Vasyanovych

Oyuncular: Grygoriy Fesenko, Yana Novikova, Roza Babiy

Yapımcı: Iya Myslytska, Valentyn Vasyanovych

2014/126'/Ukrayna-Hollanda

Geçtiğimiz yıl Cannes'da önemli bir başarı gösteren, **Kabile** (The Tribe, 2014) filmiyle Ukraynalı yönetmen **Myroslav Slaboshpytskiy** birdenbire sinema dünyasının gündemine oturdu. Film yalnızca kazandığı ödül bakımından değil, aynı zamanda göndermeleri, karanlık yapısı, umutsuz dünyası ve sinematografik yapısını Ukrayna'nın tarihsel öyküsüne bağlamasıyla da oldukça önemli.



Bu yazıda **Kabile** filmini, Ukrayna'nın tarihsel yapısına yapmış olduğu göndermeler, kabilenin kurulma biçimi olan erkeklik ritüelleri ve bu ilk ikisi ile yakından ilişkili olmak üzere, Ukrayna modernleşmesinin bir eleştirisi olarak okuyacağım.

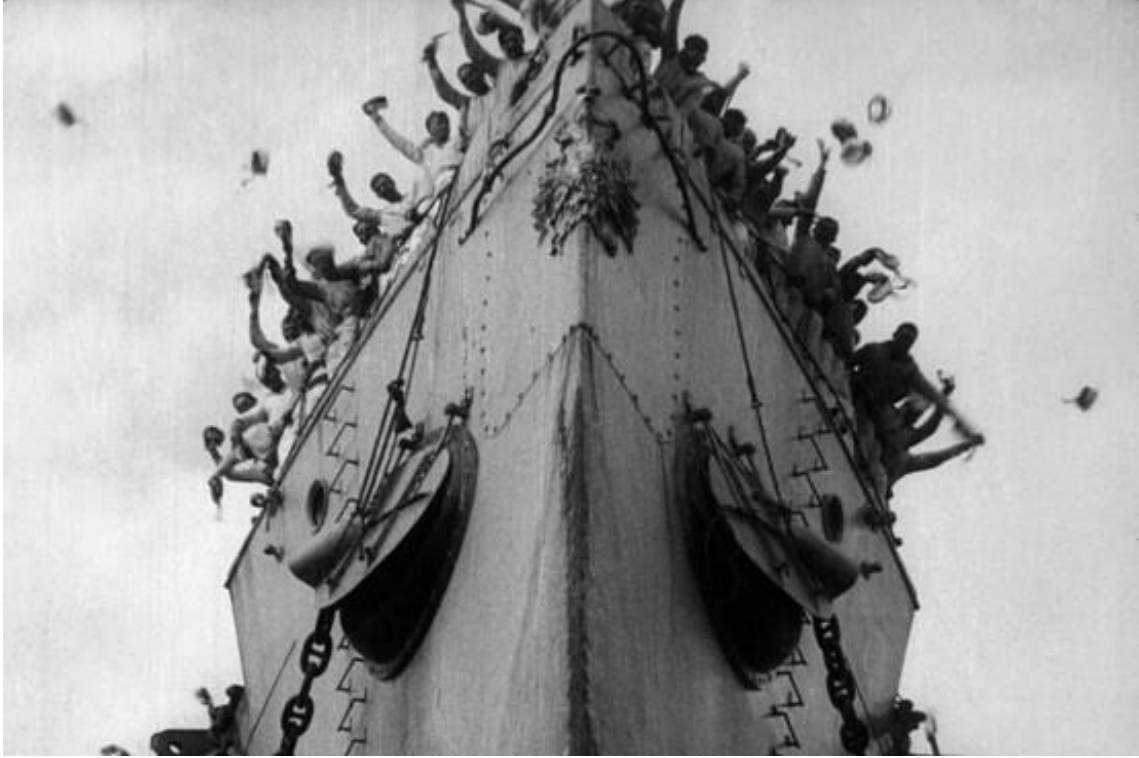
-I- Ukrayna'nın Tarihi

Karadeniz çanağından Çin önlerine, kutuplardan Afgan dağlarına kadar olan bölge, ister Cengiz Han dönemindeki gibi kabile federasyonu olsun, ister Moğollar dönemindeki gibi prenslikler olsun, isterse Rusya imparatorluğu, Sovyetler Birliği ya da yeniden Rusya Devletler Federasyonu dönemindeki ulusal birlikler olsun, çoklu yönetim birimlerinin hiyerarşik bir güç birliği ile yönetilmiştir. Avrupa feodalizminden farklı olarak burada söz konusu olan eşit Lord'lar arasında birisinin öne çıkması değil (primus inter pares) Çin ve Osmanlı örneğinde olduğu gibi daha güçlü olan bir boyun (isterseniz hane diyelim) diğerlerini belirli bir vergi ve iktidar ilişkisiyle boyunduruk altına almış olmasıdır. Çin, Osmanlı ve Rusya topraklarının yaklaşık bir milenyum boyunca bu şekilde yönetilmesi, yani küçük prensliklerin değil güçlü devletlerin burada söz sahibi olması pek çok tarihçi ve siyaset bilimci tarafından Asya Tipi Üretim Tarzı (**Marx**, 1990; **Wittfogel**, 1957) şeklinde ele alınmış ve devletin kendisini bu şekilde güçlü ve geniş çaplı örgütlemesi temelde tarımsal toprakların işlenmesi ve toprağı işleyecek su kanallarının büyük bir devlet örgütlenmesini mecbur kıldığı üzerinden değerlendirilmiştir (**Divitçioğlu**, 2003).

Bu mecburiyetin sebepleri bir tarafa, şu ya da bu şekilde bugün Rusya Federasyonu olarak bildiğimiz topraklar yaklaşık 700 yıldır belirli bir iktidar ilişkisi yaratmıştır. Bu iktidar ilişkisine en tepeden baktığımızda ister Sovyetler döneminde olsun, isterse Romanovlar döneminde, Rusya'nın başkentini işgal eden devlet aygıtı periferde kalan federe devletleri kendisine bağımlı kılmış ve onları belirli düzeyde boyunduruk altına almıştır. Filmin en büyük mesajı, yüzlerce yıldır süren bağımlılık ilişkisinin Ukrayna'da yarattığı katastrofinin faturasının Rusya'ya ve Rusya'nın yön verdiği tarihe fatura edilmesindedir.

Yönetmen daha ilk sahnede bu fikrini net bir şekilde ortaya koyar: Filmin kahramanı olan Sergei, girmeye hak kazandığı gemicilik okuluna başlamak üzere okula bir körüklü otobüs ile gelir. Otobüs durakta durduğunda sırasıyla körüklü

bir otobüs, yanmış ve hurdaya dönmüş bir otomobil ve bir orman görürüz. Arka arkaya sıralanmış olan bu üç plân bize yönetmenin Rusya/Ukrayna tarihini nasıl okumak istediğini söyler: Körüklü otobüs Ukrayna'nın şimdi Rusya'ya, geçmişte ise Sovyetler Birliği'ne bağlılığını/bağımlılığını sembolize eden bir imgedir. Hurda otomobil, Ukrayna'nın Sovyet ilerlemeciliğinin (Çernobil'i unutmayalım) katastrofisine; arkada görünen orman ise, içinde karanlık ilişkisellikler barındıran insanın doğa durumuna, yani kabileye bir göndermedir.



İlk sahnede gömülen şey yalnızca Ukrayna'nın makûs tarihi değil, aynı zamanda Ukrayna tarihindeki umutlu, pırıltılı anlardır. Bir denizcilik okuluna kayıt olmak üzere gelen Sergei, **Sergei Eisenstein** ve onun isyankâr denizcilerin umut dolu hikâyesini anlattığı **Potemkin Zırhlısı** (Bronyenosyets Potyomkin, 1968) filmine bir gönderme olarak okunabilir. Ukraynalı denizcilerin **Potemkin Zırhlısı**'nda başlayan, 1905 Devrimi'ne ve Rusya'da parlâmenter sisteme (Duma) geçişi sağlayan isyanı, Karadeniz'de başlayıp geminin Ukrayna'nın Odessa kentine yanaşmasıyla bütün Rusya'ya yayılır. **Potemkin Zırhlısı**, devrimler çağının başlangıcına, toplumsal bir kardeşleşmeye, sınıfsal düşmanlığın keskinleşmesine, kurulacak sosyalizme ve sosyalizmin kuracağı modern/makineleşmiş/ilerlemiş müreffeh topluma inanır, buraya işaret eder, hatta bunun propagandasını yapar.

Bu bakımdan, sosyalizmin sağlıklı bir toplum kuracağına inancı tamdır ve umut dolu bir filmidir.

Ne var ki Sovyetler ve Doğu Avrupa'daki sosyalizm deneyimleri arkalarında yalnızca endüstriyel/nükleer katastrofeler değil aynı zamanda toplumsal çöküntüler bırakarak yıkılıp gider ve bu deneyimlerin bakiyesi olarak mafyaya dönüşen KGB artıkları, milyarder hale gelmiş Politbüro üyeleri ve artan oranda seks işçiliği yapan Ukraynalı kadınlar kalır.



Aslında Ukrayna, Sovyetler ve Rusya Federasyonu fikrine daima muhalif olmuş, 1921'de Kronşdat isyanı (Arşinov, 2012; Met, 1998) ile kendisini anarşist bir federasyona dönüştürmek istemiş, 2014'te ise gene bağımsız bir kapitalist devlet olmak istemiş ama her durumda Merkezî Rusya hükümetleri, körüklü otobüsün ikinci kompartımanının ana gövdeden ayrılmasına müsaade etmeyerek, Ukrayna'yı Rusya merkezî devletine göbekten bağlı kalmaya mecbur kılmışlar ve Rusya'da yaşanan her türlü olumsuzluğa Ukrayna'yı da ortak etmişlerdir.

Başka türlü söylersek, ne Ekim Devrimi ne Sovyetler ne de Ukrayna'nın kaderi ve bunların birbirleriyle ilişkileri Eisenstein'in umut dolu filmindeki gibi gerçekleşir. Bu bakımdan, *Kabile* bir yönüyle bu kadere isyan, bu tarihe lânetleme ve *Potemkin Zirhlisi*'nin umutlu dünyasına saygı dolu bir ağıttır.

Dolayısıyla, filmin Avrupalı sinema çevrelerinin teveccühüne mazhar olmuş olması onun yalnızca sinematografik başarısıyla değil, filmin yönetmeninin ve senaryonun, Ukrayna-Sovyetler/Rusya ilişkilerine yapmış olduğu sert eleştirisiyle de yakından ilgilidir.

-II- Orman

Öte yandan, özellikle 18. yüzyıldan itibaren 1990'daki çözülmeye kadar bütün Rusya tarihini eğitimin (pedagoji) değişik formasyonları (edebiyat, müzik, beden eğitimi, sanat, tıbbiye ve askeriye) üzerinden takip etmek mümkündür. Bu hattı 18. yüzyılda bir adab-ı muaşeret eğitimi, 19. yüzyılda felsefe, tıbbiye, edebiyat ve askeriye; 20.yüzyılda da fizik, kimya, mühendislik ve genel fen bilimleri olarak karakterize etmek mümkündür. Sovyetlerin 1990'da çökmesinin ardından, **Deli Petro** tarafından başlatılan eğitim hamlesinin 200 yıllık macerası da çöker ve Rusya'nın meşhur bilim insanları yerini lümpen serserilere, **Tolstoy**'un tevekkül içindeki mujikleri yerini iştiha ile görgüsüzleşen köylülere, **Dostoyevski**'nin münzevi kentlileri yerini mafya çetelerine ve **Puşkin**'in, **Turgenyev**'in salonlarda kuğu gibi gezinen zarif kadınları yerlerini köşe başlarında cebinde prezervatif ile bekleyen fahişelere bırakır. **Deli Petro**'nun Feodal bağnazlığa, **Lenin**'in emperyalist gericiliğe, **Çehov**'un lümpen cehalete karşı açtığı cephelerin hepsi bir günde düşer... Rusya Federasyonu ve periferdeki ülkeler artık cehaletin, iştihanın, lümpenliğin görgüsüz insafına terk edilmiştir.

Yönetmen işte Ukrayna'da ve tabii ki Rusya'da ortaya çıkan bu yeni duruma **Hobbes**'un *Leviathan* (1993) kitabındakine benzer bir öz atfeder. İnsanın özü değil sosyal çevresi ve bu çevre aracılığıyla edinilmiş kimliği/kişiliği vardır diyen erken Sovyet literatürüne ağır ithamlarda bulunur: "Eğer insanın özü yoksa ve mesele çevreyse buyurun, 200 yıllık eğitim ve değişim hamlenizin geldiği şu vulger ve lümpen insanı açıklayın" der - ki bu soru işareti, komünizm bayrağının üzerinde orak ile çekicin yanında 1990'dan beri asılı durmakta ve dünya komünist hareketinin ileri gelen akımlarının, düşünürlerinin ve eylemcilerinin birbirlerini yemesine neden olmaktadır.

Yönetmenin basit değilse bile bilinen bir yanıtı vardır. **Hobbes** gibi düşünmektedir. İnsanın bir özü vardır; bu öz temelde güvenlik meseleleri etrafında şekillenir ve bu şekillenme insanı diğer insanların kurdu yapar; insanlar doğada yaşayan kurtlar gibi birbirlerinin besinlerine göz dikerler ve birbirlerini yerler... Hülâsa yönetmen demektedir ki, doğa durumu *homo homini lupus* olduğu müddetçe, modern insan dediğimiz şey aslında neandertalden, homo sapiensten bir adım daha fazla yol alamamış olacaktır. İnsanlar birbirlerini yemeye devam ettikleri müddetçe ister uçmayı öğrensinler, isterlerse

rezidanslarda yaşasınlar, onların doğal durumu mağaranın önündeki kabile ile aynı olacaktır. Dolayısıyla, filmin insanın doğa durumuna ya da insanî özün vahşiliğine yaptığı vurgu bizi *Kabile*'nin kapısına kadar getirir ama bitmez, mesele biraz daha karmaşıktır...



Yönetmen faturayı yalnızca Rusya'nın federatif yapısına ve bu yapının doğurduğu Sovyetler ve akabinde kurulan Rusya Devletler Topluluğuna kesmiyor. Yakın Rusya tarihine de yön vermiş olan Aydınlanma düşüncesine, Modernleşme ve İlerleme projelerine de ciddi eleştiriler yöneliyor.

Yönetmenin, **Walter Benjamin** ve Frankfurt Okulu'nun modern kapitalist medeniyete yönelttiği eleştiriden ne kadar haberi vardır bilinmez ama ben filmi izlerken, aklıma en fazla **Benjamin** ve **Adorno**'nun pasajları geldi (**Horkheimer&Adorno**, 2010; **Benjamin**, 2000). **Benjamin** ve **Adorno**'nun kapitalist moderniteye ve aydınlanma felsefesine yönelttikleri temel eleştiri, geçmiş çağların mitolojik korkularını akıl aracılığıyla aşmaya çalışırken, aklî düşüncenin bizzat kendisini bir ilâhiyat haline dönüştürerek, mitolojinin korkularını başka bağlamlarda yeniden üretmesidir. Mitolojik felsefeden modern görünümlü yeni mimesis kombinasyonları yapmak, modern kapitalist dünyayı onun barbar özünden uzaklaştırmaz, yalnızca bir perdeleme sağlar. Frankfurt Okulu'ndakilere göre, ne tür ritüeller ve felsefi kombinasyonlar yaparsak yapalım, toplumsal eşitsizliği ve insanlar arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırmadıktan sonra, kurmuş olduğumuz toplumsal yapı, aslında ilkçağ insanının mağara

durumunun bir adım ötesinde değildir (**Horkheimer&Adorno**, 2010; **Benjamin**, 2000). İlerleme dediğimiz bütün endüstriyel yapılar bizi bu durumdan uzaklaştırıyormuş gibi görünen ama bir felâkete bizi daha da yaklaştıran şeylerdir. Benjamin, tüm bu aydınlanma ve modern/endüstriyel dünyanın genel imgesi olarak tren ve satranç oynayan kukla metaforlarını kullanır (**Benjamin**, 2000). Sergei de filmde, tren soygunlarına paravan olarak, trenlerde kukla oyuncak satıcısı olarak dolanır.

Benjamin, ilerleme ve kalkınma fikrini en öndeki lokomotifini takip eden ve gittiği yerleri, deltasından geçen Nil gibi ihya edecek olan, birbirine eklenmiş kompartımanlar üzerinden anlatır. Tıpkı Zenon paradokslarında olduğu gibi gerçekte bir ufuk çizgisi olmadığından, bu lokomotifin ve kompartımanların da varacağı bir yer yoktur ama her hamleyi önceden kestiren kukla satranç oyuncusu (Tarihsel Materyalizm) her şeyi açıkladığı gibi, trenin varacağı yerleri de bilir ve açıklar. Benjamin için, Marksizm bu trenin imdat alârmı olarak görünür; çağrısına doğru kulak verilirse insanlığın bir şansı vardır (**Löwy**, 2007; **Benjamin**, 2000).

Yönetmen, **Benjamin**'e kulak vermeyen ve imdat frenini kullanamayan Sovyet Marksistlerine ve endüstriyel modernliğe, tren imgesi üzerinden oldukça ağır eleştiriler getirir. Tren imgesi etrafında şekillenen ilerleme masalı, müreffeh toplum masalı, eşitlik ve kardeşlik masalı toptan yalan olmuştur, trenler artık çetelerin hırsızlık ve fuhuş yaptığı kanunsuz ve tekinsiz mekânlardır. Tüm bu katastrofinin yarattığı insan ise, medenî bir toplumun ferdi değil, temel ihtiyaçları gidermek için mücadele eden (sevişir gibi yemek yiyen ve yemek yer gibi sevişen) bir kabilenin 'ilkel' üyeleri gibidir.

-III- Kabileyi Kurmak

Kabile toplumunu modern toplumla kıyaslarsak aklımıza gelecek olan en derin çizgiler, öncelikle kabile toplumunda iletişimin sözlü versiyonunun ya gelişmediği ya da kısıtlı olarak geliştiği ve ikinci olarak da kabile toplumlarının temelde ritüelistik toplumsal ilişkilene/hiyerarşi formları üzerinden ilerlemiş olduğu olacaktır.

Yönetmenin bize dilsiz insanların hikâyesi üzerinden bir şey söylemesi bir yönüyle **Eisenstein**'in *Potemkin Zirhlisi* filmi ve onun mesajını bir distopyaya

çevirmeye çalışmaksa (ki o da sessiz bir filmdir), diğer bakımdan kabile toplumunu kuran iletişim imkânları (dil) ve toplumsal hiyerarşiyi kuran ritüellerin aslında post-modern ahir zamanlarda herhangi bir kabile toplumundan bir arpa boyu daha uzun yol almadığını göstermeye çalışmasıdır.

Bu bakımdan **Kabile** filmi de sessiz bir film olarak görmek yanlış olmaz. Ama buradaki sessizlik, bir teknik imkân meselesiyle değil yönetmenin filmi yerleştirmek istediği perspektif ile ilgilidir. Zira filmde konuşma ve diyalog olmasa da anlatılan, çığlık çığığa bağırarak isteyen ama dili koparılmış insanların sessiz ama hayvanî hırıltılarla yüklü hikâyesidir. Bu bir erkek(lik) hikâyesidir ve toplum/kabile erkekleri arasındaki ritüellerin hikâyesinden başka bir şey değildir.

Erkeklik üzerine önemli çalışmalar yapmış olan **Buttler**'a (1988, 1990, 1991, 1993, 1996) göre erkeklik bir beden şeklinden öte sosyal hiyerarşi, belirli rol modeller ve belirli söylemler üzerinden oluşturulan bir ilişkisellikten başka bir şey değildir. Dolayısıyla erkeklik bir sahne, erkek ise bu sahnede kendisinden beklenen performansı sergileyebilen (sert, hetero, güçlü, uzlaşmaz, asker, aile babası, evin reisi, hızlı, öfkeli...) kişidir. Bu bakımdan erkek doğmak yetmez erkeklığı çileli bir yolun sonunda ayrıca fethetmek gerekir (**Selek**, 2014).



Filmde kahramanımız okuldaki ilk gününden son gününe kadar, okulun yatahanesinde ve okulun bahçesinde, erkek olabilmek için mücadele eder; çileli bir yolda yürür, erkeklik ritüellerini yerine getirir, okuldaki çetenin güvenini

sağlar ve sonuçta çeteye girmeye hak kazanır; çeteye girişiyle birlikte film giderek umutsuzlaşır ve daha karanlık hale gelmeye başlar...

Yönetmen'in Rusya/Ukrayna tarihi üzerinden, modern dünyaya yönelttiği soru da aslında tam olarak burada gizlidir: "Eğer medenî bir toplumsak ve kabile değilsek tüm bunlara ne gerek var?". Filmin bize gösterdiklerine bakarsak, aslında yönetmen yanıtını da kendisi verir gibidir: "Aslında dünya büyük bir orman ve biz de hiyerarşisini şiddet ritüelleri ile kuran büyük bir kabileyiz, hepsi bu..."

Kaynaklar

- Arşinov, Peter (2012). *Mahovşçina: Ukrayna Anarşist Hareketi*. İstanbul: Kaos Yayınları.
- Benjamin, Walter (2000). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, Judith (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 49 (1): 519-31.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1991). "Imitation and Gender Insubordination." In *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, edited by D.Fuss. London: Routledge. pp 13-31.
- Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge.
- Butler, Judith (1996). "Gender as Performance." In *A critical Sense: Interviews with Intellectuals*, edited by P. Osborne, London: Routledge. pp109-25.
- Divitçioğlu, Sencer (2003). *Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu-Marksist Üretim Tarzı Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hobbes, Thomas (1993). *Leviathan: Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği Biçimi ve Kudreti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Horkheimer, Max&Adorno, Theodor (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Löwy, Michael (2007). *Yangın Alarmı: "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması*. İstanbul: Versus.
- Marx, Karl (1990). *Capital, Volume 1*. London.
- Met, İda (1998). *Kronşdat 1921*. İstanbul: Kaos Yayınları.
- Selek, Pınar (2014). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wittfogel, Karl (1957). *Oriental Despotism*. New Haven.