

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENTİTÜSÜ

SOVYET AZERBAYCAN SİNEMASINDA
MELODRAMATİK TAHAYYÜL ve MODERNLEŞME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Toğrul Abbasov

Sosyoloji Anabilim Dalı
Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç.Dr. Umut Tümay Arslan

EYLÜL-2019

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENTİTÜSÜ

SOVYET AZERBAYCAN SİNEMASINDA
MELODRAMATİK TAHAYYÜL ve MODERNLEŞME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Toğrul Abbasov

Sosyoloji Anabilim Dalı
Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç.Dr. Umut Tümay Arslan

EYLÜL-2019

Toğrul ABBASOV tarafından hazırlanan SOVYET AZERBAYCAN SİNEMASINDA MELODRAMATİK TAHAYYÜL VE MODERNLEŞME adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Umut Tümay Arslan

Tez Danışmanı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç. Dr. Umut Tümay Arslan

Üye : Dr. Özge Özyılmaz Yılmaz

Üye : Dr. Yör. Ape Şen GSW

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

1. tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 2. görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 3. başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
 4. atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
 5. kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 6. ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
 7. ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı
- beyan ederim.

Toğrul Abbasov

ÖZET

Bu çalışma, Sovyet döneminde üretilen Azerbaycan filmleri ile Azerbaycan ulusal kimliği arasındaki bağları ortaya çıkarmak için melodramatik anlamlandırmaya başvurulması gerektiği fikrinden yola çıkmıştır. Bunun için 18. yüzyılda ortaya çıkan melodramın sinemaya önce bir tür olarak dahil olduğu, daha sonra ise tür sınırlarını aşan bir anlamlandırma biçimi olarak ele alındığı ortaya konulmuş ve melodramatik anlamlandırmanın modernleşme karşısında gelişen bir tepkiselliğin ürünü, yeni bir ahlak ve erdem arayışı olduğu görüşü savunulmuştur. Dolayısıyla ikisi de moderniteyle ilgili olan sinema ve melodramın her daim temas içinde olduğu gösterilmiştir.

Daha sonra Sovyet sinemasının da, kendine özgü değişik dönüşümler geçiren Sovyet modernleşmesine bağlı olarak değişik dönemlerden geçtiği ama her bir döneminde muhakkak melodramı ve melodramatikliği kullandığı ortaya çıkarılmıştır. Sovyet sinemasının her dönüşümde farklı şekillerde de olsa, etkisi altındaki bütün ulusal sinemaları da etkilediği ve onların da melodramla yakın ilişkide olmasına neden olduğu anlatılmıştır.

Bunun yanısıra Azerbaycan sineması ayrıca bir ulusal sinema olarak da değerlendirilerek onun Azerbaycandaki modernleşme ve kimlik kuruculuğu ile ilişkisi gösterilmiştir. Bu bağlamda Sovyet döneminde üretilen üç Azerbaycan filmi örneklendirilerek analiz edilip, Sovyet sinemasının bir ulus sinemasına etkisi ve melodramatik anlamlandırmaya araladığı kapı somutlaştırılmıştır.

Son olarak da melodram, modernleşme ve ulusal kimliğin inşası üçlü yapısının birlikteliğinin, onun Azerbaycan ulusal kimliğinde kümelenen eril arzu ve kaygıları ile yakın ilişkide olduğu gösterilmiş ve post-Sovyet Azerbaycan'ın ulusal kimliğinin de bu eril arzu ve kaygılardan doğduğu için Sovyetlerde kurulmaya başlanan ulusal kimliği ile bir kopma değil, devamlılık ilişkisi içinde olduğu belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Melodram, Sinema, Modernite, Sovyetler, Azerbaycan, Ulus, Kimlik.

ABSTRACT

This study was based on the idea that there is a need to apply melodramatic signification to be able to reveal the relation between the Azerbaijani films produced during the Soviet era and the Azerbaijani national identity. The study argues that while the melodrama that emerged in the 18th century was first seen as a genre of cinema, it was later on dealt with as a form of signification that transcended genre boundaries. The melodramatic signification is a product of the encounter with modernization and a search tool for a new morality and dignity. Furthermore, the study demonstrates how cinema and melodrama, which are both related to modernity, are in fluid relation with each other.

The study then reveals how the Soviet cinema, while living through different and peculiar transformations associated with distinct stages of the Soviet modernization, has at all times resorted to the melodrama and melodramaticism. It explains how the Soviet cinema has had impact on all the national cinemas under its influence, albeit in different ways, and how they have come to form a close relationship with the melodrama as a result.

As well as the study also evaluates Azerbaijan cinema as the national cinema and the describes relation between this cinema and modernity and identity in Azerbaijan. That being said, the three Azerbaijani films produced during the Soviet period were chosen to exemplify the case as well as to analyze the ways the Soviet cinema influenced the national cinema and the slots it opened for the flow of melodramatic signification.

Finally, the study demonstrates the entanglement of the triad structure of melodrama, modernization, and the construction of national identity along with its close association with masculine desires and concerns clustered in the national identity of Azerbaijan. It also argues that the post-Soviet national identity of Azerbaijan is not in disruption with the national identity that began to be constructed during the Soviet period, but in continuity with it, as it is born out of these same masculine desires and concerns.

Keywords: Melodrama, Cinema, Modernity, Soviets, Azerbaijan, Nation, Identity.

ÖNSÖZ

Post-Sovyet toplumlarda Sovyet filmlerine gösterilen ilgi, epey zamandır dikkatimi ve ilgimi çekmekteydi. Fakat bu konuya hangi pencereden bakmam gerektiği fikri, uzun süre beni meşgul etmiş ve kararsız bırakmıştı. Bu düşüncemi kendisine açtığımda beni *melodramatik tahayyül* kavramı ile tanıştırmak önümde pencere açan, daha sonra hem derslerinde bu kavramla ilgili bilgilerimi pekiştiren, hem de tezime danışman olmayı kabul ederek değerli eleştirileri ile yol çizmemde yardımcı olan Doç.Dr. Umut Tümay Arslan`a teşekkür etmek isterim. Jüri üyeliğini kabul eden, eleştirileri ve cesaretlendirmeleri ile tezi tamamlama çok değerli katkılar sunan Dr. Özge Özyılmaz`a ve Dr. Özlem Güçlü`ye teşekkürü borç bilirim. Bu tezi, en değersiz görülen zamanlar da dahil olmak üzere, son anına kadar Sovyetler`le ilgili bütün hatıralarına sadakat gösteren ve tez yazım sürecinde kaybettiğim anneanneme ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. MELODRAM, SİNEMA ve MODERNLİK.....	7
1.1. Melodramın Kökenleri.....	7
1.2. Tür Olarak Melodram.....	11
1.3. Modernleşme ve Melodramatik Anlamlandırma.....	16
1.4. Melodram ve Sinema.....	20
2. MELODRAM ve SOVYET DENEYİMİ.....	25
2.1. Sovyet Sineması ve Kültürel Yapısı.....	25
2.1.1. Devrim Sonrası Sovyetler`de Sinema.....	25
2.1.2. Stalin Dönemi Sovyet Sineması.....	29
2.1.3. Stalin Sonrası Sovyetler`de Sinema.....	33
2.1.4. Tüketici ve Duraklama Sineması.....	39
2.2. Sovyetler ve Melodram.....	40
3. AZERBAIJAN`DA MODERNLEŞME, KİMLİK VE SİNEMA.....	46
3.1. Sovyetler öncesi Azerbaycan`da Modernleşme ve Sinema.....	46
3.2. Sovyet Azerbaycan`da Modernleşme ve Sinema.....	51
4. FİLM ANALİZLERİ.....	72
4.1. <i>Şarikli Çörək</i> Filmi.....	73
4.2. <i>Gün Keçdi</i> Filmi.....	85
4.3. <i>Babək</i> Filmi.....	97
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA.....	117

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.....	74
Şekil 2.....	74
Şekil 3.....	75
Şekil 4.....	75
Şekil 5.....	77
Şekil 6.....	77
Şekil 7.....	80
Şekil 8.....	82
Şekil 9.....	84
Şekil 10.....	86
Şekil 11.....	86
Şekil 12.....	88
Şekil 13.....	89
Şekil 14.....	90
Şekil 15.....	91
Şekil 16.....	94
Şekil 17.....	96
Şekil 18.....	99
Şekil 19.....	101
Şekil 20.....	102
Şekil 21.....	103
Şekil 22.....	105
Şekil 23.....	107
Şekil 24.....	108
Şekil 25.....	110
Şekil 26.....	111
Şekil 27.....	112
Şekil 28.....	112

GİRİŞ

Maurice Halbwachs, “Kolektif Bellek ve Zaman” makalesinde, ailede çocukların kendilerinden önceki zamana dair anıları olamadığı için geçmişe sadece anne-babalarının taşıdığı hafızayla ulaşabileceklerini söyler (Halbwachs, 2007 : 69). Bunun, aile içinde birbirine benzer kolektif hafızayı oluşturduğunu, ama zaman içinde geriye doğru gidildikçe farklı bireyler için farklı noktalarda tıkanıp kalan bir dizi bireysel anı demetinin de oluştuğunu ekler. “Öyleyse” diye sorar Halbwachs, “aile içinde ne kadar birey varsa, aynı toplulukla ilgili olarak o kadar farklı sayıda belleğin, o kadar farklı sayıda bakış açısının bulunduğu, çünkü bu belleklerin her birinin farklı zamanlara yayılmakta olduğu sonucuna mı ulaşacağız ?” (Halbwachs, 2007: 70). Ve şöyle cevap verir: “Hayır, bu topluluğun yaşantısı içindeki belirleyici dönüşümlere dikkat edeceğiz sadece” (Halbwachs, 2007 : 70).

Halbwachs, özellikle ailenin kurulduğu ama çocukların henüz doğmadığı kısa aralığa dikkat çekerek, hiçbir olay yaşanmamış gibi görünse de, ailenin temellerinin tam da bu aralıkta atıldığını, evin nasıl şekilleneceğine bu aralığın karar vereceğini söyler:

“Eşlerin kişisel özellikleri bu süre içinde ortaya çıkar, anne babalarından ve o güne kadar içinde buldukları ortamlardan edindikleri tüm özellikler keşfedilir; bu unsurlardan yola çıkarak yeni bir topluluğun oluşturulabilmesi için, sayısız şaşkınlığa, dirence, çatışmaya, fedakarlığa rağmen, birden beliriveren uzlaşımlar, tesadüfler, karşılıklı olarak birbirini yüreklendirmeler, doğa ve toplum konularında yapılan ortak keşifler aracılığıyla ilerlemek, sürekli çaba göstermek gerekir” (Halbwachs, 2007: 70).

Ama şunu da eklemeyen geçmeyecektir:

“Zaman ilerledikten sonra, yapılacak işlerin, daha önceden yapılmış olanlar doğrultusunda, hem sorumluluğu taşınan hem de kibirle bakılan unsurlar doğrultusunda düzenlenmesi gerekecektir; bunun için de beklenmedik engellerle karşılaşmayı, zaman kaybetmeyi, bazı işleri sil baştan yeniden yapmayı göze almak gerekecektir” (Halbwachs, 2007 : 70).

Dolayısıyla Halbwachs herhangi bir insan kümesini bir arada tutan belirleyici dönüşümler derken yoğun olay dizgisiyle belirlenmiş dönemlere eğilmektense, o grupun belirleyici dönüşümlerinde `temel motivasyonların` ne olduğuna bakılması gerektiğini, çoğunluk bunun tam da gözden kaçırılan aralıklarda saklandığına dikkat çekmiş olur. Böylece denebilir ki, modern toplumlarda genelde kimliğin kurulumunda etkin gücü daha daha çok kırılma noktalarında; savaş, devrim, toplumsal hareketler vb. olayların yoğun yaşandığı dönemlerde arama eğilimindeyizdir; ama yukarıda anlattıklarımın yola çıkarak, toplumun işleyişi bakımından dönemin olaylarının yoğunluğuna değil, herhangi bir dönemin kurucu gücüne ve toplumsal hafızaya işlenişe dikkat kesilmemiz daha önemlidir.

Bu perspektiften bakınca çağdaş Azerbaycan toplumu için de 1960-70`lerdeki (Stalin sonrası ve Perestroyka öncesi) görece sakin, olaysız ve durağan dönemin, Azerbaycanlıların kolektif hafızasının ve kimliklerinin kurucu ve etkin temellerinden birini teşkil ettiğini iddia edebiliriz. Bu aralığın böyle bir belirleyicilik gücü taşıması birkaç gerekçeyle açıklanabilir. İlki, modernleşme sürecinin önemli bir kısmını Sovyet siyasal yapılanması içerisinde gerçekleştiren Azerbaycan`ın, Sovyetlerdeki modernleşme hamleleriyle kurduğu bağla ilgilidir. Temel olarak üç modernleşme evresi – 1920`ler, Stalin dönemi ve Stalin sonrası – yaşayan Sovyetler`in Stalin sonrası gerçekleştirdiği modernleşme çabalarında merkezle periferi Cumhuriyetler arasındaki ilişkinin geçirdiği dönüşümler bu noktada belirleyici olmaktadır. Stalin dönemi gibi bu üçüncü dönem modernleşmede de sanayileşme öncü modernleştirici faktör olmakla beraber, tarım ve tüketim toplumuna dayalı refah gibi Stalinist formasyonun geri planda tuttuğu iki nosyon da bu dönemde ayrıca önem kazanmaya başlamıştır (Schroeder, 1999: 461). 1950`lere gelindiğinde hala nüfusunun yarıdan çoğu kırsal alanda ikamet eden bir topluluk için önemli bir gelişmedir bu. Fakat üçüncü dönem modernleşmenin başlangıcında gelişmişlik ve yaşam standartı olarak genel Sovyet ortalamasının bir hayli gerisinde bulunan Azerbaycan için bu modernleşme atağı daha da belirleyici bir önem arz etmektedir. Suny`nin de belirttiği gibi 60`lı yıllar boyunca merkez Moskova`nın önemli meşgalelerinden biri Kafkas ülkelerinin, özellikle Azerbaycan`ın kötü ekonomik performansı ile uğraşmak olmuştur (Suny, 1999: 378).

Üstelik bu dönemde çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu diğer Sovyet Cumhuriyetleri gibi Azerbaycan`ın nüfusunda da önemli bir artış yaşanmış, Sovyetler Birliği`ndeki ortalama nüfus artışının 3-4 katına ulaşmıştır. Daha açık söylersek, Azerbaycan nüfusu 1959-79 arasında yaklaşık %70 artarak 3.7 milyondan 6 milyona

ulaşmış, bu rakam içersinde Azerilerin oranı ise 1979 yılı itibariyle %78.1 olmuştur (akt. Süleymanlı, 2006: 213). Dolayısıyla nüfustaki muazzam artış ve çalışmak için göç etme konusundaki isteksizlik de, Azerbaycan`da bahsedilen dönemin ekonomik yapılanmasında belirleyici etkenlerden biri idi. Örneğin 1965 yılındaki *Gosplan* raporuna göre istihdam ve işgücü sorununu çözmek için yapılması gereken, devlet yatırımlarını kaynakların bol olduğu bölgelere değil, Azerbaycan gibi fazla işgücünün bulunduğu bölgelere yapmaktı (Lewin, 2009: 265). Sonuç olarak yeni ekonomik yapılanma Azerbaycan`ın da dahil olduğu geri kalmış toplulukların kalkınmasına odaklandığı için, bu dönemde Azerbaycan toplumu daha önce deneyimlemediği yaygın bir modernleşme ve kalkınma sürecinin içine girmişti. Üstelik bunu yerli nüfusu yerinden etmeden yapmak zorunda olduğu için, Sovyet modernleşmesi etnik homojenleşmeyi de tetiklemişti.

Bu homojenleşme diğer Sovyet Müslüman toplulukları gibi Azerbaycan`ın da uluslaşmasında ve siyasi olarak yaşamasında bir teşvikti (Roy, 2005: 128). Böylece Stalin sonrasındaki modernleşme ve yeni ekonomik ve toplumsal yapılanmanın sonucu olarak, Ronald Gregor Suny`nin de gözlemlendiği gibi 1960`ların başlarından itibaren Azerbaycan`ın uzun ve karmaşık ulus-devlet kuruluşu sürecinde olduğunu söyleyebiliriz (Suny, 1999: 377).

İkinci önemli özellik, Sovyetler Birliği`ndeki kültürel ve siyasi alan arasındaki ilişkilerin bu dönemde geçirdiği dönüşümle ilgilidir. Daha öncesinde Stalinist politikalara uygun biçimde siyasi alanın küme birimi olarak var olan kültürel alan, bu dönemle birlikte Sovyetler`de hem görece çoğulculuk kazanmış, hem de siyasi alanın dışarıda bırakmak istediği sorunsalları üstlenmiştir. Siyasi retorikte etnik politik çıkarların açıkça telaffuz edilmesi “yeni tarihi toplum, Sovyet halkı” ve “halkların kardeşliği” gibi ideolojik prensiplerce yeni dönemde de kısıtlanmıştı, fakat diğer alanlar etnik çıkarları işlemek için daha açık ve esnek imkanlar sunuyordu. Bu alanlardan en önemlisi ise sinemanın da dahil olduğu sanatsal, edebi ve diğer entelektüel uğraşların yer aldığı kültürel alandı (Saroyan, 1997: 135). Yani Azerbaycan`da da bu dönemde siyasi retorik dışında kalan, etnik vurguları yadsımayan geniş bir kültürel hayat pratiği oluşmuştu ve bu kültürel ürünler, Azerbaycan etnik tecrübesinin temsillerinin daha çok içerilmesine imkan tanımıştır. Üstelik Stalin sonrası Azerbaycan kültüründe Azerbaycanlıların temsili artık Cumhuriyet sınırlarından taşarak İran`ın kuzeyinde, Ermenistan`da, Gürcistan`da ve Dağıstan`da yaşayan Azerileri de içermiştir (Saroyan, 1997: 147).

Bu dönemin Azerbaycan`daki kimlik kurulumunuda etkinliğini arttıran diğer bir gelişme ise yukardaki iki nedene – refah artımı ve kültürün siyasi retorikten ayrılmasına - bağlı olan bir üçüncü gelişmenin, görsel ve popüler kültürün yaygınlaşmasının yaşanmasıdır. Bu gelişme, genel olarak Azerbaycan`ın da bir parçası olduğu bütün Sovyetler Birliği coğrafyasında yaşanmaktaydı. Yani Stalin sonrası Sovyet sinemasının çoğulculaşması, televizyon gibi görsel ve kitlesele ürünlerin kültüre dahil olması, Sovyetler`in Batı ile rekabette kendi “tüketim toplumu” yaygınlaştırması gibi gelişmeler, bütün Sovyetler`i olduğu gibi, Azerbaycan toplumunu da derinden etkilemiş, onun kimlik oluşumuna yaygın ve kurucu bir faktör olarak dahil olmuştur. Azerbaycan`da bu dönemde özellikle ulusal sinemanın gösterdiği gelişim, niceliksel artım ve niteliksel çeşitlilik, Azerbaycan toplumu ile sineması arasında yeni ve yaygın bir ilişki doğurmuştur.

Bu yüzden ben de bu tezde Azerbaycan`daki toplumsal hafıza ve kimlik kurulumunun işleyişine bakarken, bahsi geçen dönemdeki kültürel ürünlerin, bilhassa sinemanın belirleyiciliğine odaklanmak istiyorum. Daha da açık söylersek, post-sovyet Azerbaycanlı kimliğinin köklerinin bahsi geçen 1960-70 yıllarındaki işaretlerini sinema üzerinden göstermek istiyorum.

Dolayısıyla, bu vesileyle Sovyet Azerbaycan Sineması ile ilgili daha önce yapılmış olan çalışmalarla da eleştirel bir tartışma içine girmiş olacağımı belirtmek isterim. Daha önceki çalışmalardan kastım, Lale Dilanova`nın “Azerbaycan Sineması” (2003) ve Rovshan Aliyev`in “Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan: İdeolojik Bir Bakış” (2007) yüksek lisans tezleri, Doç.Dr. Ali Murat Kırık`ın “Toplum ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Azerbaycan Sinema Tarihi” (2014) gibi yayınlar ve Sovyet deneyimini tekil ideolojik bakışa indirgeyen anaakım görüşlerdir. Bu çalışmalarda Sovyet Azerbaycan Sineması`nın esasen “Sovyet ideolojisi tarafından belirlenmiş” ve “bütünsel” olarak ele alındığı görülüyor. Fakat bu tezde, bu yaklaşımların aşağıdaki iki temel konuyu çalışma dışında bıraktığı için sorunlu olduğunu öne sürüyorum.

İlki, Sovyet ideolojisinin “muğlaklığı” ve “tek biçimli” olmayışının bu çalışmalar tarafından gözardı ediliyor olması. Daha açık söylersek Sovyetler`in politik-ideolojik tutumu dönemselle olarak değişken olduğu gibi, zaman zaman tamamen “belirsiz” ve ya birbiri ile gerilim içinde olan birkaç söylemin taşıyıcısı konumunda olabilmıştır.

İkincisi ise bu çalışmalarda Sovyet Cümhuriyetleri`ndeki yerel güçlerle Merkez güçlerin ilişkisinin ya tamamen yoksayılması ya da tekdüze, gerilimsiz ve sadece Merkez

tarafından belirlenen bir ilişki olarak ele alınması. Oysa ileride daha detaylı göreceğimiz gibi bu ilişki hiç bir zaman tek tarafın mutlak belirlenimciliği ile yürümediği gibi, buna bir de Cümhuriyetler arası rekabet ve çıkar çatışmalarının eklenildiğini unutmamak gerekir.

Dolayısıyla, örneğin Sovyet Azerbaycan sineması ile ilgili “Sovyet Dönemi’nde sinema tamamen siyasi iktidarın baskısı altında kalmış ve yönetmenler Lenin ile Stalin’in bakış açısına göre filmler üretmişlerdir. Lenin ve Stalin etkisi sinemada derinden hissedilmiştir” görüşü (Kırık, 2014: 369), hem 1956 sonrası Sovyet politikalarındaki “destalinizasyon” dönemini, hem de Sovyet Azerbaycan Sineması’nda “toplumcu gerçekçiliğin dönüşümü”nü yok saymış oluyor. Aynı şekilde “halka ait geleneklerin bile sosyalist düzenin meşrulaştırılması amacıyla kullanılmış olmasıdır)” (Aliyev, 2007: 102) görüşü, bu geleneksel temsillerin farklı okumalara kapı araladığını iskalamış olur.

Sovyet Azerbaycan sinemasının bu şekilde tek taraflı belirlenimcilik ilişkisinden oluşmadığı ve Azerbaycan toplumunun kimliğinde derin ve kurucu izler bıraktığını, post-sovyet Azerbaycan’daki dönem filmleri ile kurulan bağda da gözlemlemek mümkündür. Sovyetler döneminde üretilmiş bu filmlerin post-sovyet Azerbaycan’da da sık izlendiğini, televizyonlar tarafından tekrar tekrar yayınlandığını hatırlatmak isterim. Svetlana Boym’un da hatırlattığı gibi, Sovyetler’in dağılmasından sonraki dönemin karışıklıklarından ve kayıp yanılışmalarından yorulan birçok seyirci, televizyonların yayınladığı eski Sovyet filmlerini izliyor (du) (Boym, 2009: 102). Ben de bu tezde bu bağın kökenlerine, Sovyet Azerbaycan sinemasının Azerbaycanlı kimliğinin devamlılığına katkısına dair bir tartışma yapmayı amaçlamaktayım.

Bunun için kullanacağım “anahtar”, Sovyet Azerbaycan Sineması’ndaki “melodramatik tahayyül” olacaktır. Yani toplumsal hafıza ve sinemadaki melodram biçimi arasındaki ilişkiyi gözönünde bulundurarak, Azerbaycan toplumunun da bahsi geçen döneme ilişkin hafızasını bu yolla çözümlemeye çalışacağım. Çünkü Umut Tümay Arslan’ın da ifade ettiği gibi: “melodram biçimi, öznenin kendini ifade ve temsil etme olanağı bulduğu, kendine ait bir “ev” gibidir. İşaret, iz, hafıza, rüya ve model peşinde koşan kahramanları, kayıp geçmişin eşyaları ve manzaralarla çerçevelenen cemaat, eksiklik, ayrılma ve arzu sahneleriyle, yer ve kılık değiştiren ya da belirli bir anlama sabitlenen, işaretli, lekeli ve hapsolmuş sessiz bedenleriyle melodram, kolektif hafızaya “biz” olarak yerleşen imge ve seslerin üretildiği ana biçim (dir)” (Arslan,

2007:187). Üstelik melodramı bir türün ötesine, bir anlamlandırma biçimine taşıdığımızda onun gündelik retorığı de biçimlendiren kültürel bir tarz gibi okumanın önünün de açıldığını (Yüksel, 2016: 37) dikkate alacak olursak, bahsedilen dönemi melodramatik anlatılar çerçevesinde ele almak daha anlamlı hale gelecektir. Hem melodramın hem de ulusal kimlik ve onun hafıza kodlarının modernite içerisinde şekillendiğini de dikkate almak bu anlamda önemlidir. Yani modernite içerisinde şekillenen ulusal kimlik, bütün kaygı ve itkilerini, ahlak ve erdem arayışlarını en iyi melodram biçimi ile ifade edebilir. Zira melodram, bireyin iç çelişkilerine değil, onun dışsal çatışmalarına, toplumsal rollerine odaklanma fırsatı sunarak buna imkan sağlamaktadır. Yani melodram biçimi, sunduğu “seküler ahlak” anlayışı, dünyevileşmiş iyi-kötü kutupsallığı ile bir toplumun bireyleri nezdinde kavuştuğu yeni yapısına ya da ahlaki biçimine ayna tutar.

Bu yüzden de çalışmanın ilk bölümünde melodramın ve melodramatik anlamlandırmanın sinema literatüründeki yeri açıklanmaya çalışılacaktır. Bir tür olarak ortaya çıkışı, türün ötesine geçen anlam biçimleri ve film kuramı tarihinde konumlanması incelenecektir. İkinci bölümde Azerbaycan sinemasının oluşumunu belirleyen Sovyet sineması ve kültürel gelişmeleri, tarihselliği içerisinde değerlendirilerek, söz konusu Stalin sonrası Sovyet Azerbaycanın kültürel ve sinemasal kodlarının genel Sovyet politikalarındaki altyapısı gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bölümde ayrıca Sovyet sinemasının da özelden melodramla ne tür bir ilişkisellikte olduğunun haritası çıkarılmaya çalışılacaktır. Üçüncü bölümde Azerbaycan`da modernleşme ve kimlik kurulumu ile Azerbaycan sineması arasındaki ilişkinin tarihselliği anlatılacak, Sovyetler öncesinden başlayan kimlik tartışmalarının Sovyet döneminde, özellikle 1960-70 yıllarında kiteselleşmesinin dinamikleri gösterilerek, sinemanın bu kimlik serüvenine nasıl eşlik ettiği gösterilecektir. Dördüncü bölümde ise Sovyet Azerbaycan sinemasından seçilen üç filmin – *Şərikli Çörək* (1969), *Gün Keçdi* (1973), *Babək* (1979) – melodramatik anlamlandırma içerisinde çözümlemesi yapılacaktır. Sonuç bölümü ise, post-sovyet Azerbaycan kimliğinin bahsedilen Sovyet döneminden geçerken nasıl oluştuğu, bugünkü kimliğin o dönemle nasıl ilişki kurduğu ve bu gün aynı filmlerin neden hala tekrar izlendiğine dair bir değerlendirme ile bitirilecektir.

1. MELODRAM, SİNEMA ve MODERNLİK

Bu bölümde melodramın özelliklerinin, onu tarihsel bir perspektife yerleştirerek nasıl çıkarıldığını, sinema kuramında neden “sığ bir tür” olarak ele alındığını ve bu kalıpları kırarak modernite ile nasıl ilişkilendirildiğini ele alacağım. Bunun için önce melodramın hangi tarihsel kökenlere oturduğunu ve bünyesinde hangi özellikleri barındırdığını tartışmaya çalışacağım. Daha sonra ise onun teorik tartışmalardaki farklılaşmasından, tür kalıplarından taşarak bir anlamlandırma biçimine dönüşmesinden ve bunun sinema kuramı içerisinde nasıl yer edindiğinden bahsetmeye çalışacağım.

1.1. Melodramın Kökenleri

İlk defa Rousseau tarafından 1770’de sahnelenen Pygmalion oyunu için kullanıldığı bilinen “melodram” kavramı önceleyen 18. yüzyıl sonundan itibaren Avrupa tiyatrosunda yaygınlaşan bir tarzı nitelendirmektedir. Rousseau bu kavramı “müzikli drama” anlamında kullanarak dönemin İtalyan operasından kopmayı ve dramın sözel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmayı amaçlamıştır (Behçetoğulları, 2001: 60).

Elsaesser’e göre bir tür olarak kökeninde iki temel hat bulunan melodram, bir taraftan geç ortaçağ ahlaki oyunlarının sözlü kültür geleneğini benimsemiş, diğer taraftan - çağdaş Hollywood melodramlarının daha çok etkilendiği- 18. yüzyıl romantik dramasına yaslanmıştır. Bu romantik dramının en önemli taşıyıcısı üzgün ve kederli bireyleri konu edinerek okuyucuyu duygulandıran yeni *dokunaklı roman* (sentimental novel) geleneğidir (Elsaesser, 1973: 45). Ortaçağ ahlaki oyunları dendiğinde ise toplumun Hıristiyanlığa bağlı bir şekilde yaşaması için dinsel öğretinin temellendiği değerlerin işlendiği, iyilik ve erdem niteliklerine vurgu yapıldığı eserler kastedilmektedir. Bu eserlerdeki dinsel erdeme sahip olanla olmayan arasındaki çatışma, melodramın da kurucu öğelerinden birini oluşturacaktır. Elsaesser bu sözlü kültür aktarımının ülkeden ülkeye farklılık gösterdiğini de belirtir; bu köken, İngiltere’de gotik edebiyat ve romanda, Fransa’da kostüme tiyatro ve tarihsel romanda, Almanya’da “yüksek” tiyatro ve baladlarda, İtalya’da ise operada görülür (Elsaesser, 1973: 44).

Geoffrey Nowell-Smith ise melodramın 18. yüzyıldaki oluşumundan bahsederken onun yaslandığı ortaçağ kökeninden ziyade dönemin bir takım sosyolojik ve psikolojik özelliklerini öne çeker. Nowell-Smith’e göre dönemin tarihsel koşulları, burjuvazinin

yükselişi etrafında biçimlenen toplumsal olayları ve aile etrafında şekillenen psikişik yapılarının bir araya gelmesi, melodramın ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Nowell-Smith, 1994: 70).

Bu yeni koşulların en önemli göstergelerinden biri ise onun oluşumu ile aynı döneme denk gelen sınıfsal dönüşümleri ile ilgilidir. Christine Gledhill'in de belirttiği gibi melodramın ortaya çıkış koşulları 18. Yüzyıl boyunca aristokrasi iktidarının asimilasyon veya devrimlerle burjuvazi tarafından ele geçirilmesiyle ve “sıradan yurttaşların” kültürel hegemonyasının söyleme dahil edilmesiyle oluşmuştur (Gledhill, 1994: 14). Melodramın sınıfsallığına dikkat çeken Nowell-Smith de onu bir burjuva formu olarak tanımlar (Nowell-Smith, 1994: 70). Nowell-Smith'e göre 18. yüzyıla kadar trajik ve epik formlar toplumsal alt tabakalar tarafından ve çoğu durumda da bu alt tabakalar için kaleme alınmış, ama kralları ve prensleri konu edinmiştir. Oysa burjuva romanlar ve burjuva trajedilerin ortaya çıkışıyla durum değişmiştir. Yazar, alımlayıcı ve konu, eşitlik zemininde buluşmuştur. İleti, burjuvadan burjuvayadır ve konu edinilen de burjuva yaşamıdır. Nowell-Smith bu eşitlenme hareketinin “gerçekçilik” adı altında hareket ettiğini fakat melodram gibi gerçekçilikleri belirgin olmayan formlar için de geçerli olduğunu vurgular (Nowell-Smith, 1994: 71). Dolayısıyla müzikal artalan üzerinde konuşma sesinin kullanıldığı bir tiyatro olarak anlaşılan melodram, Fransız devrimiyle birlikte burjuvazi tarafından klasik formları kendine göre işlemeyle; fakat trajedide olduğu gibi aristokratlar aracılığıyla değil, burjuvazi aracılığıyla dramatik formunu yaratmasıyla oluşmuştur (Akbulut, 2008: 38).

Zira Peter Brooks da melodramın ortaya çıkışını Avrupa toplumsal yaşamının kilit noktası olan Fransız devrimi sürecine denk düştüğünü saptar. Bu devrimsel an, geleneksel kutsal değerlerin ve onun kurumlarının hem sembolik, hem de gerçek anlamda tasfiye olunduğu, dinsel mitin parçalandığı, organik ve hiyerarşik toplum bütünlüğünün çözüldüğü ve bu toplumsal yapıya bağlı olan trajedi ve komedi gibi edebi türlerin geçersiz kılındığı bir süreçti. Nitekim daha Rönesans'la başlayan kutsallık eleştirisi Hıristiyan hümanizminin içinden geçerek Aydınlanmayla doruk noktasına ulaşmış; Aydınlanma çağında kutsal değerler bütün gücünü kaybetmiş, onun siyasal ve toplumsal temsilcileri de meşrutiyetlerini yitirmiştir. Bu süreçle birlikte “kutsal beden”in toplumsal konumlanışına bağlı olan trajedi de imkansız hale gelmiştir. Aydınlanma sonunda ise “kutsala” yeni bir “açlık” şeklinde tepkisel bir süreç oluşmuş ve kutsal değerleri yerinden eden hareketlere cevap niteliğinde olan Romantizm ortaya çıkmıştır (Brooks, 1976: 11-

22). “Romantizm, teolojinin yalanının ortaya çıktığının farkındadır. Ancak, onun farkında olduğu bir şey daha vardır; teolojinin karşılık geldiği gereksinim hala karşılanmamıştır” (Dellaloğlu, 2002: 145). Bu gereksinimi karşılamak için de romantikler aydınlanmanın göklerden yeryüzüne indirdiği “gerçekliği” bireyin içine taşımışlardır. Copleston’un da dikkat çektiği budur:

Aydınlanma’nın eleştirel, çözümsel ve bilimsel anlama yetisi üzerinde yoğunlaşmasına karşın, romantikler yaratıcı imgelemin gücünü ve duygu ve sezginin rolünü yüceltiler. Sanatsal deha filozofun yerini aldı. Ama yaratıcı imgelem ve sanatsal deha üzerine getirilmiş olan vurgu insan kişiliğinin özgür ve tam gelişimi üzerine, insanın yaratıcı güçleri üzerine ve olanaklı insan deneyiminin varsılığında yararlanma üzerine genel vurgunun bir parçasını oluşturdu. Başka bir deyişle, vurgu tüm insanlara ortak olandan çok her bir insan tekinin özgünlüğü üzerine getirildi (akt. Dellaloğlu, 2002: 141).

Dolayısıyla, artık bütün “cemaat” bağlarını koparmış olan modern birey için kutsallık, sadece bireysel, öznel ve dünyevi olabilecekti.

Böylece, erken Romantik formların birbirini çokça etkileyen iki türü – melodram ve gotik romanlar- bu yeni kutsallık arayışı çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Bir başka deyişle Romantik hareketten türeyen melodram da geleneksele ait hakikatlerin ve ahlaki değerlerin yıkıldığı bir dünyada, yeni, dolaysız ve gündelik hayatın doğruları ve değerlerine dayanır (Brooks, 1976: 11-22).

Fakat Elsaesser aynı zamanda devrim öncesi ve sonrası *melodramatik* kurgunun farklılığına da dikkat çeker. Yazara göre devrimden önce kaleme alınan Richardson’un *Clarrisa*’sı, Rousseau’nun *Nouvelle Heloise*’si gibi duygusal romanlar da, Lessing’in *Emilia Galotti*, Schiller’in *Kabale Und Liebe* gibi burjuva romanlar da benzer izlekleri takip ederek dramatik güçlerini kahramanın aşırı ve bireysel ahlaki idealizmi ile feodal prensler gibi ahlaksız egemen sınıflar arasındaki çatışmalardan alır. Bu yapıtların ideolojik mesajı oldukça açıktır: özgür ve ahlaklı burjuva bilincin feodal kalıntılarla çatışması, mutlakiyetçi toplumun bireyi kurbanlaştırması, koruma altına alınmayan sivil hak ve özgürlüklerin feodal kurumlarca keyfi bir şekilde ayaklar altına alınabileceği fikri (Elsaesser, 1994: 45).

Ama gel gör ki, Fransız Devrimi paradoksal bir şekilde toplumsal drama ve tragedyanın yeni bir formunu yaratmayı başaramamıştı. Paris’teki tiyatroların melodram

oynayabilmek için özel lisansa tabi tutulduğu Restorasyon dönemi, melodramatik entrikaları olağandışı durumlara taşıyarak ve onu toplumsal ilişkisi zayıf kaçış eğlencisine indirgeyerek bu formu bayağılaştırmıştı (Elsaesser, 1994: 46).

Devrimden önce mutlakiyetçi toplumda hak talep eden bireyin acısına ve kurbanlaştırılmasına odaklanan melodram, artık zehirli mendillere ve son dakika kurtuluşlarına indirgenmişti. Talihin ani dönüşü, şans ve tesadüf, önceleri sivil hak ve özgürlükler tarafından korunmaya alınmayan bireyin feodal kurumlarca nasıl keyfi bir şekilde mahvedilebileceğine dikkat çekerek. Oysa şimdi, burjuvazinin zaferinden sonra, bu tarz drama yıkıcılık görevini kaybetmiş ve artık burjuvazinin henüz zayıf ve uyumsuz olan ideolojik konumunu güçlendirme işlevi edinmiştir (Elsaesser, 1994: 46).

Devrimden önce genellikle trajik sonlarla biten melodramlar, restorasyon sürecinde mutlu sonlarla bitiyor ve böylece acı çeken bireyi hak ettiği toplumsal konumuyla uzlaştırarak artık her şeyin mümkün olduğu “şeffaf” toplumu onaylıyordu. İyi yurttaşın kötü aristokrat, şehvet düşkünü din adamı, hatta lümpen proleterden türetilmiş basmakalıp kötü adamlar üzerindeki zaferi, gözyaşı ve ahlak değerleriyle yüklü duygusal oyunlarda tekrar tekrar sahnelenirdi. Karmaşık toplumsal süreçler ya bireylerin kötücül mizaçlarının suçlu ilan edilmesi yoluyla ya da kötü karakterin kurbanının bir sözüyle bir anda dönüşüm geçirmesi yoluyla basitleştirilmişti (Elsaesser, 1994: 46).

“Kısacası, devrim öncesindeki dönüştürücülüğünü kaybederek yeni toplumu kendi amaçları doğrultusunda şekillendirme kaygısına düşen burjuvazi, melodramları artık eşitlik idealini yüceltmek yerine, ‘sınıf atlamanın olanaklılığı’ ve ‘ahlakça iyi olanların yeni toplumsal düzende eninde sonunda refaha kavuşacağı’ gibi eşitlik fantezilerini yerleştirmek için kullanmaya başlar” (Elsaesser’den akt. Özhan, 2011: 8). Özellikle 1800-1820 yılları arasında yazdığı oyunlarla melodramın ilk önemli örneklerini sergileyen Guilbert de Pixerecourt’un oyunlarında melodram, yurttaşlık erdemine övgüler dizen ve Devrim’in didaktik anlatılarla vatansever ve militan kahramanlar yetiştirmek hedefine uygun düşen bir türdü (Gerould, 1994: 185).

Fakat yine de, Ben Singer’ın hatırlattığı ve daha sonra daha ayrıntılı incelerken vurgulayacağımız gibi, melodramın oluşumu burjuvazinin ortaya çıkması ve konumundan çok modernitenin alt üst ettiği geleneksel yaşam ve kutsal sonrası endişeye bağlı bir ihtiyaç olduğunu unutmamak gerekir (Singer, 2001: 133). Bu yüzden de, bireyin zayıflığına ve “tanrının eli”ne hala işaret ediyor oluşu, yani hem yeni bir özgürlüğe, hem

de bu özgürlük ortamının belirsizliğine vurgu yapması melodramın paradoksu olduğu gibi (Singer, 2001: 134) onu modern bir endişenin de göstergesi yapacaktır.

1.2. Tür Olarak Melodram

Melodramın teatral bir tür olarak ortaya çıkış koşulları ona bir takım ayırtedici özellikler atfedilmesine neden olmuşsa da, bu özellikleri melodramatik bir kurguda sabitlemek her zaman kolay olmamıştır. Bu yüzden de kuramcılar melodramın özelliklerinin çıkartılmasının zorluğundan her zaman bahsetmiş, ama yine de bir takım melodramatik özellikleri yapısında barındıran kurgulardan ve onların özelliklerinden bahsetmemizin mümkün olduğunu belirtmişlerdir.

Örneğin melodramın teatral kökeninin formülünü “durumlar artı duygusallık artı o günün alışagelmış ahlak öçüleri” olarak tarif eden Özdemir Nutku’ya göre melodramda haksızlığa uğrayan kahraman oyunun sonunda herşeye rağmen hakkı olan konuma gelir ve ona haksızlık edilmişse, öcünü de alır (Nutku, 2001: 77). Dolayısıyla tragedyanın “karakter odaklı” yapısından “durum odaklı” yapısıyla farklı olan melodramlarda, izleyici de kahramanın bu “durumları” altetmesiyle yapıya teğellenir

Melodram yazarı, durumları ön plana aldığından, oyun kişinin yapımına pek zaman ayırmamıştır...Melodramda, seyircinin dikkati sürekli olarak durumlar üzerine çekilir. Bunun nedeni basittir; seyircinin, oyunun sonunda kimin başaracağını düşünmesine bu tür oyunda gerek bile yoktur. Çünkü kahramanın oyunun sonunda mutlaka başaracağını bilir. Seyircinin tek merakı, kahramanın nasıl başaracağıdır (Nutku, 2001: 77).

Ben Singer’a göre ise her şeyden önce bir *aşırılıklar* (excess) çerçevesinde tanımlanabilen melodram *aşırı tutkuları* (overwrought emotion), *ahlaki kutuplaşmaları* (moral polarization), *olağanüstü şans ve tesadüfleri*, *acı çekme ve merhamet etmeyi* (pathos) ve *sansasyonalizmi* yapısının temel örgüsünde içerme eğilimindedir (Singer, 2001: 37-58). Bunların hepsini her zaman değilse de en azından bir kısmını içeren melodramatik kurgu, aşırılık vurgusuyla gündelik hayatın “sıradanlığına” meydan okur. Bir taraftan aşırı tutkulu karakterleri ve anlatisıyla seyircinin bastırıldığı bilinçdışı süreçlerinin dışavurulmasına zemin sağlar, öte taraftan dünyayı aşırı kutuplar halinde tahayyül ederek, iyilerle kötülerin sürekli mücadelesine ve iyilerin bu mücadelede uğradığı eşsiz haksızlıkları ve mutluluğu yolundaki zorlu engelleri kaderin, tesadüfün,

olağanüstü dönüşümlerin yardımıyla alt etmesine ışık tutar. Böylece melodram hem adil dünya sanrısını hem de özgürlük tahayyülünü tetiklemiş olur.

Nutku gibi Singer da melodramda *aşırılık*la paralel yürüyen bir diğer kavramın *durum* (*situation*) olduğuna dikkat çekerken, tanımlanmasının epey güç olmasıyla birlikte *durum*’un, melodramatik anlatıya bir anda girerek kahramanı yeni koşullara sürükleyen çarpıcı ve heyecanlı olaylar olduğunu belirtir. Ve her yeni durum kahramanın “mutlu sona” ulaşması yolunda bir erteleme mekanizması olarak çalışır (Nutku, 2001: 41).

Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya’ya göre melodramın özelliklerinin diğer türler gibi kolay çizilemiyor olması ona tür olarak ürkek yaklaşmanın başlıca nedeni de olmuştur; yani türün sınırlarının kaygan, korumasız, açık bir alana işaret etmesi, öteki türlerde az ya da çok ortaya çıkıp durması, türe özgü, türün alamet-i farikası olacak sabit, yapısal bir “çekirdek ikonografinin” olmayışı (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 253).

Fakat bu “ürkeklik” sadece melodramın özelliklerinin “belirsizliğinden” kaynaklanmamaktadır. Sığ bir “popüler tarza” kaynaklık ettiği gerekçesiyle zaten melodramın özelliklerinin çıkarılmaya çalışılması, hem film kuramı ve eleştirisinde, hem de sosyal bilim çalışmalarında yer alması 1960’lı yıllara kadar gerçekleşmemiştir. Daha öncesinde eğlencelik ve sığ bir popüler tarz olarak alan dışında bırakılan melodram, önce 1960’lı yıllarda film kuramı içinde gelişen tür eleştirisiyle ele alınmıştır.

Her ne kadar popüler filmler 40’lı yılların sonundan itibaren kuramsal çalışmaların içinde görülmeye başlanmışsa da, 50’li yıllar boyunca tür tartışmaları auteur kuramının etkisi altında yürütülmüştür (Abisel, 1995: 31). Bu dönemde sessiz film döneminden miras alınan ve sinematografik özgünlük görüşüne yaslanan kuramsal çalışmalar, 1960’lardan itibaren yerini film metninin yapısına, filmin türlerine ve alımlayıcıya odaklanan çalışmalara bırakmıştır (Yüksel, 2016: 13). Yani auteur kuramı hala etkinliğini sürdürürken, sinemaya başka yaklaşımlar, özellikle tür kuramı da film çalışmalarının odağına yerleştiği için, bunlar arasındaki ilişkisellikler de film çalışmalarına yön vermeye başlamıştı. Mesela Nilgün Abisel, aynı dönemdeki auteur ve tür kuramları arasındaki ilişkiyi şöyle tarif eder:

Bu çalışmalar sırasında bazı yönetmenlerin “kendine özgü” lüğü yitirmedikleri sonucuna ulaşılmış; böylece, filmlerin türler altında gruplandırılması işlemi, önceleri yaratıcı sanatçıları bulma çabasıyla içiçe yürümüştür. Çünkü hangi

yönetmenin auteur olduğunu keşfetmek, türsel uyaşımara ve sınırlamalara karşın özgün bir dünya görüşünü ve kendine ait bir biçemi devreye sokabilen, türün dönüm noktaları olan filmleri yapan yönetmenleri ortaya çıkarmak anlamına gelmiş; sonuç olarak, popüler tür filmler aracılığıyla da farklı, biricik yapıtlar yaratılabileceği noktasına ulaşılmıştır (Abisel, 1995: 32).

Buarada özellikle *Cahiers du Cinema* dergisi çevresinin çalışmaları auteur ve tür kuramının birlikte gelişmesine önemli katkı sağlamıştır. Örneğin François Truffaut, 1950'lerde *Cahiers du Cinema* dergisindeki makalelerinde melodram filmleriyle ünlü Douglas Sirk'ün auteur olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Sirk, Brechtien teknikleri film diline taşıyarak savaş sonrası Amerikan toplumunun eleştirisini üretebilmiştir (Mercer ve Shingler, 2004: 40-42).

60'lı yılların ortasında kültürel ürünlerin kaynağının incelenmesi ideoloji ve sisteme kaydıka, popüler filmler de toplumsal tarih ve yaşama ilişkisi içinde değerlendirilmiş; tür eleştirisi de yapıtın değerini, kültüre ya da içinde yer aldığı geleneğe yerleştirmiştir. Artık filmlerin nasıl işlediğine değil, neden böyle işlediğine dair sorular tür eleştirisinde daha elzemdi. Böylece, filmin anlamı kadar gücü de sorgulanmış oluyor, değişik disiplinlerden yararlanmak gündeme gelmiş oluyordu (Abisel, 1995: 34).

Dolayısıyla 1960'larda melodram, en iyi ihtimalle, tür sınırlarını kıran yaygın estetik bir tarz olarak görülürdü (Behçetoğulları, 2001: 58). Örneğin Pam Cook bu dönemde film endüstrisinin, melodramlar için tutkulara dayalı kategoriler – suç melodramları, psikolojik melodram, aile melodramları vb- geliştirdiğini, film eleştirmenlerinin de bunlara annelikle ilgili melodramları eklediklerini ve sessiz dönemin çoğu Amerikan filmini, melodram olarak tanımladıklarını ifade eder (akt. Behçetoğulları, 2001: 58).

Ama 1960'lı yılların sonunda anglo-sakson film kuramı kendini Fransız yapısalcılar ve neo-marksistlerin görüşlerine açınca, birçok kültürel ve siyasal eleştiri gibi film eleştirisi de çarpıcı bir dönüşüm geçirmiştir (Gledhill, 1994: 6). Filmlerin yanlış bilinç ürettiği kavrayışından onların toplumsal gerçekliğin kuruculuğuna katkı yaptığı görüşüne geçilmesi, yansıtma sorunsalını bir tekabüliyet anlayışından kopartıp kodlama ilişkisi olarak görülmesi ve temsilin öznenin inşası temelinde ele alınması gibi 70'li yıllar sinema çalışmalarının neden olduğu çarpıcı değişimler (Abisel vd., 2005: 159), melodramın da algılanmasında ve anlam yaratımında önemli dönüşümlere neden olmuştur.

Bu dönemde özellikle Kültürel Çalışmalar olarak bilinegelen akım, sinema gibi araçları daha geniş bir kültürel ve tarihsel bağlamın içine katmakla ilgileniyordu (Stam, 2014: 232). Kültürel Çalışmalar, anlamın üretildiği ve ulaşıldığı sosyal ve kurumsal şartlara dikkat çekerek, kendi başına metinlere olan ilgiden metinler, izleyiciler, kurumlar ve onları çevreleyen kültür arasındaki etkileşim süreçlerine geçiş yapar. Kültürel Çalışmalar film gibi tek bir araca değil, daha ziyade kültürel pratiklerin daha geniş bir yelpazesine odaklanır (Stam, 2014: 234).

Kültürel Çalışmalar düşünürleri özellikle sıradan yurttaşların (izleyicilerin) bilgi araçlarının yaydığı iletileri benimseyen edilgen bireyler olmadığı konusunda ufuk açıcı çalışmalar yapmışlardır. Tam tersine, okuyucular ve kullanıcılar bilginin yaratıcılarının ve üreticilerinin stratejilerine karşı, kendilerine özgü uygunlaştırma taktikleri geliştirdiğini iddia eden bu düşünürlere göre, tüketiciler edilgin alıcılar gibi görülmemelidirler, zira onlar, yaratıcının tekelinin bulunmadığı bir yaratıcı etkinlikte anlamı yeniden oluştururlar (Bourse ve Yücel, 2017: 12).

Kültürel Çalışmalar önsel olarak hazırlanmış bir kurama dayanarak edimi açıklama savındaki her yaklaşımı reddeder, böylece sosyal bilimler için yeni bir yaklaşım belirler. Araştırmacı, edimi anlayabilmek için, öncelikle bunun neden böyle olduğunu ayrıntılarıyla betimleyecek, bu da edimi pratikler düzeyinde “bağlamlarıyla” kavramaya, dolayısıyla bireylerin edimde bulduklarında ne yaptıklarını bildikleri savını ciddiye almaya zorlayacaktır. Bu yöntembilimsel tutum araştırma konusunun oluşturulmasını, sorulacak soru türlerini tümüyle değiştirecektir. Araştırmacı, bireylerin edimlerinde ortaya koydukları yaratıcılığı kavrayıp inceleme konusu yapacaktır (Bourse ve Yücel, 2017: 12).

Bu şekilde düşünüldüğünde metnin anlamlandırılması da, metni tarihselleştirerek ve onu kültürel kodlarıyla birlikte ele alarak mümkün olacaktır. Dolayısıyla kültürel çalışmaların film kuramına etkisini de gözönünde bulundurarak denebilir ki, bir filmin anlamı özellikle toplumsal arzu ve dirençlerle onların kültürdeki alımlama biçimi üzerindeki yoğunlaşmasında yatar.

Toparlarsak, Abisel’e göre 70’li yıllarda sinemada tür eleştirisinin önceki dönemlerden kopuşu üç başat başlık altında toplanmıştı. İlki, Levi-Strauss’un mitlere ilişkin görüş ve çalışmalarını esas alan yaklaşımdır ve popüler filmlerin mitlerle benzerliklerine, tür filmleriyle seyirci arasındaki ritüel ilişkisine yönelik araştırmalara ağırlık vermiştir. Bir

diğeri seyircinin yönlendirilmesi üzerinde durarak ideoloji kavramını öne çıkarmıştır. Bu yaklaşımda özdeşleşme ve temsiliyet sorunları gündeme gelmiş, kuramsal açıdan, seyircinin etkinliğinin önem derecesi düşmüştür. Sonuncusu ise, 1960'ların sonlarından itibaren film kuramına önemli katkılar sunan feminist tür eleştirisidir. Ataerkil iktidarın filmlerdeki yansımalarını göstermekle beraber, bu eleştiri feminizmin kendi içindeki ayrımlara paralel olarak değişik yöntemlere başvurmakta, esasen psikanalizden yararlanmaktadır (Abisel, 1995: 35).

Fakat öte yandan yukarıda değinildiği gibi 1970'lerde tür eleştirisinin yetersizliğine vurgu yapıp metni bir kültürel ve tarihsel perspektiften okuyan "metinlerarası" bir eleştiri de gündeme gelmiştir. Metinlerarasılık metnin incelenmesinde türe göre daha avantajlı bir yaklaşımdır, zira metni diğer temsil sistemleriyle ilişkilendirerek gelenekle daha dinamik bir ilişki kurar ve diğer sanat formları ve medyayla beraber düşünülmesini sağlar (Yüksel, 2016:19). Melodram için de bu, onu salt bir tür olarak çözümlemek yerine, metinlerarası bir perspektiften bir anlamlandırma alanına taşımak demektir.

Böylece film eleştirisi ve kuramındaki bu dönüşümlerden yola çıkan Gledhill'e göre 70'li yıllarla birlikte melodramın ele alınışı da beş temel tartışma üzerinde ilerletilebilir. İlki, melodramın alt-kültürel, özellikle kadınlar tarafından kullanımına rağmen onu burjuva ideolojisiyle tanımlamak. İkincisi, melodramın gerçekçilikle ilişkisine eğilmek. Bir diğer tartışma noktası melodram tanımının belirsizliğinden kaynaklanan, onu ya Hollywood sinemasının temel bir modu ya da, devingenliğini ve parçalılığını göz önüne alarak, heteroseksüel ve aile ilişkilerinde "uzmanlaşmış" özel bir tür olması idi. Dördüncü tartışma noktası toplumsal cinsiyet etrafında görülüyor: Türü (kadın filmlerinin melodramla ilişkisi) ve temsili (melodramın kadına ataerkil simge olarak yaptığı "yatırım" ile onun kadın kahramana alışkın olunmayan bir alan tanınmasını) eleştiri konusu yapıyor. Son olarak da melodram, haz, fantezi, ideoloji konularını ve onların "popüler" kültürdeki rollerini gündeme getirir (Gledhill, 1994:13).

Bu temel yaklaşımlardan da görüldüğü üzere melodramla ilgili tartışmalar bir taraftan tür özelinde devam ederken, diğer taraftan da onu bir metinlerarası anlamlandırma biçimi olarak gören yaklaşımlardır. Peter Brooks'un *Melodramatik İmgelem* isimli öncü çalışması da, işte melodramı bu tarz tür tartışmalarının içinden sıyrarak ona modernleşme içerisinde bir anlamlandırma perspektifi çizen bir yapıttır. Brooks'un bu çalışmasının izinden giderek, bu tezin de ana hattını oluşturan "melodramatik tahayyül"ü

ve melodramın metinlerarası bir okumaya nasıl imkan sağladığını anlayabilmek için önce onun nasıl bir modalite ve sınırsızlığa denk geldiğini incelemek, daha sonra da yer aldığı tarihsel ve kültürel perspektifi göz önüne alarak modernleşmeyle ilişkisini ortaya koymak elzem görünmektedir.

1.3. Modernleşme ve Melodramatik Anlamlandırma

“Melodram” kavramı 18. yüzyıl sonundan itibaren Avrupa tiyatrosunda yaygınlaşan bir tarzı nitelendirmekle beraber günümüze kadar çeşitli kültür ve dönemler içerisinde şekillenerek, farklı sanat dalları ve biçimlerine “bulaşarak”, modern hayatın ve modernleşmenin belirleyici bir parçasına dönüşmüş, dahası, modernleşmeyle el ele yürüyen psikik süreçlerin göstergelerinden biri olmuştur.

Melodramın hem edebi, hem teatral, hem de sinemasal kullanımı, onun öncül tanımını aşarak modern yaşamın karmaşıklığına tekabül eden çok yapı ve çok yönlü bir forma dönüşmüştür. Yani bir taraftan hakim popüler türler çerçevesinde tanımlanan ve akışkanlığıyla ülkeler ve kültürler arasında gezinerek var olan bir tür olmuştur melodram, öte yandan salt bir türden ziyade değişik türler ve biçimlere eklenerek ortaya çıkan bir tarza da dönüşmüştür. Kullanıldığı araç, zaman ve topluma bağlı olarak farklı nitelikler gösterebilen bir tarz.

Bu akışkan tarzı üreten ise bir taraftan melodramın kendi “çok yanlılığıysa” (poly-valent), diğer taraftan da modernleşme sancılarının farklı gereksinimleridir. Bu yüzden de melodram, 18. yüzyıldan itibaren ister yazın alanında, ister görsel alanda, isterse de gündelik hayatın içerisinde olsun her zaman salt bir türün ötesine taşarak hem bir ihtiyacı, hem de bu ihtiyaca cevap verebilen bir formu işaret etmiştir.

Peter Brooks da çığır açıcı kitabı *Melodramatic Imagination (Melodramatik İmgelem)*'da öncelikle aşırılıklar metni olarak tarif ettiği melodramatik yapıtların bağlı olduğu bir takım unsurların kolayca anımsanabileceğini söyler. Güçlü tutkular, ahlaki şemalar, durumlar ve eylemlerde olağandışılık, aleni kötülük ve sonda zafer kazanacak masumun zulme uğrayışı gibi bir takım kavramları çağrıştırdığını söylediği melodramın mizansen ve oyunculuklardaki abartma, iyi-kötü kutupsallığı gibi öğeleri de yoğun olarak kullandığını belirtir. Fakat Brooks'a göre söz konusu içeriğe sahip salt bir melodram

türünden bahsetmekten ziyade modern hayatın sancularına müteallik bir melodramatik tahayyülden bahsetmemiz gerekir (Brooks, 1976: 11-22).¹

Balzac ve James başta olmakla birçok modern yazarın yapıtından yola çıkan yazara göre, “melodramatik” sıfatını geniş anlamda kullanmak suretiyle “modern imgelemdeki” önemli bir kipi tanımlamış oluruz (Brooks, 1976: ix). Bu yazarların, özellikle Balzac’ın, yapıtlarında yüzeysel gerçeklikle kaplanmış *ahlaki gize (moral occult)* ulaşabilmek için melodramatik forma başvurduğunu belirten Brooks (1976: 20), ayrıca bu yapıtlarda sessizlik anlarının önemini ve karakterlerin beden jestlerine yaptığı vurguları da hatırlatarak melodramatik metnin bir “sessizlik metni” (*the text of muteness*) olduğunu da vurgular. “Adı konamayan, nedensellik içinde keşfedilemeyen dokunaklılığın ve bu dokunaklılığın sağladığı hazzın, dilin yetmediği, iletişimin koptuğu her durumun yerine geçen ‘sessizlik’ anları” (Abisel vd., 2005: 39), melodramatik tahayyülün önemli bir parçasıdır.

Melodramın yükselişinin Fransa’da lisanssız tiyatrolarda konuşmanın yasak oluşu ile bağlantılı şekilde ele alan yazar, “konuşulamayan örtük gerçeğin” ancak bir sansasyonel sahneyle ortaya çıkarılabildiğini ve müziklerin, mimiklerin, pantomimin vb. bu sansasyonel anı yaratan melodramatik öğeler olduğunu belirtir (Williams, 1998: 52). İleride daha ayrıntılı göreceğimiz gibi Brooks’a göre özellikle sessiz sinemanın melodramatik formu kolayca benimsemesinin nedenlerinden biri de, onun bu “konuşulamayan gerçeği” iletme konusundaki kapasitesine bağlıdır (Brooks, 1994:11).

Brooks’a göre her ne kadar kökenleri Ortaçağa hatta Antik Yunan’a kadar ulaşsa da “melodram modern bir olgudur” (Brooks, 1976: 14) ve modernitenin “kaygıları” ile birebir ilişkilidir. Bu yüzden de Aydınlanma sonrası modern dünyada vuku bulan bütün kanun dışı olaylar, kölelik, ırkçılık, hastalık, sınıf çatışması, nükleer imha, hatta Holokost gibi sosyal sorunlar ve ıstıraplar da melodramlarda dramatize edilmiştir (Williams, 1998: 53). Ama melodramın oluşum ve gelişimi bir taraftan kutsal sonrası dünyada yeni kutsallık ihtiyacına, dinsel ahlakın meşruiyetine yaslanmayan yeni “manevi yaşamın” erdem arayışına tekabül ediyorsa, diğer taraftan melodram, bu ahlaki kaygılardan

¹ Linda Williams’a göre Brooks’un bu kuramsal başarısı, çalışmasında film kuramı ve eleştirisini dışarıda tutarak onların anakronik yaklaşımlarına kapıları kapatmasından ileri gelir (1998:51). Gledhill ise Brooks’un yaygın edebi gelenekten farklı olarak melodramı eleştirmeye değil, değerlendirmeye çalıştığını belirtir. “Melodramatik”i bir ilham kaynağı olarak gören Brooks, böylece burjuva/işçi sınıfı, melodram/ gerçekçilik, özdeşleşme/mesafeli kalma gibi karşıtlıkları dışarıda tutabilmiştir (Gledhill, 1994:29)

soyunmuş, modernitenin “aşkın evsizliğiyle” (Lukacs) baş etmeye çalışan şok ve sansasyon kurgusuna da denk düşer. Ahlaki kutuplaşmaya, masumun kurbanlaştırması ve zaferine, *pathosa* odaklanan erken melodramatik formlardan farklı olarak, 19. yüzyıl sonuna doğru melodramatik yapıtların şiddete, hileye, felakete yaptığı vurgunun daha da güçlenmesi (Singer, 2001: 91) bunun önemli göstergelerinden biridir.

Arzu, haz, fantezi, gibi psişik öğelerle şekillenen, modernleşmenin çetin uyumsuzluklarını gizleyerek “direnc noktaları” oluşturmaya çalışan bu hat, popüler kültürün birçok ögesi gibi melodramı da tekil okumadan ve indirgemeci yaklaşımlardan uzaklaştırmıştır. “Hayat kavgasının” bütün yıkıcılığını, büyük modern “yapılar” karşısında düşülen savunmasız konumu, rekabet ortamının tetiklediği kişilerarası güvensizliği ıslah etmeye çalışan modern birey, melodramatik kurgunun bu unsurlarına daha fazla yaslanıyordu artık. Zira melodram sosyal ve ekonomik olarak değilse de, en azından psikolojik olarak dünyayı daha güvenli bir yer haline getiriyordu (Singer, 2001: 137). Bu yüzden, Tom Gunning’in de hatırlattığı gibi, ahlaki giz, saklı güç ve erdemin önemi gibi öğeler melodramatik geleneğin bir tarafını oluştursa da, bu, diğer bir yönlere zevk ve sansasyonla- dengelenmelidir (Gunning, 1994: 51).

Dolayısıyla, Brooks’un erken melodramatik formlardaki ahlaki giz ve sansasyonun birbirine bağlı, diyalektik bir bütünlük içinde ele alışını ve 19. yüzyıl ortasında bozulan bu bütünlüğü melodramın degradasyonu olarak görmesini şüpheyle karşılayan Gunning, sansasyon teriminin bağımsız, ahlaki bir bileşime bağlı kalmadan da popüler kültürde yer almasına dikkat çekmiş ve bunu bilakis 19. yüzyıl sonundaki yaşamın geçirdiği dönüşümlere bağlamıştır. Gunning’e göre sadece beden ve duylara bağlı, ahlaktan ziyade fiziksel ve duyusal sansasyonun önce tiyatrodaki daha sonra romanda yaygınlaşması, melodrama içkin haz ekonomisinin bu döneme uygun dışavurumudur (Gunning, 1994: 52-53). Sanayileşme hızı ve sanayi burjuvazisinin egemen konumuyla, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla, kent hayatı ve kitle eylemlerinin sarsıntılarıyla el ele yürüyen bu dönemin kültürel yansımalarını ise Ünsal Oskay şöyle tarif etmektedir:

Bu yeni dönemde kentsel yaşam binlerce yıldan beri sürdüğü bazı özelliklerin yanı sıra, artık birçoklarının algılayamadığı, fakat katılmaktan, yaşamaktan kendilerini alıkoyamadıkları yepyeni özellikler kazanmıştır. Toplumsal farklılaşmaların derinleşip kurumlaştığı sanayi toplumu bu farklılıkların hissedilmesini azaltmak, böylelikle, kültürün maddi öğelerindeki gelişmeler sayesinde ekonomik alanda erişebileceği üretkenlik düzeyine çıkabilmek için,

kültürün tinsel alanında da değişimler yapmak ve çalışan ve yönetilen kitleleri katılacakları, içinde yer alacakları ve eğlenecekleri bir fantazmagorya ile yeni düzene bağlamak ister. Bu amaçla yeni kültürel düzenlemelere yönelir (Oskay, 2010: 67-68).

Oskay'a göre bu yeni dönemin üretimi, mekanik süreçler içinde seyretmektedir. Kibritin icadı, fotoğrafın icadı, işliklerdeki üretime ilişkin basitleştirilmiş işlemler insanı yaşadığı dış gerçekliği ancak şoklar şeklindeki görünümüleri ile yakalayabilecek bir algılama bozukluğuna yöneltmeye başlamıştır. Emeğin istihdamındaki segmentleşme sadece işçileri değil, yeni üretim biçimine tüketici olarak katılanları da kapsayacak şekilde, tüm topluma yayılmaktadır. Bu yüzden de yeni kent yaşamında olgular birer şok olarak algılanabilmekte, hiçbir olay, öncesinde olmuş olabilecek olaylar ile bağlantılı olarak algılanmamaktadır. Olaylar, gazetelerin hayatı günlükleştirmesi gibi, sadece yaşanan güne aitmiş gibi yaşanmaktadır. Bir sonraki günün ne getirebileceği olayların akışından izlenebilecek tarihin yardımı ile değil, gazetelerdeki yıldız fallarının yardımıyla, uzak "yıldızlardan" beklenmektedir (Oskay, 2010: 95-96).

Bu gelişmelerle birlikte, örneğin Amerika'da, yeni edebiyat, hissi romanlar ve kadın dergileri ile, eril ve anti-hümanist bir kültüre geçen yeni toplumda sosyal anlamda güçsüzleşen toplumsal kesimlere bu durumun verdiği acıları hafifletmek için bir çare gibi görünmeye başlamıştı. Dergilerin yanı sıra çıkan "aile romanlarını" ise cemaati azalan, toplumsal konumları gerilemeye başlayan rahipler yazmaya başlamıştı. Bir başka deyişle rahipler, kilisede yapamadıkları işleri, bu yeni dergilere yazı yazmakla, özellikle orta sınıfın okuduğu hissi romanlar yazmakla yapmaya başlamıştır (Oskay, 2010:110). Ama öte yandan da Poe'nun başlattığı dedektif öyküleri ve daha önceki Frankeştainlar, Drakulalar bu yeni toplumun 19. Yüzyılın ilk günlerinde modern insana edindirdiği kişilik yapısının, egemen sınıfın kendi egemenliğini kültürel bir hegemonya ile etkinleştirmeye, görünmezleştirmeye başladığı 1850'lerden itibaren yarattığı ruhsal gereksinimleri karşılamaktaydı (Oskay, 2010: 114).

Melodram da bu dönüşümlere bağlı değişimler geçirmekte, farklılaşmakta ve şekillenmekteydi. Örneğin Gerould'a göre melodramın yıkıcı, ajitasyoncu yönü tam da bu dönemde sanayi burjuvazisinin yükselişiyile el ele yürüyen 1830, 1848, 1871 devrimsel süreçleriyle birlikte keşfedilmişti. Dahası 1830 ve 1848 süreçlerinden sonra

sansürdeki yumuşamanın da etkisiyle melodram konularını gündelik hayattan alıyor; işçi sınıfının evini, iş yerini ve sokaklarını konu ediniyordu (Gerould, 1994: 186).

Öte yandan yeni kültürel düzenlemelerin sansasyon, şiddet, şok gibi unsurlarını dönemin gazete, poster, karikatür gibi ürünlerinde de gözlemleyen Singer, eğlencenin artık başlı başına bir kültüre dönüşmesini ve bunların modern kent yaşamının korkularını yatıştırmakta melodramatik kurgulara baş vurmakta olduğuna dikkat çeker. Üstelik, açlık, sınıfsal çatışma, sömürülme, iş güvensizliği, çalışma hayatının tehlikeleri, ev ve borç almanın kalpsiz kontrat sistemleri, kısaca, yaşamı yöneten eski feodal-cemaatçi yapıyla şiddetli bir biçimde çatışan yeni kapitalist toplumsal düzenin bütün bileşenleri de melodram anlatılarında önemli roller oynuyordu. Bu yüzden de melodramın en bilinen “klişeleri”, -tren raylarına bağlanan kahramanlar, parasızlıktan ölen ebeveynler, yoksul ve kimsesiz kalan çocuklar- hızlı toplumsal değişimlerin insanlarda yarattığı gizli korkuların sembolleri olarak görülebilirdi (Singer’dan akt. Arslan, 2007: 199).

1.4. Melodram ve Sinema

Böylece, melodramın sinemada ilk yıllarından itibaren var olduğunu gözlemlese de melodramın sinemayla ilişkisinin “arkeolojik kökenlerinin” daha da öncesine dayandığını belirtmek gerekiyor. Örneğin melodramatik imgelemin enerji ve müphemliğini geliştiren görsel kültürün genişlemesine dayandıran Gledhill’e göre, melodram henüz 19. Yüzyıl imgesel dünyası için model oluştururdu. Yazara göre daha 18. yüzyılda “minör house” un gösteriye bağlılığının, değişik kültürel formlarda görselliğe yapılan vurguyla buluşması sözel gösterinin yerini görsel gösteriye bırakması şeklinde gözlemlenmişti. Yani “dramatik kanıt, görsel kanıtla değiştirilmişti.” Ki, bu görsel kültürün gelişimi, 19. yüzyılda optik teknolojideki ilerlemeler ve kitlesel tüketim piyasasının ve görsel medyanın gelişimiyle daha da şiddetlenmiştir (Gledhill, 1994: 21-22).

Orijinal ve taklit sorunsalının geçersizleştiği, eşitlenmenin, seri üretimin, kopyalamanın el ele yürüdüğü bu süreç sadece ekonomik, teknik ve teknolojik boyutun değil, görme ve imgelem boyutunun da yaşadığı değişimlerin bir uzantısıydı. Sözgelimi bu dönemin önemli buluşlarından olan fotoğraf, Jonathan Crary’ye göre “yalnızca tüketim mallarına dayalı yeni bir ekonominin değil, aynı zamanda artık referans noktalarından etkili bir

biçimde azat edilmiş gösterge ve imgelerin dolaşımına girdiği ve çoğaldığı bir alanın tümüyle yeniden biçimlendirilme sürecinin de merkezi bir ögesidir” (Crary, 2004: 18).

Dolayısıyla bu değişimlere bağlı şekilde gelişen melodramlarda da konuşma serbest bırakılmasına rağmen sahne düzeni önemini ve etkisini kaybetmemiş, tam tersi, oyunların detaylandırılması gelişen teknik ve teknolojiyle sofistike hale getirilmiştir. Bu anaforda da iyi - kötü ahlak kutupsallığının görsel estetikle bir araya geldiği melodram 19. Yüzyıl imgesel girişimleri için model oluşturmuştur (Gledhill, 1994: 21-22).

Bir çok Viktoryen tür ressamı insan doğasının doruk anlardaki resimsel hikayesini anlatmak üzere jestler için eylem klavuzları ve teatral tablolar çizdiği zaman tiyatral *mise en scene*, çizimin koşulunu elde etme çabası gösteriyor, oyuncu sahneye sıklıkla dekoru sergilemek için veya iyi bilinen resmi dramatize etmek için yerleştiriliyordu. Perde kemeri (Proscenium arch) resim çerçevesine dönüşmüştü. İşte sinema, bu ortak resimsel ve anlatı enerjisinden ortaya çıkmıştır: “ilginç olan şey, film tekniklerinin hiç de özgün olmayışıdır” (Gledhill, 1994: 22).

Nicholas Vardac’ın “*From Stage to Screen*” (1949) (*Sahneden Perdeye*) çalışmasından yola çıkarak “sinematik” anlatı, stüdyo sistemi, döngüsel dağıtım gibi sinemaya özgü olguların 19. Yüzyıl melodramatik tiyatrosunun kurumsal ve estetik temelleri üzerinde oluştuğunu hatırlatan Gledhill, bu dönem tiyatrosunda geliştirilen kompleks tuzakların, köprülerin, hareketli dekorların, eylemlerin iç mekandan dış mekana taşınmasına veya melodramatik ertelemeye bütünlük içerisinde olan paralel kurguya imkan tanıdığını belirtir. Böylece “19. Yüzyıl sahnenin resimlenmesi (*pictorialisation*) hareketli görüntüyü (*moving pictures*) üretmiştir” (Gledhill, 1994: 23).

Üsteik bu dönemde melodram oyunlarındaki yazarın konumu da bir hayli değişmiştir. Melodramatik mizansen, gösteriyi ve gerekli sansasyonel sahneleri yaratan çok sayıdaki marangoz, sahne boyacısı, gazcı ve elektrikçi, sahne taşıyıcıları ve özel efekt operatörleri yazardan daha önemliydi. Genellikle yazardan beklenen, teatral öz-değerlere destek olan eylem ve durumlar için iskelet özet yazmasıydı” (Vardac’tan akt. Gledhill, 1994: 24). Dolayısıyla da 19. Yüzyıl melodram sahnesi sinemayı sadece estetik ve kavramsal olarak

değil, işlevsel olarak da doğurmuştur. Zira “bu dönemdeki tiyatro sahnesi 20. Yüzyıl film seti gibi çalışmaktadır” (Gledhill, 1994: 22).

Hem görsel mizansenin tuttuğu önemli yer, hem de modern muhayyile biçiminin uzantısı olması hasebiyle melodram, ortaya çıktığından itibaren sinema tarafından benimsenmiştir. Yani, ilk öykü anlatım tekniklerini tiyatrodan edinen sinema, tiyatronun egemen yapılarından olan melodrama da açık olmuştur. Daha sessiz döneminde, yirminci yüzyıl başında tiyatro sahnelerine hakim olan, fırtınaların, yangınların, araba yarışlarının, deniz kazalarının çokça yer aldığı “spectacle” adlı görkemli gösterilerin sinemaya aktarılması da (Abisel, 2010: 84) daha sonra, özellikle Griffith filmlerinde gözlemlenen paralel kurgu gibi teknik transformasyonlar da, bu melodramatik formun farklı tarz ve biçimlerde de olsa sinemanın belirleyici unsurlarından olacağına belirtileridir.

Beyazperdeye melodramın ilk yansıması oldukça erken bir döneme, ilk sinemasal dilin ve kurgunun yaratıcısı Griffith’in filmlerine denk düşer. Griffith filmlerindeki bu melodramatik yapının kökenlerini iyi bir Viktoryen roman geleneği temsilcisi olan Dickens’in yapıtlarında bulan ünlü yönetmen ve kuramcı Sergey Eisenstein, bu etkinin hem biçimsel hem de motif olmak üzere ikili bir yönde çalıştığını belirtir. Hem Viktoryen erdemin azap çeken ve kurtarılmaya muhtaç esir insanın konu edinmesi (Dickens’da çocuk, Griffith’de kadın), hem de bu kurtarma eylemi sırasında yaşananların paralel kurgusu ve eylem akışı, melodramatik sansasyon ve erteleme unsurlarını çağrıştıran ortak bir özelliği imlemektedir. Ama bu hat, iki yaratıcı insan arasındaki etkileşimin de ötesinde daha geniş bir devamlılığa işaret eder. Zira bir tarafta kent hayatının hızı ve teknolojisi, öbür tarafta taşranın fazileti ve durağanlığı gibi bir ikililiği içeren bu kurgu, önce Viktoryen İngiliz melodram tiyatrosuyla, daha sonra, Griffith’in temas içinde olduğu yüzyıl başındaki melodramatik Amerikan tiyatrosuyla geniş kitlelere yayılmıştır.

Griffith’in ortaya çıkışından hemen önce, Amerikan melodramının bu dönemi nasıldı? Bu dönemin en ilginç yönü, Griffith’in gelecekteki yaratıcılığının özelliği olan iki yanı, Dickens’in dikkat çekici özelliği olan bu iki yanı, görünçlükte sıkı sıkıya dokumasıdır (Eisenstein, 1985: 299).

Eisenstein için Griffith henüz oluşmuş klasik Amerikan sinemasının en iyi temsilcisi, uzman film yapımcıları için bir örnekti. Bu yüzden de Eisenstein’e göre teatral melodram sinemanın temel taşı, kaynağıdır (Bagrov, 2007: 5).

Fakat, her ne kadar ilk anlatı dilini tiyatrodan devralsa da, Abisel'e göre Griffith filmlerinin melodramatik örgüsü tiyatroya karşı "koyalamaca"ya tanıdığı yerle üstünlük sağlıyordu. Yazara göre bu melodramlardaki temeli oluşturan koyalamaca ve kurtarma, tüm dramatik anlatımın çıkış noktası olan kahraman ve düşmanı arasındaki çatışmayı eylemsel olarak daha geniş bir mekana ve zamana yayabiliyordu (Abisel, 2010:109-110).

Griffith filmlerinde öykü genellikle, masum genç kızlarla onları mahvetmeye çalışan kaba, kötü erkekler arasında gelişen olayları anlatır. Bir başka deyişle öykü, masum ve iyi olanla, kötü olan arasındaki gerilim üzerinde kurulur. Bu karşıtlık çerçevesinde Griffith, sıradan insanlardan oluşan seyircisine, kendileri gibi sıradan insanların öyküsünü anlatır. Yoksul erkek kahraman ya da öksüz genç kız iyi ve fedakardır, sabırlıdır. Kabalığın, "kötü" lüğün temsilcisi olan erkek ise saldırgan ve acımasızdır. Ancak, erdem, sabır ve sadakat ödüksüz kalmaz; sonunda iyiler kazanır (Abisel, 2010:110).

Amerika'nın güneyinde, tarımsal üretime dayalı püriten bir çevrede büyüyen ve muhafazakar biri olan Griffith bu nedenle sadakate, özveriye, sabra, çalışkanlığa büyük önem verir, iyilerle kötülerini düşünce sisteminde net biçimde ayırırdı. Eisenstein'ın deyişle "Griffith, Dickens'in anlatmayı çok sevdiği Victoria İngiltere'sinin o yaşlı iyi çelebilerinin ve tatlı yaşlı hanımefendilerinin duygusal insancılığında hiçbir zaman fazla uzaklaşma(mıştı)." Geleneksel ahlaki normları ve mevcut toplumsal düzeni onaylayan, eleştiriye yöneldiğinde bile olumsuz durumların nedenini yine bu değerlerin sarsılmasında bulan Griffith, film temalarını sağlam ahlak, kendine yetme, aile yaşantısına saygı, geleneksel cinsel rollere bağlılık vb. üzerine kurdu. Dolayısıyla toplumsal çalkantılardan ve yoksul düşmekten çok korkan Griffith, tüm sorunların çözümünü iyi niyette, hoşgörü ve kardeşlikte buluyordu (Abisel, 2010: 96). Yani Griffith'in filmlerinde melodram, yazarın öznel korku ve arzularıyla toplumsal olanın beraber yürütüldüğü bir formdu. Bu yüzden de onun filmlerinde dönemin siyasal çatışmalarının duygusal, kişisel bir düzlemde ve aile ölçeğinde ele alındığını, bu nedenle de onun melodramında kişisel olanın siyasal ve toplumsal olanı ifade ettiğini belirtebiliriz (akt. Akbulut, 2008: 44).

Melodram üzerine bir diğer önemli metni "*Melodrama, Body, Revolution*" da (*Melodram, Beden, Devrim*) Griffith filmleriyle melodram ilişkisine değinen Peter Brooks ise, özelde Griffith filmlerinin fakat genel olarak sessiz sinemanın melodrama yönelimini, onların melodramdaki beden dilinin önemini ustalıkla keşfine bağlıyor. Zira Brooks'a göre sessiz

sinema ilk defa melodramda olmak üzere, beden dilini, kendisi de bireyin bedeninin yarattığı anlama odaklanmak demek olan Fransız devrimi anında tekrar canlandırmıştır. Özellikle Griffith'in Fransa'daki devrim döneminde geçen "*Orphans of Storm*" (*Fırtına Öksüzleri*) filmini örnek veren yazara göre devrimsel süreç, beden üzerinden simgesel anlatımın kökenlerinin yer aldığı andır (Brooks, 1994: 17) ve Griffith sineması teknik olarak bu kökensel ana geri döner (Brooks, 1994: 11).

Daha açık söylersek, sessiz sinema, anlam taşıyıcısı olarak bedeni bir nevi kullanmak zorundaydı, fakat genel olarak sessiz sinema ama özellikle Griffith, anlamın konuşma olmaksızın iletilmesine izin veren biçimsel özelliklere ulaşmak için melodrama uzanmıştı. Dolayısıyla, sessiz sinemanın melodramla karşılaşması muhtemelen kaçınılmazdı, fakat Griffith filminde bunu Devrim'i de içererek yapmıştı. Yani Griffith'in sinematik stili, melodramın ve Devrim'in kesişmelerinde, modern estetiğin başat temsili olan bedenin anlama buluşması ile elde edilmişti (Brooks, 1994: 11).

Sonuç olarak melodramın 18. Yüzyıl Fransa'daki devrim tiyatrosunun bir ürünü olarak modern hayata doğmasına rağmen, onun modernlikle ilişkisinin bu devrimsel anı da aşan ve farklı biçimlerde modernleşmeyle el ele yürüyen bir anlamlandırma biçimi olduğunu iddia edebiliriz. Modernitenin bir çok "çetin gerçekliği" melodramatik tahayyülün diline tercüme edilerek kendini ifade edebilmiştir. Bu noktada onun özellikle modernitenin bir başka "çocuğu" olan sinemayla ilişkisi de hep yakın bir temasla sürmüştür, melodram bir birinden çok farklı film tarzlarına sızarak filmleri "melodramatik tahayyülün" lugatına sürüklemiştir diyebiliriz.

2. MELODRAM ve SOVYET DENEYİMİ

Bu bölümde Sovyet sinemasının melodramatik anlamlandırma ile nasıl ilişki kurduğu incelenecektir. Bunun için önce belirli siyasi ve toplumsal dönemsellikler içinde Sovyet sineması ve kültürü anlatılmaya çalışılacak, daha sonra ise aynı kültür politikaları içinde melodramla nasıl ilişki kurulduğu incelenecektir. Tezin konusunu daha çok 60-70 yılları filmleri ile post-sovyet toplumu arasındaki ilişkisellik oluşturduğu için, esasen bahsi geçen dönemin sinemasının nasıl bir dönüşümden geçerek oluştuğu ve aynı dönem sinemasının altyapısını neyin oluşturduğu açıklanacaktır. Daha sonra ise Sovyet Sineması'nın yekpare olarak bir melodramatik anlamlandırmaya izin verip vermeyeceği tartışılacaktır.

2.1. Sovyet Sineması ve Kültürel Yapısı

Sovyet Sineması üzerine akademik tartışmalar denince, genelde şöhretli “montaj sinemasının”, bir diğer deyişle “Sovyet avangard sinemasının” özelliklerinin çıkartılması, devrimsel zamanla bu montaj tekniği arasında ilişkiselliğin nasıl oluştuğu veya Stalin'in bu avangard sinemayı nasıl yok edip tek biçimli “toplumcu gerçekçiliği” yarattığı akla gelir. Oysa Sovyet sinemasının, bu dönemler de dahil, hiçbir zaman “tek bir biçim”de anlaşılmasına mahal vermemek, dahası geçirdiği dönüşümleri genel Sovyet kültürünün yaşadığı kültür politikaları ve ona verilen tepkiler biçiminde ortaya koymak daha doğru olacaktır. Bu bölümde ben de Sovyet sinemasına indirgemecilikten uzaklaşarak yaklaşılmaya, onu bir kültürel okuma içine yerleştirmeye çalışacak, dolayısıyla onun tarihselliğini kronolojik veya estetik tarzlara bağlı kalarak değil, daha çok Sovyet kültürü içinde bir anlatım, anlam arayışı ve gösterge olarak anlatmaya çalışacağım.

2.1.1. Devrim Sonrası Sovyetler`de Sinema

Lenin'in “bütün sanatlar arasında “bizim için” en önemlisi sinemadır” savsözünden yola çıkan Sovyetler, sinemaya her zaman özel, ayrıcalıklı bir yer tanımıştır. Lenin bunu söylerken hem geniş kitlelere devrimi anlatmak konusunda sinemanın barındırdığı potansiyeli, yani sonsuz çoğaltılabilme özelliğinin getirdiği propaganda gücünü farketmiş, hem de okuma yazma bilmeyen çok uluslu ve çok dilli geniş Sovyet coğrafyasında sessiz sinemanın “konuşmaya ihtiyaç duymamasını” da gözönünde bulundurmuştu. Zira Sovyetlerde, Ekim Devrimi'ni takip eden dört yıllık iç savaş boyunca sadece sinemanın olanakları değil, bütün sanat dallarında ajit-prop denilen yöntemlerin “ajitatif

propaganda”ya katkıları kullanılmıştır. Mesela dönemin en etkin sanat gruplarından konstrüktivistlere göre sinema ve fotoğraf hem “makinelere eseri” olmaları bakımından, hem de “hakikat ürettikleri” için ajit-prop için en uygun dallardı. Dönemin konstrüktivist LEF dergisine göre fotomontajın hakikat üretimindeki belgeselliği, başka hiç bir imgede yakalanamayacak kadar güçlüydü. Bunun yanında yapımı da göz önüne alındığında, makinelerin ürünü olması ve propaganda gücü gücü sayesinde, sinema, konstrüktivizm alanındaki en ideal mecraydı (Artun, 2016: 98-99). Bunun yanı sıra daha hızlı ve duygulara daha etkin hitap edebilme adına sokak festivalleri ve halka açık tiyatro oyunları gibi herkesin katıldığı kamusal sanat etkinlikler gerçekleştirilirdi ki, bu kitlesel gösterilerde de “sinematografik mizansen” etkili bir şekilde kullanılmaktaydı. (Clark, 2004:105).

Örneğin Devrim`in üçüncü yıldönümünde yapılan kutlamalarda, Kızıl Ordu ve Kızıl Donanma tiyatro gruplarında yer alan binlerce oyuncunun katılımıyla Kışlık Sarayı`nın ele geçirilişi canlandırılmıştır. Çarpışmalarda yenilgiye uğrayan soylular kamyonlara kaçarken projektörlerin ışıklarına yakalanmış ve bunu *Aurora* savaş gemisinden açılan yayılım ateşi, atılan toplar takip etmiştir. Yönetmen, zincirleme çarpışma sahnelerini canlandırırken “sinemasal etki” yaratmak için saray içindeki her bir pencereyi sırayla spot ışığıyla aydınlatmıştır (Clark, 2004: 105).

Fakat kitleleri hareketlendirmek ve yönetmek konusunda sinemasal mizansenin gücü sadece sokak gösterilerinin değil, başta Eisenstein olmak üzere 1920`li yıllardaki Sovyet avangard sinemasının da sık sık baş vurduğu bir fenomendi. Çünkü “sinema, başka hiç bir yerde var olması mümkün olmayan bir kitlesel topluluğun var olabileceği muhayyel bir mekan yaratı(yordu)” (Buck-Morss, 2004: 161). Sinema olmasaydı Sovyet deneyiminin olmasının bile şüpheli olacağını vurgulayan Susan Buck-Morss`a göre “Sovyet kolektif kimliği, algılanabilmek için sinema dünyasına ihtiyaç duyan bir fenomendi” (Buck-Morss, 2004:161).

Lenin`in yukarıda bahsettiğimiz sözünü duyuran Halk Eğitim Komiseri ve Sovyet kültür ideolojisinin kurucularından Lunaçarski de, yine aynı şekilde sinema ve gösterilerle devrimin geniş kitleler tarafından içselleştirmesinin önemini şu şekilde vurguluyordu:

Mesela sinema ya da ritim çalışmaları gibi yeni yeni ortaya çıkmış olan sanat biçimleri çok etkili biçimde kullanılabilir. Sinemanın propaganda ve ajitasyon konusundaki gücünü uzun uzadıya anlatmak gülünç kaçır –bu herkesin

malumdur. Genel Ordu Talimleri yoluyla, binlerce, on binlerce insanı kucaklayan ve ritmik bir biçimde hareket eden kitleler yarattığımızda kutlamalarımızın bürünebileceği karakteri bir düşünsenize - ortaya sadece bir kalabalık değil, samimiyetle tek bir belirli fikrin hükmü altında olan, sıkı sıkıya yönlendirilmiş kolektif, barışçı bir ordu çıkacaktır (akt. Buck-Morris, 2004:159).

Bunlara paralel olarak 1918 yılından itibaren “Ajitasyon Trenleri” de seferlerine başlamıştı. Propaganda için gerekli tüm donanıma sahip bu trenler ülkenin en ücra köşelerine bile giderek hem bu yerleri görüntülemiş, hem de halk için film gösterimleri düzenleyerek sinemanın ajitasyon ve eğlencelik yönünü elele yürütmüşlerdir (Abisel, 2010: 207).

Ama tam da bu önem yüzünden, üstelik daha sonra sesin de sinemaya dahil olması ile, sinema üzerinde biçimsel tartışmalar Sovyet deneyimi süresince hiç bitmemiş, bir takım dönemsel kırılmalarla birlikte hiçbir zaman tek bir boyut üzerinde ilerlememiştir.

Tartışmalar öncelikle yapım ve dağıtım gibi ekonomik düzeyde başlamıştı. Devrimin ilk yıllarında sinema yapım şirketleri ve kurumlarının kamulaştırılması tartışması ile başlayan süreç ve yeniden yapılandırma, bütün 20’li yıllar boyunca sürmüş ve sonuçta bu yapım şirketlerinin 1935’te Mosfilm adı altında birleştirilmesiyle son bulmuştur (Nussinova, 1996: 163). Öte yandan sinemanın ekonomisi nasıl devrim öncesi ve sonrası diye tartışılmaya ve bir kopuşun yaşanmasına neden oluyorduysa, aynı şekilde estetik ve düşünsel tartışmalar da devrimsel kırılmanın tanıklığında ilerliyordu. Örneğin 1924’te Eisenstein ve Kuleşovun başını çektiği bir grup sinemacı Devrimci Sinema Derneği’ni (ARC) kurmuştu.

Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Grigory Kozintsev, Leonid Trauberg, Georgi ve Sergei Vasiliev, Sergei Yutkevich, Friedrich Ermler, Esfir Shub ve önde gelen diğer sinemacıların da üye olduğu ARC’nin amacı, yaratıcı süreç üzerindeki ideolojik kontrolü güçlendirmektir. Neredeyse her stüdyoda şubeler oluşturuldu ve örgütün, aralarında haftalık gazete Kino ve (daha sonra) Sovietskiy ekran ile Kino i kultura adlı dergilerin de bulunduğu kendi yayınları vardı (Nussinova, 1996: 163).

Burada önemli olan sadece sinemacıların yeni tip bir örgetlenmesi değildi, aynı zamanda yeni tip, devrimci bir estetik yaratma arzusu daha fazla söz konusuydu. Bu, devrim

öncesiyle bağlarını tamamen koparmaya çalışan düşünsel bir boyuttu. Böylece ekonomi ve biçimin içiçe ve paralel tartışılması bütün Sovyet deneyimi süresince gözlenecekti.

Örneğin 20'li yıllar Sovyet avant-garde sinemasının alameti farikası sayılan “montaj tekniği” tam da bu iki boyutun – ekonomik ve biçimsel boyutun- paralellüğünden doğmuştur.

Sinemada gerçekliğe-özellikle de Devrimin hızla değişen gerçekliğine- bağlılık, montaj kullanımı yoluyla sinematografik temsili dönüştürür duruma geldi. Buna kısmen geçmişe yönelik bilinçdışı bir saldırganlık, kısmen de ekonomik zorunluluk neden oldu. Ham film kıtlığıyla birlikte, sinema için gelişmenin tek yolu, eski filmlerin bazen negatiflerin üzerinde bile yeniden kurgulanmasıydı. Bu durum göz önüne alınarak, Moskova Film Komitesinin yapım bölümünde özel bir “yeniden kurgulama bölümü” kuruldu. Sinema tarihçisi Veniamin Vishnevsky'ye göre, Vladimir Gardin ilk Sovyet montaj teorisyeniydi. 10 Şubat 1919'da Gardin, sanat filminin temellerinden biri olan montaj konusunda Yeniden Kurgulama Bölümü'ne bir konferans verdi. Bu konferansın, meslektaşları üzerinde, en başta da Lev Kuleshov üzerinde büyük bir etkisi oldu. Ünlü “deneyleri” Sovyet montaj kavramının kaynağı sayılan Kuleshov, Vishnevsky'ye göre, Gardin'in ortaya koyduğu düşünceleri geliştirmişti. (Nussinova, 1996: 167)

Ama ekonomi ve biçimsel tartışmaların yarattığı avant-garde sinemaya karşı, 20'li yıllarda yine aynı nedenlerle tam karşı kutupta, klasik öykülemeyi savunan sinemacılar da vardı. A. Ivanovsky, C.Sabinsky ve P.Chardy'nin gibi yönetmenler bunlara örnek gösterilebilir. Bu yönetmenler “daha çok geleneksel tekniği, devreye giren “devrimci” konuyla harmanlama eğilimindeydi” (Nussinova, 1996: 171). Hatta “Sovyet filmleri, Hollywood etkisiyle, “sanatı” model almaktan çark edip kapitalist muadilleri gibi popülerleşmeye çabalamaya başlamıştı”. Öyle ki, Sovyet aktrist Nina Lee, Sovyetler Birliğinde “Rus Mary Pickford'u” diye ün salmış, Pickford kendisi de (Douglas Fairbanks'la birlikte) 1926'da Moskova'da hayranlarını ziyaret etmiş ve *Mary Pickford'un Öpücüğü* isimli Sovyet filminin çekilmesine vesile olmuştur (Buck-Morss, 2004:171).²

² Sovyetler Birliği'nde 1928 yılında seyirciler arasında yapılan “en sevdikleri film” araştırmasında *Mary Pickford'un Öpücüğü* en çok sevilen beşinci film olmuştur (akt. Buck-Morss, 2004:171).

Amerikan filmleri Rus perdesine Devrim`den önce de hakim olmaya başlamıştı ve bu eğilim NEP dönemi boyunca sürdü. Sovyet sinemasının öncülerinden Lev Kuleşov “Amerikancılık” hastalığına tutulduğunu itiraf etmişti – üstelik bu konuda yalnız sayılmazdı. Hansen 1920`lerde genelde Sovyet film çalışmalarında gittikçe belirginleşen bir “Amerikan aksanı” olduğunu söyler: kesme hızı daha fazlalaşmış, çerçeveler daha yakınlaşmış, öykü alanı ortadan kalkmıştır (Buck-Morss, 2004: 171).

Dolayısıyla 1920`li yıllarda Sovyetler Birliğinde sinema, hem entelektüel avangard filmleri, hem de ithal ve yerli lirik filmleri barındıran iki kutuplu bir gelişim içerisinde ilerlemekteydi. Fakat “1920`lerde sinema, esas olarak bir kent eğlencesiydi ve halkın çoğu köylerde yaşamaktaydı” (Kenez, 1996: 389). Yani halkın çoğunluğu hala biletli izleyici olarak sinema ile tanışmamıştı. Bu, Stalin dönemindeki “kültür devrimi” ve “toplumcu gerçekçilik”in ilan edilmesinin başat “ideolojik” nedenlerinden biriydi.

2.1.2. Stalin Dönemi Sovyet Sineması

1930`lara gelindiğinde izleyicilerin tercih seçenekleri azalmış ve bir önceki on yılda çok popüler olan yabancı filmlerin ithali hemen hemen durmuştu. 1928`deki Birinci Beş Yıllık Plan`a kadar, Sovyetler Birliği`ndeki yıllık toplam gişe hasılatlarının yarısından fazlası yabancı filmlerden elde ediliyordu, ama 1930`lara gelindiğinde sadece Stalin`in bizzat izleyip onay verdiği filmler gösterime girebiliyordu (Buck-Morss, 2004: 171). Yerli üretimde ise 1920`lerde endüstri yılda 120-140 film üretirken 1933`e gelindiğinde 35 filme düşülmüş ve 1930`lar boyunca öyle kalmıştır (Kenez, 1996: 390).

Ama diğer taraftan 1930`larda sinemaya gitmek, ilk kez ortalama vatandaşın yaşamının bir parçası haline gelmeye başlamıştı. Topraklar kolhozlar altında birleştirilmiş, köyler, kolektif çiftliklere katılmıştı; bu büyük kolektif çiftlikler ise projektörler satın almaktaydı. Böylece 1928-1940 arasında tesis sayısı dörde, satılan bilet sayısı üçe katlanmıştı (Kenez, 1996: 389). Sovyetler`de sinema sanayinin yeniden yapılandırıldığı ve film yapım altyapısının güçlendirilmeye başlanması 1935 yılına tekabül eder. Sadece merkezde değil, Birliği oluşturan diğer Cumhuriyetlerde de film stüdyoları ya kurulmaya başlanmış, ya da kurulması için planlama dahiline alınmıştı. 1935`te 120 milyon metre film üreten sanayi, 1937 yılında bunu 200 milyon metreye, 1938`te 320 milyon metreye çıkarmıştı ki, bu Sovyetler`i ABD ve Almanya`dan sonra üçüncü büyük üretici konumuna getirmişti. Aynı

şekilde 1928`de yıllık toplam koltuk kapasitesi 310 milyon olan film gösterimi olanağı, 1939 yılında 3 katına, 1942 yılında 9 katına çıkmıştı (Marshall, 1947: 190-192).

Seyircilerin artıp, film çeşitliliğinin azaldığı bu yıllarda, Sovyet sanatı biçimsel olarak da daralma yaşamakta, halk ve devrimci bilinç için en uygun biçimi bulmayı tartışmaktaydı. Yani 1928`de uygulamaya konan “Kültür Devrimi”, “Bolşevik liderlere bir kusur gibi görünen şeyi düzeltmeyi amaçlamaktaydı: sanatsal açıdan çok ilginç ve deneysel olan eserler, sıradan insanlara ulaşamıyordu. İşçi ve köylüleri etkilemek için izleyicinin ilgisi çekilmeliydi” (Kenez,1996: 389). Bu şekilde, o ana kadar biçimsel tartışmalara müdahale etmeyen ve sanatın tek finansörü olan Devlet`in –ya da Parti`nin- tartışmaları kesecek müdahalesi başlamıştı.

Daha 1928`den itibaren siyasi kadrolarda yapılan değişiklikler kültür alanında da etkisini hissettirmeye başlamıştı. Örneğin Eisenstein biçimcilikle suçlanmış ve aynı yıl parti kurullarının bir araya geldiği konferansta, sinemadaki “biçimci” eğilimler ve kentsoylu kalıntılar eleştirilmiştir. Bu konferansta yayınlanan bildiride bir filmin “milyonlar tarafından anlaşılabilir bir biçimde sunulması” sanat kalitesinin belirlenmesinde temel kriter olarak gösterilmiştir (Abisel, 2010:211).

İşte 1934`te Maksim Gorki Birinci Yazarlar Kongresinde daha sonra Sovyet`lerin bir dönem resmi sanat biçimi olacak “toplumcu gerçekçiliğin” esaslarını ilan ettiğinde gerisinde bu tartışmaları ve gelişmeleri bırakmak iddiasındaydı ve bu, 1928`te başlayan Kültür Devrimi`nin bir sonucuydu.

Genel olarak Gorki`ye göre, Sovyetler`deki sanatçılar bütün dünyayı kapsayacak öneme sahip bir sürecin içersindeydiler ve bu, her türlü sosyal parazitliğin bertaraf edilmesi üzerine kurulu, yeni bir kültür yaratma süreciydi. Bu yüzden de 1934`teki konuşmasında Gorki, “tek bir aile olarak birleşmiş bir insanlığın, yeryüzünde yaşamının mutluluğunu tadabilmesi için bireyin yeteneklerinin sürekli olarak geliştirilmesi gerektiğini” vurguluyordu (Teksoy, 2005: 264).

Gorki, özellikle Sovyet sanat kuramının bu dönemden itibaren savunacağı “devrimci romantizm” ve “olumlu tip” kavramlarını daha önceden formüle etmeye başlamıştı. Örneğin 1930-31`de kaleme aldığı “Sanat İşçiliği Üzerine Söyleşi”de, edebiyatta asıl aradığının her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak, “güçlü”, “eleştirel zekaya sahip bir kişiliği olan” bir “kahraman” olduğunu belirterek *olumlu tipi* tanımlamıştır. Aynı

makalede *gerçekliği* de bireycilikten sosyalizme varan yolda, gelişmenin süreci içinde ele alıp onu yalnız bugünkü haliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle de ele alınması gerektiğini belirtir (Oktay, 1986: 106). Bu demektir ki, Gorki için gerçeklik sadece bir yansıtma değil, aynı zamanda bir yaratıcılık, geleceği imleyen romantik bir yaratım edimidir. Sovyet Yazarlar Birliği'nin tüzüğündeki toplumcu gerçekçilik tanımı , işte Gorki'nin bu formülasyonuna uygundur: “Toplumcu gerçekçilik, sanatçıdan, ileriye doğru gelişmesi içinde gerçekliğin hakikate bağlı, somut-tarihsel olarak verilmesini ister” (akt. Oktay, 1986: 107).

Toplumcu gerçekçilik, devlet eliyle dayatılan bir sanat biçimi idi; fakat bunun aynı zamanda bir takım “eksiklerin” ve ya “ihtiyaçların” karşılanması olduğunu gözden kaçırmak Sovyet kültürü ve ideolojisini iskalamaya sebep olabilir. Her şeyden önce, hem kültür devrimi hem de toplumcu gerçekçilik, yukarıda da belirtildiği üzere “kent kitlesini” değil, Sovyet nüfusunun daha yoğunlukta olduğu “köy halkını” göz önüne alıyordu. İkincisi, toplumcu gerçekçilik, kolay anlaşılma sanrısı ile, imgelemin yoğunlukta olduğu “şiirsel anlatımı” değil, düz yazımı tercih etmişti.

Örneğin Sovyet eleştirmeni Dobin, “Sinema`da şiir ve düzyazı” makalesinde 20`lerden 30`lara geçişteki “şiirsel Sovyet sinemasının krizini” araştırırken, aynı dönemde Eisentein`in savunusuna karşı dönemin ünlü şairi Yutkeviç`in “şiirsel sinema”ya ve 20`lerin ünlü yönetmenlerine eleştirisini ve onların Sovyet sinemasına zarar vermekle suçladığını hatırlatır (akt. Marshall, 2005: 184). Üstelik toplumcu gerçekçiliğin yazın esaslı olmasının bir nedeni de Sovyet sanat kuramcılarının dayandıkları ondokuzuncu yüzyıl Rus kültürünün ağırlıkla “edebiyat merkezli” olmasıydı. Yani özetle, toplumcu gerçekçilik her şeyden önce yazın estetiğini ve 19. yüzyıl Rus romanını esas almaktaydı (Oktay, 1986: ; Kagarlitski, 1991: 126). Üçüncü ve belki en önemlisi ise, gerçeklik içindeki romantik ve duyumsal ütopyanın Sovyet kültürü içerisinde bir cazibesinin olmasıydı. Bu yüzden de Alla Efimova, örneğin güneşle dolup taşan tipik toplumcu gerçekçi resimlerin tasvir ettikleri şey sayesinde değil, bunu tasvir etme tarzları sayesinde etkili olduklarını iddia eder (akt. Buck-Morss, 2004: 133). Yani *toplumcu gerçekçilik* içeriği ile değil, biçimi ile; şüpheli gerçekliği ile değil, vaat ettiği arzusuyla alımlayıcıyı etkisi altına alma gücündeydi.

Bu ressamaların bedensel rahatlığı – ölüme karşı hayatı, hastalığa karşı sağlığı, kıtlığa karşı bolluğu temsil etmek için başvurdukları görsel üslup, resimlere

bakanlara, ideolojik açıdan zorlama sayılabilecek içerikleriyle pek alakası olmayan bedensel bir düzeyde hitap ediyordu. Dönemin metinlerinden “gerçekçiliğin seyircinin kendisini “gerçek” – canlı ve duyuşal açıdan hassasiyet sahibi- hissettirmek olarak anlaşıldığını” gösterir. “Canlandırma”, “uyandırmak”, “bam teline basmak” gibi amaçlar salt ideolojik fikir aşılama kaygısından daha önceliklidir (Buck-Morss, 2004: 133).

Buck-Morss burada Sovyet Birliği’nin savaşlardan ve kıtlıktan yorgun düşmüş etki alanındaki nüfusa daha önce deneyimlemedikleri düzeylerde kamusal sağlık, tıbbi bakım ve boş vakit imkanı verdiğini ve bunların demokratik biçimde dağıtılışının dünya için bir model oluşturduğunu da unutmamamız gerektiğini hatırlatır (Buck-Morss, 2004: 133). Bu cazibenin göstergesi olarak da, toplumcu gerçekçiliğin ilanının Stalinci ilk 5 yıllık planın başarılarının ortaya çıkmasından, Sovyetlerin ciddi ekonomik gelişim göstermesinden hemen sonra ortaya çıktığını eklemek gerekir. İkinci 5 yıllık planın başladığı 1932’inin sloganının “zorlukların son yılı” olduğunu hatırlamak gerek (Marshall, 1947: 169).

Sinemada da toplumcu gerçekçilik bu izleği takip edip, edebi ve sanatsal gerçekçilik modellerine başvurarak, Sovyet yaşamını sosyalist kalkınmanın gerçekliğine uygun olarak temsil etme iddiasındaydı. İnsanlar, nasıl oldukları varsayılıyorsa öyle gösteriliyor ve Sovyet toplumu, sosyalizm yolunda başarılı bir toplum olarak resmediliyordu. Toplumcu gerçekçi filmler, aynı akımın romanlarındakine benzer şekilde belirli bir örgüyü izlerdi : “Kahraman, olumlu bir karakterin, komünist sınıfı gelişkin bir Parti liderinin vesayeti altında engellerin üstesinden gelir, kötü adamın, yeni sosyalist topluma nedensiz nefret duyan bir kişinin maskesini düşürür ve süreç içinde kendisi üstün bilince ulaşır – yani daha iyi bir kişi olur” (Kenez, 1996: 390).

Bu geçişte estetik tartışmalar kadar yukarıda bahsedilen sinema sanayisinin ekonomik durumu da etkili olmuştur. Zira hem 20’li yıllarda çok popüler olan yabancı film ithalinin 30’lara doğru durması, hem de agit-prop filmlerin egemenliği ile yerli film üretiminin azalması kentlerde seyirciyi sinemadan uzaklaştırmıştı. 1920’lerde Sovyet sinema endüstrisi 120 ile 140 arası film üretirken 1933’e gelindiğinde bu sayı 35 filme düşmüştü (Kenez, 1996: 390). Dolayısıyla sanayinin mali açıdan ayakta kalabilmek için çok sayıda seyirciye ihtiyaç duyması, Sovyet film yapımcılarını batılı film yapma tarzını bilinçli taklit etmeye yönlendiriyordu (Buck-Morss, 2004: 172).

Örneğin Soyuzkino idari şefi Boris Şumiyatski *Milyonların Sineması* (1935) başlıklı kitabında, Sovyet avangardının “sanat filmleri”ni, devrim öncesi sinemanın çıkmazını devam ettirmeleri bakımından “tipik burjuva” olmakla suçluyor ve bu filmlere “montaja verdikleri aşırı değer”in estetiği siyasetten tecrit etmeye yol açtığını söyleyerek saldırıyordu. Bu filmlerin kitleleri başkışı haline getirmelerinin, “küçük burjuva eşitlik anlayışı”ndan kaynaklandığını ve Hollywood’un toplumcu gerçekçiliğe, avangardın deneylerinden çok daha uygun bir örnek olduğunu söyleyerek, film sanayisini canlandırmak için Kırım’da bir Sovyet Hollywood’u yapılması için girişimde bulunmuştu. Ne var ki, sonuç hüsrarla bitip üretilen filmlerin sayısı tam tersi düşmeye devam edince Şumiyatski Sovyet film sanayisine sabotaj yapmakla suçlanmış ve 1938’de tutuklanarak kurşuna dizilmişti (Buck-Morss, 2004: 173).³

2.1.3. Stalin Sonrası Sovyet Sineması

Sovyet sanatında katı anlamıyla toplumcu gerçekçiliğin kısa bir sürede, bir tek Stalin çağında var olduğunu söyleyen Boris Kagarlitski, *Thaw`la* (“buzların çözülmesi”yle) birlikte “sanatın, toplumcu gerçekçiliğe bağdaşır görülerek açık biçimde rehabilite edildiğini” belirtir (Kagarlitski, 1991: 125). “Yumuşama Dönemi”ni ifade eden *Thaw (Ottepel)* İlya Ehrenburg’un 1956 tarihli aynı isimli romanından geliyordu ve dönemin bütün kültürel ve siyasal anlayışını anlatmak için kullanılmaktaydı. Romanda, Sovyet insanının bir zamanlar inandığı ve bağlı olduğu kalıpların yıkılması anlatılır. Dolayısıyla bu dönem – 1968’te Sovyetlerin Prag’a ordu yürütmesi ile sembolik olarak da bitmiş sayılan dönem- bir takım yumuşama ve esnemelerin hem kültürel hem de siyasal zeminde gözlemlendiği “liberalleşme” dönemi idi. Yumuşamanın tam anlamıyla siyasal ve kültürel yaşama yayılması, Komünist Parti’nin 1956’daki 20.Kongresi’nde Kruşçev’in, Stalin’in “kişilik kültü”nü eleştirmesiyle olmuştu. Böylece sinema eleştirmenleri 1957-1967 arasını liberal “altmış kuşağı”nın (*shestidesyatniki*) sinemaya egemen olduğu zaman olarak değerlendirmişlerdir (Johnson, 1996: 641).

³ Stalin dönemi aynı zamanda 2. Dünya savaşı yıllarına rastladığından, Sovyetler’in savaşa katıldığı ve “Büyük Vatan Savunması” olarak isimlendirilen 1941-1945 dönemi için ayrı bir başlık açılmalıdır. Savaş, dönemin “vatansever”, “kahramanlık” öyküleri gibi içerikleri belirlemesi ile birlikte bir takım teknik gelişmeleri de tetiklemiştir. Örneğin Marshall, 1942 yılında ön cepheye, çoğu daha sonra savaşta ölen, 160’ tan fazla kameralı ekibin gönderildiğini, bunların sadece savaştan günlük haberleri kaydetmediğini, *Savaş ta Bir Gün* gibi uzun metraj filmler yaptığını da hatırlatır. Böylece savaş ön cephesinden yapılan belgesel filmler ve bunların seyircilere ulaştırılması Sovyet Sineması’na hızlı kayıt ve hızlı üretim gibi özellikler kazandırmıştır (Marshall, 1947 : 174-176).

Fakat kültürel alanda yaşanan bu yumuşamayı *Thaw* terimiyle ifade edilmesine şiddetle karşı çıkıp, bunun daha büyük bir değişime tekabül ettiğini öne sürenler de vardı. Örneğin dönemin ünlü Rus şairi Yevtuşenko şöyle yazıyordu:

Bu süreci betimlerken, Ehrenburg'dan alınan “buzların çözülüşü” sözünün kullanılmasına katılmıyorum. Basında buna birkaç kez karşı çıktım ve yine itiraz etmek isterim. Buzların çözülüşü kışın olabilir. Oysa mevsim ilkbahar – son donları ve soğuk rüzgarlarıyla zor bir ilkbahar; bir adım sola, bir adım sağa ve bir adım geri atan, ama sonra buna karşın iki üç adım ileri atan bir ilkbahar (akt. Kagarlitski, 1991: 158).

Yevtuşenko'nun bu coşkusu, dönemin genel Sovyet politikaları göz önünde bulundurulurken abartılı görülebilirdi. Sonuçta “reform dönemi uzadıkça, girilen işin radikal dönüşümden çok “ideolojiye de yansıyan, denetim altındaki bir modernleşme” olduğu daha fazla açığa çıkıyordu” (Kagarlitski, 1991: 161).

Ama öte yandan sinema için bir “bahar dönemi” ve “yeni dalga”nın yaranmış olduğu hala öne sürülebilirdi. 1960'lar Sovyet Sineması için yaptığı derleme çalışmasını “Sovyet Sinemasının Bahar Zamanı” olarak adlandıran ve derlemenin esasını teşkil eden makalesini “Bilinmeyen Yeni Dalga: 1960'lar Sovyet Sineması” olarak kaleme alan Alexander Prokhorov da bu görüştedir. Bu Sovyet Yeni Dalgası'nı 2.Dünya Savaşı sonra Avrupada ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalgası, Yeni Alman Sineması ve Polonya Okulları ile kıyaslayan yazara göre bahsedilen bu akımlar dünyada yeterince bilinmesine rağmen Sovyet Yeni Dalgası ihmal edilmiştir. Oysa Stalin'in ölümü sonrası Sovyet yönetmenler 1920'li yıllar Sovyet avant garde ruhunu tekrar diriltmiş ve film sanatında görsel ve anlatsal yeniliklere imza atmıştır (Prokhorov, 2001:7).

Önceki kuşaktan M.Romm, M.Kalatozov, G.Kozintsev gibi yönetmenler bu dönemde yeni bir görsel ve anlatsal dil ortaya koyduğu gibi, G.Chuchrai, A.Tarkovski, A.Paradjanov, M.Khutsiev gibi ünlü yönetmenler de ilk filmlerini bu dönemde üretmişlerdir. Diğer taraftan 1950'lerin sonu itibarıyla film üretimi sayı Stalin dönemindekinin 10-15 katına çıkmış ve 1960'ların ortasından itibaren yıllık ortalama 150 filmin altına düşmemiştir (Prokhorov, 2001:8; Johnson, 1996; 641).

Stalin döneminde “yazınsal anlatı” dilini kullanmak zorunda olan sinema, Sovyet Yeni Dalga yönetmenleriyle tekrar “şiiirsel anlatı”ya dönüş yapabilmiş ve görsel anlatıyı daha

çok önemsemişlerdir. Hatta 20'li yılların Pudovkin, Eisentein, Dovzhenko gibi yönetmenlerinin “şiiirsel” anlatımı ile Yeni Dalga yönetmenlerinin “şiiirsel” anlatımı arasında paralellik olduğunu savunan Herbert Marshall'a göre, bu yönetmenler geçmişin ele alınışı, folklor ve masalları kullanışı, din ve şiiirselliiğe tanıdıkları yer yüzünden, “arkaik” olarak bile adlandırılmışlardır (Marshall, 2005 :174).

Thaw döneminde, filmin görsel dışavurumu, öyküden ve sestten daha önemliydi. Filmin anlam yapımında çoğu zaman görüntü yönetmeni, yönetmenden daha önemliydi. Romm'un filmindeki görsel dışavurum daha çok German Lavrov'un kamera işine dayanıyordusa, *Mektup* filminde Urusevskii'nin kamera işi filmin diğier bütün yönlerinden daha baskındı. Ünlü Rus konstrüktivist Rodçenko'nun (1891-1956) öğrencisi olan Urusevskii, modernitenin ve makineli uygarlığın cazibesini hocasından miras alan, ama modernite projesine trajik olarak bakan ortağı Kalatazov'la yine de bunu paylaşan son Rus konstrüktist idi. Urusevskii geleneksel olmayan çekimlerinde çapraz örüntülere oldukça büyük üstünlük tanıyordu. Hızlı montaj, çoğul bindirme, çapraşık panoramik çekim ve bireysel kamera açıları onun filmlerini benzersiz görsel deneyime dönüştürüyordu (Prokhorov, 2001:13).

Vida Johnson'a göre *Thaw* döneminde iki başat konu filmlerde öne çıkmaktadır; çocukluktan yetişkinliğe geçiş ve 2.Dünya Savaşı'nı sadece zafer ve kahramanlık üzerine kurgulayan anlatıların yerini savaşın “insan yüzüne” terk etmesi. İlki daha çok ilk filmlerini yapan yönetmenlerde ve öğrenci filmlerinde tercih ediliyordusa, ikincisi daha olgun yönetmenler tarafından işlenerek insanlara savaş döneminde yaşadıkları kendi acıları ve kayıplarına dokunma şansı tanıyordu (Johnson, 1996; 643).

Ama bunlarla el ele yürüyen diğier bir konu *Thaw* döneminin politik retoriğinde sık sık dile getirilen devrimin ilk kaynaklarına dönüş ve yeni modernleşme hamlesinin dönemin filmlerinde de ele alınışiydı. Bu yüzden yeni inşaatlar ve şehir sokaklarının görünümü, ev içi ve kamusal alanın yeni biçimde ele alınışı, bireysel ve toplumsal olan arasında bir takım ayrımlar, liberal mobilizasyon ve insanların hareketliliği, doğanın kullanımı, bu dönem filmlerinde diğier perspektiflerden sık sık görünür oluyordu (Prokhorov, 2001:13; Oukaderova, 2017:11). Örneğın kentlerin sinemada görünümü, artık sadece bir (ideolojik) savaş alanı olarak diğier, günlük yaşamın sürüp gittiği temsiller olarak da karşımıza çıkmaktaydı.

Yeni şehirlerin ve yeni mimarının ortaya çıkması *Adressiz Kız* (“Devushka bez adresa”, Eldar Riazanov, 1957) , *Yetişkin Çocuklar* (“Vzroslye deti”, Villen Azarov, 1961) *Cheriomushki* (Gerbert Rappoport, 1963) ve *İki Pazar Günü* (“Dva voskreseniia”, Vladimir Shredel, 1963) da dahil bir çok *Thaw* dönemi filmlerinde defalarca kutsanırdı . Özellikle *Yetişkin Çocuklar* filmi, genç, modaaya uygun mimarlar ve onların çağdaş iç mimari konusundaki telaşlarını samimi bir alay konusu yapar. Üstelik bu dönem filmlerindeki kentler, sadece yeni inşaatlar vasıtasıyla değil, festivaller ve gündelik insanlarla da dönüştürülür. Bu yüzden de “*Komet*”den *Gelen Bahriyeli* (Matros s “Komety,” Isidor Annenskii, 1958) filmi, Moskova`daki 1957 Gençlik Festivali kutlamalarına yer vererek, binlerce kişilik kalabalığı Başkent sokaklarına getirir - Stalinist bina cephelerine asılarak onu görünmez kılan uluslararası bayraklar deniziyle tamamlanan devasa, bütün kökenleri ve renkleriyle aşılmaz kalabalıklar (Oukaderova, 2017: 12).

Mekanın kurgusu, dolayısıyla özel ve sosyal-kamusal alanın ele alınışı Sovyetlerde her zaman önemli olmuştu. 1920`li yıllarda özel ve kamusal ayrımını kapitalizme bağlı bir nosyon olarak redd eden Sovyetler, fabrikayı hem kamusal alan, hem de bir “ev” olarak görmeye çalışmıştı: “her şey kamusaldı ve kamusal da fabrika demektir”. Fakat barınma ihtiyacının dayattığı zorunluluklara pragmatik bir çözüm olarak komünal apartmanlar ortaya çıkmıştı. Yeni bir yasa ile bu apartmanlarda bireylere en az on metre kare, ailelere en az otuz metre kare alan verilecekti; özel hayat bu bölünmüş mekanlarda yaşanabilecekti.

Komünal apartmanın geri kalanı ortak alandı: Telefonun bulunduğu (ve konuşmalara herkesin kulak misafiri olabileceği) hol, (aile mahremiyetinin imkansız olduğu, ortaklığın da bulunmadığı) mutfak, Stalin ve Lenin portrelerinin bulunduğu “kızıl köşe” (buraya daha sonraları televizyon konacaktı), (bedenin mahremiyetinin ortak mekana devredildiği) banyo ve (en temel fiziksel ihtiyaçların kolektif müzakere konusu haline getirildiği) tuvalet (Buck-Morss, 2004: 213).

Fakat 1950`lerin ortalarından itibaren Kruşçev yönetimi devralıp Devrim`in ilk kaynaklarına dönüş ilan edildiğinde, Lenin`in “devrim bütün iktidar Sovyetler`e artı elektrikleştirme” demektir nosyonu, (Sovyetler zaten artık iktidarda olduğunu göre) yeni

bir modernleşme hamlesi olarak anlaşılacaktı. Kongrenin ekonomik ve kültürel kalkınma çağrısı büyük inşaat projelerinin gerçekleştirilmesi ve bunun için de ülkenin bütün boş arazileri ve ücra köşeleri de dahil olarak yeniden mekansal kurgulamasını gerektiriyordu. Az bilinen ve geri kalmış ücra köşelerde yeni sanayi tesislerinin yapımı, ulaşım ve iletişim sisteminin yeniden planlanmasının yanı sıra, tek bir su sisteminin yaratılması ve bütün ülkenin elektrik enerjisi ile donatılması da buna dahildi. Bu, doğayı da daha sömürülür hale getirmek, doğal olana da – örneğin dere yataklarına- müdahale etmek demektir (Oukaderova, 2017: 5).

Bu mekansal kurguda eski kentlerin çehresinin değiştirilmesi ve yeni kentler salınması da önemli yer tutmaktaydı. Tarihçi Moshe Lewin'e göre savaş öncesinde ağırlıklı olarak kırsal bir toplum olan SSCB, esas olarak kentsel bir topluma hızlandırılmış geçişin yaşandığı bu sırada, her iki toplum türünün iç içe geçtiği bir evre yaşamaktaydı. Sıklıkla birbirleriyle bağdaşmayan bu iki toplum, patlayıcı bir karışım halinde bir arada yaşamaya başlamıştı ve aralarındaki tarihsel mesafe önemini koruyordu. Böylece 1960'a gelindiğinde SSCB "yarı kentli" bir toplum olmuştu (Lewin, 2009: 256).

Bu modernleşme hamlesi hem kentlerde yapılan evlerin sayısını, hem de üslubunu değiştirmekteydi. Örneğin 1946-1950 arasında 127.1 milyon metrekare ev yapılmıştı, ama 1956-1966 arasında 732.2 milyon metrekare ev. Üslup olarak da rasyonel, basit ve efektif bir iç ve dış tasarım söz konusuydu. Stalin döneminin anıtsal, merkezi mimarisi daha basit, tekdüze ve etrafıyla yatay ilişki kuran bir mimariye geçiş yapmıştı; ama tarihçiler bu mimari ve kentsel düzenin sadece Sovyetlere özgü olmadığını dönemin Batı Avrupa ve ABD kentsel mimarisine benzediğine dikkat çekmiştir (Oukaderova, 2017: 6-8).

1920'lerde Sovyetler ev alanını ortadan kaldırıp fabrikayı evselleştirirken, ABD bunun tam tersini yapmış evin kendisini sanayileştirmişti. Ev içi tüketim malları üretimi, kapitalist sanayi kültürünün Sovyetler Birliği tarafından benimsenmemiş en önemli yönünü ve aradaki farkın en güçlü işaretini gösteriyordu. Ama 1959'da ABD ile Sovyetler Birliği arasında bir yumuşama adımı olarak kültürel sergi alışverişi yapıldığında, Moskova'ya gönderilen sergide Amerikan aile evinin bir modeli sergilenmişti (Buck-Morss, 2004:215-218). Bütün bu yeni modernleşme ve "dışarı" ile kurulan yeni temaslar ışığında yaşanan Post-Stalinist mekan ve uzam politikası, *Thaw*

dönemi sinemasına da bir çok şekilde nüfus etmişti; en başta doğanın sömürsü temsilleri olmakla, kentsel dönüşüm ve her türlü seyahat ve hareketlilik gibi fenomenler buna dahildi (Oukaderova, 2017: 11).

Yeni modernleşme hamlesi, birey ve toplum arasındaki gerilimlere de yansiyacak şekilde, yeni sinemanın modernite eleştirisine de konu oluşturuyordu. Örneğin Sovyet insanı ve doğa arasındaki çatışmayı nükleer çalışmalar yapan bir bilim insanı üzerinden anlatan Romm filmi *Bir Yılın Dokuz Günü* (1961), bilim insanının kendini “toplumsal çıkar” a adanmasıyla doğa (ve bireyin doğası) arasında sıkışıklığını konu edinir. Ve bir nevi bu filmin devamı olarak da görülebilecek Romm`un 1966 yılında çevirdiği *Sıradan Faşizm*’de de modernitenin sebep ve gelişme üzerine geliştirdiği “kör tapınması” konu edinir.

Başka bir Yeni Dalga yönetmeni, Altın Palmiye ödüllü Kalatazov`un da filmlerinin temel konusunu insan ve doğa arasındaki çatışma oluşturur (Prokhorov, 2001: 10-11). Ama mekansal dönüşümü filmlerinde bireysel-kamusal çatışması ile beraber ele alması bakımından özellikle Khutsiev`in filmleri dikkate değerdir.

Khutsiev Moskova`yı filmlerinin merkezi dekoru yapmıştı ama, mekanı tamamen yeniden tanımlayarak. Khutsiev`in kentinin ihtişamdaki uzaklığı ve kendinliğindeliği, kısmen aynı dönemde Sovyet kültüründe İtalyan yeni-gerçekçiliği modasını yansıtıyordu. Totaliter Stalinist Moskova`yı geride bırakan Khutsiev, kahramanlarının gözünden görünen yumuşak kent mekanını yaratıyordu. Stalinist ütopyanın yapay merkezüssü yerine Moskova, hayatın doğal akışının metaforu haline geliyordu. Margolit, kent hayatının organik olarak tahayyül etmeyi Khutsiev`in en büyük keşiflerinden biri olduğunu not eder (Prokhorov, 2001: 14).

Böylece Prokhorov`un yukarıda bahsedilen çocukların bu dönem filmlerinde sık sık kullanılması da anlaşılır olmaktadır; zira “çocuk imgesinin masumiyet ve yeni hayata dair taşıdığı bir simgeselliği vardı” (Prokhorov, 2001: 20).

2.1.4. Tüketicilik ve Duraklama Sineması

Her ne kadar 1960'lı yıllar Sovyet Sinemasına “Yeni Dalga” yaratmışsa da, bunun yanı sıra aynı yıllar, Sovyet kültürünün “Batı tipli” tüketim ve eğlence kültürüne de yeni bir açılım gerçekleştirmesine şahitlik etmiştir. 1961 yılında Partinin 20 yıl içerisinde hayat standartlarını Batı'nın üzerine çıkartılacağı ve her yurttaşın istediğini elde etme refahına yükseleceği yönündeki beyanı bunun başlangıcı sayılabilir (Vihavainen ve Bogdanova, 2016: X-XI).

Bu ilan, Sovyetlerin gündelik hayatta da yeni bir oluşuma geçişinin, refah ve tüketim toplumunu kendi ideolojisi içinde yeniden değerlendirdiğinin habercisidir. Hem Batıya karşı, hem de içeriye karşı kısmi yumuşamanın Kruşçev'in görevi bırakması ve 1968'te Prag'a Sovyet tanklarının girmesi sonrasında sonlandığı düşünülse de, Partinin Sovyet yurttaşlarına vaad ettiği refah toplumu bu kısmi yumuşamanın sona ermesine rağmen sürdürülmüştür. Olga Gurova'ya göre 1960'lı yıllarda bu Batı taklidi tüketim toplumu hamlesi aynı zamanda eleştirilmiştir, ama 1970-1980'li yıllarda tüketim toplumuna dönük talep önlenemez hale gelmiştir (Gurova, 2016: 68).⁴

Dolayısıyla Johnson'un da belirttiği üzere, Batı kaynakları *Thaw* dönemi ve sonrasında daha çok “ciddi” Sovyet filmleri üzerinde durmasına rağmen 60-70'li yıllar aynı zamanda Sovyet sinemasında kitlesel “hafif seyirlik” filmlerin de yaygınlaştığı bir dönemdir (Johnson, 1996: 641). Refah toplumunun “tüketici vaatleri” gibi de algılanabilecek bu dönemde öncelikle Hindistan gibi ülkelerden yapılan “hafif seyirlik” film ithali Sovyet sinemalarında yaygınlaşmaya başlamıştı. Bu ithal film açılımı, Stalin'in “soğukluktan” ve 2. Dünya savaşının acılarından hemen sonraya tekabül etmesi bakımından Sovyet idarecilerini bir taraftan vaat ettiği gündelik hayat refahının arttığına ve tüketicileri ihtiyaç duydukları her şeye tatmin etme politikasını gerçekleştirdiği algısını oluşturuyordu.

⁴ Bu makalesinde Sovyetler'de tüketim toplumunu medya söylemi üzerinden inceleyen Gurova'ya göre “tüketim toplumuna” bakış 4 farklı döneme ayrılabilir. İlki 20'li yıllarda eleştirel bakışla ele alınan bir tüketim toplumu idi, ve 30'ların ortasından itibaren yerini ikinci döneme “kültürlülük”e bırakmıştır. Üçüncü kademe, 50'lerin sonu ve 60'larda Batı'lı olmayan, ama bir refah toplumu söylemiyle ilerlemişti. Ve nihayet sonuncu, 70'li yıllardan itibaren bir tarafta dematerilizasyon söylemi devreye sokulmasına rağmen, daha çok tüketim toplumunun taleplerinin gölgesinde geçmiştir (Gurova, 2016).

Diğer taraftansa onları Batı kültür emperyalizminden koruduğu varsayımını gerçekleştirmiş oluyordu (Lipkov ve Mathew, 1994: 186, 192). Ama bu filmler aynı zamanda Sovyet kolektif bilincini yararak bireye odaklanması bakımından resmi Sovyet ideolojisi ile de ters düşüyordu (Lipkov ve Mathew, 1994: 186). Böylece 70'li yıllara gelindiğinde Sovyet yöneticileri bir takım kararlar almak durumunda kalmıştı. İlk *Thaw* döneminde sinemacılara bırakılan sinema sanayisinin idaresi bürokratlar devredilmeye başlamıştı. Bu da sinemacılar üzerinde daha fazla bürokratik kontrol demektir.

Buna bağlı olarak ikinci bir gelişme yönetmenlerin bu bürokratik kontrollerden kaçınmak için daha çok klasik edebiyat yapıtlarını filme almasıydı. Johnson bu artan klasik edebiyat uyarlamalarının sadece bürokratik engellerden kaçınmak için değil, aynı zamanda dönemin durağanlığına bağlı olarak geçmiş ve ortak hafızayı araştırmaya yönelik olarak kentten uzaklaşma ve köye dönme şeklinde de oluştuğunu savunur (Johnson, 1996: 647). Üçüncüsü ise ithal filmlerle hem ticari hem de kültürel olarak rekabet edebilmek için daha fazla “Hollywood tarzı” yerli “hafif” filmlerin yapımı ve dağıtımını teşvik edilmeye başlanmıştı (First, 2008: 21, 28).

Yani burada çerçevesini çıkarmaya çalıştığımız gibi Sovyet sineması tarihsel dönüşüm olarak üç ana başlık altında incelenebilir ve gördüğümüz gibi bu dönüşümlerin de her biri dönemin siyasal ve ekonomik gelişmeleri ile birebir ilişki içinde gerçekleşmiştir. Yekpare bir Sovyet kültüründen bahsetmenin mümkün olmaması gibi, Sovyet modernleşmesi de sadece kendini Batı modernleşmesinden farklılaştırmakla sınırlı kalmamış kendi içinde de birbirinden farklılaşmaya çalışan modernleşme süreçleri yaşamıştır. Bütün bu gelişmeler göz önüne alındığında bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi Sovyet sinemasının hem tür olarak melodramla hem de genel olarak melodramatik anlamlandırma ile kurduğu ilişki de tekdüze olmamış, içinden geçtiği siyasal ve kültürel gelişmelere göre değişmiştir.

2.2. Sovyetler ve Melodram

Sinemayla melodram arasındaki yoğun ilişkiye dair en hararetli tartışmalardan biri, devrimden sonra Sovyet Birliği'nde yaşanıyordu. Örneğin Devrim ve iç savaşın karmaşıklığından hemen sonra 1922'de, sanat üzerine süregelen tartışmalarla ilgili Sovyet dergilerinde “Halk İçin” isimli bir makale yayımlandı. Makale, Halk Eğitim Komiseri Lunaçarski'nin görüşlerine de uyacak şekilde, sinemayı bütünüyle melodram

tiyatrosunun varisi ilan ederek her ikisinin de demokratikliğine, geniş halk kitleleri tarafından benimsenme ve sevilme kapasitelerine vurgu yapıyordu (Bagrov, 2007: 3). Zira Lunaçarski de hem 1919'da ("Bize ne tür melodram lazım?") hem de 1922'de Sovyet ve devrim tiyatrosuyla ilgili kaleme aldığı makalelerde devrim öncesi Rusya sahnesinin ve sinemasının da başat türü olan melodramın diğer tiyatral türler üzerindeki üstünlüğüne vurgu yapıyordu (Gerould, 1994: 192). Şöyle yazıyordu Lunaçarski:

...yapay yangın efektleriyle, sık sık müzik iştirakiyle, iyi ve kötü arasında çok aksiyonlu keskin zıtlıkla ve her şeyde poster benzeri yavanlıkla karakterize olunan bu tarz anlatının, doğru şartlar altında samimi, demokrat tiyatronun köşe taşı olmak için gerçek bir şansı var. Şüphesiz, kibar züppeler tumturaklı sözlere ve eski melodramın duygusallığına burunlarını buruşturur, fakat genel izleyici bugün de ona olan sadakatini sürdürüyor. Sadece yeterince gelişmemiş estetik zevkleri olduğu için değil, aynı zamanda melodramın keskin dışavurumu karşısındaki esenlikleri, romantizmleri, cesaretleri için de (akt. Bagrov, 2007: 2).

Fakat ilginç olan, aynı yıl (1922) içerisinde yayımlanan radikal eksantrik FEKS grubunun manifestosunda da isim vermeden melodram tarif ediliyor gibidir: "Hayatın ihtiyaç duyduğu sanat" diyordu manifestoda "abartılı kaba, kesin, şaşırtıcı, sinir bozucu, faydacı, anlık, hızlı olmalıdır". Üstelik FEKS sanatçıları yaptıkları iki farklı filmden sonra 1926'da bir "cinayet melodramına" ("*Şeytanın Tekerleği*") yönelmişti. Zira Peter Bagrov'a göre melodram, onlara daha önceden denenmiş bir yoldan giderek eksantriklik sunma fırsatı veriyordu (Bagrov, 2007: 12).

Filmin senaryo yazarı, film biçimi üzerine öncü makalelerden olan "Film Türlerine Doğru" yu da kaleme alan Piotrovski'di. Tutkulu bir melodram savunucusu olan ve devrimi anlatmak konusunda melodramın en etkili tür olduğuna inanan Piotrovski özellikle Paris Komünü'nü konu edinen bir dizi melodram yazmıştı.⁵ 1924 tarihli "Melodram mı trajedi mi?" adlı makalesinde devrim ve iç savaşın tecrübesini melodramın mı yoksa trajedinin mi daha doğru aktarabileceğini irdeleyerek, "melodram, geçiş çağının çocuğudur," diye yazan ve melodramın iyimserliğine vurgu yapan

⁵ Gerould'a göre Sovyet "devrim melodramı" başarısız Paris Komünü'nü başarılı Fransız Devrimi'ne tercih ediyordu. Bu dönem Sovyet tiyatrosunda içerik değiştirilse de aynı formda bir çok melodram yazılmıştı. Bu melodramlara çocuklar için yazılan oyunlar da dahildi.

Piotrovski, özellikle Griffith melodramına yönelmeyi ve “felaket – şans - kurtuluş” hattını incelemeyi önemli buluyordu (Gerould, 1994: 194-195).

Öte yandan Griffith'in “felaket–şans-kurtuluş” dizgesi sadece Piotrovski’yi veya Sovyet melodramını değil, 20’li yıllardaki *Sovyet avant-garde sinemasını* da çokça etkilemiş, yer yer melodram filmlerinden dolaysız aktarımlar yapılmasına neden olmuştur. Örneğin Bagrov’a göre, Pudovkin’in *Ana* filmi gibi melodrama uzak görünen bir filmin doruk sahnelerinden biri bile Griffith’in *Doğuya Giden Yol* filminden alınmıştır (Bagrov, 2007: 7). Dolayısıyla daha sonra Nikolai Kovarski’nin de belirteceği üzere “20’li yıllarda her sinema yapıtı bir dereceye kadar melodramatikti” (akt. Bagrov, 2007: 7).

“Dickens, Griffith ve Bizler” makalesinde Eisenstein de hem melodramın üstünlüğüne, hem de Sovyet kurgu dizgesinin evriminde Griffith’in oynadığı rolün önemine değinir. Ama Eisenstein devrimci Sovyet melodramıyla Griffith filmlerindeki kurgunun farkına da dikkat çeker. Öyle ki, Griffith’in kurgu kavramı ile Sovyet sinemasındaki kurgu kavramı arasında bir ilke ayrımı vardır. Örneğin yazara göre, Griffith’in düşünce yapısındaki düalizmin yarattığı paralel kurgu, “varsıllar” ve “yoksulların” birbirinden ayrı, varsayımsal sonsuzda birleşecek koşut eylem içerisinde koşturmasına neden olur. Oysa Sovyet sinemasında “yoksullar” ile “varsıllar” hiç de birbiriyle ilişkisiz, bağımsız, koşut iki kategori değildir; tam tersine tek ve aynı durumun, yani sömürüye dayanan bir toplumun iki yüzüdür (Eisenstein, 1985: 313).

Bundan dolayı bizim kurgu kavramımızın da, olayların anlaşılmasındaki tümüyle değişik “görüntü” den doğmasını beklemek de, aynı ölçüde olağandı. Bu görüntü, bize evrenin tekçi ve eytişimsel görüşüyle sağlanmıştı. Bizim için kurgunun küçükevreni ancak şöyle anlaşılabilir: Çelişkilerin içsel baskısıyla ikiye bölünen, sonra görüntü olarak kavranan, yeni bir biçimde düşünülen, nitelikçe daha üst düzeyde yeniden bir araya getirilerek kurulan yeni bir birlik (Eisenstein, 1985: 313).

Eisenstein sadece biçimsel olarak değil, içerik olarak da Griffith filmlerine itiraz ediyordu. Nitekim ona göre,

Griffith'in yufka yürekli film törebilimi, insan adaletsizliklerinin Hıristiyanca suçlanması düzeyini aşmadı ve filmlerinin hiçbir yerinde toplumsal adaletsizliğe karşı bir protesto sesi yükselmedi. Griffith'in filmlerinde ne çağrı ne savaşım vardır (Eisenstein, 1985: 309).

Bu yüzden de 20'li yıllardaki Sovyet melodramları ilham aldığı batıcı formlardan konuyu işleyişi bakımından farklılaşıyordu. Melodramın biçimsel formunu koruyup onun mutlaklarını değiştirmek isteyen “devrimci melodram”, batı melodramlarının kaderci Hıristiyan dünya görüşünü diyalektik materyalizmle değiştirerek, işçi sınıfının zaferini güvence altına alıyordu (Gerould, 1994: 192). Ama melodramın 20'li yıllardaki bu açık sesli savunusu 1930'a gelindiğinde hemen hemen bitmişti. Piotrovski 1929'da daha önceki yıllarda burjuva formu olduğu için dudak bükülen Griffith filmlerinin tekrar incelenmesi gerektiğini yazsa da, bu görüş, hem Sovyet toplumunun ve sanat yaşamının geçirdiği dönüşümle, hem de Lunaçarski'nin 1929'da görevini bırakmasıyla savunusuz kalmıştır. 1930'dan itibaren agit-prop filmlerinin hakim olduğu Sovyet sineması, 1934'de I. Birleşik Yazarlar Konferansı'nda resmen duyurusu yapılan *toplumcu gerçekçiliğe* geçiş yapmıştır.

Toplumcu gerçekçilik, bir taraftan batı popüler türlerine karşıtmış gibi görünen sosyalist kitle kültürü savunusuydu, ama diğer taraftan batılı formları benimseyen bir estetik biçimdi. Dolayısıyla, toplumsal bütünlüğe vurgu yapan toplumcu gerçekçilik, alımlayıcıları böldüğü ve kategorileştirdiği gerekçesiyle bir taraftan melodram da dahil bütün türleri reddediyordu, öbür taraftan ise toplumcu gerçekçilik melodrama yeni bir yaşam şansı sunmuştu.⁶ Bu yeni yaşamda melodram kavramı 1960'lara gelinceye kadar anılmayacaktı ama “melodramın transforme olmuş hali” (Bagrov, 2007) Sovyet sinemasında varlığını sürdürecekti.

Melodramatik formun toplumcu gerçekçi tarzı, devrimci melodramın edindiği kaygılardan farklılaşıyordu. 1920'li yıllar Sovyet melodramı, devrimci gelenekle kurduğu bağı ön plana çıkartarak kökenini devrimci Fransız melodramında bulmuştu. Oysa

⁶ Bu geçişte estetik tartışmalar kadar sinema sanayisinin ekonomik durumunun da etkili olduğunu belirtmiştik. 1920'lerde Sovyet sinema endüstrisi 120 ile 140 arası film üretirken 1933'e gelindiğinde bu sayı 35 filme düşmüştü (Kenez, 1996: 390). Dolayısıyla sanayinin mali açıdan ayakta kalabilmek için çok sayıda seyirciye ihtiyaç duyması, Sovyet film yapımcılarını batılı film yapma tarzını bilinçli taklit etmeye yönlendiriyordu (Buck-Morss, 2004: 172).

toplumcu gerçekçiliğin melodramla ilişkisi halkçılık üzerinde şekillenmiş, kökenini Çernişevski'den bu tarafa Rus yazınının (sanatının) başlıca belirleyicilerinden olan yaratıcının görevi (sorumluluğu) ile yapıtın yararı bileşiminde buluyor, bunu parti öğretisi biçiminde formüle ediyordu (Oktay, 1986: 44).

İlk örneklerini ünlü yazar Maksim Gorki'nin yapıtlarında (özellikle *Ana*) bulan toplumcu gerçekçiliğe göre, sanatın görevi sadece gerçeği yansıtma olmamalı, sanat “gerçeğe” müdahale eden, “gerçeği” aşan bir işlev de edinmeliydi. “Gerçekçilik, bireyi iyice ihtiyarlamış olan dar görüşlülük ve bireycilikten sosyalizme varan yolda, gelişmesinin süreci içinde ele alırken onu yalnız bugünkü haliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle de ele alırsa görevi yerine getirebilir”di Gorki'ye göre (akt. Oktay, 1986: 106). Benzer ifadeler melodram savunucusu Lunaçarski'de de mevcuttu:

Sosyalist gerçekçilik burjuva gerçekçiliğinden kesinlikle ayrıdır. Bu ayrımın en önemli yanı sosyalist gerçekçiliğin etkin oluşudur. Sosyalist gerçekçilik dünyayı tanımakla kalmaz, onu yeniden biçimlendirmeye yönelir (akt. Oktay, 1986: 113).

Dolayısıyla *toplumcu gerçekçilik* duygunun değil bilinçlenme ve bilinçlendirmenin, yani aklın alanındadır. Bir başka deyişle *pathosa* değil *logosa*, güzelliğe değil gerçeğe, hazzı değil faydaya yaslanır. Ama öbür taraftan da bilinçlenmiş, çelişkilerinden sıyrılmış, tamamlanmış, tüm bir özne vaadiyle de arzu ve hazzı kışkırtıyordu. Yani *toplumcu gerçekçilik*'in Gorki tarafından formüle edilen “devrimci romantizm” ve “olumlu tip” nosyonları, yarattığı kurtarıcı, mesihçi karakterlerle, yeni bir teolojii, yeni bir kurtuluş vaadini imliyordu. Üstelik *manikean* iyi- kötü ayrımı ve onların toplumsal çatışmaları da, melodramatik formlarla paralellik gösteriyordu.

Ama Sovyet sanatında katı anlamıyla *toplumcu gerçekçiliğin* kısa bir sürede, bir tek Stalin çağında var olduğunu da tekrar hatırlamak gerekiyor. Bu yüzden de Stalin'in ölümü sonrası *toplumcu gerçekçiliğin* katı uygulamalarının esnekleştirilmesiyle birlikte melodrama da tür bağlamında yeni yaklaşımlar getirilmiştir.

Daha açık söylersek bir taraftan ithal Meksika ve Hindistan melodramına yoğun rağbetle rekabet edebilme gereksinimi, diğer taraftan film yapımında parti politikalarının yumuşaması melodramı tekrar Sovyet film sanayisinin ve eleştirisinin gündemine

getirmiştir. Üstelik bu dönemle birlikte melodramatik imgelem sadece kamusal ve siyasal yaşamın değil, özel hayatın da irdelenmesinin gereçlerinden biriydi. Bu yüzden de toplumcu gerçekçiliğin en katı anlayışlarla yorumlanıp ölçüt yapıldığı dönemler de dahil, Brooks'un melodramatik formlarda bulduğu ahlak ve erdem dünyasını dikkate alırsak, ana akım Sovyet sineması hep melodramatikti (First, 2008: 22-23).

Özetlersek, Sovyet sineması Sovyet modernleşmesi ve kültür tarihinin dönüşümlerinden bağımsız düşünülemez ve tek bir tarza indirgenemez. Ama bu dönüşümler ne olursa olsun, Sovyet sineması melodramla, daha da önemlisi melodramatik tahayyülle ilişkisini hiçbir zaman koparmamıştır. Sovyet coğrafyasının genişliğini ve birçok ulus ve toplumu bir araya getirdiğini düşündüğümüzde bu önemlidir; zira Sovyet sineması farklı ulusal sinemalara kaynaklık ettiği gibi, o toplumların kendi içlerindeki modernleşme ve ulusal kimlik tahayyülleri de Sovyet sinemasının hep temas halinde olduğu melodramatik tahayyüle sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Bir sonraki bölümde Sovyet Azerbaycan sineması özelinde bunu incelemeye çalışacağız.

3. Azerbaycan`da Modernleşme, Kimlik ve Sinema

Yaklaşık 70 yıl boyunca sinemasını bir önceki bölümde anlattığım dönüşümler üzerine kurmuş olan Sovyet sinemasının bir diğer özelliği de Birliği oluşturan ülkelerin ulusal katkılarını da bünyesinde barındırmasıdır. Bu yüzden topyekun bir Sovyet sineması başlığı altında belli bir tarihsellik kurulabileceği gibi, bu ülkelere herhangi birinin kendi ulusal sinemasından da bahsetmek mümkün. Bu durum Azerbaycan sineması için de geçerlidir. Nitekim sinemayla tanışıklığının önemli bölümü Sovyet dönemine denk gelen ve bu dönemde sinema serüvenini Moskova'daki sinema kurumlarının geçirdiği dönüşümlere bağlı olarak uyarlamaya çalışan bir "ulusal sinemayı" Sovyet sineması başlığı altında incelemek mümkün. Ama Azerbaycan sinemasına Sovyetler öncesi ve sonrasını da kapsayan bir "ulusal sinema" penceresinden bakmak da mümkün. Bu yüzden, bu bölümde Azerbaycan sinemasının Sovyet öncesi ve Sovyet dönemi de dahil olmak üzere toplumsal gelişmeler ışığında nasıl şekillendiğinin kısa bir tarihçesini anlatacak, bu değişimlerin sinemadaki yansımalarının melodramatik tahayyül ile nasıl ilişkilendiğini göstermeye çalışacağım.

3.1. Sovyetler Öncesi Azerbaycan`da Modernleşme ve Sinema

Azerbaycan`da modernleşme ve modern kimliğin kuruluş aşamalarının en iyi gözlenebileceği mecralardan biri sinemadır. Sadece Azerbaycan`da üretilen filmlerin içerikleri, temsilleri ve toplumsal kurucu rolleri değil, aynı zamanda devlet nezdinde "ulusal sinema"nın başlangıç tarihi konusundaki vurgu da önemli bir göstergedir. Sinema sanatının çok kısa tarihine rağmen 20. Yüzyılda Azerbaycan`da "ulusal sinema"nın başlangıcının 3 defa farklı şekilde tayin edilmesi ve her yeni tayinin farklı bir tarihyazımı perspektifine denk düşmesi anlamlıdır.

Zira 1976`a yılına kadar Azerbaycan`da "ulusal sinema"nın Sovyet Sineması ile birlikte başladığı tezleri, 1976 yılında alınan bir kararla 1916 yılına, yani devrim öncesine çekilmiştir. Bu tarihten itibaren Sovyetler sonrasına kadar başlangıç 1916 olarak kabul edilmişti, ama 2000 yılına gelindiğinde alınan yeni bir kararla başlangıç tarihinin daha da öncesine 1898 yılına tekabül ettiği vurgulanır (Kazımsadə, 2015). Böylece, örneğin 1996 yılında Azerbaycan`da "ulusal sinemanın 80 yılı" kutlamaları yapılırken, 2008 yılına

gelindiğinde “ulusal sinemanın 110. yılı” kutlanıyordu. Aşağıda daha detaylı anlatacağım üzere, bu sembolik kararlar ve ulusal sinema tarihyazımları, Azerbaycanlı kimliğinin oluşumu ve 20. Yüzyıl boyunca bu kimlik üzerine süregelen tartışmaları, onun tarihini ve bir türlü sabitlenemeyişini özetler niteliktedir.

Bu kimlik tartışmalarının karmaşıklığının ilk nedeni, Azerbaycanlıların kökeni ve bu kökenlerin anlamı üzerine geliştirilen tezlerin farklılığı ve değişen hakim ideolojiler doğrultusunda revize edilmesine bağlıdır. Genel çerçevesi itibariyle Batılı araştırmacılar Azerbaycanlıların, esasen 10. yüzyıldan itibaren Kafkasya`ya göç eden Türklerle yerli ve diğer halkların uzun yıllar boyunca kaynaşmasından oluştuğunu ve Türk dil grubuna ait Azerbaycan Türkçesinin hakim konuşma dili olduğu topluluk olduğuna işaret eder. 16. Yüzyıldan itibaren Safevi hükümlerinde ise İslam`ın Şii mezhepi bu toplum için hakim dini bileşen olmuştur. Ama Azerbaycanlı tarihçiler Türklerin bölgedeki varlığının daha eskilere dayandırmaya çalışan tezler de ileri sürmeye çalışmıştır (Alstadt, 1992: 5-9). Bu farklı tarih tezleri farklı kimlik kurgularını doğurmuştur.

Tarihsel olarak kuzeyde Kafkas dağları, doğuda Hazar denizi, batıda Ermenistan dağları arasında kalan ve güneyde İran platosuna karışan bölge Azerbaycan diye adlandırılır. Bu yüzden bölge tarihsel olarak daha çok İran`ın çekim alanında olmuştur (Swietochowski, 1988: 19). Ama 19. yüzyılda Rusya İmparatorluğunun bölgeye gelişi ile bu bölgenin Aras nehrinin kuzeyine denk gelen kısmı Rusya`nın, güneyi ise İran`ın parçası olmaya başlamıştır. Dolayısıyla Rusya-İran savaşlarından sonra 1828 yılındaki Türkmençay anlaşması ile bugünkü Azerbaycan Cumhuriyeti`ni oluşturan Azerbaycanlıların, Rusya imparatorluğunun sınırları içerisinde modernleşme hikayesi de başlamış oluyordu.⁷

⁷ İran yönetiminde kalan, İran`ın kuzey bölgesi de Azerbaycan Eyaletleri olarak adlandırılmaktadır. Yani coğrafya, dil benzerliği, Şii çoğunluk ve ortak tarihi mirasa rağmen, bu tarihten itibaren Rusya Azerbaycanı ile İran Azerbaycanı esasen farklı modernleşme ve kimlik serüvenlerinden geçmeye başlamıştır. 2. Dünya savaşı ve sonrasında Sovyetler`in İran Azerbaycan`ındaki kısa ve geçici yönetimini saymazsak, özellikle Sovyet dönemindeki “Rusya Azerbaycanı”nın modernleşme hikayesi İran Azerbaycan`ından belirgin farklar oluşturmuştur. Rusya`da Sovyetler, İran`da da paralel olarak Pehlevi rejiminin yönetimi devralmasına kadar sınırın iki yakası arasında hala keskin hatlar oluşmamış olsa da, yeni dönemde “sınırın iki tarafında yaşayan Azerbaycanlılar arasındaki bağlar bu yeni rejimler tarafından katı bir şekilde sınırlandırılmıştı. Bu döneme kadar, özellikle ticaret, aile ve kültür alanlarında, Azerbaycan`ın iki tarafı arasındaki ilişki ve mübadele, ülkenin 1828`den beri siyasi olarak bölünmüş olmasına karşın, tamamen serbestti. Bu bağlar, Sovyetler Birliği`nde Stalin`in tasfiyelerinin başladığı dönemden İran`da İslam Devrimi`nden sonra sınırlı iletişim için yeni olanakların oluştuğu 1970`lerin sonuna kadar (1941-46 kısa süreli istisnayla birlikte) önemli şekilde sınırlandırılmıştı.” (Shaffer,2008:55). Dolayısıyla bu tez, İran`ın Azerbaycan eyaletlerini kapsam dışında bırakmakta, bu gün Azerbaycan Cumhuriyeti olarak adlandırılan ulus devlet içindeki Azerbaycanlıları ve onların tabi olduğu gelişmeleri kapsamaktadır. İran Azerbaycan`ındaki gelişmeleri ve Rusya (Sovyet) Azerbaycan`ı ile ilişkisi ile ilgili daha detaylı bilgi için,

Rusya bölgede bir takım modern idari kurumların kurulmasını sağlasa da, genel olarak ilk başta bölgenin modernleşmesi konusunda ilgisiz davranmıştır. Ama 1870'lerde petrolün çıkarılması ve işlenmesindeki muazzam artış bölgeye ilgiyi arttırmıştır. Özellikle 1872'de alınan kararlar petrol yataklarının ihale ile uzun vadeli kiralanmasının önünün açılması, makineleşmiş üretim yapan büyük sermayeyi bölgeye çekmiştir (Swietochowski, 1988: 37-39). Böylece özellikle Bakü'de petrol sanayii üzerine kurulu hızlı bir sanayileşme başlamış ve Bakü esasen Rusların, Azerilerin, Ermenilerin oluşturduğu karışık ve kozmopolit bir kente dönüşmüştür. Örneğin 1863 sayımında toplam 14.000 nüfusu olan Bakü'de yaşayanların sayısı 1903 yılına gelindiğinde 206.000'e fırlamıştı (Swietochowski, 1988: 40).

Dolayısıyla Post-Sovyet Azerbaycan'da 2000 yılında alınan kararlar 1898 yılına dayandırılan "ulusal sinema"nın başlangıcı bu dinamik, sanayileşmiş ve kozmopolit kentteki gelişmeleri temel alır. Yani bu karara esas teşkil eden, Yahudi asıllı bir Fransız ve Rusya vatandaşı olan fotoğraf sanatçısı A.M.Mişon'un "Orta Asya ve Kafkas'ın Canlı Fotoğrafları" gösterisi 1898 yılında Bakü'de gerçekleştirdiğinde, Bakü, kırsal kesimden farklı bir konuma sahipti.⁸ Bu ilk gösteride *Bibiheybet'de Petrol Madeni Yangını*, *Balahani'da Petrol Madeni*, *Şehir Parkında Halk Yürüyüşü* ve *Kafkas Dansı* gibi daha çok enformasyon ağırlıklı, haber filmleri gösterilmiş, ama özellikle petrol madenleri ve petrol işçileri konusu uzun süre Batı kaynaklarının ilgisini çekmiştir. 1908'de Grossman'ın petrol işçileriyle ilgili filminden sonra bu konu başka firmaların da ilgisini çekmiş ve Pathe, Gomon gibi firmalar bu şekilde filmler yapılması için hemen kendi çalışanlarını Bakü'ye göndermişlerdir (Dadaşov, 2015: 9). 1916'da çekilen ilk uzun metraj filmin de *Neft və Milyonlar Səltənətində* (*Petrol ve Milyonlar Saltanatında*) olması da, Azerbaycan'ın Sovyetler öncesindeki modernleşmesini genelde petrol sanayii üzerine kurduğunu ve filmlerin de bu ilişkiden doğduğunu gösterir.⁹

bkz: Tadeusz Swietochowski " *Russia and Azerbaijan: A Borderland in Transition*"; Brenda Shaffer " *Sınırlar ve Kardeşler: İran ve Azerbaycan Kimliği*" .

⁸ Zira 1918'te ilan edilen "Azerbaycan Cumhuriyeti" öncesinde Rusya idari birimlerinde Azerbaycan ismi yoktu. Transkafkasya bir genel Valilik ve guberniyalar şeklinde (bu guberniyaların ismi ve sınırları değişik zamanlarda değişik olmuştu) yönetiliyordu ve Bakü Guberniyası bunlardan biri idi. Sovyetler öncesi bölgedeki idari yapılanmalarla ilgili daha detaylı bilgi için bkz: (Swietochowski, 1988: 20-36).

⁹ İlk uzun metraj *Neft və Milyonlar Səltənətində* (1916) filmi ise petrol zengini işadamlarının desteğiyle çekilmiş ve bu filmi çekmesi için Petersburg'dan yönetmen B.N.Svetlov davet edilmiştir. Filmin doğa sahnelerinin Bakü'de, stüdyo sahneleri Tiflis'de çekilmişti. Bu dönemde Bakü'de Rekord, Mikado, Ekspres, Fransuzski gibi sinema salonlarının yerli yapımların yanı sıra yurtdışından da getirilen ithal filmlerin gösterimini yapması, Bakü'de adım adım bir sinema kültürünün oluşmaya başladığını işaret eder (Dadaşov, 2015: 7-51).

Devrim öncesinde kimlik tartışmaları ilk önce daha çok modernleşme ve onun etkileriyle tanışmış entelijansiya çevresinde etkiliydi. Rusya İmparatorluğu, benzerlerinden farklı olarak yerel ruhanilere özel statü vermeyi değil, onları etkisizleştirmeyi seçtiği için bölgede laik eğitimin önü açılmış (Shaffer, 2008: 28), bu da Rusya İmparatorluğundaki Müslüman entelijansiyanın başka yerlerdeki Müslümanlardan daha erken modern kimlik tartışmalarına dahil olmasını sağlamış ve reformcu bir kuşak yetiştirmiştir. Genel olarak Cedit Hareketi'nde temellenen bu reformcu entelijansiyanın esas sorunsalı “Ruslar tarafından asimile edilmeksizin nasıl batı uygarlığının bir parçası olunabileceği ve aynı anda Müslüman/Türk kimliğinin korunabileceğiydi” (Çağla, 2002: 27).

Azerbaycan'da da 19. Yüzyılın ortalarından itibaren etkinleşmeye başlayan kimlik tartışmalarında üç ana eğilim ortaya çıkmıştı: Merkezinde Müslümanlık olan eğilimler, liberal değerlerin savunusu ve yerel Azerbaycan milliyetçiliği. Zira Azerbaycan ulusal kimliğini savunanların çoğu kendisini Azerbaycan Türkü olarak görüyordu (Shaffer, 2008: 26-27). 1870'lerde Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat döneminden çok etkilenen ikinci kuşak entelijansiya ortaya çıkmıştı. Bu kuşakta da önceki gibi liberalizm ve laiklik vurgusu önemli idi; ama buna bir de Türk kökenlere olan ilginin artışı ve Türklük kimliğinin güçlenmesi eşlik etmiştir (Shaffer, 2008: 33). Ne var ki, 20. yüzyıl başına, özellikle Rusya'daki 1905 Devrimi ve aynı yıl Ermenilerle Azeriler (Müslümanlar) arasında yaşanan çatışmalara kadar tartışmalar siyasal zeminden ziyade edebi yazılar ve basın üzerinden yürütülüyordu. Ama 20. yüzyıl başında Rusya'da yaşanan devrimsel süreçler ve onların Transkafkasya'daki etkileri kimlik ve milliyetçilik üzerine tartışmaları kısa süre içerisinde siyasal zemine taşımıştı (Çağla, 2002: 47) ve 1917 yılında Rusya'daki Ekim Devrimi'nden sonra Transkafkasya'nın üç çoğunluk halkının temsilcileri önce birlikte 1917 yılında “Kafkas Seymini” kurmuş daha sonra 1918 Mayıs'ında her biri ayrıca “ulus devlet”lerini – Gürcistan, Ermenistan, Azerbaycan-cumhuriyetlerini ilan etmişlerdir. Ronald Grigor Suny'nin de belirttiği gibi:

...Brest-Litovsk Antlaşması'nın imzalanması sonucu, Transkafkasya siyasi, sonra da fiziksel olarak Orta Rusya'dan kopmuş, Ekim Devrimi'nden sadece birkaç hafta sonra, Tifliste, özerk bir siyasi otorite olarak, bir Transkafkasya Komiserliği kurulmuştu...1918'in başı ile 1921'in başı arasında Rusya, yekpare bir ülkeden çok, parçalanmış bir kıtayı andırıyordu. Acımasız bir iç savaşla

bölünmüştü, yabancı orduların saldırısı altındaydı; milliyetçi ve ayrılıkçı hareketlerle parçalanmıştı. Bu dönemde Rusya, Kafkasya tarihinin yönünü belirleyen başlıca güçlerden biri olmaktan çıktı (Suny, 2015: 204).

Sonuçta Rusya Azerbaycanındaki milliyetçi entelijansiya da Rusya İmparatorluğu'na bağlı diğer bölgeler gibi bu fırsatı değerlendirmeye çalışmış ve “şimdiye kadar coğrafi bir bölgenin adı olan Azerbaycan, artık iki milyonluk bir devletin adı olmuştu. Tatarlar, Transkafkasya Müslümanları ve Kafkasya Türkleri gibi değişik isimlerle anılan halk, artık resmen Azerbaycanlı olmuştu” (Swietochowski, 1988: 177). Sonuç olarak Sovyetler öncesinde Azerbaycanlı kimliği arayışı çerçevesinde tartışmalar sürmüş, ama buna cevaplar, farklı ideolojilerde temellenen siyasi oluşumlar değişik yanıtlar üretmiştir. Bu yüzden Cengiz Çağla Sovyetler öncesinde Azerbaycan'da milliyetçilik politikalarının “doğasında” liberalizm, sosyalizm, laiklik ve Ermeni milliyetçiliği ile rekabet¹⁰ gibi dört farklı nosyonun bulunduğunu, ve ulusal kimliğin bunlardan biri ve ya bir kaç tarafından aynı anda belirlendiğini belirtir (Çağla, 2002: 69-104). Keza, 1918'te ilan edilen geçici Cumhuriyet'te de tartışmalar dinmemişti:

Yeni devletin ulusal kimliği üzerine tartışmalar devam ediyordu. Azerbaycan'ın dış ilişkileri esasen ideolojik faktörler veya ulusal kimliğin bir sonucu olarak değil de, hangi yabancı devletin bu genç devletin bağımsızlığını desteklemeye istekli görüldüğüne bağlı olarak hızla değişti. Cumhuriyet hükümeti Türkçe'yi devletin resmi dili ilan etti...Osmanlı Türkçesi'ni mi Azerbaycan Türkçesi'ni mi

¹⁰ Transkafkasya'nın çoğunluk iki halkı olan Azeriler ve Ermeniler arasında dini farklılık, göçler ve bölgenin artan ekonomik cazibesine bağlı çıkar çatışmaları, ulusallaşma çabalarında onları karşı karşıya getirmişti. Swietochowski'ye göre Ermeni-Azeri çatışmasında kültürel-dinsel boyutu aşan bir çok etken söz konusuydu; gelişmeye çalışan Azerbaycan burjuvazisinin karşılaştığı rekabet engeli, vasıfsız Azerbaycanlı işçilerle Ermeni işveren ve tüccarların çatışan çıkarları, ağırlıklı olarak kırsal çevrede yaşayan müslümanların kentli Ermenilere karşı düşmanlıkları vb. (Swietochowski, 1988: 67). Bu rekabet ilk defa 1905 yılında açık şiddete dönüşmüştü. Bakü'de başlayan çatışmalar daha sonra diğer bölgelere de sıçramış, olaylar sadece şehirlerle sınırlı kalmayarak 128 Ermeni ve 158 Azer köyü karşılıklı olarak yağma ve tahrip edilmişti. Yıl boyu süren olaylarda 3000 ila 10000 arasında insan hayatını kaybetmişti (Swietochowski, 1988: 69). Bu çatışmalar sonrasında “Taşnaksütyun'un iyi örgütlenmesine karşı dağınık çatışan müslüman grupları örgütlemek” amacıyla 1905'in sonlarında Gence'de Azeriler ilk gizli örgüt *Difai*'yi (“Savunma”) kurmuşlardı. Difai gizli bastığı bildiride kanlı olaylardan dolayı Rusya'yı suçluyor, fakat Ermeniler de her hangi bir şiddet eylemi karşısında aynı yoldan karşılık verileceği şeklinde uyarılıyordu. (Swietochowski, 1988: 73). Çağla gibi (102), bölge üzerine çalışan başka sosyal bilimciler de Azerbaycan ulusal kimliğinin şekillenmesinde bu rekabet ve devam eden çatışmaların önemli etki yarattığı düşüncesindedirler. Bak: Swietochowski (1988: 66-73), Altsadt (1999: 66-67). Bu rekabet, sadece bununla sınırlı kalmayacak, daha sonra hem 1918'te ilk ulusal devletlerin (Azerbaycan ve Ermenistan) kuruluş çabaları sırasında, hem de Sovyet Azerbaycan ve Sovyet Ermenistan devlet sınırlarının çizimi ve toprak paylaşımı üzerinde de devam edecektir.

benimsemek üzerine tartışmalar yaşandı...Rusya tarihi üzerine olan dersler, Türk halkların tarihiyle değiştirildi (Shaffer, 2008: 45).

Bu siyasi çalkantılı geçici dönemde sinema ile ilgili özel bir sürecin yaşandığını söylemek zor, tam tersi 1919'da "Cümhuriyet Kutlamaları" çerçevesinde çekilen *Azərbaycan Bağımsızlığının Yıldönümü* isimli haber filmi dışında film yapımı bile durma noktasındadır.

3.2. Sovyet Azerbaycan`da Modernleşme ve Sinema

1920'de Azerbaycan`da Sovyet iktidarı kurulur kurulmaz (Azrevkom- Azerbaycan Devrimci Komiserliği, iktidarı, milliyetçi Müsavat partisinden 1920'nin 28 Nisanında devralmıştı) ilk genel sekreter Neriman Nerimanov'un da Lenin gibi sinemaya verdiği önemi kanıtlarcasına ilk icraatlarından biri olarak 4 Temmuz'da sinemanın ulusallaştırması kararnameini imzalamasına ve hemen o yıl içinde *Bakü'de XI Kızıl Ordu Birliklerinin Töreni, Doğu Halklarının I Kurultayı ve 26 Bakü Komiserinin Cenazesi* gibi haber filmlerinin çevrildiğine şahit oluruz. Hem Lenin, hem Nerimanov Bakü'nün ve sinemanın Doğu halklarına yönelik devrimi anlatma ve yayma konusundaki kilit önemine vurgular yapmıştır. 1922 yılında Lenin, Azerbaycan Maarif Komissarlığı'na gönderdiği tavsiye mektubunda, "...Doğu'da, köylerde sinema araçlarının yerleştirilmesine, sinemaların açılmasına özel dikkat edilmeli. Bu araçlar bölge için yeni olduğundan propandamız daha başarılı olacaktır" diye yazar (akt. Quliyev, 2009: 67). Nerimanov'a göre ise sinemanın Doğu toplumlarına devrimi anlatmak konusunda daha da önemli ve "organik" etkileri olacaktır:

İnsanların rasyonel yargularla düşünmekten ziyade imgeler ve görüntülerle düşünmeye alışkın olduğu Doğu'da, kitlelerden hazırlık talep etmeyen yegane propaganda aracı sinemadır. Doğu köylüsü perdede gördüğünü gerçek ve hakikat olarak kabul ediyor (akt. Qulubəyov, 1958: 10).

Böylece sinemanın devlet kontrolünde ve millileşmesi programına uygun olarak, 1920'de bütün sinema işleri Xalq Maarif Komissarlığın devredilmesi kararı alınır, 1922'de bu komiserliğe bağlı Foto-Kino İdaresi (FKİ) ve 1923'de AFKİ (Azerbaycan Foto-Sinema

Kurumu) ve ona bağılı olarak da ilk kez film stüdyosu kuruluyor (Sadıxov, 1970: 19).¹¹ Sovyet sinema tarihçilerine göre bu kurumun görevi, “sinemayı özel şahısların, vurguncuların elinden almak, onun yolunu, anlamını değiştirmek, sinemayı kitlelerin toplumsal hayatına dahil etmek, onların toplumsal bilincini güçlendirmektir” (Sadıxov, 1970: 19).

Fakat Sovyet politikalarının belirlenmesinde birbiriyle gerilim içinde olan ve Sovyet tarihine damgasını vuran uzlaşmazlığın ilk hücreleri de bu dönemde belirmeye başlamıştı. Zira komünistler hem azınlıklar arasında yurttaşlık hakları ve toplumsal ayrımları azaltmak istiyor, bu yüzden *korenizatsiya* (köklenme), yani yerelleşme kararları alıyor, Lenin`in talimatıyla özellikle doğu toplumlarında yerel halkın hassasiyetlerine dikkat gösterilmesine vurgu yapıyor, diğer taraftan bu bölgeleri hızla Sovyet modernleşmesinin içine katmaya çalışıyordu (Suny, 2015: 235). Suny`nin de belirttiği gibi:

Sovyetlerin, milliyetlerle ilgili politikasını eleştiren birçoklarının söylediğinin tersine, 1920`lerde, en azından Rus olmayan halkların Ruslaştırması yönünde bir çaba olmamıştı. Tam tersine, Büyük Rusya şovenizmiyle mücadele edip yerelleşmeyi teşvik etmeye büyük dikkat sarf edilmişti. Ulus niteliğinin kayboluşu, kasti Ruslaştırmadan ziyade, genel kalkınma politikasından (modernleşmeden) kaynaklanıyordu. Bu dönemde, modernleşme çabaları ile yerelleşme politikası arasında örtük bir gerilim mevcuttu (Suny, 2015: 238).

Dolayısıyla modernleşme bir taraftan geleneksel yapılara meydan okuyor, onları alt üst ediyordu, ama yerelleşme politikası ile birlikte yeni bir ulus ve gelenek yaratıyordu. Bu ikili yapının en iyi gözlendiği yerlerden biri de sinemanın kurumsal yapısı ve üretilen filmlerin içerikleri idi.

Sovyet Azerbaycan`da çevrilen ilk uzun metraj film, *Qız Qalası* (*Kız Kulesi*, V.Ballyuzekin, 1923) filmi, Bakü`deki Kız Kulesi üzerine anlatılagelen rivayetlerden birini temel alıyordu ve ölen karısına benzediği için kendi kızına aşık bir Ağa ile bu aşka

¹¹ AFKİ daha sonra "Azdövlət kino" (1926-1930), "Azər kino" (1930-1933), "Azfilm" (1933), "Azdövlətsənayesi" (1934), "Azər film" (1935-1940), "Bakı kinostudiyası" (1941-1959) olarak isimler taşımış ve nihayet 1961 yılından bugüne kadar "C.Cabbarlı adına "Azər daycan film" kinostudiyası" olarak son halini almıştır.

karşılık vermeyerek kuleden kendini atan kızını konu ediniyordu. İlk film, Doğu egzotikliğini, oryantalist bakış açısını öne çıkardığı gerekçesiyle dönemin yayınlarınca eleştirilmişti: “ meğer Bakü proleteryası, onun on yıllardır devam eden kahraman mücadelesi, bütün Doğu`yu titreten devrim dalgası ve dünya emperyalizmi ile mücadelesi ‘Azerkino’ya ilk evladı için başka konu veremez miydi ? ” (akt. Sadıxov, 1970: 25-26). Böylece bu ilk filmde sonra daha çok modernleşme ve devrim yanlısı, geleneğe meydan okuyan, laiklik ve kadın özgürlüğüne vurgu yapan filmler çekilmeye başlandı. Ama örneğin Michael Smith'e göre 20'li ve 30'lu yıllar Sovyet Azerbaycan`da üretilen filmlerin çoğunda bir tür “Rus tarzı oryantalizm” söz konusuydu.

Erken yıllarda bu konular, geleneksel Avrupa oryantalizminin Rus tarzı yüzeysel ürünleri idi. “Oryantal egzotiklik”, popüler pazar talebinin etkisiyle film sanayisine hakim olmuştu.1920'lerin ortalarına gelindiğinde parti ideologları, bu temaları Komünist Partinin milliyet politikasındaki çizgisinin estetik bir bileşeni olarak meşrulaştırmaya ve sürdürmeye başladı. Sinemacılar, Federal SSCB devletinde etnik bölgeciliği parti merkeziliği ile dengeleyeceği varsayılan ve duyurusunu 1925'te Stalin'in yaptığı siyasi formüle, yani partinin "proleter içerik" ile "ulusal biçimi" birleştirme gayesine uygun şekilde milli çerçeve ile sosyalist olay örgüsünü kaynaştırmaya başladı (Smith, 1997: 647).

Fakat Smith'in kastettiği, *Bayquş* (G.Kravçenko, 1924), *Bismillah* (A.M.Şerifzadə, 1925), *Gilan Qızı* (L.Mur, 1928), *Sevil* (A.Bek-Nazarov, 1929), *İsmət* (M.Mikayılov, 1934) , *Almaz* (Q.Braginski ve A.Quliyev, 1936) vb. gibi filmlerin konusunu oluşturan geleneksel yapılara ve dine karşı savaş, gericilik ve cehaletin eleştirisi, kadınların özgürlüğü ve başkaldırısı gibi temalar, Sovyetler öncesinde de, filmlerde değilse bile, Azerbaycan enetelijansiyasının aydınlanma hareketinde sık sık başvurulan konulardı. İlk dönem Sovyet Azerbaycan sinemasının etkili Azeri isimleri, yönetmen Abbas Mirzə Şerifzadə (Abbas Mirze Şerifzade) ve senaryo yazarı Cəfər Cabbarlı (Cefer Cabbarlı) Sovyetler`den önce de ünlü tiyatrocu ve yazardı ve özellikle bu filmlerden bir çoğunun senaryolarını kaleme alan Cabbarlı'nın Sovyetler öncesinde de ulusal-aydınlamacı bir çizgisi vardı (Smith, 1997: 655). Dolayısıyla Sovyet Azerbaycan sinemasında görünen yenilik, konuların içeriklerinden ziyade bunun sinemasal kitleliliği ve merkezi otoritenin katkısıyla daha devrimci bir biçimde yapılmasıydı. Daha da açık söylersek filmlerin bir taraftan geleneksel yapılara devrimci saldırısı, diğer taraftan yeni bir ulusal karakter

oluşturmaya yönelik katkısı, daha çok yukarıda Suny'nin bahsettiği modernleşme ve yerelleşme dualist yapısından kaynaklanan gerilime işaret etmekteydi.¹²

Zira sinema kurumlarının kadrosu konusunda da böyle bir ikilem yaşanmaktaydı. Bir taraftan yerel kadroların yetersizliği dolayısıyla filmler çoğunlukla Rusya'dan gelen sinemacılar tarafından üretiliyordu, ama diğer taraftan yerel sinemacıların oluşturulması konusunda da faaliyetler yürütülüyordu. Örneğin AFKİ'nin ilk yöneticisi Aleksandr Litvinov¹³ idi ve bu dönemde Azkino'da sadece üç Azeri görev alıyor, çoğunluk Ruslar, Yahudiler ve Gürcüler'den oluşuyordu (Smith, 1997: 653). Film yapımlarında da aynı şekilde, örneğin tartışmalı *Qız Qalası* (1923) filmini Vladimir Ballyuzek, *Bayquş* (1924) filmini Georgi Kravçenko yönetmiş, “din aleyhtarı” *Bismillah* (1925) filminin senaryosunu Pavel Blyakhin yazmıştı. Fakat diğer taraftan 1925 yılında AFKİ yönetimine bir Azeri – Şamil Mahmudbeyov- atanmış, 1924-25 yıllarında yerli yönetmenlerin yetiştirilmesi için Moskova'dan gelen Ardatov, Sladkopevtsov, Troitski gibi eğitmenlerin kurslarında C.Cabbarlı, M.Mikayılov, A.Guliyev, R.Çobanzade vb. genç sinemacılar eğitim görmeye başlamış, yerli sinema oyuncularını için eğitim kursları düzenleniyor olmuştu (Sadıxzadə, 1970: 27). Pudovkin, Sevçenko, Şengelya, Çiaureli gibi dönemin ünlü yönetmenleri de kurs ve seminerler düzenlemek için Bakü'yü ziyaret ediyordu.

1920'lerde modernleşme ve yerlileşme birbirine eşlik ederken, 1930'larda Stalin yönetimindeki Sovyetler bu politikada ciddi bir değişim gerçekleştirmeye başlamıştı. Her ne kadar önceleri, Stalin yönetiminde 1928-1931 yıllarındaki kültür devriminde Leninist *korenizatsiya* (yerlileşme) vurgusu daha da güçlenmiş, hatta Stalin ve diğer parti liderleri Sovyetler'e karşı en büyük tehlikenin azınlık milletlerin yerel milliyetçiliklerinden değil,

¹² Smith de konuların devrim öncesi aydınlatma hareketi ile benzerlik gösterdiğini vurgular. Fakat ona göre aradaki esas fark, iki modernleşme hareketinin “hedefinde” yatıyordu. “Yerel modernistler islamda reformu ve sivil tahayyülde sekülerleşmeyi hedeflemişlerdi. Ama Moskova'nın aklında, onu topyekun ortadan kaldırmak vardı.” (Smith, 1997: 657)

¹³ A.Litvonov Bakü'yü “Doğu'nun Hollywood'u” yapmayı düşünmüştü. “Amerika'nın “Universal City” sine” benzer sinema kenti yaratmak için Azerbaycan, Sovyetler'in istenilen bölgesinden daha uygun doğaya sahip. Bunu gerçekleştirmek içinse mali olanaklar ve ilgili sovyet kurumlarının her türlü desteği gerekli” diye yazmıştı yerel bir gazeteye (akt.Quliyev, 2009: 68) . Litvonov ticaretin kısmen serbest olduğu NEP döneminde ithal filmlerin getirdiği geliri de gözönünde bulunduruyordu bunları yazarken ve Bakü'de de böyle stüdyolar kurup, bu tarz filmler üretilebileceğini ve ihraç edilebileceğini düşünüyordu (Smith, 1997: 652). Örneğin 1925 yılında Bakü'de gösterilen 56 filmin sadece 4'nün Sovyet yapımı olduğu, Azerbaycan'da diğer kurumların da kendi bütçelerine katkı için kendi kulüplerinde ithal filmler gösterdiği bir dönemde bu. AFKİ yönetimi ise diğer kurumların da film ithali ve gösterimi yapmasının kendini zarara uğrattığı ile ilgili resmi şikayetler yazmaktaydı (Quliyev, 2009: 69).

Büyük Rusya şovenizminden olduğunu vurgulamışsalar da, 1933-34 yıllarından itibaren yerleşme coşkusu itibar kaybetmişti. Sonuçta 1934 yılındaki 17. Parti Kongresi'nde Stalin bu sefer yerel milliyetçiliklerin Büyük Rusya şovenizmi kadar tehlikeli olduğunu söylemişti. Daha öncesinde yerli olmayanların yerel dilleri öğrenmesi teşvik edilirken, 1933 sonrasında herkesin Rusça öğrenmesi teşvik edilmeye başlanmış, 1938'de Rusça öğrenilmesi okullarda zorunlu olmaya başlamıştı. Rusça, SSCB'nin "uluslararası dili" ve "sosyalist devrimin dili" olmuştu. "Rus milliyetçiliğinin ifadeleri, müzik ve operada, giderek daha fazla işitiliyor, tiyatrolar ve sinemalarda daha fazla izleniyordu" (Sunny, 2015: 247).

Bu şekilde modernleşme ve yerleşme arasındaki örtük gerilime de bir nevi çözüm bulunmuş oluyor, modernleşmeye artık Rusya öncülüğünde "Sovyet yurtseverliği" eşlik etmeye başlıyordu. Ama 1941'de Sovyetler'in 2. Dünya Savaşı'na katılması ile, yani Büyük Anavatan Savunması'nın başlamasıyla, kültür politikalarında bir ara dönem yaşanmaya başlamıştı. Destanlar, halk türküleri, rivayetleri de içeren yerel kahramanlık hikayeleri ve vatani işgalcilere karşı savunuların öykülerinin anlatılması teşvik ediliyordu. Dini liderlere işbirliği yapmaları için çağrılar yapılıyordu. Hacı Molla Ağalızade tekrar şeyhül islam ilan edilerek Azerbaycan'daki Şii cemaatin önderliğine atanmış, kapatılan camiler tekrar açılmaya başlanmıştı (Altstadt, 1992: 155). Bu dönemde üretilen filmler de savaşa destek mahiyetinde idi. Altstadt'ın aktarımına göre:

Savaş yıllarında hem Rusça hem de Azerbaycanca çevrilen filmler cephede savaşan askerleri kutsamak, onlarla birliktelik ve işgalcilere karşıt duygular geliştirmek içindi. Azerkino'nun ürettiği *Vatan Oğlu* (1942), *Bahtiyar* (1942), *T-9 Denizaltısı* (1943) ve *Bir Aile* (1943) filmlerinden sadece *Vatan Oğlu* Azerbaycanca idi (Altstadt, 1992: 155).

Ama Savaş sonrasında Merkez, kontrolü tekrar ele almak çabasıındaydı. Stalin 1945 yılında büyük Rus halkının şerefine bade kaldırmış, Stalinist parti politikaları sinema da dahil, kültür üzerinde etkisini tekrar hissettirmeye başlamıştı. Buna, yani önce "vatan savunusu için tarihi kahramanlık" teması içinde "millilik" konusunda tanınan fırsatlar ve savaş sonrasında bunların hemen tekrar sınırlandırılmasına Sovyet Azerbaycan sinemasında verilen en belirgin yanıt senaryo yazımına 1941 yılında başlanan ve çekimleri 1947 yılında tamamlanan *Fətəli Xan* (Feteli Han) filmidir. 18. Yüzyıl'da

Azerbaycan`da mevcut olmuş Hanlıklardan (Beyliklerden) birinin yöneticisi olan Feteli Han`ın diğer hanlıkları kendi etrafında birleştirerek “parçalanan Azerbaycan`ı yabancılar karşısında birleştirmek” hayali, filmin konusunu oluşturmaktaydı. Filmin senaryosunu Azerbaycan`lı yazarlar Ənvər Məmmədhanlı (Enver Memmedhanlı) ve Mehdi Hüseyn yazsa da, yönetmenliğini Rusya`dan gelen Yefim Dzigan yapmıştı. Böylece Sovyet Azerbaycan sinemasının tarihine ilk defa bir tarihi öykü, “Azerbaycan`ın birliği” tahayyülü çerçevesinde dahil olmuş olacaktı. Ama filmin çekimleri bittikten sonra gösterime girmesi yasaklandı ve film Azerbaycan`da modernleşme ve yerelleşme politikalarının tekrar, ama bu sefer daha belirgin bir şekilde bir araya geldiği Stalin sonrası dönemde, 1959 yılında gösterime girebildi.

Suny`nin de aktardığı gibi, 1960`ların başından itibaren bütün Transkafkasya cümhuriyetleri ulus devletlerinin kurulması yönünde uzun ve karmaşık bir sürecin içindeydi. Daha önceki yerelleşme politikaları bu Cumhuriyetler`e federal yapı içinde kendi etnik konsolidasyonlarını sağlamaya, ulusal kültürel kurumlarını oluşturmaya ve çoğunluğu oluşturan ulusları eğitmeye fırsat vermişti. Stalin rejiminin son bulup Kruşçev yönetimindeki merkezi otoritenin yerellerde azalmasına eş zamanlı olarak ulusal elitler kendi bölgelerinde daha fazla güç elde etme denemelerine başlamış ve etnik köken vurgularına Stalinist dönemde getirilen yasaklar modifiye edilmişti (Suny, 1999: 377-378).

Daha öncesinde 2. Dünya Savaşı sonrasında Sovyetler`in İran`daki etkinliğine bağlı olarak, Sovyet Azerbaycanı`nda bir “pan-azerbaycançılık” başlamıştı; ama Moskova, İranla ilişkilerinin durumuna göre bu konuya kendi kontrolünden bırakmıyor, daha çok “bilimsel bir çerçevede” düşük bir profilde yaşanmasına izin verdiği “bir kart olarak” elinde tutuyordu (Swietochowski, 1995: 163-170). “Moskova`nın, Tahran ile varılan mutabakat gereği, askeri kuvvetlerini Kuzey İran`dan çekmesinden sonra bile, Bakü`de, İran Azerbaycanlıları ile bağları yenileme isteğini ifade eden ve oradaki Azerbaycanlılara yapılan kültürel baskıyı kınayan çok sayıda eser yayımlanıyordu. Mesela, 1947`de İran`da Azerbaycanlılara yapılan baskıyı ve onların anadillerini kullanmaları üzerindeki kısıtlamaları dramatik bir şekilde gösteren Azerbaycan dilinde bir film Bakü`de gösterime girdi” (Shaffer, 2008:68). Ama 1960`lara gelindiğinde İran`la ilişkilerin düzeltilmesine paralel olarak bu konunun kitleleştirilmesi özellikle istenmeyen bir durumdaydı (Swietochowski, 1995: 169).

Bu yüzden destalinizasyon döneminde Sovyet Azerbaycan'ı kendi içinde “millilik” vurgusunu artırmıştı. Bu dönemi müşahade eden bir gözlemci, dönemi şöyle tarif etmekteydi:

Sanayileşme, kentleşme ve eğitimdeki patlamayla birlikte, 1950'lerden beri, eski elitlerin sayısını katbekat aşan yeni ulusal elitler doğuyordu. Bu kişilerin birçoğu, aradan geçen süre zarfında, ekonomide, partide, eğitim sisteminde kilit konumlara gelmişler, temelde kabul gören Sovyet düzenini, kendi uluslarına karşı duydukları sadakatle birleştirme girişiminde bulunan yeni bir ulusal bilincin muhafızları olmuşlardı (akt. Suny, 2015: 290).

Örneğin 1957 tarihine kadar ikinci sekreterlerin Azerbaycanlı olmadığı Sovyet Azerbaycan'da artık ikinci sekreterler de Azerbaycanlı olabiliyordu (Suny, 1999 :378). Göçlerle Bakü'deki Azerbaycanlı nüfus arttırılmış, Azerbaycan dilinin Azerbaycan'da resmi dil statüsünde anayasada korunması sağlanmış, idari yetkililerin yerli kadrolar ağırlıklı olması sağlanmış, 1960'ların ortalarına gelindiğinde Az.KP'de de Azerbaycanlılar artık çoğunluğu oluşturarak %61'e ulaşmıştı (Altsadt, 1992: 163-169).

Bu homojenleşme ve yerelleşme, diğer Sovyet Müslüman toplulukları gibi Azerbaycan'ın da uluslaşmasında ve siyasi olarak yaşamasında bir teşvikti (Roy, 2005: 128). Olivier Roy'un belirttiği gibi:

Herkes temel önemde olduğunu düşündüğü şeye sahipti: Moskova için ideoloji, kamu güvenliği ve strateji; yerel komünistler için alt kadroların rotasyonu, arpalıkların dağıtımı, hiç olmazsa kırsal nüfusun idare edilmesi ve gerçek bir iktisadi iktidar (Roy, 2005: 152).

Üstelik siyasi retorikte etnik vurguların açıkca telaffuz edilmesi “Sovyet halkı” ve “halkların kardeşliği” gibi ideolojik prensiplerce kısıtlanmıştı, fakat diğer alanlar, özellikle edebi, sanatsal ve diğer entellektüel uğraşların yer aldığı kültür alanına etnik vurguları işlemek için daha açık ve esnek imkanlar sağlanmıştı (Saroyan, 1997: 135). Stalin döneminde milliyetçilikle suçlanarak sürgün ve ya idam edilen bir çok yazar ve

entelektüel Stalin sonrasında iade-i itibar yaşadığı gibi, onların yazıları ve eserleri Azerbaycan dilinde tekrar yayınlanmış, oyunları tiyatrolarda sergilenmeye başlanmıştır (Altsadt, 1992: 170).

1960-1970'ler boyunca, Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Yazarlar Birliği ve entelektüel gruplar, Azerbaycan'ın kültürel ve ulusal gelişimi konusunu ele almışlardır. Azerbaycan entelijansiyasının 1960-1970'lerdeki yazıları, Azerbaycanlı kimliği ve kültürüne sıkı bir ilgi ve bu kültürü koruma çabasını gösteriyor. Örneğin, geleneksel Azerbaycan aşık şiir sanatından birçok eser yayımlandı. 1960-1970'ler boyunca birçok Azerbaycanca sözlük ve filolojiyle ilgili eser ortaya çıktı ve çok sayıda edebi eser Azerbaycan'la özdeşleştirildi (Shaffer, 2008: 79).

Sinema da kültür alanındaki bu dönüşüm imkanını kullanmaya başlamıştı. Yani bu dönemde Sovyet Azerbaycan sineması da yeni ve ulusal bir karakter ediniyordu. Birçoğu Moskova'da sinema okulunda eğitim görmüş yerli yönetmenler kuşağının açtığı çığır 60'lı ve 70'li yıllar boyu Azerbaycan sinemasında yeni bir dönemin yaşanmasına neden olmuştu. Hüseyin Seyidov, Həsən Seyidbeyli, Arif Babayev, Ejder İbrahimov, Letif Seferov, Tefik Tagizade vb. yerli yönetmenlerle başlayan bu dönem, Şamil Mahmudbeyov, Rasim Ocakov, Eldar Guliyev vb. yönetmenlerle devam etmişti. Bu dönemde hem film sayıları artmış hem de konu yelpazesi genişlemişti. 1960'lı yıllarda "Azərbaycanfilm"de yaklaşık 40, 1970'li yıllarda ise 60 uzun metraj film üretilmişti (Kazımzadə, 2004: 141,179)¹⁴.

Filmlerdeki konuların değişimi veya konuyu işlemedeki dönüşüm, öncelikle modernleşmeye gösterilen tepkilerde kendini gösteriyordu. Sovyet Sineması gibi Sovyet Azerbaycan Sineması da 20-30 yıllardaki modernleşme kutsamasını terk etmişti ama, 1950'li yıllarda ve 60'ların başında Azerbaycan sinemasında modernleşme, Kruşçev döneminin başlattığı yeni modernleşme hamlesini onaylıyor, kimi zaman toplumcu gerçekçiliğin izlerini de taşıyarak, hala modernleşmeyi olumlu özellikleri ile ele almak eğilimi gösteriyordu. Örneğin bu dönemdeki, *Qara Daşlar* (A.Quliyev, 1956), *Qızmar Günəş Altında* (L.Səfərov, 1957) , *Kölgələr Sürünür* (İ.Əfəndiyev ve Ş.Şeyxov, 1958), *Onun Böyük Ürəyi* (Ə.İbrahimov, 1959), *Ögey Ana* (H.İsmayılov, 1959), *Bizim Küçə*

¹⁴ Bu dönemde Sovyet Azerbaycan sinemasının teknik olanakları da geliştirilmiş, bunun için 1965 yılında "Azərbaycanfilm"e yeni ve daha büyük bina ve stüdyo tesis edilmişti (Kazımzadə,2004; 140).

(Ə.Atakişiyev, 1961), *Telefonçu Qız* (H.Seyidbəyli, 1962), *Böyük Dayaq* (H.İsmayılov, 1962), *Əhməd Haradadır?* (A.İsgəndərov, 1964), *Ulduz* (A.Quliyev, 1964) gibi filmlerin her biri, modernleşmeye dair iyimser umutlarını barındırıyordu; yeni kentlerin, kentlerin değişen çehresinin, yeni inşaat ve yapıların, dönüşen köylerin karakterlerin anlam ve erdem dünyasına olumlu katkısı vurgulanıyordu. Örneğin “hafif eğlence” tarzı *Əhməd Haradadır?* filmi, köyde birbirinden habersiz iki beşik kurtmesi gencin zorla evlendirilmemek için ayrı ayrı Bakü’ye kaçması, ama şans eseri kentte birbirlerine aşık olup, kendi rızaları ile evlenmesini konu edinir. Bu eğlencelik filmin arka planında yeni dönem Sovyet modernleşmesinin alameti farikası olan özgürce hareket edebilme, yeni inşaat furyası, kentin insani yüzü gibi nosyonlar bir hayli kabarıktır. Veya *Telefonçu Qız* filminde “küçük ama modern” bir mesleğin, fabrika santralinde telefon hatlarını bağlamanın, bir genç kızın hayatına kattığı anlam ve erdem selamlanır. *Bizim Küçə*’de yeni apartman evlerine kavuşan insanların sevinci gösterildiği gibi, yeni ev içlerinin ferahlığı ve yeni komşuluk ilişkisinin güzellemesi de görselleştirilir. *Kölgələr Sürünür*’de bilimsel nesnelliği temsil eden iyilerin, bilimi “kötü emelleri” için bir araç olarak kullananlara karşı zaferi alkışlanır.

Aynı şekilde köyde geçen filmlerde de; *Ögey Ana*’da kentten yeni gelen ve doktor olan üvey annenin iyiliği ve altın kalbi ile köy hayatını, gerici köy insanlarının bakışını ve en önemlisi “yetim İsmail”in hayatını nasıl iyiye doğru değiştirdiğinin, *Ulduz*’da kentten gelen eğitilmiş gençlerin köyde kolhoz üretimini doğru yönde teşvik ettiğinin şahidi oluruz.

Ama 60’ların ortalarından itibaren modernleşmeye dair bu son iyimser bakışlar da terk edilerek, filmlerde kaybolmaya başlar. Artık yeni inşaatlara karşı tarihsel miras (*Gün Keçdi* (A.Babayev, 1971), *Bizim Küçənin Oğlanları* (T.İsmayılov, 1973) *Çarvadarların izi ilə* (T.İsmayılov, 1974), *Park* (R.Ocaqov, 1983), kariyerist ve ya akademik koşturmacalara karşı ailenin, eski arkadaşlıkların huzuru ve sıcaklığı (*Xatirələr Sahili* (Y.Əfəndiyev, 1972), *Ad Günü* (R.Ocaqov, 1977), *Bizi Bağışlayın* (A.Babayev, 1979), *Ötən İlin Son Gecəsi* (R.Həsənoğlu, 1978; G.Əzimzadə, 1983), *Bir Ailəlik Bağ Evi* (Y.Qusman, 1978), kentin modern bilgisine karşı köyün geleneksel bilgisi (*Çarvadarların izi ilə* (T.İsmayılov, 1974), *Çətirimiz Buludlardı* (N.Bəkirzadə ve T.Bəkirzadə, 1976), *Bababımızın Babasının Babası* (T.Tağızadə, 1981), *Gümüşgöl*

Əfsanəsi (E.Quliyev, 1984) vb.), savaşın bozduğu köyün saf ve ideal yaşamı (*Gilas Ağacı* (T.İsmayılov, 1972); *Tütək Səsi*, (R.Ocaqov, 1975)), perdede yaygınlaşmaya, erdem ve ahlakı temsil etmeye başlamıştı.

Dönem boyunca modernleşme karşısında takılan farklı tavırlar ve değişen tepkiler, filmler tarafından içerilen “melodramatik tahayyül” etkiliyordu. Yani 50’lerin ikinci yarısından itibaren filmlerde modernleşme hala bir umut olarak kendini gösterdiği gibi, “melodramatik tahayyül” de bu doğrultuda daha çok modernleşmeden yanaydı. Örneğin *Telefonçu Qız*’ın Mehriban`ı babasına yazdığı mektuba Bakü’deki yalnızlığı ile ilgili bir şikayetle başlayacakken, aniden sokaktan gelen Bakü hakkındaki lirik şarkıya kulak kesilir ve balkondan bu şarkı eşliğinde Bakü’yü izledikten sonra mektubunda yalnızlığından değil, santralde işe başlamasının sevincinden bahseder. *Aygün* filminde Aygün, eşinin lakaytlığı karşısında içinde bulunduğu melodramatik durumu (kocasına olan sevgisine rağmen bebeği ile yalnız bırakılmasını) kariyerine tekrar dönmek için kullanır. *Böyük Dayaq*’da Qaraş ve Maya`nın aşkı arasına giren kötülükler, modernliğin temsilcisi Maya`nın erdemi sayesinde altilir.¹⁵

60’ların ortasından itibaren ise filmlerdeki “melodramatik tahayyül” tam tersi, gerçek maneviyatı “öze dönüş”te bulur. Bir kaç örnek verecek olursak; *Bizi Bağışlayın* filminde bilim adamı olma yolunda geçmiş arkadaşlarını, sevgilisini, öğretmenini unutan ağırbaşlı bir adamın pişmanlığını görürüz; *Çarvadarların izi ilə* filminde eski köyüne yeni yol çekmeye çalışan mühendisin köyün tarihi mirası karşısındaki umursamazlığının ona yaşattığı yalnızlığı izleriz; *Xatirələr Sahili* filminde çocukluk arkadaşlarının köyde tekrar bir araya gelerek bu bağı koruyamamanın üzüntüsüne, *Ötən İlin Son Gecəsi* filminde yılbaşı gecesi annelerini evde yalnız bırakan çocukların geceyarı tekrar eve dönerek anneleriyle birlikte ölmüş babanın ses kaydını dinlemesine tanık oluruz.

Stalin sonrasının Azerbaycan filmlerinde modernleşme karşısında bu tarz iki dönemlilik (1965’e kadar ve sonrası şeklinde) söz konusuken ve bu iki dönem yukarıda gösterildiği

¹⁵ Sovyetler`de Hint ve Mısır filmlerinin 50’lerden itibaren yaygınlaşmasından ve nedenlerinden bir önceki bölümde bahsetmişim. Sovyet Azerbaycan`da da hem bu filmler yaygınlaşmış hem de yerli yapımlara etki etmiştir.Kazımzadə`ye göre 50’lerden 60’ların ortasına kadar bu filmlere rağbeti gören Azerbaycanlı yönetmenler de, kendi filmlerinde hint sinemasına has özellikleri kullanmaya başlamıştı. Hatta ciddi filmlerde bile kahramanların bir kaç şarkı söylediğine şahit olunur. Fakat 60`lı yılların ortalarına doğru Azerbaycan sinemasında değişikliklere gidilir (Kazımzadə, 2004:140).

şekilde birbirinden farklıdırken, ulusal tahayyül ve ulus kuruculuğu konusunda filmler devamlılık içindeydi. Daha önce de vurgulandığı gibi yerellik ve modernleşme konusu bütün Sovyet tarihi boyunca bir gerilim kaynağı olmuştu ama sinemada 50'ler sonrasında ister “yeni modernleşme” aşaması olsun, isterse de “öze dönüş” aşaması, filmlerin ulusal karakter temsilinde “ısrarı” değişmemişti. Örneğin Azerbaycan`da Azerbaycanlılar dışında yaşayan halklar da olmasına, özellikle Bakü (önemli ölçüde “millileşse” de) hala Ruslar`ın, Yahudiler`in, Ermeniler`in de yaşadığı kozmopolit bir nüfusa sahip olmasına rağmen¹⁶, hatta “günlük yaşamı” konu edinen filmler bile hemen hemen tamamen Azerbaycanlılardan oluşuyordu.¹⁷ Kimi zaman, özellikle Devrim`le ilgili filmlerde, kısmi ve küçük Rus karakterler görünürdü, ama mesela genel olarak bir Ermeni temsiline rastlanmaz.¹⁸ Ruslarsa, devrimle ilgili filmler dışında, çoğunlukla ya Azerbaycanlılara sığınmış (*Bizim Cəbiş Müəllim*), ya aşık olunmuş (*Bəxtiyar*), ya da geride bırakılmış (*Bizi Bağışlayın*) kadın olarak, esas Azerbaycanlı karakterin erdem ve maneviyatının ortaya çıkmasına yardımcı olan bir “eklent”dir.

Bu filmlerin ulusal bilince katkısı, tarihi filmlerde iyice belirgindir. *Yenilməz Batalyon*(1965), *Nəsimi* (1973), *Qatır Məmməd* (1974), *Dədə Qorqud* (1975), *Babək* (1979) gibi filmlerde “Azerbaycan ve onun kahraman oğlu” vurgusu hakimdir. Örneğin 1975 gösterime giren *Dədə Qorqud* filminin konu edindiği “Dede Korkut Destanı” Sovyet Azerbaycan`da daha önce basılmıştı; ama esas “keşfi” 1950`lerin sonunda başlamıştı. 1950`lerin sonu ve 60`ların başında başlayan Azerbaycan tarih yazımındaki “rehabilitasyona” *Dədə Qorqud*, *Koroğlu* gibi destanların “yeni keşfi” ve katkısı büyüktü (Altsadt, 1992: 172). Filmde de bu “rehabilitasyona” katkı sunulmuş, hatta filmin

¹⁶ Bu dönemdeki nüfus sayımlarına göre Azerbaycan`da yıllara göre sırasıyla Azerbaycanlı, Rus ve Ermeni nüfus dağılımı şu şekildeydi (000) : 1959 yılı: 2494, 501, 442; 1970 yılı: 3776, 510, 483; 1979 yılı: 4708, 475, 475; 1989 yılı: 5805, 392, 390 (Anderson ve Silver, 1999: 489).

¹⁷ Kazımzadə (2004) de “Azərbaycanfilm”in tarihini anlattığı “Bizim Azərbaycanfilm” kitabında 1970-1979 yılları ile ilgili bölümün başlığını “*Müasir Filmərdə Milli Xarakter, Qəhrəmanın Cəmiyyətdə Yeri və Mövqeyi*” (Çağdaş Filmlerde Milli Karakter, Kahramanın Toplumdaki Yeri ve Konumu) şeklinde belirlemiştir.

¹⁸ Ermeni temsilinin iki istisnası olarak *Səhər* (1960) ve *Bəyin Oğurlanması*(1986) filmlerinin ilkinde kısa bir sahnede Ermeni usta ve kızı, ikincisinde ise yine kısa bir sahnede “şaka konusu olan” bir Ermeni berber yer alır. Özellikle *Səhər* filminin Ermeni temsili konusundaki muğlaklığı önemlidir. Devrim öncesi dönemde petrol işçilerinin kapitalistlere karşı örgütlenmesini konu edinen tarihi film, esasen Azerbaycanlı zengin petrocü ve ona karşı gizli şekilde işçileri örgütleyen oğlu Samet ve yeğeni, ünlü Azeri devrimci Meşedi (Azizbeyov) etrafında cereyan eder. Samet aynı zamanda fakir bir Ermeni ustanın kızı Süsen ile evlenmek istemektedir ama zengin babası buna karşı çıkar. Bu evliliğin önüne geçmek için Ermeni ustaya kızını da alarak Bakü`yü terk etmesi için para teklifi ederek emreder. Samet aşkında ısrarcıdır ama, ilginç olan, filmde daha sonra bir daha bu aşkın akıbetine dönülmez ve muğlak bırakılır. Yani Ermeni usta ve kızı Süsen tek bir sahnede, dükkanları Samet`in babası tarafından ziyaret edildiğinde görünür. Süsen`in ismi başka sahnelerde zikredilse de kendisi gösterilmez.

senaryosunu kaleme alan yazar Anar Rzayev filme paralel olarak yazdığı *Dədə Qorqud Dünyası* denemesinde bir tarih yazımına girişerek *Dədə Qorqud* `taki olayların Azerbaycan coğrafyasında geliştiğini iddia etmiştir. Rzayev`e göre böylece Türkler`in bölgedeki yerleşikliği ve varlığı da İslam öncesine dayanıyordu (Rzayev, 1986: 125-218). Bir başka örnek olarak, ünlü Hurufi şair Nesimi`nin hayatından bahseden *Nesimi* (1973) filmi¹⁹ sadece Nesimi`yi “büyük Azerbaycan şairi” olarak göstererek değil, aynı zamanda filmdeki dialoglarla Azerbaycan`ı “İslami tartışmalar”ın odağı yaparak da, “İslami Doğu Kentlerine” has camiler, türbeler, kervansaraylar yardımıyla Azerbaycan`ı “İslami Doğu”nun önemli bir parçası şeklinde görselleştirerek de, modern ulusu İslami geçmişle ilişkisi çerçevesinde “ulusal bilince” katar.

Hatta *Potemkin Zirhlisi*`ndaki isyandan sonra gemicilerin sürgün edildiği Kafkasya`daki Zaqatala`da yaşanan olayları konu edinen, bir nevi S.Eisenstein`in ünlü filminin devamı niyetindeki *Yenilməz Batalyon* filmi,²⁰ bir taraftan bu isyancı bahriyelilerle yerli Azerbaycanlı`ların devrimsel işbirliğini aktararak Azerbaycanlıların devrimsel köklerine vurgu yapar, diğer taraftan daha da önemlisi, filmin hemen başında Zaqatala`yı “Azerbaycan kenti” olarak tarif ederek onu “kadimileştirir.” Oysa sözkonusu dönemde, 1907`de, Azerbaycan isimli bir idari yapı olmadığı gibi, karışık etnik yapıya sahip olan Zaqatala bölgesi, Dağıstan, Gürcistan ve Azerbaycan arasında yaşanan uzun çekişmelerin sonunda nihai olarak ancak 1922 yılında Sovyet Azerbaycanı`nın bir bölgesi olarak tescil edilmiştir.²¹

Filmlerdeki modernleşme ve ulusun bu farklı ilişkiselliği, 50`lerin sonundan itibaren Sovyet Azerbaycan sinemasının önce yenilikçi-ulusal, 60`ların ortalarından itibaren ise muhafazakar-ulusal çizgide ilerlediğini gösterir.²² Yani 50`lerin sonu ve 60`ların

¹⁹ Bu film de bir başka yazar, İsa Hüseyinov`un *Məhşər* (Mahşer) romanından uyarlandığı gibi, yazar filmin senaryosunu da kaleme almıştır.

²⁰ Filmin yönetmeni Hüseyin Seyidov Moskova`da Eisenstein`in öğrencisi olmuştu ve filminin “hocasına layık” olması gerektiği düşüncesindeydi.

²¹ Zaqatala üzerine tartışmaların özeti için bak. “Zaqatala problemi – Dağıstan, Gürcüstan və Azərbaycan üçbucağında” (Həmid,2019). <https://azlogos.eu/zaqatala-problemi-dagistan-gurcistan-v%C9%99-az%C9%99rbaycan-ucbucaginda/> erişim tarihi 26.07.2019

²² 1950`lerin ikinci yarısından 1960`ların ikinci yarısına kadar olan filmleri yenilikçi-ulusal, 60`ların ortalarından sonraki filmleri ise muhafazakar-ulusal olarak kategorileştirmekteyim. Burada yenilikçi ve muhafazakar derken, filmlerin modernleşme karşısındaki tutumları kastedilmektedir. Zira “yenilikçi-ulusallıktan”, ulusallığı modernleşme,yenileşme, toplumsal cinsiyetin ataerkil gelenekten kopan temsilleri ile birlikte ifade etme teşebbüsü , “muhafazakar-ulusallık”tan ise aksine, ulusallığı ya modernleşme karşıtı, ya da modernleşmenin “kaygıları” ile birlikte ifade etme, ataerkil ve premodern kodlara yaslanma teşebbüsü anlaşılmalıdır.

başlarının ulusal karakterinin erdemi “ileri ve modern değişim yönünde” kurulurdu, ama 70'lere gelindiğinde ulusun öze dönüşü, tarihsel kodlarını bulmaya çalışması daha önemli olmaya başlamıştı.²³

Sovyet Azerbaycan sinemasındaki bu değişim genel Sovyet toplumsal hayatı ve onun Sovyet Azerbaycanda'ki toplumsal ve kültürel yansımaları ile yakından ilişkiliydi. Stalin'den sonra Kruşçev döneminde Sovyetler Birliği önce pek çok alanda canlılık gösterse de, sonra gerileme sürecine girmiş ve 1970'lerin hemen başından itibaren bir daha çıkmamak üzere “durgunluğa” (“zastoy”, “stagnation”) gömülmüştür (Lewin, 2009: 197). Kruşçev yönetimindeki Sovyetler'in, merkezi hantallığı bertaraf ederek ekonomik faaliyeti ağırlıklı olarak yerel ve yatay düzeyde gerçekleştirme denemesi ekonomide önce canlılık yaratmış ama 1957-60 dönemini izleyen dört yıla büyüme hızındaki yavaşlama damgasını vurmuştu (Lewin, 2009: 279). 1960'ların başından itibaren Kruşçev'in özellikle tarım politikasındaki ekonomik deneyleri hüsrarla bitmiş, 1962'te temel gıdalara %25-30 civarında zam yapılmış, 1963 yılında açlık tehlikesi ile karşılaşan Sovyetler ilk defa yurtdışından tahıl ithal etmeye karar vermişti (Həsənli, 2018: 112, 117).

Böylece yeni sistem denemesinin “beklentileri karşılamadığı” gerekçesiyle Kruşçev görevinden alınarak, 1964'te yerine Leonid Brejnev atanmıştı. Bu yüzden de 1965'te, neredeyse Kruşçev alaşağı edilir edilmez dikey bakanlıkların tekrar tesis edilmesi tesadüf değildi (Lewin, 2009: 281). Ama Kruşçev döneminde merkezi otoritenin yerel idarecilere tanıdığı fırsatlar artık geri döndürülmez bir hale gelmişti. Böylece 1965 sonrasında bir taraftan merkezi bürokrasinin tekrar güçlendirilmeye çalışılması, diğer taraftan ise yerel yöneticilerin geri döndürülmez yetkileri bir gerilim kaynağıydı. Stalin sonrasında Azerbaycan'da genel sekreter olan İmam Mustafayev milliyetçilik ve yolsuzluk suçlamalarıyla 1959 yılında görevinden alınmış ve yerine Vəli Axundov (Veli Akhundov) tayin edilmişti ama, Brejnev, yerel yöneticilerin gücünü kırarak merkeze

²³ Sovyet sinemasının merkezi ile ilişkisinin de Azerbaycan sineması için önemli bir belirleyici olduğunu tekrar hatırlamak lazım. Yani bu dönemin Sovyet filmlerinde muhafazakar-ulusal hat sadece Azerbaycan'la sınırlı değildi. Örneğin John B. Dunlop *Russian Nationalist Themes in Soviet Film of the 1970s* makalesinde, merkez Sovyet Rusya'daki 1970'ler ve 80'lerin başındaki filmlerin “modernleşmeye karşı muhafazakar-ulusal” çizgisini belirler. Bu ulusal temanın, birbirinden çok farklı filmlerde yakalamanın mümkün olduğunu belirten yazara göre hem Tarkovski'nin *Ayna* (1975), hem de popüler *Moskova Gözyaşlarına İnanmıyor* (1979) gibi birbirlerine çok uzak tarzlardaki filmlerde bile bu muhafazakar-ulusallığın izlerini sürmek mümkündür. (Dunlop, 2005: 229-230). Yazara göre dönemin kimi filmleri bunu daha açık, kimi filmleri ise daha örtük bir şekilde işler (Dunlop, 2005: 243).

bağlı kadroların tekrar oluşturulması için, iktidarı devraldıktan kısa bir süre sonra, 1969 yılında “sadakatine güvendiği” Haydar Aliyev`i göreve tayin etmişti. Fakat bütün bu değişimlerin sonucunda olan sadece şuydu: Azerbaycan`da tayin edilen her yerli yönetici eski kadrolaşmayı bertaraf ettikten sonra kendi yerli kadrolaşmasını kuruyordu (Suny, 1999: 379-380).

Böylece farklı kadrolarla ve tonlarla da olsa, ulusallaşma çizgisi devamlılık gösteriyordu.²⁴ Fakat genel Sovyet ekonomisinden farklı olarak Azerbaycan ekonomisi Brejnev döneminin 70`li yıllarında yükselişe geçmişti. Örneğin 1960`ların başında Sovyet cümhuriyetleri arasında büyüme hızı olarak sonuncu sırada olan Azerbaycan, 70`li yıllarda büyüme ve sanayileşme hızını arttırmış, özellikle 1970-74 yılları arasında bütün Sovyet cümhuriyetleri arasında büyüme hızını sonunculuktan dördüncülüğe çıkarmıştı (Suny, 1999: 378, 382). Sonuç olarak yapılan yeni ekonomik düzenlemelerle 1961-70 arasında milli gelirindeki büyüme hızı 5.1 olarak 7.1`lik Sovyet ortalamasının çok gerisinde olan Azerbaycan, 1971-80 arasında 7.2`lik milli gelir büyüme hızı ile 4.9`a gerileyen Sovyet ortalamasının çok üstüne çıkmıştı. Sanayi üretiminde de aynı şekilde 1961-70 arasında 6.9`luk bir büyüme performansı ile 8.5`lik Sovyet ortalamasının gerisinde olan Azerbaycan, 1971-80 arasında 8.2`lik bir büyüme yaşayarak 5.9`a gerileyen Sovyet ortalamasının çok üstüne çıkmıştı (Schroeder, 1999: 463). Yükselen bu ekonomik performans ise yerel kadroları merkeze karşı daha dayanıklı yapıyor, onların “ulusal korumacılığını” güçlendiriyordu.²⁵ Dolayısıyla diğer Kafkasya ülkelerinde olduğu gibi Azerbaycan`da da “Brejnev kadrosu” resmi politik söylemini “Moskova`ya sadakat” üzerinde kurmasına rağmen, özellikle kültürel alanda ulusal söylem güçlenerek devam ediyordu (Suny, 199: 379-385).

²⁴ Bu ulusallaşma çizgisi farklı kadrolara yürütüldüğü gibi, aynı yöneticilerin devamlılığı da söz konusu olabiliyordu. Bununla ilgili en iyi örneği müzik alanından verebiliriz. 1958 yılında Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu Baş Şefi tayin edilen Niyazi, kurumda çalışan diğer etnik kökenliler tarafından Baş Şef olmadan önce ve sonra sürekli milliyetçilik ve ayrımcılık yaptığı gerekçesiyle suçlanmasına ve mektuplarla şikayet edilmesine rağmen, onun kariyer basamaklarını yükselmesi ölümüne kadar (1984) yerel yöneticiler tarafından hiç bir zaman kesintiye uğratılmamıştı (Həsənli, 2018: 702-704). 1959 yılında merkez Moskova`ya yazılan şikayet mektuplarından birinde, 25 yıldır devlet operasında çalıştığını fakat böyle bir milliyetçilikle hiç bir zaman karşılaşmadığını belirten bir çalışan, Niyazi`nin bütün iyi müzisyenleri işten atarak sadece azerbaycanlıları tuttuğu konusunda yakınıyordu. Mektuba göre kurumun diğer yöneticileri tarafından da sadece azerbaycanlıların işe alınması yönünde talimatlar veriliyor, daha tecrübeli olmasına rağmen “avrupalılar” işten atılıyordu (Həsənli, 2018: 703).

²⁵ Büyüme hızlarındaki bu yükselişine rağmen Azerbaycan milli gelir ve kişi başı sanayi üretimi olarak hala hem Sovyet ortalamasının hem de komşu Ermenistan ve Gürcistan`ın gerisinde kalıyordu (Schroeder, 1999: 463-464).

1965 sonrası kültürel alandaki ulusal söylemin “muhafazakar tonlara” geçişi konusunda, örneğin 1968 yılında alınan karar doğrultusunda 1969’da yayına başlayan *Qobustan* kültür-sanat dergisi semboliktir. Dergi ismini, Bakü’ye yakın taş devri yerleşim birimi Gobustan’dan aldığı gibi, derginin kapağını da bu yerleşimdeki kaya resimleri süslemekteydi. Dergi daha yayınlanmadan yayın direktörü derginin amaçlarını açıkça belli ediyordu: “ Çok yakında kitapevlerinde yeni bir dergi göreceksiniz – Qobustan. Öncelikle görüntüsü dikkatinizden kaçmamalı; bizde daha önce böyle bir dergi olmadı. Kapağını Gobustan kaya resimlerinden biri, halay fotosu süsleyecek. Bu, tesadüf sayılmamalı, rastgele bir iş olarak anlaşılmalıdır. Gobustan kaya resimleri sanatımızın kadimliğinin göstergesidir. Bugünkü ressamlığımızın, müziğimizin, dans ve oyunlarımızın kökleri, Gobustan’a bağlıdır” (akt. Həsənli, 2018: 736). Derginin genel yayın yönetmeni, yazar Anar Rzayev de derginin başyazısında Gobustan’dan çağdaş döneme kadar Azerbaycan kültürünün özetini sunarak, “biz olmayacağız ama onlar kalacak” diyerek “Nahcivan türbeleri”, “Kerkük hoyratları”, “Şeki Han Sarayı” gibi geleneği yansıtan, “milli örnekler” vermekteydi (akt. Həsənli, 2018: 736). Tarihçi Cəmil Həsənli’ye (Cemil Hasanlı) göre de, “milli, manevi, ahlaki hafızanın onarımı ve milli soyun tanıtımı...bakımından, *Qobustan* başarılı bir başlangıç idi” (Həsənli, 2018: 738).

Öte yandan özellikle “altmışıncılar” olarak isimlendirilen, yani eserleri 1960’ların ortalarından itibaren yayınlanmaya başlayan edebiyatçılar kuşağının ortaya çıkması kültür alanında çok etkili olmuştu. Kuşağın temsilcilerinden Elçin Əfəndiyev (Elçin Efendiyev), “ “altmışıncılar”, toplumsal gerçekçiliğin esas prensiplerinden biri, hatta ilki olan, “biçimde milli, içerikte sosyalist” kavramsallığını sadece söz ile değil, yapıtları ile de redd etti ve “ biçimde de milli, içerikte de milli” edebiyat yarattı” diye yazar (Əfəndiyev, 2010: 67).

Azerbaycan’daki ulusallaşma çizgisinin Kruşçev dönemi ve Brejnev dönemindeki toplumsal-kültürel farklılığı, bu iki yöneticinin din politikasındaki farklı tavırları yüzünden de değişiyordu. Kruşçev’in “Leninciliğe dönüş” ve “yeni modernleşme hamlesi” sadece “buzların çözülmesi” ve ya “destalinizasyon” demek değildi. Yeni modernleşme, aynı zamanda din üzerinde de yeni bir aleyhtarlık kampanyasını başlatmak demektir. Sonuçta 1954 yılında Sovyetler’de var olan 1500 camiden 1000’den fazlası 1964’te Kruşçev görevi devredene kadar kapatılmıştı (Bennigsen, 1984: 48). Ama

Kruşçev`in iktidardan uzaklaştırılmasından sonra, Müslümanlarla Sovyet Hükümeti arasındaki ilişkiler, Brejnev`in ölümüne kadar geçen sürede yeni bir şekil aldı: Din ve dinciliğe karşı sürdürülen savaşın “genel hücum” havası değişti. Din aleyhtarı kampanya “ilmi” temel üzerine oturtulmak istendi. Din büyüklerine ve görevlilerine yapılan saldırılar, verimsizliğinden ötürü durduruldu. Bir kaç cami yeniden ibadete açıldı, din işlerine bakan kurullara daha fazla serbesti tanındı. Bunun karşılığında dine bağlı işleri yönetenler, gerek SSCB içinde, gerekse dışında, Sovyetler Birliği Müslümanlarının mutluluğunu göklere çıkarmayı vazife edindiler (Bennigsen, 1984: 48-49).

Böylece din adamları da merkezi yönetim ve müslümanlar arasında yeni bir işlev edinmiş olmuşlardı. Birincisi, İslami gerekleri modern hayatın ihtiyaçlarına uydurarak dini uygulamaları kolaylaştırmak, ikincisi ise İslamı, Sovyet ideolojisiyle bağdaştırarak İslama dünyevi bir içerik kazandırmak (d`Encausse, 1992: 25). Örneğin 1970 yılında Taşkent`te toplanan Sovyet Müslümanları Kongresinde, Azeri din adamı M.Hazaev islam ve komunizmin çelişmediğini, çünkü her ikisinin de adaletle yoğrulduğunu ve sömürü (ve kapitalizm) karşıtı olduğunu söylüyordu (d`Encausse, 1992: 39).

Dinlerin eninde sonunda kaybolacağını söyleyen din aleyhtarı yayınlar, 1970`lerde artık dinlerin ayakta kalabilme gücünü, sosyalizmin değiştirdiği bir topluma uyum yeteneklerini, hatta kentlileşme nedeniyle suçluluk oranının arttığı bir toplumda dini ahlakın, sosyalist ahlakın yanında kendine bir yol açabileceğini vurgulayabiliyordu (d`Encausse, 1992: 14). İslam karşısındaki yeni tavrın toplumsal dönüşüme etkisinin Azerbaycan`daki en iyi örneklerinden biri, daha önce yasak olan Kerbela törenlerinin, 1959 yılında *Göy İmam* camisinde üç bin kişi ile, 1968 yılında ise elli bin kişi ile gerçekleştirilmesidir (Həsənli, 2018: 7).

Sonuçta Sovyet iktidarı sonunda İslamın, milli temeller üzerinde varlığını sürdürdüğünü kabul etmişti (d`Encausse, 1992: 51). Bu, Lenin ve Stalin`in, millilik sorununu çözmek amacıyla hazırladıkları kültürel uzlaşmanın tersine çevrilmesiydi. Lenin ve Stalin`in siyasi kültür olarak düşündüğü Sovyet halklarının kültürü, biçimde milli, özde sosyalistti (d`Encausse, 1992: 57). Ama zaman ilerledikçe sonuç tam tersi yönde ilerlemiş, enetelektüel ve ekonomik yönden değişmiş toplumdaki eğitim ve kentlileşme gibi faktörler, bu toplumu kendine özgü kültürlerinden uzaklaştırmak şöyle dursun,

kültürlerinin daha da güçlenmesine katkıda bulunmuştu. “Yani Homo Sovieticus`un arkasından artık Homo İslamicus belirliyordu” (d`Encausse, 1992: 59).

Bu değişim sırasında, eleştirileri bertaraf etmek için sosyalist olan unsurlar vurgulanmaktaydı; ama bu vurgulama ihtiyacı, olanları aslında lisan-ı münasib ile anlatmaktan kaynaklanıyordu...İslam ile komünizmin bağdaştığını söyleyip, komünizmi, İslamın tarihi bir yan-ürünü olarak gösteren İslami makamlar, sosyalizmi dar bir alana hapsedmekteydiler...Sosyalist değerlerle milli değerlerin bu eşit olmayan bir tarzdaki birlikteliklerinde, baskın çıkan gibi görünen milli değerler olmuştu (d`Encausse, 1992: 57).

Buradaki dini gelişmelerin Azerbaycan`daki bir diğer önemli özelliği, dinin ayrıca bir kimlik olarak değil, ulusal kimliğin içine gömülü bir “geleneksel kod” olarak veya “milli yaşam tarzı olarak” daha önemli olduğunu da vurgulamak lazım. Behram Hasanov`un da belirttiği gibi:

Gerçekten de yaşam tarzının çoğu unsuru İslam ile çok yakından ilişkiliydi ve bu unsurlar milli gelenek ve halk gelenekleri olarak toplumsal bir dinamikle muhafaza edilmekteydi. Dolayısıyla Azerbaycan`da çoğu zaman ateistler bile İslam kökenli olan gelenek ve görenekleri milliyetçilik adına ve milli gelenek ve görenekler olarak savunmaktaydılar...Her iki kimlik de aynı yaşam tarzına gönderme yaptığından Müslüman kimliği Azerbaycanlı kimliğine alternative kimlik olarak değil, onun yerine geçebilen paralel bir kimlik olarak kullanılmıştır (Hasanov, 2014: 117).

Dini kimliğin milli yaşam tarzı konusundaki en önemli göstergelerinden biri, 1982`de yapılan bir araştırmada Azerbaycanlıların çoğunluğunun evliliklerinde resmi nikahla birlikte dini nikahın da olmasını istemesiydi. Daha da önemlisi dini nikah konusunda 16-20 yaş arasındaki genç nesil, %88.6`lık bir oranla 60 yaş üstü yaşlı nesilden (%79.2) daha talepkardı (Suny, 1999: 391). Üstelik Azerbaycan`ın 1960`larda %51, 1970`lerde ise %25`lik bir nüfus artışı ile her iki aralıkta da Sovyetler`deki ortalama nüfus artışının yaklaşık üç katı bir artış oranına sahip olarak, bünyesinde büyük bir genç nüfus taşıdığı da buna eklemek gerekiyor (Anderson ve Silver, 1999: 489; Bennigsen, 1984: 10). Ayrıca bu dönemde yaklaşık %90 oranı ile, Azerbaycanlılar Sovyetler`de en yüksek grup içi (endogami) evliliğe sahip olan “korumacı” toplumlardan da biri idi (Anderson ve Silver,

1999: 495; d'Encausse, 1992: 64). H l ne C. d'Encausse`ın da gözlemlendiği gibi, bu toplumlarda hem çok az karma evlilik yapılırdı, hem de bu tür evlilikler ancak müslüman bir erkeğin müslüman olmayan bir kadınla evlenmesi şeklinde olurdu (d'Encausse, 1992: 68).

1960`larda sadece Sovyet Azerbaycan değil, diğer c mhuriyetler de “ulusal söylemler” geliştirmekte ve bunlar Azerbaycan`daki ulusal retoriği etkilemekteydi. Komşu c mhuriyetlerde, yani Sovyet Gürcistan` da ve özellikle Sovyet Ermenistan`da yaşanan gelişmeler bu anlamda Azerbaycan`daki ulusal gelişmeleri daha fazla etkiliyordu. Örneğin 1978`te, daha önce (50`lerin sonunda) sadece Kafkas  lkelerinin anayasalarında elde ettiği bir hak olan “devlet dili” ibaresinin yeni anayasalarda değiştirilmesine çalışılması, Gürcistan`da  ğrenci hareketleri tarafından ciddi bir protesto ile karşılaştı ve merkez geri adım atmak zorunda kaldı. Ama bu sayede Azerbaycan`da da anayasada “devlet dili Azerbaycancadır” ibaresi korunmuş oldu (Suny, 1999: 393). Fakat asıl etkileşim yine Ermenistan`la ulusal rekabetteydi. Örneğin Ermenistan tarafı doğumunun yüzüncü yılında, yani 1965 yılında Andronik Ozanyan`ı “ermeni halk kahramanı” olarak anlatan yayınlar gerçekleştiriyor, Moskova`dan onun heykelinin yapılması için izin istiyordu, Azerbaycan tarafı ise yayınlarında Andronik Ozanyan`ın “müslümanların cellatı” olduğunu yazıyordu. İki taraf da birbirini “milliyetilikte”, “sovyet düşmanlığında”, “tarihi gerçekleri arpıtmakta” ittiham ediyor, karşılıklı olarak Moskova`ya şikayetler gönderiyordu (H s nli, 2018: 464-470).

Daha da önemli gelişme ise Sovyet Ermenistan ile Sovyet Azerbaycan arasında, toprak paylaşımı ile ilgili 20`lerin başlarındaki sorunların tekrar politik gündemi zaptetmesiydi. 1965 yılında Ermenistan`da yüz binlik kitlesel katılım ile gerçekleştirilen “Ermenilerin Kitlesel Katliamının 50`ci yılı” anmalarında dile getirilen “kaybedilen toprakların geri verilmesi” talebi, sadece Doğu Anadolu için değil Sovyet Azerbaycan`ına bağlı Nahcivan ve Dağlık Karabağ  zerk bölgeleri için de geçerli idi (Swietochowski, 1995: 182). 1965 yılının başlarında Ermenilerin çoğunlukta yaşadığı Azerbaycan`a bağlı Dağlık Karabağ  zerk Vilayeti`nin önde gelen Ermeni kadroları Moskova`ya Bakü`n n bölgede ayrımcılık yaptığını, bu yüzden Ermenistan`a birleşmek istediklerini bildiren bir yazı göndermişti. Azerbaycan tarafı ayrımcılık suamlarını redd eden karşı cevap yazmış ve yıl boyunca Moskova`ya iki taraf da karşılıklı ittiham ve savunma mektuplarını göndermeye devam etmişti (H s nli, 1966: 471-478). 1966 yılında Dağlık Karabağ  zerk

Vilayeti'nin Ermenistan'a birleştirilmesi gerektiğini bildiren kırk beş kişinin imzaladığı bir talep mektubu tekrar Moskova'ya gönderilmişti. Aynı yıl, yine onbinlerce kişi tarafından imzalanmış talep mektubu 27. Parti Kongresi'ne de gönderilmişti (Swietochowski, 1995: 182). Ermeni yazar Sero Khanzadian, Brejnev'e özel bir mektup yazarak Dağlık Karabağ Ermenilerinin şikayetlerinin duyulmasını ve adaletsizliğin aradan kaldırılmasını istiyordu. Fakat Moskova bütün bunlara Dağlık Karabağ'ın Azerbaycan'ın bölgesi olarak kalmaya devam edeceği şeklinde cevap vermiş (Suny, 199: 396), Ermenistan'a ise 1965'te ilk defa Soykırım Anıtı'nın yapılmasına izin vermişti (Suny, 199: 393).

Cəmil Həsənli'ye göre Azerbaycan bu gelişmelere müteakip olarak 60'ların sonuna doğru "milli menfaetleri korumak için" bir takım adımlar atmıştı. "Ermeniler tarafından çok sert karşılanmasına rağmen, müzikolog Firudin Şuşinski'nin "Şuşa" kitabı genişlendirilmiş yeni baskı için 1967 yılında tekrar "Azərnəşr" yayınevine gönderildi" (Həsənli, 2018: 738). Çoğunluğu Azeriler'den oluşan Dağlık Karabağ'daki Şuşa kentinin 18'ci yüzyıldaki tarihini ve aynı dönemdeki müslüman Karabağ Hanlığı'nı konu edinen kitap, Hanlığa ve kente övgüler üzerine kurulmuş, onların "Azerbaycan kültürü ve tarihindeki önemine" odaklanmıştı. Kitap 1968 yılında yayımlandı. Kitabın 80'ci sayfasında "zalim taşnak", "aşırı milliyetçi" olarak anlatılan Andronik'in "Karabağ'ı işgal etmek, Şuşa'yı zaptetmek isteğinin iflasa uğradığı, onun Karabağ'ı Azerbaycan'dan ayırmak teşebbüsünün sonra da devam etmesine rağmen sonuçsuz kaldığı" belirtiliyordu. "Ermeniler "Şuşa" kitabının bu kısmını Azerbaycan'da milliyetçiliğin yükselmesi olarak göstererek Sovyet yönetimine gönderdiler" (Həsənli, 2018: 739). Yaşanan tartışmalar sonucu Sovyet Azerbaycan *Təbliğat və Təşviqat Şöbəsi (Propaganda Müdürlüğü)* müdürü Teymur Aliyev kitapla ilgili bir rapor hazırladı. Raporda Şuşa'nın "cennet gibi" tasvir edilmesi, hiç bir kaynak göstermeden onun "Küçük Paris" ve "Kafkasya'nın konservatuarı" olarak isimlendirilmesi gibi abartılmış konuların eleştirisi veriliyordu, ama milliyetçilik suçlamalarına hiçbir şekilde değinilmiyordu (Həsənli, 2018: 741).

Bu politik-toplumsal-kültürel gelişmeler ışığında 60'ların ortalarından itibaren artık Azerbaycan'da "geleneğin kodlarını bulmak", "bu topraklardaki kadim izleri telaffuz etmek", "köklü bir geçmişi keşfetmek", ulusal bilinç için vazgeçilmez olmuştu.

Dolayısıyla, oluşan bu muhafazakar-ulusal bilinç veya “öze/geleneğe dönüş” tahayyülü, haliyle filmlerde ataerkil yapının kodlarını da daha fazla kullanıyor, eril vurguları daha da güçlendiriyordu. Azerbaycan sinemasında 20-30 yıllarının isyancı kadın karakterleri (Sevil, İsmet, Almaz vb.) çoktan isyanlarını kaybetmiş, onların yerine önce 50`li yılların sonu - 60`ların başında *Görüş*, *Əhməd harada?*, *Ulduz*, *Aygün*, *Liftçi Qız*, *Telefonçu Qız*, *Böyük Dayaq*, *Kölgələr Sürünür*, *Ögey Ana* gibi filmlerde “kendi kaderleri üzerine kararlar verebilen” veya isyankar olmasa da hala gücünü koruyan kadınlar vardı. Fakat artık bu kadınların “tam olması için” bir erkeğe ve ya bir aileye de ihtiyaçları vardı. *Aygün`de*(1960) önce kariyerini terk edip eşinin peşinden giden, ama onun lakayıtlığı, vurdumduymazlığı ve tenbelliği karşısında tekrar işine dönüp şöhretlenen pianist Aygün, “mutlu son”u gene de eşini affederek ona kavuşmakta bulur; *Əhməd harada?* da(1963) oğlunu babası karşısında koruyan güçlü Nərgiz “mutlu sonu” oğlunun mürüvvetini görmekte bulur; *Ulduz`da*(1964) kolhoz müdürünü redd eden Ulduz kendi sevdiği erkeğe kavuşur, *Ögey Ana`da* (1958) üvey anne Dilarə mutluluğa filmin sonunda üvey oğlunun ona “anne” demesiyle kavuşur.

Ama 60`ların ikinci yarısından itibaren bu güç de kaybolmaya başlamış, kadınların erkekler karşısındaki konumu daha da “geleneksel kodlar” çerçevesinde belirlenmişti. Örneğin 1920`lerdeki Sevil, isyanını “namus, kadınların en büyük düşmanıdır” ifadesi ile dışavuruyordu ama filmin 1970`teki tekrar yapımında bu ifade çıkarılmıştı. Böylece birbirinden farklı türlerdeki filmlerde kadınlar ya erkeklere uğursuzluk ve felaket getiren (*Qanun Naminə*(1968), *Uşaqlığın Son Gecəsi*(1968), *Dəli Kür* (1969), *Bir Cənub Şəhərində* (1969), *7 Oğul İstərəm*(1970), *Tütək Səsi*(1975), *Babək*(1979), *Gözlə Məni*(1980), *Babamızın Babasının Babası*(1981) vb.) ya da “iffetleriyle” erkekleri “maneviyata ulaştıran”, yani saflıkları, fedakarlıkları, anlayışlılıkları ve duygusallıkları ile aile birliğinin (ulusal bütünlüğün) tesisine yardımcı olan karakterlerdi (*Gün Keçdi*(1971), *Çarvadarların İzi ilə* (1974), *Çətirimiz Buludlardı*(1976) *Bir Ailəlik Bağ Evi*(1978), *Bayquş Gələndə* (1978), *Ötən İlin Son Gecəsi*(1978,1983), *Gümüşgöl Əfsanəsi*(1984) vb.). Yani 20-30 yıllarının filmlerinden farklı olarak aşkın, iffetin, namusun “temsilcisi” olan kadın, erkeği “aile erdemleri” etrafında toparlayan uysal bir karakter olarak, erkekler tarafından temsil edilen muhafazakar-ulusal alegorinin “tamamlayıcısı” idi; onun dışına düştüğünde ise ya bozguncu (*Uşaqlığın Son Gecəsi*(1968), *Bizim Cəbiş Müəllim*(1969), *Tütək Səsi*(1975), *Gözlə Məni*(1980)), ya da

uğursuzluk simgesi oluyordu (*Qanun Naminə (1968)*, *Dəli Kür (1969)*, *Bir Cənub Şəhərində(1969)*, *Babək(1979)*, *Babamızın Babasının Babası(1981)*).

Dolayısıyla 60`ların ortalarından itibaren Sovyet Azərbaycan sineması esasen erkek öznelerin etrafında şekillenen filmlerden oluşurdu. Senarist ve yönetmenlerin de esasen erkeklerden müteşekkil olduğunu dikkate alarak bu dönemi, “ulusal kaygı”larla “eril kaygılar”ın üstüste düştüğü bir dönem olarak belleyebiliriz. Filmlerde ana karakterler esasen erkektir ve muhafazakar-ulusal alegori bu erkeğin kahramanlıkları, dertleri, kaygıları, hırsları ile belirlenir. Örneğin yazar Ferman Kerimzade`nin *Qarlı Aşırım (Karlı Geçit)* romanından uyarlanan *Axırıncı Aşırım (Son Geçit)*, (K.Rüstəmov,1971) filminin genel konusunu kolhozların kurulması aşamasında eski arkadaş olan köy ağası Kerbelayi İsmail ile bolşevik Abasqulu Ağa arasındaki çatışma oluşturur, ama filmde her iki karakterin de “mertliğı” kalın hatlarla çizilir. Zira Azərbaycan`ın etkin yazarlarından İsmayıl Şıxlı`ya göre romanı (ve filmi) insanlara sevdiren de budur: “Mertlik, erkeklik, ekme bölüşmenin hatrı, misafire el kaldırmamak, düşmanlığı da erkekçe yürütmek, işte bunlardır bu kahramanları bize sevdiren” (akt. Dadaşov, 2015: 420). Benzer şekilde *7 Oğul İstərəm* (T.Tağızadə,1970), *Gözlə Məni* (K.Rüstəmov,1980) gibi filmler de yerli bolşevikler ve onlara karşı olan yerli ağalar arasında geçen öyküleri konu edinir, ama her iki tarafın da maskülenliğı, “erkekçe mücadelesi”, “vatana, toprağa bağlılığı” es geçilmez. Tarihi *Dəli Kür* (H.Seyidzadə,1969) filminde “baş kahraman Cahandar ağanın hayata bakışında üç önemli şart var: erkeğin namusu üç şeydir – at, avrat ve külah. Bunlara dokunmak onun namsunu ayak altına almak demektir” (akt.Kazımzadə, 2004: 162). *Var Olun Qızlar* (E.Quliyev,1972), *Onun Bəlalı Sevgisi* (Z.Abbasov, 1980) gibi kadınların ön planda olabildiğı filmlerde bile, “hakikati işaretleyen” erkektir; *Var Olun Qızlar`da* “kuratırıcı” olarak, *Onun Bəlalı Sevgisi`nde* kadını “hatadan döndüren” olarak.

Dolayısıyla bu filmlerdeki “muhafzakar-ulusal melodramatik muhayyile” de bir erkeklik tahayyülüdür. Bu, değişik şekillerde; erkekler arası ilişkilerle (*Dağlarda Döyüş, Uşaqlığın Son Gecəsi, Axırıncı Aşırım, 7 Oğul İstərəm, Dəli Kür, Bir Cənub Şəhərində, Xatirələr Sahili, Ad Günü*), erkeğin örselenmiş çocukluğuyla (*Şərikli Çörək, Gilas Ağacı*), onun gündelik hayattaki kaygılarıyla (*Xoşbəxtlik Qayğıları, Gün Keçdi, Ən Vacib*

Müsahibə), adalet dağıtıcılığıyla (*Qatır Məmməd, Babək, Gözlə Məni*), uğradığı ihanetlerle (*Bizim Cəbiş Müəllim, Qatır Məmməd*) kurgulanır.²⁶

Toparlarsak, Stalin sonrası modernleşmeye kendi özgül yapısıyla katılan Sovyet Azerbaycan sinemasında, önce yenilikçi-ulusal, 70`lere doğru ise muhafazakar-ulusal bir çizginin başladığını ve Azerbaycanlı sinemacıların ağırlıkta olduğu, Azerbaycan kültür ve geleneklerinin Sovyet sinemasının estetik kalıpları içinde belirginleştiği ve konu yelpazesinin daha çok Azerbaycanlıların geçmişini, günlük yaşamını, kaygılarını ve tahayyüllerini görünür kılacak şekilde genişlediğini söyleyebiliriz. Bu ulusal yapı ise daha çok eril tasavvur ve kaygılarla belirlenmiş, “hakikati işaretleyen erkeklik” vasıtasıyla aktarılmıştır. Bu yüzden bu dönemi daha iyi açıklayabilmek için, bir sonraki bölümde melodramatik muhayyilenin gömülü olduğu “muhafazakar-ulusallığı”, birbirinin devamı şeklinde okunabilecek 3 erkek hikayesinin (filminin) analizi ile detaylandıracağım.

4. Film Analizleri

Bu bölümde Stalin sonrası Sovyet Azerbaycan sinemasının yenilikçi-ulusallıktan muhafazakar-ulusallığa geçtiği yolu daha iyi anlayabilmek ve bu geçişte melodramatik muhayyilenin yansımalarına daha yakından bakabilmek için seçtiğim üç filmin analizini vererek, onları bir biriyle devamlılık içinde okuyacağım. Bu filmler hem sırasıyla 1960`ların ikinci yarısını, 1970`lerin başını ve 1970`lerin sonunu temsil etme bakımından, hem de melodramatik anlamlandırmanın yardımı ile farklı tarzlardaki filmleri bir arada düşünebilmek bakımında önemlidir.

Birbirinden farklı tarzlarda bu üç filmi- *Şərikli Çörək* (Ş.Mahmudbəyov, 1969), *Gün Keçdi* (A.Babayev, 1971) ve *Babək* (E.Quliyev, 1979) – seçmemin nedeni, her ne kadar filmler farklı tarzlarda – sırasıyla “gerçekçi film”, “aşk filmi”, “tarihi film” - olsa da *Şərikli Çörək*’te muhafazakar-ulusal ve eril alegorinin “öksüz çocukluğunu”, *Gün*

²⁶ Bu dönem sinemasında “muhafazakar ulusallık”, “eril kaygılar” ve “melodramatik tahayyül” birlikteliğinin etkinliğine, sinemayla yeni kuşak edebiyatçıların kurduğu yakın ilişkinin de etkisi olduğunu belirtmek lazım. Bu yazarlar – İsa Hüseyinov, Anar Rzayev, Elçin Efendiyev, Ekrem Eylesli, Ramiz Rövşen vb – ister öykü ve romanlarının filme uyarlanmasıyla, isterse de yazdıkları film senaryolarıyla 1965 sonrası Azerbaycan sinemasında etkili olmuşlardır.

Keçdi'de “büyümesine rağmen eksikliğini” , *Babək*'te “kahramanlığını” aktararak muhafazakar-ulusal kaygıların melodramatik muhayyile vasıtasıyla birbirini nasıl tamamladığını gösterebilmek. Bir diğer ifadeyle, filmler her ne kadar birbirinden ayrı ve farklı tarzlarda çekilmiş olursa olsun, “ulusal melodramatik tahayyülün” bu hikayeleri nasıl birleştirdiğini ve birbirini tamamlamasına imkan tanıdığını gösterebilmek. Yani Azerbaycan film tarihinde “melodramatik” olarak nitelendirilmeyen filmlerin bile melodramatikliğini göstermiş olacağım gibi, aynı zamanda bu üç farklı filmin yardımıyla bahsi geçen Sovyet Azerbaycan dönemi de kapsanmış olacak, böylece post-Sovyet Azerbaycan'ın o dönemle ilişkisinin anlamlandırılmasının da yolu açılmış olacaktır.

4.1. Şərikli Çörək (1969)²⁷

Şərikli Çörək (Ortak Ekmek) filmi babası savaşta öldürülmüş, annesi iş seyahatinde olan 11 yaşlı Vagif'in ekmek karnesini kaybetmesi sonrası bu sıkıntıyla geçirdiği bir kaç gününü ve arka planda 2. Dünya Savaşı'nın son döneminde arka cephe olarak Bakü'de yaşayan insanların öyküsünü anlatır. Savaş döneminin kıtlığı içinde karne ile dağıtılan ekmeği almak için sıra tam kendisine geldiğinde ekmek karnesini kaybettiğini farkedene ve annesinin dönüştürebuna çok kızacağını öngörerek endişelenen ve ağlayan Vagif'in büyüme hikayesi de denebilir film için. Çoğunluk dış mekanlarda, gerçekçi görüntülerle, savaş sonrası kent yaşamını kullanması ile film, bir hayli İtalyan Yeni Gerçekçilik akımına yakındır. Ayrıca gerçekçiliğini esasen çocukların dünyası ve masumiyeti üzerine kurgulaması, yoksulluk ve kıtlık kadar insan ilişkilerindeki samimiyete ve kırılmalığa da odaklanması, gündelik hayatın küçük ayrıntıları ve diyaloglarına yer vermesi ile de bahsedilen sinema akımına benzerlik gösterir.²⁸ Ama ister içerdiği şans ve talih gibi unsurlar, ister erteleme mekanizmaları olarak araya giren “durumlar”, isterse de filme eşlik eden müzik kullanımı ile filmin gerçekçiliğine eşlik eden bir melodramatiklik de söz konusudur.

²⁷ Yönetmen: Şamil Mahmudbeyov; Senaryo: Alla Axundova

²⁸ 60'ların ortasından sonra Sovyet Azerbaycan sinemasına İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni etkileri sadece bu filmle sınırlı değildir. Mesela aynı yıl, 1969'ta çevrilen *Bizim Cəbiş Müəllim, Bir Cənub Şəhərində* gibi filmler de bu akımla biçimsel benzerlikler gösterir. Örneğin *Bir Cənub Şəhərində* filmi için dönemin *Kommunist* gazetesinde eleştiren eleştirmen Cəlal Məmmədov itirazını şöyle bildirir: “Maalesef film, İtalyan Yeni Gerçekçilik'in üslubunu bıktırıcı şekilde, tekrar tekrar yine kullanıyor (yerli-yersiz koşturan, çatılarda outran, hatta yerdeki kanı yıkayan çocuklar; kavga eden, bağırarak histerik çocuklu kadınlar; sokak başlarından eksik olmayan avareler;...)...” (Həsənli, 2018: 733).



Şekil 1: “Kayıp karneyi farkedен Vagif”



Şekil 2: “Kaygılı Vagif”

Yani filmin, “yüzeysel gerçeklikle kaplanmış ahlaki gize ulaşabilmek için melodramatik forma başvurduğu”(Brooks) da açıktır. Bu ahlaki gize ulaşmak, çocuğun büyümesi ve “erkekleşmesi” serüveninde “erdemli yolu” takip edebilmesi sayesinde mümkün olmaktadır. Bir başka deyişle, yalnız ve öksüz Vagif in ekme karnesini kaybetmesi ve bulması arasında geçen zaman, onun “erkek olmaya” dair erdemli bir yoldan geçmesinin “sınavıdır”.

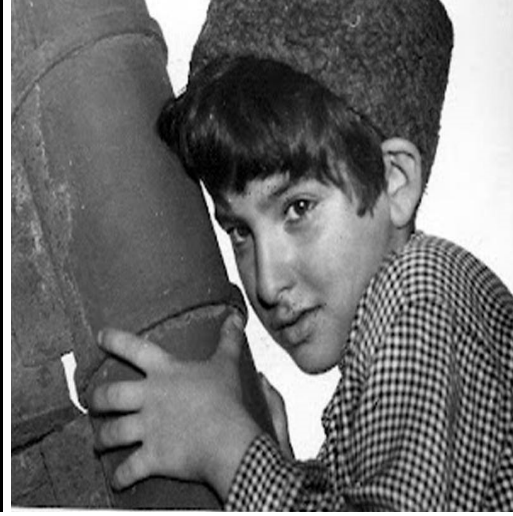
U.T.Arslan`ın Yeşilçam filmlerinin çocuk kahramanları için belirttiği gibi: “ yetim kalmış, erken yaşta büyümüş, her türlü felaketten zaferle çıkmayı başarmış, güçlüklerle baş etmeyi bilen ama hiç bir zaman “doğru” yoldan ayrılmayan bu çocuk(lar) büyüklere de örnek olur (lar)” (Arslan, 2005: 50). Yani öksüz ve yalnız çocuğun “ayartıcı masumiyeti”, bu filmde de “erdemli çocuk imgesi” (Arslan, 2005: 50) olarak belirir. Fakat Yeşilçamın “aileyi (ulusu) toparlayan çocukları (ndan)”(Arslan, 2005) farklı olarak filmin gerçekçi yapısı Vagif`i (“erdemli çocuğu”) bütün bir ulusal alegoriyi temsil etmekten alıkoyar; Vagif ulusun belli bir anına , çocukluğuna taliptir. Yani onun hikayesi ulusun doğumunun sembolik başlangıcına ve büyüme endişelerine tekabül eder. Evet o da “yuvanın bekçiliğini” (Gürbilek, 2010: 41) yapar, ama onu yeni baştan onarmak ve tekrar düzenlemek için önce bozar da. Bunun için de öldürülen baba ile de, iş seyahatine çıkararak onu yalnız bırakan “güçlü anne” ile de, bir hesaplaşma ve yeni bir kurgulama yapması gerekir. Filmi üç ana hat – anne, baba ve diğer çocuklarla ilişki- çerçevesinde takip ederek filmin bu şekilde hem gerçekçi hem de melodramatik olmasını daha yakından gözlemleyebiliriz.

Su ve Anne

Film, bir kova su ile birilerinin merdivenleri çıkarkenki görüntüsü ile başlar. Kamera kovaya, içinde salınan suya ve onu taşıyanın zorlanmasına odaklıdır; daha tam olarak bir yüz görünmez ama, görüntü, kovayı merdivenlerden yukarıya doğru taşımaya çalışanın bir çocuk olduğunu sezdirir. Kısa bir süre bu neredeyse sürüklenerek taşınan su kovasını izledikten sonra, birden kova, taşıyıcının elinden kayarak merdivenlerden gürültü ile aşağıya doğru yuvarlanmaya başlar ve bütün su etrafa yayılarak her tarafı ıslatır. Yukarıdan aşağı doğru yağmur gibi süzülen suyun fonunda bütün komşular pencerelerine çıkarak bağırışmaya, saçılan su için birbirini suçlamaya başlar. Oysa “esas suçlu” merdiven blokunun arkasında saklanarak bütün bu bağırışmaları ve etrafa saçılan suyu korku ve hayretle izleyen bir çocuktur. Kamera, çocuğun yüzündeki “gizli suçluluğa” odaklanır. Dolayısıyla film, bu “suçlu doğum”la başlar.



Şekil 3: “Yayılan Su”



Şekil 4: “Suçlu Vagif”

Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark denemesinde Gaston Bachelard`dan yola çıkarak hacmi ve kütlesi, kuşatıcılığı ve sarıcılığı, saflığı ve besleyiciliği ile suyun bir dişil unsur olduğunu söyleyen Nurdan Gürbilek`e göre, suyla sütün, suyla ana rahminin, suyla sallanan beşiğin sık sık yer değiştirmesi imgelemde hep gözlenmiştir (Gürbilek, 2010: 106). Buradan yola çıkarak filmin bu ilk sahnesini de çocuğun – Vagif`in- suyu (ana rahmini) dağıtarak şiddetle dünyaya atladığını yorumlamak mümkün. Ana rahminin

durgun suyunu (kovayı) “kazayla” elinden kaydırarak dünyaya fırlamak, toplumu (komşuları) varlığından gizlice haberdar etmenin de bir yöntemi aynı zamanda. Duvarın arkasına saklanıp toplumu gözlemleyerek kültürle edinilen bu ilk tanışıklık, aynı zamanda içinde bir dehşet ve hayreti de barındırır. Anneden uzaklaşmanın, anne kaybının bu ilk metaforik anlatımı, simgesel düzene geçişin, suçluluğun ve onunla baş etme denemesinin de göstergesidir. Babası savaşta öldürülmüş, annesi iş seyahatinde olan Vagif’in fiziksel yalnızlığı ile, anneden kopmanın metaforik yalnızlığı da bir-birini çağrıştırmakta, dahası birbirini tamamlamaktadır. Ama aynı zamanda “suçlulukları” da.

Su ve anne imgesi sadece bu giriş sahnesi ile sınırlı da değildir üstelik; Vagif film boyunca sürekli su ile temas içersinde olacak, pazarda su satacak ve su satan başka bir çocukla dövüşürken gölette yuvarlanacaktır örneğin. Anne kaybını sürekli bir kaygı ve onun boşluğuna talip olan erilleşme “gerçekliği” dolduracaktır. Çünkü su, “aynı zamanda gören göz ve yansıtan aynadır da...İnsana ilk narsisistik deneyimini, kendini ilk kez annesinin gözünde gören insan yavrusunun ilksel mutluluk imgesini, bakanla aynalayanın ilksel birliğini de hatırlatıyordu” (Gürbilek, 2010: 106). Ama gel gör ki, hiç bir temasında su, Vagif için “ayna” özelliğini kazanmayacak, Vagif’e kendini gösteren bir nesneye, bedensel bütünlüğünü tanıtan bir yapıya, “ilksel mutluluğa” dönüşmeyecektir. Su hep dağıntık, ayna hep eksiktir. Filmin başında suyu dağıtan da kendisi olduğuna göre, bu ayna eksiklikliğinin nedeni ve “suçlusu” da kendisidir dolayısıyla. Bu yüzden dünyaya gürültülü çıkışı, kültürle tanışması da hem bir eril olma kaygısını barındıran şiddet içerir, hem de onu duvarın arkasında saklanmaya zorlayan bir suçluluğa neden olur.

Suyun Vagif için ne Narcissus gibi kendini seyredebileceği ne de Ophelia gibi içinde huzura erebileceği dişil bir mevcudiyeti kalmamıştır. O, içindeki dişil arzuyu tamamen parçalayarak, onu “erkeksi bir melodramatik muhayyeleye” tercüme ederek şiddetli bir erillğe meyl etmek zorunda kalır.

Bu yüzden de karne kaybı, bu ilk suça kesilmiş cezadır. Karnesini kaybedişini ilk fark ettiği anda ağlayarak “annem bana çok kızacak” demesini alaya alan yaşlı aile yakını İsmail dede, “erkekler ağlamaz” diye bitirir sözünü. Üstelik onu, hayata “erdemli erkek” olarak tutunması yönünde cesaretlendirir de. “Ee şimdi nasıl karnını doyuracaksın ?” diye soran dedeye, Vagif “doyururum bir şekilde, kendim kazanırım, açlıktan ölmem” diye gururlu bir şekilde cevap verir. Yani ona göz yaş döküren aç kalma korkusu değildir, kayıp ve bu kaybın yerine ikame ettiği “eril endişedir”. Bir erkek (babanın oğlu) olarak

“yuva bekçiliğini” layıkınca yerine getirememiş olmak. İsmail dede sözlerini, “Tabi ki, kazanırsın, kim demiş kazanamazsın diye. Artık kocaman erkek oldun.” şeklinde sürdürür. Böylece bütün dişil sarmalanma ihtiyacı kendine yanıt bulamadan bastırılmaya, anne kaybının üzeri kapatılmaya mahkumdur. “Aynadan” boşalan yere eril endişe yerleştikçe, bu endişeye eşlik eden melodramatik muhayyelede de tutunmak zorundadır artık.



Şekil 5: “Erkekler ağlamaz”



Şekil 6: “Hayatta inanç lazım”

Bir başka deyişle, babası daha o doğmadan, annesi ise “doğum anında” ölecek kimsesiz kalan, ileriki sahnelerin birinde “kimin çocuğusun evladım?” diye soran bir yabancıya hınçla “hiç kimsenin” deyivererek bunu açıkca dile getiren, yani tek başına, muhtaç ve suçlu kalan Vagif için bütün bu çaresizliklerini melodramatik muhayyile ile aldedip, toplumun eril düzenine “erdemli çocuk” olarak uyum sağlamak hayatta kalması için elzem olur. Bu, Andras Balint Kovacs`ın yeni gerçekçi filmler için kullandığı “doğalcı melodram” durumuna benzemektedir : “ Doğalcı melodram dış güçlerle karşı karşıya gelen çaresiz kişinin artık kendi zihinsel ya da duygusal durumları aracılığıyla bireyleşmediğinde ve çaresiz bir kurbanı olduğu çevrenin etkin bir parçası olarak sunulduğunda doğar” (Kovacs, 2010: 92). *Bisiklet Hırsızları`*ndaki “kayıp bisikletini arayan” Ricci`yi buna iyi bir örnek olarak gören Kovacs şöyle devam eder : “Ricci kendi psikolojik karakteri ve duyguları ile değil, etkin (bisikletini bulmaya çalışır) bir parçası olduğu belirli bir çevreye ait oluşu aracılığıyla bireyleştirilir. Bununla birlikte etkin olduğu halde, başından itibaren kaybetmiş bir kurbandır.” (Kovacs, 2010: 92). Vagif de

filmin başından itibaren, babasını, annesini ve ekmek karnesini kaybetmiş etkin bir kurbandır; ama onun etkinliği Ricci`den farklı olarak “kayıp nesneyi bulmak” üzere değil, kayıp nesnenin açtığı boşluğu doldurmaya yöneliktir. Dolayısıyla film boyunca bu boşluğu doldurmaya çalışarak, onu telafi etme sancısı ile araya giren “durumları” atlatarak, ve nihayet bunların hepsinden “eril özne” ola bilmek üzere sıyrılmaya çalışan doğalcı bir melodramatik bireydir.

Ekmek ve Baba

Filmin bundan sonraki bölümlerinde Vagif in bu boşlukla nasıl başa çıkacağını, hayata nasıl tutunacağını üzümlere izlemeye başlarız. Aç kalarak, bir takım geçici işlerde çalışarak fakat başkalarının yardımlarını reddederek ayakta kalmaya çalışır Vagif. Ekmek karnesini – filmin dengesini bozan bu kaybı aramak için hiçbir çaba yoktur Vagif te. Bu kayıp, “kaderin ona kestiği ilk cezanın” vebalidir. Arayış askıya alınmış ve onu zorluklarla baş başa bırakan bir “ceza” olarak kabullenilmiştir sanki. Artık önemli olan ataerkil hayata tutunarak, ekmeğini kendisi kazanarak, şiddetli-savaşçı toplumda kendine yer edinerek kaybı telafi edebilmektir. Ekmek, talihin hazır bir şekilde sunumu değil de, kendi çabasının ürününe tercüme edilir. Filmi gerçekçi yapan da işte bu hattır.

Ama bu hat sürekliliğini koruyamayacak, hiç bozulmadan işleyemeyecek, bu gerçekliği bozan melodramatik sızıntılar tekrar karşımıza çıkacak, Vagif simgesel dünyanın sertliğini sık sık dışavurduğu melodramatik muhayyele ile kesintiye uğratacaktır.

Bunlardan ilki onun İsmail dede ile olan ilişkisinde ortaya çıkar. Dindar bir insan olan İsmail dede, Vagif in karşısında geleneği temsil eder. Onun, “arada bize de uğra, Sona ninen sana yemek yapar” teklifini aklında tutan Vagif, bir sahnede “hazır ekmek” için onları ziyarete karar verir. Modern hayatın zorluğu ve 2. Dünya savaşının kıtlığı karşısında geleneksel ağlar ona “hazır ekmek” sunmak, ona destek olmak şeklinde kurgulanmıştır. Bazı komşular da ona aç kalmaması için destek olmak teşebbüsü gösterir ama Vagif bunları “erkek gururuna” yedirmez. Ama İsmail dede sadece geleneksel ağları temsil etmediğinden, aynı zamanda “baba figürü” olarak da var olduğundan, Vagif “onun ekmeğine” taliptir. Ama dedeyse esasen “ekmek vermeye” değil, Vagif e yol göstermeye taliptir.

Sona nine İsmail dedenin camide olduğunu söylemesi üzerine Vagif de, İsmail dedenin yanına gider. İsmail dede camide kalabalık bir erkek grubu ile namaz kılarken aniden Vagif i yanında gördüğünde “burası senin yerin değil, sen dışarıda bekle” diye hafifçe

çıkışarak onu dışarı gönderir. Camiden dönüşte Vagif'in yerdeki taşları göstererek “taşlar neden insanlara benziyor” diye sorması üzerine İsmail dede, “yok, taşlar insanlara benzemiyor, bazen insan taşa dönüşüyor” diyerek “çivisi çıkmış zamane”ye ve “ahlaklı yaşama” gönderme yapar. Ama daha da önemlisi diyalogun devamında, “insanın hayatta muhakkak bir inancı olması gerekir mi ?” diye soran Vagif'e, “evet oğlum, hayatta muhakkak bir inanç olması lazım” şeklinde ağırbaşlılıkla cevap verir dede. Böylece Vagif'i dini inancın dışında tutan dede, onu “modern inanca” seslemiş olur. Geleneğin izi, Vagif'e önce “erkek ağlamaz”, sonra da “inanç lazım” diyerek modern hayatta “erdemli bir erkek” olarak nasıl yol alması gerektiğine yol göstericilik yapar. İsmail dede Vagif'in ihtiyaç duyduğu “yol gösteren baba/erkek” boşluğunu doldurur ama ona “ekmek getiren baba” olmadığı sınırını da çizerek, modern hayatta erkekleşmek için kendi sert mücadelesini vermesi gerektiğini Vagif'e hatırlatmış olur. Yani modern hayatta “babanın iyi otoritesi”nin yoksunluğu bir kuraldır. Zira dedenin evine geldiklerinde İsmail dede onu yemek için eve çağırılmaz, “şimdi git akşama yemeğe gelersin” diye gönderir. Vagif hayal kırıklığına uğrayarak, İsmail dedenin “tam baba” olmadığı gerçeğine geri dönerek oradan uzaklaşır ve akşam yemeğe gitmez. Ekmek modern hayatın içinde zorlukla kazanılmalıdır, dede ona sadece geleneğin yol göstericiliğinden çıkıp da modern hayatın kötülüklerine bulaşmazsa, yani ahlaklı ve inançlı olursa bir gün başaracağını, ekmeğin onu bulacağını “hatırlatmış olur.”

Vagif'in “gerçekliğini” bölen diğer melodramatik uğrak ise bundan sonra yaşanır; Vagif bir ziftçi ustaya çıraklık yaparken. Evlerin çatılarındaki asfaltı eriterek onları zift halinde tekrar çatıya döküp çatıları onaran Muhammed ustanın yanında çırak olarak (bir komşu kadın vasıtasıyla) işe başlamasının nedeni, çıraklığının karşılığı olarak ustanın Vagif'lerin evinin de çatısını onarma dileğidir. Yani anlaşma şu şekildedir: Vagif ustaya bedelsiz çıraklık edecek, usta da bunun karşılığında Vagif'in de evinin çatısını onaracaktır. Bu anlaşmayı, dağılan evin çatısını onarmak, onu tekrar bir ev yapabilmek için, “babayla anlaşma” hatta onunla “özdeşleşme” olarak okumak mümkün. Vagif de dağıttığı evi sadece bir eve ihtiyaç duyduğu için değil (bütün çocukları eve sesleyen bir anne-baba sesi varken onu eve sesleyen yoktur), tekrar “yuvanın bekçiliği” görevine dönebilmek için de onarmak ister.

Ama gel gör ki, evi onarabilmek için “baba” ile yapılan “barışın”, hatta özdeşleşmenin farklı bir anlam taşıdığını, bunun simgesel dille sınırlı olduğunu fark edip deşifre eden de “ihtiyaç duyduğu baba” oluyor. Daha ilk iş gününde, radyodan yankılanan hafif bir halk

müziği eşliğinde sessizce öğle paydosundalarken, ustasının ziftten kararmış ve uzaklara dalmış yüzünü hayranlıkla izleyen Vagif'e ustası aniden "büyüyünce ne olmak istiyorsun?" diye sorar. Vagif de "Ziftçi. Senin gibi" der. Usta hülyalı bir şekilde konuşmasını keser : "yalan söyleme, kimse ziftçi olmak istemez." Vagif'in saklı tuttuğu gizi çözülmüş, suç üstü yakalanmış, "barışın" maksadı anlaşılmıştır. "Gerçekliği" bölen fantazisi, hem eve hem de "evin bekçiliğine" tekrar dönebilmek arzusu "baba" tarafından "deşifre" edilerek tekrar "gerçekliğe" kovulmuştur. İşte tam da bu yüzden ve bu anda, ikinci "suçunu" elevermişken, ikinci cezası da yine "kaderin eli tarafından" verilecek, Vagif "kültürel-ataerkil gerçekliğe" tekrar gönderilecektir.



Şekil 7: "Senin gibi ziftçi olmak istiyorum"

Öğle paydosu bitip de işe yeniden başladıklarında ustanın başı birden dönmeye başlayacak, dengesini ve bilincini kaybederek yere düşecektir. Düşerken kendisiyle birlikte kaynayan zift kazanı da devrilir, ve sıcak zift ağır ağır akarak ustanın yerde baygın yatan bedenini ele geçirir. "Baba", Vagif'in suçu yüzünden "kaderin eliyle" tekrar öldürülmüş, dolayısıyla Vagif tadil ettiği evin çatısını tekrar söküp atarak "kader mahkumu" konumuna dönmüştür. Vagif yine kaderin "suçlusunu" ve "kurbanı" olarak "eril kültürün gerçekliğine" mahkumdur. Yani "tanrının eli" sadece ödüllendirmez, cezalandırır da ve Vagif'in yalanı babanın öldürülmesi ile cezalandırılmış, "ekmeğin (karnenin) boşluğu" yine gerçekliğe sürgün edilmiştir.

Oyun ve Çocuk

Filmin başlarında, daha ekmek karnesini kaybettiğini farketmeden tam önce, Vagif, bir oyuna dahil olur. Mahallenin en büyük ve sert çocuğu Kenka ile bir değış-tokuşa girer. Kenka etraftaki çocuklara hava atmak ve üstünlük taslamak için “aşık aşık oyunu” oynamaktadır. O sırada elinde R.L.Stevenson’un *Define Adası* kitabı olan Vagif, Kenka’nın oyununa özenir ve aşıkla kitabı değıştirmeyi önerir. Kitabın ne kadar güzel ve macera dolu olduğunu anlatarak sonunda Kenka’yı ikna da eder. Böylece Vagif, içindeki define arayışını Kenka’nın maskülen oyunu ile değıştirmeye muvaffak olur. Bir diğer deyişle, özendiği, başkaları tarafından belirlenmiş eril bir oyuna dahil olabilmek, ancak kendi “define arayışından” vazgeçerek mümkün olur.

Toplumsal hayatı oyuna benzeten Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’ye göre zaten oyunları kendimiz icat etmeyiz; onlar bir takım tarihsel ve toplumsal gelişmelerin sonucunda oluşmuş ve güçlü aktörlerin dayatmalarının ürünü olarak belirlenmiştir. Ama yine de bu oyuna dahil olma ve ona bağlı kalışımız oyunun getireceği ödüllere sahip olma arzumuzdan kaynaklanır (Calhoun, 2007:78-82). Vagif in de bu değış tokuşu, toplumsal hayattaki erilleşme arzusuyla birebir ilişkilidir. Zira mahalledeki bütün çocukların bakışları altında Vagif, mahallenin en erk sahibi oyuncusu ile yer değıştirebilmiş, onun oynadığı oyuna dahil olma becerisini göstermiştir. Toplumsal hayata yazgılı bu bilinçdışı arzu, onun kaderini, yani, filmin yönünü de tayin etmiş, filmin sonunda anlaşıldığı üzere Kenka’nın erillik oyununa dahil olması onun film boyunca geçireceği tecrübelerinin yolunu çizmiştir.

Ama Kenka’nın oyununda, onunla arkadaşlıkta Vagif’in fantazileri ile üstüste düşmeyen “bozucu kesintiler” onun farklı, “erdemli bir erkeklik” oyunu oynaması gerektiğini de gösterir. Çünkü Vagif’in çalışkanlığından ve dürüstlüğünden farklı olarak Kenka hırsızlık yapar, yalan söyler ve kolay yoldan para kazanmanın peşindedir. Bunları farkedemeyen Vagif ise hem onu ele vermeyerek hem de onunla yollarını ayırarak “kendi erkeklik yoluna” taş döşer. Evet, onun arzusu da erkek olmaktır; ama bu Kenka’ninkinden farklı olarak modern hayata (savaşa, kıtlığa, kolay yoldan para kazanmaya) yenik düşmemiş, geleneğin onayladığı “mert erkekliktir.”

Bu yüzden de filmin sonlarında Kenka’dan kitabı ısrarla isteyip geri aldığında, (üstelik Kenka’nın kitabı geri verirken onun arkasından bir tekme de savurarak Vagif’i oyunundan kovduğunu düşünürsek) ekmek karnesi de bulunmuş olur. Film boyunca

nerede olduğu seyirciden de saklanarak gerçekliğini koruyan kayıp karne, bu kitabın içinde “saklanmıştır.” Vagif kendi define arayışına geri dönme arzusuna geçip “yanlış erillik oyunu”ndan çıktığı anda, “bir mucize gerçekleşmiş”, ekmek karnesi de bulunmuştur.

Ama her ne kadar Vagif “Kenka`nın oyunu”ndan çıkıp kendi define arayışına dönme isteğinde bulunmuş olursa olsun, başladığı noktaya dönmesi de artık imkansızdır. Zira etraftakiler Vagif`in karneyi kaybetmiş olduğuna inanmaz, onları kandırdığını dşnr. Bir komşunun deyişiyle : “ocuktaki ferasete bakar mısın, herkesi kandırabilmiş”. Yani o, bir yanlış oyundan çıkmıştır; ama tekrar çocukluğuna dönmesi de imkansızdır. Artık yapabileceği tek Şey, yeni ve farklı bir oyuna dahil olmak; gerçeklikte kültürden ana rahmine geri yol yoktur, ama kültür içinde paradigma değişimi mümkündür - Kenka`nın yanlış erkekliliğinden kendi erdemli erkekliliğine. Vagif`in bu paradigma değişimi için de gerçeklikte yeni bir gedik açacak melodramatik tahayyüle ihtiyaı vardır.



Şekil 8: “*Ekmeği Paylaşmanın Erdemi*”

Bu yüzden de, herkesi yalan söylemediğine inandırabilmek için hemen ekmek dükkanına koşar ve payına düşen ekmeği alarak onu kamuya açık bir Şekilde bütün çocuklarla ortak ve eşit bir Şekilde paylaşır. Yeni bir toplumsal ilişkiyi bu sefer Vagif başlatmış, ekmek bulmanın sevinciyle bütün çocuklar zıplayarak oynamaya başlamıştır.

O sırada bir asker de duvardaki “Her şey ön cephe için” yazısını hortumdan fişkıran gür suyla temizleyerek savaşın bitişinin metaforik haberciliğini yapmakta, duvara çarparak sıçrayan su damlaları çocukların üzerine yağmur gibi dökülmekte, onların oyunlarını daha da coşkuya boğmaktadır. Su, ekmek ve yeni oyun aynı sahnede buluşurken, Vagif için çocukluk da artık geride kalmıştır – onun erdemli bir erkek olduğu tescillenmiştir. Bütün zorlukları aldedip sonda da “şansın yardımıyla” yeni hayata uğurlanırken, fondaki lirik şarkının sözleri şu şekildedir:

Şarkı sustu dudaklarda

Konuşuverdi silahlar

Benim babam uzaklarda

Savaşta bir asker

Annemizin ninnileri

Kundaklarda dağıldı

Arzuladık ilkbaharı

İsteğimiz yabancı oldu

Sen ey çocukluk

Sen bizden uzaklaştın artık

Söyle, seni rüzgar mı, soğuk eller mi aldı götürdü ?

Annesinden kopan, babasından mahrum olan Vagif in gerçekliğinin son melodramatik muhayyalesi de işte budur - çocukluğunu kaybetmek.



Şekil 9: “*Su, ekme  ve yeni oyun*”

Filmin oyuncularından Ebd l Mahmudov’un, 2015 yılında filmin arka planı ile ilgili verdiği bir röportajda söyledikleri ile bitirirsek: ” çok iyi hatırlıyorum, filmi Moskova’da teslim ederken, dünyanın bütün filmlerini görmüş büyük sanatçılar da oradaydı. Dikkat ettim, “Gostakino’daki gösterimin sonunda oradaki bütün yönetmenler, editörler filmin sonunda ağlıyordu” (Mahmudov, 2015).

4.2. Gün Keçdi (1971)²⁹

Seni Severdim

eylül'de aynı yerde ve aynı insan olmamı isteyen
notunu buldum kapımda.
altına saat:16.00 diye yazmıştın,
ve 16.04'tü onu bulduğumda.
daha o gün anlamalıydım
benim sana erken
senin bana geç kaldığını
(Murathan Mungan)

Gün Geçti filmi, senaryoyu da kaleme alan yazar Anar Rzayev'in *Gürcü Familyası* (*Gürcü Soyadı*) öyküsünden uyarlanmıştır. Film, modern inşaat yapılarına karşı olmasa da, tarihsel mirasa sahip çıkılması gerektiğini düşünen genç mimar Oktay'la, evlendikten sonra yurtdışında yaşayan çocukluk arkadaşı Esmer'in, Oktay'ın doğum gününden bir önceki günü beraber geçirmesini konu edinir. Aralarında itiraf edilmemiş aşk da bulunan Oktay'la Esmer'in ilişkisi, Esmer'in mezun olduktan sonra başkasıyla evlenerek yurtdışında yaşamaya başlaması ile kopmuş, ama şimdi Oktay'ın doğum gününü kutlamak için yedi sene sonra bir günlüğüne sürpriz (Oktay'a sadece isimsiz telegram gelmiştir, "beni karşıla" diye) ve kocasından habersiz gelişiyi tekrar devreye girmiştir. Ama Esmer Oktay'ın doğum gününü yanlış hatırladığından bir gün önce gelince seyirci daha filmin başında melodramik bir kurguyla karşı karşıya olduğunu bilir, bu ilişkinin "takvim tutmazlığını" anlar. Onlar beraber Bakü sokaklarını, restoran ve kafelerini, sinemalarını, mağazalarını, turistlerle dolup taşan "tarihi yapıtlarını" gezerken, bir taraftan modern Sovyet kentinin yeni refah ve tüketim kültürü ile tanışır, diğer taraftan onların arasında geçen konuşmalar ve geri dönüş görüntüleriyle bilgilendirilerek imkansız aşkın sınırlarının gel gitlerinde bırakılırız – "olabilirdi, ama artık çok geç".

²⁹ Yönetmen: Arif Babayev ; Senaryo: Anar Rzayev



Şekil 10: “Refah Toplumu”

Yani refah toplumunun içine sızan, onu kateden bir “geç kalmışlık”tır onların öyküsü. Filmin melodramatik yapısını kuran da bu “geç kalmışlık”tır.

Steve Neale`in melodramatik hazzın en önemli kaynağı olarak gördüğü zamanın geri döndürülmezliği *Gün Geçti*’de sadece bir unsur değil, konudur da. “Melodram daima bu geri döndürülmezlik duygusuna, “çok geç” duygusuna oynar. “Çok geç” duygusu birbirine zıt iki ruh halinin bir arada işlemlerinden kaynaklanır: “Şimdi var olan durum bal gibi de değiştirilebilirdi” ve “hayır, bu değişim imkansızdır” (akt. Abisel vd., 2005: 39). Suskunluklar, gecikmiş itiraflar, evlilik, eş ve çocuk gibi engellerle melodramik yapısını güçlendiren film, seyircinin kavuşma beklentisi ve hazzını körüklerken, toplumsal uzlaşımın sızdığı örgüsüyle de bu beklentiye ket vurarak onu gerçekçi ve yerel bir çerçeveye oturtacağını hissettirir.

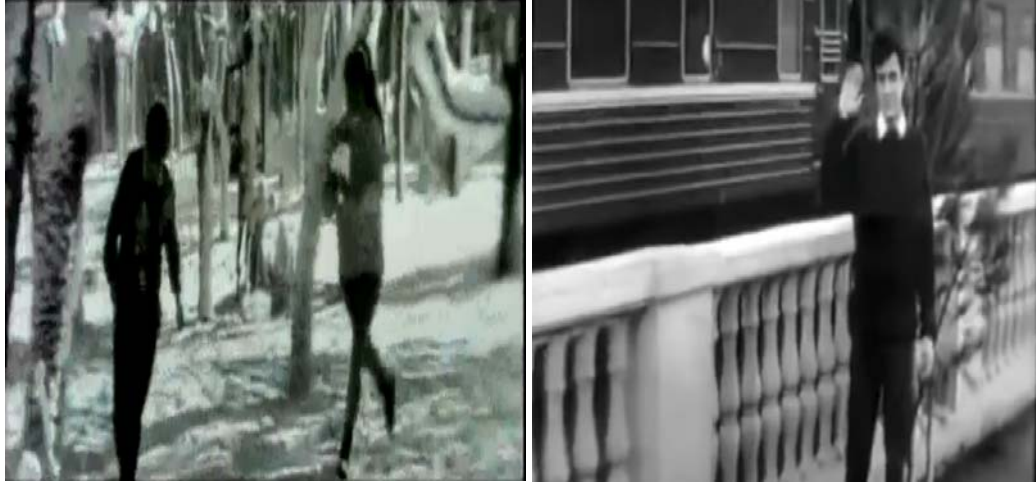


Şekil 11: “Keşke”

Zira film ilerledikçe onların geç kalmışlığının bir vaat içermediği, aradaki engellerin telafi edilemeyecek kadar derine gömüldüğü, geri kazanma çabalarının sonsuza kadar ertelendiği anlaşılır. Açıkca itiraf etmenin bile geri getiremeyeceği “kayıp bir zamana” işlenmiştir onların aşkı. Bu yüzden film boyunca alt metinde sürekli “keşke”nin sesi duyulur. “*Keşke zemini* seyirci-öznenin, özneliğin zeminidir, seyircinin film metnine *teğellendiği* yer, bu iki ruh hali arasındaki aralıktır” (akt: Abisel vd., 2005: 39).

Ama keşkenin erkek ve kadın özneler tarafından farklı şekilde çağırılması bu melodramatik akışın iki farklı şekilde kurgulanmasına da neden olur. Esmer sırf Oktay’ı görmeye geldiğini, aslında zamanında ona ilgi duyduğunu açıkca ifade eder. Mutsuzluğunu, istemeden evlendiği kocasının peşinden “sürüklendiğini”, Bakü’ye özlemine, yani bireysel anılarıyla dolup taşıtığını her fırsatta belirtir. Esmer için melodram bugün değil, geçmişte yaşanmıştı; şimdi onun acısıyla kavrulmaktadır. Ama seyirci bakışının sahibi olan Oktay ise tam tersi, bireysel değil toplumsal bir melodramatik kurgu içindedir; o, toplumun (ulusun) tarihi mirasına sahip çıkmanın derdinde, kadının “sürüklenişine” acıyarak “yerinde kalmanın”, köklü olmanın erdemine yaslanmanın peşindedir. Esmer ise Oktay için şimdi veya geçmişte farkında olduğu bir aşktan ziyade onun nostaljik dünyasının, anne kaybının arzu nesnesidir. Dolayısıyla Esmer “çağırıldır”, Oktay ise “gömülmüş olan”.

Yedi sene sonra birbirlerini havaalanında ilk gördükleri sahnede geri dönüşle çağrılan anıların farklılığı da, onların “farklı keşkelerinin” göstergesidir. Oktay’ın gözünde ilk canlanan sahne karlar içinde eğlendikleri belirsiz bir “ilişki anı” (sembolik bir cinsel birleşme), Esmer’in gözünde ilk canlanan “veda anı”dır. Bu ayrılık sahnesinde Oktay Esmer’i görmeye gelmiştir; ama başkaları görmesin diye onlardan ayrı, bir ağacın arkasında beklemektedir. Tam tren hareket halindeyken pencereden üzgün bakan Esmer onu son anda fark eder ve sevinir. Oktay birkaç adım atar ve duraklar. Bu, film boyunca Oktay’ın Esmer’e doğru yaklaşmak istediği iki girişimden ilkidir – ürkek, cesaretsiz, arzusunu hapseden. Esmer ise Oktay’a buruk ve yarım bir el sallayışla veda eder. Erkeğin kendi arzusuna meylederken yaşadığı tereddüt ve kadının eksik vedası filmin iki karakteri ele alarak çözümlenmesi için önemli bir ipucu olabilir. Bu yüzden filmin okumasını iki öznenin farklı bakışından değerlendirmek doğru olacaktır.



Şekil 12: “*Erkeğin Anımsaması- Kadının Anımsaması*”

Erkeğin Bakışı : Yüzü Geçmişte, Yönü İleri

Tarih kavramı üzerine yazarken Klee'nin Angelus Novus resminde yüzü geriye bakarken ileri doğru hareket eden meleği anan Benjamin “bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o (melek) tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Bu yüzden işte melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister” der (Benjamin, 2001: 42). Svetlana Boym'un da işaret ettiği gibi bu melek geçmişle geleceğin eşliğinde, modern resmin çerçevesi içindedir: “ Melek bize doğrudan dokunmaz, bize doğru bakar ama bize bakmaz, bizim bakışımızı fırtınalı ilerleme bakışından uzaklaştırır, ama geriye bakmamıza da izin vermez...Tarih meleği sallantıda olan şimdide donmuştur, yandan esen rüzgarlara karşı hareketsizdir, Benjamin'in verdiği adla “durağan haldeki bir diyalektik”i ete kemiğe büründürür ” (Boym, 2009: 61).

“Durağan haldeki diyalektik” bütün modern nostaljiklerin resminde ışılan, sürekli etrafına taşan, etrafını kendine katan olgudur. Bu durağanlık onlarla şeyler arasındaki uzaklığı, sınırı ve iletişim(sizlik)i belirleyen şeydir. Onlara uzaktan bakarak, onlarla arasındaki mesafeyi tartarak, onları kendi durağan zamanına katmanın hesabını yaparak kurar nostaljik dünyasını. Bu anlamda *Gün Geçti*'de seyirci bakışını içine alan Oktay da modern bir nostaljiktir.



Şekil 13: “Modern Yapıda Eski Yapıyı Savunmak”

Her şeyden önce o da durağandır. Ketum, mesafeli, kapalı, *farklı* biridir. Filmin ilk sahnesinde büroda diğer mimarlara tarihi yapıtlara sahip çıkılmasını telkin ederken seyirciye güven verdiren ve ona bağlayan, onun ağırbaşlı tavırları, ciddiyeti ve oturaklıdır. Arkadaşlarının geçmişe vurdumduymaz yaklaşımı ve şehvani ilerleme arzusu, onların ciddiyetten yoksun alaycı konuşmaları ve hafifmeşrep tavırlarıyla (kıza elma ikramı) pekiştirilirken, Oktay, *İçeri Şehir*’de ellerini duvara sürerek evinin yolunu bulan kör ihtiyarın hikayesini anlatır. Geçmişin ağırlığı, onun üzerindedir. Gel gör ki, kökleri üzerinde yükseldiği için güçlü duran da odur. Dolayısıyla anlatan ve bilgiyi aktaran da. Modern “kutu bina”nın önce dışını, sonra da içini gördüğümüz bu ilk sahnede diyaloglar şöyle gelişir:

Oktay: Bence İçeri Şehir bizim benzersiz bir hazinemiz. Biz onun her bir taşını göz bebeğimiz gibi korumak zorundayız. Bin yıllık Doğu mimarisinin canlı müzesi o.

Erkek Mimar 1: Aman ne müze imiş. Bu dolambaçlı, dar sokaklar da mı müze, illa kalmak zorunda mı !?

Kadın Mimar: Amaan. Gene başladınız tartışmaya.

Oktay: Çok ilginç insanlarsınız, her şeyi şaka konusu yapıyorsunuz. En azından bunu şaka konusu yapmayalım.

Kadın Mimar: Neymiş şaka yaptığımız, böyle şaka mı olur?

Erkek Mimar 2: Bu dolambaçlı sokaklar bizim neyimize gerek?

Oktay: Büyük ve geniş caddelerimiz zaten çok, gelecekte daha da çok olacak. Ama böyle sokaklarımız bir daha olmayacak.

Erkek Mimar 3: Bütün bu yapılar kime lazım? Turistlere mi? *İçeri Şehri* Bakü’ye yakışır etmek için onu iyice temizlemek lazım. En değerli

mimari yapıları tutmak, gerisini yıkıp yok etmek. Bütün bu kir, antihijyen Bakü'ye yakışmıyor. (alkışlanır)

Oktay: Senin dediğinden şu anlama geliyor; saçtaki kepeği temizlemek için başı kesmek lazım.

Kadın Mimar: O zaman Oktay, ne inşa edilmişse muhakkak muhafaza mı edilmeli? Çok ilginç bir mantık. O zaman bu mantıkla en çağdaş bina bile kıymetli. 20. Yüzyılda yapılmış bir bina da gelecek kuşaklar için 10. Yüzyılda yapılmış yapılar gibi önemli olacak. Böyle düşünersek nereye varırız?

Oktay (uzaklara dalarak): Bir keresinde *İçeri Şehir*'de yaşlı bir adam gördüm. Kördü. Elini duvarlara süre süre gidiyordu. Parmakları ile duvarlara dokunuyordu. Böylece gelip evini buldu. Bana öyle geldi ki, o parmakları ile munis ve yakın bir yüzü okşuyordu. Parmaklarının dokunuşu ile aziz çizgileri tanımaya çalışıyordu. Bundan nasıl vazgeçebiliriz? Bunu unutmak mümkün mü?

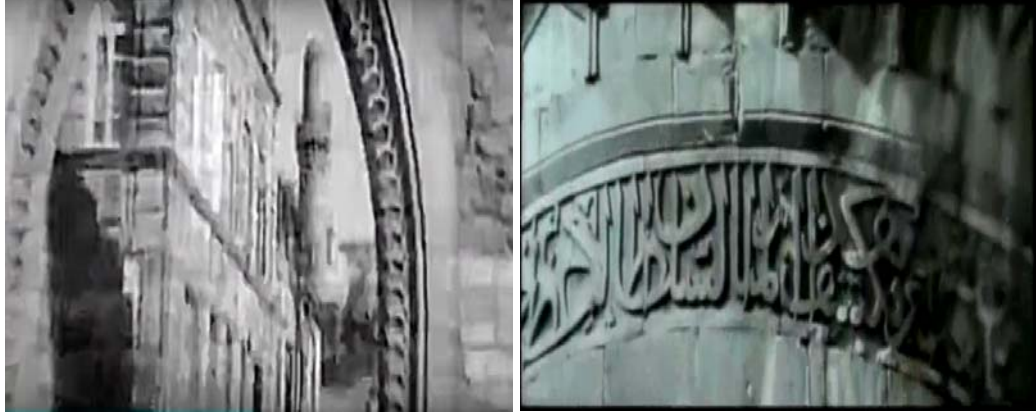
Daha sonra ister akşam evine giderken, isterse de ertesi sabah Esmer`i karşılamaya giderken modern kent hayatı içerisinde tek başına gördüğümüz Oktay, bu hareketli hayatla arasına koyduğu mesafeyle de onlardan farklı, ama bütün bunların tam da göbeğinde olduğu için onlardır. Arabalar, ışıltılı mağazalar, koşturan insanların fonunda o da elindeki alışveriş poşeti ile modern ve kentlidir. Ama *İçeri Şehir* nasıl modern kentin tam da göbeğinde gedik gibi duruyorsa, o da bu modern kent hayatının ortasında nostaljik bir gedik olarak duruyor.



Şekil 14: “Onlarla Birlikte, Onlardan Farklı”

Zaten filmin başlarından itibaren de *İçeri Şehir*'in Oktay için kolektif (ulusal) hafıza mekanı olduğunu, bir kara delik gibi hem kentin bütün akışını hem de Oktay`ın “dünyasını” kendinde topladığını anlarız. Orası Oktay`ın nostalji dünyasının anahtarıdır. Orası Esmer için “bireysel hafıza” ile sınırlıdır, ama Oktay için nostaljik bir rüya

mekandır. “Bireysel bilinç düzlemiyle sınırlı olan melankolinin aksine, nostalji bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki, kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki ilişkidir” (Boym, 2009: 18). Oktay`ın Esmer`i “çağırma” biçimi de kadının “güçsüz ve bireysel duygusallığı” ile erkeğin “güçlü ve kolektif nostaljisi”ni çatıştırma çabası olarak anlaşılabilir. Zira nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusu olduğu gibi, insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisidir de. Nostaljik sevgi ancak uzun mesafeli bir ilişkide yaşayabilir (Boym, 2009: 14).



Şekil 15: “Oktay`ın Rüyası- İçeri Şehir”

Dolayısıyla *İçeri Şehir*, Oktay için bastırılanın nostaljik tahayyülde ortaya çıkmasıdır. Bastırılan ve sadece bir rüyada görünürlük kazanan kayıp “annedir”. Senaryo yazarı Anar Rzayev`in *İçeri Şehir* üzerine yazdığı başka bir denemede kullandığı rüya benzetmesi bu anlamda ilginçtir. “ Çağdaş binalar, sokaklar, meydanlar ve uzaklarda rüya gibi büyümlü *İçeri Şehir* – sanki 20. yüzyılın rüyasına orta çağdan gelmiş” (Rzayev, 1986: 28). Böylece Oktay`ın rüyasını sürdürmek için, yani arzusunun gerçeğinden (‘psişik gerçeğinden’) kaçmak için uyanık (nostaljik) kalmaya mecbur olduğunu söyleyebiliriz (Zizek, 2004: 32).

Bu noktada Adu Kirou`nun bize sinemayla ilgili hatırlattığı şeyi de anarak, “Oktay`ın rüyası”nın toplumsal bilinçteki yansımalarını düşünebiliriz. Toplumların insanları gündelik gerçekliğe zincirlemek için gerçekliği gündelik ve insan biçimci algıya indirgediğini fakat sinemayla birlikte bu durumun tersine dönebileceğini söyleyen Adu Kirou, sinemanın saklı olanları, rüyaları su yüzüne çıkartarak onları kolektif deneyimin

bir parçası haline getirdiğini belirtir (akt: Arslan, 2009: 13). Öyleyse, “Oktay`ın rüyası” seyirciyi de kendine katan, onun filme gömülmesini sağlayan hattır.

Esmer, Oktay`a “doğru yolda” olduğunu hatırlatmak için çağrılmıştır ama bunun için bir şeye daha ihtiyaç vardır; Esmer`in mutsuz olduğuna Oktay`ın şahitlik etmesine. Çünkü Esmer “burayı” terk etmiştir; şimdi buraları, her bir detayı ile anlatarak ne kadar özlediğini anlattıkça, kişisel yaşamı ile ilgili mutsuzluklarının ipuçlarını verdikçe, seyirci bakışının sahibi Oktay`ın erdemi ve doğru yolda oluşu da ortaya dökülmüş olur. Öyle ki, sonunda bir sahnede Oktay “madem bu kadar çok özlüyorsun, neden geri gelmiyorsun” diye sorar ve Esmer “Cemal`in işi...” (Cemal, diplomattır) diye yanıtlar. “Yine mi Cemal ?” diye çıkışır Oktay. “Yine mi Cemal?” kısmına daha sonra değineceğim, ama Esmer`i her sahnede özlem ve mutsuzluk içinde gören Oktay, bir erkek olarak “kendine güvenini”, “doğru yolda oluşunu” pekiştirir ve bütün bunlar konuşmalarına da yansır. Nihayet uğurlama sahnesinde Esmer`e “üzülme, elbet sen de mutlu olacaksın” diye “teskin” noktasına varır. Esmer ise sinirlenerek “bana acıma, kim demiş mutsuzmuşum diye, tabi ki mutluyum! ” diyerek Oktay`ın görmek istediği mutsuzluğunu daha da belli eder.

Kadının Bakışı: Ölülerini Layıkınca Gömmek

Zizek, “çağdaş kitle kültürünün temel fantazisi adını bütünüyle hak eden bir olgu varsa”, diye yazar, “o da yaşayan ölülerin dönüşü fantazisidir. Yani “ölü kalmak istemeyip yaşayanları tehdit etmek üzere sürekli geri dönen bir kişi fantazisi”. Özellikle, oedipus mitinin keyfe – enseste- yasak koyan Baba`nın katliyle hazza ulaşacağımızı sanırken, ölü babanın yaşayanından daha güçlü olduğunun ortaya çıkmasına dikkat çekerek “baba katlinden sonra , Babanın-adı sıfatıyla, yasak keyif meyvesine ulaşmayı geri çevrilemez biçimde meneden simgesel yasa faili sıfatıyla ölü baba hüküm sürer” diye belirtir (Zizek, 2004: 41).

Gün Geçti`de de Esmer`in babasız olduğunu ve annesiyle yaşadığını anlarız. Geri dönüş görüntülerden ise, baba figürü olarak Oktay`ı içkin imkansızlığına simgesel bir yasak biçimi vererek onu açmazdan (engel olmasa keyif sürebilme olasılığından) kurtaracak şekilde kurgular. Ama Oktay baba figürü olarak davranmayı reddettikçe (anlayamadıkça) Esmer`in açmazı (engelsiz keyfi) günyüzüne çıkar. Geri dönüşle gösterilen bir gece

sahnesinde Oktay, artık nişanlanmış Esmer'i evine bırakır ve aralarında şöyle bir diyalog geçer :

Esmer : Oktay, bana hiçbir şey söylemek istemiyor musun ?

Oktay (şaşarak) : Ne söylemem gerekiyor ki ?

Esmer (kızarak) : Hiçbir şey ! Ayı !

Sonuçta çok da istemeden evlendiği İngilizce öğretmeni de ondan yaşça çok büyüktür. Evlendikten sonra eşiyle birlikte Bakü'yü terk ederkenki tren istasyonunda veda sahnesinde (babanın cenaze töreni) hiç kimsenin görmediği Oktay'ın ağacın arkasından Esmer'e doğru hamle yaptığını ve durakladığını görürüz. Bu beklenmedik veda ve hamleden “ölü babanın” hep Esmer'in peşinden gideceği ve gittiği çıkarsanabilir. “Yaşayan ölülerin dönüşü, usulünce yapılmış bir cenaze töreninin tam tersidir. Cenaze töreni belli bir uzlaşmayı, kaybın kabulünü içerirken, ölülerin dönüşü geleneğin metninin içinde uygun yerlerini bulamadıklarına işaret eder” (Zizek, 2004: 40). Demek ki, Esmer, peşindeki `ölü babayı` - Oktay'ı – uygun şekilde mezarına – *İçeri Şehir*'e yani Oktay'ın rüyasına- gömmeye gelmiştir. Öyleyse yıkıntı görüntüleri içersindeki *İçeri Şehir* Oktay için gerçeklikten kaçmak için bir rüya iken, Esmer için rüyadan (kabustan) kaçmaya yarayan gerçekliktir. Gün bitip de, havalanına tekrar Moskova'ya gitmek için geldiklerinde Oktay'a, "üzerimde bir yük vardı, şimdi rahatladım" der.

Filmdeki kibrit kutusunun el değiştirmesi de bunun simgeselleştirilmesi olarak anlaşılabilir. Yine geri dönüşle izlediğimiz aynı gecede bir başka sahnede, Esmer Oktay'dan içinde yanmayan tek çöpün bulunduğu kibrit kutusunu alır. Bununla bir dilek tuttuğunu (bu dileğin Oktay'la evlenmek olduğunu da sonradan itiraf eder), dilek gerçekleşinceye kadar bunu saklayacağını söyler. Filmin sonlarında ise vedalaşırken kibrit kutusunu Oktay'a geri verir. Yine bir dileğinin olup olmadığını soran Oktay'a, artık dileğinin kalmadığını söyler. Yasını tutmuş, ölüyü gömmüştür.

“Yine mi Cemal ?”

Gün Keçdi filmi *Şarikli Çörək* filminin, Oktay ise Vagif'in devamı gibidir. *Şarikli Çörək*, 1945 yılının Bakü'sünde geçiyordusa *Gün Keçdi* 1970 yılı Bakü'sünde geçer. *Şarikli Çörək* yukarıdan yağmur gibi süzülen su altındaki çocuklar ve Bakü'nün görüntüsü ile biter. *Gün Keçdi* ise aynı yoldan, yaz yağmurlu ve romantik bir günde Bakü'nün

yukarıdan manzarası ve ıslak sokaklarında koşturan insanların görüntüsü ile başlar. Aradan geçen sürede Bakü savaşın bütün tortularını üzerinden atmış, yenilenmiş, 1960'larda sürdürülen Sovyet refah toplumu politikaları doğrultusunda "ışıldamaya" başlamıştır. Ama bütün bu refah ve tüketim toplumunun bağrında bir "endişe" de yattığı aşıkardır. Özellikle iki sahnede, refah toplumunun iki göstergesi olarak tv ve sinema seyirciliğinin konforunu bozan savaş görüntüleri bu "modern endişenin" dışavurumu gibidir. Hem filmin başlarında Oktay evde tek başına koltukta TV izlerken, hem de Esmer'le beraber sinemaya gittiklerinde ekranda savaş, bombalar ve korku vardır.



Şekil 16: "Modern Endişe"

Esmer'in gelişinin habercisi olan "beni karşıla" telegramı, tam da böyle bir endişe anında, ofisteki tartışmadan sonra evde TV izleyişine paralel gelir – Oktay'ın (erkeğin) endişelerinin arasına girerek onu yatıştırmaya "çağrılarak." Bir başka deyişle başlangıçta Oktay'ın (büyümüş Vagif'in) fantazisinde endişenin yatıştırılması, "iş seyahatine giden annenin" (*Şarikli Çörək*) dönüşü ile mümkünmüş gibi görünür. O, hem TV'de savaşı izleyip, hem de ara sıra hayale dalarak içeri şehirdeki kör adamı hatırlarken, yine Vagif gibi evde yalnızdır. Dolayısıyla Esmer, bir anne olarak bu endişeleri dindirmek için "aniden" geleceğini haber vermiştir. Yani Oktay'ın Esmer'i çağırması bir regresyon denemesi, annenin gidişinden önceki Vagif'e dönüşme hevesidir. "Giden anne"nin zihninin tek meşguliyeti olma arzusu. Ama gel gör ki, endişenin dinmesi, eksiğin anne dolayımı ile kapanması artık imkansızdır. Çünkü "anne"nin zihnini meşgul eden başka biri daha vardır : Cemal.

Esmer (kadın-anne) sadece Cemal`le giderek değil, bu “çağırılma” ziyaretinde de sık sık lafı Cemal`e getirerek Oktay (erkek) için ne kadar güvenilmez olduğunu aşikar eder. Regresyon, “annenin zihnindeki başka erkek” yüzünden imkansızlaşır.

Oktay`ın cinsel arzusu, her “cinsel birleşme” hamlesi Yasa tarafından durdurulur. Örneğin sinemada “koklaşan” başka bir çifti izleyerek Esmer`e gülümsemesi (iç sesinin de onayı ile) bir cinsel ilişki davetiyesi gibidir ama Esmer pür dikkat ekrandaki savaş görüntülerini izleyerek Oktay`ın dikkatini tekrar “modern endişeye” yönlendirir. Restoranda yemek yerlerken Esmer`in Cemal`den bahsetmesi, Oktay`ın bütün “romantik arzularını” bozup canını sıkır, “o zaman mutlu erkeğin mutlu kadınına içelim” diye kinaye ile bade kaldırır. Bir başka sahnede kollarından tutup neredeyse sarsarak (sonra özür dileyecektir) hırçın bir şekilde neden onunla evlendiğinin hesabını sorar. Başka bir sahnede lafı yine Cemal`e getiren Esmer`i “yine mi Cemal?!” der. Son olarak havalanında Oktay son bir “hamle” olarak “bakarsın bir gün ben de Moskova`yı ziyarete gelirim” demesine ise, “gel tabi, ben de Cemal de çok memnun oluruz” şeklinde son noktayı koyar Esmer.

Ama Esmer`in Oktay`a Yasa`yı hatırlattığı en açık sahne Oktay`ın evinde yaşanır. Birlikte okul fotoğraflarını izledikten sonra Esmer, “sınıfın en zekisi bendim” şeklinde üzülen hatırlar. Oktay ona (acıyarak) neden çalışmadığını sorduğunda ise Esmer bütün mutsuzluğunu açık edecek şekilde teessüfle “Çalışıyorum ya, Cemal`in sekreteri olarak” deyip yüzünü pencereye dönerek ayakta durur. Bunun bir davet olduğunu sanan Oktay, arkadan yaklaşarak Esmer`i öpmeye kalkışır, ama Esmer eliyle onu iterek “hayır, istemiyorum” der.

Oktay (şaşkındır): Özür dilerim. Anlamıyorum...

Esmer : Anlamayacak bir şey yok, ben sadece seni görmeye geldim, o kadar.

Esmer, bir taraftan Oktay`ın cinsel arzularına “cevap olacaktı” gibi yaparak (“çağırma” cevap vererek), diğer taraftan ise onlara ket vurarak hem kendi “güvenilmezliğini”, “sürüklenişini”, hem de Oktay`a endişelerini gidermenin başka yollarını bulması gerektiğini hatırlatmış olur.³⁰

³⁰ Film`in uyarlandığı *Gürcü Familyası* öyküsünde ikili tekne gezisinde öpüşür ve senaryoya göre filmde de bu sahnede ikilinin öpüşmesi gerekiyordu. Oktay rolündeki oyuncu Hesen Memmedov “Bir Azerbaycan`lı erkeğin evli bir kadınla birlikte olmasının doğru olmadığı” gerekçesiyle, bu sahnenin filmde çıkarılmasını istemiş, aksi takdirde filmde rol almayacağını belirtmiştir. Yapım ekibi de bu itirazı haklı bularak öpüşme sahnesini filmde çıkarmıştır.

Yani Oktay`ın endişesinin giderebilmesinin tek çaresi, melodramatik muhayyalesinin ona gösterdiği “doğru yoldan” gitmektir – toplum (ulus) için çalışmak. Bu “doğru yol”, burada kalmak, kök üzerinde yükselmek, bir mimar olarak “toplumu tasarlamak”, endişelerini toplumsal yüceltim ile dindirmektir. Bu yüzden de önce havaalanında Esmer`in “şimdi ne yapacaksın?” sorusuna, “bölgelerde hamamlar yapmaya devam edeceğim” şeklinde cevaplar “senin için komik görünmesine rağmen”.(Daha önce uğraşını soran Esmer`e bölgelerde hamam tasarımları yaptığını söylemiş, Esmer ise buna gülmüştü.)

Esmer`i yolcu ettikten sonra havaalanından kente döndükten sonra ise Bakü`yü seyrederken kendi iç hesaplaşmasına tanık olur ve şu iç sesi duyarız: “Üzülmiyorum. İçimi bir özgürlük, rahatlık hissi doldurmuştu. İşimi düşünüyordum...İşten, çalışmaktan daha güzel ne var, diye düşünüyordum. Ve bunların olmaması nasıl büyük bir facia, nasıl dehşetli bir boşluk olur. Benim mesleğim, işim, hayatım ileride idi”.



Şekil 17: “*Toplum için Yaşamak*”

Olayı Memmedov daha sonra şöyle anlatır: “Senaryoda Oktay`la Esmer`in son görüşmesi bizim geleneklerimize uygun olmayan bir şekilde olacaktı. Yani ifadelerim için özür dilerim ama, senaryoya göre, Oktay Esmer`i evine davet etmeli ve onların arasında sevgi macerasını gösteren görüntüler olması gerekiyordu. Ben bu sahneye kesin itiraz ettim ve eğer çıkarılmazsa filmde rol almayacağımı bildirdim. Açıkcası benim itirazım duyuldu ve film normal bir sonla bitti. Biliyor musunuz aslında filmin açık-saçık sahnelerle bitirilmesi filmin başarısızlığına da sebep olabilirdi. Üstelik o şekilde güzel görüntülerden sonra bir Azerbaycan erkeğine başkasının eşiyle birlikte olmak da yakışmazdı. İnanın bana o tarz filme kimse ilgi de duymazdı.”

(Raufqızı, Gülşən (2014): <https://news.milli.az/culture/307650.html>)

Erişim tarihi:04.09.2019

Toplum için çalışmak, “kocasının sekreteri” olan Esmer`in (kadının) yapamadığı, ama onun yapabileceği, yapması gereken bir şeydir. Yani “cinsel hazzın tüketici gücü, çalışmanın üretici gücüne dönüşmüştür”. Cinsel romans daha geniş anlatının içine, toplumu (ulusu) inşa etmeyi hedefleyen toplumsal (ulusal) romansın içine gömülmüştür (Buck-Morss, 2004: 333).

Esmer`e gelince. Filmin en son sahnesinde Oktay doğum gününü kutlayan bir telegram daha alır;gönderen:Kamikadze. Sinemada beraber izledikleri savaş filminde Japon savaş uçağı pilotlarının isimlendirmesi olarak duyduğu bu isimden ve görevlerinden çok etkilenmiştir. Filmde “onlar uçağa bindiklerinde, bir daha topraklarına dönmek üzere onunla ebediyen vedalaşıp ölüme giderlerdi” sesini duyduğunda Esmer dehşete kapılarak Oktay`ın kolunu sıkar. Sinema çıkışında da kendi kendine tekrarlayıp durur “ ne garip kelime, kamikadze; Gürcü soyadlarına benziyor”. Bakü`de son defa uçağa binen Esmer de “toprağını ebediyen terkederek” (terk ettiği için) ölüme gitmiştir. O, Oktay için de artık yerli (bu topraktan) değil, “Gürcü soyadlı” bir yabancıdır.

Endişelerini toplumsal yüceltime devreden Oktay`ın (ve Vagif`in) öyküsünün devamını ise, bir sonraki filmde, Babək`te, tarihi kahraman olarak takip edebileceğiz.

4.3. Babək (1979)³¹

Babək filmi, 9. Yüzyılda İslam Hilafetine karşı Azerbaycan-İran coğrafyasında yaşanmış büyük ve uzun süreli ayaklanmanın başında duran bir halk kahramanının, Babek`in özgürlük savaşının öyküsüdür. Babek, Hurremiler adını taşıyan topluluğun ayaklanmasını başlatan veya ilk önderi olan kişi değildir, ama o Hurremiler`in başına geçtikten sonra savaşın büyüdüğü ve Hilafet`i epey sarstığı Azerbaycan tarihi tarafından kabul görür. Film de zaten bu kabul gören tarihi görüşler doğrultusunda, onun Hurremiler`in önderi olmasından idamına kadar geçen kahramanlık dönemini anlatır.³²

³¹ Yönetmen: Eldar Guliyev; Senaryo : Enver Memmedhanlı

³² Azerbaycan`da Hurremiler`in ve Babek`in kimliği konusu tarihçiler ve ilgili kişiler tarafından hala tartışılabilir. Bunlar içerisinde Babek`in kahraman mı yoksa Sovyet propagandasının kurgusu mu olduğuna dair ve ya hareketin özgürlük ayaklanması mı, yurtseverlik mi yoksa İslam karşıtlığı mı olduğuna dair muhtelif yelpazede yorumcuları, savunucuları ve karşı çıkanları mevcuttur. Yani Babek, tarihsel olarak Azerbaycanlılar için hem bir kahraman hem de bir tartışma konusu olarak ilgi odağıdır. Ama yine de Babek`in genel kamuoyu tarafından bir kahraman olarak görüldüğünü, ders kitaplarında bu şekilde tanıtıldığını, çocuklara isminin verildiğini, bir çok şehirde heykellerinin bulunduğunu ve adını taşıyan bir çok bölge olduğunu hatırlatmak isterim. Hurremiler`in ve Babek`in “gerçek” kimliğinin ne olduğu ve

Film, melodrama ait bir çok unsuru; iyiler-kötüler, mertler - namertler, cesurlar – korkaklar şeklide kutuplaşmaları, *pathosu*, abartıyı, “masumiyeti”, sessizlik anlarını ve “duyguları tetikleyen” müziği kurgusunun içerisine katarak anlatıyı melodramatikleştirir. Bu melodramatik anlatım şekli Babek`in yüceltimini güçlendirdiği gibi, onunla özdeşleşen seyirciyi de bir kurtarıcı olarak “ulusal tahayyülün” içine yerleştirir. Zira Babek, bütün bu mertliği, cesareti, erdemi film boyunca dilinden düşürmediği halkı ve “Azerbaycan`ı” için sergiler. Üstelik o, hem bu yüceltilmişliğinin (herkesten farklı ve üstün oluşunun), hem de niçin böyle olduğunun da “farkındadır”. Yani Babek`in kendi söylemlerinde de hem sık sık “Azerbaycan`ım” vurgusu ön plana çıkar, hem de oğlunun doğumunda ve hatalarında dilinden “sen Babek`in oğlusun” (sen Azerbaycan`ın oğlusun) sözleri dökülür. Dolayısıyla filmin melodramatik unsurları hem Babek`i bir lider olarak “başkalarından” üstün kılar, hem de onun yazgısını ulusunun yazgısına bağlar. Dolayısıyla filmde, Babek, melodramatik anlatımın ona sağladığı özellikleri sayesinde üstündür; ama onun kendini feda ettiği Azerbaycan ondan da üstündür.

Trajik Oedipus Melodramatik Babek

Film, esir alınmış ve zincirlenmiş bir grup köylünün Hilafet savaşçılarının kırbaçları altında ağır aksak yürüyüşünün görüntüsü ile başlar. Sahnenin esirlerin prangalı ayaklarından başlaması, Komünist Manifesto`nun vurguladığı “prangalardan başka kaybedecek hiç bir şeyi kalmayan proleterler”in bir nevi temsili olarak okunabilir. Ama ilerleyen sahnelerde pranganın proletere değil, halkın (ulusun) ayaklarına vurulduğunu anlarız. Zira önce kamera açısı genişledikçe tepeden bir grup atlının bu manzarayı seyr ettiğini fakat hiç bir müdahalede bulunmadığını görürüz. O sırada başka bir atlı bu seyreden grubun yanına hızla gelir ve öfkeyle onlara neden müdahalede bulunmadıklarını sorar. Bu öfkeli ve histerik kişinin Babek, kızdığı insanınsa isyancıların (şimdilik) önderi Cavidan olduğunu anlarız. Babek “halk adına” öfkeyle konuşmaya başlar. O, Cavidan`ın namını ve yiğitliğini duyarak onlara katıldığını, ama Cavidan`ın eylemsiz oluşundan, “aşağıda pranga ile yürüyen halkı kurtarmaya” yeltenmediğinden hayal kırıklığına uğradığını belirtir. Cavidan, “ceza destesi güçlü” der, Babek ise “güçlülerle dövüşte ölmek yiğitler için şereftir” diyerek iyice öfkelenir.

tarihsel olayların “aslının” nasıl geliştiği bu tezin kapsamı dahilinde olmadığı için, ben burada filmdeki Babek`i ele alacağım ve onu filmin sunduğu çerçevede, tarihi bir halk kahramanı olarak değerlendireceğim.



Şekil 18: “*Halkın Sözcüsü Babek*”

Söylevinin devamında “artık yetti”ğini, “halkın, yurdun sabrı(nın) tükendi”ğini, onların kurtuluş beklediğini belirtir. Cavidan ise bir zamanlar onun da Babek gibi “ateşli” olduğunu, onun gibi hareket ettiğini ama artık temkinli olunması gerektiğini, “gerçek gücünün” farkında olduğunu belirtir. Bu sahnede Babek tek başına diğer savaşçıların karşısında konumlandırılarak onun farklı, halkın tek sözcüsü ve yalnız (halkı tek anlayan) olduğu pekiştirilir. Babek gençliği, dürüstlüğü ve dobralığı, Cavidan ise yaşlılığı, hesaplılığı ve “politik dehlizlerin çürümüşlüğü” temsil ediyordur. Zaten bir sonraki sahnede Cavidan ve Babek kalede kılıç antrenmanı yaparken aniden odaya giren karısı Zernise`ye, Cavidan Babek`i “aynı benim gençliğim” diye tanıtır.

Bu ikinci sahnede, kılıç antremanı sahnesinde, iki şeye daha şahit oluruz. İlki Zernise`nın odaya girerken yaşanan tekinsiz bir erotizmin hissedilmesi. Zernise merdivenlerden aşağıya ağır ağır inerken aniden “Cavidan” diye sert bir ses tonu ile seslenir, ama baktığı kişi (yani kameranın odağı) Babek`tir. Babek de bu sese döner ve ona bakar. Cavidan`ın dilinden dökülen “aynı benim gençliğim” tam da bu bakışmanın ortasına dahil olarak sahnenin erotik arzu yükünü artırır. Bu bakışma ve “gençliğim” vurgusu pekala bir “Oedipus trajedisi”ne kapı aralar gibidir. Üstelik Hurufiler`in “o bizim babamızı” dediği Cavidan`ın yakında gerçekleşecek ölümü sonrası Babek`in Zernise ile evleneceğini ve Hurufiler`in “yeni babası” ve önderi olacağını da şimdiden eklemek gerekiyor. Dolayısıyla film, “babanın katli ve anneye sahip olma” çerçevesinde bir “Oedipus trajedisi” okumasına açılmış gibi görünür. Fakat öykünün bu şekilde bir trajedi okumasından uzaklaştırıp onu melodramatikleştirilen ilk işaret de yine bu sahnede yaşanır.

Cavidan Babek`e bir mektup uzatarak Hurufiler`in içinde bir bölünme olduğunu, Ebu İmran`ın ona meydan okuduğunu, mektupta da ya kendisinin, ya da Cavidan`ın sağ kalması gerektiği yazılı olduğunu bildirir. Böylece, hem “baba”, Babek`in sandığı gibi bir erk sahibi değildir ve iktidarı tehdit altındadır, hem de Babek`in Hurufiler`in “aile birliği” ile ilgili muhayyilesi eksik bilgi yüzünden kesintiye uğramıştır. Daha açık söylersek, Babek, Hurufiler`in birlik olduğu ve “tek bir babaya sahip” olduğu düşüncesiyle onlara katılmıştır ama bildikleri “eksiktir”. İşte bu eksik bilgi ve ileride göreceğimiz “anne arzusu tuzağı” filmi trajik kurgudan uzaklaştırarak melodramatik hatlarla örmeye başlar. Yani filmde Babek`in hem bir “kahraman” hem de bir “kurban” oluşu yavaş yavaş belirginleştikçe bu melodramatik anlamlandırma daha da görünür olacaktır.

Aktif Beden, Pasif Beden

Filmin melodramatik anlamlandırmaya kapı aralayan ilk okunuşu Babek`in film boyunca yüzeyi kaplayan maskülen bedeni ile ilgilidir. *Melodramatik İmgelem`in yazarı Peter Brooks bir başka makalesinde, Melodrama, Body, Revolution (Melodram, Beden, Devrim)*`da melodramatik anlamlandırma ile beden arasında ilişkisellik kurarak, bunun ilk önce sessiz sinema melodramatik kurgularında keşfedildiğini söyler (Brooks, 1994: 11). Bu filmlerde özellikle histerik beden kullanımına ve bunun “kurban kadın”ın bedeni olduğuna dikkat çeker yazar (Brooks, 1994: 22). Bense burada bu melodramatik anlamlandırmayı Babek`in maskülen bedeni tarafından yaratıldığını savunacağım.

Babek, iri cüssesi, güçlü bedeni ve sert mizacı ile melodramın “kadınsı” yapısına ters düşecek bir “maskülenliği” temsil ediyor gibidir. Ama bu maskülenlik aynı zamanda bazen histerik, bazen de “pasif seks objesi olarak erkek” (Melly.G`den akt. Nixon, 2017: 383) bedenidir.

Sean Nixon *Maskülenliği Sergilemek* makalesinde, maskülenliği yeniden tanımlarken “çoğul maskülenlikler”den bahsetmemiz gerektiğini vurgular. Dolayısıyla güç ilişkilerinin de hem maskülenlik ve feminenlik, hem de farklı maskülenlikler arasında işlediğine işaret eder (Nixon, 2017: 389-395). Babek`in maskülenliğinin de farklı konumlarda farklı çalıştığını, yer yer aktif ve ve histerik, yer yer pasif ve edilgen oluşunu izleriz. Bu her bir farklı bedensel konum da melodramatik yapıya farklı bir anlamlandırma getirir.

Babek`in bedensel gücü bir çok yerde onun mertliğinin ve erdemlerinin göstericisi konumundadır. Sertliği, öfkesi, cesurluğu, histerisi hep bedenine işlenmiştir ve

düşmanlarının bedeni ile sık sık karşıtlık yaratılarak hep daha güçlü konuma yerleştirilen bu beden, “bütün yurdu bedeninde birleştirmenin” de simgesidir. Örneğin Babek Zernise tarafından (gerçekliği film boyunca bizden saklanan) Cavidan`ın vasiyetine “uygun olarak” yeni lider ilan edilip yemin konuşmasını yaparken mücadeleleri, amaçları ile ilgili (müzik eşliğinde) öfkeli ve duygusal bir söylev çeker. Bu söylev sırasında o elinde kanlı bir beyaz gömleği bayrak gibi sallayarak diğerlerinden yüksek bir yerde durur. Hurufiler tek tek gelip onun yanında ekmek-tuz öperek ona sadık kalacaklarına yemin eder. Bu uzun sahne boyunca Babek`in öfkeli konuşması halkın duygularını harekete geçirirken, onların duygulanarak yürüdüğü bu güçlü ve histerik beden, halkı “koruması altına aldığı” güvencesini verir.



Şekil 19: “Güvenilen Beden”

Bu simgesellik film boyunca bir çok yerde ve konumda işler ve her defasında Babek`in üstünlüğünü ve mertliğini vurgular. Ama özellikle filmin sonlarında esir alınarak halifenin önüne çıkartıldığında ve idam edildiğinde Babek`in bedeni, melodramatik kutupsallığı iyice belirginleştirir. Yani Halifenin kambur, zayıf, cılız bedeni ile esir alınmış Babek`in güçlü, dik, kaslı bedeni, aynı kare içine girdiğinde kötü ve iyi arasındaki melodramatik kutupsallık bedensel temsile dönüşür. Tam karşı karşıya durdukları sahnede halife kısa boyuyla Babek`le aynı hizaya gelemez bile. Babek uzun boyuyla halifeyi yukarıdan mağrur bir şekilde izlemektedir ve Halife`nin bütün konuşurca çabalarına, kendisinin sürekli konuşmasına rağmen tek bir laf bile etmeden mağrurluğunu bozmaz. Babek`in bedeni Halife için bile bir hayranlık konusu gibidir, ona dokunmaya, elbisesini yırtmaya çalışır. Kötü ve zalim Halife ile, iyi ve kurtarıcı Babek`in bedensel temsildeki bu aşırı uç gösterim, Halife`nin idam fermanını ayrıntılı bir şekilde dile getirmesi ile Halife`nin asıl intikam almak istediğinin talihin ona sunmadığı bu beden

olduğunu hissettirir. Halife, Babek`in bedeninin tek tek nasıl parçalara ayrılacağını cellatlara büyük bir iştahla, detaylarıyla ve tek tek el işaretleri ile göstererek anlatır:

” Sağ eli, bileğinden yukarı. Sol kolu dirsekten aşağı. Sağ ayağı topuktan bir karış yukarı. Sol ayağı dizinden bir karış aşağı. Sonra bu susan dili kökünden kesilsin. En sondaysa karşımda inmeyen o cüretkar başı.”

Bedeninin parçalanma tarifi ve Babek`in bütün bu sahne boyunca suskunluğu, onun ödülü olan “toplumsal yüceltimini” de, erdemliliğini de bu “maskülen bedene” borçlu olduğunu gösterir.



Şekil 20: “Kutupsal Bedenler”

Fakat Babek`in bu bedensel gücü onu sadece ulusun kurtarıcısı olarak kahramanlaştırmaz aynı zamanda “kadının cinsel nesnesi” olarak “kurbanlaştırır” da. Babek`in Zernise ile ilk karşılaşmasındaki erotik cazibeden bahsetmiştik. Bu sahnede odaya yukarıdan giren ve erkeklere doğru yürüyerek aktif konumda olan bir kadındır Zernise. Ama tam öncesinde hırsla kılıç sallayan Babek`in aktif bedeni aniden durur. Zernise bakışlarıyla Babek`i “dondurur” ve onu eylemsiz hale getirir. Bu, Babek`in aktif maskülenliğine ket vurup onu kadın bakışının nesnesi haline getiren ilk sahnedir. Kadının aktif, erkeğin pasifleştirilmesi seyirci nezdinde “kurban maskülenliği” de kurdurmuş olur.

Zernise`nin Babek`in bedeni üzerindeki “hakimiyeti” ileriki sahnelerde de devam eder. Cavidan`ın “bir kardeş kavgasında” Ebu İmran tarafından öldürülmesinden sonra Hurufiler yeni liderlerinin kim olacağını, Cavidan`ın son anlarında vasiyet olarak kimi

yeni lider olarak tayin ettiğini öğrenmek için eşi Zernise`yi ziyaret eder. Zernise de onlara yarın akşam meydanda toplanılmasını ve Cavidan`ın vasiyetini ve yeni önderi orada bildireceğini söyler. Herkes çıktıktan sonra Zernise`nin odasında başbaşa kalan Zernise ve Babek arasında Zernise`nin güçlü bedene sarılması ile onun tarafından başlatılan bir yaklaşma başlar. Babek önce karşı koyar, onu bekleyen bir sevgilisinin (“masum Pervin”) olduğunu, ona döneceğine söz verdiğini belirtir ama Zernise onu “ele geçirmekte” ısrarcıdır, onun “artık gitmeye hakkı olmadığı” nı söyler (Babek`i önder ilan edeceğinin işaretidir). Daha sonra hiç olmazsa bu gece kalmasını ister; yalnızlığını, korunmaya muhtaçlığını da vurgulayarak Babek`i o gece kendisiyle olmaya ikna eder. Konuşma Zernise`nin sessizce yatağa uzanıp üstünü çıkararak Babek`i yanına sessizce beklemesiyle kesilir. Babek`in maskülen bedeni “pasif seks objesi” olarak Zernise`nin bu davetkarlığına karşı koyamayacak bir “kurban” pozisyonundadır tekrar ve ağır ağır, donmuş halde kadına doğru ilerleyerek “itaat gösterir”. Masumluluğu, saf bir köylü kızla yaşadığı aşk ve kavuşma arzusu, “dişi bir erotik güç” (*femme fatale*) tarafından kesintiye uğramış, Babek`in bedeni Zernise tarafından “ele geçirilmiştir”. Ertesi gece Zernise tarafından ilan edilen yeni lider de Babek olacaktır. Babek`in bedeninin Zernise tarafından uğratılan “kurban” konumu ve buna karşılık onu “önder” (en güçlü erkek, ulusun kurtarıcısı) yapması, Linda Williams`ın melodramatik yapılarla tespit ettiği “kurban olmanın sağladığı paradoksal güç” (Williams, 1998: 83) olarak tarif edebiliriz.



Şekil 21: “Ele Geçirilmiş Kurban Beden”

Zernise`nin Babek`i, Babek`in Pervin`i

Filmin melodramatik yapısını kuran bir başka unsur, Babek`in kadınlarla yaşadığı ilişkide gözlemlenir. Film boyunca Babek`in bir birinin zıttı iki kadınla ilişkisi vardır. İlki, etkin (önderin eşi olarak savaş meclisinde de bulunur ve söz sahibidir), hırslı, gizemli, “erotizme davet eden”, “eş-anne” Zernise. Diğeri ise edilgen (Babek söz verip dönmemesine rağmen yıllarca beklemiştir), fedakar, “erotizmden uzak”, “eş-sevgili” Pervin. Babek`in erdeminin çatışıklılığında kilit nokta, “erkekliğinin” sınavdan geçirildiği yer, bu iki kadınla yaşadığı ilişkide görselleştirilerek sonuca bağlanır. Daha önce bahsettiğim gibi, Zernise, ilk görüldüğü andan itibaren kendisiyle birlikte “tekinsizliği” de seyirciye aktarılır. Hatta filmin başında Hurremiler içinde bir iktidar savaşı olduğunu sandığımız Cavidan ve Ebu İmran arasındaki rekabet için bile, Babek`e “benim yüzümden” diyerek hiç bir zaman açıklanmayacak bir sırrı ima eder. Daha sonra (Cavidan henüz öldürülmüşken) Babek`i yatağına davet ederek onun “sahibi olur”. Pervinse bunun tam tersi, söz veren sevgilisinin vefasızlığına rağmen bekleyen, yıllar sonra şans eseri Babek onu bir eğlence meclisinde (kapalı yüzüne rağmen) farkettiğinde Babek`le birlikte “ikinci eş” olarak onun kalesine gelen, uysal, fedakar ve masum biridir. Babek`in Zernise`ye (anneye) kapılması Hurufileri (aileyi, ulusu) birleştirmek, bir arada tutmak için (“gitmeye hakkın yok” demişti Zernise), bireysel mutluluğundan (Pervin`den) vazgeçmek pahasına olmuştur. Ulusal görev ve ulusal ahlak lehine bir tercih, kişisel ahlaktan üstündür. Ama Babek ulusal görevlerini “yeterince” yerine getirdikten sonra kişisel mutluluğuna da dönebilirdi ; Pervin`e şans eseri bir eğlence meclisinde rastlaması, böyle bir ana denk gelir.

Babek Pervin`i kalesine getirdikten sonra, aniden odaya girerek onları ilk defa birlikte gören Zernise kinaye ile “ demek unutulmuş kadın bu?” diye sorar; Babek ise öfkeyle “hayır, unutulmayan kadın bu” der. Zernise`nin “burada, benim evimde mi kalacak?” diye çıkışmasını ise Babek daha da öfkeyle keser “hayır, benim evimde !”. Böylece görevlerini yeterince yerine getirdikten, “erkekleştikten”, aileyi bir araya getirdikten sonra Babek, evi “anneden” almıştı ve artık onların hepsinin (Zernise`nin, Pervin`in, evin) “sahibi” oydu. Babek`in bu şekilde iki kutbu “erkekliği bünyesinde” çözüme kavuşturması, aynı zamanda filmi trajediden uzaklaştıran da noktadır. Artık Zernise “annelikten çıkmış”, Babek`in onunla ilişkisi de Pervin`le olan ilişkisi gibi hiyerarşik “erkek-kadın ilişkisine” dönüşmüştür. Böylece Zernise “tehlikeli kadın”, Pervin ise “masum kadın” olarak kodlanır. Zernise kendi hırsları doğrultusunda “güçlü Babek” için

mücadele eder, Pervin ise sadece Babek`in onu sevmesini diler. Zernise hiç bir sahnede Babek`e “hizmet etmez”, aksine “onun için erkek çocuk doğarak” iktidara talip olur, Pervin ise kalede çalışan Babek`e yemek ve su götürerek “Babek`in mutluluğuna” talip olur. Bu iki “kadınlık kutbu” hem filmin melodramatik yapısını, hem de erilliğini güçlendirir. Zernise ve Pervin arasında bir geceyarısı yaşanan konuşma, bunların iyice açıklığa ve çözüme kavuştuğu bir sahnedir.



Şekil 22: “Tekinsizlik ve Masumiyet”

Zernise elinde bıçakla Pervin`i öldürmek üzere onun odasına girer, bir süre tereddüt yaşadktan sonra bıçağı onun yastığına saplararak geri döner. Bu süre zarfında aslında Pervin uyumamıştır ve onun farkındadır ama onu durdurmak için bir şey yapmaz. Zernise bıçağı yastığa sapladıktan sonra geri çıkmak üzereyken, Pervin ona seslenerek üç gecedir bunu yaptığını, ama öldürmediğini söyler. “Öldür de kurtulalım” der. Zernise ise bir türlü yapamadığını, ama onun bu evden gitmesi gerektiğini belirtir. Konuşma boyunca Zernise hiddetli, Pervinse kırılığandır. Dialogun devamı (kısaltarak) şu şekildedir:

Zernise: Ne bela oldun sen ? Nereden kalkıp da geldin ? Yoksa büyük bir adamın karısı olmayı bir kadın için saadet mi sanıyorsun?

Pervin: Ben babek`e gönül verdiğimde o sıradan bir insan idi. O gün hala aklımda. Belki bir gün o benden yüz çevirecektir ama Pervin onu hiç bir zaman unutmuyacak.

Zernise: Neyim varsa ben ona feda ettim. Ben. Ben onu büyük Babek yaptım. Ben. O kuyu dibindeydi, ben o çıkarıp dağ başına çıkardım. Ben. Şimdi ise son mükafatım sen, unutulmak oldu.

Pervin: Ezelden kadının kısmeti budur.

Zernise: Zaman seni de kara edecek. Ben de mutlu idim. Bir an nefes aldım ve bitti.

Pervin: Benim için ise Babek nefes aldığı sürece hayat var. Onun ölümü benim ölümüm demek.

Zernise: Sen gelip hazırına kondun. Çek git. Yok ol. Sen bize uğursuzluk getirdin. Sen benim evime bedbahtlık getirdin

Pervin: Yok mu olayım? Bunca ayrılıktan sonra yine ondan ayrı kalmak ?

Zernise: Sen buraya geldiğinden beri talih ondan yüz çevirdi. Bak, Afşin`in ordusu kapımıza dayandı. Ama sen gelmeden önce o zaferden zafere koşuyordu.

Pervin: Benden ne istiyorsunuz?

Zernise: Sadece ben değil, bütün halk, herkes bunu konuşuyor. Herkes sen buraya geldikten sonra Tanrı`nın Babek`ten yüz çevirdiğini söylüyor.

Pervin: Bana hiç bir şey lazım değil. Tanrı, ondan başka kimsemin olmadığını biliyor.

Zernise: Demin kendin söyledin, kadının ezelden kısmeti böyle. Seviyoruz, ama sevgimizi kalbimize gömüyoruz. Şimdi sıra sende. Sevdiğin için de kalbini feda etmen gerekir.

Pervin: Ama bu ölüm...ölüm... ona da hazırım.

Zernise: Yalvarıyorum, vazgeç ondan. Ayrılık kısmetini kabul et ki o zafer çalsın, yoksa Bezz kalesi yanıp küle dönecek. Ayrılık küçük ölüm, büyük Babek uğrunda bu fedakarlığı ondan sakınma. Benim hiç birşeyi sakınmadığım gibi. Yalvarıyorum. Babek`in neslini, karnındaki çocuğunu kurtarmış olursun.

Bu sahneden sonra Pervin`i bir daha görmeyiz. Daha sonra (Pervin`in görmediğimiz gidişinden sonra), eve geldiğinde Pervin`e seslenen, odalarda onu arayan ama bulamadığında gittiğini anlayarak tek başına ve hayal kırıklığı içinde şöminenin başına oturan Babek, bu “fedakarlıktan” hiç bir zaman haberdar olmayacaktır. Sonrasında ise müttefikleri tarafından ihanete uğradığını öğrenir, ve Zernise`nin iddiasının aksine, uğursuzluk (müttefiklerin ihaneti), Pervin (masumiyet) aileyi terk ettiğinde gelir. Babek ise “tekinsiz kadın” karşısında yeterince erk sahibi olamadığı, onun “ailede çevirdiği işleri” önleyemediği ve ona sığınan masumiyeti koruyamadığı için yalnız kalmıştır.

Ulusun Yüce Nesnesi ve Yalnızlığı

Babek filmde hem yüceltilmiştir hem de bu yüzden yalnızdır. Dolayısıyla filmi melodramatik yapan aynı zamanda bu “yüce yalnızlıktır”. Filmin hemen başında Cavidan

ve etrafına karşı konumlanan bu “yüce yalnızlık”, film boyunca Babek`i terk etmez. Cavidan ve Ebu İmran birbirini öldürdükten sonra onların beraber ve yan yana gömülmesini sağlayarak, Zernise`nin ona söylediği gibi, “kimsenin başaramadığını başar(dın)”mış bir “istisnadır”. Hatta öyle ki, Babek Hurremiler`in lideri olduktan sonra etraftaki zengin eşraf da, yol kesen müslüman-arap da bu “istisnailiği” onun etrafında birleşip, onun liderliğini kabul ederek gösterir. Böylece değişik sınıfların ve kesimlerin, özellikle müslümanların da katılımı (ve onların sona kadar sadık kalmaları), Babek`i sadece bir ayaklanmacı (ve islam karşıtı) görünümünden uzaklaştırıp onu bir “ulusal temsil” pozisyonuna oturtur. Böylece, seyirci için de, “yüce nesne” arzusu sayesinde “ulusal birlik tahayyülü” mümkün olmuş olur, “yüce nesnenin yalnızlığı” sayesinde ise “melodramatik tahayyül”.



Şekil 23: “Yüce Yalnızlık”

Örneğin daha Cavidan ve rakibi Ebu İmran kılıç savaşında birbirleriyle kozlarını paylaşırken, olaya sonradan dahil olan Babek araya girerek onları bu “kardeş kavgasını” durdurmaya ve “birleşmeye” çağırır. Babek`in burada hem taraflara hem de kavgayı izleyen taraftarlara yaptığı öfkeli ve histerik konuşma onlarda hiç bir tepkiselliğe neden olmaz. Babek ortada tek kalmıştır. Babek`in bu histerisi karşılık bulmadığı gibi, Cavidan tarafından onun birlik çabasının yetersizliği ve geç kalmışlığı da vurgulanır. “Artık çok geç, aradan çekil” der yavaşça Cavidan. Bunun karşısında , geç kalmışlığı ve yalnızlığı ile başbaşa kalan Babek, bir kayanın dibine gidip ağlamaya başlarken, Cavidan ve Ebu İmran dövüşlerini devam ettirir ve her ikisi ölür. Babek`in bu çaresizliği ve yalnızlığı seyirciyi de onun gibi melodramın “keşke” hattına bağlar.

Bir başka sahnede Hemedan`dan savaşta onlara yardım istemek için gelen elçiye, Zernise dahil bütün savaş meclisi tehlikeli olduğu gerekçesi ile karşı çıkar. Ama Babek, bilgisi, öğreticiliği, mertliği ile meclisi karşısına alıp “ulusun erdemini” temsil eder. Ayağa kalkarak meclistekilere yukarıdan aşağı şu söylevi çeker:

“Bu, tarihte Hemedan kentinin Azerbaycan`dan yardım istediği üçüncü vakadır. İlk defa Makedonyalı İskender kadim Ekbatan`ı çevirdiğinde kent ahalisi bizden yardım istemişti. Bin yıl sonra Arap cihangirleri Hemedan`a saldırdığında Azerbaycan yine yardımdan kaçmadı. Şimdi ben üçüncü defada Azerbaycan`ın Hemedan`a “hayır” demesini istemiyorum !“

Bu söylevinin ardından da tek başına Hemedan`a gitmek için gönüllü olur.(Ama diğerlerinin ısrarı sonucu kendisi değil, “onun yerine” oğlu gider).



Şekil 24: “Herkes Karşı İstisnai Yalnızlık”

Bu “istisnailik”, düşmanlara karşı tavırlarında da “ölse bile erdemini terk etmez”. Büyük bir ordu ile Babek`le savaşa gelen Hilafet ordusunun komutanı Afşin, Babek`i gizli bir görüşmeye davet eder ve baş başa görüşmede Babek`e aslında kendi köklerinin İran`lı olduğunu, Hilafete karşı takkiye yaptığını, eğer Babek de onun gibi yapmayı kabul ederse birlik olup Hilafet`i yenilgiye uğratacaklarını söyler. Bu sinsi işbirliğinin karşılığında ise, “İran benim olur, Azerbaycan da senin” der Afşin. Ama Babek yine öfkeyle bu teklifi redd eder. O, “yücelikten” sıradanlığa inmeyecektir:

Babek: İnanç ve ülkü benim için kumar taşı değil Afşin. Ben o şeye inandım ki, o bana ya ölüm ya da özgürlük diyor

Afşin: Nedir bu dönmezlik ? Nedir bu inat? Siyaset meydanına atılan herkes bazen yılan olmalı bazen arslan. Düşün bu konuyu, bir daha görüşelim. Eğer bu gün kılıçlarımızı birleştirmezsek, yarın ya sen mahvolacaksın, ya da ben.

Babek: Haklısın. Ya Halife`nin kara bayrağı altında sen mahv olacaksın, ya da Hurremiler`in kırmızı bayrağı altında ben!

Bu son sözlerinden sonra Babek hırsıyla görüşmeyi terkeder. Ama gel gör ki, Babek`in bu açık mertliği ve istisnailiği ona “erdemli yenilgiyi” getirir. Onun yer almadığı bu kurnaz oyunlarda diğer müttefikleri yer alıp ona ihanet ettiklerinde, Babek`in kalesi çözülür.

Fakat Babek`in yalnızlığının en kırılma noktası oğlu ile ilişkisinde saklıdır. “Babek`in oğlu” olmayı bir türlü “beceremeyen”, ona “layık olamayan” oğlu Buğday, onun yüceliğinin üzerine düşmüş bir “leke” gibidir. Babek, oğlunun da kendisi gibi mert, cesur, “erkekçe” olmasını beklemektedir ama oğlu Buğday sürekli bu beklentileri boşa çıkartıp onun “yüceliğine gölge düşürür”.

Babek`in bu beklentisi en başından bellidir. Oğlu doğar doğmaz ağlayan bebeği başı üstünde sevinçle döndüre döndüre “ağlama, ağlama sen Babek`in oğlusun” diyerek gösteri yapar. Daha sonra Hemedan`dan istenen yardıma kendi gidemediğinden yerine oğlunu (bile bile ölüme) göndermeye karar verir. Hemedan`daki çatışmada ise bütün gönüllüler ölmüş, bir tek Buğday sağ salim geri gelip annesi Zernise tarafından odasında saklanılmıştır. Babek öfkeyle Zernise`nin odasını basıp oğlunu ister, ama Zernise vermek istemez. Buğday, anne Zernise`nin koruması altındadır. Bu yüzden bütün bunlar için Zernise`yi suçlayıp onun (“kadın gibi”) korkak oluşundan Zernise`yi suçlu tutar. Benim öyle oğlum yok dedikten sonra odayı terk edecekken Buğday ortaya çıkıp aslında kaçmadığını şans eseri sağ kaldığını, çatışma sırasında durumlarının zorluğunu anlatmaya çalışır. Ama Buğday`ın her cümlesi Babek`in öfkeli “ama Babek`in oğlu sağ mı kaldı?” nüktesi ile kesilir. Sonunda oğlunu da alarak odadan çıkar. Babek Buğday`ı Zernise`nin değil “Babek`in oğlu” yapmaya karardır.



Şekil 25: “*Babek`in Oğlu Olamamak*”

Fakat filmin sonlarında Babek ihanet sonucu esir düştüğünde, oğlunun da korkarak savaşmadan teslim olduğunu öğrenir. Düşman Afşin, Babek`i “lekesiyle” yüzleştirmek için karargahta baba-oğulu karşı karşıya getirir. Fondaki acıklı müziğin eşliğinde baba-oğul arasında şu melodramatik sahne yaşanır:

Babek (büyük bir hınç ve öfkeyle): Ben Afşin`den bana son defa Bezz kalesini göstermesini istemiştim. Neden o seni, miskin bir varlığı bana gösteriyor? O olaydan sonra (teslim oluşu) hangi yüzle karşıma çıkarsın? Zavallı! Sen hiç bir zaman özgürlük ateşinin ne demek olduğunu anlamadın. O dehşetli ateş ki, kalbi kasıp kavuruyor. Özgürlük; ister acı olsun ister tatlı, sadece o idi beni savaştan savaşa koşturana. Senin de bu yolun yolcusu olacağını sanıyordum, fakat sen, bu dünyada bir gün özgür yaşamanın kırk yol köle olarak sürünmekten daha üstün olduğunu anlamadın.

Buğday: Bana zulm ediyorsun.

Babek: Ben sana çok anlattım, ama sen az dinledin. Ben çok şeyde kınanabilirdim çünkü ben zeytin satan bir adamın oğlu idim, ama sen Babek`in oğlu idin! şimdi benim oğlum yok, sen benim belimden gelmedin.

Buğday: Baba...

Babek: Benim ölümüm, benim için son silah. Bu silah dünyaya mert gelip mert gidenlerin son silahı. Sen ise buna layık olmadın. Yok ol. Yok ol. Göztüm bir daha seni görmesin!

Buğday: Öldür beni baba.

Babek: Artık çok geç!

Buğday: Ölümü bile bana çok gördün. Elveda baba.

Buğday dışarı çıkar ve hemen sonra ölmek üzere olan bedeni son veda için tekrar getirilir. Buğday göğsüne bıçak saplayarak intihar etmiştir. Kendine bıçak saplamış halde affedilmesi için yalvaran gözlerle babasına bakan oğul ile, kızgınlığı merhamete dönüşen, gözleri yaşaran Babek arasındaki bu son bakışma hiç bir dialogun olmadığı, (hafif müzik eşliğinde) melodramatik bir sessizlik anıdır. Ayakta duran babanın bakışları yukarıdan ama merhamet doludur, bir kanepeye uzatılmış olan oğulun bakışları ise aşağıdan ve yalvarma dolu.



Şekil 26: “Merhametli Baba, Afdileyen Oğul”

Oğlunun bu intiharı Babek`in “yüce yalnızlığı” üzerindeki “lekeyi” de temizlemiştir. Babek`in acıyla baktığı oğluna karşı gözünden akan yaşlar ise oğlunun ölümüne değil, temizlenen leke sayesinde “kavuştuğu yalnızlığa” gibidir. O, seyircinin (ulusun) gözünde hak etmek istediği “yüce yalnızlık” için oğlunu da feda etmiş bir “kurbandır”. Son idam sahnesi de bunu doğrular niteliktedir.

Halifenin idam kararından sonra Babek, fonda lirik bir müzik çalarken, onun etrafını saran “yabancıların” ve askerlerin eşliğinde idam sehпасına çıkartılır. Babek mağrur şekilde topluma - hem izleyenlere hem de etraftaki askerlere - sert bir bakışla bakar. O, ortada yalnızdır. Müzik dışında hiçbir ses veya konuşma yoktur. Mertliğini ve “erkekliğini” terk etmeyen “halk kahramanı”, halkı tarafından ne kadar sevilirse sevilsin ortada “yalnız bırakılmıştır” işte.



Şekil 27: “Mağrur Ölüm”

Cellatlar çarşıdaki İsa'yı andırır gibi Babek'i yere yatırıp iki kolunu da gerip bağlarlar. Babek'le özdeşleşen kamera artık topluma değil güneşe, sonsuzluğa bakıyordır. İdam uygunlanmaya, Babek'in bedeni cellatlar tarafından doğranmaya başlar. Ama Babek'ten bu işkenceler karşısında da çıt çıkmaz, tekrar Babek'in perspektivine yerleşen kamera sadece güneşe odaklanır ve onu yakın çekime alır. Etraftaki bütün yüzler kaybolmuş, güneş ve Babek başbaşa kalmıştır sanki. Kamera yer değiştirerek hem “güneşin gözünden” Babek'e, hem de Babek'in gözünden parlayan güneşe, sonsuzluğa bakmaktadır. Tam o anda Babek güneşe odaklanarak, “ben her zaman seninleyim Azerbaycanım” diye dokunaklı bir sesle fısıldar. Sahne kararır, ama Babek'in bu fısıltılı seslenişi bir kez daha tekrar eder: “ben her zaman seninleyim Azerbaycanım”. Ulus, yüce nesnesinin yalnızlığı ve erdemi sayesinde sonsuzluğa kavuşur.



Şekil 28: “Ulus ile Sonsuzlaşan Babek”

SONUÇ

1991 yılında Sovyetler Birliği dağıldığında, ardında Birliği oluşturan toplumlar için büyük bir modernleşme deneyimi bırakmıştı. Suny, 1950'lerde başlayan Soğuk Savaş'ın, yani Sovyetler ile ABD arasında Üçüncü Dünya konusunda yaşadığı mücadelenin, esasen modernleşmenin hangi sistem çerçevesinde gelişeceği, piyasa kapitalizminin mi, yoksa devlet planlamasının mı benimseneceği ile ilgili olduğunu belirtir (Suny, 2015: 220). Bu bağlamda Azerbaycan da bu dönemdeki modernleşme deneyimini, Batı merkezli modernleşme kuramlarının savunusunu yaptığı serbest piyasa ekonomisinde değil, devlet kontrolü ve planlı ekonomi içerisinde deneyimleyerek gerçekteşirmişti.

Yani Azerbaycan da modernleşme deneyiminin büyük bir kısmını SSCB'ye bağlı bir Cümhuriyet olarak "Sovyet modernleşmesinin" içinde gerçekteşirmiştir. Bu yüzden de Sovyet modernleşmesinin üç aşaması; 20'lerdeki karma bir ekonomik sistem ve epeyce hoşgörölü siyasi pratiklerin oluşturduğu dönem; "yukarıdan devrim", radikal sosyoekonomik dönüşüm ve siyasi "totaliterlik"ın birlikte yaşandığı Stalinist dönem; ve topyekun devlet denetiminin gevşediği ve daha ılımlı bir toplumsal değişim örüntüsünü gözlendiği Stalin sonrası dönem (Suny, 2015: 221), Azerbaycan için de geçerli idi. Üstelik bu her bir farklı modernleşme süreçleri de, Azerbaycan'da farklı toplumsal dinamizasyonun yaşanmasını tetiklemişti.

Bu farklı Sovyet modernleşme dönemlerinin etkinleştirdiği toplumsal gelişmelerin en önemlisi ise Azerbaycan'daki "ulusal tahayyülün" geçirdiği dönüşümde yaşanmıştır. Daha önceki modernleşme dönemlerinde modern kurumların ve yerli kadroların oluşumu, kitlelerin eğitimi gibi bir takım "altyapısal sorunları çözen" Azerbaycan, Stalin sonrası modernleşme döneminde "ulus inşası" için daha kitlesel, somut ve hızlı gelişmeler göstermiştir.

Azerbaycan'ın Stalin sonrası ulusal inşasının somutlaşmasının en önemli araçlarından biri ise kitlesel ve görsel gücüyle sinema olmuştur. Stalin sonrası Sovyet Azerbaycan sineması, önce modernleşmeden yana ve onun içinden, daha sonra ise modernleşmeye mesafeli ve gelenekçi bir ulusal tahayyül oluşumuna eklemlenerek ulussallaşma sürecinin önemli bir parçası olmuştur. Bu bağlamda, Sovyetler döneminde üretilmiş bu filmlerin

post-sovyet Azerbaycan`da da sık izlenmesi, televizyonlar tarafından tekrar tekrar yayınlanması önemli bir gösterge olarak nitelendirilebilir.

Yani hem Svetlana Boym`un yirminci yüzyılın fütürizmle başladığı ama nostalji ile bittiği fikrini (Boym, 2009: 14) de hatırlatarak, Azerbaycan özelinde de bu “tekrar izleyişler”de nostaljinin işaretlerini bulmak mümkün, ama hem de kesinlikle onun sınırlarından ötede bir ulusal kimlik oluşumunun işaretlerinin olduğunu da ilave etmek lazım. Bir başka ifadeyle, 20. yüzyıl başında sosyalist ütopyanın fütürist arzusu etrafında kümelenen toplulukların, Sovyetler tarihi boyunca geçirdiği farklı modernleşme hamleleri ve onların kendileri ile birlikte getirdiği farklı endişe ve tepkisellikleri deneyimleyerek yüzyıl sonunda Sovyetler`in dağılmasına şahitlik etmesi, elbette bir nostaljik tecrübeyi tetiklemiştir. Fakat özellikle Stalin dönemi modernleşmesi ve Stalin sonrası modernleşme arasında yaşanan kırılma, post-sovyet toplumların kültürel hafızalarının kodlarında başka belirleyici anlamlandırmalar da yarattığını ve Azerbaycan özelinde bunun ulusal kimlik inşası ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz.

Dolayısıyla, 1950`lerin ikinci yarısından itibaren başlayan üçüncü Sovyet modernleşme hamlesi Azerbaycan`da kimlik kurulumunu derinden etkilemiş, onu post-sovyet Azerbaycanlı kimliğine hazırlamıştır. Bu dönemde özellikle sinemanın Azerbaycan`daki kitleselliğinin dönemin şartlarına uygun olarak “yaşam tarzına” bağlı şekilde yaygınlaşması, bu ulusal kimliğin oluşumunda Sovyet Azerbaycan sinemasına özel bir konum kazandırmıştır. Yani, ulusal tahayyül ve sinema arasındaki bu ilişkisellik, post-sovyet Azerbaycan`da Sovyet Azerbaycan filmlerine olan rağbeti açıklamakta önemli bir göstergedir. Bununla ilgili en iyi örnek, 1976 yılında kurulan “Azerbaycan sineması müzesi”nin, 1990 yılındaki “Moskova`ya nefret” furyasında “bunlar Sovyet ideolojisinin ürünleri, bize böyle müze gerekmez” denerek yağmalanmasına rağmen, 1996 yılında tekrar restore edilmesi olabilir (Kazımzadə, 2004: 266-267).

Öte yandan post-sovyet Azerbaycan`daki ulusal kimliğin ataerkil yapıya, erkeklik kültürünün yüceltimine bağlılığı, özellikle 1960`ların ortalarından sonra daha görünür olan “geleneksel kodlarla iç içe geçmiş”, “eril” filmleri daha da önemli kılmaktadır. Azerbaycan`da 1980`lerin sonunda başlayan “milli mücadele hareketi” ve Karabağ savaşı gibi tarihsel gelişmelerin ve sonrasındaki kapitalist-otoriter siyasi sistemin bu ataerkil yapıda büyük kaygılar oluşturduğunu gözönünde bulundurursak, toplumun bu “eril

endişelerini yatıştırma ihtiyacı”nı da yine 1965 sonrası filmlerin yardımıyla karşıladığını çıkarsayabiliriz.

Böylece incelediğimiz filmler arasındaki ilişkiselliği ve onların bu güne uzantısını da bu şekilde kurmak mümkündür. Sadece filmlerin yapım tarihlerindeki kronoloji olarak – *Şarikli Çörək:1969, Gün Keçdi:1971, Babek:1979* - değil aynı zamanda karakterlerin çocukluktan erişkinliğe ve erillığe giden devamlılığı açısından da post-sovyet seyirci nezdinde bu üç filmin oluşturduğu bütünsellik, “erkek özne”nin bütünsellik arzusuna denk düşer. Sonuçta “ideolojik fantazileri yaşatan hakikat değil arzudur” (Diken ve Laustsen, 2010: 57).

Yani Sovyetler sonrasında dünya ile temasını dolaysız gerçekleştirmeye başlayan “erkek özne” olarak Azerbaycanlı, bu öznenin post-sovyet kapitalist modernite karşısında yaşadığı sancuları (savaş, kıtlık, işsizlik, kaybedilen sosyal haklar ve s.) ve 1990`ların başındaki popülist-narsisist yanılgılarını³³, bu filmlerdeki (devamlılık içindeki) melodramatik muhayyile ile yatıştırabilirdi.

Daha açık söylersek, bu eril kaygılar, melodramatik tahayyülün ona sunduğu yoldan giderek çocukluğunun masumiyeti için Vagif e (*Şarikli Çörək*), büyüdükten sonra itkilerini bertaraf etme çabası olarak Oktay`a (*Gün Keçdi*), son olarak da Oktay gibi gömüldüğü bir tarih rüyasında kültür içinde yüceltilmiş bir özneye, Babek`e dönüşebiliyor. Bu filmlerin “erdemli, dürüst ve mert” dünyası, post sovyet Azerbaycanlı`nın da “kaygılarına” cevap üretmiş oluyor.

Toparlarsak, modernleşme hamlelerinin büyük bölümünü Sovyetler içinde ve onun dönüşümlerine bağlı olarak gerçekleştiren Azerbaycan, Sovyetlerden ayrıldıktan sonra ona karşı hem söylemsel bir karşı çıkış yaşamış hem de özellikle Sovyetler`in 60-70 yıllarına karşı filmler üzerinden bir bağlılık göstermiştir. Bu bağlılığın, salt nostaljinin ötesinde, bahsedilen dönem içinde üretilen filmlerin yarattığı eril ve ulusal kimliğe bağlılıkla da ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Sovyetler sonrasında yaşadığı tarihi süreçler, onun bu ilk kaynaklardaki tahayyüle ihtiyacını daha da peşiktirmiştir. Fakat yine de bu tarihsel süreçler daha yakından incelenerek post-sovyet Azerbaycanlılarla Sovyet filmleri

³³ 1990 yılının başlarında, sürmekte olan ulusal-milliyetçi hareketin içinde dolaşıma sokulan ve büyük bir çoğunluk tarafından da benimsenen bir fikir vardı: “Azerbaycanlılar 1989 yılında, yılın halkı seçildi”. Bu gerçekdışı ve popülist söylem, uzun süre sorgulanmadan tarihsel bir bilgi olarak ulusal/milliyetçi propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu ve benzeri bir çok populist söylem yıllar içinde “gerçekliklere” çarptıkça, yanılgısını bertaraf etmek için yeni tahayyüllere ihtiyaç duymaktaydı. Örneğin yıllar içinde ortaya çıkan “asıl milli ahlak Sovyetler zamanındaydı” söylemi bunlardan biri idi.

arasındaki ilişkisellik daha somutlaştırılarak ortaya konulmayı gerektiriyor. Bunun için post-sovyet Azerbaycanlıların hem bu filmlerle, hem aynı dönemin diğer kültürel ürünleri ile, hem de bunların üretildiği dönemin yapısı ile ilgili geliştirdiği tutumlarının söylemsel ve toplumsal analizlerine ihtiyaç vardır. Böylece bu tezde iddia ettiğim devamlılık ilişkisinin eksik kalan kısımları da tamamlanabilir, bu devamlılığın kırılma noktaları da gösterilmiş olur. Ulusal kimliğin tamamlanmış değil, sürekli inşa halinde olduğunu unutmadan.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan yayınları
- Abisel, Nilgün (2010). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki yayınları
- Abisel, Nilgün; Arslan, U. Tümay; Behçetoğulları, Pembe; Karadoğan, Ali; Öztürk, S. Ruken; Ulusay, Nejat (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis yayınları
- Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul:Bağlam yayınları
- Aliyev, Rovshan (2007). *Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan: İdeolojik Bir Bakış*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Ankara.
- Altstadt, Audrey L. (1992). *The Azerbaijani Turks: Power and Identity under Russian Rule*. Hoover Institution Press.
- Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil ?- Yeşilçamda Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul:Metis yayınları
- Arslan, Umut Tümay (2007). *Gecikmiş Modernlik, Ulusal Kimlik ve Türk Sineması*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Ankara
- Arslan, Umut Tümay (2009). “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı.” *Kültür ve İletişim* 12(1) kış. (s.9-38.)
- Artun, Ali (2016). *Sanatın İktidarı : 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Atayman, Veysel ve Çetinkaya, Tuncer (2016). *Popüler Sinema'nın Mitolojisi*. İstanbul: Ayrıntı yayınları
- Bagrov, Peter (2007) . “Soviet Melodrama: A Historical Overview”.
<http://www.kinokultura.com/2007/17-bagrov.shtml> erişim tarihi:15.01.2019

- Behçetoğulları, Pembe (2001). “Melodram: Kadınsı Bir Film Türü”. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi -Yıllık 99`dan Ayrı Basım: Özel Sayı “Sinema ve Televizyon” – Mahmut Tali Öngörene Armağan. Ankara: Ankara Üniversitesi Yay. (s. 55-74)
- Benjamin, Walter (2001). “Tarih Kavramı Üzerine.” *Pasajlar*. Çev.Ahmet Cemal. İstanbul: YKY.(s.37-49.)
- Bennigsen, Alexandre (1984). *S.S.C.B.`ndeki Müslümanlar*.Çev.Selim Taygan. Ankara:Mavi Yayınlar.
- Bourse, Michel ve Yücel, Halime (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. Çev: Halime Yücel. İstanbul:İletişim yay.
- Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Çev.Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis yay.
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- Brooks, Peter (1994). “Melodrama,Body, Revolution”. *Melodrama:Stage Picture Screen*.Ed: J.Bratton, J.Cook, C.Gledhill. London:British Film Institute. (s. 11-25)
- Buck-Morris, Susan (2004). *Rüya Alemi ve Felaket:Doğuda ve Batıda Kitlesele Ütopyanın Tarihe Karışması*. Çev.Tuncay Birkan. İstanbul: Metis yay.
- Calhoun, Craig (2007). “Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları”. *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. Der: G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan. İstanbul: İletişim yay. (s.77-129.)
- Clark, Toby (2004). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. Çev.Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı yay.
- Crary, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. Çev:Elif Daldeniz. İstanbul: Metis yay.
- Çağla, Cengiz (2002). *Azerbaycan`da Milliyetçilik ve Politika*. İstanbul:Bağlam Yayınları.
- d.`Encausse, Helene Carrere (1992). *Sovyetler`de Müslümanlar*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık

- Dadaşov, Aydın (2015). *Azərbaycan Kinosu: Mövzu Struktur Üslub Janr*. Bakı:Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi
- Dellaloğlu, Besim (2002). “Mucizenin Peşindekiler: Erken Alman Romantikleri”. *Toplum Bilim Dergisi (Sayı 14) Kültürel Çalışmalar Özel Sayısı*. (s.141-152)
- Diken,Bülent ve Lausten,Carsten B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. Çev:Sona Ertekin. İstanbul:Metis yayınları
- Dilanova, Lale (2003). *Azerbaycan Sineması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Ankara
- Dunlop, John B. (2005). “Russian Nationalist Themes in Soviet Film of the 1970s”. *Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Ed: Anna Lawton. Taylor&Francis e- Library. (s.229-245)
- Eisenstein, Sergey M.(1985). “Dickens, Griffith ve Bugünün Sineması”. *Film Biçimi*. Çev:Nijat Özön.İstanbul:Payel yay. (s 260-336.)
- Elsaesser, Thomas (1994). “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman`s Film*. Ed: Christine Gledhill. London:BFI Publishing. (s.43-69.)
- First, Joshua (2008). “*Making Soviet melodrama contemporary:conveying “emotional information” in the era of Stagnation”*. Studies in Russian and Soviet Cinema Volume 2 Number 1.Intellect ltd. (s.21-42)
- Gerould, Daniel (1994). “Melodrama and Revolution”. *Melodrama:Stage Picture Screen*.Ed: J.Bratton, J.Cook, C.Gledhill. London:British Film Institute.(s.185-199)
- Gledhill, Christine (1994). “The Melodramatic Field: An Investigation”. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman`s Film*. Ed: Christine Gledhill. London:BFI Publishing. (s.5-39.)
- Gunning, Tom (1994). “The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of Andre de Lorde”. *Melodrama:Stage Picture Screen*.Ed: J.Bratton, J.Cook, C.Gledhill. London:British Film Institute. (s. 50-61)

- Gurova, Olga (2016) "Ideology of Consumption in the Soviet Union". *Communism and Consumerism: The Soviet Alternative to the Affluent Society*. Ed. T.Vihavainen&E.Bogdanova. (s. 68-85)
- Gürbilek, Nurdan (2010)." Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark". *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis yay. (s.95-138.)
- Halbawchs, Maurice (2007). "Kolektif Bellek ve Zaman". Çev., Şule Demirkol. *Cogito* (50): (s.54-76.)
- Hasanov,Behram (2014). " Osmanlı-İran İlişkileri, Rus İşgali ve Sovyet Politikaları Çerçevesinde Azerbaycan`da Din". *Azerbaycan`da Din ve Kimlik*. Ed: S.A.Özcan ve V.İmanbeyli. İstanbul:Küre Yayınları. (s.97-125)
- Həsənli, Cəmil (2018). *Azərbaycanda Sovet Liberalizmi-Hakimiyyət. Ziyalılar. Xalq.(1959-1969)*. Bakı:Qanun Nəşriyyatı
- Johnson, Vida (1996). "Russia after the Thaw". *The Oxford History of World Cinema*. Ed: Geoffrey Nowell-Smith. New York: Oxford University Press. (s.640-651)
- Kagarlitski, Boris (1991). *Düşünen Sazlık: 1917`den Günümüze Sovyet Devleti ve Entelektüeller*. Çev.,Osman Akınhay. İstanbul: Metis yay.
- Kazımzadə, Aydın (2004). *Bizim "Azərbaycanfilm"*. Bakı:Mütərcim Nəşriyyatı
- Kazımzadə, Aydın (2015). "Azərbaycan kinosunun tarixi üç dəfə dəyişib." <http://1905.az/aydin-kazimzad%C9%99-az%C9%99rbaycan-kinosunun-tarixi-uec-d%C9%99f%C9%99-d%C9%99yisib/> . erişim tarihi:25.06.2019
- Kenez, Peter (1996). "Soviet Film Under Stalin". *The Oxford History of World Cinema*. Ed: Geoffrey Nowell-Smith. New York: Oxford University Press. (s.389-398)
- Kırık, Ali Murat (2014) "Toplum ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Azerbaycan Sinema Tarihi". Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi, Cilt II, Sayı 41. (s.357-370)
- Kovacs, Andras Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Çev: Ertan Yılmaz. Ankara: De Ki yay.
- Lewin, Moshe (2009). *Sovyet Yüzyılı*. Çev. Renan Akman. İstanbul: İletişim yay.

- Lipkov, Alexander & Mathew, Thomas J. (1994), "India's Bollywood in Russia". *India International Centre Quarterly*, Vol. 21, No. 2/3, The Russian Enigma (SUMMER-MONSOON 1994). India International Centre (s.185-194)
- Mahmudov, Əbdül (2015). "Şərikli çörək'in KADRARXASI." <https://modern.az/az/news/85187> erişim tarihi: 17.05.2019
- Marshall, Herbert (1947). "Cinema". *Cultural Life in the Soviet Union*. Calcutta: International Publishing House Ltd.
- Marshall, Herbert (2005). "The New Wave in Soviet Cinema". *The Red Screen: Politics, Society, Art in the Soviet Cinema*. Ed: Anna Lawton. Taylor & Francis e-Library. (s.173-190)
- Mercer, John ve Shingler, Martin (2004). *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower press.
- Nixon, Sean (2017). "Maskülenliği Sergilemek". *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Editör: Stuart Hall. Çeviri: İdil Dündar. İstanbul: Pinhan yay. (s.382-430)
- Nowell-Smith, Geoffrey (1994). "Minelli and Melodrama". *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Ed: Christine Gledhill. London: BFI Publishing. (s.70-74.)
- Nussinova, Natalia (1996). "The Soviet Union and the Russian Emigres". *The Oxford History of World Cinema*. Ed: Geoffrey Nowell-Smith. New York: Oxford University Press. (s.162-174)
- Nutku, Özdemir (2001). *Drama Sanatı: Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı yay.
- Oktay, Ahmet (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Bilim Felsefe Sanat yay.
- Oskay, Ünsal (2010). *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri: Kuramsal Bir Yaklaşım*. İstanbul: Der yay.
- Oukaderova, Lida (2017). *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement*. Indiana: Indiana University Press

- Özhan,N.Göksun, (2011). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem*.
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Prokhorov, Alexander (2001). “The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the Sixties”.
Springtime for Soviet Cinema: Reviewing the 1960s. Ed: Alexander Prokhorov.
Trans:Dawn A.Seckler.
- Quliyev,Rafiq (2009). *Azərbaycan Səssiz Kinosunun Təsvir İrsi*. Bakı: Təhsil Nəşriyyatı.
- Qulubəyov, Ədhəm (1958). *Sovet Azərbaycanının Kinosu*. Bakı: Azərbaycan Dövlət
Nəşriyyatı.
- Roy, Olivier (2005). *Yeni Orta Asya*. Çev., Mehmet Moralı. İstanbul: Metis yay.
- Rzayev, Anar (1986). ” Dədə Qorqud Dünyası”. *Dünya Bir Pəncərədir*. Bakı: Gənclik
Nəşriyyatı (s.125-218.)
- Rzayev, Anar (1986). ” İçərişəhər”. *Dünya Bir Pəncərədir*. Bakü: Gənclik yay.
(s.27-35.)
- Sadıxov, Nazim (1970). *Azərbaycan Bədii Kinosu: 1920-1935ci illər*. Bakı: Elm
Nəşriyyatı
- Saroyan, Mark (1997). ” Beyond The Nation-State: Culture And Ethnic Politics In Soviet
Transcaucasia.” *Minorities,Mullahs and Modernity: Reshaping Community in the
Former Soviet Union*. Edward W.Walker (der) içinde. Berkeley: University of
California. (s.135-166.)
- Schroeder, Gertrude E.(1999). “Transcaucasia Since Stalin – The Economic
Dimension.” *Transcaucasia, Nationalism, and Social Change*. Ronald Grigor
Suny (der.) içinde. Michigan University Press. (s.461-479.)
- Shaffer, Brenda (2008). *Sınırlar ve Kardeşler: İran ve Azerbaycanlı Kimliği*. İstanbul:
Bilgi Üniversitesi yayınları.
- Singer, Ben (2001). *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its
Contexts*. New York:Columbia University Press

- Smith, Michael G. (1997). "Cinema for the "Soviet East": National Fact and Revolutionary Fiction in Early Azerbaijani Film." *Slavic Review*, Vol. 56, No. 4 (Winter, 1997), pp. 645-678
- Stam, Robert (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Çev: Selda Salman ve Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı yay.
- Suny, Grigor R. (1999). "On The Road To Independence: Cultural Cohesion and Ethnic Revival In A Multinational Society." *Transcaucasia, Nationalism, and Social Change*. Ed: Ronald Grigor Suny. Michigan University Press. (s.377-400.)
- Suny, Grigor R. (2015). *Ararat'a Bakmak: Modern Tarihte Ermenistan*. İstanbul: Aras yayıncılık
- Süleymanlı, Ebulfez (2006). *Milletleşme Sürecinde Azerbaycan Türkleri*. İstanbul: Ötüken yay.
- Swietochowski, Tadeusz (1988). Müslüman Cemaatten Ulusal Kimliğe: Rus Azerbaycanı 1905-1920. Çev: Nuray Mert. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Swietochowski, Tadeusz (1995). *Russia and Azerbaijan: A Borderland in Transition*. New York: Columbia University Press
- Teksoy, Rekin (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak yay.
- Vihavainen, Tima & Bogdanova, Elena (2016). *Communism and Consumerism: The Soviet Alternative to the Affluent Society*. Ed. T. Vihavainen & E. Bogdanova.
- Williams, Linda (1998). "Melodrama Revised". *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Ed: Nick Browne. University of California Press. (s.42-88)
- Yüksel, Sinem E., (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi*. İstanbul: Agora yay.
- Zizek, Slavoj (2004). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis yay.

ProQuest Number: 31185297

INFORMATION TO ALL USERS

The quality and completeness of this reproduction is dependent on the quality and completeness of the copy made available to ProQuest.



Distributed by ProQuest LLC (2024).

Copyright of the Dissertation is held by the Author unless otherwise noted.

This work may be used in accordance with the terms of the Creative Commons license or other rights statement, as indicated in the copyright statement or in the metadata associated with this work. Unless otherwise specified in the copyright statement or the metadata, all rights are reserved by the copyright holder.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code and other applicable copyright laws.

Microform Edition where available © ProQuest LLC. No reproduction or digitization of the Microform Edition is authorized without permission of ProQuest LLC.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346 USA