



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

AZERBAYCAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMÜN TEMSİLİ: İBRAHİM BEYOV FİLMLERİ ÖRNEĞİ

Narmin Zeynalli

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2016

AZERBAYCAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMÜN TEMSİLİ:
İBRAHİM BEYOV FİLMLERİ ÖRNEĞİ

Narmin Zeynalli

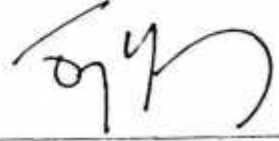
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

Narmin Zeynalli tarafından hazırlanan "Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Dönüşümün Temsili: İbrahimbeyov Filmleri Örneği" başlıklı bu çalışma, 17.06.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Özgür Yaren (Başkan)



Doç. Dr. Gülsüm Depeli (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Çağla Karabağ Sarı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu

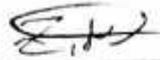
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

17.06.2016



Narmin Zeynalli

TEŞEKKÜR

Anneme. Her zaman yanımda olduğu için, benim gerçek sırdaşım olduğu için.

Anneme ve Babama ve Niguş’a. Destekleri için. Her daim hayatımla ilgili verdiğim kararlarda bana güvenip özgürlük tanıdıkları için.

Abime. Çocukluğumuzdan beri elimi hiç bırakmadığı, yol arkadaşım olduğu için. Bana inandığı ve ilham verdiği için.

Tez danışmanım ve hocam Gülsüm Depeli’ye. Öncelikle, Türkçe’nin mükemmel olmamasına rağmen tez danışmanım olmayı kabul ettiği için. Dolayısıyla, bana inandığı için ve yardımını hiç esirgemediği için.

Düşüncelerimin ve hayatımın şekillenmesine sonsuz katkısı olan Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesinin değerli hocalarına. Azerbaycan eğitim sisteminden çıkan biri olarak kafamda kurduğum “hoca” algısını tamamen dönüştürdükleri için, her zaman daha çok düşünmeye ve öğrenmeye teşvik ettikleri için.

Aksu Bora’ya, Hakan Ergül’e ve Çağla Karabağ’a. Samimiyetleri ve ufuk açıcı dersleriyle tezimin şekillenmesine sundukları katkı için.

Bölüm arkadaşlarım ve can dostlarım Görkem ve Burcu’ya. Aradaki tüm kültür ve dil farklarına rağmen beni olduğum gibi sevdikleri, birlikte kurduğumuz rengârenk, sevgi dolu dünya için. Benim Türkiye’deki “Evim” oldukları için.

Gül, Katya, İnci ve Günel’e. Sonsuz sevgileri ve aramızdaki mesafelere rağmen her gün yanımda oldukları için. Arkadaşlığın ne kadar değerli bir bağ olduğunu öğrettikleri ve varlıklarıyla bunu bana daima hatırlattıkları için.

Doğuş’a. Her şey için.

ÖZET

ZEYNALLI, Narmin. Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Dönüşümün Temsili: İbrahimbeyov Filmleri Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2016

Çalışmada Azerbaycan Sinemasında muhalif çizgisiyle tanınan yönetmen ve senarist Rüstem İbrahimbeyov'un üç filmi üzerinden Bakü'nün toplumsal ve kültürel dönüşümüne bakılmıştır. Tez SSCB' nin çöküşüyle Bağımsızlık kazanan Azerbaycan Cumhuriyeti insanının, özellikle başkent Bakü toplumunun geçirdiği dönüşümü filmler üzerinden açığa çıkarmıştır. İbrahimbeyov'un senaristi olduğu filmler Yeni Gerçekçilik sinemasının bir ürünü olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla, çalışmada bu üç film üzerinden tarihi olguları da göz önünde bulundurarak Yeni Gerçekçilik dalgası filmlerinde yer alan gerçekçilik temsili irdelenmiştir.

Araştırmada İkinci Dünya Savaşı ve Dağlık Karabağ çatışması gibi önemli tarihi olayların Bakü toplumunda nasıl izler bıraktığı da filmlerin öyküsü üzerinden değerlendirilmiştir. Ayrıca çalışma, devletin 70 senelik enternasyonalist geçmişe sahip Bakülülere, milliyetçi reflekslerle Azerbaycanlı kimliğini dayatmak için hangi yöntemlere başvurduğunu sorgulamıştır. Bu anlamda çalışma devlet tarafından unutturulmaya çalışılan sosyalist kültürün etkisi ve dayatılan yeni milli kimlikler dalgası arasında kaybolan insanların yaşadığı “aradakalmışlık” ve “yersiz yurtsuzluk” duygusuna vurgu yapmaktadır.

Filmlerin öyküsünde yer alan dönemsel sosyal koşulları inceleyebilmek için sosyolojik film eleştirisi yöntemine başvurulmuştur. Görsel metin olarak çözümlenen film bu araştırmada toplumun değer yargılarını, kültürel yapısını, tarihsel dönüşümlerini vs. anlayabilmek için bir araç rolünü üstlenmektedir.

Anahtar Sözcükler Azerbaycan Sineması, Çokkültürlülük, SSCB, Yeni Gerçekçilik Sineması.

ABSTRACT

ZEYNALLI, Narmin. *Representation Of Social Change In Azerbaijani Cinema:Case of İbrahimbeyov Films* , Master's Thesis, Ankara, 2016.

In this study, the social and cultural transformation of Baku is examined through three films of Rustam İbrahimbeyov, an important director and screen writer well known for his dissident style in Azerbaijanian Cinema. The thesis describes the transformation of the people in the Republic of Azerbaijan, that gained independence after the collapse of USSR, especially in Baku with the help of the films. These films in which İbrahimbekov took part as screen writer are approached as productions of Neorealist cinema. Therefore, through these three films the representation of reality in Neorealist Cinema is examined considering historical phenomenons as well.

In the research, it is also evaluated how some important historical incidents like Second World War and the war of Nagorno Karabakh left marks on the society of Baku. Furthermore, the study discusses the methods employed by the government to impose an Azerbaijanian identity with nationalistic reflexes to the Bakuvians who had an internationalistic lifestyle and culture for the 70 years before independence. In this manner, the study emphasises on the “in between feeling” and “deterritorialization” that the people of Baku experience by getting lost between the marks of socialist culture which the state tries to erase and the new national identities.

To be able to examine the periodic social conditions that took part in the narratives of the films, sociological film analysis is applied. Analysed as visual texts, the films here serve as a medium to understand the values, cultural structures, historical transformations, etc. of the society.

Keywords: Azerbaijanian Cinema, Multiculturalism, USSR, Neorealist cinema.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE	7
1. AZERBAYCAN’IN TARİHİ VE SOSYOEKONOMİK ÖZELLİKLERİ	7
2. KİMLİK OLGUSU	9
2.1. SSCB döneminde kimliklendirme uygulamaları	14
2.1.2. Ruslaştırma (<i>Rusification</i>)	15
3. MİLLİYETÇİLİK OLGUSU	16
3.1. Milliyetçiliğin Tarihsel Gelişimine Kısaca Bir Bakış	18
3.2. Sovyetler Sonrası Milliyetçilik Uygulamaları	20
4. ULUS-DEVLET AZERBAYCAN	22
5. ÇİFTDİLLİLİK	26
5.1. Bakü’nün Dil Toplumu	29
5.2.1. Rus Okulları	33
5.3. Elçibey döneminin Türkçesi	35
5.4. Aliyevler rejiminin Azerbaycanca’sı	36
5.5. Alfabe	37
6. SİNEMA, TOPLUM, TEMSİL	41
6.1. Yeni Gerçekçilik Sineması	43
6.2. Sinemada Mekân ve Nostalji	45

2. BÖLÜM.....	47
YÖNTEM.....	47
3. BÖLÜM.....	49
ANALİZ	49
1. RÜSTEM İBRAHİMBEYOV SİNEMASI.....	49
1.1 Rüstem İbrahimbeyov.....	49
1.2. İbrahimbeyov’un Politik Görüşleri.....	50
1.3. İbrahimbeyov Sinemasında Gerçekçilik.....	53
2. ÖLÜRSEM BAĞIŞLA (1989)	54
2.1. Motifler	61
3. BİR GÜNEY ŞEHRİNDE (1969)	63
3.1. Motifler	70
4. ELVEDA GÜNEY ŞEHİRİ (2006)	71
4.1. Motifler	77
5. ÇİFTDİLLİLİK ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK KÜLTÜRSÜZLÜK	81
5.1. Arada Kalmışlık - Kimlik Edinme Çabası.....	84
6. MEKÂN.....	91
6.1. Mekândan Doğan Anlam ve “Bakintisi” Nostaljisi	93
7. KGB ve KGB UZANTISI OLARAK YENİ POLİS.....	98
8. SOSYALİZM’DEN KAPİTALİZME GEÇİŞ VE DÖNÜŞEN KİMLİKLER	104
SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA	111
EK 1. ÇALIŞMADA ÇÖZÜMLENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ.....	117
EK 2. YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU	119
EK 3. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU	120
ÖZGEÇMİŞ.....	121

GİRİŞ

2008 yılında, yönetmen ve Oscar ödüllü senarist Rüstem İbrahimbeyov, Rusya'nın Pravda gazetesine bir röportaj vermiştir. Röportajında Bakü'nün 1990'lardan bugüne kadar çok değiştiğini, eski kültürünü ve kimliğini yitirmek üzere olduğunu anlatmıştır. İbrahimbeyov bu değişimi Sovyet'lerin çöküşüyle 1,5 milyon kişinin başkenti terketmesi ve yerini kentsel yaşama hazır olmayan Karabağ göçmenlerine bırakmasıyla açıklamıştır. Bu yorumda *Bakintsi* (Rusça -köklü Bakülüler) anlayışının sarsılması ve kentsel hayat ritminin bozulmasını başkentin başına gelen demografik bir felaket olarak değerlendirilmiştir. Bakü'nün giderek taşralaşması ve muhafazakârlaşmasıyla ilgili kaygılarını dile getirmiştir. İbrahimbeyov bunun sonucu olarak gerçek Bakülülerin sosyal ve kamusal alanda elit azınlık olarak marjinalleştirilen küçük bir kitleye dönüştüğünü ifade etmiştir (Sayfutdinova, 2009:183). Bu röportaj Azerbaycan'da büyük bir skandala sebep olmuştur. İbrahimbeyov'un anlattıkları Meclis'te dahi tartışma konusuna dönüşmüştür. Yönetmen, devlet tarafından şiddetle kınanmış ve milliyetçi olmamakla suçlanmıştır. Yönetmenin Rusça'nın Bakü'deki gücünü savunması "Azerbaycanlı kimliğine" aykırı olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca İbrahimbeyov'un röportajında Ermeni'lere karşı kullandığı hoşgörülü ifadeler de eleştirilmiştir. Milliyetçiliğini Karabağ sorunu üzerine kuran Azerbaycanlı neo-milliyetçiler yönetmenin bu değerlendirmesine sert ve saldırgan bir şekilde tepki göstermiştir.

Bu olaydan sonra, İbrahimbeyov'un filmlerinin televizyon kanallarında gösterimi yasaklanmış, devlet yönetmene verdiği tüm ünvan ve ödülleri geri almıştır. Bugün kendisiyle ilgili yasaklar hala devam eden İbrahimbeyov, siyasi duruşu ve muhalif fikirleri nedeniyle tepki ile karşı karşıyadır. Bir takım iktidar taraftarı gazetelerde yönetmene karşı makaleler yayınlanmıştır¹ İbrahimbeyov'u eleştiren devlet taraftarı gazeteler onun yetenekli olmadığını ve sadece filmlerinde Anti Azerbaycan propagandasına yer verdiği için Uluslararası Film Festivallerinde ödüller kazandığını iddia etmektedir. Ayrıca yönetmen sadece muhalif görüşleri nedeniyle değil, benzer doğrultuda filmlerindeki içerikler

¹ Erişim: 05 Nisan, 2016, <http://news.day.az/politics/590777.html>

üzerinden de eleştirilerle karşı karşıya kalmaktadır. Örneğin filmlerinde erkek kahramanlarını “gerçek Azerbaycan erkeğine” yakışmayacak şekilde “modern” kurguladığı için eleştirilmektedir. Tüm bu baskı ve saldırılar sürecinin devamında 1990’larda Moskova’ya taşınan senarist-yönetmen İbrahimbeyov, Rusya sineması içerisinde çalışmaya ve üretmeye devam etmektedir.

İbrahimbeyov hem muhalif entelektüel kişiliği, hem tartışmaya açtığı konular, hem de filmlerindeki Bakü kenti vurgusu açısından bu tez için önemli bir yere sahiptir. Zira yönetmenin eserleri ve politik konumlanması, hem Azerbaycan’da muhalifliğin çerçevesi adına, hem de Bakü kenti özelinde Azerbaycan’ın başkentinin toplumsal dinamiklerini tarihsel olarak izleyebilmek adına dikkate değer bir içerik sunmaktadır. Filmsel anlatı olarak dolayımlanmış bu içerik bugüne kadar akademik bir konuya dönüşmüş değildir. Belirtilen doğrultuda bu çalışmanın amacı, Rüstem İbrahimbeyov’un yönetmeni ve/ya senaristi olduğu filmler üzerinden, SSCB dönemi ve SSCB sonrası Bakü’sünde var olan kimlik ilişkisi ve toplumsal dönüşüm sürecini ele almaktır. Özellikle, İkinci Dünya Savaşı ve Dağlık Karabağ çatışmasının insan ilişkilerini nasıl dönüştürdüğü bu filmler üzerinden okunacaktır. SSCB’nin dağılmasıyla eşzamanlı olarak ulus devlete geçiş dönemini yaşayan Azerbaycan’ın, daha özel olarak da Bakü toplumunun geçirdiği dönüşüm filmler üzerinden analiz edilecektir. Bu toplumsal dönüşüm siyasal ölçekte ana hatlarıyla sosyalist toplumsallıktan ve kimlikten, “milli” kimliğe doğru geçiş ile karakterize olmakta ve ürettiği “arada kalmışlık” duygusu nedeniyle bu tezin eğildiği meselelerden biri olmayı hak etmektedir.

Tez çalışması detayları aşağıda aktarılan üç film üzerine yapılanmaktadır. Belirlenen bu üç filmde, yukarıdaki temaların izi sürülebilmektedir. Ayrıca filmler ağırlıkla Azerbaycanca olmakla birlikte, içerikte sıklıkla Rusça diyaloglar da yer almaktadır. Anlatıdaki bu iki dilli yapı bir yandan arada kalmışlığa, bir yandan iki tarafta birden yer almaya gönderme yapar. Filmsel içerikteki çiftdilli yapı, analizin sosyo-kültürel ve politik bağlamları açısından ayrıca önemli olacaktır.

Analizlere kuramsal ve yöntemsel dayanak oluşturabilmek üzere, çalışmanın kuramsal çerçeve kısmında sinema ve toplumbilim bağlantısının yanısıra, çokkültürlülük ve

çiftmillilik, milli kimlik ve milliyetçilik tartışmalarına da yer verilecektir. Bunlarla bağlantı kurduğu ölçüde tezde nostalji, arada kalmışlık, toplumsal kimlik ve toplumsal dönüşüm kavramlarından söz edilecektir. Sinema ve toplumsal yapı arasındaki irtibattan yola çıkarak bir analiz oluşturmaya çalışan bu tezin temel araştırma sorusu şudur: Azerbaycan Sineması'nın usta yönetmenlerinden olan ve hem Sovyetler hem de bağımsız Azerbaycan günlerini yaşayan İbrahimbeyov'un gerçekçi filmlerine, Azerbaycandaki sosyo-politik ve tarihsel dönüşüm kimlik, çokkültürlülük, çokmillilik gibi açılardan nasıl temsil edilmektedir? Bu sorular ışığında, filmsel içerik üzerinden yapılan betimsel analizin iki şeyi sağlaması beklenmektedir. Bunlardan birincisi tezin Azerbaycan'ın toplumsal dinamiklerini yorumlayıcı bir görsel metin üzerinden izlenmeye sunabileceği katkıdır. İkincisi ise tezin, toplumsal yaşamı izlemekte yeni bir alan olarak genelde sanata, özelde ise sinemaya işaret etmesi, böylelikle sorgulayıcı ve yorumlayıcı perspektifleri zenginleştirmesidir. Bu tür çalışmaların Azerbaycan açısından henüz yeterli sayıda ve nitelikte olmadığını, benzer türde çalışmaların bir ihtiyaç olduğunu söylemek mümkündür.

Son yıllarda Azerbaycan'ın iletişim bilimleri ve sinema çalışmaları alanlarında Azerbaycan sineması üzerine yapılan araştırmalara bir kaç örnek verelim. Rafig Guliyev *Azerbaycanın Sessiz Sinemasında Tasvir* (2007) başlıklı çalışma yapmıştır. Tofik İsmayılov Azerbaycan Bilimler Akademisi dahilinde *Türk Halklarında Sinema Sanatının Gelişim Aşamaları* (2008) adlı kitabını yayınlamıştır. Azerbaycan Mimarlık ve Güzel Sanatlar Üniversitesi öğrencisi Nermine Maharramova *Azerbaycan Sinemasında Resim Sanatı* (2010) konusunda doktora tezi yazmıştır. Aynı üniversitenin öğrencisi Gulnare Guliyeva *Azerbaycan Sinemasında Tasvir Ve Müziğin Etkileşimi* (2010) adlı tez çalışması yapmıştır. Bunun dışında Azerbaycan akademisinde yayınlanan araştırmalara örnek olarak *Görsel Sanat Ve Edebiyatın Karşılıklı Etkileşimi* (Əlisəfər Hüseynov, 2006), *Azerbaycan, Türkiye Ve Hindistan Sinemasında Komedi Türünün Gelişimi* (Sevinc Fataliyeva, 2010), *Görsel Sanatın Tanıtım Problemleri* (Tural Efendiyev, 2010) gibi çalışmaları gösterebiliriz.

Çalışmaların adından ve konusundan da belli olduğu gibi daha çok sanat türü olarak sinema üzerinde durularak teknik içerikli araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Bu da Azerbaycan akademisinde sinemanın sadece Güzel Sanatlar enstitüsü dahilinde incelendiğiyle ilgili bir

fikir oluşturmaktadır. Yani Azerbaycan sosyal bilimler alanında sinema üzerinden toplumsal dönüşüme, ideolojik çerçeveye veya siyasal eleştiriye yönelik çalışmalara yer verilmemektedir. Genel olarak günümüz Azerbaycan akademisinde daha nötr içeriğe sahip nicel araştırmaların yaygın olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan tez Azerbaycan sineması literatürüne katkı sunmaktadır.

Azerbaycan sineması üzerine Türkiye’de de bir takım bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalarda ağırlıklı olarak sinemada propoganda ve ideoloji teması üzerine yoğunlaşmıştır. Örneğin, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü öğrencisi Rufet Agayev’in *Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması ve Propoganda* (2011) adlı yüksek lisans tezinin odak noktası SSCB hükümetinin sinema üzerinden yürüttüğü propogandadır. Agayev, tezinde 70 senelik SSCB döneminde yapılan filmlerde işlenen propoganda imgeleri üzerinde durmuş, propoganda ve sinema ilişkisini irdelemiştir. Bir diğer örnek Gazi Üniversitesi öğrencisi Rovshan Jafarli’nin (2004) *Sovyetler Birliği Döneminde Egemen İdeolojinin Azerbaycan Sinemasına Yansıması* (2004) başlıklı yüksek lisans tezidir. Çalışma 1920-1941 zaman diliminde yapılan filmleri ele almaktadır. Jafarli bu dönem Azerbaycan sinemasının genel gelişimine ve yapılan filmlerde işlenen temalara odaklanmıştır. Bu çalışma filmlerde ağırlıklı olarak din ile mücadele, kadının sosyalizmdeki yeri, eski düzenle mücadele, emek sevgisinin aşılması, kolektifleşmede gençlerin yeri ve emperyalizmle mücadele temalarını öne çıkarmaktadır. Bu da yapılan filmlerin egemen sosyalist ideolojiyi yansıtmalarının örneği olarak sunulmuştur. Buna benzer bir diğer örnek, Ankara Üniversitesi öğrencisi Rovshan Aliyev’in *Sovyet Dönemi Ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış* (2007) adlı tez çalışmasıdır. Bu çalışmada da SSCB dönemi ideolojisinin Azerbaycan sinemasına yansıması konusunda bir inceleme yapılmıştır. Tezi daha önceki çalışmalardan farklı kılan özellik tezde aynı zamanda bağımsızlık sonrası dönemin sinema örneklerine de yer verilmesidir. SSCB sinemasında sosyalist söylemlere sık başvurulduğunu belirten Aliyev, bağımsızlık dönemi sinemasında bağımsızlık, milliyetçilik, vatan birliği ve sevgisi kavramlarının ön plana çıkarıldığını iddia etmektedir. Fakat Sovyetler Birliği dönemi Azerbaycan sineması sadece ideolojik yapısı açısından veriler sunmamaktadır. Bu dönem Azerbaycan’da gerçekten

sinema sanatına önem verildiği ve bu sanatın gelişimi için ciddi anlamda maddi kaynağın harcandığı, aynı zamanda yaratıcı insanların önemsendiği tek zaman dilimi olarak bilinmektedir. Bunun en açık ispatı SSCB'nin çöküşüyle Azerbaycan sinemasının yaşadığı durağanlık ve verimsizliktir. Azerbaycan sinemasının tarihsel gelişimini anlatan bölümde Bağımsızlık sinemasının durağanlığıyla ilgi bilgi aktarılacaktır.

Bu çalışma Sovyetler Birliği'nin sinema alanındaki üretkenliğinin sunduğu verilerden de yararlanarak, toplumun yaşadığı dönüşümleri ele almak amacındadır. Ayrıca Azerbaycan sinemasının tarihi Bakü toplumunun sosyalist dünyada benimsediği kozmopolit kimliğiyle ilişkisi ve ulus devlet döneminde yaşadığı kimlik karmaşası sürecini yorumlayabilmek için de bir veri sunmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla bu tez çalışması SSCB sinemasının milliyetçilik ve vatan sevgisi temalarından yoksun olduğunu savunan çalışmaların karşısında konumlanarak, aynı dönem sinemasının enternasyonalizm, çokkültürlülük ve entelektüellik temaları açısından taşıdığı öneme odaklanmaktadır. Buna ek olarak çalışma SSCB Azerbaycanı döneminde sadece ideolojik anlatılarla yüklü filmlerin değil, aynı zamanda eleştirel bakış açısına sahip filmlerin de üretildiğine dikkat çekmeyi önemsemektedir. Zira çalışmanın devamında SSCB'nin baskıcı yapısına rağmen o dönem yapılan filmlerde eleştirel içeriğe yer verilmesinin hala mümkün olduğunun şahidi olacağız.

Çalışmayı diğer araştırmalardan farklı kılan önemli hususlardan biri de, bugün Azerbaycan'da iktidar sahibi olan Aliyev rejimini, eleştirel bir yönetmen/senaristin filmleri ışığında, eleştirel yönden ele almak çabasıdır. İnsan haklarının ciddi anlamda hor görüldüğü ve düşünce özgürlüğünün kısıtlandığı bir cumhuriyet sınırları içinde, Azerbaycan literatüründeki mevcut çalışmalar ağırlıkla resmi söylem ile örtüşmekte, eleştirel içeriğe neredeyse hiç rastlanmamaktadır. Filmler aracılığıyla Bakü'nün yakın dönem sosyal tarihini ve güncel gerçekliğini toplumsal yaşamın çokkültürlülüğü ve çokdilliliği bağlamında eleştirel bir yaklaşımla yorumlama çabası bu çalışmanın temel motivasyonlarından biridir.

Çalışmada Bakü'yü mercek altına alan üç film *Bir Güney Şehrinde* (1968), *Ölürsem Bağışla* (1989) ve *Elveda Güney Şehri* (2006) olarak belirlenmiştir. Diğer bir deyişle, bu tezde sinema sanatı aracılığıyla şu üç dönemin Bakü'süne bakılacaktır:

-) İkinci Dünya Savaşı sonrası SSC Azerbaycan'ının başkenti olduğu dönem (*Bir Güney Şehrinde*)
-) Karabağ çatışması ve SSCB'nin dağılmasını kapsayan dönem (*Ölürsem Bağışla*)
-) Sovyetler sonrası Ulus Devlet yapısı sembolü olarak 2000'lerin megapolisi (*Elveda Güney Şehri*)

Tez toplam üç bölüm olarak tasarlanmıştır. Filmlerdeki anlatıyı daha iyi kavrayabilmek için birinci bölümde öncelikle Azerbaycan tarihine dönük bilgi aktarılacaktır. Bu doğrultuda tezin odağı başkent Bakü olacak, her üç dönemde Bakü'nün kentsel yaşamına ve sosyopolitik dönüşümüne bakılacaktır. Birinci bölümün sinema sanatıyla ilgili alt bölümünde ise yeni gerçekçilik sinemasının gerçek hayatı nasıl temsil ettiğine bakılacak, İbrahimbeyov'un kurmaca sinemasının gerçeklik anlayışı sinemanın tarihsel bağlamı içinde değerlendirilecek ve konumlandırılacaktır. Azerbaycan'ın toplumsal dinamiklerine (temsil içeriği) filmler üzerinden bakmaya karar vermek, şüphesiz sinematografik anlatıyı gerçeğin doğrudan yansıması değil, inşası olarak kabul etmeyi gerektirmektedir. Bir muhalif yönetmenin bakışı ve perspektifi ile çekilen bu filmler, inşa edilen bir gerçeklik anlatısına, dönemlerarası Azerbaycan'ına yorumsal bir bakışı mümkün kılmaktadır.

Böylelikle, çalışmanın ilk bölümünde İkinci Dünya Savaşı sonrasında günümüze kadarki Bakü'nün toplumsal ve kültürel yapısı incelenecektir. İkinci bölümünde ise filmlerin analizi zamanı hangi yöntemlere başvurulacağına dair bilgi aktarılacaktır. Çalışmanın en son bölümünde Rüstem İbrahimbeyov'un üç filmindeki nostalji, elit söylem, kentli-göçmen, merkez-taşra KGB- yeni polis ikiliğinin izleri sürülecek, filmin anlatısı ve karakterlerin yapısı üzerinden uluslaşma dönemindeki kimlik ilişkisi ve ahlak kategorilerinin temsili ile çerçevelenen analize yer verilecektir. Tez, araştırma sorusuna dair analizin ürettiği bilgiden hareketle yürütülen bir sonuç tartışmasıyla tamamlanacaktır.

1. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE

1. AZERBAIJAN'IN TARİHİ VE SOSYOEKONOMİK ÖZELLİKLERİ

Azerbaycan 1991 yılında Sovyetler'in çöküşüyle bağımsızlığını kazanan ve gelişmekte olan ekonomisini petrol ve doğalgaz gelirleri sayesinde ayakta tutan bir ülkedir. Azerbaycan'da yaşayan insanlar resmi olarak Azerbaycanlı ve konuşulan dil de Azerbaycanca olarak geçmektedir. Türkiye'de Azerbaycan halkının *Azeri* olarak tanımlanması ve dilin de *Azerice* olarak bilinmesine karşın, Azerbaycan'da böyle bir tanımlama yoktur. Bunun da başlıca sebeplerinden biri yüzyıllarca İran tahakkümü altındayken Azerbaycanlılara dayatılan Fars kimliğidir. "Azer" Farsça "alev" anlamına gelmektedir, bu sebeple de İran tarafı Azerbaycanlıların kökünün Türki halklara değil, Farslara dayandığını iddia eder. Öte yandan bu iddialara karşı çıkan Azerbaycan toplumu Azerbaycan adının çok daha eskiye, M.Ö. 323 yılında Makedonyalı İskender'in bu topraklarda kurduğu Aderbayqan (Atropatena) devletine dayandığına inanır. 19. ve 20. yüzyıllar içinde ise coğrafya genel olarak Rusya'nın kontrolü altındadır. Tarih boyu Azerbaycanlılar tahakkümün ne olduğunu sadece kitaplardan değil kendi deneyimlerinden dolayı da iyi bilirler. Bu coğrafya insanına bir isim verebilmek yaşadığı coğrafi tahakküm ilişkileri nedeniyle zordur. Buna ek olarak, Azerbaycan her zaman farklı etnik kimliklere sahip insanların yaşadığı bir coğrafya olduğu da hatırd tutulmalıdır. Tüm bu coğrafi özgüllüklere dayanarak, bu ülkenin insanını Azeri değil, Azerbaycanlı olarak adlandırmak politik olarak daha uygun olacaktır. Bu sebeple de bu çalışmada Azeri yerine, Azerbaycanlı, Azerice yerine de Azerbaycanca tanımlarına yer verilmiştir (Tohidi, 1996).

Kafkaslar'ın en büyük şehri, Azerbaycan'ın başkenti olan Bakü, dünya tarihi içinde hep var olmuş olan coğrafyalardan birinde inşa edilmiştir. Az önce de belirtildiği gibi Azerbaycan'ın petrol yönünden zengin coğrafyası bağımsızlık döneminde ülkenin kentsel dönüşüm geçirmesine sebep olmuştur. 70 senelik sosyalist dönemin ardından bugün başkent Bakü Kafkasya'nın en gelişmiş şehirlerinden biri olarak tanınmaktadır. Nüfusu dört

milyona kadar çıkan başkentin insanları kendilerini politik duruşlarına göre Azerbaycanlılar veya Azerbaycan Türkleri olarak tanımlamaktadır. Muhafazakâr ve milliyetçi kesim ikinciye, diğerleri ise birinciye tercih etmektedir.

Yukarıda aktardıklarımızı biraz daha detaylandırarak devam edelim: 20. yüzyıla kadar Azerbaycan bir coğrafya adından başka bir şey değildi. 1800'lü yıllara, Azerbaycan arazisi Rusya'ya dahil olana kadar bu coğrafya Fars İmparatorluğu'nun yönetimi altındaydı. 1747 yılında İran şahı Nadir Şah'ın gücünü yitirmesi ve yaşanan büyük toplumsal olaylar ve koşullar neticesinde bu günkü Azerbaycan toprakları 15 farklı hanlık olmak üzere parçalanmıştır. Bunlardan en güçlüleri Bakü, Kuba ve Şeki Hanlıkları olmuştur. (Swietochowski, 1985:2) Azerbaycan'ın ünlü aydınlarından biri olan Hesen Bey Zerdabi bu dönemde Azerbaycan toplumunun ne etnik kimlik ve milli mensubiyet, ne de dünya politikasında baş veren olaylarla ilgilendiğini yazmıştır (Akt. Muratov 2009:41). Zamanla bu hanlıkların bazıları gönüllü, diğerleri ise güç yoluyla Rusya Çarlık İmparatorluğu'nun yönetimi altına geçmiştir. Azerbaycan'ın Rus yönetimine geçmesi, halkın feodal parçalanmışlığından kurtulması ve ekonomik birlik içinde yaşamasını sağlamıştır (Ayдын,1993:150).

Seküler Müslüman ülkesi Azerbaycan'ın dinle yakınlaşma seviyesi de zamana ve döneme göre değişmiştir. 1994 yılının Ocak ayında Azerbaycan Cumhuriyeti nüfusunun %74'ü Müslüman olarak tanımlanmıştır. Bununla beraber, 20 milyondan fazla etnik Azerbaycanlı İran İslam Devleti ideolojisine uygun yaşamaktadır. Geçmişe dönerek hatırlarsak Azerbaycan neredeyse iki yüzyıl boyu Rus tahakkümü altında kaldığı için, önce Rus Ortodoks Çarist ideolojisi, daha sonra ise Sovyet sosyalist sisteminin ateizm'inin etkisi altında yaşamıştır (Tohidi, 1996:111).

Azerbaycan toplumu belirtildiği gibi, son bir kaç yüzyıl boyu Fars, Çarlık Rusyası yönetimi, Sosyalist rejimi ve ulus devletleşme süreçlerinden geçerek farklı kültürel kimlikleri sahiplenmek zorunda kalmıştır. Mecburi toplumsal değişimler, mecburi kültür değişimlerine yol açmaktadır. Mesela, İngilizlerin sömürgelerindeki etkinlikleri, 1917 Rus devrimi, Kızıl Çin'deki değişimler zorlayıcı nitelikteki toplumsal değişimlerdir (Tezcan, 1984:16). Politik süreç gereği dönüşen kültürel kimliğin bir örneği olarak bu çalışmanın

odağı Bakü'nün çokkültürlü ve enternasyonel kimliğinden, ulus devlet kimliğine geçişini izleyebilmek için öncelikle kimlik kavramı üzerine düşünelim.

Bu çalışmada filmler üzerinden SSCB dönemi ve sonrası Bakü'sünün kimlik tartışmaları ve milliyetçilikle nasıl ilişkilendiğini anlamaya çalışılacaktır. Bunun için öncelikle kimlik ve milliyetçilik kavramlarını ele alıp, daha sonra sırasıyla Bakü'de yapılan uygulamalara dikkat çekilecektir. Bu süreçte özellikle dil ve alfabe uygulamaları önemli role sahiptir. Dolayısıyla, çiftdillilik literatürüne ve Bakü'deki dil pratiklerine ve yelpazesine de kısaca bakılacaktır.

2. KİMLİK OLGUSU

Kimlik tartışmaları eski dönemlerden bugüne kadar hem sosyal bilimin, hem bireyin araştırmaya ihtiyaç duyduğu konulardan biridir. Modern dünyada ise, her olguyu kategorize etme çabasında bulunan “modern insanın” hayatla ilgili algısını basitleştirmeye hizmet etmektedir.

Çokkültürlülük ve kimlik ilişkisi açısından Edward Said'in kendi kişisel deneyiminden esinlenerek yazdığı *Yersiz Yurtsuz* (2010) adlı otobiyografik eseri çok önemlidir. Filistin doğumlu, ABD vatandaşı olan Said hayatı boyu kendini herhangi bir milli kimliğe yerleştirememiştir. İsminin oldukça Batılı tınlamasının yanısıra, Arapça bir soyismi olan bilim adamı kendini daha çocukluk yıllarından kimlik kargaşasının içinde bulunmuştur. Said'e göre “yersiz yurtsuzluk”, evindeyken bile kendini evinde değilmiş gibi hissettiren, hatta yaşadığı topluma ya da dünyaya karşı bir aidiyet duygusu beslettirmeyen, hep ürkek ve tedirgin bir yabancı olarak addedilmesine sebep olan, hep bu belirsiz kimliktir; o büyük ölçüde yitik ya da unutulmuş bir dünyanın çetelesidir (akt-Eren, 2011: 41)

Modern toplumda kimlik inşası, kimliğin sorunsallaşması açığa çıkmaktadır. Kimlik, aktörler için anlam kaynağı olmasının ötesinde, anlamın bizzat kendisini örgütleyici fonksiyona sahip olduğundan (Castells, 2006), birey için varoluşsalıdır. Dolayısıyla toplumsal insan hayatının kimliksiz olarak idamesi neredeyse imkânsızdır. Kimlik bireyin

herhangi bir gruba ait olmasını ifade eden bir bütün olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, bireyi dinine, ırkına, cinsiyetine vb. ayırteci özelliklerine göre kategorize etme yöntemidir. İnsanlar sosyal olarak varoldukları sürece, yaşadıkları toplumun içine uyum sağlamak adına kimi kimliklenmelere bürünmektedir. Dolayısıyla bir kişinin aynı zamanda onlarca farklı kimliği olabilir. Eğer, antik çağ insanı kendi bölgesel ve toplumsal özgüllükleri doğrultusunda daha genel ayrımlarla bir kimliğe bürünüyorduyse, günümüzde modern insan etnik, dinsel, cinsel kimlikler yanısıra, dinlediği müzik, kullandığı telefon, araba ve diğer maddi değerler aracılığıyla da bir kimlik oluşturmaktadır. Aynı zamanda, okuduğu üniversite, çalıştığı kurum, katıldığı etkinlikler de insanın kimliğini biçimlendirmektedir. Bununla birlikte, insan konuştuğu dille de varolduğu toplumda bir etiket kazanmaktadır. Örneğin, Azerbaycan’da insanın konuştuğu dil onun arkaplanına büyük bir pencere açmaktadır. Azerbaycan örneğine başvurmadan önce, kimlik kavramının sosyalbilimciler tarafından nasıl ele alındığına aynı zamanda bu kavramın milliyetçilik kavramıyla bağlantısına bakalım.

Kimlik, Batı literatüründe “Identity” kavramı ile ifade edilmektedir. “Identity”, Latince’de ayniyet, değişmezlik ve süreklilik manası taşıyan “idem”den geliyor. Bu manasını temel olarak muhafaza etmiştir (Kohn–Roth, 2002:1). Kimlik kolektif aidiyetlerden başka, arzularımız, hayallerimiz, kendimizi tasavvur etme, yaşama ilişki kurma-tanınma biçimimiz gibi hayattaki duruş yerimizi bildiren niteliklerin toplamını ifade etmektedir (Bostancı 1998:42).

Hall kimlik kavramını Aydınlanma döneminde oluşan kimlik, sosyolojik olgu olarak kimlik ve kimliğin post-modern biçimi olmak üzere üç şekilde ele almıştır. Aydınlanma süreci kişinin kendi gücüyle tanıştığı, benmerkezli varlık olmaya başladığı, aklının, bilincinin ve eyleminin kapasiteleri ile donatılmış bir kimliğe bürünme biçimidir (Hall, 1996:598). Sosyolojik biçim ise, toplumsallaşma içinde şekillenen kimlik biçimidir. Bu yaklaşım Mead, Cooley gibi sosyalbilimcilerin de ileri sürdüğü yaklaşıma yakındır. Mead benlikle toplumun birlikte varolan, ayrılmaz bir şekilde yayılan varlıklar olduğunu iddia etmektedir. Mead bu ilişkinin diyalektik olduğunu savunmaktadır.

Her toplum, üyelerinin ‘objektif bilgisinin’ parçası olan kimlikler dağarcığı taşır. Belirli psikolojik özelliklere sahip ve belli durumlarda buna uygun psikolojik reaksiyonlar gösterilen, son derece ‘normal tabiiilik’ olarak ‘bilinen’ erkeklik ve kadınlık kimlikleri vardır. Fert sosyalleşirken bu kimlikler de içselleşir. Bunlar daha sonra ‘dışarıdaki’ bir objektif realitenin temel alınmış unsurları olarak kalmazlar, ferdin bilincinin kaçınılmaz temel yapıları olurlar. Toplum tarafından tarif edilmiş olan objektif realite, sübjektif olarak anlaşılmaktadır. Diğer bir deyişle sosyalleştirme, objektif ve sübjektif realite, objektif ve sübjektif kimlik arasında bir simetri getirmektedir. (Berger, 1973:275).

Cooley de buna benzer şekilde kimliğin oluşumunu ayna teorisiyle açıklamıştır. Ona göre, kişi kendi benliğini toplumun algıları üzerinden kuruyor. Dolayısıyla, benlik bireyin içgüdüsel duygularının karşılıklı etkileşim ile düzenlemesidir (Cooley, 1902:183). Stuart Hall kimlik kavramını toplumsal yaklaşım paradigmasından ele almıştır. Ona göre, insanlar arasındaki giderek artan etkileşim modern dünyanın her gün büyümekte olan karışık yapısını daha da karıştırmıştır. Bu yaklaşıma göre, kimlik insanın toplumla etkileşimi sonucunda şekillenmiştir. (Hall, 1996:598). Değinilen bağlamda, kimlik iç dünya ile dış dünya, özel alanla kamusal alan arasındaki boşluğu dolduran köprü rolünü oynamaktadır. Yani etkileşim yoluyla edindiğimiz toplumsal değerler, gelenekler, ortak bilinç sayesinde güncel kimliğimizi kurmakta ve sahiplenmekteyiz. Hall’un kimlik teorisindeki üçüncü biçim modern dünyanın sunduğu açık uçlu, çelişken olanakların artmasından doğmuştur. O günümüzde fazlasıyla değişken dünyada kimsenin sabit, kalıcı kimliğe sahip olmadığını iddia etmektedir. (Hall, 1996: 598) İnsan hayatının farklı dönemlerinde sahip olduğu kimliğini değiştirebilir, bir kimlikten başkasına geçiş yapabilir. Daha önce belirtildiği gibi, asıl anlamı değişmezlik, süreklilik olan “Identity” kavramı modern dönemde eski tanımını yitirmektedir. Kültürel kimlik bir gelişim (becoming), aynı zamanda “varlık” meselesidir. O geçmiş gibi geleceğe de aittir. Hâlihazırda varolan değil, yer, zaman, tarih ve kültürü aşan bir şeydir. Kültürel kimlikler bir yerden gelirler, tarihlere sahiptirler. Fakat tarihsel olan her şey gibi sürekli dönüşüm geçirirler. Kökleşmiş geçmişte ebediyen sabit kalmanın ötesinde, onlar tarih, kültür ve gücün süregiden “oyun”unun öznesidirler. Kimlikler, içine yerleştirdiğimiz ve geçmişin hikâyeleri içinde kendimizi yerleştirdiğimiz, farklı yollara

verdiğimiz isimlerdir (Hall, 2003:233). Bugün toplumsal gerçekliğin geçmişle kıyaslanamaz bir hızda değişmesi, onu sürekli bir “oluş” konumunda tutmaktadır. Paralel olarak “kimlik” de sürekli değişimin yasasına tabidir. Bu bakımdan kimlik sabit ve bitmiş bir kendilik durumu değil, tamamlanmamış bir “oluş” sürecidir. Dolayısıyla kimlik(ler) ancak devamlı bir yeniden müzakere sürecinde var olmaktadır(lar). Kimliğin oluşumu/yeniden oluşumu hayat boyu sürmekte ve asla tamamlanmamaktadır. Hayatın hiçbir noktasında kimlik “nihai” değildir, daima dünyaya gelme, doğma halindedir. Değişim halindeki toplumsal gerçeklikle uyumlu olarak açık uçlu, istikrarsız, dağınık ve olumsuzdur, daima şu ya da bu biçim altında eklemlenme sürecinde olup, sürekli müzakereye tabidir (Bauman, 2010; Best ve Kellner, 2011).

Modernitenin yakın geçmişinde küreselleşmenin de işin içine girmesi kültürel kimlik tartışmalarını daha da zenginleştirmiştir. Bu yeni konjonktürde milli kimliklerini Sovyet Bloğunun çökmesinin devamında, geç bir tarihte oluşturmaya yönelmiş olan devletlerin işi daha da zordur. Bir tarafta küreselleşmekte olan yeni dünya, diğer tarafta sosyalist geçmişi olan ülkeler vardır. Nitekim bu ülkelerden biri olarak Azerbaycan, toplumsal kimliğin dinamik ve değişken doğasını açıklamakta oldukça iyi bir örnektir. Bu kuramsal ve deneyimsel karmaşanın içinde, eski adetlerle yeni olanakların arasında kalan toplum, bu bağlamda örneğin Azerbaycan, konuşacağı dile bile karar veremezken, kültürel kimliğinden emin olabilir mi?

Aslında yukarıda Azerbaycan örneğinde gösterdiğimiz kimlik kararsızlığı en başta şu soruyla da ifade bulabilir. Peki, kimin kimliğe ihtiyacı vardır? Stuart Hall “Who needs identity?” makalesinde, kimlik edinmenin bir eklemlenme süreci olduğunu belirtmiştir. Ona göre, kimlik insanın kendini bir kategoriye ait etmesi değil, daha çok farklılaştırması ve dışa çıkarmasıdır (Hall, 1996). Bu bağlamda Azerbaycan gibi varlığının büyük kısmını sömürge² olarak geçiren ülkeler bugün, coğrafi ve tarihsel koşullar sonucu bir inşa olarak

² Azerbaycan tipik sömürge coğrafyası olarak bilinmese de, bugün Azerbaycan diye tanımlanan coğrafya ve onun insanları varlığının büyük kısmını İran ve Çarlık Rusyası, sonrasında da SSCB dahilinde sürdürmüştür. Bu süreçte de petrol, gaz, altın vb. Azerbaycan’a has maddi kaynaklar büyük imparatorluklar tarafından sömürülmüştür. Bu çalışmada sömürge ifadesiyle Azerbaycan’ın İran ve Rusya müstemlekesi olduğu dönemlere gönderme yapılmaktadır.

ortaya çıkmış karmaşık kimliklerinden uzaklaşmaya ve kararlı bir kimlik ortaya koymaya çaba göstermektedir. Sosyal psikologlar bireyin kimlik duygusunun sosyal bağlarla birlikte hareket etmekte olduğunu vurgulamaktadır. Yani, bireyin özgüveni, özsaygısı sosyal bağlamda ne kadar tehlike altındaysa, onun kimlik duygusu da bir o kadar tehlike altındadır. Bu tehlike algısı insanları ve toplumları “kimliklenme” pratiklerine itebilir; işte bu doğrultuda toplumlar bir kimliğe ihtiyaç duyarlar.

Bunu anlamak için bir kez daha Azerbaycan coğrafyasının tarihine dikkat yöneltelim: Jeo-stratejik ve jeo-ekonomik önemine göre büyük imparatorlukların dikkatini çeken Azerbaycan çoğu zaman komşu devletlerin saldırılarına maruz kalmıştır. Aynı şekilde, Doğu’yla Batı arasında köprü işlevi gören şehirlerden biri olan Bakü de, uzun yıllar Moğol, Sasani, Safevi, İran ve Rusya devletlerinin işgaline maruz kalmış, güçlü komşularına yenik düşmüştür. Fakat aslında bunu farklı şekilde de ele alabiliriz. Azerbaycan halkı kendi rızasıyla da güçlü komşularına teslim olmayı seçmiş olabilir. Savaşlara maruz kalıp, daha fazla kanın akmasına şahitlik edeceğine kendi rızasıyla var olan devletlere sığınarak yeni kimliklere bürünmeyi tercih etmiş olabilir. Diğer bir deyişle kendi kendine ayakta durmayı denemek yerine, büyük imparatorluklara dahil olup ekonomik açıdan refah içinde yaşamaya karar vermiş olabilir. Tarih boyu Azerbaycan toprakları için savaştan iki büyük güç İran ve Rusya sırasıyla, Gülistan (1813) ve Türkmençay (1828) Antlaşmaları ile bu arazileri kendi aralarında bölüşmüştür (Urjewicz, 1993: 108). Böylelikle, aynı dili konuşan, aynı etnik mensubiyete sahip olduğunu iddia eden halk iki farklı devlete dahil olmuştur. Bu tarihsel olay Azerbaycan halkının kendi kimliğini sorgulamaya başladığı ilk olaylardan biridir. İster dinsel, ister kültürel açıdan olsun, birbirine zıt iki devlette yaşayan Azerbaycanlıların gelişimi ve dönüşümü de ikiye bölünmüş ve farklı olmuştur. Bu antlaşmalar Azerbaycanlılara halkın bölünmesi beraberinde bir sıra travmalar getirmiştir. Bugün tüm bu kimlik kararsızlığı hissi kitlesel travmatik hafızanın içine doğarak genişleyen tüm toplumun ruhuna karışmıştır. Bu ruh hali insanların arada kalmışlığını, zaman içinde inşa edilmesi planlanan milli kimlik çağrısına yönelik kayıtsız duygularını açıklamak açısından bize yardımcı olabilir. Bunu söylerken şunu da iddia etmiş oluyoruz; Azerbaycan

milli kimlik çağrısı toplum tarafından benimsenmemekte, sıklıkla toplumsal kayıtsızlık ve kararsızlık duvarlarına çarparak dağılmaktadır.

Aynı konuyu toplumun dili üzerinden örnekleyebiliriz. Toplumun konuştuğu dil, onun tarih boyu geçtiği sosyal, ekonomik ve politik yolların sonucu olarak şekillenmektedir. Örneğin, Sovyet yönetimi döneminde Rusça komünist ideolojinin ve yönetimin dili olarak toplumun hayatına dahil olmuştur. Fakat komünist ideolojinin ve Sovyet sisteminin çöküşünden bugüne kadar 24 sene geçmesine rağmen, dahası Azerbaycan ulus devlet yapılanması doğrultusunda üretilen tüm güncel dil politikalarına rağmen Azerbaycan toplumu hala ağırlıklı Rusça konuşan ve yeni kuşağa da Rusça öğreten bir toplumdur. Ulus devletin resmi dil çağrısına dönük bu direnç kimlik tartışmaları ve milli kimlik çabaları açısından Azerbaycan toplumu bağlamında ne anlam ifade etmektedir? Acaba yılanın kabuğunu attığı gibi, toplum da sarsıntılarını, beklenenin aksine kurgulanan Azerbaycanlı kimliğinden uzaklaşarak, küreselleşmenin dinamiklerine açılarak mı bulmaktadır? Çeşitli varsayımlar mümkündür elbette. Bu tezin vaadi aktarılan soruyu ancak filmlerin izin verdiği ölçüde, kısmen cevaplamak olabilir. Gelineen noktada yavaş yavaş tezin odağına doğru ilerlememiz, tartışmayı sürdürmek adına eserlerini Rusça yazan ve her daim Rus dilinde konuşan insanlarla işbirliği yapan İbrahimbeyov'un bakış açısını anlamamız için önemlidir.

2.1. SSCB döneminde kimliklendirme uygulamaları

2.1.1. Yerelleşme (Nativization)

SSCB hükümetinin ilk döneminde Lenin yerelleşme politikasını gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu görüş SSCB'ye dahil olan küçük milliyetlerin ortak ideolojiye bağlı kalmasına rağmen kendi etnik kimliğine sahip çıkmasını destekliyordu. Bu sosyalist-enternasyonel görüş açısından paradoksal görünse bile, her halka milli mirasını koruma olanağı tanımaktaydı. Böylelikle, "Yerelleşme" her cumhuriyette etno-nasyonel kültürünü, ekonomisini ve ulusal elitlerini geliştirmesine yol açtı. Azerbaycan örneğinde bu daha Cumhuriyet döneminden (1918-1920) başlatılan kimlik inşa etme sürecini hızlandırmıştır.

Bu da Azerbaycanlıların Müslüman ulusal komünizmine doğru yönelmesine önayak olmuştur. Ulusal komünizm Rusya ile Kafkasların kültürel anlaşmasının ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu görüş kendinde Avrupa Marksizmi, liberalizm, bunların yanısıra Azerbaycanlı milliyetçiliği ve İslami bakış açısının sentezini barındırmaktadır (Bennigsen and Wimbush 1979).

Bu durum 1930’larda Stalin’in hükümranlılığının gelişmesiyle son bulmuştur. Kendisi Gürcü olan Stalin SSCB’de şovenizmin ve Ruslaştırma ideolojisinin canlandırılmasını sağlamıştır. Stalinin hâkimiyeti döneminde küçük nüfuslu halklar milli kimliklerinden uzaklaştırılmaya ve Rus kültürüne bağlanmaya mecbur bırakılmıştır (Tohidi, 1996: 158).

2.1.2. Ruslaştırma (*Rusification*)

Çarlık Rusya’sı döneminden itibaren Azerbaycan’da “Ruslaşmanın” örneklerini görebiliriz. Özerk hanlıklar zamanında birçok insan Rusya İmparatorluğu’na geçmeye hevesliydi. Rusya’nın dâhilinde bütünleşmenin bu topraklara ekonomik istikrar getireceğine inanılmaktaydı. Birçok Azerbaycan askerinin toprakları birleştirmek adına Çarlık Rusya’sı tarafında savaştığı bilinmektedir. Rusya’nın sömürgelerini “Ruslaştırma” siyasetinin en yaygın olduğu dönemlerden birine göz atalım.

Leninizm teorisinin ortaya çıkardığı ve daha sonra Stalinizm’in ilkelerinden birine dönüşen Ruslaştırma (*Rusification*) siyasetinin temel amaçlarından biri Rus olmayan vatandaşların da gündelik hayatlarında Rusça konuşmaları olmuştur. Ruslaştırmanın konseptine göre, ortak ekonomik hayatı paylaşan kültür topluluğu aynı zamanda ortak coğrafya ve ortak dile sahiptir. Diğer bir deyişle SSCB’nin amacı insanları Rus kimliği etrafında bütünleştirmek, yerelliklerini budayarak kimiksizleştirmektir. İster kendi ideolojisini insanlara aktarmak açısından, isterse de ekonomik amaçlarla olsun, o dönemde merkezdeki ulusla sömürgeleştirilmiş halk arasında bir dilsel dolayımın oluşturulması önemlidir. Bu nedenle Rusya, yönettiği ülkelerde eğitim düzeyine özellikle önem vermiştir. Sovyetler Birliği döneminin özellikle sonlarında yürütülen siyasetin temel ilkelerinden biri de dil unsuru

üzerine olmuştur. Azerbaycan Komünist Parti'nin genel sekreteri olarak Azerbaycanca'sı çok da iyi olmayan Vezirov'un (1988-1990) hükümete getirilmesi de bunun bir örneğidir. (Fierman, 2009: 75-104). Bu ülkede eğitim ve iş alanında Rusça'nın zorunluluğunu pekiştiren amillerden biri olmuştur. Bunun yanısıra Moskova hükümeti Sosyalist Cumhuriyetlerin kendi ana dilini sadece Cumhuriyet içinde kullanmasını destekliyor, dilin ülke dışındaki faaliyetlerde kullanılmasının ise karşısında duruyordu. Örneğin, hükümet Azerbaycan'ın Dağıstan'daki gelişimini yasaklamıştır. Stalin döneminde Azerbaycan'ın İran'la sınırları kapatılmış ve İran pasaportlu Azerbaycanlıların ülkeye girişi yasaklanmıştır (Dragzade, 1994:273). Azerbaycan'cılığı ve/ya milliyetçiliği savunan ve sosyalizme karşı çıkan yazar, şair ve entelektüeller ise o dönemlerde ya hapse girmekte, ya da Sibirya'ya sürgün olmaktadır.

Ele aldığımız filmlerin kahramanlarının davranışlarını ve anlatının kuruluşunu anlamamız için, 1991 itibarıyla ulus devlet sistemine geçiş yapan Azerbaycan'ın ve halkının SSCB döneminden bu güne kadar milliyetçilikle nasıl ilişkilendiğine kısa bir göz atmamız gerekecektir. Bu, bir sonraki başlığın konusudur.

3. MİLLİYETÇİLİK OLGUSU

Milliyetçilik, tanımının zorluğu farklı yaklaşımlar tarafından kabul gören (Hayes 2012, Oran, Bostancı 1999, Özkırmı 2000), ancak modern devletlerin yapısına farklı biçimlerde ve derecelerde etki eden önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Milliyetçilik konumu bakımından da farklı kategorilerde ele alınan bir kavramdır. Kellas milliyetçiliğin bir ideoloji ve davranış şekli olarak görülebileceğini öne sürer. Milliyetçilik Kedourie'ye göre bir doktrin, Smith'e göre bir 'ideolojik hareket', Gellner'e göre bir 'siyasi ilke', Calhoun'a göre bir söylemdir (Özkırmı 2000: 74).

Bazı tarihçiler tarafından milliyetçiliğin kökenleri insanlık tarihinin başlangıcına kadar götürülse de (Hayes, 2012), bir ideoloji olarak milliyetçiliğin modern devletle birlikte geliştiğine şahitlik etmekteyiz. Milliyetçilik farklı yaklaşımlar tarafından farklı şekillerde

tanımlanıyor ve çok fazla düşünceye eklemenebiliyor. Webster sözlüğünde ve Britannica ansiklopedisinde; “Bir ulusa bağlılık ve adanmışlık, bir ulusu diğerlerinden üstün tutarak önceliği onun kültürünün ve çıkarlarının gerçekleştirilmesine vermek” olarak tanımlanırken, Carlton Hayes ise kavramı “Milliyetçiliğin kültürel temellerini oluşturan ortak bir dil ve ortak tarihi gelenekler, bir eğitim süreci tarafından popüler duygusal vatanseverliğin hedefi haline getirildiğinde sonuç milliyetçiliktir” şeklinde açıklıyor (Hayes, 2012). Benedict Anderson “Hayali politik kitlelerdir” diyor milliyetler ve milliyetçilik kavramını benimseyenler için. Hayali oluşunu ise en küçük milliyetin/milletin mensuplarının bile o milliyetin diğer unsurlarının çoğunu hiç tanımayacak, karşılaşmayacak hatta çoğundan haberi bile olmayacak olmasına rağmen kafalarında topluluklarına dair bir imaj bulunmasıyla açıklıyor (Anderson, 2005: 21).

Dellanoi milliyetçiliği, çoğunlukla dinlerin ve dinsel bilgi biçimlerinin bazı özelliklerini taşıyan bir ideoloji olarak tanımlamıştır. Ona göre, milliyetçilik bir meşrulaştırma ve seferber etme aracıdır, ama aynı zamanda kişisel ve kolektif selamete dair bazı unsurlar da taşır (Leca, 1996:32).

Ernest Gellner tarafından ise; “Milliyetçilik milletlerin kendi bilinçleriyle hareket etmeye başlamaları değildir, milletlerin var olmadıkları bir ortamda ‘icat edilmesidir’” şeklinde ele alınır. Yine Gellner’den ödünç aldığı terimle milliyetçiliği “Esasen politik birim ile milli birimin uyumluluğunu öngören bir ilke” olarak ele alan Eric Hobsbawm da (1993:23) “Milletler milliyetçiliği değil, milliyetçilik milletleri oluşturur” görüşünü benimser ama Gellner’e eleştiri getirmeyi de ihmal etmez. Bu eleştiri özlüce, Gellner milliyetçiliğin tamamen kurmaca olduğu konusuna o kadar çok vurgu yapıyor ki, öyle ya da böyle milliyetçiliği benimseyen büyük kitlelerin algılarını ve anlamlandırma süreçlerini göz ardı etmiş oluyor şeklinde yorumlanabilir. Hobsbawm (1993: 25) bunu şu sözlerle ifade ediyor: “Benim Gellner’in yapıtına yönelik ciddi bir eleştirim varsa o da, tercih ettiği tepeden modernleşme perspektifinin, aşağıdan değerlendirmeye yeteri kadar önem verilmesini güçleştirmesidir.”

Smith milliyetçiliğin dil ve sembollerle ilişkisine dikkat çekmiştir. Smith’e göre, milliyetçilik dil ve sembolizm, sosyokültürel harekât ve milli ideolojinin toplamından

doğmaktadır. Özetle, milliyetçilik orduyla, siyasi doktrinler aracılığıyla değil, folklor, müzik, sanat, şiir ve edebiyatın, ayrıca, belli kurallara sahip ortak konuşulan dilin paylaşımı ile varolmaktadır. Milliyetçiliği pekiştiren amiller ise, ortak hafıza, geleneksel bayramlar, ortak acının örneği olan savaş anıtları, tarihi müzeler ve buna benzer özelliklerdir (Smith, 2010:7).

3.1. Milliyetçiliğin Tarihsel Gelişimine Kısaca Bir Bakış

Milliyetçilik farklı bilim insanları tarafından farklı biçimde tanımlanabilen ve çok değişik ideolojilerle yan yana getirilebilen bir olgu olarak önemli bir konuma sahiptir. Milliyetçilik olgusunun tarihsel gelişimine bakıldığında ise ortaya çıkan görüşlerin birbirinden ayrıldığını görmekteyiz.

Carlton Hayes (1992) milliyetçilik olgusunu kabile dönemine kadar götürerek bu ideolojinin köklerinin çok derinde olduğunu gösteriyor bir anlamda ve bu döneme “kabile milliyetçiliği” ismini veriyor. Daha sonra şehir devletlerinin kurulmasıyla bunun yerini “şehir milliyetçiliğinin” aldığını iddia eden Hayes’in atladığı birkaç nokta olduğunu söyleyebiliriz. Öncelikle kanımca kabile dönemindeki aidiyet hissi daha çok bir akrabalık ilişkisi ve biz ile öteki ikiliği üzerinden açıklanabilecek bir his, çünkü ne bir devletten ne de bir ideolojik hareketten bahsedebiliriz). Baskın Oran ise milliyetçiliği bir “yüce sadakat ocağı” kavramı ile açıklamaya çalışıyor. Halkın en çok benimsediği, en çok değer verdiği duygu olarak tanımlanabilecek bu yüce sadakat ocağını, milliyetçiliğin tarihsel gelişiminde temel nokta olarak alıyor Oran. Bu odağın önce dini otorite yani kilise olduğunu daha sonra monarşi yani kral olduğunu ve daha sonra da din ile milliyetçiliğin karışımının sadakat odağı haline geldiğini belirterek milliyetçiliğin tarihsel gelişimine ışık tutmaya çalışıyor (Oran, 2012).

Bir diğer yaklaşıma göre, milliyetçilikle ilgili söylenmesi gereken ilk şeylerden biri modern bir olgu olduğudur. Moderndir ve kapitalizm ‘den bağımsız değildir. Ya kapitalist ülkelerden kopmak için işlev görür, ya da kapitalist ülkelerde sistemin işleyişini kolaylaştırmak için işletilir. Bu doğrultuda baktığımızda Azerbaycan örneğinde milliyetçiliğin bir başka politik rejim olan sosyalizm ‘den kopma aracı olduğunu

görmekteyiz. Milliyetçilik, emperyalist ideoloji ile savaşı ve yenik düşen SSCB'nin dağılmasıyla elde-avuçta kalan tek varlıklardan biri olarak yeniden icat edilmiştir.

Bununla birlikte milliyetçiliğin gelişimi konusunda hemfikir olunan bir husus da milliyetçiliğin dinin yerini alarak önem sıralamasında öne geçtiğidir (Hayes 2012, Oran 2012, Bora 1995, Bostancı 1999). İnsanlar daha önceden dine atfettikleri önemi zamanla milliyetçiliğe devşirerek ve bazen ikisini birleştirerek bir anlamda milliyetçiliği kutsallaştırıyorlar. Tanıl Bora geç modern milliyetçilik üzerine düşünürken milliyetçiliğin bu yönüne dikkat çekiyor; “Modern milliyetçilik kendisinden önceki dini dünya görüşünü yeniden üretti, geç modern de modern milliyetçiliği yeniden üretebilir” (1995), diyor ve Carl Schmitt'ten yaptığı bir alıntıyla “Modern devlet öğretisinin bütün temel kavramları laikleştirilmiş teolojik kavramlardır”, diye de ekliyor. “Hayali Cemaatler” kitabında Anderson milliyetçiliğin liberalizm, faşizm gibi olgularla değil de “akrabalık”, “din” gibi olgularla bir arada düşünülmesini önermiştir (Anderson, 2015:20).

Bu noktaların dışında Sanayi Devrimi milliyetçiliğin gelişiminde önemli bir durak olarak görülebilir, Gellner *Uluslar ve Ulusçuluk* adlı kitabında bu gelişimin etkilerinden söz ediyor. Sanayi Devrimi ile oluşan karmaşık işbölümü yapılarının merkezileşme süreçlerini harekete geçirdiğini ve kaçınılmaz olarak milli devletleri doğurduğunu belirtiyor (Gellner, 2008) Fransız devrimi de milliyetçilik olgusunun yükselmesini sağlayan tarihi olaylardan biri. Fransız devrimi ile daha da kuvvetlenen eşitlik özgürlük gibi talepler dünyaya yayılırken, imparatorlukların bu devrimden kendi bütünlüklerinin aleyhine yönünde etkilendiklerini görüyoruz. Türkiye'nin kurulduğu topraklardaki bir önceki iktidar biçimi olan Osmanlı İmparatorluğu, Bulgaristan, Yunanistan gibi devletlerin kendisinden ayrılarak bağımsızlıklarını ilan etmelerini Fransız Devrimi'nden sonra yaşamıştır. Fransız Devrimi daha önce Osmanlı içinde bir tebaa olarak yaşayan bu halkların bağımsızlık mücadeleleri için bir örnek teşkil etmiş, bu mücadelelerde öne çıkan vurguların başında ise milliyetçilik vurgusu gelmiştir (Oran, 2012).

Milliyetçiliğin modernizmle beraber dinin toplumlardaki yerini de ele geçirdiğini, ya da dönüşüme uğrattığını görüyoruz. Naci Bostancı modernizmin bu etkisini Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabından bir alıntıyla destekliyor;

“Modernizm; girdap, alt üst oluş, yitirilen kutsallık, aidiyet, mekân...” (Bostancı, 1999). Modernizmle beraber yükselen ulus-devletlerde kendini devletine adama, milleti için çalışma, onu “en yüce” millet yapma gibi söylemler yaratılarak toplumların bu yönde telkin edildiğini görüyor ve günümüzde de hala buna tanık oluyoruz. Sanayi Devrimi’nin de etkilerini gördüğümüz kendi ulusunu ön plana çıkarmaya dayalı rekabetçi anlayış da milliyetçilikle besleniyor. Modern bir yapı olan devlet kendine yine kendisi gibi modern uluslar inşa ediyor, her devlet kendisine bir tarih ve bir gelecek çiziyor. Bu doğrultuda milliyetçilik de popüler söylemle milletin “tutkallarından biri” görevini görüyor.

Ancak günümüzün neo-liberal ve küreselleşmeye dayalı ekonomik yapısı içerisinde geniş anlamda ulus devlet modelinin konumu sarsılmaktadır. Burjuvazinin ve sermayenin artık çok uluslu niteliğe bürünmesi devletlerin milliyetçilik politikalarında da önemli kırılmalara yol açıyor. Bostancı’nın (1999) kitabında Marx’tan alıntılanarak kullandığı “vatani olmayan burjuvazi” kavramının bugün bir anlamda gerçekleşmekte olduğunu görüyoruz. Ekonominin devletlerin politikalarını belirlemedeki rolü düşünülünce bu tespit yabana atılmaması gereken bir tespit. Tanıl Bora da (1995) bu konuda “Küreselleşmeyle ‘tam kapitalizme’ geçişle milliyetçilik de lüzumsuzlaşan dolayımardan biri oluyor” şeklinde bir yorum getiriyor ve geç modernlikte milliyetçiliğin nasıl bir dönüşüm geçireceğinin izlenmesi gereken bir durum olduğundan söz ediyor. Bu izlenmesi gereken durumun son yıllarda getirdikleri ise, küreselleşmenin yok ettiği milliyetçilik değil dönüştürdüğü milliyetçilik olarak karşımıza çıkıyor. Küresel sermaye hala işlevselliğini koruyan milliyetçiliğin işletimlerinden vazgeçmek yerine onu daha “faydalı” hale getiriyor. “Makro milliyetçiliklerden mikro milliyetçiliklere geçiş” olarak tanımlanabilecek bu gelişmenin sonuçlarını görmek için ise bir süre daha gözlemlemek gerekli.

3.2. Sovyetler Sonrası Milliyetçilik Uygulamaları

Çalışmanın araştırma sorusu doğrultusunda Azerbaycan’ın SSCB sonrası tarihine yoğunlaşıyoruz. Azerbaycan, Anderson’un da söylediği gibi, tarihçiler tarafından modern,

milliyetçiler tarafından kadim olarak ele alınan ulus-devlet modeline 1991 yılında bağımsızlığını ilan ederek geçiş yaptı (Anderson, 2015: 19) Sovyetler Birliği'nin çöküşüyle ortaya çıkan büyük ideolojik boşluğu aradan kaldırmak için Azerbaycanlılar “kurtuluşu” milliyetçilikte buldu. Özellikle Aliyev rejiminin iktidara geldiği günden bu güne kadar Azerbaycan'da Azerbaycan'cılık siyaseti yürütülmektedir:

Özgünlük kaygısıyla farkındalık yaratmak adına, 20. yüzyılın başında Azerbaycan düşünce dünyasını şekillendiren Türkçülük, İslamcılık ve Çağdaşlık gibi idealleri tek çatı altında toplayan Azerbaycancılık düşüncesinin, 20. yüzyılın sonunda tekrar gündeme getirildiği görülmektedir. Azerbaycancılık, coğrafyaya dayalı bir kültür milliyetçiliği olarak ele alınabilir. “Biz nadir bir ırkın varisleriyiz. Her bir Azerbaycan vatandaşı bu ırka layık olmaya çalışarak büyük bir tarihi geçmişi, zengin medeniyeti, yüksek maneviyatı olan ülkemizin hem dününe, hem bu gününe, hem de geleceğine derin bir mesuliyet hissi ile yaklaşmalıdır” (H.Aliyev'den akt Hacisalihoğlu, 2011: 254).

Diğer Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nden ayrılan ülkeler gibi Azerbaycan da 1990'ların başında Sosyalizmle mesafelenme çabası içindeydi. Bağımsızlığına kavuşmak için on binlerce insan kendini sokaklara attı, yüzlerce insan bu mücadelede hayatını kaybetti. Şüphesiz karşısında düşmanı olarak “Sol”u bulan toplumun tek yolu “Sağ”a sığınmak oldu. Bir milliyeti belirleyen önemli faktörler ortak dil, din, adet, tarih ve coğrafya olarak tanımlandığı için, Azerbaycan örneğinde de benzer unsurların düzenlenmesi ve kurumlaşması kabul eildi. Bu ulus-devlet hayalini gerçekleştirmek için atılan önemli adımlardan biriydi. Böylelikle, 90'ların başından itibaren Azerbaycanlılar ulus-devlet modeline geçiş, milliyetçi duygularla tanışlık ve etnik kimlik edinme amacıyla bir yola çıkmış oldu. Bu çalışma 25 senelik yolculuğun vardığı sonuçları ele almaktadır.

Tohidi'ye göre, Sovyetler sonrası Azerbaycan toplumu diğer eski SSCB ülkelerinin üyeleri gibi kendi etno-kültürel kimliklerini ve milliyetlerini yeniden düşünmek, belirlemek ve tanımlamak peşindedir. Bu süreçte toplum aynı anda geriye dönük ve ileriye yönelik kararlar vermek zorunda kalarak hem eski tarihini, dinini ve geleneklerini kazımakta, hem de, Doğu ve Batı toplumlarının sunduğu güncel ve geleceğe yönelik alternatifleri gözden geçirmektedir (Tohidi, 1996: 120). Dolayısıyla devlet milli destanlar, kültürel etoslar ve sembollerin yeniden inşasına zemin yaratmıştır. Türkçülük, Zerdüştlük, İslam gibi arka

planda kalan kavramlar yeniden yaygınlaşarak insanlarda toplumsal hafızanın oluşturulması için içirme veya dışlama yoluyla faydalanılan olgulara dönüşmüştür. Ayrıca bu çerçeve, iktidarın, toplumun kollektif kimliğini Ermenilerin işgaline maruz kalan Dağlık Karabağ üzerinden kurmasına önayak oldu (Cornell, 2001:78-125). Bağımsızlığına yeni kavuşmuş halk bu sefer de söylemde kaybeden rolüne bürünerek sarsıntı geçirdi: Azerbaycan’da uzun süreli İran hâkimiyeti ile tarihsel ve söylemsel olarak dile getirilen Türk kökenleri arasında kalan bir halkın hâlihazırda pek sağlamlaşmamış ulusal kimliği, bir anda kendisini “Ermeni saldırısı”na karşı bir tepki biçiminde ifade etti. Ermenilerle Azerbaycanlıların yüz yıllarla yan yana yaşadığı topraklar olan Dağlık Karabağ’ın Ermenilerce zabtı, tarihsel kopukluklar nedeniyle kimlik karmaşası içinde olan yüzbinlerce Azerbaycanlının kendilerini özdeşleştirdikleri bir simgeye dönüştü, tutundukları bir katalizatör haline geldi. Karabağ sorunu 70 senelik komünist arka plana sahip olan toplumda milliyetçi, patriotik duyguları uyandırmak için çok kuvvetli bir araçtı. Fakat bu mesele bir taraftan da yeniden kimlik tartışmalarına sebep olmuştur. Kaldı ki bu tartışma aslında hiç bitmemektedir. Bugün Azerbaycanlı’lar olarak tanımlanan Azerbaycan vatandaşları eskiden Çarlık Rusya’sı döneminde Müslümanlar, Tatarlar olarak adlandırılmıştır. Sovyetler Birliği’nin ilk dönemlerinde Türkler diye tanımlanıp en son 1937 yılından itibaren Azerbaycanlı’lar kimliğine kavuşmuştur (Cornell, 2011:258). Bağımsızlığının ilk yıllarında tekrar Türkçülük ideolojisi ön plana çıkmıştır. Fakat Azerbaycan Komünist Partisi’nin ilk kâatibi Haydar Aliyev tekrar iktidara gelince (1993), Azerbaycanlı ideolojisini sürdürmeye başlamıştır. Tüm bu etkenler toplumun kendi kimliğini sorgulamasıyla neticelenmiştir. Azeri mi, Azerbaycanlı mı? Azeri Türkü mü, sadece Türk mü? Bu sorular hala toplumun kafasını karıştırmaktadır. Milliyetçilik duygusu arada kalmışlık duygusuyla iç içe geçmiştir.

4. ULUS-DEVLET AZERBAYCAN

Petrol sayesinde “potansiyel olarak Kuveyt’ten çok daha zengin” olan bu ülkede nüfusun yüzde 20’si düşük istihdamdan etkilenmektedir. Burada, yoğun kimlik arayışı, Sovyet sistemi tarafından gelişmesine izin verilmeyen ve paramparça edilen bir toplumda ifade

edilememiş bütün diğer toplumsal düş kırıklıklarıyla doğal olarak iç içe geçiyor. Bakülü işsiz, Sumgayıt'ın gecekonduarında yaşayan sakinin önyargılarında, Ermeni sadece Dağlık Karabağ'ı Azerbaycan'dan söküp alacak kişi değildir: Ermeni varlıklı kentliyi, emperyalist gücün hizmetindeki sömürgeci *yabancıyı* simgeler. Dolayısıyla, Ermeni kimliğinin bir kurucu öteki olduğu düşünülmektedir. (Urjewicz, 1993:107).

Bakü toplumu büyük oranda Türk etnisitesinden geldiğini kabullenmektedir. Ama bunun yanında, Kafkasya coğrafyasında oluşan, İran ve SSCB iktidarından beslenen ve şekillenen kültürden de vazgeçmemektedir. Bu nedenle aslında Azerbaycanlılar için "kendi kimliğini adlandırmamak, kendini kesin bir biçimde Türk, Fars veya Rus diye adlandırarak sınırlandırmaktan daha kolay"dır (Cornell, 2011:259). Roy'a göre; Azerbaycan ve diğer Birlik cumhuriyetleri, kayıp bir ulusun tarihsel hafızasını keşfedemedikleri gibi, Ermenistan, Gürcistan ve Baltık ülkelerindeki gibi milliyetçi bir harekete de sahip olmamışlardır.

Fakat çiçeği burnunda olan bu yeni cumhuriyetler ortak bir karar almışçasına Batı'ya dönük ulusalcı bir söylemi uygulamaya koyuldular. Burada söz konusu edilen uluslaşma, bir etnik temelden hareket eden entelektüellerin ideolojik rasyonelleştirmeleri sonucunda değil mevcut cumhuriyetler üzerinden inşa edilmiştir. Bu yüzden bu tür bir uluslaşma süreci olsa olsa bir habitus'tur, kurgulanmış bir ideoloji değildir (Roy, 2005: 7-8).

Sovyetler sonrası Azerbaycan'ı, Anderson'nun *Hayali Cemaatler*'inde (1983) ifade edilen ve sıklıkla referans verilen cümlesinin bir somutlaması gibidir. Anderson (2015: 20) der ki "Ulus, hayal edilmiş bir siyasal topluluktur- kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir". Azerbaycan da bu yönde ulus-devlet olmaya yönelmektedir.

Bağımsızlık döneminden başlayarak bu güne kadar Sovyet geçmişi Azerbaycanlının hafızasından kazanmaktadır. Bakü'nün bir parçası olduğu 70 senelik tarih yok sayılacak kadar önemsizleştirilmektedir. Okullarda öğrencilere Azerbaycan SSC ile ilgili çok az, üstünkörü bilgiler aktarılmaktadır. Bağımsızlık döneminde kentsel dönüşümle ilgili yapılan ilk proje Marx, Lenin ve b. heykellerini kaldırılmak, sokak, müze isimleri değiştirilmek-millileştirilmek olmuştur. Hatta SSCB'yi geçelim, bu coğrafyaya demokratik şartları, sosyal refahı ilk kez getiren dönem olan Halk Cephesinin 1918'de kurduğu Azerbaycan

Cumhuriyeti dönemi de unutturulmaktadır. Azerbaycanda ilk üniversitenin kurucusu, doğu coğrafyasında kadınlara oy hakkı tanıyan ilk cumhuriyetin kurucusu Memmed Emin Resulzade'nin ismini taşıyan kurumların (Örneğin Bakü Devlet Üniversitesi) adı değiştiriliyor, heykellerinin üstü kapanıyor. Çünkü Ulus Devlet Azerbaycanı için yeni tarih yazılmıştır ve bu tarih Aliyev'lerin iktidara geldiği günden itibaren başlamaktadır. Bu açıdan İbrahimbeyov filmleri bizlere alternatif tarih okuma olanağı sunmaktadır. Azerbaycanlılar Sovyet geçmişiyle ilgili öğrenmek istediklerini tarih kitaplarından değil, İbrahimbeyov filmlerinden okuyabilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, Azerbaycan'ın SSCB sonrasına bakmak için İbrahimbeyov'un *Elveda Güney Şehri* (2006) filmi ele alınacaktır. Bu konudaki literatür ise aynı dönemi şu şekilde aktarmaktadır: Azerbaycan'ın ulus devletleşme sürecindeki toplumsal dönüşümü ve yeni toplumun sisteme uyum sağlamasıyla ilgili bir takım çalışmalar yapılmıştır. Örneğin İsmail çalışmasında bu süreci Azerbaycanlıların kendilerine karşı yabancılaşması olarak değerlendirmektedir:

Bağımsızlıkla başlayan süreçte Cumhuriyetle belirlenen sosyal ve kültürel değişme modeli olan, modernleşmeyi ve demokrasiyi özümseyememiş olmamızdan, yeni kültürün eski kültürle uyuşmaması, barışamaması sonucunda toplumumuzda görülen yabancılaşmanın somut bir görünümü olarak irticai hareketlerin görülmesidir. Bu irticai hareketler, sadece sembol bazında geçici, psikolojik doyum olarak yaşandığında toplumsal bunalım olarak toplumun sağlığını ve sürekliliğini tehdit etmeyecektir. Ancak, bu hareketler sürekli bir hal alıp da, sistemi tehdit eder duruma geldiğinde bu tür toplumsal durum; Azerbaycan toplumun dengesini bozacak ve sosyal bunalımlara zemin hazırlayacaktır. (İsmail, 2010: 112)

İsmail 1990'lardan beri devam eden sıkıntının ve aradakalmışlığın günümüzde de çok aktüel olduğunu belirtmektedir. Azerbaycan'daki sosyal-kültürel çözülme tehlikeleri, günümüzde de devam etmektedir. Yüzyıllardır aynı mekânda dost, kardeş ve bütünlüşmüş olarak yaşayan kesimler yapay farklılıklar ve düşmanlıklarla uzaklaştırılmaktadır. (İsmail, 2010: 140)

Bundan başka SSCB'nin çöküşünü ile Azerbaycanlıların neleri kaybettiği üzerine Galip de muhtelif fikirler söylemiştir. Sovyetler Birliği'nin ekonomik sistemi vatandaşlara tam istihdam ve sosyal güvence sağlıyordu. Devlet üniversiteden mezun olanlara iş garantisi veriyordu. Özellikle, SSCB döneminde kadın işçilerin oranı her zaman çok yüksekti. Dolayısıyla, her vatandaş sosyal sigorta ve emeklilik haklarına sahipti. Birlikten kopuş post

Sovyet ülkeleri işsizlikle ilgili ciddi sıkıntılara maruz bıraktı. Bunun üstünde, birçok vasıflı işçi iş yerlerini kaybederek düşük kaliteli işlerde çalışmaya mecbur kaldı (Galip, 2007: 77). Tabii ki, yıllar boyu iyi işlerde çalışmaya alıştıktan sonra birçok insan kötü şartlarda çalışmayı kaldıramayıp evlere kapandı. Örnek olarak ünlü gazeteciler, öğretmenler ve memurları söyleyebiliriz. Bu da toplumsal bunalımın katmanlarından biridir. İllner ise genel olarak SSCB'nin çöküşünün toplumdaki etkisini aşağıdaki şekilde maddeler halinde özetlemiştir:

1. Komünist rejiminin çöküşü ve bu rejiminin normatif sisteminin meşruluğunu yitirmesinden doğan belirsizlik. 2. Bireyin özgürlüğüne yapılan genel vurgudan dolayı kişinin pervasızca kendi çıkarlarını bir hak olarak algılaması. 3. Bireylerin özel yaşamları üzerinde devlet kontrolünün kaldırılmasının getirdiği “özgürlük şoku” 4. Yeni kural ve yasaların eksikliği veya eski hukuk sisteminin yeniden üretiminde göze çarpan yavaşlık ve yeni yasaların kusurları 5. Sınırların açılmasıyla hem Doğu, hem Batı ülkelerinden örgütlü cinayetin ülkeye akışı 6. Kamu malının yasadışı yollarla dağıtılması ve özelleştirilmesi için ortaya çıkan olağanüstü fırsatlar (İllner, 2004: 162).

Özetlersek, Azerbaycan'da insanların toplumları ile ilgili düşünceleri son derece düşüktür. Bireysel düzeyde insanların diğer kişilere güveni sarsılmış durumda, birçoğu kendini kayıp ve topluma yabancılaşmış hissetmektedir. İnsanlar sosyal hizmetlerin kalitesini düşük olarak değerlendirmekte ve kendi topluluklarını güvenilir bulmamaktadır (Galip, 2007: 84).

Milliyetçilik ve din ilişkisine dönük gelişmeleri izleyerek devam edelim. Sovyetler sonrası Azerbaycan'ında kimlik kurgulamasının ana araçlarından biri de İslam dini olmuştur. Çarlık Rusya'sı devamında Sovyetler Birliği döneminde din toplumun hayatından uzaklaştırılmıştı. Özellikle SSCB ideolojisiyle büyüyen kuşak kendisini ateist olarak tanımlamaktaydı. Ama bağımsızlıkla milliyetin icadı sürecinde, “tek din” çerçevesini kurmak adına İslam dini de işin içine girmiştir. Zamanla camilere giden insanların sayında artış söz konusu olmuş, medyada, akademide, sosyo-politik tartışmalarda dinin yeri artmıştır (Aliyev, 2004). Tam da bu dönem, yeni sisteme geçen ülkenin ekonomik düzeyi kadar eğitim düzeyi de bir takım mühim sarsıntılar yaşamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin Bakü'de ve diğer şehirlerde açtığı ücretsiz liseler bu dönemde faaliyete başlamıştır. Din ve Kuran eğitimine yönelik Diyanet Vakfı'nın eğitim sistemi de yeni kuşak Azerbaycanlıların dine karşı bağının artmasında mühim role sahip olmuştur. Tüm bunlara rağmen

araştırmalara göre ülkenin bağımsızlığının ilk 10 senesinde nüfusun yalnız % 4-6 kendini ibadet eden Müslüman olarak tanımlamıştır. Aynı yıllarda nüfusun % 87-92 ise kendini sadece kültürel anlamda Müslüman olarak adlandırmaktaydı (Aliyev, 2004: 29). Bugün Bakü’de ne camilerin sayında hızlı artış, ne de ibadet eden Müslümanların sayında bir değişim vardır. 70 senelik aradan sonra İslam dini bu ülkede etnik ve kültürel bağlara sadakatten başka bir işleve pek de sahip olamamıştır. Dolayısıyla devletin Müslümanlaştırma hamlesinin pek de tutmamış olduğu söylenebilir.

Bağımsızlık sonrası ulusallaşmak için yapılan başka bir çalışma da yerlerin ve soyadlarının Türk ve İslam tarihi ile ilgili adlarla değiştirilmesidir. Tarihi kişiliklerin adları çeşitli kurumlara, caddelere, meydanlara verilmek suretiyle Türk yer adlarının yeniden canlandırılması işi hızlandırılmıştır (Hacısalihoglu, 2011: 257)

5. ÇİFTDİLLİLİK

Dil, ilk bakışta basit ve saydam bir şey, simgeleri (sözcükleri) kullanarak *şeyleri* (fiziksel nesneler, düşünceler, duygular, vb.) temsil eden bir ifade sistemi olarak görülür. Buradan da, sanki teknik olarak gerçekliği adlandıran edilgen bir şey, yansıtan bir aynaymış sonucuna varılabilir. Oysa dil aynı zamanda etkin bir şeydir: İmgelemi harekete geçirir, duyguları tetikler ve yalnızca çevremizdeki dünyayı yansıtmakla kalmaz, neyi nasıl gördüğümüzü ve onlara karşı aldığımız tavırları etkiler. Bu anlamda, ideolojinin üretilmesine ve yeniden üretilmesine katkıda bulunur. Nitekim dilin propaganda gücü de buradan gelir. Dil salt bir iletişim aracı değil, siyasal ve ideolojik bir silahtır (Berktaş, 2010:12).

Coward ve Ellis’e göre, dili toplumsal bireyin inşa edildiği yer olarak görmek mümkündür. Bu nedenle dil üzerine yapılan çalışmalar insanı “özne” olarak, yani bir topluluğun dili kullanan bireyi, toplumsal ve tarihi bir varlık olarak ele alırlar. Diğer deyişle insan, diliyle birlikte toplumsal, tarihsel ve bireyselin kesişme noktası olarak görülebilir (akt. Sancar, 2008: 87). Etnografik iletişim çalışmaları, bir dilin gramatik ve sistematik yasalarının yanı

sıra onun kültürel bağlamı ve ideolojik yönünü de incelemektedir. Bu çalışmalar bilim dünyasına dilin sosyolojik, kültürel ve politik açıdan taşıdığı önemini açığa çıkarmaya önayak olmuştur (Chomsky 1977b:153).

Bu perspektiflerle birlikte ulus-devlet kurgusunda genellikle “tek dil” merkeze oturmuştur. Peki, iki dilde düşünerek varolan insan ve toplum açısından dilin yeri ve işlevi nedir? İki dilde düşünen insanın toplumla ve dünyayla ilişkisindeki aradakalmışlık duygusu göze çarpıcıdır. Çokdilli bir toplumun içinden gelen Edward Said bilingualizm’le ilgili kişisel deneyimini şöyle aktarmıştır:

Bildiğim tek şey, her ikisinin de (Arapça ve İngilizce) oldum olası hayatımda olduğu, birinin kimileyin alaycı kimileyinse hasretli bir edayla ötekinde kendini sezdirdiği, çoğunlukla her birinin diğerini düzelttiği, diğeri üzerine akıl yürüttüğü. Her ikisi de mutlak anadilim gibi görünebilir, ama aslında ikisi de değil (Said, 2014:22).

Dilbilimciler bir dilin diğer dillerden beslenmeden varolamadığının farkına vardığı günden beri dillerarası etkileşim üzerine düşünmeye başlamışlar. Bir dilin gelişim süreci o dili konuşan toplumun yaşadığı tarihi ve siyasi gelişmelere bağlı olarak değişmektedir (Le Page, Tabouret, Keller, 1985) Tarih boyu süregelen savaşlar, toprak alışverişleri, coğrafi bölünmeler, mecburi göçler sonucunda her dil toplumu başka bir dil toplumuyla etkileşime girmiş, her dil başka bir dilden esinlenmiştir. Bu etkileşimin boyutları tarihsel deneyimlere göre farklılaşıyor; örneğin tahakküme maruz kalan toplumun hayatına ve diline sadece yeni sözcükler geçmiyor, kimi durumlarda bu etkileşim toplumun gündelik yaşamına yeni bir dilin geçmesiyle de gerçekleşiyor. Çiftdillilik ve/ya çokdillilik, psikoloji, siyaset bilim ve sosyoloji alanlarının son yüzyılda daha yoğun ilgilendiği konulardır. Giderek daha da küreselleşen dünyada hemen hemen herkes herhangi bir yabancı dilde bir kaç kelime bilmektedir. Bununla birlikte çiftdillilik tam olarak hangi sınırlamalar dâhilinde tanımlanmalıdır? Örneğin ikinci dil bilen herkes veya iki dil ile iletişim kuran tek bir etnik topluluk çiftdilli midir? Zira çiftdilli olmakla yabancı dil bilmek arasındaki bir ayrım olmalıdır. Cevaplamadan önce, soruyu genişleterek devam edelim. Dünyada yaklaşık 200 devlet ve 6900’den fazla dilin var olduğu bilgisi, bize - her ne kadar resmi olarak tanınmasa da - birçok ülkede ikiden fazla dilde konuşulduğu gerçekliğini açıklıyor (Bhatia, Ritchie,

William, 2012:448). Bu bilgiden hareketle birçok toplumun aslında çiftdilli olduğunu idda edebilir miyiz peki?

Kavramı tanımlayan çalışmaları örnekleyecek olursak, erken dönem çiftdillilik çalışmalarında çiftdillilik'in iki dili de aynı seviyede bilmek olarak ele anıldığını izleyebiliriz. Bloomfield'e göre çiftdillilik her iki dili anadilli seviyesinde konuşmaktır (Bloomfield, 1935:56). Çiftdillilik çalışmalarında toplumsal çiftdillilikten çok çocuklarda çiftdilli eğitim alanına yoğunlaşmıştır. Çiftdilli toplum üzerine çalışmalara Weinreich'in araştırmaları önayak olmuştur. Weinreich'e göre toplumsal çiftdillilik bu toplumun konuşma biçimini ve toplumsal iletişimini şekillendiren etkenlerden biridir. Weinreich, çiftdilliliği iki veya daha fazla dilin aynı kişi tarafından konuşulması olarak tanımlamıştır (Weinreich ,1952).

Webster' in sözlüğünde (1961) çiftdilli kişi, iki dile de eşit derecede yetkin olandır. Çiftdillilik ise, iki dilin sürekli kullanımı olarak tanımlanmaktadır. Çağdaş çiftdillilik tanımları erken dönem yapılan tanımlardan biraz farklılaşmaktadır. Güncel çalışmalarda konuştuğu ikinci dili mükemmel bilmemesine rağmen o dili gündelik hayatında kullanan toplum da çiftdilli toplum olarak tanımlanmaktadır (Meckovskaya, 1994:302).

Peki, toplumun çiftdilli olup olmamasına kimler nasıl karar vermektedir? Tarih bize gösteriyor ki, bir ülke resmi olarak tekdilli olmasına rağmen vatandaşlarının çoğu iki veya daha fazla dil konuşabilir. Diğer taraftan resmi olarak çiftdilli bir ulus-devlette toplum tekdilliliğe daha yakın olabilir (Bhatia, Ritchie ve William 2012: 6). Birden fazla dil bilmek her zaman bireyin sosyal, ekonomik ve politik imkânlarını artırmıştır. Aynı zamanda çiftdilli toplum da her iki dilin sayesinde, her iki kültürle içiçe geçerek, her iki toplumsal grubun edebiyatı, felsefesi, tarihi ve inançlarıyla ilgili bilgilere kolaylıkla ulaşabilir (Wei, Dewaele, Housen 2011:3).

Azerbaycan gibi post SSCB ülkelerinde milyonlarca insan uluslararası iletişim dili olan Rusçanın yerine günümüzde İngilizce, İspanyolca ve Fransızca öğrenmektedir. Bağımsızlık ve sosyal mobilite döneminde insanlar çiftdillilik veya çokdillilik konusunda kendi bireysel tercihini yapmakta özgündür (Coulmas, 2013, akt Aronin). Çiftdilliliğin kültürlerarası

iletişimi genişleten özgür ruhu genellikle milliyetçi devletler için bir engeldir. Bu da çiftdillilerin iktidar tarafından tekdilli olmaya cesaretlendirilmeleri veya zorlanması durumlarında, kimlik sorgulama gibi bir dizi sıkıntılarla karşılaşmalarına sebep olmaktadır (Wei, Dewaele ve Housen, 2011: 4). Fishman, çalışmalarında çiftdilliliği sadece bireysel veya toplumsal sınıf olarak değil, aynı zamanda sosyokültürel norm olarak da ele almıştır (Wei, Dewaele ve Housen, 2011:16). Onun gibi diğer araştırmacılar da kimlik inşasında ve iktidar ilişkilerinde dil ideolojisinin nasıl bir role sahip olduğunu merak etmişlerdir (Bloomaert 1999; Hill & Hill 1986; Kulick 1992; Schieffelin et al 1998; Woolard 1985).

Daha önce ifade edildiği üzere Azerbaycan'da bugün hem Rusça hem de Azerbaycanca, değişik düzeylerde etkin olarak kullanılmaktadır. Bu doğrultuda, yukarıdaki çalışmalar Azerbaycan toplumunun çiftdilli pratiklerine ve Azerbaycan iktidarının çiftdillilikle ilişkisine bakmak açısından önemlidir. Kavram etrafındaki tanımsal ve kategorik değerlendirmelere, bunun yanı sıra diğer çiftdilli ülkelerdeki örneklerle bakmak, Bakü'nün kimlik ve aidiyet ilişkilerini anlamak için önemlidir.

5.1. Bakü'nün Dil Toplumu

Çalışmanın sahası Azerbaycan'ın başkenti Bakü'dür. 19. yüzyılda Bakü öncelikle Rusya'nın kenti olarak şekillenmiş, daha sonra hem Rusya İmparatorluğu zamanında, hem de sosyalist rejimi dâhilinde Rusça konuşan enternasyonalistlerin evi olmuştur. 1872 yılında nüfusun %95'nin Azerbaycanlı olmasına rağmen, çok geçmeden 1913 yılında bu rakam %38'e inmiştir. Bakü Sovyetler Birliği'nin enternasyonalist-kozmpolit başkentlerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Zengin petrol yatakları SSCB'nin her tarafından çalışanların, tüccarların hatta entelijansiyanın Bakü'ye akışına sebep olmuştur. Sonuç olarak, Bakü 1960'larda çokkültürlü, çiftdilli entelektüellere ev sahipliği yaparken, yerel toplumun da göçmenlerin etkisi altında şekillendiğine tanıklık etmiştir. Sovyet otoritesinin uyguladığı göç siyaseti, ülkenin farklı yerlerinden yetenekli insanların Bakü'ye

yerleşmesine önayak olmuş, Azerbaycan ³rayonlarından başkente yönelik göçe engel olmuştur. 20. yüzyılın ortalarına doğru Bakü, eğitim sistemi ve kültürel politikalar sayesinde büyük oranda Rusça konuşan insanların başkentine dönüşmüştür (Sayfutdinova 2009: 37).

İnsan düşünen sosyal varlık olarak dünyada bir yere sahipse, dil düşünmenin ana araçlarından biridir. Nitekim ulus-devletler ve yapılarındaki iktidarların ana amaçlarından biri de toplumu bir arada tutmak, olabildiğince birlik içinde yaşatmak olmuş, bu doğrultuda yurttaşların aynı dilde konuşmasını önemsemiş ve yasalaştırmışlardır. Azerbaycan’da milli kimlik boşluğunu doldurmak için Azerbaycan dilinin tek resmi dile dönüştürülmesi de bunun bir örneğidir. Azerbaycan dili milliyetçi ideolojinin bir ürünü haline gelmiştir. Azerbaycan’da yaşayan etnik Azerbaycanlıların ana dili daha önce de vurgulandığı gibi Azerbaycanca’dır. Azerbaycan dili Türk dillerinin Oğuz koluna ait olup Anadolu Türkçesi’ne önemli ölçüde benzemektedir. Bu iki dil arasındaki farklılıklar Moğol ve Türk etkileriyle açıklanmaktadır (Coene, 2010:74). Tarih boyu Farsça, Arapça ve Rusçanın zaman zaman denetim dili olması, toplumun konuştuğu dili kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Arap ve Fars yönetiminin etkisi dile bir dizi kelimenin geçmesini getirmiş, Rusça Rus tahakkümü zamanından başlayarak toplumun hayatında ve dilinde yoğun olarak yer almaya başlamıştır.

Tadeusz Swietochowski (1995) 18. yüzyıla kadar Azerbaycan’ın İran’la ortak tarihe sahip olduğunu belirtmiştir (Fiermann, 2009). SSCB geçmişinden daha önce Azerbaycan 1918-1920 yıllarında iki sene boyunca Kafkasya’nın ilk bağımsız cumhuriyeti olarak tarihe geçmiştir. Cumhuriyet döneminde Azerbaycan’ın resmi dili Azerbaycanca’dır (Coene, 2010: 33) Erken cumhuriyet dönemde yürürlüğe giren dil kanununa göre: “Devlet lisanı Türk dili olarak belirlenmiş, ayrıca mahkeme, idari işler ve diğer vazifeler başında duranlar bu lisanı öğrenene kadar hükümet müessiselerinde Rus dili istimalına da müade edilsin” (Devlet lisanı hakkında karar, 27 Haziran 1918).

³ Rayon – SSCB döneminde her hangi bir şehre dahil olan inzibati, iktisadi ve coğrafi bütünlüğü olan yer. Türkçe’de karşılığı taşra olabilir. Kasabadan büyük, Şehirden küçük ilçe.

Çarlık Rusya'sı döneminden başlayan Rusça öğrenme geleneği daha sonra yeni boyuta ulaşmıştır. Azerbaycan'ın 70 senelik SSCB geçmişi boyunca Rusça resmi yazışmaların dili olmakla birlikte, okulların, iş yerlerinin, iletişim araçlarının da dili olmaya başlamıştır. Rus dili, dışsal bir güçle konuşan insanlar arasındaki bir süreklilik olmaktan çıkarak, dili kullananların kendi aralarında gerçekleştirdikleri konuşmalarda da yer edinerek gündelik dilin bir parçası olmaya başlamıştır.

Azerbaycan dili SSCB döneminde Moskova tarafından hoşgörüyle karşılanan dillerden biri olmuştur. Azerbaycan gibi Gürcistan ve Ermenistan'ın da meclisinde yürürlüğe giren dil siyasetinin diğer SSCB ülkelerine göre daha esnek olduğuna şahitlik ediyoruz. 1978 yılında yayınlanan Birleşik Cumhuriyetler Anayasasında tüm sosyalist cumhuriyetler içerisinde yalnız Azerbaycan, Gürcistan ve Ermenistan'ın ana dilleri resmi devlet dili olarak belirtilmiştir (Fierman,2009).

5.2. Eğitim

SSCB'nin tüm ülkelerde uyguladığı zorunlu eğitim politikasının sonucu olarak Azerbaycan'da da ahalinin tamamı okuyup yazmayı öğrenmiştir. SSCB dönemi Azerbaycan'ında eğitimin dili prestij meselesine dönüşmüştür. Niceliksel araştırmaların sonuçlarına dikkat yöneltirsek, 1987 yılında Bakü okullarındaki tüm etnik grupların %44'ünün eğitimini Azerbaycan dilinde aldığının şahidi oluruz. 1980'lerde etnik Azerbaycanlıların beşte biri Rus okullarında eğitim almaktaydı. Buna ek olarak Rus okullarında eğitim alan öğrencilerin eğitim gereçlerinin ve genellikle eğitim düzenlerinin daha yüksek olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca Rus okullarında Azerbaycan dili önemli dersler sırasında yer almamaktaydı (Garibova, 2009: 7-32). Azerbaycan sektörü okullarında ise 1938 yılında yürürlüğe giren kanuna göre Rusça hem ortaokul, hem lisede öğrenilmesi zorunlu olan önemli dersler arasındaydı (Fierman, 2009: 89). Bu kanun Brejnev döneminde ön plana çekilmiş ve SSCB nüfusunun Rusça öğrenme oranını hızla yükseltmiştir (Fierman, 2009). Rus dili hem Sovyet coğrafyası dâhilindeki halklar arasında iletişim ve kültür dili

oldu, hem de siyasi ve edebi faaliyetin de dili haline geldi. Rusça eserlerin çokluğu hem Rus kültürünün yaygınlaşmasına hem de dünya edebiyatından eserlerin Rusça vasıtası ile takip edilmesine yol açtı. Rus dilinin yaygın kullanımı, bu dilde eğitim alanların sayısının artmasına, Azerbaycan'daki siyasi seçkinler ve aydınlar arasında kullanımının yaygınlaşmasına sebep oldu. Gerek Rus dilinde yazının çokluğu ve çeşitliliği, gerekse Rus dilinde eğitimin Azerbaycan dilinde eğitime göre daha nitelikli olmasından dolayı özellikle üniversite seviyesinde Rus dilinde eğitime eğilimin artmasına sebep oldu. Bunların sonucu olarak da Sovyet sonrası dönemde eğitilmiş çevreler arasındaki ana dildeki yetersizlik ulusal kimliği zedeleyici ve ulusal kimliğin korunmasına zarar verici bir unsur olarak değerlendirildi. Alfabe değişikliği meselesi ise ulusal kimliğin yeniden tanımlanması sürecinde ulusallık ve aidiyet kavramlarının bir parçası olarak ele alındı. İş yerleri konusuna geldiğimizde ise, Rusçanın resmi iş yerlerinde büyük öneme sahip olduğunu görmekteyiz. Zaman içinde Bakü'de çalışan Azerbaycanlıların Rusça dilinde kendini daha iyi ifade ettiği gerçeği bir olguya dönüşmüştür. İş yerinde çalışanlardan birinin Azerbaycanlı olmaması tüm ofisin Rusça konuşmasına sebep olmaktadır (Fierman, 2009). Bu durum 1970'lerden itibaren Azerbaycanlıların şehirlerdeki ve iş yerlerindeki artışıyla değişmiştir. Azerbaycanca iş yerlerinde de daha sık konuşulan bir dil haline gelmiştir (Fierman, 2009). Ancak bu Rusçanın hegemonyasını kırmamıştır. Bu durum hala, bağımsızlıktan 24 sene sonra da söz konusudur. Birçok iş yerlerinde işçiler kendi aralarında hala Rusça konuşmaktadır. Ayrıca, işe alınmak için de büyük oranla mükemmel Rusça bilmek hala zorunludur (Ergün, 2009). Garibova'nın tezinde belirttiği gibi, bu gün Rusça Azerbaycan'da konuşulan ikinci diller içinde öncül yere sahiptir. (Garibova, 2009) Özellikle, toplumun geçer diline (*lingua franca*'sına) ve kültürel donanımına büyük değer veren elit sınıfın iletişim dilinin Rusça olduğunu söyleyebiliriz (Fierman, 2009). Rusça Azerbaycan'da hiç bir resmi statüye sahip olmamasına rağmen, hala başkentte önemli ölçüde konuşulan dildir. Rusça bilmemek ise, geride kalmışlığın sembolü olarak kabul edilmektedir.

5.2.1. Rus Okulları

Devlet İstatistik Komitesinin bilgilerine göre, 2000-2001 yıllarında Azerbaycan'da Rus okullarında eğitim alan öğrencilerin sayısı 108.240 iken, 2005-2006 yıllarında bu sayı 108.737 olarak artmıştır. Öğrenci sayısı 2006-2007 yıllarında 108,157 olarak azalmıştır. Daha sonraki rakamlara dikkat edersek, 2009-2010 yıllarında Rusça eğitim alan öğrencilerin sayısı 95,567 kadar inmiş görünmektedir. Fakat bunun sebebi doğrudan Rus dili ile ilgili değil, Azerbaycan'ın genelinde öğrenci sayısındaki düşüşle ilgili olarak değerlendirilmektedir. Genel tabloya baktığımızda, 2000-2001 yıllarında Azerbaycan'da eğitim alan öğrencilerin sayısı 1,653,703 iken, 2011-2012 yıllarında bu sayı 1,291,317'e kadar inmiştir.⁴ Öğrencilerin başarı seviyesinde de ciddi bir düşüş söz konusudur. 15 Mayıs 2016 yılında düzenlenen Üniversite başvuru sınavında (TQDK) öğrencilerin %75,58-i başarısız olmuştur⁵. Bu da ülkenin yürüttüğü eğitim politikasındaki ciddi boşluklara işaret etmektedir.

Bağımsızlık döneminde Azerbaycan dilinin giderek daha da önemli konuma gelmesi inkâr edilemez. Rusça da bu durumda Azerbaycan'da konuşulan ikinci dil konumunda yer almaktadır (Mammadova, 2012:27)). Azerbaycan'da Rusçanın önemini tamamen kaybetmesi için öngörülmesi gereken adımlardan birinin Rus okullarının kapatılması olabileceği halde, böyle bir adım özellikle atılmamaktadır. Bu durum devletin ulus kurma siyasetine her ne kadar zıt olsa da, devletin toplumu, özellikle eğitimli, elit sınıfı memnun etme çabası olarak değerlendirilebilir.

Sovyetler sonrası döneminde Bakü'de Azerbaycan dilinin yanı sıra İngilizcenin de yaygınlaşması söz konusu olmuştur. Fakat İngilizce her ne kadar eğitim ve iş dünyalarında yer almış olsa da, hala yabancı dil olarak değerlendirilmektedir. Rus dili ise, Bakü gerçekliğinde hiç bir zaman yabancı dil olmayarak, daha çok ikinci dil konumunda varlığını korumuştur.

⁴ Mammadova F., Sultanov M., Hajiyeve M., Aichberger M., Heinz A., 2012

⁵ Astanbeyli, Erişim:21 Şubat, 2016: <http://www.azadliq.info/137553.html>

Azerbaycan Ermenistan Savaşı da (1988-1994) Bakü'nün dil durumunu etkilemiştir. Savaş sonrası Bakü Ermenileri'nin büyük kısmı Ermenistan'a, Ermenistan topraklarında yaşayan Azerbaycanlılar ve savaş alanı olan Dağlık Karabağ sakinleri de çoğunlukla başkente göç etmiştir. Azerbaycanlılarla Rusça iletişim kuran Ermenilerin Bakü'den göçü ve devamında sadece Azerbaycanca konuşan kırsal kesimin Bakü'ye göçüyle birlikte, Rusçanın başkentteki nüfuzunda bir sarsıntı hissedilir olmaya başlamıştır (Fierman, 2009:79). Dağlık Karabağ sorununun toplumda uyandırdığı vatansever duygular da işin içine girince Azerbaycanca yeniden önem kazanmaya başlamıştır. Ama bu durum yine de elit sınıfın, eğitim ve iş hayatının Rusça konuşma tercihini ve pratiğini çok fazla etkilememiştir.

Rusça, Sovyetlerin dili olduğu kadar kimileri için de komünizmin dili olarak değerlendirilebilir. Eski SSCB devletlerinin birçoğunda Rusçadan kopuşta yaşanan pasif ve başarısız durum bu toplumların büyük geçmişinden kopamaması olarak açıklanabilir. Bu çerçevede, çalışmanın analiz kısmında İbrahimbeyov'un Rus diliyle ilgili fikirlerini filmlerine nasıl yansıttığına değinilecektir. Şimdilik Cumhuriyet devrinin tarihine yoğunlaşarak cumhurbaşkanlarının yürüttüğü dil politikalarına ve uygulamalara dikkat yöneltmeye devam edelim.

1992 yılında cumhurbaşkanı Ayaz Mutallibov bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti'ndeki dil sorununu gözden geçirmiştir. Cumhurbaşkanı Azerbaycan'da varolan çiftdilliği önemseyerek aşağıdaki açıklamayı yayınlamıştır:

Vatandaşın hangi dilde konuşacağına devlet değil, vatandaş karar vermeli; İnsanlar düşündükleri dilde kendilerini ifade etmeli, çocuklarının hangi dilde eğitim alacağına karar vermeli ve devlet de eşzamanlı olarak resmi yayınlarını hem Azerbaycanca, hem Rusça yayınlamalı. Medya mensupları tercih ettikleri dilde gazete yayınlama özgürlüğüne sahip olmalı. Devlet Azerbaycan dilinin milli dil olarak yayılması için bir takım ıslahatlar gerçekleştireceği sürece, Azerbaycanca konuşmayan insanlara karşı ayrımcılık yapılmamalı (Literaturnaya Gazeta, 5, Şubat, 1992).

Bu açıklama sosyalist sistemin çökmesinden sonraki yıllarda Azerbaycanlı siyasetçilerin Uluslaşma ideolojisini uygulamaya başlamasına rağmen bunun yürüttükleri dil siyasetiyle bir türlü örtüşmemesinin bir örneğidir.

5.3. Elçibey döneminin Türkçesi

Ebülfez Elçibey'in cumhurbaşkanı olduğu kısa dönemde (1992-1993) ise toplumu Azerbaycan Türkleri, Azerbaycancayı da Türkçe diye tanımlanmıştır. Halk Cephesi lideri Ebülfez Elçibey başta olmakla diğer yönetici kadronun dış politikalarında Türkiye ile ilişkilere özel bir önem ve yer atfedilmiş, yine Cephe iktidarının anti-Rus ve anti-İran söylemlerine geniş yer verilmiştir (Ergün, 2009). Cumhurbaşkanının yürüttüğü dil siyasetine göre toplumdan kısa sürede Azerbaycanca öğrenmesi beklenmiştir. Bunun için Elçibey ofislerde işçilerin mesai saatlerinde ücretsiz Azerbaycanca kursları almasını sağlamıştır. O dönemin iş ilanları gazetelerinde yığınla insan iş değil, Azerbaycanca kursları aradığını belirtiyordu. 1992 yılının Dil Kanunu aşağıdaki maddeleri içermektedir:

Madde 1. Azerbaycan Cumhuriyeti'nin devlet dili Türk dilidir. Azerbaycan Cumhuriyeti'nin bütün devlet müesseselerinde iş Türk dilinde yapılsın. Türk dili cumhuriyetin devlet dili olması yanısıra siyasi, iktisadi, toplumsal, ilmi ve kültürel hayatın tüm alanlarında kullanılsın ve ülke arazisinde milletlerarası iletişim aracı yerine geçsin. Diğer milletlerin Türk dilini öğrenmesine yardım edilsin.

Madde 3. Vatandaşların dil seçmek hukuku Azerbaycan Cumhuriyeti vatandaşlarına eğitim için dil seçmek özgürlüğü tanısın...Yabancı dilde eğitim alan öğrencilerin Azerbaycanca dersi alması zorunludur. (Ebülfez Elçibay Azərbaycan Respublikasının Prezidenti, 22 dekabr 1992-ci il, № 413).

Elçibey'in Azerbaycan'da düzenlenen ilk demokratik seçimleri kazanarak seçilen Cumhurbaşkanı olmasına rağmen, etkili olduğu dönem çok uzun sürmedi. Cumhurbaşkanı hem Ermenilerle yaşanan sorun, hem ülkenin farklı bölgelerinde insanların ayaklanması meseleleriyle uğraşmaktayken politik gücünü korumayı başaramadı. Böylelikle, eski Azerbaycan Sovyetler partisinin genel sekreteri, dolayısıyla Rusların desteklediği Haydar Aliyev bu durumdan faydalanarak Elçibey'in yerine geçmeyi başardı. Dolayısıyla, Sosyalist rejimin öncül isimlerinden biri 1993 yılından itibaren Azerbaycan'da bu sefer kapitalist rejimi sürdürmek için görev almış oldu.

5.4. Aliyevler rejiminin Azerbaycanca'sı

Haydar Aliyev'in iktidara geldiği dönemden (1993) itibaren ise, Türklük söyleminden uzaklaşmış, milli mensubiyet Azerbaycanlı, dil ise Azerbaycanca olarak değiştirilmiştir. Bu da toplumun tamamen yeni bir kültüre büründüğünü, modern anlamda bir ulus olma sürecine girdiğini göstermektedir. Aliyev'in amacı Elçibey'in tam tersine yeni bir etnik kimlik yaratmak ve Azerbaycanlılığa vurgu yapmak olmuştur. Yeni inşa olmakta olan ulus-devletin resmi dili Azerbaycanca olarak belirlenmiştir. Fakat sokakların, sosyal medyanın, entelijansiyanın dili o yıllardan bugüne hala önemli ölçüde Rusçadır. Dil, kimlik ve kültür bağı, ulus-devlet yasalarının devreye sokulmasına rağmen, kırılğan niteliğini sürdürmektedir. 1994 yılının istatistiklerine göre, Azerbaycan'da yaşayan Azerbaycanlıların % 82'sinin ana dili Azerbaycancadır. Ayrıca nüfusun % 38'i Azerbaycanca'yla aynı seviyede Rusça konuşmaktadır (Magazine- Azerbaijan A Country Study, 2010: 104).

Azerbaycan coğrafyası yaklaşık 150 sene (1813-1917 Çarlık dönemi ve 1922-1990 SSCB) Rusların kontrolünde oldu. Çarlık döneminde Rusça sadece resmi yazışmaların dili olduğu için, Azerbaycanca ana dil olarak kalmıştır. Fakat SSCB döneminde, özellikle Büyük Vatan Savaşı (1941-1945) sonrası Azerbaycan Rus evliliklerinin sayısı artmıştır. Bunun yanında ayrıca, insanlarda sosyalist ruh yükselmiş ve “büyük vatan” Rusya'ya sevgi artmıştır. Dolayısıyla, Rusça'nın toplumsal hayattaki rolünün en gelişmiş dönemi 1940-1990 yıllarıdır. Bu dönemde birçok ailede Rusça ana dilin yerine geçmiş, gelen kuşaklar Rusça'ya doğmuştur. Bu da bu gün hiç Azerbaycanca konuşmayan Azerbaycanlı ailelerinin varlığını açıklamaktadır.

1994 yılında Bakü'de medya sektöründe yapılan nitel araştırmanın sonuçlarına göre ise, gazete okurlarının %24'ü hem Azerbaycanca, hem Rusça, %28'i daha çok Rusça, %48'i ise sadece Rusça yayınlanan gazeteleri okumaktadır (Landau, Kellner-Heineke, 2001:79). Bugün nüfusun % 90'ı Azerbaycanca konuşmakta, ayrıca neredeyse yarısı Rusça'yı ikinci dil olarak bilmektedir (Roudik, 2009:110). Rusça konuşan nüfusun büyük oranı başkent Bakü'nün sakinleridir. Bakü başkent olmakla beraber tek megapoldür. Kırsal kesimin genel

olarak eğitim seviyesi daha düşük olduğundan Rusça öğrenme oranı SSCB zamanlarında da çok düşüktü.

Azerbaycan'ın Anayasasında resmi dil Azerbaycan dilidir. Bugün devletin, televizyon kanallarının, gazetelerin kullandığı dil Azerbaycanca'dır. Fakat tarihsel özgülüğü nedeniyle Azerbaycan'da, yasal düzenlemelere rağmen, toplumun konuştuğu dil devletin kullandığı dille aynı değildir. Yasal düzenlemeler tek dilli bir toplum öngörse de, günümüzde gündelik ve toplumsal dilsel pratikte Azerbaycan'ın çiftdilli bir nitelik gösterdiğini diyebiliriz. Azerbaycan toplumu tarihselliğinin ve eski rejimin etkisini kendinde taşıyan organik bir varlıktır şüphesiz. Bu doğrultuda, bugün Bakü'nün sokaklarında, kafelerinde, okullarında yani Bakü'nün her köşesinde konuşulan diller Azerbaycanca ve Rusçadır.

Aynı doğrultuda tüm resmi dil düzenlemelerine rağmen Azerbaycan sinemalarında filmler vizyona hala Rusça girmektedir. Özellikle, sinemalarda Türk filmlerinin Azerbaycanca altyazıyla yayımlandığı halde, Rusça yayınlanan filmlerde altyazıların kullanılmaması dikkat çekicidir. Bunun dışında, hala insanlar evlerinde film izlerken Rus kanallarını tercih etmektedir. Bu da yine Bakü toplumunun büyük bir kısmının çiftdilli bir dilsel pratik içinde olduğunu gösteriyor.

Bir halk diğer halkın tahakkümünden kurtulabilir, ancak bu o halkın artık kültürel varlığının bir parçası olan, bir zamanlar hegemonik olmuş dilden de vazgeçeceği anlamına gelir mi? Güncel tarihsel koşullarda Azerbaycan deneyimi, fiili çiftdilliliğiyle bu soruyu tartışmaya açan özgül bir nitelik göstermektedir.

5.5. Alfabe

Tarihte biraz daha geriye gidecek olursak, Azerbaycanlılar 14. yüzyıldan itibaren Arap alfabesini kullanmıştır. Yani bugünkü Azerbaycan Cumhuriyeti vatandaşlarının ilk kullandığı alfabe Arap alfabesi olmuştur. Latin alfabesine geçmeyi ilk savunan aydınlardan biri M.F Ahundov olmuştur.

Ahundov 19. yüzyılın ikinci yarısında alfabe değişimi projesini sunmuştur. Ona göre, Arap alfabesi Azerbaycan Türkçesini ifade etmek için uygun bir alfabe değildir. Ahundov, Latin alfabesinin bu dili ifade etmek için yeterince uygun olduğu fikrini savunmuştur. Ayrıca, yerlilerin Arap harflerini öğrenmekte zorluk çektiğini, bunun da insanların eğitim düzeyini arttırmayı engellediğini dile getirmiş ve Latin alfabesinin gelişim ve dönüşüm sürecinde mühim role sahip olduğunu belirtmiştir. Onun bu fikri, Çar dönemine tesadüf etmektedir. Eski yaşam tarzının yerine yenisini koymaya çalışan Ahundov gibi modernleşmeciler, yeni yaşam tarzını tanıtmak ve benimsemek için her şeyden önce “halka inmek, halka yeni telakkiler aşılamak” gerektiğini kavramışlardır (Aydın, 152).

Ahundov’un sözlerine göre,

Müslümanlar, hayatlarının, saygınlıklarının ve refahlarının güven altında bulunduğu Ruslardan uzak durmaktan vazgeçecekler ve onların içindeki fanatizm ruhu sonsuza dek yok olacak. Kafkas Müslümanları arasında okur-yazarlık isteği, ahlaklarını geliştirmeye yöneltecek bir öğrenme azmi açığa çıkacaktır.

Lakin Ahundov’un idealleri o zaman için çok gerçekçi değildi. Daha sonra 1920’lerde bu mesele bir daha tartışma konusu olmuş ve 1924 yılında Sovyetlerin kararıyla Azerbaycan Sosyalist Cumhuriyeti’nde Latin alfabesine geçiş yapılmıştır. Ama bu durum da uzun sürmemiş, Sovyet hükümeti Rus dilini ve kültürünü daha da yaygınlaştırmak amacıyla ülkede Latin alfabesinden Kiril alfabesine geçişi gerekli bulmuştur. 1939 yılında Kiril alfabesine geçiş gerçekleştirilmiştir. Değişiklik, 1920’lerdeki alfabe tartışmalarının aksine, ne aydın çevrelerle ne de kamuoyunda kapsamlı bir şekilde müzakere edilerek yapılmış, aksine tepeden inme bir politika olarak gerçekleştirilmiştir (Ergün, 2009: 140). Çünkü Azerbaycancan’ın Osmanlı Türkçesi’yle benzerliği Sovyet liderleri için olası Panturkizm tehlikelerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Kazakistan ve Özbekistan’da konuşulan dil Türkiye Türkçesi’ne daha az benzediği için bu tehlike onlar için geçerli değildi. Azerbaycanlılar gibi Karakalpak ve Kırgızlar da Türklerle yakın dilleri paylaşıyordu. Ama bu etnik gruplar da nüfus azlığı sebebiyle Rusya’yı rahatsız etmiyordu (Fierman, 2009). Ayrıca, Azerbaycan’ın 1918 yılında bağımsızlığı Türkiye’nin desteği ile elde etmesi, Azerbaycan’ın ilk politik lideri Memmed Emin Resulzade ve kimi entelektüellerin Türkiye

ile dilsel ve dinsel bağıı sürdürmesi bu tehlikeyi her zaman canlı tutmuştur. Bu da Sovyetler Azerbaycan'ının Türkiye ile ilişkisinde sıkı denetimin kullanılmasına sebep olmuştur. Kiril alfabesinin uygulanması bütün Sovyet halkları tarafından kullanılacak ortak bir alfabenin kullanılmasını sağlamakla beraber (Landau & Heinkele 2001: 193), öncelikle etnik ve kültürel açıdan ortaklıkların çok olduğu Türkiye ile bağların koparılmasını da beraberinde getirmiştir (Ergün, 2009). Zira bu düzenleme neticesinde eğitimini Kiril alfabesiyle alan kuşak, Türkiye Türkçesi'ni kolaylıkla anlamasına rağmen, Türkçe yazılan kitapları okuyamamaktadır. Bu da Türkiye'yle sosyal ve politik iletişimin zayıflamasına ve olası bağların kopmasına neden olmuştur. Her ne kadar Kiril alfabesine geçiş Azerbaycan dilinin yok olmasına yol açmadıysa da, edebiyat dilini değiştirmiştir; Kiril alfabesinin kullanıldığı elli yıllık Sovyet döneminde Azerbaycan akademik ve edebi açıdan gelişmiştir. Rusça yığınla Azerbaycan tarihi ansiklopedileri veya sözlükler yayımlanmaya ve dağıtılmaya başlamıştır.

SSCB'nin dağılmasıyla 1991 yılından itibaren tekrar Latin alfabeli Azerbaycanca'ya dönülmüştür. Azerbaycan Devleti'nin 2001 yılında sunduğu Azerbaycan dili ile ilgili son kanun, Azerbaycan dilinin imkânlarının daha da genişlemesine ve ikincil dillerin sınırlarının daraltılmasına hizmet etmektedir. Dönemin Devlet Başkanı Ayaz Muttalibov imzasıyla yayınlanan 25.12.1991 tarihli „Latin Grafikalı Azerbaycan Elifbasının Berpası Hakkında Azerbaycan Respublikası Kanunu“na göre;

Geniş müzakere ve bilimsel tartışmaların sonucunda 1926'da Bakü'de düzenlenen I. Umumittifak Türkoloji Kurultayı tavsiyesi ile Azerbaycan halkı Türk halkları ile birlikte Latin harfleri ile alfabe kabul etmişti. Azerbaycan dilinin ses kuruluşu ile uzlaşıp imla kurallarının sadeleşmesine imkân açan, kısa müddette toplumsal okuryazarlığa sebep olan ve halklar arasında ilmi, medeni alakaları genişleten Azerbaycan alfabesinin yerine halkın iradesine zıt olarak, merkezin baskısı ile 1939'da Kiril getirilmiştir. Bu hareket 1930'lu yıllarda toplumsal baskının mantıki devamı olarak, Türk halklarının ulusal bilinçlenme sürecini engellemek, onları tedricen yadlaştıırıp birbirinde uzaklaştıırmak maksadı gütmekteydi. Azerbaycan Respublikası Ali Sovyeti'nin Milli Şurası bu tarihi adaletsizliğı ortadan kaldırmak için karar almaktadır:

1) Azerbaycan alfabesinin Latin'den Rus alfabesine geçilmesi hakkında 11.7.1939 tarihli Azerbaycan Respublikası'nın kanunu bugünden itibaren yürürlükten kaldırılmış kabul edilsin.

2) 1940'a kadar Azerbaycan'da kullanılan 32 harften ibaret Latin harfli Azerbaycan alfabesi küçük değişikliklerle yeniden kullanılsın (1991).

Bu resmi dil kanununa göre, beklendiği üzere kitle iletişim araçlarının dili de Azerbaycanca olarak belirlenmiştir. Alfabe değişimi akademisyenlerin ve gazetecilerin tartışma konusuna dönüşmüştür. Bazıları, Kiril alfabesini inkâr etmeyi Azerbaycan'ın 70 senelik Sosyalist Cumhuriyeti'ni inkâr etmek olarak değerlendirilmiştir. Bu onlara göre, Azerbaycanlı bilim insanları ve yazarlarının 70 sene boyunca oluşturduğu bilgi ve birikiminin okunmaz hale geleceği tehlikesini doğurmaktaydı. Dolayısıyla, bunu savunanlar Kiril alfabenin de eşzamanlı olarak toplumun hayatında yaşaması gerektiğini düşünmekteydi. Diğer cephe, Kiril alfabesini Rus tahakkümünün sembolü olarak değerlendirerek, Kiril alfabesine sırt dönmeyi Rus ideolojisine ve baskısına karşı çıkmak olarak görmüştür. Cefer alfabe değişikliğini Azerbaycan halkına tarihsel geçmişini, medeniyetini, manevi servetlerini unutturmak, varolan kimliğine yabancılaştırmak için ustalıkla düşünülmüş bir senaryo olarak değerlendirmektedir (1990: 4). Ayrıca, Latin alfabesine geçişin Batı ve Türk dünyası ile entegrasyon için güzel bir adım olduğunu savunmuştur (Ergün, 2009). Böylelikle, Azerbaycan'da Türklük ulusal kimliğinin ortaya çıkmasına da zemin yaratılmıştır.

Bir toplumun 100 senelik çağda kendini üç farklı alfabeyle ifade etmek zorunda kalması da milli aidiyet meselesiyle ilgili sorulara yol açmıştır. Alfabe toplumun kültürüyle örtüşmediği sürece insanların eğitim düzeyinde düşüşten bahsedilebilir. Örneğin, Arap alfabesi Azerbaycanca'yı tam aktaramadığı için insanlar yazmayı öğrenmekte zorluk çekmiştir. Latin alfabesi ise, Batı kültürüne entegre olunmasını sürecini daha da güçlendirmiştir. Muhafazakârlara göre, bu kadar kısa sürede birkaç kez alfabe değiştirmekle Azerbaycan toplumu kendi öz kültürünü de yitirmeye başlamıştır. Eski zamanlardan beri hiç alfabesini değiştirmeyen Ermeniler veya Gürcüler, hatta Uzak Doğu insanların imla kültürünü korumuş olması, milliyetlerin kendi kültürüne de daha sadık kalmasını sağlamıştır. (Ergün, 2009)

Son yıllarda yapılan alfabe ve dil değişimleri şüphesiz toplumun dil duygusunu ve pratiğini sarsmıştır. Örneğin 2004 yılından itibaren kitle iletişim araçlarının da Latin alfabesine

geçiş, özellikle gazete satışlarında büyük düşüslere sebep olmuştur. Zira daha çok yaşlı kesimin tercih ettiğı gazeteler artık okuyucularına anlamadıkları, tamamen yabancı bir alfabede sunulmaya başlamıştır.

Buraya kadar anlatılanlar Azerbaycan toplumunun geçirdiğı tarihsel aşamalar, dil, kültür ve kimlik pratiklerinin içerdiği kararsızlıklar bağlamında özetlenmiştir. Bu kuramsal ve tarihsel arkaplan, çalışmada filmlerin analizinin altyapısını sağlamakta işlevsel olacaktır. Daha önce de ifade edildiğı üzere bu çalışma aynı tarihi bir temsil içeriğı olarak İbrahimbeyov filmleri üzerinden takip etmek amacındadır. Bu doğrultuda bir sonraki bölüm kısaca sinema kuramlarına bakış hakkında olacaktır.

6. SİNEMA, TOPLUM, TEMSİL

Sinema gündelik hayatın bir parçasıdır. Sinema eğlence biçimi olduğı kadar da sanat ürünü olarak okunmaktadır. İnsanları eğlendirerek bilinçlerini şekillendirmek gücüne sahip bu sanat alanı her zaman siyasetinçilerin dikkatini çekmiştir. Bazı yönetmenler için sinema kişisel hayal dünyasının sanatsal dışavurumu iken, diğerleri için siyasi propaganda aracıdır. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler (Douglas, Kellner, 2010:18). Bu yanıla sinema icat edildiğı günden bu güne kadar her zaman toplumun hayatında önemli role sahip olmuştur.

Daha önce de ifade edildiğı üzere bu çalışmanın temel tartışması sinema filmlerinin içeriğı üzerinden yürütülecektir. O nedenle şimdi kısaca sinema, toplum ve temsil ilişkilerine değinerek devam edelim.

Sinema toplumsal gerçekliğı temsil etmektedir. Filmin ana işlevi toplumu temsil etmektir. Nitekim toplumsal gerçeklik de, sinemadan beslenerek değişmektedir. Bugün toplumlar ve bireyler “film gibi yaşamak”, “kendini film karakterine benzetmek” peşinde. Morin’in ifade ettiğı gibi, hepimizin kafasında bir parça sinema var (Morin, 2005: 203). İzleyici

kahramanla empati kurmaktadır, daha fazlası ona benzemeyi, onun gibi giyinmeyi, yaşamayı hedefleyebilir. Dolayısıyla, günümüzde toplumsal gerçeklikle sinema bir etkileşim içindedir. Sinemanın gerçekliği andırdığı gibi, gerçeklik de sinemayı andırıyor.

Kraucauer filmi fiziki gerçekliğin kurtarılması olarak değerlendirmiştir. Görsel kültür eleştirmeni Panofsky'e göre, sadece ve sadece sinema evrenin materyalist yorumlarını doğru bir biçimde sunabilir. Bu açıdan sinemanın gerçekçilikle ve toplumsal gündelik yaşamla bağlantısı çok önemlidir:

Bir film asla “yalnızca bir film” ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar (Akt Zizek, 2007).

Diken diyalektik bir yaklaşımla sinemanın hayatın bir parçası olduğu kadar da, hayatın sinemanın bir parçası olduğunu belirtmiş ve her ikisinin birbirinin hakikatini anlattığını vurgulamıştır: Sinema yalnızca toplumsalı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicileri makinemsi, manevi bir karşılık vermeye sevk ederek toplumsalın ‘sanal’a açılmasını sağlar. Filmde yer alan toplum gerçek değildir, geleceğin toplumdur. Filmdeki kişilerin ve durumların da gerçekte varolduğu söylenemez. Cisimsiz kendilikler olarak ayakta kalırlar. (Diken, 2011:21)

Sinemanın toplum ve temsille sıkı ilişkisi bizlere film üzerinden sosyolojik bir üslupla anlam yaratmak olanağı tanımaktadır. Zizek’in belirttiği gibi, film hayal ürünü olduğu halde bile toplumu yansıtır. Toplumun hayallerini, fantezisini temsile taşır. Filmde gösterilen gerçek hayatta mevcut değilse, gerçekte var olan rüyanın temsidir belki. Kurmaca ve fantezi daima “gerçekliğin” içinden geçer. Fantezi gerçeklikten kaçmaya yarayan hayali bir yanılsama değildir, toplumsal yaşamın asıl temelidir (Zizek 1989: 5-akt Diken 2011). Aynı zamanda sinema anlatısı içinde toplum hiçbir zaman “olduğu gibi” mevcut değildir, sadece bir bakış aracılığıyla çarpıtıldığı şekliyle “görülür”. Herkes tarafından kabul görmüş tek bir tanımla her hangi bir toplumu anlatmak pek mümkün değildir. Dolayısıyla, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımı tersyüz edebiliriz, filmleri toplumsal yaşamı anlamak için bir materyal olarak düşünebiliriz (Diken, 2011:28). Bu doğrultuda, tez kapsamında belirlenen Bakü temalı filmlerdeki temaları, kişileri ve

nesneleri, karşılıklı etkileşimleriyle, toplumsal teoriyle ilgili anlamlar üreten simgeler, göstergeler olarak ele alıyoruz. Çünkü Bakü’yü konu edinen bu filmlerden alınan kimi anlatsal kesitler toplumsal teori alanına yerleştirilmeye çok uygundur.

Sinema hem temsil eder hem de gösterir. “Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde” yeniden birleştirir (Morin, 2005: 202). Kraucer filmin iki önemli işlevi olduğunu söylemektedir. Birincisi, modernliğin baskın özelliklerini temsil etmesi, ikincisi ise bu temsilin ötesine geçebilmesidir. Bunu da seyircinin dikkatini bu özelliklere yönelterek, hayatının akışını değiştirebilme yetisiyle yapmaktadır. (Daldal, 2005:42) O, sinemanın da tıpkı roman gibi hayatın bütünü olduğunu gibi yansıtabildiğini savunmuştur. En mükemmel film ise gerçek hayata en çok benzer biçimde kurgulanmış olandır. Kracauer bunu “bulunmuş öykü” kavramıyla açıklamaktadır. Vertov’un “Sinegöz” kuramında olduğu gibi, önceden detaylı yazılmış senaryoya göre kurgulanan filmleri değil, gerçek hayattan insan durumlarını kaydederek yapılan filmlerdir. “Bilimsel görsel sanat olan sinemanın bulunuşuyla, ilk defa, yaşam bütün somutluğu ile gözümüzün önüne gelebilir ve bu yolla doğa içerisindeki yerimizi tekrar hatırlayabiliriz. Filmler, kişilere, yerlere ve zamana göre değişen gündelik hayatın bu somut dokusunu irdeleyebilir, böylelikle maddi yaşantıyı her yönde geliştirebilir, dünyayı tekrar evimiz haline getirebilirler. (Daldal, 2005: 43)

Çalışmada ele alınacak filmleri bir tür olarak ele almamız gerekirse filmlerin İtalyan Yeni Gerçekçilik sinemasından esinlendiğini belirtmek gerekir. O zaman Azerbaycan sinemasına geçiş yapmadan önce Yeni gerçekçilik sinemasının tarihine kısaca değinelim.

6.1. Yeni Gerçekçilik Sineması

İtalya’da faşizmin çöküşü döneminde Yeni Gerçekçilik sineması adı altında bir akım ortaya çıkmıştır. Konusunu gündelik yaşantıdan alan yeni gerçekçilik türü çoğu teorisyen tarafından “sosyal sinema” veya “hümanist sinema” olarak da değerlendirilmektedir. Yeni gerçek sinemasının çabasının dünyayı gözlemlemek olduğu belirtilmektedir (Daldal,

2005:46). Bu akımın ilk olarak Rossellini'nin *Roma Citta Aperta* (1945) filmi kabul edilmiştir. Daha sonra Visconti, De Sica, Vergano, Blasetti vs. yönetmenlerin Yeni Gerçekçilik türünde filmler ürettiği bilinmektedir (Sivas, 2010: 46). Özön yeni gerçekçilik sinemasını böyle tanımlamıştır:

Sinemada toplumsal sorunlara önem vermek, ulusal yaşayışı büyük bir dürüstlikle, insancıl bir tutumla yansıtmak, bu sorunları kendi doğal çevresinde ele alıp işlemek, dar bütçeler ile çalışmak, oyunculuk eğitimi almamış halktan kişilerle oyuncu olarak çalışmak, dramatik yapıyı yaşamın akışına uydurmak, yalın bir anlatımdan yararlanmak, sinema hilelerinden kaçınmak, oyunculara kendi yaşayışlarını canlandırmada büyük özgürlük tanımak, konuşmaların büyük bölümünü oyuncuların kendilerinin bulmalarını sağlamak, siyah beyaz filmlerden yararlanmak. (Özön,1972:198).

İbrahimbeyov'la birlikte çalışan yönetmen Ocagov filmlerini İtalyan neo-realizminden etkilenerek yaptığını belirtmiştir:

Benim hedefim İtalyan neorealizmini Azerbaycan sinemasına getirmek olmuştur. Ben sinemada sert realizmi savunuyorum. Amacım abartılı kahraman değil, gerçek hayatta karşımıza çıkacak sıradan insanı perdeye çıkarmaktır. Bu açıdan Fehrettin Manafov benim idealime ve dünyaya bakışıma yakın bir oyuncudur (İsayeva, 2012: 11).

Tabii ki, sinema salt gerçekliği yansıtmaz. Her ne kadar üç boyutlu, 360 açılı yeni teknolojiler üretilse de sinema gerçekliğin bir parodisidir. Varolan gerçekliğin bir parçası olmakla birlikte, onun dışında konumlanabilen ayrı bir evrendir. Büyük bütçelerle çekilmeyen gerçekçi filmler birey ile bireyin tarihsel ve kültürel şartları arasındaki ilişkiyi konu edinmektedir (Aitken 2015: 362). Bu filmlerde dönemin siyasi ve ideolojik olaylarından etkilenen insanların hayatı sergilenmektedir. Filmin ana teması politik bir ağırlığa sahip olmayabilir. Örneğin, bu çalışmada yer alan filmlerin ana teması sırasıyla ahlak, aşk hikâyesi ve insan ilişkileridir. Fakat filme genel bir açıdan bakıldığında zaman dönemin politik ve toplumsal dönüşümlerinin ister ahlak ilkeleri, ister aşk ve insan ilişkilerini olsun, tüm bunları nasıl şekillendirdiği açıkça görülmektedir. Georg Lukacs, romanlarda gerçekçiliğin ana belirleyici özelliğinin belirli bir tarihsel konjonktür içindeki bireysel ve toplumsal olan arasındaki diyalektiği ifade etmek olduğunu vurgulamıştır (akt Aitken, 2015:348). Bu düşünceyi sinema gerçekçiliği üzerinden yeniden üretmeye

çalışırsak, gerçekçilik küçük bir bireysel hikâyeye bakarken toplumsal çelişkilerin varlığını açığa çıkarmak ve bireyselle toplumsal arasındaki etkileşimden doğan neden sonuç ilişkisini sinemaya yansıtmaktır diyebiliriz. Başka bir deyişle, sinema aslında kişisel olana dikkat çekmekle toplumsal olana dair de konuşmaktadır. Nitekim bu çalışmada Bakü tam da bu tür dolaylılamalar üzerinden kavranmaya çalışılacaktır.

6.2. Sinemada Mekân ve Nostalji

Panofsky'nin de söylediği gibi filmde mekân statik niteliğini kaybeder ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanır. Mekân parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olur. Zaman da bu yapı içinde mekânsallaşmaktadır. (akt. Gündeş, 2003: 19). Bu doğrultuda sinema ve mekân ilişkisi tezin yan konularından biri olarak analizde önem kazanmaktadır. Doğrudan filmlerden örnekler vererek devam edelim. İbrahimbeyov'un filmlerinde Toplumsal dönüşümü, Sosyalist sistemden Kapitalist sisteme geçişi, daha öncesinde İkinci Dünya Savaşı'nın Bakü'ye nasıl etkilediğini anlatmak için önemli mekânsal imgelere başvurulmuştur. Yeni dönem Bakü'sündeki mülkiyet ilişkileri, göç, zorunlu göçle gelen göçmenlerin kentte verdiği yaşam mücadelesi, zamanı, kullanılan mekân imgeleri, öncesinde SSCB dönemi anlatıları için kullanılan mekânlara göre farklı ve belirgindir. Kentsel mekânlar sinemada anlatımın en belirgin uzamlarından biri olmuştur. Sinemada kentin sunumu, sanatçının, kişisel bilinci ve bilinçaltı duyguları, dünya görüşü, kentin ve kent bireyinin nesnel gerçekliği gibi konular çerçevesinde, kişi-mekân ilişkilerinin stilize edilmesi biçiminde ele alınabilir. Bu bağlamda, iç ve dış mekânlar, sokaklar, eğlence yerleri, alışveriş merkezleri, yerleşim alanları gibi dış gerçekliğe gönderme yapan anlamların ötesinde sinemada mekân, filmde anlam taşıyan sistemli bir dizgedir (Öztürk, 2008: 123). Mekân, öncelikle psikolojik, toplumsal ve ekonomik göstergeler aktaran bir kişileştirme ögesidir. Bu bağlamda, mekânla ilgili seçimler, kişinin yaşam alanını belirlerken film kahramanının kimliğini ve konumunu da belirleyecektir (akt Öztürk, 1993). Mekanın anlam üretme özelliğine değinilmişken bu çalışmada nostaljik anlatı oluşturmak işleviyle de karşımıza çıkmaktadır. Ele aldığımız İbrahimbeyov

sinemasında nostaljik içeriğe de geniş yer verilmiştir. Nostaljik içerikli filmlerin özelliklerine kısaca değinelim.

Nostalji sineması geçmiş hakkındadır, ancak yaşanmış bütünselliği içinde geçmişin bir temsilini yaratmaz, bunun yerine, geçmiş bir döneme ait kültürel nesnelerin oluşturduğu dünyayı biçimsel olarak yeniden kurarak, bu nesnelerle özdeşleştirilen bir dönem duygusu uyandırmayı amaçlar. Bu filmlerde tarih, kültürel meta pazarının tüketimine sunulmak üzere sürekli yeniden üretilebilen geçmişe ait üslupların aldatıcı bir hayaletine dönüşür. (Jameson, 1991, akt Suner, 2005: 50). Dolayısıyla, nostalji filmleri geçmişe yönetmenin/senaristin gözünden bakmaktadır. Jameson nostalji sinemasının (*la mode Retro*) ne tarihi sinema, ne de parodi sineması türünün içinde varolamayacak kadar özgün bir tür olduğunu belirtmektedir (Jameson, 2000).

Azerbaycan nostaljisi, tarihselliği açısından izi sürülebilir temel toplumsal duygulardan biridir. Aynı duygu filmlerde de kendini gösterir. Özellikle toplumsal dönüşümler geçiren bir topluma has duygu olan nostalji, İbrahimbeyov sinemasında da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle, *Elveda Güney Şehri* filminde nostalji aktarılan duygular içinde en baskınıdır. Bakü’de sosyalizmin sonlanması ve ulus devlet Azerbaycan’ının modern başkenti Bakü’nün oluşmasıyla Bakintsi kuşağı da ortadan kaybolmuştur. İbrahimbeyov’un özlemle hatırladığı bu dönemin anlatısı nostaljik öğelerle aktarılmaktadır. Filmlerin konularına değinilen kısımda bunun birkaç örneğiyle tanışacağız.

2. BÖLÜM : YÖNTEM

Bu çalışmada metin analizi yapmak için sosyolojik film eleştirisi yöntemine başvurulacaktır. Sosyolojik eleştiri filmleri sosyolojik boyutuna göre değerlendirir. Yani filmin teknik özelliklerine çok fazla değinilmesi şartına bağlı kalmadan, filmin hikâyesi eleştirel bir yaklaşımla, toplumsal bağlamlar doğrultusunda analiz edilmektedir. Sosyolojik analiz yanında, sinema analizinde eleştirel yaklaşım bu çalışma için ayrıca önemlidir. Eleştirel yaklaşım filmleri bir sanatçının öznel dışavurum koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da filmin içeriğinde, ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır. (Özden, 2004: 154). Yani filmler bilhassa topluma bakmak amacıyla incelenmektedir. Sosyolojik araştırmalarda film, toplumun değer yargılarını, ideallerini, yaşadığı sıkıntıları, dünyaya bakışını, tarihsel dönemeçlerini vs. anlayabilmek için bir araç rolünü üstlenmektedir. Bu yöntemle çalışma, belirlenen filmler doğrultusunda Bakü'nün kültürel değişimini, deneyimlenen her iki politik sistemin toplumu hangi yönde dönüştürdüğünü anlamaya çalışacaktır. Sosyolojik film eleştirisi, filmlere bireyin kendisini, sosyal rollerini, içinde yer aldığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakmaktadır. Bu anlamda filmler kendi kendisiyle konuşan kültür olarak görülmektedirler (Özden, 2004:160).

Stuart Hall'un dönüşen ve gelişen kültürel kimlik tezinden yola çıkarsak kültürel yapı kendini filmler aracılığıyla üretmeye ve geliştirmeye devam etmektedir. Nitekim bu çalışma da aynı doğrultuda metin analizi yöntemiyle Azerbaycan'da değişen ve dönüşen toplumsal düzeni Bakü'yü merkeze alarak ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu yöntem sosyal bilimciye filmleri bir araç olarak kullanarak toplumsal ilişkiler ve kültürel kimlik üzerine düşünceler üretmek için bir zemin sağlamaktadır. Sinema gerçekliği gözlemlediği gibi temsil etmekle bir nevi sosyolojinin alanına dahil olmaktadır. "Sinema toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır... Sinema, sosyolojik açıdan aydınlatılmayı bekleyen ikincil bir meşgaledir (Diken, 2011:24)

Filmlerin toplumsal, ideolojik boyutunu ve politik duruşunu ele alan önemli çalışmalardan biri Kellner ve Douglas'ın *Politik Kamera* kitabıdır. Hollywood sinemasını ele alan çalışma, 1967 yılından 1980li yılların ortalarına kadar süren zaman diliminde ortaya çıkan birçok filmin ideolojik duruşunu incelemektedir. Ayrıca, kitap okurlara bu dönemin ABD'sinin toplumsal yapısını filmler üzerinden okuma olanağı sunmaktadır:

Biz, film ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak kavırıyoruz. Bu yaklaşımla, sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantıları vurgulamayı amaçlıyoruz. Toplumsal düzen, günlük hayatın cevherini ve biçimini belirleyen söylemlerden oluşur. (Douglas, Kellner, 2010).

Sosyolojik açıdan filmleri ele alan çalışmalardan biri de Bülent Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* (2007) çalışmasıdır. Kültür eleştirmeni Slavoj Žižek, bu çalışmanın önsöz kısmında filmlerin toplumsal gerçekliği nasıl yansıttığını, ayrıca toplumun filmler aracılığıyla nasıl değiştiğini anlamak için böyle araştırmaların yapılması gerektiğini vurgulamıştır. Kitapta Türkiye, Avrupa ve Hollywood sinemasının örnekleri üzerinden sosyolojik eleştirilere yer verilmiştir. Çalışma sinema ve toplumsal teori arasındaki ilişkiyi ele almak yerine, filmleri edimselleşmemiş ama gerçek fenomenler, toplumsal olgular olarak incelemekle ilgilenmiştir. (Žižek, 2007)

Bunun dışında, Türkiye sinemasını mercek altına alan sosyolojik eleştiri ağırlıklı çalışmalarda özellikle Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yılmaz Erdoğan gibi *auteur* yönetmen filmlerinin metin analizlerine yer verilmektedir. Örneğin, Asuman Suner *Hayalet Ev* isimli kitabında Yeni Türk Sineması'nda aidiyet, kimlik ve belleğin kullanılışı üzerine düşüncelerini aktarmıştır. Böyle çalışmalara örnek olarak Halim Esen ve Vakur Kayador'un *Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji*, Sinem Evren Yüksel'in *Yavuz Turgul Sinemasında Toplumsal Değişim Ve Kriz Anlatısı*, N. Aysun Akıncı Yüksel'in, *Taşra, Gelenek Ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* gibi makale ve kitaplarını gösterebiliriz.

3. BÖLÜM:

ANALİZ

1. RÜSTEM İBRAHİMBEYOV SİNEMASI

1.1 Rüstem İbrahimbeyov

Rüstem İbrahimbeyov 1939 yılında Bakü’de doğmuştur. 1963 yılında Azerbaycan Petrol ve Kimya Üniversitesinden mezun olmuş, daha sonra Moskova’da SSCB Milli Bilimler Enstitüsü, Siberetik bölümünde eğitimine devam etmiştir. İbrahimbeyov, yüksek lisans eğitimini bitirmeden alanından uzaklaşarak sinema ve edebiyat dünyasına adım atmıştır. Moskova Devlet Sinematografi Enstitüsünün Senaristlik ve Yönetmenlik bölümünden mezun olmuştur. Yönetmen bu bölüme sadece çok iyi filmler izleyebilmek için başvurduğunu söyler. 1989 yılında *İbrus* sinema şirketini kurmuştur. 2001 yılında Bakü ve Moskova’da yine bu şirketin adını taşıyan tiyatro sahnesi kurmuştur. *İbrus* tiyatro sahnesini özgün kılan özelliklerden biri oyunları çiftdilli olarak sergilemesidir. Birçok uluslararası festivale katılan tiyatro 2011 yılından itibaren Bakü’deki faaliyetini sonlandırmıştır.

İbrahimbeyov’un öyküsü hem Rusya, hem Azerbaycan sinema tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Senarist-Yazar 15 oyun, 10 kitap ve 60’tan fazla film senaryosu yazmıştır. Birkaç filmin yönetmenliğini de kendisi yapmıştır. Kariyerinin en önemli noktası Rusyalı yönetmen Nikita Mihalkov’la ortak yapımları olan *Güneş Yanığı* (*Burnt by the Sun*) ve *Sibirya Berberi* filmleridir. Senaristi olduğu *Güneş Yanığı* filmi en iyi yabancı film dalında Oscar ödülü ve Cannes Film Festivali’nde Büyük Ödülü (Altın Palmiye’nin önceki adı) kazanmıştır. Bu çalışmalarının başarısı onun eski Sovyetler Birliği coğrafyasında ünlü senarist olarak tanınmasına sebep olmuştur. İbrahimbeyov’un Azerbaycan sinemasındaki rolü sorgulandığında, yerel sinema piyasasında ürettiği filmlerle uluslararası film festivallerine katılan çok nadir senarist/yönetmenlerden biridir. İbrahimbeyov hem SSCB döneminde hem de daha sonra sinema alanında birçok ulusal ödüle sahip olmuştur.

İbrahimbeyov'un yarattığı öyküler izleğinde Azerbaycan'da çekilen filmler ülkenin toplumsal kaygıları ve gerçekliğini göstermesi bakımından oldukça değerlidir. Yönetmen senaryo metinlerinin önemini şu sözlerle anlatmaktadır:

...Elime kâğıt kalem alıp oturduğum zaman hep kendimden önceki Shakespeare gibi büyük isimleri düşünüp mahcup olurum. Daha sonra kendi kendime düşünürüm, bu dünyada sadece benim bildiğim şeyler var ve benden başka hiç kimse onları yazamaz. Bu açıdan benim hayat deneyimim Shakespeare'inkinden hiç de az değil. Yazarlık yeteneği konusundaki eşitsizliğimize rağmen, yine de bana malum olan şeyleri sadece ben kaleme alabilirim. (Lavrova, 2015, Literaturnıy Azerbaycan, 2. sayı)

İbrahimbeyov'un Bakü'yü mercek altına aldığı filmleri Rasim Ocagov, Eldar Gasımov gibi Azerbaycanlı önemli yönetmenlerle birlikte ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda yazarın yapım ekibinde her zaman Ruslar da yer almıştır. İbrahimbeyov, Rus kültürüne has senaryo sanatını yaşatan son kuşak yönetmenlerden biridir. Onun ifadesine göre, Sovyet sinemasında senaryo kültürü Hollywood'dan çok farklıdır. SSCB sinemasında senaryo tamamlanmış bir öyküdür, küçük bir romandır. Film yapımında senaristin işine kimse karışamaz. Yönetmen hikâyeye katkıda bulunmak istediği takdirde senaryonun yapım sürecinde bulunarak kendi isteklerini dile getirebilir. Fakat yine de son söz senaristindir. Senaryo Hollywood pratiğinde olduğu gibi yapım ekibinin müzakeresi sonucunda kısa sürede hazırlanan ve film boyunca birkaç kere değiştirilebilen bir taslak parçası değildir. Genel olarak, Hollywood geleneğinde senaryo kimsenin okumadığı, ekrandaki olayları aktaran bir üründür. Fakat Rus okul geleneğine has senaryolar ayrı bir edebi tür şeklinde hazırlanır. Günümüz sinemasında senaryo artık eski değerini kaybetmiştir⁶.

1.2. İbrahimbeyov'un Politik Görüşleri

İbrahimbeyov, Azerbaycan bağımsızlığını ilan ettiği dönemden beri Rusya'nın başkenti Moskova'da yaşamaktadır. Son senelerde Azerbaycan'daki yeni hükümetle ilgili düşüncelerini seslendirdiği için, bugün kendi ülkesinde *persona non grata*'dır (istemeyen

⁶Erişim: 04 Mayıs, 2016, http://www.silver.ru/programms/ottsy_i_deti/+editions-of-the-program/materials-Rüstemİbragimbekov/

kişi). Bağımsızlık dönemi Bakü'sünün eğitimsizliği, kimliksizliğiyle ilgili dile getirdiği fikirleri yüzünden milliyetçi kesim tarafından yargılanmıştır. Fakat buna rağmen İbrahimbeyov, röportajlarında düşüncelerini seslendirmeye devam etmiştir. Böylece kaygılarını da belirtmiştir:

Rüşvet sistemine bulaşmak istemeyen genç kuşak yurt dışına kaçmaktadır. Azerbaycan'ın yetenekli insanları başka ülkelere sığınmak zorundadır. Toplum bunun farkına varmasın diye, göze perde asmak amacıyla devlet *Eurovision* gibi yarışmalar düzenleniyor. Haydar Aliyev'in doğum gününde kutlanan Gül Bayramı'na Hollanda'dan lale satın almaya 70 milyon dolar harcanıyor... Bu sene (2013) Azerbaycan'da lise mezunlarının %52'si Azerbaycan dili sınavından başarısız olmuştur. SSCB döneminde Azerbaycan'da 200 kitapçı varken, bugün, bağımsızlıktan 22 sene sonra Bakü'de 5 kitapçı faaliyet göstermektedir. Bu kitapçılarda satılan kitapların da %20'si İngilizce %5'i Azerbaycanca geri kalanı ise Rusçadır. SSCB döneminde her köyde kütüphane varken, bugün bir şehirde bile doğru düzgün kütüphane yok. Neden Ermenilerin topraklarımızın %20'sini işgal etmesine itiraz ediyoruz da, geri kalan %80'inin de entelektüel birikime sahip olmayan insanlar tarafından işgal edildiğine ses çıkarmıyoruz? Ya da bununla neden mücadele etmiyoruz?

Yönetmenin bu düşünceleri Azerbaycan hükümeti tarafından kınanmıştır. İbrahimbeyov meselesi hükümet meclisinin özel oturumunda tartışma konusuna dönüşmüştür. Meclis Yönetmenin söylediklerini şiddetle kınamıştır. Sonuç itibariyle, yerel gazetelerde senaristle ilgili pek çok eleştirel makale yayınlanmış, filmlerinin televizyon kanallarındaki yayınına son verilmiş ve tiyatrosu kapatılmıştır. Hatta mahkeme tam da bu yazıların üzerine İbrahimbeyov'un Azerbaycan'da kurduğu tiyatro ve sinema şirketleri üzerinden yolsuzluk yaptığı ile ilgili iddialarla Yönetmene dava açmıştır. İbrahimbeyov'a karşı uygulanan tüm bu kısıtlamalara karşı Azerbaycan entelijansiyası tekrar bir araya toplanmıştır. 200'e yakın yazar, gazeteci, sinema bilimci vb. hükümetin böyle toplumsal meseleleri meclis müzakeresi objesine dönüştürmesine itiraz etmiştir. Yani toplumsal konular devlet düzeyinde yargılanmamalıdır. Daha sonra İbrahimbeyov, bu insanları bir araya toplayarak hükümetle mücadele etmeye çalışmıştır:

Ben ülkemizin geleceği için çaba gösteriyorum. Ülke mahvolmaktadır. Son 20 senede geçen tüm seçimlerin sonuçları sahtedir. Azerbaycan rüşvetin en fazla yaygın olduğu ülkelerden biridir. Tüm bunlara Cumhurbaşkanı ve onun ailesi önyak olmuştur. Yabancı medya Azerbaycan'dan off-shore'lara milyonlarca, milyarlarca paranın

akmasından bahsediyor. Bu ülkede yaşayan insanlar kendi düşüncelerini söyleme hakkından mahrumlar.”⁷

Tüm bu meseleler sonucunda İbrahimbeyov kendi söylemlerinden dolayı istemsiz olarak siyasete karışmak durumunda kalmıştır: “Bir gün anladım ki sinemada ve edebiyatta yaptıklarım, insanlara aktarmak istediğim düşünceler bir sonuç vermiyor.”⁸ Bunun üzerine yönetmen Bakü entelijansiyasından oluşan bir siyasi parti oluşturmuştur. Gül Eren’in söylediği gibi entelektüel, yaşayan şeylerin basmakalıplaştırılmasına ve sonuç olarak cansızlaştırılmasına karşı direnebilecek ve mücadele edebilecek donanımına sahip, sayıları gittikçe azalan birkaç kişiden biridir. (Eren, 2011:47) İbrahimbeyov’un amacı bu mücadele ruhlu insanları bir araya getirip SSCB dönemi ve onun çok daha öncesi Çar Rusyası’nın Yüksek Kültür merkezlerinden biri olan Bakü’yü geri kazanmaktır. 2009 yılında *Entelejansiya Forumu* adıyla bilim adamları, yazarlar ve gazetecilerden ibaret bir topluluk kurulmuştur. Forumun kurucusu olan İbrahimbeyov, 2013 yılında gerçekleştirilen cumhurbaşkanı seçimleri için tüm muhalif partilerin güçlerini birleştirerek tek aday olması fikrini sunmuştur. Hatta öncelikle tek aday olarak siyasetle bugüne kadar çok ilgisi olmayan Rüstem İbrahimbeyov’un adaylığı fikri öne sürülmüştür. Fakat Rusya vatandaşı olduğu için kendisi adaylığını sunamamış ama Azerbaycan’da faaliyet gösteren muhalif partilerin güçlerinin toplanmasını sağlamıştır. *Demokratik Güçlerin Milli Şurası* adıyla seçimlere katılan entelijansiyanın adayı Cemil Hesenli toplamda %5.53 oy almıştır. İlham Aliyev ise seçimi %84,55 oyla kazanmıştır⁹. Seçimlerden sonra entelijansiya yine umutsuzluğa kapılmıştır. Bugün İbrahimbeyov, zorunlu kalmadığı sürece Azerbaycan sınırlarına girmemekte, yazar-yönetmen kariyerine Rusya’da devam etmektedir.

Sinema varlığını ve popülerliğini insanlara geçirdiği haz duygusuna borçludur. Film insanlara ne kadar haz vadederse bir o kadar da izlenilir. Hazza rengini veren ise iktidar ilişkileridir. İzleyici bilinçaltı olarak bir eksiklik duygusundan yola çıkarak filmi izlerken bu eksikliği gidermek üzere yönlendirilmektedir (Erdoğan, 1992: 67). İbrahimbeyov

⁷ Erişim tarihi: 10 Şubat 2016 15:36 <https://www.youtube.com/watch?v=zizrA0mMtlI>

⁸ Erişim tarihi: 10 Şubat 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=zizrA0mMtlI>

⁹ Erişim: 14 Nisan 2016, <http://www.msk.gov.az/az/elections/prezident-seckileri/09-10-2013/674/>

öyküsünden doğan filmler siyasal ve toplumsal iktidarı sergilemek ve eleştirmek açısından zengin olduğu için seyircisiz kalmamıştır. İbrahimbeyov filmlerinde iktidar ve hiyerarşinin ağabey-kardeş, kaynana-gelin, mahalledeki ilişkiler üzerinden nasıl işlediğini temsil etmeye çalışmış, Foucault'nun (kaynak sene ve sayfa no'su) iktidarın her yerde olduğuna dair vurgusuna benzer şekilde mikro alanlardaki iktidara dikkat çekmiştir. Yönetmenin filmleri politik içeriklerindeki eleştirel muhalif nitelikten dolayı engellenmiş, televizyonlardan kaldırılmıştır. Ayrıca sinema salonlarında gösterimi de durdurulmuştur.

Çalışmanın bu kısmında İbrahimbeyov'un üç filmi ele alınacaktır. Filmler yapım tarihine göre değil, anlatının içeriğindeki tarihin sırasına göre çözümlenmektedir. İlk önce, sırasıyla her üç filmin anlatısına genel olarak değinildikten sonra filmlerdeki toplum temsili zaman içinde gösterdiği değişim izinde içerik analizi yapılacaktır.

1.3. İbrahimbeyov Sinemasında Gerçekçilik

Filmlerin anlatısından yola çıkarak burada analiz etmek üzere belirlediğimiz filmlerin neden “gerçekçi” olduğu veya öyle yorumlanması gerektiği üzerine düşünelim. Gerçekçilik sineması bireysel motifler ışığında gündelik gerçeklikleri, yaşam koşullarını ve genel olarak toplumsal sorunları sergileme kaygısından doğmuştur. Gerçekçilik ve yeni gerçekçilik hayatın ve insanın doğru ve bilimsel bir biçimde algılanmasına dayanır (Bağdatlı, 2000). Özellikle yeni gerçekçilik filmlerinde, tarihsel dönem üzerinden kurgulanan anlatıların toplumsal kaygıları ön plana çıkardığını söyleyebiliriz. İbrahimbeyov filmlerinin olay örgüsünün tarihsel dönem koşulları temsili üzerinden kurgulanması da bunun bir örneğidir. Onun, ele aldığımız filmler aracılığıyla tarihsel ve toplumsal koşulları aktarma çabası, hem İkinci Dünya Savaşı hem de Karabağ savaşı döneminin oluşturduğu yaşam koşullarının sinemaya yansımaları üzerinden okunabilir. Aynı zamanda bu filmlerde yer alan otobiyografik öğeler de filmlerin gerçekçilik perspektifinden kurgulandığını göstermektedir. Örneğin, Elveda Güney Şehri filminde aktarılan nostalji duygusu, eski Bakü'nün özlemi yönetmenin kendi duygulardır bir bakıma. Bunu filme yansıtan

etkenlerden biri de film ekibinin büyük kısmının tam da Karabağ savaşı döneminde Bakü'yü terk eden kişilerden oluşmasıdır. Filmin yönetmeni Oleg Safaraliyev ve başrol oyuncusu Timur Badelbeyli de Rüstem İbrahimbeyov gibi, Rusya'da yaşayan Azerbaycanlılardır. Filmde konusu geçen eski Bakü insanına karşı duyulan özlem gerçek eski Bakü'lüler tarafından kurgulandığı için hikâye daha gerçeğe uygun şekilde kurgulanmıştır. Mahalledeki entelektüel komşuların bir araya geldiği sahnelerin birinde Rüstem İbrahimbeyov'un kendisi de yer almıştır. Seyirci komşularla sohbet eden İbrahimbeyov'u sadece birkaç saniyelik çekimde görür. Yönetmenin o sahnede yer almak istemesi de aslında seyirciye kendi mahallesinin, kendi gerçekliğinin hikâyesini anlatmaya çalışmasının bir göstergesidir.

Gerçekçiliğin bir başka örneği yönetmenin başkentin caz kültürünü temsil etmek için filmine oyuncular yerine, gerçek caz müzisyenlerini almasıdır. Filmlerde popüler oyuncu yerine, amatörler yer vermek İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketinin özelliklerinden biridir. Filme alışkın oldukları işlerini yapmanın rahatlığını yansıtan caz müzisyenlerinin doğal tavırları da gerçekçilik duygusunu pekiştirmektedir.

Bunun dışında filmler, gerçek kent görüntüleri, bazı sahnelerde televizyon ve radyo aracılığıyla savaş döneminin haberlerini aktaran gerçek arşiv görüntüleri içerdiği için de gerçekçilik dalgasının ürünü olarak yorumlanabilir. Ayrıca filmlerde karşımıza çıkan mekânlar süslü ve üstünkörü bir dekor aracılığıyla üretilmemiştir. Bilakis Yeni Gerçekçilik dalgasının etkisiyle İbrahimbeyov sineması film üretimini stüdyolardan sokaklara, gerçek mahallelere taşımıştır. Tüm bu sebeplerden dolayı İbrahimbeyov'un gerçekçi filmleri toplumsal araştırmaya uygundur.

2. ÖLÜRSEM BAĞIŞLA (1989)

Ölürsem Bağışla 1989 yapımı Azerbaycan filmidir. Yönetmen Rasim Ocakov'la senarist Rüstem İbrahimbeyov'un ortak yapımı olan filmin orijinal versiyonu Rusçadır. Aynı yılda Azerbaycanca dublaj versiyonu da izleyicilere sunulan filmin hikâyesi Bakü ve Kislovodsk

(Rusya) şehirlerinde 1946 yılında geçmektedir. Öykü aşk, haksızlıkla mücadele ve ölüm unsurları üzerine kurulmuştur. İki gencin kara sevdası, İkinci Dünya Savaşı (1941-45) döneminin zorlukları ve SSCB rejiminin yaşadığı sıkıntılar filmin odak noktasını oluşturmaktadır.

Film Yusuf’la (Fahraddin Manafov) Gulya’nın (Gülzar Kurbanova) hikâyesi üzerinden, savaşın zafer kazanan tarafın insanını bile nasıl etkilediğini ve genel olarak savaş sonrası Bakü’sünde yaşanan psikolojik ve toplumsal sıkıntıları anlatıyor. *Ölürsem Bağışla*’nın hikâyesi Rusların, Ermenilerin, Yahudilerin ve Azerilerin beraber yaşadığı bir mahallede geçmektedir. Enternasyonel başkentin enternasyonel mahallesinin insanı sıcakkanlı, canayakındır. Savaştan geri dönen oğullarının şerefine küçük evlerinde büyük ziyafetler veren anneler mutlu, heyecanlıdır. Ama bu sevinç çok uzun sürmez. Ağır savaşın ağır sonuçları kanser gibi mahalleyi bürümeye başlar.

Filmin açılış sekansında 1930’lar Alman dışavurumcu sinemasının özelliği olan “Deutsch Plan”, yani “eğik aç” tekniğine başvurulmuştur. Yana yatırılmış kamerayla çekilen eğik aç zaman-mekân bağlamının kaybını, anlatıdaki dengesizliği ifade etmektedir. Bu plan, bir kaza, yangın, ayaklanma vb. insan yapısı veya doğal kaynaklı bir felakette şiddeti, tepetaklak olmuş ve sanki başka dünyaya aitmiş gibi görünen etkileri seyirciye göstermek için kullanılabilir (Mascelli, 2007: 50).

Süleymanov’a göre yönetmen Rasim Ocagov, Yusuf’un kişisel trajedisini izleyiciye ilk sahneden aktarmak için hikâyeyi böyle bir açıyla kurgulanan, karamsar rüyayla başlatmaktadır. Rüya savaş görüntülerini içermektedir. Patlayan mermiler, ateş sesleri ve bu hengâmeden kendini kurtarmaya çalışan bir asker görürüz. Artık izleyici Yusuf’un yaşadığı gerilimle, can sıkıntısıyla tanışmış ve filmin savaş sonrasını yansıttığını anlamıştır. Nitekim gerçek yaşamda da, Yusuf savaştan galip dönse bile, onun için savaş bitmemiştir. Çünkü meydanda başlayan savaş onun içinde, evinde, yaşadığı mahallede ve genel olarak toplumda devam etmektedir. SSCB Nazi saldırısından kurtulmuş ama insanlar insanlara saldırmaya ve insanlar yüzünden haksız yere ölmeye ve zulüm görmeye devam etmektedir. *Ölürsem Bağışla*, bu zaferin insanlara kattığı umuttan, barış ve sevgiden değil; insanlardan aldığı huzur, canlar ve güvenlik duygusundan bahsetmektedir. Zalim düşmanını yenen

büyük imparatorluk bu sefer kendi kendini içerden kemirmeye başlamıştır. Kavgadan evlerine dönen insanlar burada da KGB'nin faaliyetlerinden dolayı huzur bulamamaktadır. Barışla savaşın iç içe geçmesini insanların gündelik hayatındaki ruh halinden görmekteyiz.

Almanya'nın teslimiyetini imzaladığı zafer günü eve dönmek için acele eden Yusuf firar ettiği gerekçesiyle tutuklanarak bir sene hapis yatmak zorunda kalmıştır. Yusuf evine geri dönerken sevdiği kadının başkasıyla evlendiğini öğrenir. Üç sene Yusuf'un yolunu bekleyen Gulya, savaş bitmesine rağmen geri dönmediğini görünce başka biriyle- Noterin oğluyla evlenmiştir. Bunun üstüne Yusuf dönünce, altı ay önce babasının hırsızlıktan tutuklandığının ve hapishanede kalp krizinden öldüğünün haberini alır. Arkadaşlıkları da artık eskisi gibi değildir. Mahalleden birçok kişi geri dönmemiştir; dönenler içinde aklını yitirenler vardır. Her taraf işsizlik ve açlık doludur. Yusuf, savaştan konfüzyon (bilinç bulanıklığı) tanısı ile döndüğü için gittiği tüm iş görüşmelerinden geri çevrililmektedir. Doktorlar Yusuf'un çalışmasını yasaklarlar. Tüm bu durumlar Yusuf'u derinden sarsmıştır. Dünyası yıkılan savaş gazisi giderek içine çekilmektedir. Böyle bir durumda hayatı için mücadele etmek için güç ve umut bulabilecek midir?

Kahramanımız bu çıkmazla baş edebilmek için ilk önce babasının meselesini çözmeye çalışır. Babasıyla hapis yatan adamla buluşup işin aslını öğrenir: Savaş zamanı yaşanan kıtlık döneminde, insanlara dağıtılması için ayrılan ekmeği yolsuzlukla beş kat pahasına satan meğerse babası değil, fabrika sahibi Seyidrza olmuştur. Halkı için en sıkıntılı dönemde, daha çok zenginleşmek için insanların doğal hakkı olan bir parça ekmeği bile ellerinden alacak kadar gaddar insanların varlığını anlatmaktadır bir yandan da bu öykü. Bu haber Yusuf'un yeniden hayata tutunmasını sağlamıştır. Babasının hırsız olduğuna hiçbir zaman inanmayan Yusuf adaleti sağlamak için harekete geçer. Fabrika sahibini silahla tehdit ederek gerçekleri itiraf etmesini ve söylediklerini kâğıda dökmesini sağlar. Bu kâğıt parçası ona babasını geri getirmeyecektir elbette ama annesine babasının ne kadar onurlu ve namuslu biri olduğunu ispat etmek için işine yarayacaktır. Ancak böylece komşuların, tanıdıkların yanında annesinin içi rahat olacaktır. Yusuf, Seyidrza'dan kendisi için de para ister. Bu parayla kendine Rusya'dan ev alarak Gulya'yı kaçırmayı, paranın geri kalanını da annesine bırakmayı planlamaktadır.

Yusuf’un Seyidrza ile görüşmesi filmin ilginç sahnelerinden biridir. Paranın, zenginliğin, kapitalist düşüncenin tiksinti uyandıran simgesi Seyidrza, Yusuf’a parayı vermek için onu evine götürür. Fakat Seyidrza’nın parası eşiyle oturduğu evinde değil, genç ve güzel dansöz sevgilisine aldığı evdedir. Kadın odadan çıkınca Seyidrza’nın kadını göstererek Yusuf’a, “Nasıl buldun, güzel değil mi? İstersen sana hediye edebilirim” demesiyle izleyicinin Seyidrza’ya dönük nefreti pekişir. Daha sonra Seyidrza, beklenmedik şekilde kadından dans etmesini ister. Böylelikle, Yusuf’un silahla saldırdığı, büyük miktarda parasını elinden aldığı sırada Seyidrza şarkı söyleyerek açgözlülükle genç kadının dansını izlemektedir.

Bu da SSCB döneminde, Seyidrza gibi zenginleşme peşinde olan insanların ne kadar başboş olduğunu gösterir. Bu sahneyi mantıklı bulamayan seyirciye, zenginlikten gözü dönen insanların davranışında mantık aramamayı öneriyor gibidir yönetmen. Seyidrza giderayak Yusuf’a hitap ederek “Anla ki, bu dünyada zenginler ve yoksullar var ve bu hep böyle olacak” der. Bununla da, Sovyetler Birliği’ndeki sosyalist planlamaya dayalı ekonominin içinde varolan yolsuzluklara gönderme yapılmıştır. Demek ki, hiç kimsenin zengin ya da yoksul olmadığı bir siyasal rejimin de aslında kendi zenginleri ve yoksulları olmuştur.

İbrahimbeyov’un çalışmalarında temsil etmeye özen gösterdiği önemli toplumsal unsurlardan biri, namus meselesidir. Bu konuyu yönetmen filmde birkaç öyküyle ele almıştır. Onlardan biri, Yusuf’un arkadaşı Eldar ve onun eşi Naza’nın hikâyesidir. Evli çift, Yusuf savaştan döndükten beri her zaman onun yanındadır. Yusuf’un derdini dinlemeye, ona yardım etmeye hazır çiftin konuşma tarzı ve görünüşünden eğitilmiş, entelektüel kesime ait oldukları düşünülebilir. Bu noktada yönetmen seyirciye mutlu çiftin huzurunu, rahatını her daim bozan “kız ağabeyi” figürünü sunmaktadır. İzleyici bu figürü oluşturan, Naza’nın ağabeyi Cavad’ı, kâh mahallede tavla oynarken, kâh da Yusuf’un tabanca bulmasına yardım ederken görmektedir. Böylelikle Cavad, okumuş ve modern çiftin karşısında konumlandırılmaktadır. Gericiliğin unsuru olan kıskanç ağabey sürekli kardeşinin işlerine karışır; bu sefer de Naza’yı, saç şeklini değiştirmedeği takdirde saçlarını kesmekle tehdit eder. Eldar’ın ve Yusuf’un itirazlarını işitmez. Ağabey-kız kardeş ilişkisindeki eşitsizlik

meselesine bir göndermede bulunan yönetmen Yusuf'un aracılığıyla toplumdaki soruna hitap etmiş olur:

“Bizim kadınlar eski zamanlarda da saçlarını kınayla boyatıp şekil vermişler. Bunun yeni modayla bir alakası yok ki. Hem bunları düşünmek erkeklere kalmadı. Bir de kocası varken sen niye karışyorsun? Müslümanlık böyle bir şey değil.”

Tüm bunlara rağmen maço ağabeyin kız kardeşinin saçlarını zorla kestiğini öğreniriz. Bu da Azeri kadınların haksız yere küçük düşürüldüğünün, kendi saçlarıyla ilgili konularda bile özgür karar veremediklerinin sinemadaki temsilidir.

Filmde asıl üzerinde durulan namus meselesi ise, Yusuf'un evli kadını kabul edişidir. Geleneksel Kafkasya erkeği modeline zıt olarak İbrahimbeyov'un kahramanı, sevdiği kadının başkasıyla evlenmesine ses etmez. Süleymanov bunu Azerbaycan sinemasında devrim olarak değerlendirmiştir. Gulya evli olmasına rağmen Yusuf ondan vazgeçmez. Gulya'nın memur eşi burada devleti simgeler. Yusuf'un da söylediği gibi, “Sıradan insanlar savaşta can çekişiyorken devlet sıcak yuvasında, onların kadınlarıyla sevişmektedir”. Her şeyi göze alan Yusuf, Gulya'ya onunla yeni hayat kurmayı teklif eder ve sevgililer tren vagonunda buluşarak Rusya'nın Kislovodsk şehrine göç ederler. Kislovodsk âşıkların daha eski zamanlardan beri hayallerinin şehridir. Bu yeni dünya Yusuf'un geçmişinden, savaştan ve mücadelelerden kurtarılmış olacaktır. Göç, onlar için sorunların çözülmesi ve hayata yeni bir sayfadan başlamaktır; KGB'siz, gözetlenen ve gözetleyen toplumsuz. Aidiyet duygusundan yoksun bir şekilde varolmaya can atmaktadır. İki sevgilinin bu yolculuğu, gitmek, kurtulmak, geçmişi ve travmaları geride bırakmak arzusuyla gerçekleşmiştir.

Kislovodsk'daki ilk günlerinde Yusuf'la Gulya'nın arasında geçen diyalog yine ahlak ve namus meselesini içerir. Düştüğü durumdan içi rahat olmayan Gulya, gelecek için endişelerini dile getirir: “Belki de bugün önemsemiyorsun; ama gelecekte benden nefret edeceksin? Namuslu kadın hiçbir zaman benim yaptığımı yapmazdı... Sen kendin de biliyorsun ki, benim yaptığım ahlaksızlık... Ama bu sefer hiç kimseyi, hiçbir şeyi düşünmedim. Sadece kendi kalbimin sesini dinledim ve pişman değilim...” Karşılığında Yusuf böyle düşünmediğini ve onun herkesten daha namuslu olduğunu söyler. Yönetmen

edebiyatta ve sinemada çok sık kullanılan terk eden, aldatan kadın motifine başvurmuştur. İzleyicinin terk eden kadınla empati kurmasını sağlamıştır. Tıpkı Tolstoy’un Anna Karenina’sı, Çehov’un “Küçük Köpekli Kadın”ı veya Halid Ziya Uşaklıgil’in Bihter’i gibi Gulya kalbinin sesini dinler ve kocasına ihanet eder. Yönetmen bu hikâyeyle vurguyu aşka, ilişkilere değil, topluma yapıyor. İnsanların yargılanmak korkusuyla sürdürdüğü boş yaşamları, gerçekten yaşamak için cesaretli adım atamayan, döneminin konformist toplumudur asıl eleştirinin hedefi. Yaşama hevesini yitiren insanlardır onlar. Keder insanların içlerinde, çok derinlerindedir. Bu kederden kaçışı da insanlar toplumsal maskelerine daha sıkı yapışarak bulmaktadırlar. Bu maskelerin içinde saklanarak yalnızlık, kendi kendine yabancılaşma gibi sorunlarla karşılaşmalar normal olarak. Bu bağlamda hikâye, bir nevi yönetmenin genel ruh halini aksettirir. Yaşadığı ortamla ilgili sıkıntılarını vurgu yapar. Yönetmenin önyargılara karşı tavrının altını çizer. Genel olarak İbrahimbeyov’un hikâyeleri basmakalıp yargılar, insanların başkalarının hayat tarzlarını sorguladığı ve önemsemediği gerçeğinin eleştirisi olarak okunabilir.

Fakat bu hikâye mutlu sonla bitmez. Onlar toplumun çizdiği çerçevelerin dışına çıkarlar, umutlanırlar ve sonuçta yıkılmaya maruz kalırlar. Yusuf’la Gulya yeni hayatlarını kutlamak için Kislovodsk’un ünlü “Hava Tapınağı” (Filmin Rusça versiyonunun adı) restoranında isminden Ermeni olduğu tahmin edilen emlakçı Edik ve sevgiliyle yemek yerler. Restoranda art arda Azerbaycan ve Ermeni müzikleri çalınır, insanlar dans eder. Bu sırada karşıdaki masada oturan ve Stalin rejiminin yarattığı sınıfı temsil eden (Turovski, 1990) mafya babaları Gulya’ya laf atmaya başlar. Filmin sonunda Yusuf, mücadelesinin ve hatta gerçek zaferinin ilk gününde küçük bir sokak kavgası yüzünden bıçaklanarak ölür. Çünkü Yusuf gibi saf, temiz ve ince ruhlu insanlara Stalinist dünyada yer yoktur (Valeri Turovski, 1990).

Bitiş sahnesinin enteresan tarafı, Yusuf’un Ermeniler tarafından öldürülmesidir. Bunu, 1945-46 yıllarını anlatan filmin aslında 1989 yılında çekilmesiyle ilişkilendirebiliriz. Bu tarih, tam da Ermenilerle Azeriler arasında Karabağ meselesini gündeme gelmesinin ve Ermenistan’dan Azerilerin Azerbaycan arazisine göç etmesinin başlangıç tarihidir. Böyle bir dönemde tamamen şahıslar arası bir mesele sonucunda gerçekleşmiş adli vakanın bile

sorumlusu “sıkıntılı komşu” Ermenidir. Bu detayın yanısıra filmin restoran sahnesindeki müzisyenlerinin de çoğu Ermenidir: klarnet- Boris Haçaturyan, piano – Grigori Şakaryan vs. Ayrıca, bu sahnede SSCB’nin ünlü Ermeni şarkıcısı Boka yer almış ve kendi şarkısını seslendirmiştir. İbrahimbeyov, Bakü halkı tarafından şarkıları çok sevilen Boka’yı filmde Azerbaycanlılarla Ermenilerin ortak gerçekliğinin simgesi olarak oynatmış olabilir.

Yusuf’un beklenmedik, öyküdişi ölümü ise aslında hikâyenin başından beri savunduğu fikrin devamıdır. “Savaş yırtar, savaş parçalar. Savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşaltır. Savaş teni yakıp kavurur. Savaş organları bedenden koparır. Savaş yıkıp yok eder” (Sontag, 2004: 6). Savaşın yol açtığı ıstıraplar bir insanın çöküşü gibi büyük bir işçi devriminin de çöküşüne yavaş yavaş zemin yaratmaktadır. Filmin anlatısı Yusuf gibi cesur ve karakterli bir kişinin dünyanın adaletsizlikleriyle tek başına baş edemeyeceği gibi, Sosyalist rejim ütopyasının da dünyaya karşı tek başına duramayacağını simgesidir. Çünkü bu ideali dışardan karartmak isteyen engellerin sayısı kadar engel içerde de vardır. Filmde Yusuf’la Gulya’nın hikâyesi kurgulanan açılar ve teknik özellikler üzerinden de anlatılmaktadır. Yusuf’un savaştan dönünce ilk kez Gulya’yı gördüğü sahnede yönetmen aralarındaki engelleri kurguladığı çerçeveye aktarmaktadır. Bu çekim kapanmayan kapılar arasından sevdiği kadını izleyen Yusuf’un iç dünyasını simgelemektedir. Gulya Yusuf’u saran karanlık dünyadaki tek ışıktır. Fakat onun evli olması aralarındaki en büyük engeldir.

Filmin devamında Yusuf’un yalnızlığı, çaresizliği kendi kendine dolandığı dar sokaklardaki çekimlerle de gözlemlenebilir. Yusuf çoğu zaman dar, sıkışık, karamsar sokaklarda amaçsızca dolaşır. Seyirci filmin ilk kısmında bu çekimler de dâhil genel olarak Yusuf’un arkadan görüntüsünü görür. Bu görüntü onun dünyaya sırtını dönerek, içine kapanmasına işaret eder.

Yönetmenin başvurduğu bir diğer motifle filmin ilerleyen sahnelerinde karşılaşırız. Yusuf artık babasının suçsuz olduğunu öğrenmiş ve bu da onun kalbine yaşamak için büyük bir umut kondurmuştur. Geneli siyah-beyaz olan filmde Yusuf’un Gulya’yı izlediği sırada renkli çekimlere yer verilmiştir. Böylelikle de, izleyici Gulya’yı Yusuf’un bakışından izlemektir. Karanlık dünyadaki tek ışık bu sefer renkli ve umut doludur. Üstelik Yusuf’un yeni başlangıç için umut bağladığı Kislovods şehrindeki görüntüler de renkli film şeridine

kaydedilmiştir. Çift Bakü'den bindikleri trendeyken hala eski dünyanın içindeler, bu görüntüler hala siyah-beyaz. Fakat Kislovodsk'a ayak basınca onların gözleriyle gördüğü gerçeklik seyirci için de güzelleşir. 1980'ler Azerbaycan sineması izleyicisi için renkli çekimler çok yenidir. Dolayısıyla, bu çekimler Kislovodsk'un masalsı anlatısını daha da pekiştirmiştir.

Filmin son sahnesinde Yusuf'la Gulya restorandan uzaklaşır. Yusuf yerli mafyayla kavga zamanı cebini göstererek, Seyidrza'yı korkutmak için aldığı silaha işaret eder. Restorandan çıkınca Gulya silahı Yusuf'tan almak için şunları söyler: "Biz yeni bir hayata başladık, bizim hayatımızda ne bu silaha, ne böyle kavgalara yer yok. Sen hiç düşündün mü, o silahı çıkarsan, Allah korusun sana bir şey olsa ben ne yaparım? Ben ailemi, her şeyimi geride bırakıp seninle geldim. Benim senden başka kimsem yok, lütfen bunu anla." Yusuf Gulya'nın sözlerine hak vererek silahı onun çantasına bırakır. Bir sonraki, yani son sahnede mutlu sevgililer evlerinin bahçesinde oturur. Gulya aldıkları dondurmaları servis etmek için içeri geçer. Tam da bu sırada Yusuf'un yeni düşmanları evin bahçesine girer. Yusuf onları görür görmez elini cebine atar, fakat silahın orada olmadığını hatırlar. Gulya'yı korumak için ona seslenmez ve adamlar Yusuf'u bıçaklayarak öldürür. Böylelikle, Yusuf'un yaşamak için tek umudu, ironik olarak onun ölümüne sebep olur. Olaylardan biraz önceki sahnede biz evinin bahçesinde oturan Yusuf'u görmekteyiz. Gulya'nın görüntüsü bu sefer kapalı olmayan pencere kapıları arasından karşımızdadır. Yine âşıkların arasına bir mesafe, engel girmiştir. Bu çekim âşıkların birazdan yaşayacağı ağır trajedinin habercisi niteliğinde okunabilir.

2.1. Motifler

İkinci Dünya Savaşı'nın en ağır sonuçlarından biri Azerbaycan için ekmek kıtlığı olmuştur. Bugüne kadar SSCB dönemiyle ilgili yaşlı insanların gözünde canlanan en acı hatıra ekmek almak için oluşan kuyruklardır. Savaşın ekonomiyi tamamen sarstığı dönemde devlet insanlara "bilet"le (karneyle) ekmek dağıtmaktaydı. Bileti olmayanlara ekmek yoktu.

Azerbaycan sinemasında savaş sonrasının kıtlık motifi olarak ekmek sembolüne çok başvurulmuştur. Örneğin, *Ortak Ekmek* (Şamil Mahmudbeyov, 1969) filminde savaşın ağır gerçekliğiyle karşı karşıya kalan çocukların hikayesi anlatılmaktadır. Öykü, ailenin ekmek biletini kuyruktayken kaybeden çocuğun hikayesi üzerinden kurgulanmıştır. Bir başka örnek olan *Bizim Cebiş Hoca* (Hasan Seyidbeyli, 1969) filminde de savaş yıllarında ailesinin karnını doyurmaya çalışan namuslu bir öğretmenin hikayesi anlatılmaktadır. Bu filmde de ekmek kuyruklarının görüntüsüne sıkça yer verilmiştir. Aynı şekilde *Ölürsem Bağışla* filminde ekmek kuyrukları anlatısına dört saniyelik çekimle yer verilmiştir. Bu çekim sadece o dönemin ağır şartlarının canlı şahidi olan insanlar için bir anlam içermektedir. Yusuf'un doktor randevusunda camdan aşağı bakarken ekmek dükkanının önünde gördüğü kargaşa motifiyle yönetmen çok kısa sürede Stalin döneminin en büyük sıkıntılarından biri olan ekmek kıtlığı problemine gönderme yapmıştır. Bu da sinema sanatında semboller aracılığıyla yan anlatı oluşturma tekniğinin bir örneğidir.

Bunun dışında filmde 1940'lar Bakü'sünün gündelik hayatının bir parçası olan sokak anonsçusu (sokaklara yerleştirilen hoparlörler yoluyla yayın yapılan bir tür haberleşme aracı) motifine yer verilmiştir. Savaş döneminde Radyo SSCB sınırlarında zor bulunanlar listesindeydi. Radyo cihazları çok pahalı olduğundan, insanların haber edinmek için tek çareleri sokaklara çıkıp anonsçuya kulak vermektir. Bu iletişim ve haberleşme aracı 1950'lere kadar SSCB sınırlarında çok yaygın şekilde kullanılmıştır. Hoparlörler daima açık bırakılmaktaydı. Önemli haberler ve müzik yayını olmadığı sürece anonscunun kısık sesi şehrin gündelik hayat akışına karışmaktaydı. Anonsçu, özellikle sınırdan haber bekleyen insanların heyecanla bir araya toplanarak kamusal alan oluşturmaları açısından da önemlidir. İnsanlar toplu şekilde dinledikleri haberi kollektif şekilde yorumlamaya ve tartışmaya başlamaktaydı. Bu da günümüzde insanların sokakları terkederek evlerine, sanal dünyalarına, bireyselliğine çekilmesinin tam karşısı bir örnek oluşturmaktadır. Bugün artık tarihe karışan iletişim araçlarından/biçimlerinden biri olan anonsçu, filmde gündelik hayattaki kollektif ritüellerin bir ürünü olarak okunabilir.

3. BİR GÜNEY ŞEHRİNDE (1969)

Birey, toplumsal varlık kimliğine sadece kamusal alanda bürünmemektedir. Aile veya mahalle gibi küçük gruplardaki insan da toplumla etkileşim içerisinde. Rüstem İbrahimbeyov'un senaristliği ve Eldar Guliyev'in yönetmenliğiyle ortaya çıkan *Bir Güney Şehrinde* filmi (1969) küçük topluluklardaki insan ilişkilerini temsil etmektedir. *Bir Güney Şehrinde* filmi Azerbaycan'daki ahlak kodları ve maneviyat temasını ele alan ilk filmlerden biridir (Sergei Kudravcev, 1982). İbrahimbeyov'un bir röportajında belirttiği gibi izleyici kitlesi ve eleştirmenlerin bir kısmı filmi Azerbaycan halkına ve yaşam tarzına karşı iftiralar bütünü olarak değerlendirmiştir. Diğerleri ise, bu filmin Azerbaycan sineması için yeni bir başlangıç olduğunu söylemiştir¹⁰. Film tek bir kategoriye oturtmak ne kadar zor olsa da, film yönetmen ve eleştirmenler tarafından Azerbaycan yeni gerçekçi sinemasının ilk ürünü olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanında yapım, tür olarak trajikomediye yakındır. Ağırlıklı olarak Azerbaycanca olan filmde, Rusça diyaloglara da yer verilmiştir. O dönemin çoğu filmi gibi bu film de vizyona hem Azerbaycanca, hem de Rusça dublajlı olarak girmiştir. Özetlersek, bu bağlamda film, çokkültürlülüğün çift dilli halka sunduğu avantajları ve aynı zamanda da yarattığı problemleri ele almaktadır. Bu problemleri biraz daha açmak için filmin öyküsüne bakılabilir. Filmin öyküsü Doğu ile Batı'yı kendinde birleştiren başkent Bakü'nün sakinlerinin ahlaki özgürlüğe sahip olamamasını; basmakalıp tutucu yargılarla dolu halkın, aydın ve modern çağa geçişi döneminde yaşadığı ikilemi ele almaktadır. Hikâye yeniyle eskinin karşılaşmasını komik, garip ve yer yer tehlikeli ve trajik olaylar bütünüyle göstermektedir. Film 1960'lar Bakü'sünün hikâyesini bir kahramanın kişisel ve iş hayatı üzerinden anlatmaktadır. Özetlemek gerekirse, film bir insanın birden fazla benliğe sahip olmasını sergilemektedir. *Ölürsem Bağışla* filminde olduğu gibi, öykü yine Bakü'nün tarihi mahallelerinin birinde geçmektedir. Petrol istasyonunda uzman olarak çalışan Murad kendi işini çok iyi bilen, saygıdeğer bir işçi olarak karşımıza çıkmaktadır. Murad babasız büyüdüğü için çocukluğundan kendini işe vermiştir. Hiçbir eğitimi olmamasına rağmen deneyimiyle işinde iyi yerlere gelen Murad, annesi ve kardeşlerine

¹⁰ Erişim 4 Mayıs 2016, http://www.silver.ru/programms/ottsy_i_deti/+editions-of-the-program/materials-Rüstemİbragimbekov/

ekmek parası getirmektedir. İş hayatındaki başarısına rağmen Murad millî önyargılar, sokakların yazılmayan onur kanunları içinde kaybolup gitmektedir. Örneğin, Murad kız kardeşini mahalleden arkadaşına nişanlamıştır. Daha çok eğitime ve üniversiteden arkadaşlarıyla sosyal hayatına odaklanan kadının, istemediği halde nişanlandırıldığı ve Murad'ın buna sessiz kaldığı filmin devamında anlaşılmaktadır.

Filmin açılış sahnesinde Bakü'nün modern mimari yapıtlarını görmekteyiz. 20. yüzyılın başlarında petrol sanayisinin gelişmesiyle Azerbaycan'ın dünyada önemli yere gelmesi, yabancı sermayenin ülkeye hızlı akını sonucunda Bakü modernleşme dönemine adım atmaya başlamıştır. Bunun ilk örnekleri de şehrin mimarisine yansımıştır. Özellikle ilk petrol milyonerlerin siparişiyle Avrupalı mimarlar tarafından inşa edilen binalar bu sürecin yapıtaşları sayılabilir. Avrupa şehirlerini andıran görüntülerin hemen ardından otoyol görüntülerine yer verilmiştir. Önceki çekimdeki Avrupa binalarının yerini, Rus arabaları almıştır. Bir diğer çekimde ise Bakü'nün simgesi olan Kız Kulesi'nin görüntüsüyle başkentin kadim tarihine gönderme yapılmaktadır. Şehir manzaraları, Bakü'nün gündelik hayatını anlatan görüntüler, bir Caz müziği eşliğinde sunulmuştur. İbrahimbeyov'un her üç filminde ve buna ek olarak Bakü'nün müzik tarihinde Cazın önemli bir yeri vardır. Bu doğrultuda Cazla ilgili bir başlığa, daha sonra yer verilecektir. Şehir manzaralarından sonra filmin esas mekânı olan mahalleye geçiş yapılmıştır. Filmin anlatısı döngüsel bir yapıdadır. (*Un scenario en boucle*). Hikâye aynı mahallede gerçekleşen bir namus cinayetiyle başlayıp, aynı şekilde başka bir namus cinayetiyle sonlandırılmıştır. Film boyunca Güney şehrinin ne adı, ne de mahallenin şehirdeki konumuyla ilgili bir bilgi verilmektedir. Bu nedenle izleyici hikâyeyi bir mahallenin öyküsü olarak algılamak yerine, filmin adından yola çıkarak güney şehrinin öyküsü olarak algılamaktadır. Mahalleyle şehir, komşularla toplum iç içe geçmiş şekildedir.

Daha önce de belirtildiği gibi, İbrahimbeyov öyküsünde namus ve ahlak meselesinin eleştirisine çok sık rastlamaktayız. Bu filmde karşılaştığımız ilk namus meselesi, kocası hapiste olan kadının mahallenin bakkalında işe başlaması ve bir süre sonra bakkalla birlikte olmasıyla ortaya çıkmıştır. Kadının kocası Ağabala'nın, hapisten beklendiğinden çok daha erken dönmesi mahalle ahalisini tedirgin etmiştir. Herkes heyecan içinde beklemektedir.

Acaba ihanete uğrayan Ağabala bakkaldan intikamını alacak mıdır? Olay günü komşular toplaşarak Ağabala'nın bu işi bitirmesini beklemektedir. Herkes kocası hapiste olan kadını "sahipsiz" bulup yanına aldığı için bakkalı kınamaktadır. O güne kadar hiç ses çıkarmamış olan komşular, Ağabala'nın gelişiyle birden durumun ciddiyetinden rahatsız olmuş, mahalleye yakışmayan hareketler için söylenmeye başlamıştır. Düne kadar bakalla çok iyi ilişkileri olan gençler, o gün bakkala karşı çok öfkeli dirler. Ağabala'nın bakkala saldırmasını herkes toplanarak bir gösteri izler gibi izlemektedir. Bu olay sıradan, sıkıcı ve kendini tekrarlayan gerçekliğin içinden kopuş, bir nevi Gladyatör savaşlarını izlemek kadar heyecan vericidir insanlar için. Namus meselesinde "bizim işimiz dışardan izlemek" düşüncesine sahip insanlar, bir sonraki sahnede bunun aksine bakkalın cesedinin etrafına toplanarak ağlamaktadırlar.

Filmin başından beri şiddete karşı olmasına rağmen, başkahraman Murad'ın bu olaylara ses çıkarmadığını fark ederiz; çünkü o da bu mahallenin bir parçasıdır. Bu sebeple de bu mahallenin, toplumun değerlerine sadık kalmalıdır. Peki, değerler derken neyi kastediyoruz? İnsanı harekete geçiren ve sosyal eylemi meydana getiren, insanın içinde taşıdığı, ona kılavuzluk eden bazı "değerler" ve "anamlardır" (Avcı, 2007: 6). Dilthey, bu değerlerin toplumun tinsel görüşlerinden oluştuğunu savunmaktadır; çünkü değer, kural, ilke gibi öğelerin doğada bir karşılığı yoktur (akt. Avcı, 2007). Filmde değerlerin kişinin çevresi, kültürü ve mizacı tarafından kişisel ve toplumsal tercihlere göre belirlendiği "görece değerler" anlayışına yer verilmiştir. 20. yüzyılın Bakü'sü de bir taraftan kültürel olarak İslam ahlakı, diğer taraftan sosyalist rejimin yüklediği değer yargıları ile süslenmiştir. Fakat dini değerler çoğunluğun bilincinde kök saldı için ağır basmaktadır. SSCB kurulduğu dönemde gerçekleştirmesi en güç olan unsur Marksizm'in enternasyonalizm ilkesi olmuştur. Marksizm, imparatorluk içinde barındırdığı etnik açıdan çok karmaşık nüfusu kendi ruhuna uydurmak için, öncelikle halkların gericiliği ile mücadele etmeli ve bu halkların burjuva toplumu aşamasına yükselmelerini sağlamalıydı. Bu bağlamda film, Lenin'in öne çıkardığı bu fikrin 1960'lar Bakü'sü üzerindeki yansıması olarak okunabilir.

Filmde bakkalla kavga olayını onaylamadığını seslendiren tek karakter mahallenin okumuşu Cihangir'dir. O da mahallenin onaylamadığı bir karakterdir. Olay günü komşuların dikkatini güncel konudan uzaklaştıran tek hadise Cihangir'in o gün eve iki kadınla dönmesi olur. Modern görünüşlü, kısa etekli ve başı açık kadınlar mahallenin gençleri, çocukları, yaşlıları tarafından şaşkın bakışlarla gözlemlenir. Gördüklerinden hayrete düşmekle birlikte, bir o kadar da öfkelenen delikanlılar, karışık duygular içindedirler. Bir taraftan göz okşayan kadınlarla karşılaştıklarına memnun oldukları her hallerinden belliyken, diğer taraftan da "olması gerekeni" yapmak üzere harekete geçerler: "Cihangir ile bir an önce konuşup bu rezalete son verilmeli! Mahallede kız kardeşlerimiz, annelerimiz varken eve kadın almak da ne!" Onların tahayyülünde, kadının bekâr bir erkeğin evine ayak basması ahlakdışı bir davranıştır. Devamında Cihangir'in evine gelen kadınların, çalışmak için gelen gazeteciler olduklarını öğreniriz. Mahallede dönenlerden oldukça rahatsız olan bu kadınlar, gazeteci Rana ve arkadaşı, filmde modernitenin sesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ses izleyiciye, gerici insanların toplumu uçuruma götüreceğini söylemektedir. Gazeteci kadın cinayet sahnesinden çok etkilenir ve mahalledeki "namus problemi" üzerine araştırma yapmaya karar verir. İlerleyen sahnelerde gazetecinin makaleyi biraz daha geliştirerek, Murad'ın yaşadığı kimlik ikilemi üzerine yazmayı planladığını öğreniriz. Sonunda bu gazeteci, petrol işçileriyle ilgili röportaj hazırlamak bahanesiyle Murad ile konuşmaya başlar. Röportaj zamanı daha çok Murad'ın mahalledeki baskılarla ilgili ne düşündüğünü öğrenir. İbrahimbeyov, izleyiciyi Murad'ın kişiliği, iç dünyası ile Gazeteci Rana ile aralarındaki diyaloglar aracılığıyla tanıştırmıştır. Murad tabii ki, namus gerekçesiyle işlenmiş cinayeti savunmadığını söylemektedir. Fakat bakkalın yaptığını da desteklemez. Yine de böyle bir duruma kendisi düşmüş olsa, kimseye zarar vermeyeceğini özellikle belirtir. Rana'yla diyaloglarından, Murad'ın ona karşı bir şeyler hissettiği sezilmektedir. Gazeteci kadından çok etkilenen Murad onunla evlenmek istediğini annesine anlatır. Filmde gelenekselliğin daha belirgin bir motifi, Murad'ın annesiyle konuştuğu sahnede yaşanır. Bu haber annesini çok öfkelenmiştir. Annesi, "Bekâr erkeklerin evine giden kadını benim evime getirirsen beni kaybedersin. Sen o kadınla evlenirsen ben komşuların, akrabaların yüzüne nasıl bakarım? Ölürüm daha iyi!", der. Murad'ın annesi figürü ayrıca Azerbaycan'daki kaynana egemenliği meselesinin bir

göstergesidir. Doğu kültürüne has kaynana-gelin ilişkilerindeki baskı ve iktidar çekişmeleri Bakü gerçekliğinde hâlâ yaygındır.

Murad gibi işçilerin özel hayatta yaşadıkları sıkıntıları ele alan film, sanayi ve teknoloji döneminde kişinin geçirdiği yabancılaşma sürecine yapılan vurgu açısından da önemlidir.

Toplumda iş yaşamı belki daha düzgün, daha etkin bir duruma gelmiştir; ama bu sefer de kişilik kaybına ve yabancılaşmaya dönük problemler yaşanmaktadır. Zira çalışma süreci dışındaki düşünme tarzı ve gündelik yaşam bile büyük ölçüde standart hale gelmiştir. Bu da kişisel değerlerden kaçma, toplumun içinde yabancılaşmayla sonuçlanmaktadır (Pappenheim 2002: 31). Nitekim işinde gücünde bir adam olan karakterimiz Murad'ın da hem mahallesine, hem de kişisel düşüncelerine karşı yabancılaştığını sezmekteyiz. Sonuç olarak Murad ne arkadaşlarının ortamına uyum sağlayabilmekte, ne de kendi düşünceleri için mücadele edebilmektedir. Murad ilgisizdir ve aidiyet duygusundan yoksundur. Pappenheim'a göre, mekanikleşmiş bir düzen egemen zihin tutumu olarak sıradanlığı, heyecansızlığı gerektirir. Yaşam büyülü olma özelliğini yitirir. Doğanın artık gizemleri değil, sadece sorunları vardır. İnsan dâhil her şey kestirilebilir, hesap edilebilir duruma gelmek zorundadır (2002: 40).

Bir Güney Şehrinde'nin karakteri Murad, kendi özgül deneyimini yaşar. Filmin önemli karakterlerinden biri olan Tofik, Murad'ın hem arkadaşı, hem de kardeşinin nişanlısıdır. Tofik de mahalleden arkadaşları gibi işsizdir. Sorumluluklarını yerine getirmemesine rağmen Murad Tofik'i her zaman ailesine karşı savunur. Cebine para koyar, ihtiyaçlarını karşılar. Tofik'i arkadaşlarından farklılaştıran ve özel kılan tek özellik babasının SSCB ordusunun Ulusal kahramanı adını almasıdır. Tofik İkinci Dünya Savaşı'ndaki hizmetleri için babasının adına Rusya'nın bir kentinde heykel dikileceğini öğrenir ve bu etkinliğe katılmak için Murad'dan para alarak oraya gider. Böylelikle, filmde bir güney şehrinden Rusya'nın kentlerinden birine doğru yol almamız sağlanır. Gururlu, mutlu Rus halkı Tofik'i alkış ve çiçeklerle karşılar. Burada *Ölürsem Bağışla* filminde karşılaştığımız manzaranın tam tersi vardır; İkinci Dünya Savaşı artık mutluluk ve umut sembolüdür. İzleyici bir kez daha SSCB'nin faşizm üzerindeki zaferinden gururlanır, bu zaferin ülkeye bitmeyen bayram ve sevinç sunacağına inanır. Demek ki, bu duygu topluma ve sinemaya savaşın

üzerinden epeyce zaman geçince yansımıştır. Savaşın kırıp dökdükleri daha yeni yeni telafi edilmekte, ekonomi yavaş yavaş toparlanmaktadır. Dolayısıyla, 23 sene sonra sinemada büyük vatan savaşı, zafer motiflerine *Ölürsem Bağışla*'da olduğundan daha çok yer verilmektedir.

Hikâyenin devamında Tofik Rusya seferi esnasında Mariya adlı Rus bir kadına âşık olur ve onu Güney şehrine getirir. Mahallede gerçekleşen ikinci namus meselesinin sebebi budur. Murad'ın kardeşiyle nişanlı olmasına rağmen Tofik'in mahalleye başka bir kadınla dönmesi, Murad'ın annesi ve akrabaları için çok dehşet verici bir haberdur. Tofik'in kararından memnun olan tek kişi eski nişanlısıdır; çünkü sonuçta kendi rızası olmayan evlilikten kurtulmuştur. Böylelikle, bu noktada başkahramanımız Murad için zor karar anı gelmiştir. Ailesinin namusunu kirleten adamı, yani arkadaşını cezalandırmak veya mahalleye karşı çıkmak seçeneklerinden birine yönelmek durumundadır.

Böyle bir seçim karşısında kalan Murad ilk iş olarak Tofik'le yüz yüze konuşmaya karar verir. Tofik'le Murad'ın konuşması fazlasıyla sıcak ev ortamında, yemek sofrasında gerçekleşir. Tofik'in karısının kurduğu sofraya oturan ve olanlara rağmen onunla yemek yiyen Murad karakterine filmde yer vermek 1960'lar Azerbaycan gerçekliği için çok cesaretli bir adımdur. Namus cinayetlerinin bol olduğu bir ülkede elbette zamanının marjinaleri olmuştur. Bakü entelijansiyesi elbette Kafkasya kurallarını umursamadan yaşamaktadır. Fakat böyle bir karakteri sinema sahnesine taşımak baskın geleneklere karşı meydan okumaktır. Üzerinden 50 seneye kadar zaman geçmesine rağmen bugün bile ahlak ve namus için insan öldürenlerin sayı az değil. Özellikle, katil olmanın rezil olmaktan daha kolay olduğu bir dönemde Murad olmak büyük cesaret talep eder: “Sen onlara katil diyorsun ama aslında onlar sadece dedelerimize bizden daha çok benziyor.” (Cihangir)

Tofik, Murad'a durumunu açıklarken çok samimidir. Rusya'ya gitmenin hayatını tamamen değiştirdiğini vurgular: “Ben şimdiye kadar yaşamıyordum. Hayatım elimden kayıp gidiyordum” der. Bununla da İbrahimbeyov'un 1960'larda Rusya'ya karşı duyduğu sempatiyi sezmiş oluruz. Tofik'e göre Rusya veya Rus bilinci insanın ufkunu açmakta ve ona mutluluk vermektedir. İnsan Bakü'den ve tutucu fikirlerden uzaklaşınca gerçek hayatla yüzleşir ona göre. Dolayısıyla, mahallede yaşayan ve değerlerine sadık kalan insanların

hayatı hayat bile değildir. Bu minvalde bir sohbetin devamında arkadaşların aklına bir fikir gelir. Eğer bu mahallede yaşamaya devam etmek istiyorlarsa, mahalleye karşı bir gösteri borçları olduğunu düşünürler. Çünkü bilirler ki Murad Tofik'i öldürmezse hayatının sonuna kadar insanlar tarafından ayıplanacak ve yargılanacaktır. Bunu yapmak yerine, topluluğun karşısında uydurma bir kavga sahnesi oynamaya karar verirler. Böylece Murad ailesinin onurunu temizlemiş olacaktır, Tofik de küçük hasarla “cezasını çekmiş” sayılacaktır. Bu konuşma sahnesinde Murad'ın bu fikri beğenip beğenmediği kesin olarak anlaşılmaz aslında. Murad buna önce karşı çıkar, millete rezil olmaktan korktuğunu belirtir. Daha sonra ne karar verdiğini söylemeden çekip gider. Bu da izleyiciyi merak içinde bırakmak için kullanılan bir yöntemdir.

Filmin son sahnesinde Tofik yeni sevgiliyle mahalleye gelir. Herkesin gözü Murad'ın üzerindedir. Zira bugün Murad ya mahallenin kahramanına dönüşecektir ya da soytarısına. Murad tüm arkadaşlarının gözleri önünde mahallenin düşüncesine göre “kardeşine hakaret eden” adamı öldürmek zorundadır. Aslında Murad anlamıştır ki, Tofik'in evlenmesinde onun namusuna dokunacak hiçbir şey yoktur. Ama Murad mahalleye – topluma - şimdiye kadar kendisine duydukları saygının karşılığını vermeli, onlara ve değerlerine sadık olduğunu bu şekilde ispatlamalıdır. Çünkü toplum marjinaleri, farklı bir yerde konumlanmak isteyenleri sevmez. Toplumun yasaları çiğnenemez. Murad cinayeti gerçekleştirmek istemeyince öz kardeşi dahi ona yüz çevirir. Fakat kimse ona ne yapması gerektiğini de söylemez. Kimse ona “öldür” veya “öldürme” demez (Aytek, Medeniyet gazetesi, 2012).

Filmin son sekansında Murad mahalleye ayak basan Tofik'in karşısına çıkar. Yine ilk sahnedeki gibi insanlar toplanmış ve herkes merakla ne olacağını beklerken Tofik “Hadi beni vur da kurtulalım” diye bağırarak Murad'a doğru birkaç adım atar. Murad elindeki bıçağı Tofik'e doğru uzatır. Film mahalle polisinin Murad'a “Hadi eve git, annenle görüş, karnını doyur da karakola gidelim” demesinin üstüne ikisinin mahalleden uzaklaşmasıyla sonlanır. Yönetmen filmin sonunu açık uçlu bırakmak istemiştir. Murad Tofik'i bıçaklıyor mu? Yoksa sadece kavga çıkardığı için karakola mı götürülüyor? Bu sorunun cevabı izleyicinin tahayyülüne bırakılmıştır. Kapanış sahnesinde kullanılan açık imge, anlatının

kapanmamasını, film bittikten sonra izleyicinin düşüncesine açılarak süregitmesini sağlar (Deleuze, 1986: 89). Daha önceden belirtildiği gibi filmin bir de Rusça dublajlı versiyonu bulunuyor. İşin ilginç tarafı filmdeki son diyalog, Rusça ve Azerbaycanca versiyonunda birbiriyle çelişmektedir. Rusçasında izleyici Murad'ın Tofik'e hiçbir şey yapmadığını sadece kavga çıkardığı için karakola dilekçe yazmaya gittiğini polisin konuşmasından öğrenir. Azerbaycanca versiyonda ise bu diyalog eksiltilmiştir, izleyici sona ilişkin bir bilgi edinemez. Filmin bu versiyonunda hayatın kötüden iyiye dönüşeceğiyle ilgili bir umut sezilmektedir. Filmde gerçek bir cinayetle başlayan hikâye, cinayetin mizansenıyla biter. Demek ki, yapımcılar filmin bu şekilde sonlandırılmasının sadece Rus ve Rusça konuşan “okumuş” izleyiciler tarafından hoşgörüle karşılanacağını öngörmüştür. Belki de, sonucun bu ikinci versiyonu filmin “Azerbaycanfilm” in sansüründen geçememesi nedeniyle olmuş, diyalogdan o parça çıkarılmıştır.

3.1. Motifler

Filmin başındaki cinayet anlatısını daha da güçlendirmek için İbrahimbeyov, “namus cinayetinin” gündelik hayattaki sıradanlığını kısa anlatılarla aktarmıştır. Cinayetin hemen ardından küçük bir çocuğun mahalledeki kan izlerini sildiğini görürüz. Buna şahitlik eden gazeteci Rana gördüklerine çok öfkelenir: “Şimdi bu çocuğun akıbeti nasıl olacak? O da yarın sizin yaptıklarınızı tekrar ederek katil mi olsun?”. Bu sahnede dikkat çeken bir diğer motif çocuğun kan izlerini yıkadığı zaman arka fonda dondurmacının “Dondurma var, çocuklar yaklaşın dondurmacı geldi!” diye bağırmasıdır. Çocukların dondurma yiyip, oyun oynayacağı zamanda bu mahallenin çocuğu “namus cinayetinin” izlerini yıkamaktadır. Bu anlatıyla da İbrahimbeyov büyük çaplı olayların küçük hayatları nasıl etkilediğini vurgulamaya çalışmıştır.

Bu anlatının devamında cinayetin işlenmesinin hemen ardından ayakkabı tamircisinin yüzünde çok ciddi bir ifadeyle tamir ettiği ayakkabıya odaklandığını görürüz. Mahalledeki esnaflardan birinin ölmesi insanlar için hayatın akışını bozmamıştır. Çünkü bu alışıldık bir

durumdur. Herkes gösteriyi izledikten sonra kendi hayatının, işinin başına dönmek zorundadır.

4. ELVEDA GÜNEY ŞEHİRİ (2006)

Daha önce de belirtildiği gibi, SSCB'nin çöküşünden itibaren Azerbaycan sineması uzun bir durağanlık dönemine girmiştir. Eğer 1990'lardaki durumu ekonomik sıkıntılar ve politik istikrarda meydana gelen değişimlerle açıklamak mümkünse, son 15 seneki durağanlığın tek sebebi ise Azerbaycan kültürü ve toplumunun yaşadığı ruhsal çöküş olabilir (Sattarov, 2007:32-41). 2007 yılında Uluslararası Berlin Film Festivali ve 26. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde gösterime giren *Elveda Güney Şehri* filmi yeni dönem Azerbaycan sinemasının ender ürünlerinden biridir. Rusya'yla Azerbaycan'ın ortak projesi olan film, 5. Azerbaycan Ulusal Sinema Ödülleri töreninde "En iyi film", "En iyi erkek oyuncu" ve "En iyi senaryo" dallarında "Altın Çıracık" ödülüne sahip olmuştur.

Çalışmada yer alan son film olan *Elveda Güney Şehri* Bakü'nün SSCB tarihindeki son sayfasının kapanmasını ve ulus devletleşme dönemine geçişini yansıtmaktadır. Film *Bir Güney Şehrinde* filminin devamı niteliğindedir. 2006 yılında Moskova Bakü'lüsü Oleg Safaraliyev'in yönetmenliğiyle çekilen filmin öyküsü, dağılmak üzere olan SSCB'nin güney şehri Bakü'de geçmektedir. Rüstem İbrahimbeyov bu sefer filmin hem senaristi, hem de yapımcısı rolünde karşımıza çıkmaktadır. Filmin başkahramanı, Alik Moskova tiyatrosunun Azeri oyuncusu Teymur Bedelbeyli tarafından canlandırılmıştır. *Ölürsem Bağışla* filminde başrolü oynayan Fahraddin Manafov da bu filmde yine karşımıza çıkmaktadır.

Film İbrahimbeyov'un 1986 yılında yazdığı "Bir Gülümseme ile Uyanma" adlı öyküsünün sinemaya uyarlamasıdır. Öyküde yönetmen, Rusyalı Alik'in Maya adlı kadına aşkı üzerinden 1950'ler Bakü'sündeki insan ilişkilerini ve toplumsal psikolojiyi analiz etmeye çalışmıştır (Sattarov, 2007). Öykünün sinemaya uyarlaması üzerinde bir daha çalışan İbrahimbeyov hikâyeyi bir az değiştirerek olayları 1990'lar Bakü'süne aktarmıştır.

İbrahimbeyov'un önceki çalışmalarında olduğu gibi filmin odak noktası yine Bakü kenti ve kentin geçirdiği dönüşümlerdir. Fakat bu kez sözü edilen tema tam da filmin esas derdine ve odağına dönüşmüştür. Daha önceki filmlerde Bakü öykünün belli bir parçasıyken, *Elveda Güney Şehri*'nde yönetmenin derdi tamamen Bakü'yle ilgili endişeleri ve sıkıntılarını temsil etme çabasıdır. Yönetmenin röportajlarda da belirttiği gibi film İbrahimbeyov'un kendi imkânları ile yapılmıştır. İki önemli Uluslararası Film Festivalinde yer alan film, devlet tarafından hiçbir maddi destek almamıştır. Buradan da devletin İbrahimbeyov sinemasına karşı aldığı tavır sezilmektedir.

Elveda Güney Şehri adından da belli olduğu gibi *Bir Güney Şehrinde* filminin devamı niteliğinde kurgulanmıştır. İzleyici bunu mahallede yaşayan ve başkarakterin yeğeni olan 13-14 yaşlarındaki bir çocuğun hikâyesinden anlar. Çocuk elindeki kamerayla sürekli mahalledeki olayları çekmektedir. Kameralı çocuk etrafta dönen olayları gözlemleyerek kaydeder. Kendisi de filmde yer alan komünal mahalleye benzer bir ortamda büyüyen İbrahimbeyov, bu karakteri kendi çocukluğunun prototipi olarak kullanmış olabilir. Çocuğa kamerayla ne çektiği sorulduğunda "Ben mahallemizin hikâyesini anlatan belgesel çekiyorum. Filmin adı da *Bir Güney Şehrinde* yanıtını verir. Bununla İbrahimbeyov'un 1969 yapımı aynı adlı filmine göndermede bulunulur. Dahası yönetmen de aynen bu çocuk gibi Bakü'de büyüdüğü mahallenin hatıralarını, sevinç ve sıkıntılarını biriktirerek filmlerin öyküsünü ortaya çıkarmıştır. Bu sahne *Elveda Güney Şehri*'nin *Bir Güney Şehrinde* filmiyle ilişkisini yeniden kurmaktadır.

Önceden de belirtildiği gibi film 20. yüzyılın sonlarında Azerbaycan'ı savuran Dağlık Karabağ dalgasını ve bu dalganın Bakü'yü nasıl dönüştürdüğünü anlatmaktadır. Diğer filmlerde olduğu gibi, İbrahimbeyov'un savunduğu Bakintsi tezi bu filmde de ön plana çıkarılmıştır. Yani filmlerde Azerbaycan değil Bakü, Azerbaycanlı değil Bakülüye vurgu yapılmaktadır. Karabağ Savaşı'nın Azerbaycan'ı ya da Azerbaycanlıyı nasıl etkilediği değil, Bakü şehrine ve Bakü insanına neler yaptığını dert edinir senarist. Bakü'de yaşayan Ruslar, Ermeniler ve Azeriler'in yaşadığı sıkıntıları etnik ayrım yapmaksızın aynı anda merak eder. Şüphesiz Karabağ sorunu Azerbaycan'ın Batısındaki şehirleri ve kasabaları çok farklı biçimde etkilemiştir. İnsanlar evlerinden, köylerinden kovulmuş, sürgün hayata

mahkûm olmuştur. Fakat İbrahimbeyov'un bakış açısı işin bu kısmıyla ilgilenmez. Savaşla, Hocalı Katliamıyla, göçmenlerin ıstıraplarıyla ilgilenen ve devlet tarafından desteklenen hâlihazırda yığınla edebiyat ve sinema ürünü mevcut zaten. İbrahimbeyov bu meseleyi yeniden üretmek yerine, hiç kimsenin yapmadığını yaparak meseleyi bir başka bakış açısından incelemeyi seçmiştir. Bir Bakülü enternasyonalistin bakış açısını yansıtmıştır sinema perdesine. Nitekim daha önce de söylendiği üzere, onun çalışmaları halk ve devlet tarafından tam da bu bakış açısı nedeniyle eleştirilmektedir. Bunun sonucu olarak ise, propaganda amacı taşıyan filmler sinema salonlarında ve televizyon kanallarında aylarca gösterilirken, sıradan seyircinin *Elveda Güney Şehri* tarzında filmlerin varlığından haberi bile olmamaktadır.

Film 1988'den başlayarak iki milyon göçmenin Karabağ ve Ermenistan'dan Bakü'ye göç etmesinin başkentin hayat ritmini nasıl dönüştürdüğünü anlatmaktadır. "Dışarıdan gelenler" Bakü'nün varolan dünyasını değiştirmiştir. Taşrayla merkez arasındaki mesafe ve bu mesafeden doğan çatışma filmin ana temasıdır. Bir buçuk milyon Bakü vatandaşı etnik kimliği yüzünden doğduğu şehri terk etmek zorunda kalmış ve onların yerini kentsel hayata alışamayan taşra insanı almıştır. Bu insanlar şehrin alıştığı ve ritüelleştirdiği düzene uyum sağlayamazlar. Onlar taşradan gelenler olarak başkent sakinleriyle aynı dili konuşmazlar. Filmde göçmenle şehirli çatışması aynı mahallede oturan genç şehirli Alik ile başkente ailesiyle birlikte yeni yerleşen taşralı Fariz'in örneği üzerinde sunulmuştur. Bu çatışmada Alik kozmopolit ve hoşgörülü eski Bakü'nün değerlerini savunan genç bir adamken, Fariz Azerbaycan'da yeni yükselmekte olan milliyetçi dalganın temsilcisidir. Fariz Bakü'nün eski düzenine karşıdır ve sık sık komşularla konuşurken bunu belirtmektedir.

Filmin açılış sekansında 2000 yılının başkentinin betimlemesine yer verilmiştir. Daha sonra Fariz'in çalışma odasından açılan manzara olduğunu anlayacağımız bu betimlemede eski ile yeninin kontrastı oldukça göze çarpmaktadır. Bir tarafta tarihi camiler, eski Bakü'nün ruhuna uygun gecekondu; diğer tarafta ise tarihi görüntüyü bozuntuya uğratan gökdelenler, yeni binalar ve sayısız vinçle dolu ucsuz bucaksız inşaat görüntüleri vardır. Bu görüntünün ardından ofisinde şık elbiseleriyle dolaşan Fariz'in telefon konuşmasına

tanıklık ederiz: “Bana bak, bu gecekonduarı ne zaman yıkacaksınız? İnsanlar? Onlar da kim? (gölüyor). Dediğim gibi ben kimi gerekiyorsa ararım, sen yıkmaya başla!”

Bu sahneyle yönetmen ulusallaşma sürecinde kentin çehresinin değişmesini ve metropolleşme döneminin sıkıntılarını izleyiciye aktarma çabasıdır. Ulus devletleşme sürecinde Aliyev rejiminin gerçekleştirmekte olduğu projelerden biri Bakü’nün merkezi sokaklarındaki gecekonduarı yıkarak uçsuz bucaksız mermer parklar (yeşil olmayan) veya gökdelenler inşa etmektir. Eskiden Bakü’nün neredeyse her evinin balkonundan Hazar denizine açılan manzara bugün yok olmuştur; artık kentte pencereler kaotik şekilde yayılmış hiçbir renk veya boyut uyumuna sahip olmayan yüksek binalara açılmaktadır. Hatta UNESCO tarafından koruma altına alınan Bakü’nün en önemli tarihi mirası olan İçerişehir’de (Old City) bile bir sıra yeni otel ve restoranlar inşa edilmektedir. Bu bağlamda Safaraliyev ve İbrahimbeyov filmin açılış sahnesiyle eski Bakü sakinlerinin bu durumdan rahatsızlığını ifade etmiştir.

Bir sonraki sahnede hapisten yeni çıkan Alik’in eski iş arkadaşı Rza’yla (Fahrattin Manafov) görüşmesine yer verilmiştir. Bir restoranın işletmecisi olan Rza ona işlerinin çok iyi gittiğinden, ailesinden bahseder. Rza, Fariz’e çalıştığını arkadaşına itiraf eder ve Alik’e kısa sürede Fariz’le yarım kalan işini bitirmesini, intikam almasını önerir. Alik ise, buna karşı çıkarak kimseyi öldürmeyeceğini söyler. İzleyici Alik’in Fariz yüzünden hapse girdiğini ve ikisi arasında bir çatışmanın olduğunu bu diyalog sonucunda anlamaktadır.

Daha sonraki sahnede, Alik’in duvarlarında büyük boyutta “Satılık” ilanı asılı mahallenin merdivenlerinde oturduğunu görürüz. Bu sırada anlatı karamsar 2000’lerden koparak *flashback* yöntemiyle geriye, Alik’in tutuklanmadan önceki dönemine döner. Alik bir petrol madeninde şoför olarak çalışmaktadır. Ablasının ailesiyle birlikte İtalyan modeli bir mahallede yaşar. Bu mahallenin insanları sürekli etkileşim halindedirler. Ülkeyi saran tüm sıkıntılara rağmen Sovyet insanları birbirlerine yardım etmekte, aynı çatı altında geniş aile gibi yaşamaktadırlar. Mahalledeki düzeni bozan yeni komşu Fariz’dir. Fariz’in 7-8 yaşındaki çocuğu her sabah evlerinin balkonundan avluda duran polis arabasına işer. Polis memuru evinden çıkarak söylenmeye başlar. Karşılığında ise Fariz’den azarlar iştir: “İyi

halt ediyor benim oğlum! Size ne? Kendi çocuklarınıza bakın! Sizden mi özür dileyeceğiz! Sizi de gördük, şehirli hayatınızı da!”

Komşular film boyu Fariz'den böyle azarlar işitmektedir; ama kimse ses etmez. Fariz'in kendi evinden zorla sürüldüğünü anlayan insanlar onun acısının farkındadır. Bu yüzden duydukları hakaretleri sineye çekmektedirler. Örnek olarak Bakü'nün modern ruhunu sergileyen bir sahneyi çözümleyebiliriz. Bu sahneden mahallede bir caz grubu müzisyenlerinin oturduğu anlaşılır. Filme bu rolü üstlenenler gerçek müzisyenlerdir. Bakü caz tarihinde önemli yere sahip “Kaya” grubunun solistleri filmde dönemin entelijansiyasını yansıtmaktadırlar. Yemek masasına toplanan komşular müzikle ilgili tartışma yaparlar. Cazın bu memlekette hiçbir zaman ölmemesinin şerefine kadehler kaldırırlar. Komşulardan biri piyano çalar, diğerleri doğaçlama şarkılar söyler. Tam bu sırada Fariz sinirli halde içeri gelerek konuşmaya başlar:

“Sizin hiç dünyadan haberiniz var mı? Memlekette olanları görmüyor musunuz? İnsanların kalacak yeri yok. Ve siz burada caz söylüyorsunuz, eğleniyorsunuz. Çok ayıp! Ben böyle şeyleri sevmiyorum, şimdi caz zamanı değil!”

İtiraz etmeyen komşular Fariz'e hak verirler. Durumun giderek kötüye gittiği ve yarın ne olacağının belli olmadığı üzerine düşünceler dile getirilir. Fariz'den farklı olarak Alik mahallede herkesle çok iyi geçinmektedir. Bir sahnede Alik Bakü'den kaçmaya çalışan Rus kadının evini iyi fiyata satmasına yardım eder. Bu sahnede yönetmen mecburi göçmenlerin Bakü'ye yerleşmesi meselesine ayna tutar. 1988-1994 yıllarında Dağlık Karabağ'dan Bakü'ye göç eden iki milyon göçmen Bakü'de boş buldukları evlere yerleşmeye başlamıştır. O dönem birçok Ermeni savaş çıkınca malını mülkünü bırakıp ülkeyi terk ettiği için göçmenlerin bir kısmı bu evlere yerleşmiştir. Bir diğer kısmı da boş buldukları dairelerin kapısını kırarak evlere sahip çıkmışlar. Böylelikle, bugün Bakü'de 3000'e yakın insanın özel mülkiyet hakkı çiğnenerek evleri zapt edilmiştir. Devletin bu meseledeki pozisyonu sessiz kalmak olmuştur. Aliyevler, yaptıkları birkaç konuşmada göçmenlerin yerleştiği evlerden çıkarılmasını yasaklamıştır. Ama karşılığında özel mülkiyetini kaybeden insanlara hiçbir şey vadetmemiştir. İlham Aliyev mecburi göçmenlerin meskûnlaştıkları

evlerden çıkarılmamasıyla ilgili karar vermiştir¹¹. Böylelikle, insanlar Avrupa İnsan Hakları Mahkemesine başvurarak kendi haklarını savunmaya çalışmışlardır. Azerbaycan Devleti şimdiye kadar insanların özel mülkiyet haklarının çiğnenmesi nedeniyle, Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne (AIHM) 45.300 Euro ceza ödemiştir.¹²

İbrahimbeyov, bu meseleyi filmin birkaç sahnesinde göstermeye çalışmıştır. İnsanların dairelerinin önüne toplanan erkekler mahalle sakinlerini tehdit ederek evlerinden kovalamaya çalışmaktadır. Bazı insanlar korkularından evlerini bırakıp giderler. Bazılarının da yardımına Alik gibi insanlar gelir. Alik kendine silah şekilli bir çakmak alır ve bu yalancı tabancayla göçmenleri evlerin önünden uzaklaştırmaya çalışır. İbrahimbeyov Azerbaycan için çok hassas bir konu olan göçmen meselesini tamamen farklı bir açıdan gösterdiği için çok eleştirilmiştir. Yönetmen haksızlıkla karşılaşan insanın nelere kadir olduğunu göstermek istemiştir hâlbuki.

Başka bir sahnede caz grubuna ait olan zemin kat aynı tehlikeyle karşı karşıyadır. Göçmenler müzisyenlerin festivale hazırlanmak için prova yaptıkları mekâna saldırırken, Alik aynı şekilde “silahla” onları uzaklaştırır. Fakat o mekân sadece yersiz-yuvasız göçmenlerin değil, Fariz gibi artık güç toplamayı başarmış olan “dış tehlikenin” de dikkatini çekmiştir. Fariz burayı müzisyenlerden alıp restoran açmayı amaçlamaktadır. Tek engeli mahallenin maçosu Alik'tir. Böylelikle, Fariz güçlü bağlantıları sayesinde Alik'i ortadan kaldırmayı amaçlar. Bunun için komşuların bahçede sofra kurup oturduğu sahnede her zamanki replikleriyle sonunda Alik'i kışkırtmayı başarır. Olaylar şöyle gelişir: Fariz'in geldiğini görünce komşular onu da masaya davet eder. Fariz bunun karşılığında “Hayır, ben içmiyorum, ama içiyor olsaydım da sizin gibilerle aynı masaya oturmazdım” cevabını verir. Bu hakareti kaldıramayan Alik tüm komşuların önünde Fariz'e tokat atar. Bu sahne Alik'le Fariz'in çatışmasının başlangıç noktasıdır. Fariz birkaç kişinin adına şikâyet “hazırlatarak” Alik'i karakola çağırır. Alik hiçbir suçu olmamasına rağmen silah taşıdığı ve üstelik güya uyuşturucu sattığı gerekçesiyle hapse girer ve 12 sene hapis yatar. Hapisten döndüğünde ise, Alik tamamen çehresi değişmiş yeni Bakü'yle karşılaşır. Yeni binalar, yeni insanlar ve

¹¹ Rzayeva, Şarg gazetesi, Erişim: 29 Nisan 2016, <http://www.sherg.az/pre.php?id=52230>

¹² Sevinç, Hafta içi gazetesi, Erişim: 29 Nisan 2016, <http://hafta.az/index2.php?m=yazi&id=93467>

kapitalist gerçekliktir onu karşılayan. Tüm bunlardan fazlasıyla etkilenen Alik, Bakü'den uzaklaşmak ister. Fakat artık çok daha fazla güç toplamış olan Fariz onu kendi arkadaşı Rza'nın eliyle öldürtür. Bu da yeni dönemin yeni insanların para için her şeyi yapabileceğine işaret eder. Fariz, Rza'yı iyi hayat koşulları ve sabit maaş karşılığında satın almıştır. Filmin son sahnesinde? Alik'in Hazar denizinin sahilinde, kanlar içinde yattığını görürüz.

Filmin daha ilk sahnelerinden birinde Alik'in müzisyen kızlardan birinden hoşlandığını öğreniriz. Müzisyen komşularının sayesinde Alik, Maya adlı şarkıcı kızla tanışmıştır. Maya, Rus annesiyle Bakü'de yaşamaktadır; ama yakın zamanda Moskova'ya babasının yanına taşınmayı planlamaktadır. Anlatı boyu izleyici Maya'nın Alik'ten gerçekten hoşlanıp hoşlanmadığını sorgular. Yoksa Maya zemin kattaki mekânı kaybetmemek için Alik'in yardımını elde etmek amacıyla onu kullanmakta mıdır? Bundan emin olunamaz.

Diğer filmlerinde olduğu gibi *Elveda Güney Şehrinde* de İbrahimbeyov, toplumsal cinsiyet konusuna göndermede bulunmuştur. Bir sahnede Alik Maya'ya onunla evlenmek istediğini ve onun şarkıcı olmasını desteklediğini söyler. Burada Bakü'de kadın sanatçılara karşı olan önyargıya gönderme yapılmıştır. Film Maya'nın artık hayal ettiği gibi kendi şarkılarını söylediği bir sahneyle sona erer.

4.1. Motifler

Filmde anlatıyı pekiştirmek, özellikle Dağlık Karabağ savaşıyla ilgili bilgi vermek için kitle iletişim araçlarının yardımına başvurulmuştur. Olayları diyaloglar aracılığıyla değil, medyanın özgün diliyle aktarmak filmi sıkıcı diyaloglardan arındırmıştır. İzleyici, Bakü'deki siyasi durumları bir sahnede komşulardan birinin gazeteden okuduğu bir parçayla, bir diğerinde Alik'in arabasında çalan radyodaki sunucudan, başka bir sahnede ise televizyon kanalından öğrenmektedir. Haberlerden izleyici 1988-90 yıllarında Bakü'de olağanüstü halin ilan edildiğini, insanların gece yarısından sonra dışarı çıkmasının yasaklandığını, ayrıca öğle saatlerinde herhangi bir sebeple insanların toplanması veya

eylem yapmasının yasaklandığını öğrenmektedir. Hatta iş yerleri ve fabrikalarda bile herhangi bir etkinliğin gerçekleştirilmesine, dolayısıyla insanların kamusal alanda toplanmasına karşı önlemler alınmaktadır. Alkol yasağı çıkmıştır. Gazeteler bir gece içinde Bakü’de 867 kişinin tutuklandığından söz etmektedir. Polis insanları gönüllü şekilde silahlarını teslim etmeye çağırmaktadır. Aksi halde insanların evleri ve arabalarında sıkı kontrol yapılacak ve her türde ateşli silaha el koyulacaktır. Muhabir veya muhtemelen haberi okuyan polis memuru, bunun ortalığın daha da karışmaması ve insanların kontrollerini kaybetmemesi için yapılmasının şart olduğunu vurgulamaktadır. Bir başka sahnede televizyon kanalında SSCB parti toplantısında Azerbaycan’la Ermenistan ilişkisinin tartışma konusu olduğunu görürüz. Konuşmayı yapan parti üyesi şunları söyler:

“Azerbaycan’daki durumla ilgili yapmamız gereken Gorbaçov’un kalmasını sağlamaktır. Azerbaycan’da sağlıklı bir devrim gerçekleştirilmelidir ve bunun için de yapılması gereken bir uzlaşma varmadır. Şu an savaş çıkması diye geçmişe yönelik değil, yarına yönelik düşünmeliyiz. Geçmişte toprakların kime ait olduğu tartışmaları şu anki durumu daha da zorlaştırmaktadır.”

Bu kesit ile yönetmen SSCB’nin durumla ilgili düşünce ve kaygılarını özetlemektedir. Böylelikle, filmde dönemin siyasi koşulları iletişim araçlarının dilinden konuşmaktadır. Başka bir sahnede İbrahimbeyov, Ermenilerin 19. yüzyılda Azerbaycan topraklarına yerleştirilmesiyle ilgili hikâyeyi bir komşunun dilinden anlatmıştır. Daha önce de bahsedildiği gibi, 1828 yılında Rusya’yla İran arasında imzalanan Türkmençay Antlaşması’yla Azerbaycan Güney ve Kuzey olarak iki cepheye ayrılmıştır. Bugünkü Azerbaycan Cumhuriyeti de Çarlık Rusyası’na dahil olmuştur. Azerbaycan’da yaygın olan bir varsayıma göre, Rusya’nın İran’daki diplomatik müşaviri olan Aleksandr Qriboyedov 40 bine yakın Ermeni’yi İran zulmünden kurtarmak amacıyla Dağlık Karabağ coğrafyasına yerleştirmiştir. Bunun sonucunda da Ermeniler daima Rusların Kafkasya’daki destekçisi olmaya başlamıştır. Film de Qriboyedov’un bu yerleştirmeye ilgili yazdığı mektuba göndermede bulunuyor.¹³Bu sahnenin fon müziği olarak ise daima orijinalinin kime ait olduğu tartışmasına sebep olan Sarı Gelin türküsü çalmaktadır. Bununla yönetmen

¹³ Грибоедов А. С. Записка о переселении армян из Персии в наши области // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: [В 3 т.]. — Пг.: Изд. Разряда изящной словесности Акад. наук, 1911—1917. — Т. 3. — 1917. — С. 267—270 (Qriboyedov, 1911, Zapiska iz Persii)

muhtemelen aslında ortak bir tarihe ve kültürel sermayeye sahip Azerbaycanlı ve Ermeni halklarının ortak miraslarını benimseme çabasına göndermede bulunmaktadır. İbrahimbeyov Ermenilerin Karabağ'daki varlığıyla ilgili fikirlerini röportajların birinde seslendirmiştir:

Dağlık Karabağ Ermeni'leri Azerbaycan vatandaşıdır ve bu topraklar üzerinde her bir Azerbaycanlı'yla aynı hakka sahiptir. Onlar bizim “düşmanlarımız” değil. Benim böyle düşünmem beni Ermeni yanlısı veya vatanın düşmanı kılmıyor. Bunu düşünmek absürttür. Karabağ Ermenileri, Azerbaycan'ın nasıl bir yönetim altında olduğunu farkındalar ve doğal olarak insan haklarının çiğnendiği, rüşvetin toplumun her katmanına yayıldığı bir ülkenin parçası olmak istemiyorlar. O yüzden de Karabağ'ın ayrılmasına uğraşıyorlar. Eğer Azerbaycan gerçekten yaşanılacak bir yer olursa, biz yine Ermenilerle aynı topraklarda, aynı çatı altında yaşayabiliriz. Bence bu Dağlık Karabağ probleminin tek çözüm yoludur.¹⁴

Elveda Güney Şehri'nin çekimleri zor koşullar altında gerçekleştirilmiştir. Film yapımcılarının çekimlerin gerçekleştiği Azerbaycan Film Stüdyosunun yönetimiyle arasında gerilim vardır. Yönetmen, filmin birkaç kere çekimlerinin durdurulduğunu söylemektedir. Yönetmenin sözlerine göre, filmin oluşan sahneleri birçok bürokratin önizlemesine maruz kalmıştır. Böylelikle, “yukarının” denetimi sonucunda filmde birçok parça çıkarılmıştır. Eksiltmeler yüzünden, film bittikten sonra izleyicinin kafasındaki bazı sorular cevapsız veya muğlak kalmaktadır. Örneğin 1990'larda göçmenlerle Bakü Ermenileri arasındaki çatışma zamanında, birçok Bakü insanının kaç senelik Ermeni komşularına yardım ettikleri, onları evlerine aldıkları ve sağ salım kaçmalarına yardım ettikleriyle ilgili mesele anlatıya muğlak bir şekilde yansıtılmıştır. Örneğin, evini ucuza satarak kaçmak zorunda kalan Rus kadının kocasının Ermeni olduğu sezilmektedir ama buna dair kesin bir bilgi sunulmamaktadır. Başka bir örnekle de Maya'nın annesinin Bakü'de yaşayan Rus olduğunu biliyoruz. Fakat nedense Maya vatanını terk edip Moskova'ya yerleşmek zorundadır. Tam da Ermenilerin Bakü'den göç ettiği dönemde. Bu

¹⁴Erişim:29Mart,2016,

http://www.bbc.com/russian/international/2013/06/130613_ibragimbekov_interview

da izleyicilerin Maya'nın babasının Ermeni olduğunu tahmin etmeleri için bir bilgidir. Oysa ki, yönetmen ve yönetmen bir Azerbaycanlıyla Ermeni'nin aşkını konu alan bir film üretebilselerdi, bu çok daha büyük ilgiye ve aynı zamanda skandala sebep olabilirdi. Ki gerçekçi düşününce bunun imkânsızlığını anlayabiliriz. Örneğin, 2009 yılında "Eurovision" şarkı yarışmasına katılan Ermeni şarkıcıya Azerbaycan sınırlarından 42 oy gönderildiği için, oy veren bu insanların teker teker gözaltına alınarak sorguya maruz bırakıldığını hatırlayabiliriz¹⁵

Başka bir örnek ise şudur: Azerbaycan'ın önemli yazarlarından biri olan Ekrem Eyisli, Ermenilerle Azerilerin yüzyıllar boyu komşu olduğunu ve iyi geçindiğini anlattığı kitabı yüzünden vatan haini ilan edilmiş ve ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Eserleri yasaklanmış olan Eyisli hem halk hem devlet ve hem de meclisin kınama objesine dönüştürülmüştür:

Azerbaycanlı yazar Ekrem Eyisli, Karabağ'da yaşananlara Ermeni-Azeri karşıtlığı gözüyle bakmadığı, meseleyi bir insanlık sorunu olarak gördüğü için suçlanıyor bugünlerde Azerbaycan'da. Onun yaptığı, Azerilerle Ermeniler arasında düşmanlığın kader olmadığını, yan yana yaşayan iki halkın gelecekte yeniden barışması için öncelikle kendi şiddetleriyle yüzleşmesi gerektiğini anımsatmaktı. (Koptaş, 2013, Agos Gazetesi)

Aynı durum Ermenistan'daki tutum için de geçerlidir. Düşmana karşı bu kadar keskin bir tavır sergileyen ülkelerde böyle film çekmek tabii ki imkânsızı gerçekleştirmek demektir.

¹⁵Erişim: 11 Mayıs, 2016, <http://metro.co.uk/2016/05/11/armenia-threatened-with-eurovision-disqualification-after-breaking-regional-flag-rule-5875458/>

5. ÇİFTDİLLİLİK ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK KÜLTÜRSÜZLÜK

İncelediğimiz filmler Bakü'nün çiftdilli yapısını anlayabilmemiz için bize veri sunmaktadır. Filmleri izledikten sonra biz başkent entelijansiyasının, eğitim sisteminin, kitle iletişim araçlarının, denetim güçlerinin dilinin Rusça olduğunu aşağıdaki örneklerle öğreniriz.

Ölürsem Bağışla filminde Yusuf doktorla, işçiyle, polisle ve mahalledeki arkadaşlarıyla Rusça konuşur. KGB memuruyla da Rusça diyalog kuran Yusuf arkadaşıyla Azerbaycanca konuşur, Rus memurun bu konuşmaya yanıtlarından Azerbaycancaya hâkim olduğunu anlarız. Fakat herkes Azerbaycanca anlamasına rağmen diyaloglar Rusça geçer. Bunun dışında Yusuf'un mahalledeki yakın arkadaşlarından biri olan Vitya Rus'tur. Vitya da Yusuf gibi savaştan yeni dönmüştür. Mahalledeki komşuların bunu kutlamak için Vitya'nın evinde toplandığı sahnede herkes Rusça konuşmaktadır. Bu sahnede yan karakterlerden biri Vitya'nın annesinin şerefine bir konuşma yapar. Ona mahalledeki herkese annelik yaptığı için teşekkür eder. Bu küçük anlatıyla İbrahimbeyov yine Bakü'nün kozmopolit ruhunu yansıtmaya çalışmıştır. Daha sonra komşular hep beraber savaş motifli Rusça şarkılar söylemeye başlar. Vitya Yusuf'un en çok güvendiği kişilerden biridir. O, Kieslovodsk'a gitmeden önce Seyidrza'dan aldığı paranın yarısını Vitya'ya bırakır. Vitya her ay bu parayı parça parça Yusuf'tan geliyor gibi Yusuf'un annesine götürecektir. Vitya karakteri filmde Bakü Ruslarının kültürel yapısını anlamamız açısından da önemlidir. Vitya her ne kadar Rus olsa da Bakülüdür ve mahallenin yazılmayan erkeklik yasalarını o da içinde taşımaktadır, örneğin Cavad'ın kız kardeşinin saçını kesmesine hak verir. Savaş zamanı Avrupa'da gördüğü hayat tarzından hoşlanmayan Vitya, bu modernleşmeden uzak durma taraftarıdır. Yusuf'a da bu işe karışmamasını önerir. Bu da kimliklerin melezleşmesinin bir başka örneği olarak karşımıza çıkar.

Filmde yer alan Rusça anlatılardan bir diğeri de çekimleri Rusya'da geçen diyaloglardır. Yusuf'la Gulya yeni evlerini Ermeni emlakçı aracılığıyla bir Rus teyzeden satın alırlar. Yine bu sahnelerde Sovyet insanları arasındaki sıcak ilişkilere şahit oluruz. Âşıklar emlakçıyla yemek yiyip kutlama yaparlar.

Aynı şekilde “güney şehri”nin hikâyesini anlatan her iki filmde de kahramanların sık sık Rusça konuştuğunu görürüz. Her iki filmde de karakter Rusça gazeteyi yüksek sesle etraftaki insanlara okur. Bu sahneye filmlerde bir kaç kez yer verilmiştir.

Her üç film gösterime hem Rusça, hem Azerbaycanca girmiştir. 2006 yılında yapılmasına rağmen *Elveda Güney Şehri* filminin orijinali de Rusçadır. Bu da İbrahimbeyov’un çalışmalarını SSCB’nin zorlamasıyla Rusça yapılandırmadığını ispatlar. İbrahimbeyov ve onun gibi birçok *Bakintsi* kuşağı insanının kendini Rusça daha iyi ifade ettiğinin örneğidir bu tavır. Günümüzde hiçbir ideolojik veya politik manipölasyon olmadan, insanların kendi rızasıyla Rusça konuşmasının, ve çocuklarını hala Rus okullarına göndermesinin şahidiyiz. Bu ne devlet baskısıyla, ne de Rusya’ya karşı duyulan sempatiyle gerçekleşmektedir. Sadece Rus dilli bir dünyanın içine doğan insanların anadili Rusçadır. Bu insanlar gündelik hayatlarında hala Rusça konuşmaya, Rusça düşünmeye devam etmektedir. Çünkü Rusça onların gerçekliğinin, dünyasının bir parçasıdır. Bu Azerbaycan için olduğu gibi, diğer eski SSCB ülke vatandaşları için de aynı şekilde geçerlidir. Bir ülkenin başka ülke üzerinde tahakkümü veya siyasi hâkimiyeti bitmiş olabilir, ama bu milliyetler arasındaki kültürel etkileşimin bir anda ortadan kaybolacağı anlamına gelmemektedir. Böylelikle, Rusça Bakü insanının hayatında siyasetin dışında, kültüre daha yakın bir yerde konumlanmaktadır.

Filmlerden devam edersek *Elveda Güney Şehri* filminde gerçekliği daha iyi yansıtmak için Rusça ve Azerbaycanca diyaloglara eşit ağırlıkta başvurulmuştur. Fakat dublaj sırasında Azerbaycan film stüdyosu Azerbaycan’a ait bir filmin %50 Rusça geçmesinin kabul edilemez olduğu kararıyla filmin büyük kısmını Azerbaycanca’ya çevirmiştir. Bu da bazı sahnelerde film anlatısının bağlamını yitirmesine sebep olmaktadır (Sattarov, 2007:39). Örneğin, Maya ilk sahnelerde Alik’le sadece Rusça konuştuğu için, izleyici onun Azerbaycanlı olmadığını anlar. Fakat filmin devamında Maya Azerbaycanca konuşmaya başlar. Bu da izleyicide Maya’nın etnik kimliğiyle ilgili kafa karışıklığı yaşanmasına sebep olmaktadır.

Filmlerin hepsinde kahramanların Rusya’ya kaçış motifine yer verilmiştir. Her üç filmin kahramanı da gidip gitmemek konusunda kararsızlık yaşamıştır. *Ölürsem Bağışla*’da

Yusuf sıkıntılarından kurtuluşu *Büyük Vatan*¹⁶’a yerleşmekte görür, *Bir Güney Şehrinde*’de Tofik Rusya’yı ziyaret ettikten sonra bugüne kadar hiç yaşamadığını anlar ve hayata bakışı değişir. *Elveda Güney Şehri*’nin Alik’i ise Moskova’ya sevdiği kadının, Maya’nın yanına gitmeyi planladığı gün bıçaklanarak öldürülür. Bu motif İbrahimbeyov’un *Büyük Vatan*’a duyduğu sempatinin yansımasıdır. Ve aslında senaristin kendi hayatıyla ilgili vereceği kararın yapıtlarına yansımasıdır. Çünkü bildiğimiz gibi İbrahimbeyov da, SSCB’nin çökmesiyle *Küçük Vatan*’da kalamayacağını anlayarak Rusya’nın başkenti Moskova’ya yerleşmiştir. Bu motif, karakterlerin doğdukları, yaşadıkları yerle aralarındaki duygusal bağın çok güçlü olmadığına belirtisidir. Ayrıca SSCB’de yaşayan bireyler için *Büyük Vatan*’ın her ülkesinin, bölgesinin aynı değere sahip olduğunu gösterir. Bu da SSCB’nin çöküşüyle “yaratılan” milliyetçilik, Azerbaycancılık duygusunun ne kadar yapay olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Aynı zamanda filmlerde Rusya’ya karşı sezilen sempati, Moskova’nın Bakü üzerindeki hiyerarşisini göstermekte ve yeniden üretmektedir. Örneğin filmlerde yer alan Azerbaycanlı karakterlerin isimlerinin Rusçalaştırılmasından veya Rus aksanına göre değiştirilmesinden söz edilebilir. *Ölürsem Bağışla* filminde Gulya ismi Gülşen’in, Naza ismi Nezhn’in kısaltmasıdır. *Elveda Güney Şehri* örneğinde de, Alik Ali isminin Rusçalaştırılmış halidir. Rus kültürüne has bu gelenek Bakü’de hala devam etmektedir. Azeri isimlerinin Rusça’nın vurgularına uygun olarak değiştirilerek gündelik hayatta kullanılışı oldukça yaygındır. Örneğin, ismi Ayten olanlar kendilerine Ayka diye seslenilmesini tercih ederler, Sevil Seva, Orhan Orik, Elvin Elik gibi... Benzer pek çok farklı örneğe rastlamak mümkündür. Rusya’yla aynı çatı altında yaşama pratiğinden 25 sene geçse bile, Azerbaycanlılar alıştıkları kültürden kopmak niyetinde değildirler sanki.

Çokkültürlülüğün başka bir yansıması modern kadının temsilidir. İbrahimbeyov sinemasında hem geleneksel, hem modern kadınlara yer verilmiştir. Geleneksel kadın modeli karşımıza *Bir Güney Şehrinde* filminde Yusuf’un annesi ve polisin eşi rolünde çıkmıştır. Bu kadınlar ne kadar karamsar ve agresiflerse, modern kadınlar bir o kadar umut dolu ve heyecanlıdır. Filmlerin hepsinde başkahraman modern bir kadına âşıktır. Bu açıdan bakarsak, başkahraman gelenekselliği, onun arzu nesnesi ise modernliği simgelemektedir.

¹⁶ SSCB dönemi literatüründe SSCB Büyük Vatan, vatandaşın kendi ülkesi ise, Küçük Vatan olarak geçmektedir. Büyük Vatan’ın başkenti de Moskova’dır.

Yusuf, Murad ve Alik'in kendi geleneksel kimliğinden cayarak modernliğe adım attıkları âşık oldukları kadınlar üzerinden sezilmektedir.

1968 yılında yapılan *Bir Güney Şhrinde* filminin gazeteci kadınları da olabildiğince özgür ruhlu ve yenilikçidir. Rana, Murad'la petrol madeninde röportaj yaptıktan sonra denize girmek ister. Sadece erkeklerden ibaret olan madende yanlış anlaşılacağından çekinmeden üstünü değiştirerek denize atlar. Madendeki işçiler Rana'yı şaşkınlıkla izlemesine rağmen Rana denizin ve özgürlüğünün tadını çıkarır. Aynı şekilde *Ölürsem Bağışla*'nın Gulya'sı da özgür ruhlu ve güçlü bir karakterdir. Sevdği adama kavuşmak için ailesini, kocasını karşısına alır. Filmi izledikten sonra seyirci Yusuf'un ölmesine rağmen Gulya'nın ayakta durabileceğine inanır (Gülzar, 2009) Bu kadar cesaretli bir kadın Rusya'da tek başına ayakta durmasını da bilir.

Elveda Güney Şhri'nde de Alik'in âşık olduğu kadın Maya Rus-Ermeni karışımı etnisiteye sahip bir şarkıcıdır. İlk başlarda izleyici Maya'nın müzisyenlerin etrafında dolaşan bir hayat kadını olduğunu düşünür. Fakat Alik'le yakınlaşmaları esnasında Maya'nın sadece şarkıcı olmak için bu insanların yanında olduğu anlaşılır. Filmin son sahnesinde de Maya'nın hayaline kavuşarak bir stüdyoda şarkı söylediğini görürüz. Böylece İbrahimbeyov'un kadınlarının hayallerinin peşinden giden, güçlü, azimli kadınlar olduğunu söyleyebiliriz.

5.1. Arada Kalmışlık - Kimlik Edinme Çabası

Bu çalışmanın esas meselesi olan toplumsal dönüşümler sonucunda yitirilmiş kimlikler konusuna filmlerin anlatısı sırasında değinilmiştir. Bu arada kalmış, kaybolmuş milli ve toplumsal kimliklere filmlerde geçen hemen hemen her karakterde rastlarız. Öncelikle, filmin öyküsünde yer alan ve Azerilerin yaşadığı arada kalmışlığı ifade eden sahneleri inceleyelim.

Öncelikle *Bir Güney Şhrinde*'nin Murad'ı aradakalmışlık ve kimlik edinme çabasının en önemli örneklerinden biridir. Bu karakter tam da kuram kısmında değindiğimiz gibi kişinin

kendi benliğini toplumun algıları üzerinden kuruyor olmasının (Cooley, 1902:183) bir örneği olarak filme yansıtmaktadır. Murad, babalarının hayat tarzını yeniden üretmeye devam eden insanlarla çevrelenmiştir. Bu da onun kimliğini şekillendirmektedir. Kimliğin süreçsel ve değişebilir olduğu vurgusunun da ortaya koyduğu doğrultuda insan bir kimlikten başka bir kimliğe geçebilmektedir. Bu açık uçlu kimlik edinme sürecinin bir örneği de Azerbaycan gibi İslami değerlere ve Kafkasya kültürüne göre yaşamaya alışan bir toplumun öncelikle Çarlık Rusya'sı, daha sonra da SSCB ülkeleriyle iç içe yaşadığı zaman geçirdiği dönüşümdür. Filmin başından itibaren mahallenin, ailenin, geleneğin yasalarına göre yaşayan Murad bir noktadan sonra geleneğinden koparak moderniteye adım atmaktadır. Bu da 1960'lar sinemasında geleneksel Azerbaycanlı'nın muhafazakâr kimliğinden sıyrılarak Sovyet kimliğine bürünmesini göstermektedir. Bu filmin devamı niteliğinde çekilen *Elveda Güney Şehri* filminde ise, artık karşımıza çıkan ana karakterler Sovyet kimliğini benimseyen, yeni insanlardır. Bu melezleşmiş kimliklerden bahsetmeden önce *Bir Güney Şehrinde* filminde arada kalmışlık temasını pekiştiren anlatılara değinelim.

Bir Güney Şehri'nin hikâyesinde karşımıza çıkan iki yan karakter, mahallenin delisi ve polisi, hemen hemen aynı konumdadırlar. Her ikisi de bu mahallede varla yok arasında yaşar. İkisi de bu mahallenin bir parçasıdır fakat kimse onların farkında değildir. Sürekli araba kullandığını zannederek korna sesleri çıkaran deli İkinci Dünya Savaşı'nın simgesidir. Bir zamanlar bu mahallenin ilk şoförü olan Babaş, savaştan “yarım akıllı” döndüğü için bir daha araba kullanmasına izin verilmemiş, o da savaşın sonucunda ve savaştan döndüğünde hayata adapte olamadığı için aklını yitirmiştir. Çünkü artık alıştığı düzen, gündelik hayat elinden alınmış bu nedenle ne yapacağını bilemez hale düşmüştür. Senarist delinin dramı ile savaşın insanları ne kadar sarstığını göstermeye çalışmıştır. Bakü yeni gerçekçiliğini ve kültürel yapısını sinemaya yansıtmak amacıyla *Bir Güney Şehrinde*'de iki zıt törene, düğüne ve cenazeye yer verilmiştir. Bakkalın cenaze töreni sahnesiyle Azerbaycan'daki yas tutma kültürünü gösterir yönetmen. Sadece erkeklerin katıldığı cenaze töreninde mahallenin delisi hâlâ korna sesleri çıkararak araba sürüyormuş gibi yapar. Bu edim anlatıya karnavalesk bir hava kazandırmıştır. Törende siyahlara bürünmüş erkekler ve yüksek sesle dua okuyan molla (din adamı) ve rahatsız edici sesler

çıkaran Babaş bulunmaktadır. Rahatsız edici olmasına rağmen Babaş da bu mahallenin bir parçasıdır. Her ne kadar ciddiye alınmasa da, gündelik hayatın alışılmış bir parçasıdır. Bu filmin diğer yan anlatısı olan polisin hikâyesine KGB ve KGB Uzantısı Yeni Polis başlığı altında değinilecektir.

İbrahimbeyov'un bir diğer filminde yine savaşın sonucu olarak delirmek motifine yer verilmiştir. *Ölürsem Bağışla* filminde de Yusuf'un savaşta aklını yitiren arkadaşına rastlarız. Yusuf annesiyle konuşurken aklını yitirmiş arkadaşının akıl hastanesinde yer olmadığı için alınmadığını söyler: "Bizim için tımarhanede de yer yok." Bu sözlerle Yusuf, kendisini savaştan hasta dönen arkadaşıyla özdeşleştirmektedir. Çünkü o aklını yitirmese de, ruhunu, kimliğini yitirmiş bir halde dönmüştür. Görüldüğü kadarıyla da acılarından kurtulmak için kimse onu "tedavi etmek" niyetinde değildir.

Elveda Güney Şehri filminde İbrahimbeyov, Alik karakterini hep dışardan olayları izleyen, gözlemleyen, bulut misali "havada asılı" bir şekilde kurgulamıştır. Bu da 1980'ler Bakü'sünün bir sembolü olarak okunabilir. Yönetmenin sözlerine göre, onun esas amaçlarından biri Alik'in varla yok arası halini insanlara aktarmak olmuştur (Sattarov, 2006). Alik ortalıkta bir hayalet gibi dolaşır, insanların konuşmalarını dinler, çoğu zaman yorum yapmaz. Yönetmen 1980ler gençliğinin arada kalmışlığını ve kararsızlığını bu karakterde toplamaya çalıştığını belirtmiştir. Genç kuşak sadece şaşkın bir şekilde olayları izlemektedir, çünkü yaşadıkları trajedinin boyutunu algılayamayacak kadar uzak kalmışlardır olaylara. Çok hızlı gelişen gündem karşısında, daha bir olaya nasıl tepki vereceğine karar vermeden peşinden gelen başka bir durumla ilgili yine bir karar ve tutum almak zorunda kalmaktadırlar. Filmin başrol oyuncusu Timur Bedelbeyli filmin lirik nostaljik duygular açısından yoğun olduğunu belirtmiştir: "Film, özgün bir kuşağın, 80'ler Bakü gençliğinin hikâyesini anlatmaktadır. Bu kuşak gerçekten de kendi düşüncesi, mizahı ve renkleriyle kendine has bir kuşak olmuştur. Bakü'de yaşayan halkların her bir üyesi şehrin kozmopolit ruhuna kendinden bir parça katmıştır. Bu halkların ortak değeri Bakü'nün ta kendisidir."

Bunun dışında filmde mahallenin ve toplumun ruh halini yansıtan iki yan anlatıya yer verilmiştir. Bunlardan ilki Glıba (Rusça "şişko"nın karşılığı) lakaplı tombul adamın

hikâyesidir. Mahalle sahnelerinde seyirci Gliba'nın elinde bir mezura ile merdivenleri ölçtüğünü görür. Bu olay anlatının içinde birkaç defa tekrarlanmaktadır. Daha sonra izleyici 30-40 yaşlarında olan Gliba'nın derdini kendi dilinden duyar. O, öldüğü takdirde bu merdivenlerden indirilemeyeceğinin endişesi içindedir. Fakat filmin sonlarına doğru bu endişeler biter. Gliba derdini Alik'le paylaşınca rahatlar. Alik gülerek "Hiç merak etme, ben seni indirmek için vinç getirtirim" sözünü verir ve bu sahnede seyirci ilk kez Gliba'nın yüzünün gülmesine şahitlik eder. Gliba'nın hayattaki tek derdi ölünce komşularını rahatsız etmemektir. Bu hikâyeyle de yönetmen anlatı içinde anlatı yöntemine başvurarak, 80'ler kuşağı gençliğinin iç sıkıntılarını ortaya koymuştur.

1980'ler dönemi, genç kuşağı içine çeken kültürel boşluk ve kimlik krizi yılları olmasından dolayı SSCB tarihine geçmiştir. Sovyetler Birliği'nin birçok kentinde yaşanan sıkıntıyı gidermenin tek yolu geçmişe duvar örüp, Batı kültürüne yönelerek yeni kimlik edinmek çabası olmuştur. Fakat Dağlık Karabağ savaşı Azerbaycan için bu yeni kimlik edinme sürecinin yönünü değiştirerek, arkaikleşen milliyetçilik duygusunun yeniden patlamasına yol açmıştır. Sovyet tarihine yeniden bakış insanların gerçeklik algısını sarsmıştır. 1990 yılının Ocak ayının 20'sinde Bakü'nün enternasyonal gerçekliği tamamen kaybolmuştur. Gorbaçov'un emriyle Sovyet ordusunun başkente tanklarla saldırısı sonucu 130'dan fazla sivil hayatını kaybetmiştir.¹⁷ ¹⁸Azerbaycan'ın SSCB bilincinden tamamen ayrılması bir gecede, 19'undan 20'sine geçen gecede gerçekleşmiştir. Kara Ocak olarak tarihe geçen bu olaydan sonra Azerilerin Rusya'yla birkaç yüzyıllık dostluğu çatlamıştır. Aynı zamanda, kanlı Ocak olayları ve Karabağ çatışması Bakü'de yaşayan karışık etnisiteli aileler için de bir aile trajedisine dönüşmüştür. Böyle bir dönemde ulus devletleşme sürecine giren Azerbaycan için insanları ortak vatan trajedisi olan "Dağlık Karabağ" meselesiyle

¹⁷ Ermenistan'la Azerbaycan arasındaki gerilimin arttığı dönemde, göçmenlerin Bakü'nün sokaklarında yaptığı eylemlerin, güçlenmekte olan milliyetçi dalganın karşısını almak için 20 Ocak 1990 tarihinde 20 binlik Sovyet ordusu silahlı saldırıyla başkente dahil olmuştur. Bir gecede 130'dan çok sivil hayatını kaybetmiştir. (Cornell,1999)

¹⁸ Michael Dobbs, "Soviets Send Troops to Quell Nationalist Fighting in South", in The Washington Post, 16 January 1990, p. 1; The Washington Post, 17 January 1990, p. 1; David Remnick, "Soviet Troops Attack Militants: Azerbaijanis Say Death Toll High", in The Washington Post, 20 January 1990, p. 1.

“oyalamak” çok elverişliydi. 1994 yılında Ermenistan’la Azerbaycan arasında imzalanan ateşkesin üzerinden 22 sene geçse de, bugün bile hala devlet en çok sıkıştığı anda Karabağ trajedisini ortaya atmaktadır. Susam’ın da deyişiyle, “Soyut bir ötekiyle kavga her zaman kolay olmuştur. Ulus-devletler de kuruluşlarında “şanlı” tarihlerinin ve kahramanlıklarının arkasında bir ebedi düşman algısı yaratarak hayali cemaat algısının içinden kurguladıkları düşmanla, yabancıyla, ötekiyle kendi varoluşlarını onaylatmışlar”dır (Susam 2015:37). Azerbaycan’la Ermenistan arasında yaşanan çatışma bu iki ülke vatandaşlarının arasındaki iletişimin tamamen kopmasıyla sonuçlanmıştır. Bugün birkaç diaspora görüşmesi veya sivil toplum örgütlerinin arasında gerçekleşen etkileşim dışında iki halk arasında hiç bir iletişim yoktur. Bu da her iki halk için “düşmanı”yla ilgili mitlere ve hikâyelere dayalı düşünce yaratma seçeneği bırakmaktadır. Bu mitler de çoğu zaman kitle iletişim araçları tarafından sunulur. Özellikle, genç kuşak karşısındaki halkla ilgili düşüncelerini toplumun hayal gücüne dayanan verilere esasen şekillendirmektedir (Sayfutdinova, 2011:15).

Eski zamanlar uyum ve barış günleridir. O zamanlarda Ermeni Azerbaycanlı ilişkileri işbirliği ve karşılıklı destek üzerine kuruluydu. Bakü’nün “Altın Çağı” Karabağ çatışmasıyla, bu sıcak ilişkilerin radikal şekilde kuşku, kin ve nefret duygularına dönüşümüyle son buldu (İbrahimbeyov, 2012).

Fakat Rusya’yla ilişkilerin koparıldığı Karabağ çatışmasının en ağır döneminde, toplum Sosyalist rejimden kopmaya hazır değildi. *Elveda Güney Şehri* filminde İbrahimbeyov bunu bize filmdeki bir memurun kilitli dolabına sakladığı Marx, Lenin ve Stalin heykelleriyle aktarmaktadır. Bakü’de yükselen milliyetçi dalganın etkisinden dolayı heykellerin gözden kaybedilmesi gerekmektedir. Fakat memur onları yok etmek yerine, en kıymetli eşyalarını sakladığı dolabına koymuştur. Bu da SSCB’nin dağılmasını istemeyen, Büyük Vatan’a hala bir umut bağlayan insanların hikâyesine işaret etmektedir.

Elveda Güney Şehri filminin temel çatışması olan taşra-merkez ikilemi üzerinde duralım. Aslında bu çatışma bir nevi gelenekle modernlik arasındaki gerilimin ve direncin bir unsurudur. Genel bir değerlendirme yapılırsa, İbrahimbeyov her üç filminde de modernlik ve gelenekselliğin çatışmasına yer vermiştir. Şehir ve taşra dikotomisi; merkez ve çevre, ileri ve geri, modernlik ve geleneksellik vb. pek çok karşıtlık kurulabilir. Üç filme de konu olan bu ikilem bağlamında yönetmenin olaylara modernizm perspektifinden baktığını

tahmin edebiliriz. Yönetmen en çok gelenekle modernliğin arasındaki boşluklardan rahatsızdır. Çünkü Bakü halkının ne modern kesimi gerçek anlamında moderndir, ne de geleneksel kesim gelenekselliğini sonuna kadar yaşamaktadır. Fakat her iki taraf da birbirine karşı fazlasıyla saldırgan ve önyargılıdır.

Modernleşme sürecinden geçmiş bütün ülkelerde gelenekle modernlik arasında köprü kurulmaya çalışılmıştır (Göle, 2003: 75). Azerbaycan gibi her yüzyıl yeni kimliğe bürünen toplumlar için böyle ince detaylara özen gösterilmesi gerçekdışıdır kanımca. Hangi milli, etnik veya kültürel kimliğe ait olması gerektiğiyle ilgili kafa karışıklığı yaşayan toplum, geleneksellik mi, modernlik mi tartışması yapacak aşamaya muhtemelen henüz gelememiştir. İbrahimbeyov'un gözlemlerine göre de, bu aradakalmışlık insanları giderek gericiliğe, muhafazakârlığa geri dönüşe itmektedir. Yeni kuşak daha muhafazakârdır; çünkü devlet tarafından dayatılan kimlik modeli bunu getirmiştir.

Tabii ki, Bakü'nün muhafazakârlaşmasını sadece göçmenlerin buraya akın etmesiyle bağlantılı düşünemeyiz. Bunu gerçekleştiren esas öge zincirleme bir şekilde kapitalizm rejimine geçiş neticesinden Bakü merkezli bir ekonomik piyasanın oluşması ve taşra insanının ekonomik krizden kurtulmak ve ailesine bakmak için Bakü'ye akın etmesidir. Şehri, üretimin mekânı olmanın ötesinde bizatihi bir üretim ve yeniden-üretim birimi (işletmesi) olarak kuran kapitalist şehir dinamiğinin yasası, işlevleri mekânsal olarak ayrıştıran, sıçramalı ve dağınık büyümedir (Bora, 2005). Böyle bir büyüme Bakü'de kendini merkezin kalabalıklaşmasıyla olağan kılmıştır. Böylelikle, tarihsel bağlamda söylemsel hale gelen Bakü insanı niteliğinin değişmesine neden olan en önemli etken kapitalist rejimin yükselişi olmuştur. Öte yandan Tanıl Bora *Taşraya Bakmak* derlemesinde böyle bir durumda şehir kadar taşranın da dönüşüme uğradığını vurgulamıştır. Dolayısıyla kent ve taşra konusunda birbirinin üzerine kapanan iki zıt süreç işlemektedir aslında. Hem şehirler taşralaşır, hem taşrada şehirleşmenin veçheleri zuhur eder. Bunun sonucu olarak da, Bora'ya göre, *sanki her yer şehir ve her yer taşra-veya hiçbir yerdir* (2005: 46).

Elveda Güney Şehri filminde bu sürecin ilk aşaması olarak göçmenlerin başkente yerleşmesiyle karşılaşırız. Yaren'in belirttiği gibi, hayatta kalmak güdüsüyle gerçekleşen insan hareketleri, kitlesel yer değiştirmeler, farklı yaşama yönelim, bilinen tarihin

başlangıcından bu yana yüz yüze olduğumuz bir olgudur (2008: 18). Bu çalışmada yer alan göçmen Azerbaycanca'da kaçkın veya mecburi göçgün olarak geçen "sınırdışı edilmek, tahliye edilmek, ülkesine zorunlu iade edilmek, yer değiştirmeye zorlanmak" kategorisine girmektedir (2008: 19). Bu süreç filmde de gösterildiği gibi taşra öfkesinin yükselmesini getirmiştir yanında: Dışlanmanın doğurduğu bir öfke birikimi mi kaynıyor taşrada? Bu sorunun peşine düşüldüğünde şunu söylemek mümkündür: Dışlanma ve marjinalleşme endişesinin, kendini saydırmaya dönük bir kıpırdanmayı tetiklediğine ilişkin işaretler yok değildir (Bora, 2005: 47). Bu öfkenin merkezinde yatan duygu ise taşra sıkıntısı olarak tanımlanmaktadır. Nurdan Gürbilek kendi evinden çeşitli sebeplerle uzaklaşmak zorunda kalan insanın öfkesini pekiştiren sıkıntıyı şöyle ifade etmiştir:

...kendisini mahrum bırakılmış, başka yaşantıları kendisinden esirgenmiş hissedene (...) Merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama bunu henüz sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştüremediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar." (Gürbilek, 1992).

Tüm bu taşradan merkeze göç eden insanın yaşadığı sıkıntıların üstüne bir de evini, yuvasını, bahçesini, köyünü bırakıp gelmek ve ata topraklarını kaybetmek eklenince bu bunalım öfkeye dönüşür. İbrahimbeyov'un öyküsüne göre, Bakü örneğinde herşey dışardan gelenlerin Bakü'nün çehresini değiştirmesiyle sonuçlandı. Azerbaycan üzerine birçok çalışmalar yapan Polonyalı tarihçi Tadeusz Swietochowski 1992 seçimlerinde halk cephesinin SSCB'den ayrılarak bağımsızlık kazanmasını taşranın Bakü üzerindeki zaferi olarak değerlendirmektedir. Taşranın merkezi ele geçirmesi de böyle bir şeydir işte; daha doğrusu merkezin taşralaşması, taşraların köyleşmesi, köylerin ilçeleşmesi, ilçelerin durup dinlenmeden, "bizim kimden nemiz eksik; biz de il olmak isteriz" diye sızlanıp durmaları (Bora, 2005: 76).

Milli kimlik edinme sürecini anlatan başka bir yan anlatı Alik'in yeğeninin hikâyesidir. Kameralı çocukla ilgili ikinci bir ilginç yan anlatı da çocuğun kendisinin sünnet olmak için ısrar etmesidir. Filmde kendi ergenlik çağına büyük bir imparatorluğun yıkılması döneminde giren çocuk, yeni Azerbaycanlılığın simgesidir. Müzisyen babası onun sünnet

edilmesine karşıdır, her zaman çocuğu bu fikirden uzaklaştırmaya çalışır. Çocuk ise, çok kararlıdır ve “herkesin yardımına yetişen” dayısı Alik’ten yardım ister. Kararının kesin olduğunu, sünnetin onun için çok önemli olduğunu belirtir. Babasını zar zor ikna eder ve sünnet gerçekleştirilir. Sünnet sahnesi Batılı bir izleyiciye Müslüman adetleri ve geleneklerini göstermek için koyulmuş olabilir. Diğer taraftan da aynı sahne, ülkede Karabağ savaşıyla yükselen milliyetçilik duygusunun ürünü, dolayısıyla kendi kültürel kimliğine geri dönüşün filmsel ifadesi olarak okunabilir. Sünnet olmak için ısrar eden çocuk dönemin politik aksaklıklarından rahatsız olunca kendi özüne, kültürüne geri dönmek isteyen yeni Azerbaycanlıyı imgelemektedir. Dolayısıyla, Sosyalist rejimin düşüşüyle birlikte Bakü’nün sosyalist kimliğini tamamen yitirmesine bir işaretir.

6. MEKÂN

Bu çalışmada filmlerde kullanılan mekânlar sadece dönemin sosyal koşullarını anlayabilmek için incelenmektedir. Sosyalist Bakü’nün gerçekliğini iyi kavrayabilmek için, sosyalizmin mekânlarına bakmak önemlidir. İbrahimbeyov sinemasında mekânlar içerdikleri toplumsal anlamlar açısından değerlidir. Bu mekânların başlıca olanı kenttir. Sinema aracılığıyla kent sadece görüntü ve bellek yoluyla içine girilebilen bir dünyanın yeri haline gelmektedir. (Öztürk,2014: 174) Çalışmada incelenen filmlerin üçünün de öyüküsü Bakü kentinde geçmektedir. Üstelik izleyici filmlerde Bakü anlatısının yer yer hikâyenin önüne geçtiğini farkeder. İbrahimbeyov sineması, filmlerin ana temasından bağımsız olarak 1968-2000 yılları arasında Bakü kentinin nasıl bir değişime uğradığını aktarmaktadır. Bize bu öyküler İkinci Dünya Savaşı’nın başkentin yaşamını nasıl değiştirdiğini, sosyalist düzenin nasıl bir Bakü oluşturduğunu ve en sonunda uluslaşma döneminin Bakü’den neleri alıp götürdüğünü anlatmaktadır.

Filmlerin uzak çekimlerinde Bakü’nün mimarisi, caddeleri, meydanları ve kalabalık sokakları sergilenmektedir. İbrahimbeyov’un incelediğimiz son filmi *Elveda Güney Şehri*’nde senarist ulus devletleşme döneminde kentin çehresinin nasıl dönüştüğüne ve

metropolleşmenin gündelik hayata kattığı sonuçlara vurgu yapmıştır. Philippe Sollers'in belirttiği gibi, mimarlık ve kent toplumu olduğu gibi yansıtır. Çelişkileriyle birlikte bir bütün oluştururlar. Bu bütünün içinde bir yandan düzen, para ve iktidar vardır; bir yandan da ekran, simülasyon ve özel efektler (2010: 45). Bakü'nün yeni özel efektler ve 3D animasyonlarla dolu görünümü er ya da geç kentin ruhuna da yansımacaktır. İbrahimbeyov sinemasından ve onun daha güncel röportajlarından yola çıkarak çağdaş Bakü'ye bir göz atalım. Bugün Bakü ve özel efektleri çok daha ileri düzeydedir. Modern dönemin tektipleştirici ruh hali Bakü mimarisine de yansımaktadır. Bakü gibi üçüncü dünya ülkelerinden çok daha önce böyle bir dönüşümü Paris, New York, Londra gibi kentler yaşamıştır. Örneğin, Avrupalı mimar Portzamparc'ın Paris'in modernleşme çağı için söylediğini 2000'ler Bakü'sü için söyleyebiliriz: "Paris'i tektipleştirmek gerekiyordu." Sokakların bireysellikler nedeniyle karışık, düzensiz ve denetlenemez oluşundan kaçmak için buna gerek vardı. Sokak tek bir biçim altında her şeyi bir araya getiriyordu, geçmiş ve geleceği, toplumsal ve özeli (Portzamparc, 2010:84). Özellikle Baudelaire'in aşırı aydınlatılmış Avrupa kentleri için söylediği düşünceler bugünün Bakü'sünü çağırıştırılmaktadır:

Sokaklar gitgide daha çok birer ulaşım mekânına ya da alışveriş alanına dönüşüyorlar. Belirli bir saatten sonra, her yer yine aydınlatılmış oluyor ama ortalıkta hiç kimse görünmüyor, görsel olarak hemen hiçbir şeyin olmadığı bu *no mans land*'lerde dolaşmak da ilginç aslında. Dolaşıyorsun ama hiçbir şey olmuyor.

Tıpkı Baudelaire'in söylediği gibi, bugün Bakü'de ısırlı-ısırlı parlayan merkez sokaklarla karanlık çevre mahalleleri iç içe geçmiş durumdadır. Eskiden insanlar birbirinin yüzünü Bakü'nün sokakları karanlık olduğu için göremiyorlarsa, bugün de Bakü'nün sokakları o kadar aydınlık ki, bu sefer de insanlar gözleri kamaştığı için birbirlerini ve etrafta olup biteni göremiyorlar. Bu aydınlık gerçekliğin üzerini örten "tül"den başka bir şey değildir. Böylelikle modern başkent Baudelaire'in tabiriyle *no mans land*'a dönüşmektedir. Bakü insanı sonsuz bir gösteri ve bayram dünyasında yaşamaktadır. Dubai gökdelenlerinden esinlenen şehir belediyesi Avrupa mimarisiyle başkenti eğlence parkına dönüştürmektedir. Yeni Bakü'nün sembolü artık tarihi Kız Kulesi değildir. Hatta yeni parlak gökdelenlerin yanında Kız Kulesi ve İçerişehir mikroskobik varlıklar kadar göze görünmez hale gelmiştir.

Bugün Azerbaycan kendi tarihi kimliğini unutup küreselleşmiş bir anakent olma hayalindedir. Artık pazarların yerini marketler almakta, mahalle bakkalları zamanla işlevini yitirmektedir. Kentin yapısal değişikliği insani ilişkilere de yansımaktadır. İyi komşuluk ilişkileri artık toplumsal değer olmaktan uzaktır. İnsanlar hiçbir şeyi sorgulamadan itaat eden, boyun eğen hale gelmektedir. Bakü'deki yeni inşaatların amacı ulusa yeni bir kültürel kimlik kazandırmaktır. İnsanlar sokaklara çıktığında karşılaştıkları yeni binalarla kendilerini özdeşleştirerek yeni bir kimliği sahiplenmek zorundadır. Modern veya Post modern dönemdeki öznellik, “kentlilik deneyinin ürünüdür”(Aubert, 2014: 194):

Modern kentin yerleşik insanların artık kendi performansından ayrı bir özne olmamasıyla, benlik ve kent arasındaki sınır da kayganlaşır... Kendisi kentlilik deneyiminin ürünü olan öznenin deneyimlediği kent, kenti oluşturan işaretlerden tam olarak ayrılmadığı gibi, tam olarak bu işaretlerle tanımlanmayan merkezsiz bir öznedir (akt. Türkoğlu, 2014: 195).

Son yılların Bakü'sü küreselleşmekte olan dünyada kendine yer bulmaya çalışmaktadır. Amaç Batı'nın belirli simgelerinin aynısının inşasını Bakü'de yaparak başkenti Batılı, modern bir imaja sokmaktır. Paris'teki Louvre Müzesi'nin simgesi olan üçgenin aynısının tasarımını Bakü'nün merkez metrolarından birine uygulamak, Londra taksilerini, Dubai'nin binalarını, İtalya'nın fışkiyelerini Bakü'nün dört bir yanına getirmek bu uğraşı ortaya koyan birkaç örnektir. Bu yöndeki çabalar Bakü'nün gelişmiş Batılı ülkelerden hiç de geride olmadığını ispatlamaya çalışmaktadırlar.

6.1. Mekândan Doğan Anlam ve “*Bakintsi*” Nostaljisi

İbrahimbeyov anlatısında Bakü sadece kent olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bunun dışında bir de kültür ve hayat tarzı olarak varlığını sürdürür. Bu da sinemada mekân çekimleriyle toplumsal anlatı üretmenin bir örneğidir. Daha önce de bahsedildiği gibi, İbrahimbeyov'un *Pravda* gazetesiyle mülakatı sırasında belirttiği *Bakintsi* (Bakülü) kültürüne ve hayat tarzına karşı duyduğu nostaljik hisleri bu filmler aracılığıyla yeniden üretmektedir. *Bakintsi* farklı kültürlerin bir arada yaşamasının örneği olmaktan ziyade

kültürel melezleşmenin örneğidir. Bu tür melezleşme Sovyet insanı modelini ortaya çıkarmıştır ve bu model resmi Sovyet yapısına mükemmel şekilde ayak uydurmaktadır (Sayfutdinova, 2009:183). Filmlerde bugün artık altkültür olarak marjinalleşen ve giderek yok olan *Bakintsi* kültürel kimliğinin gündelik hayat pratikleri ve insan ilişkileri filmsel anlatı aracılığıyla üretilmiştir. Böylelikle, İbrahimbeyov'un *Ölsem Bağışla* ve *Elveda Güney Şehri* filmlerinde eski günlere karşı duyduğu özlem karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, İkinci Dünya Savaşı dönemini anlatan *Ölsem Bağışla* filmi Ermenilerle Azerbaycanlıların toprak çatışmasının en ağır yıllarında (1988-1989) yapılmıştır. Bu filmde İbrahimbeyov Ermenilerle Azerbaycanlıların daha önce aynı çatı altında yaşamasının hikâyesini anlatmıştır. *Elveda Güney Şehri* filmi ise İbrahimbeyov'un gençliğinin başkenti olan Bakü'ye karşı duyduğu özlemin temsilidir. Ama İbrahimbeyov anlatısına göre, artık ne Bakü eskisi gibidir, ne de Bakülüler. Yönetmen bu filmiyle memleketini, gençliğini, eski düzeni filmdeki *Elveda* tabiriyle birlikte yolcu etmekte, onlarla vedalaşmaktadır.

Çalışmamızda yer alan her üç filmde hemen hemen aynı mekânlara yer verilmiştir. Filmlerde anlatının önemli bir ögesi olan mekân mahalledir. Her üç filmde karşımıza çıkan mahalle Bakü'nün tarihi semti olan İçerişehir'de (Old City) kurgulanmıştır. Tarihi yapısı ve arnavut kaldırımlarıyla ünlü olan İçerişehir aslen Bakü'lü olan kesimin ilk yerleşim yerlerindendir. Dar sokakları, mimari yapısı ve kaldırımlarıyla İtalyan şehirlerini anımsatan eski şehir birçok Rusya yapımı filmde geçen Avrupa sahnelerini çekmek için de kullanılmıştır. İçerişehir Bakü'nün megapol görüntüsünden kale duvarlarıyla ayrılmaktadır. Modern şehrin içinde barındırdığı tarihi mekana dahil olmak zamanda yolculuk etmek duygusu verir insana. Eski Bakü'den geri kalan ender tarih parçası olan İçerişehir Bakintsi kültürünün olmazsa olmazıdır.

İbrahimbeyov'un anlatısında İçeri şehrin mütemadiyen yer almasının sebeplerinden biri de yönetmenin kendisinin de böyle bir mahallede büyümüş olmasıdır. Dolayısıyla çalışmalarına kattığı otobiyografik öğelerden biri de mekânlardır. Aynı zamanda İçerişehir Eski Bakü'yü çağrıştıran nostaljik bağlama sahiptir. Dar sokaklarından milli mughamla (uzun hava) caz müziğinin eksik olmadığı, Azerbaycan'ın birçok ünlü ressam, besteci,

müzisyeninin yaşadığı bir mahalledir İçerişehir. Böylelikle, İbrahimbeyov sinemasında giderek muhafazakârlaşan Bakü'den kopuş noktası, Bakü'nün içinde varolan küçük mahalleye adım atmaktan başlar. İbrahimbeyov'la beraber İçerişehir'e adım atan seyirci de yüzünü mekânsal olarak “yeni”den “eski”ye dönerken, ilerlemeci mantığın tersi yönde bir söylemsel anlatıya doğru açılmakta; muhafazakârlıktan modernliğe doğru seyahat etmiş olmaktadır. Azerbaycan için modernliğin referansları gelecekte değil, geçmişte Sovyet Rusya'da, Bakintsi'lerin yaşam pratiklerindedir.

İbrahimbeyov sinemasının temel dertlerinden birinin toplumsal sıkıntıları ve insan ilişkilerini sinema aracılığıyla incelemek olduğundan daha önce bahsedilmiştir. Böyle bir anlatıyı gerçekleştirmek için de küçük toplum modeli olarak mahalleye başvurulmuştur. Her mahalle kendi içinde organik bir yapıya sahiptir. İçinde barındırdığı marjinali, akıl hastası, muhafazakârıyla birlikte toplumun tümünü temsil edebilir. Mahalle anlatısının böyle bir özetleyici özelliği olduğu için dünya sinema tarihinde de birçok filmde mahalle konseptine başvurulmuştur. Örnek olarak, Lars Von Trier'in *Dogville* (2003), Nadin Labaki'nin *Peki Şimdi Nereye?* (2011), Giuseppe Tornatore'nin *Malena* (2000) ve bunlar yanında başka birçok mahalle, köy, kasaba öyküsü filmlerini hatırlayabiliriz.

Mahallenin bir diğer özelliği de birçok küresel meseleye çok spesifik bir bakış açısı sunabilmesidir. Örneğin Azeri halkı için Ermeni düşmandır, işgalcidir. Ermeni için de Azeri 'Türk'ü, onları evlerinden kovan agresif düşmandır. Fakat Bakü'nün herhangi bir mahallesinde yaşayan örneğin Aykanuş (Ermeni ismi) Teyze, bu mahallede oturanlar için kendi etnik kimliğinden bağımsız bir şekilde kabul edilen bir komşudur. On yıllar boyu aynı çatı altında yaşadıkları, yardımından yararlandıkları ve yardım ettikleri herkes gibi biridir. Ve Ermeni ordusunun Azeri topraklarında gerçekleştirdikleri “vahşetlerle” o teyzenin hiç bir ilgisi yoktur. Böylelikle halk, büyük siyasi olaylara bir vatandaş olarak baktığı kadar mahallenin bir bireyi olarak da bakmaktadır. Bu iki bakış birbirine zıt olunca mahalle bireyi kendi gerçekliğiyle giderek bastırmakta ve bu düşünce de *Bakintsi* kuşağı gibi giderek ortadan kaybolmaktadır.

Her üç filmde de mahalleden sonra en çok kullanılan mekân evdir. Ev her filmin başkahramanı için vazgeçilmezdir. Mekân üzerine fenomenolojik inceleme yapan Gaston Bachelard mutluluk mekânlarından en önemlisinin ev olduğunu belirtmiştir. Bachelard'ın deyimiyle, ev insanların dünyadaki köşesidir, “İlk evrenimizdir. Ev gerçek bir acundur.” (Bachelard, 2008:37). İbrahimbeyov filmlerinde de anlatıyı pekiştiren en önemli motiflerden biri evdir. Bilhassa, başkarakterlerimizin evle ilişkisi filmlerin anlatıldığı dönemin ruhuna göre değişmektedir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı döneminde Yusuf için yaşadığı ev acılarını sembolize eder. Fakat Murad ve Alik eviyle, mahallesiyse bütünleşmiş karakterlerdir. Bachelard kendini evle özdeşleştiren insanlar hakkında şunları söyler: “Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden, hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. İnsan “dünyaya fırlatılmadan önce”, evin beşiğine yatırılır.” (Bachelard, 2008: 41). İbrahimbeyov sinemasının aktardığı ev duygusu, İçerişehir'e karşı duyduğu nostaljik duygularla iç içe geçmiştir. Aslında Nostalji kelimesinin köküne baktığımızda, Yunancada *Nostos* (Eve dönüş) ve *Algos* (acı, ağrı) kelimelerinden oluştuğunu görürüz.¹⁹ Yani ilk anlamıyla nostalji insanın ev özleminden doğmuştur, evine dönmek isteyen insanın verdiği mücadeledir. Bu da İbrahimbeyov filmlerinde nostaljik içerikli anlamların neden ev tutkusuyla bu kadar sık ilişkili olduğunu bize açıklamaktadır. Kendi memleketinden uzak düşen yönetmen ev özlemini İçerişehir çekimleri ve kahramanlarının evleriyle kurduğu ilişki üzerinden anlatmıştır. *Bir Güney Şehri*'nden Murad evine ve mahallesine o kadar bağlıdır ki, onlardan bağımsız düşünce üretemez hale gelmiştir. *Ölürsem Bağışla*'nın Yusuf'u evine ıstıraplar içinde döner ve tüm hayalleri kendine yeni ev, yeni yuva kurmaktır. *Elveda Güney Şehri*'nin kahramanı Alik'in ise, en mutlu günleri evinde, mahallesinde geçmiştir. Bu sıcak ortamın ortadan kaybolmasıyla birlikte Alik'in Bakü'de kalmasını gerektiren bir sebep kalmaz. Ayrıca *Elveda Güney Şehri* filminde göçmenlerinin evsizleşmesi ve farklı etnisitelere sahip insanların evlerini terk etmek zorunda kalması anlatılarında ev yine odak noktadır. Yurdundan, evinden kopan insanların acısı bu şehrin içine işlemiştir. Bugün varolan toplumun melankolik ruh hali de biraz bundan kaynaklanmaktadır.

¹⁹ Wilson, 2005. Nostalgia: Sanctuary of Meaning .

Yaşadığımız ev bizim düşünce biçimimizin dışavurumudur bir nevi. Evin konumundan, boyutundan, modelinden başlayarak, odaların iç tasarımına, mobilyalarına renge kadar sahibiyle ilgili bir fikir oluşturmaktadır. Edip Cansever’in çok güzel ifade ettiği gibi; “İnsan yaşadığı yere benzer” (Cansever, 1974). SSCB sineması Kapitalist sistemdeki ev anlayışını, Hollywood sinemasında görmeğe alıştığımız “mükemmel daire”, “hayallerin evi”, “Amerikan hayali” gibi anlatıları tersyüz ederek, kapitalizmin her şeyi metalaştırıcı özelliğinin tersini bize sunmaktadır. Sosyalist sinemanın mekânları basit ve gerçekçidir. Filmlerde gösterilen domestik mekânlar hayal edilecek şekilde değil, içinde yaşanılacak biçimde şekillendirilmiştir. Sosyalizmin simgesi olan bu evler özel alanla kamusal alanın iç içe geçmesinin ürünüdür. Eric Hobsbawm ev kelimesinin Almanca’da iki farklı karşılığının olduğunu belirtmiştir. Bunlar *Benim*, *Özel* anlamına sahip *Heim* ve daha geniş şekilde *Herkese ait olan*, *Genel*, *Kollektif alan* anlamlarına sahip olan *Heimat* kelimeleridir. (Morley,1999:151) İbrahimveyov sinemasında biz tam da kollektif anlam üreten kamusal evlerle karşılaşmaktayız. *Ölürsem Bağışla* filminde SSCB rejiminin *Kommunalka* olarak adlandırılan komün ev tipine yer verilmiştir. Bir kaç ailenin aynı çatı altında yaşadığı *Kommunalka* tipli konutlar mahrem olmayan, dışa açık bir yapıya sahiptir. Bu tarz konutlarda her aileye bir ya da iki oda ayrılır ve lavabo, banyo gibi yerler ortak kullanılırdı. Komün evler 1917 devriminden sonra Bolşeviklerin zengin insanlardan aldığı evlere bir kaç aileyi yerleştirmesiyle ortaya çıkmıştır. 1950-60’lı yıllara kadar SSCB ülkelerinde çoğu insan böyle evlerde yaşamıştır. Fakat bu tip evlerin bir Sovyet projesi değil, mecburi bir adım olduğu gerekçesiyle 1950-60’lı yıllarda her aile için özel ev inşaatına başlatılmıştır. (Kuznetsova,1963:43)

Kommunalka’ların rahatsız edici ve özgürlüğü kısıtlayıcı tarafının yanı sıra bir de sosyal alanı genişletici yönü vardı. İbrahimbeyov filmlerinde yer alan *Kommunalka*’ların tam da bu yönüne vurgu yapılmaktadır. Geniş aile mantığıyla yaşayan insanların bir arada bulunmaktan memnun olduklarını filmlerde yer alan ziyafet sahnelerinden görmekteyiz. İnsanlar aynı ekonomik ve toplumsal statüye sahip olduğu için özel alanlarına o kadar da düşkün değildirler bu filmlerde. Kimse kimseden daha zengin veya fakir olmadığı için evin statü gösterici özelliği ortadan kaldırılmıştır. Böylelikle, ev insanların uyumak, dinlenmek

gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan bir yerdir. Çünkü komşular günlerinin büyük kısmını ortak kullanılan salonda veya bahçede geçirmeyi tercih eder. İbrahimbeyov sineması izleyicisine bu komün yaşam şeklinin insanların etkileşim ve paylaşımını arttırdığını aktarmaktadır. Bu da bir nevi senaristin sosyalist yaşam modelini desteklediğinin bir göstergesidir. Bunun tam tersi olarak bugün insanlar Bakü'nün hızlı değişimine ayak uydurmak zorundadırlar. Daha 20 sene önce sosyalist toplumu olan Azerbaycanlılar bugün kapitalizmin ve paranın gücünden büyülenerek doyumsuz tüketicilikte oldukça hızlı ilerlemektedir. İnsan ilişkileri çıkarıcı, rekabetçi mantığa dayanmaktadır. Böyle bir mantıkla yaşamaya alışamayan Sovyetlerin ruhunu taşıyan insanlar ise, giderek daha fazla içine kapanmakta ve dışlanmaktadır. Rüşvet almayan, rüşvet vermeyen insan Bakü'de süregiden mekanizmanın dışına çıktığı için ötekileştirilmektedir. Sennet'in belirttiği gibi, kardeşlik duygularını kullanmaktan giderek uzaklaşan mahremiyet ideolojisi, "dış dünyanın değişmesini talep etmekten çok, o dünya tarafından yalnız bırakılma talebidir (Sennet, 1996: 331).

Özellikle, teknokapitalizmin gelişimiyle insanlar daha çok toplumdan izole olmakta ve bireycilik ön plana çıkmaktadır. Herkes daha fazla para kazanmak uğruna mücadele vermekte, bunun sonucu olarak da apolitikleşmektedir. Marx, burjuva toplumunu anlatarak bunları çok önceden söylemiştir:

Her insan öteki için, onu yeni bir özveriye zorlamak, yeni bir bağımlılık içine sokmak ve yeni bir yararlanma ve bunun sonucunda yeni gereksinme yaratmaya çalışır. Herkes onda kendi bencil gereksinmesinin doyumunu bulmak için, öteki insanları egemenlik altına alan yabancı bir özsel güç yaratma ardında koşar... (akt Aymaz, 2014:285-86).

7. KGB ve KGB UZANTISI OLARAK YENİ POLİS

Bunun dışında *Elveda Güney Şehri* ve *Ölürsem Bağışla* filmlerinde karşımıza çıkan İtalyan projesi adıyla bilinen gecekondu mahallesi yapısıyla SSCB'nin bir başka özelliğini çağrıştırmaktadır: Gözetlenen toplum. Stalin döneminde başlatılan ve 1990'lara kadar devam eden gözetim ve sıkı denetim, KGB kâbusu aracılığıyla tüm Sovyetler Birliğini

sarmıştır. Devlet Güvenlik Komitesi olarak açıklanan bu sistem SSCB'nin gizli polisidir. 1954 yılında yaratılmış ve SSCB'nin dağılmasına kadar faaliyet göstermiştir (Gayri resmi olarak hala eski SSCB ülkelerinde varlığını devam ettirir). KGB sosyalist sistemi iç ve dış düşmanlardan koruyan bir siyasi organdı. Tek partili devlete karşı muhalif düşüncelerini paylaşan yurttaşları daim izleyen ve gözaltına alan kurum olarak tarihe geçmektedir. KGB işkenceleri SSCB'nin çok yaygın özelliklerinden biridir. KGB'nin uyarladığı en işlevsel yöntem her binaya, her mahalleye, her okula veya iş yerine kendi gizli polisini yerleştirmektir. Böylelikle, insanlar en çok evlerindeyken gözetim altındadırlar. KGB'nin polis tahakkümünden veya şiddetinden farklı olan önemli özelliği psikolojik baskı yöntemine başvurusudur. İnsanları takip ederek, iş yerinden kovmak, haklarında toplumsal kanı üretmek ve ya SSCB'den sınırdışı etmekle tehdit etmek bunun bir kaç örneğidir. Ayrıca, özel “şiddet uygulama eğitimi” gören memurlar insanlarda hiç bir iz bırakmadan dövme tekniğine sahipti. KGB okulu görmüş yeni polis de günümüzde aynı şekilde insanları tehdit ederek, iz bırakmadan döverek rıza üretmek yöntemine başvurmaktadır. (Эндрю, Кристофер, 1992:67)

Filmlerde karşımıza çıkan bahsettiğimiz İtalyan projeli gecekonduların ideolojik yapısı Michel Foucault'un Panoptisizm teorisinin bir örneği olarak okunabilir. Panoptisizm Panoptikon²⁰ kavramının teorik tanımlamasıdır. Fransız filozofu Foucault'un disiplinci iktidar söylemini somutlaştırmak için kullandığı kavramdır. Foucault modern döneme özgü disiplinci ütopyanın eksiksiz biçimininyansımasını Panoptikon kavramının bağlamında bulunduğunu söyler. Foucault bu modeli modern Avrupa toplumunun iktidar türünün ütopyası olarak yorumlamıştır. Panoptikon ona göre, disiplinin mahkûmlar tarafından içselleştirmesinin bir örneğidir. Panoptikon modeli hiç bir zaman inşa edilmese de,

²⁰ Panoptikon ilk kez ingiliz filozofu Jeremy Bentham tarafından sunulan mükemmel tasarlanmış bir hapisane modelidir. Panoptikon halka biçimli bir binedir. Ortasında bir avlu var. Bu avluda bir kule vardır. Kulede bulunan gözetçiler halka biçiminde şekillenen küçük hücrelerdeki mahkûmlar, akıl hastaları, işsizler, eşcinselleri gözetlerler. Her hücre hem içeriye hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi kat edebilir, dolayısıyla bireyin yaptığı herşey gözetmenin bakışına açıktır. Panoptikon'un önemli özelliklerinden biri de şudur ki, gözetmen hücrelerin hepsini aynı anda göre bildiği zaman, gözetilenler gözetmeni her zaman göremiyorlar. Ancak daima gözetlendiklerini biliyorlar. Böylelikle, tutuklular her saat, her an gözetlendiklerini düşünerek hareketlerini ve davranışlarını sınırlayarak hayatlarını sürdürüyorlar.

Panoptizm farklı anlamda tüm Batı'yı etkileyebilmiştir. Sovyetler Birliği'nde bu disiplin her yerde her zaman bulunan KGB korkusuyla insanların kanına işlemiştir. Bunun analiz bağlamında en belirgin örneği de filmde karşımıza çıkan polis memurları ve KGB sisteminin temsilidir.

Filmlerde iki tip polis temsiline yer verilmiştir. İlki ahmak ve beceriksiz, ikincisi ise, acımasız ve insafsızdır. Ahmak polis mahallenin bir parçasıdır. Komşulardan, eşinden, komiserinden korkar. Örneğin, *Elveda Güney Şehri*'nde mahallenin güçsüz ve yetkisiz karakteri polistir. Polis cinayet sırasında ortalarda yoktur, daha doğrusu tam da gerektiği zamanlarda eksiktir, hiçbir işe yaramaz. Komşular onun hakkında konuşurken daima hoşnutsuzlukla ağız büberler. Ama yönetmen bu karaktere bir nevi acıdığını da Murad'ın diyalogları üzerinden göstermektedir. Eline gazete alan polis memuru okuduklarından hiç bir şey anlamaz ve Murad'a haberin ne anlama geldiğini sorar, tam da bu sırada memurun karısının evin penceresinden bağırarak kocasını çağırdığı sahneyle karşı karşıyayızdır. Filmin ilerleyen dakikalarında ise buna benzer bir şekilde memurun karısı tarafından azarlandığını görürüz. Polisin “Bana, ne işte ne evde huzur var” diye söylendiği sahnede, işte komserden, evde de karısından azar yemekten bıktığını kastettiğini anlarız. Polis karakteriyle ilgili daha önemli bir başka nokta ise, bakkalın cenaze töreni sahnesinde yaşanır. Polis memuru Mustafa'nın Murad'dan bir manat para istediğini görürüz. Bu aslında filmin Azeri versiyonunda vardır fakat Rusça versiyondaki ile aynı değildir. Maksim Gorki film stüdyosunda hazırlanan Rusça dublajlı versiyonunda polis Murat'tan para değil ilaç reçetesi istemektedir. Muhtemelen Sovyet polis memurunun vatandaştan para almasının sinemaya yansması Moskova tarafından hoş görülmemiş ve metinde bu doğrultuda değişiklik yapılmıştır. Azerbaycan versiyonunda bu senaryonun ilaç yerine para koymak suretiyle değiştirilmesi ise polisin itibar hak etmeyen, güvenilmez, işe yaramaz olduğu yönündeki kanıyı güçlendirmektedir.

Daha önce söylendiği üzere *Elveda Güney Şehri*'nde karşımıza çıkan polis karakteri korkaklığı ve güçsüzlüğü ile dikkat çekmektedir. Fariz'in oğlu polisin arabasına her gün işese de polis ses etmez. Daha doğrusu çocuğu yalnız gördüğünde azarlar, ama Fariz varken tamamen farklı davranır. Her sabah söylenerek arabasını kendi yıkar. Fariz'in eşi balkona

çıktığında onu bakışlarıyla taciz eder. Film boyu kavga anlarında yine polis memuru ortalarda yoktur, çoğu zaman balkonda gazete okur ve komşularla şakalaşır. Bu iki karakterle İbrahimbeyov SSCB polisinin eksik taraflarını ortaya koymaya çalışmıştır. Karşımıza çıkan diğer polis tipi ise, çok daha zalimdir. Bu temsile bütün filmlerde yer verilmiştir. Suçsuz yere insanları tutuklayan, onları gerçekleştirmedikleri eylemlerle suçlayan ve tehdit eden bir polis tipidir bu. *Ölürsem Bağışla* filminde Yusuf savaştan döndükten sonra doktor komşusuyla karşılaşır. Komşu savaşın çok ağır geçtiğinden yakınır ve bir bütün olarak bu savaşa hazır olmadıklarını vurgular. Onun sözlerine göre, eğer savaşa doğru düzgün hazırlık yapılsaydı kayıpların sayısı şimdikinden iki kat daha az olurdu. Bu diyalogdan bir kaç sahne sonra Yusuf’un annesi kaygı dolu gözlerle oğluna KGB’yi işaret ederek “Oradan gelmişlerdi, doktoru götürdüler, komşulardan da imza topluyorlar. Seni de sordular” der. Daha önceden belirttiğimiz mahalleye yerleştirilen gizli polis sisteminin nasıl işlediğine bu anlatıyla tanık oluruz. Böylelikle, Yusuf polis memurunun yanına gelir ve hiçbir şey görmeyip, duymadığını belirtir. Fakat polis memuru Yusuf’a şiddet uygulayarak “Ya benim söylediğimi yapıp, doktora karşı imza atacaksın, ya da sana beş sene hapis yazıyorum” der.

Bununla da Sovyetler Birliği’nde bir insanı hapse atmanın ne kadar kolay olduğunu anlarız. Yusuf yine karşı çıkar, bu sefer memur doktoru odaya çağırır ve Doktor “Yapacak bir şey yok, oğlum, artık herkes imzaladı zaten, sen imzalamazsan yalnız kendine zarar verirsin” der. Bunun üstüne de polis memuru şunları söyler: “Böyle halk düşmanlarını cezalandırmak lazım. Siz (Yusuf’a) orada savaşırken bu insanlar evlerinde Anti Sovyet Propogandası yapıyorlarmış. Git düşün, imza atmaya hazır olunca gel”, der.

“Şiddet iktidarın tehlikeye girdiği anda ortaya çıkar” (Arendt, 2014: 67) Savaşın *Büyük Vatan*’a yaşattığı sarsıntılar her an insanların ayaklanmasına sebep olabilirdi. Bu yüzden Stalin savaştan hemen sonra ana ideolojiye karşı eleştiride bulunan insanları zapt etmeye çalışmıştır. Yusuf’un Bakü’den kaçma arzusunu pekiştiren esas nedenlerden biri de gizli polistir. Fakat Yusuf Stalin rejiminin oluşturduğu KGB kâbusundan kurtulsa bile, yine sonuç itibarıyla Stalin’in rejiminin özelliği olan yerel mafya gücüyle çatışmak zorunda kalır.

1960'ların öyküsünü anlatan *Bir Güney Şehrinde* filminde de yine karşımıza çıkan zalim polis hiç bir sebep göstermeden Tofik'i 15 günlüğüne tutuklamaya karar verir. Suçu olmayan Tofik'i cezaevine gönderen polis şunları söylemiştir: “Sizin mahalleye ilgili şikâyetler alıyorum, bıktım artık. Birinizi hapse atarsam hepinize ders olur”. Tofik'i hapisten Rusya'da babasının anısına dikilen heykelle ilgili davet mektubu kurtarmıştır. Bu filmin devamı niteliğinde 35 sene sonra çekilen *Elveda Güney Şehri* filminde yine polis şiddeti, iftira ve tahakkümle karşı karşıyayız. Bu sefer polis Bakü'de nüfuz sahibi olan Fariz'in “siparişiyle” filmin kahramanı Alik'i tutuklar. Alik'in “silahının” çakmak olduğunun farkında olsa bile, onu hapishaneye göndermek için bir bahane arar ve Alik'e evinden uyuşturucu bulunacağı takdirde hapse atılacağını söyler. Alik evinde öyle bir şey bulmalarının imkânsız olduğunu söyler. Polis memuru da karşılığında: “Sen hiç merak etme, aradığımız orada yoksa bile biz onu buluruz” der. Alik'in sigara dışında hiçbir şey içmiyorum itirazlarına da cevap olarak kahkaha atarak: Bu çok daha iyi oldu, demek ki, satış yapıyorsun, bu senin işini daha da zorlaştırır” der. Bu sahnede izleyici Alik'in polis iftirasıyla tutuklandığını açık seçik görmektedir.

Böylelikle, Alik polisin odasında beklerken Alik'in evini aramaya giden memurlar “buldukları” uyuşturucuyla ve gerçek silahla geri dönerler. Komiser Alik'in itirazlarından onlara bahseder ve bir sonraki sahnede izleyici Alik'in iki polis memuru tarafından tekme-tokat dövülmesine tanıklık eder.

C. Wright Mills “tüm siyaset, iktidar mücadelesinden ibarettir, iktidarın nihai biçimi şiddettir” (sene, sayfa no) der. Aynı biçimde Weber de devlet şiddetini ele alarak “İnsanın insan üzerinde meşru, yani meşru olduğu iddia edilen şiddet aracılığıyla egemenlik kurması” olarak değerlendirmiştir (akt Arendt, 2014: 45). Aynı fikri birçok siyasetçi de dile getirmiştir. Örneğin, Troçki her devletin şiddet üzerine kurulduğunu vurgulamıştır. Yani bir sisteme itaat etmeden o sistemin güçlenmesine yardım edemezsin. Tahakküm modelinin mantığı, tabi olanların tam atomizasyonu ve gözetimini sağlamaktır. (J.C. Scott, 2014:199) Böylelikle, Sovyetlerin sosyalist düşüncesi de bu yöneydi. SSCB sistemi tek partiliydi. Yani muhalif olmak zordur. Bu da Sovyet sosyalist sisteminde politik özgürlük ilkesinin pek gelişmediğini açıkça gösterir. Bu sistemde şöyle bir eşitlik vardı, herkes eşit olarak

susmalı ve devleti desteklemeliydi. Bunu yapmadığınız zaman da özellikle Stalin egemenliği döneminde, en iyi ihtimalle Sibirya'ya sürgün edilmeyi göze almak gerekiyordu. Arendt'e göre iktidarın yerine şiddeti koymak zafer getirebilir, ama bunun bedeli çok fazladır. Zira bu bedeli yalnızca yenilenler ödemez, muzaffer olanlar da iktidarlarıyla öder bu bedeli (Arendt, 2014: 64). Nitekim SSCB'nin kurduğu iktidarın başarısızlığının şahidi olduk.

İbrahimbeyov'un SSCB döneminde çektiği filmlerde böyle bir anlatıya yer verebilmesi Sovyetler Birliği'ndeki sansürün Azerbaycan Cumhuriyeti'ne göre çok daha az olduğunun göstergesidir; diğer bir deyişle Sovyetler Birliği içerdiği, kontrol, baskı ve denetim mekanizmalarına rağmen yine de Azerbaycan'dan iyi durumdadır. Yönetmenin 1968 ve 1989 tarihlerinde çektiği filmlerdeki kötü polis temsillerini örneğin yeni dönemle ilgili olarak yapması neredeyse imkânsız. En azından yapılacak filmin çekimlerinin Azerbaycan sınırlarında gerçekleşmesi imkânsız. Tıpkı senaristin 2004 yılında çektiği filmde polis eleştirisine sadece eski dönemi, 1989'lu yılları anlatırken başvurabildiği gibi. Ama işin gerçeği SSCB rejiminin kâbusu olan KGB hala Azerbaycan'da varlığını devam ettirmektedir. Aradaki tek fark isim değişikliğidir (Şimdiki ismi MTN- Milli Tehlikesizlik Nazirliği). İzleyiciler, bu düşünce filmde açıkça ifade edilemediğinden, kontrol ve denetimin boyutlarını sadece filmi izleyerek genel ruh halinden sezmek durumundalar. Bu baskı ortamının en taze örneği 15 Mayıs 2016 yılında gerçekleşmiştir. Haydar Aliyev öldükten sonra onun doğum tarihi olan 15 Mayıs Bakü'de "Gül Bayramı" adıyla resmi tatil ilan edilmiştir. Her sene Bakü'nün parklarında çiçek festivali gerçekleşir. Devlet bu festivalde dünyanın en pahalı çiçeklerini sergilemek için her sene milyonlarla para harcar. Bu sene Azerbaycan'ı sarsan kriz yüzünden insanlar Gül Bayramı'nın iptal edilmesini talep etmiştir. Qiyas İbrahim adlı bir genç ve arkadaşları Haydar Aliyev'in adına yapılmış parkta heykelinin altına "Kul Bayramına Hayır" sloganını yazmıştır. Bundan bir kaç gün sonra Qiyas İbrahim ve arkadaşı Bayram Mammadov tutuklanmıştır. Tam da bu olayın üstüne, "tesadüfen" Qiyas İbrahim evinde 1 kilodan fazla eroin uyuşturucu maddesi bulunması

gerekçesiyle tutuklanmıştır.²¹Annesiyle yaşayan Qiyas'ın evinde büyük miktarda uyuşturucu "bulunmasına" rağmen yoksul bir ailede yaşadığı ortadadır. Annesi polislerin uyuşturucu maddeyi onun yatak odasına bıraktıklarını ve oradan "bulduklarını" belirtmiştir. Bu da günümüz Bakü'sünde siyasi mahpuslara karşı yapılan adaletsizliklerin güncel bir örneğidir. Bu bakımdan benzer bir sahneyi içeren *Elveda Güney Şehri*'nin Bakü gerçekliğini olduğu gibi temsil ettiğini görmüş oluyoruz. Böylelikle, Azerbaycan için baskı ve sıkı denetim döneminin SSCB'nin çöküşüyle bitmediğini, ulusallaşma dönemi için de geçerli olduğunu güncel örnekler üzerinden de görmekteyiz.

Sonuç olarak bu bölümde ele aldığımız tüm kategoriler İbrahimbeyov sinemasında Bakü insanıyla ilgili fikir edinmek için analiz konusu edilmiştir. İster kentsel dönüşüm, ister geçmişinden koparılma isterse de şiddet ağırlıklı yönetim diyelim, tüm bunlar başkentte gerçekleşen toplumsal dönüşümün yönünü şekillendirmiştir.

8. SOSYALİZM'DEN KAPİTALİZME GEÇİŞ VE DÖNÜŞEN KİMLİKLER

Ele alınan İbrahimbeyov filmleri bize 1946 yılından 2004 yılına kadar değişen dönüşen kimlikler üzerinden Sosyalist rejimle Kapitalist rejim insanlarını izleyebilmek için alan sunmaktadır. Son olarak bu dönüşen kimliklere değinelim ve yönetmenin yorumuyla Sosyalizmden Kapitalizme geçiş üzerine düşünelim.

Filmler izleyiciyi başkarakterler örneğinde değişen dönüşen kimlikler dünyasını yansıtan farklı milli kimliklere sahip Bakü insanıyla tanıştırmaktadır. Örneğin 1940'ları anlatan *Ölürsem Bağışla*'da Yusufun modern sovyet kimliğine sahip olduğunu aldığı kararlardan sezebilmekteyiz. Sevddiği kadının başkasıyla evli olmasına karşı çıkmayan Yusuf gerçek geleneksel Azerbaycan erkeğine aykırı davranış sergilemektedir. Bunun dışında Yusuf'un hayatını itibar ettiği arkadaşı Rustur. Yusuf İkinci Dünya Savaşının acılarına rağmen

²¹ Erişim: 20Mayıs 2016,
http://www.bbc.com/azeri/azerbaijan/2016/05/160519_detained_activists_torture

yaşadığı düzenden umutludur. Herşeyini kaybetmesine rağmen yine hayata tutunabilmeği başarmıştır. İkinci örnek ise, 1969'da yapılan *Bir Güney Şehrinde* filminin geleneksel kahramanlarıdır. Azerbaycan sinemasında Yeni Gerçekçilik dalgasının ilk örneği olan filmin kahramanları gerici düşünceleri, muhafazakar tutumlarıyla dikkat çekerler. Filmin baş kahramanı Murad ise muhafazakarlıkla modernliğin arasında bir yerde konumlandırılmıştır. Böylelikle, filmboyu yaşadığı olayların ışığında biz Murad'ın içindeki Azerbaycanlıyla Sovyet insanının mücadelesinin şahidi oluruz. Fakat filmin sonlarına doğru Murad'ın Sovyet kimliğine sahip çıktığının farkına varırız.

Alik'in hikayesini anlatan son örnekle biz bu sefer de iyice oturmuş eternasyonel sosyalist kimliğe sahip insanın yaşadığı sıkıntıların şahidiyiz. Bu sefer de kahramanımız Murad tipli kendinden önceki kuşağın bir takım mücadeleler sonucunda edindiği kimlikten koparılmaya zorlanmaktadır. Böylelikle, sonradan eklenmiş milliyetçilik, vatan sevgisi duygularını benimseyemeyen Alik gibi insanlar kendine bu toplumda yer bulamıyor.

İbrahimbeyov sineması Sovyetler coğrafyasında kurulan sosyalizmin iyi taraflarıyla birlikte eksiklerini de açığa çıkarmaya çalışmıştır. KGB şiddeti, devlet kurumlarında baş alan yolsuzlukları sinemaya yansıtmaya çalışmıştır. Bu da SSCB gibi sinemayı en güçlü ideolojik araç olarak değerlendiren ülkede atılabilecek cesur adımlardan biridir. Sonuç olarak İbrahimbeyovun filmlerinden ve röportajlarından yola çıkarak sosyalist sistemden değil, SSCB'yi yöneten insanlardan şikayetçi olduğunu söyleyebiliriz.

Son olarak tüm bu verilere dayanarak Bakü'yle ilgili neler söyleye biliriz? Bağımsızlık Bakü insanının Batı ülkeleri ve Türkiye'yle etkileşim içinde olmasını sağlamıştır. Kapitalizm ise, Fariz gibi hırslı, benmerkezli insanların üremesine sebep olmuştur. Fakat sosyalist sistemden kapitalist sisteme geçişin insanların yaşam kalitesini geliştirdiğini söyleyemeyiz. Sovyetler dönemi özgürlükleri ve insan haklarını kısıtlıyor olsa bile bu gün Azerbaycan insanı o dönemin hayat standartlarına karşı güçlü bir özlem duymaktadır. Bağımsızlıktan sonra serbest piyasa geliri insanlar arasında eşit olarak dağıtılmamaktadır, fakirlik ve işsizlik giderek artmaktadır. Banka borclarını ödeyemeyen bir çok insan kaçışı intihar etmekte bulmaktadır. Her alanda yaygın olan yolsuzluk ve rüşvetle mücadele imkansız hal almıştır. Tüm bu sıkıntıların ışığında Bakü hala çiftdilli bir başkenttir, hem de

SSCB'nin çöküşünden tam 25 sene sonra. Daha önce de belirtildiği gibi hala Rusça düşünen kendini Rusça daha iyi ifade eden sovyet kimliğinden kopamayan yığınla insan vardır. Bu da Kapitalist sistemle birlikte oluşan Ulus Devletleşme sürecinin dayattığı tek dil, tek din, tek milliyet mantığına karşı bir dayanışma olarak değerlendirilebilir.



SONUÇ

Bu çalışmada İbrahimbeyov filmleri üzerinden toplumsal dönüşümün sinemadaki yansımalarına bakılmıştır. Azerbaycan'ın başkenti Bakü'nün toplumsal dinamiklerini tarihsel olarak izleyebilmek adına İbrahimbeyov'un senaristi olduğu üç filme başvurulmuştur. Hikayesi yaklaşık 60 senelik zaman yelpazesine yayılmış bu filmler üzerinden Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de dönemsel olarak değişen gündelik hayat pratiklerinin temsili, varolan politik rejimin toplumsal ilişkilere yansıması, başkent insanının çokkültürlülük, çiftdillilik ve milliyetçilik kavramlarıyla kurduğu bağlantı incelenmiştir. Çalışma özellikle İkinci Dünya Savaşı ve Dağlık Karabağ çatışmasının varolan insan ilişkilerini nasıl dönüştürdüğüne dikkat çekerek bu dönüşümle birlikte oluşan yeni kimliklere vurgu yapmaktadır.

Tez, Bakü'nün toplumsal dinamiklerini filmler, sinematografik anlatı üzerinden izleyebilme olanağı sunmaktadır. Araştırmada İbrahimbeyov sineması üzerinden başkent Bakü'nün SSCB döneminden yakın tarihe kadarki toplumsal tarihsel dinamikleri izlenmiştir.

Filmlerin konusunu kavrayabilmek için analiz öncesinde Azerbaycan tarihine kısaca eğilinmiş, toplumsal yapı milliyetçilik, kimlik, çiftdillilik gibi kavramlar ışığında tartışılmıştır. Analizde bu bilgiler sinematografik anlatı ile buluşturulmuş ve sinema toplumsal tarihsel temsiller ışığında okunmuş ve çözümlenmiştir.

Yapılan analiz sonucunda ulaşılan yorumlar, yakın geçmişte insanların aitlik duygusundan yoksun biçimde kozmopolit bir hayat sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Ne var ki siyasi olarak birkaç düşman yaratma hamlesi (Dağlık Karabağ problemi gibi) neticesinde topluma sonradan dayatılan bir milliyetçilik duygusu olduğu izlenmektedir. Dolayısıyla Bakü toplumunda zorlama koşullarda ortaya çıkan bir milliyetçilikten söz edilebilir. Devletin dayattığı Azerbaycanlılık siyaseti tamamen Ermeni nefreti ve yenilgi duygusu üzerinden kurgulanmıştır. İbrahimbeyov sineması tam da bu uluslaşma ve milliyetçileşme döneminin Karabağ sorunu üzerine nasıl kurulduğunu açıklamaktadır. Araştırmada filmde temsil edilen olgu ile sonrası arasında bağ kurularak şöyle bir sonuca varılmıştır. Günümüzde de ekonomik krizlerden, düşük asgari ücretlerden, siyasi tutuklamalardan dikkati başka yöne

çekmek için gündem sürekli bir türlü geri alınamayan kutsal Karabağ toprakları haberleriyle süslenmektedir. Filmlerde de izi sürülebilir bu dayatmalar ve manipölasyon aslında insanların halihazırda sürdürmekte oldukları kültürel ve kimliğe dayalı pratiklerinden kopmalarına yol açmaktadır. Nitekim aynı süreç insanlara yüzyıllarca Ermenilerle aynı toprağı, aynı mahalleyi, aynı okulu, aynı ekmeğı paylaştıklarını unutturur hale gelmiştir. Böylelikle, toplum giderek daha çok agresifleşmeye ve muhafazakarlaşmaya başlamaktadır. Bu tablo neticesinde, İbrahimbeyov'a göre kozmopolit kent kültürü ve entelekti ile nitelenen *Bakintsi* (Bakü eliti), sinematografik temsilde de hızla güç kaybeden, nostaljik bir figürdür artık. Yeni kapitalist, milliyetçi toplumda neredeyse yeri yoktur.

Tekrar milli kimlik meselesine dönelim. Post-Sovyet ülkelerinde varolan ulusallaşma etnik temelden hareketle değil, yeni milli kimlik inşa etmekle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, Azerbaycanlılara dayatılan yapay milliyetçilik duygularının Roy'un tabiriyle kurgulanmış bir ideolojiye yetmediğini fakat fiili değişiklikler ve düzenlemelerle zoraki bir habitus ürettiğini söyleyebiliriz.

Son 100 yılda adının, resmi dilinin, alfabesinin birkaç kez değiştirildiğı topluluk bugün kendi kimliğini sorgulamaktadır. Filmlerde bize sunulan temsilleri tarihi bulgularla birlikte ele alarak düşünürsek günümüz Bakü'sünde milliyetçilik duygusuyla arada kalmışlık duygusunun iç içe geçmiş olduğunu belirtebiliriz. Bu da toplumun genelinin bir yersiz-yurtsuzlaşma duygusuna girdiğini açığa çıkarmaktadır. İnsanlar kendilerini vatandaşı oldukları ülkeye ait hissetmemektedir. Rüşvet, eğitimsizlik, tekelleşmenin yoğun olarak görüldüğü ülkede vatan kavramıyla kurulan tek bağ Dağlık Karabağ topraklarıyla sınırlandırılmıştır çünkü. Analiz bölümünde değinildiğı gibi, yayınlarında Ermenilere karşı hoşgörölü, barışçıl bir tavır takınan yazarlar, yönetmenler, şairler vatan haini damgasıyla sınır dışı edilmektedir. Dolayısıyla ülke içinde buna benzer ruh haline sahip olan insanlar da ötekileştirilmektedir. Çalışma boyunca ifade edildiğı üzere İbrahimbeyov ve sineması bu dışlamanın tipik örneklerindendir.

Çalışmada Bakü insanının arada kalmışlığını konuşacağı dille ilgili yaşadığı kararsızlık da örneklemektedir. Bugün Bakü'nün ekonomik çehresi Azerbaycan sektörü ve Rus sektörü

olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Bu ayrım her ne kadar kesin olmasa da²², genellersek Rus sektörü veya toplumun çiftdilli kesimi için Rusça ulus devlet modelinin uygulamalarına karşı çıkarak bu dili kullananların kendi aralarında kurdukları içsel bir alan olmaya başlamıştır. Bu da siyasal gerçekliklerin dile yansımaları olarak değerlendirilebilir. Rejim her ne kadar Azerbaycanlı'nın kültürüyle iç içe geçmiş Sovyet kimliğini yok saymaya çalışsa da, sonuç olarak bu kimlik insanların gündelik hayatında, konuşma biçiminde kendini yeniden üretmeye devam etmektedir. Diğer bir deyişle Azerbaycan devletinin tek dil etrafında yaratmaya çalıştığı ulus kimlik gündelik pratikte tutunamamaktadır. Nitekim filmlerdeki çiftdilli yapının sürekliliği de bunu açıkça ortaya koymaktadır.

Bu çalışmayı yapmaktaki temel derdim belirlenen filmler aracılığıyla ulus devletleşme sürecinde Bakü insanına unutturulan tarihe geri dönmek, bu zaman kesiminde Bakü'nün nasıl bir toplumsal dönüşüm yaşadığını hatırlamak olmuştur. Amacım Bakü insanının milliyetçilikle, çokkültürlülükle nasıl bir ilişki kurduğunu ve bu ilişkinin ele aldığımız süre boyunca (1946-2006) nasıl dönüştürüldüğünü açığa çıkarmak olmuştur. Filmler bize baş karakterler vasıtasıyla, Bakü insanının dönemin koşullarına uyum sağlamak zarurietinde nasıl aşamalardan geçtiğini göstermektedir. Bu da Anderson'un hayali cemaatler teorisiyle örtüşerek milliyetçiliğin varolmadığı yerden icat edildiği düşüncesinin örneğini oluşturmaktadır. Vardığım sonuca göre, Bakü insanı son yüzyılda topluma dayatılan çeşitli milli kimlikler karşısında, gündelik pratiklerde izi sürülebilir, örtük türde bir direnç göstermekte, kendisine dayatılan kimlik referanslarını bulandırma yolunu seçmektedir. Bu belki tam olarak bir seçim değil, bir sonuçtur. Bu gün Bakü insanı ne Azerbaycanlıdır, ne Azeri Türkü, ne de enternasyonalist. Kendini hiçbir yere ait hissetmeyen toplum bireyleri ya Ermeni çatışması üzerinden Azerbaycancılığa bağlanmaktadır, ya da marjinalleştirilerek asimile olmaktadır.

Sonuç olarak İbrahimbeyov filmleri üzerinden yapılan analiz Azerbaycan üzerine düşünmek için bir malzeme sunmaktadır. Azerbaycan'da varolan gerçekliği muhalif açıdan yorumlayan filmlerle ilgili bir çalışma erieşebildiğim kaynaklar ışığında daha önce

²²Aşırı milliyetçi olmasına rağmen hala Rusça konuşan veya aynı şekilde Çiftdilli olmadan enternasyonalist kimliğe sahip insanlar illa ki vardır.

yapılmamıştır. Bu çalışmanın ilerde Azerbaycan'ı konu edinen ve kuşkusuz (Azerbaycan dilleri dışında yazıldığı için) yine Azerbaycan sınırları dışında yapılacak olan çalışmalara katkı sağlayacağı umut edilmektedir. Belki böyle çalışmalarla tanıştıktan sonra bu toplumun bireyleri kendi sosyo-kültürel ve politik geçmişi üzerine yeniden düşünmeye başlayacaktır.

İlerde Azerbaycan'ın sosyo-ekonomik yapısına dönük, sinema üzerinden topluma bakmak yöntemiyle çalışmalar yapılmaya başlanırsa, dayatılan resmi tarih bilgilerinden bağımsız bir şekilde, alternatif tarih temsiline yer veren filmler üzerinden fikir üretmek de mümkün olacaktır. Bu çalışma sinemayı bir analiz sahasına dönüştürürken, bunu bir yandan da sinemayı alternatif tarihin mecrası olarak gördüğü için yapmıştır. Seçilen filmler İbrahimbeyov'un düşünsel perspektifinden süzülen bir alternatif bir tarih ve bellek anlatısı olarak görülmelidir.

Bu çalışmayı yaparken filmlerdeki çokkültürlülük, çiftdillilik ve arada kalmış kimlikler anlatısı üzerine yoğunlaştım. Fakat saha beni Azerbaycan'da ahlak kategorilerinin nasıl biçimlendiği üzerinden namus cinayetlerine kadar götürdü. İbrahimbeyov'un 1968 yılında yazdığı senaryo 2016 Azerbaycanı için hala geçerlidir. Bugün Azerbaycan'da gerçekleşen cinayetler büyük oranla namus söylemiyle işlenmiş cinayetler kategorisine dahil edilmektedir ve büyük oranla bu cinayetlerin kurbanı kadınlardır.²³ Kanımca İbrahimbeyov'un *Bir Güney Şehrinde* filmi tamamen bu bağlam üzerinden araştırılabilir.

²³ Erişim tarihi: 05.06.2016, 16:51 http://musavat.com/news/olke/Azerbaycanda-yeni-cinayet-dalgasi:-Namus-uste-_214711.html

KAYNAKÇA

- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Arendt, H. (2004). *Şiddet Üzerine*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artslan, U. T. (2012). *Bir Kapıdan Gireceksin*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aydın, S. (1993). *Modernleşme ve Milliyetçilik*. Ankara, Gündoğan yayınları
- Azerbaycan Respublikası Prezidentinin İşler İdaresinin Prezident Kütüphanesi:
http://files.preslib.az/projects/remz/pdf/atr_dil.pdf
- Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bahatia, T. K., Williams, C. (2012). *The Handbook of Bilingualism and Multilingualism*. Oxford:Blackwell Publishing.
- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum*. (Çev: Yavuz Alogan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var mı?* (Çev; F.Çoban, İ. Katırcı), Ankara: De ki Yayınları.
- Bora, T. (1999). *Türk Sağının Üç Hali, Milliyetçilik, Muhafazakarlık, İslamcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2005). *Sunuş, Taşraya Bakmak içinde*, Tanıl Bora (der.), İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bostancı, N. (1999). *Bir Kolektif Bilinç Olarak Milliyetçilik*. İstanbul: Doğan Kitap.

- Castells, M. (2006). *Kimliğin Gücü*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay.
- Coene, F. (2010). *The Caucasus. An Introduction*. London: Book Now Ltd.
- Cornell, E. S. (2011). *Azerbaijan Since Independence*. NY: Sharo INC.
- Corrigan, T. (2011). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (1997). Cinema in Isolation. *Central Asian Survey*, vol 16, pp 277-280.
- Diken, B., Lausten, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dragadze, T. (1994). *Islam in Azerbaijan: The Position of Women*. In El-Solh, Camilla Fawzi and Mabro, Judy (Eds) *Muslim Women's Choices. Religious Belief and Social Reality*. Providence, Oxford: Berg
- Eren, G. (2011). Edward Said: Yersiz Yurtsuz Bir Kimlik Arkasındaki Sürgün. *İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası*, sayı 19, s 39-49.
- Ergun, A. (2009). Politics of Romanization in Azerbaijan, 1921-1992. *JRAC, Series 3*, 20:1, pp. 33-48.
- Erikson, K. (1994.). *A New Species of Trouble: Explorations in Disaster, Trauma, and Community*. UK: W W Norton & Co Inc.
- Federal Research Divison. (2010). *Azerbaijan A Country Study*. Washington DC: Library of Congress.
- Fierman, W. (2009). Language vitality and paths to revival: contrasting cases of Azerbaijani and Kazakhstan. *Intl. Journal of Soc. of Lang.*
- Garibova, J. (2009). Language Policy in Azerbaijan: Political Aspects. *Intl. Journal of Soc. of Lang.*
- Gellner, E. (2008). *Uluslar ve Uluşçuluk*. (Özdoğan, G., Behar, B.) İstanbul: Hil
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis.

- Hall, S. (1994). *Cultural Identity and Diaspora*, Patrick Williarms ve Laura Chrisman. New York: Columbia University Pres.
- Hall, S., Hobson, D., Lowe A., Willis P. (1996.). *Culture, Media, Language*. New York: Routledge.
- Hayes, C. (2012). *Milliyetçilik Bir Din*. (Çiftkaya, M). İstanbul: İz Yay.
- Hobsbawm, E. (1993). *Milletler ve Milliyetçilik*. (Akınbay O.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İbrahimbeyov, R. (Senarist). (1969). Bir Güney Şehrinde [Sinema Filmi].
- İbrahimbeyov, R. (Senarist). (1989). Ölürsem Bağışla [Sinema Filmi].
- İbrahimbeyov, R. (Senarist). (2006). Elveda Güney Şehri [Sinema Filmi].
- İsmayılov, M. (1997). *Azerbaycan Tarihi Yeniden İşlenmiş ve Tamamlanmış Neşri*, Bakü: Azerbaycan Ensiklopediyası Neşriyyat-Poligrafiya Birliğı.
- Scott, J.C. (2014). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*. (Alev Türker). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Kellner, D. (2001).*Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası*. (Gülcan Seçkin). İstanbul: Doğu Batı.
- Kırık, M. (2014). Toplum ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Azerbaycan Sineması. *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi*, sayı 41, ss 357-370.
- Laitin, D. (1998). *Identity in Formation: The Russian-speaking Populations in the Near Abroad*. Ithaca: Cornell University Press.
- Leca, J. (1998). *Uluslar ve Milliyetçilikler*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Mammadov, A. (2009). The Issue of Plurilingualism and Language Policy in Azerbaijan. *Intl. J. Soc. Lang.*,
- Mammadova, J. (2013). Language Policy in Azerbaijan toward Sustainable Change. Brussels: Free University of Brussels.

- Marquardt, K. L. (2010). *Nation-Building and Language Policy in Post-Soviet Azerbaijan*. *ADA Biweekly*, 3:19. <http://ada.edu.az/biweekly/issues/vol3no19/20101010010545114.html> Date retrieved: Dec. 10, 2015.
- Morley, D., Robins, K. (1997). *Kimlik Mekânları*(Zeybekoğlu, E.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Mulvey, L. (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. London: MacMillan.
- Oran, B. (2013). Ankara Üniv. Uluslar Arası İlişkiler Bölümü Ders Notları.
- Ozolins, U. (2002). Post-Imperialist Language Situations: The Baltic States. *Paper presented at World Congress on Language Policies*. Barcelona, 16-20 April 2002.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara, İmge Kitabevi Yayınları
- Özkırımlı, U. (2008). *Milliyetçilik Kuramları*. Ankara: Doğu-Batı Yay.
- Pashayeva, G. (2010). *From Soviet to European Language Standards: The Case of Azerbaijan*. Baku: Azerbaijan Focus.
- Pavlenko, A. (2008). Multilingualism in Post-Soviet Countries: Language Revival, Language Removal, and Sociolinguistic Theory. *International journal of Bilingual Education and Bilingualism*.
- Pieterse, J. N. (2001). The Anti-Hybridity Backlash and the Riddles of Recognition. *Theory, Culture, and Society*, 18 (2–3).
- Popjanevski, J. (2006). *Minorities and the State in the South Caucasus: Assessing the protection of National Minorities in Georgia and Azerbaijan*. Silk Road Paper, September 2006. Washington, DC, USA/Uppsala, Sweden: Central Asia-Caucasus Institute & Silk Road Studies Program – A Joint Transatlantic Research and Policy Center. On WWW at <http://www.silkroadstudies.org/new/docs/Silkroadpapers/0609Popjanevski.pdf> Date retrieved: Dec. 12, 2010.
- Portzamparc, Ch., Sollers, Ph. (2010). *Görmek ve Yazmak* (Cem İleri). İstanbul: YapıKredi Yayınları.

Rasizade, A. (2011). Azerbaijan's Prospects in Nagorno-Karabakh. *Mediterranean Quarterly*, vol 22, pp 72-94.

Roudik, L. P. (2009). *Culture and Customs of the Caucasus*. Westport CT: Greenwood Press.

Roy, O. (2005). *Yeni Orta Asya ya da Ulusların İmal Edilişi* (Mehmet Moralı). İstanbul: Metis Yay.

Sancar, S. (2008.). *İdeolojinin Serüveni*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Sayfutdinova, L. (2009). Baku and Azerbaijan. An Uneasy Relationship. *Stadt Bauwelt* no 183. pp 36-42.

Sayfutdinova, L. (2011). "Good" And "Bad" Armenians: Representation Of The Karabakh Conflict In Azerbaijani Literature. *Changing Identities: Armenia, Azerbaijan, Georgial*. Tbilisi: Heinrich Böll Stiftung South Caucasus.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.

Swietochowski, T. (1994). *The Problem of Nagorno-Karabakh: Geography versus Demography under Colonialism and in Decolonization*. Basingstoke: MacMillan.

Tohidi, N. (1996). Soviet in Public, Azeri in Private. Gender, Islam and Nationality in Soviet and Post Soviet Azerbaijan. *Women's Studies International Forum*, vol 19, pp 111-123.

Weinreich, U. (1953). *Languages in Contact: Findings and Problems*. New York:The Hague.

Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalar. Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara:De ki Yayınları.

Zuercher, K. (2009). The linguistic construction of gender in Azerbaijan: Sociodemographic factors influencing Russian language choice. *Int'l Journal of Sociology of Language*, vol 198, pp. 47-64.

Григорий, Р. (2008). Рустам Ибрагимбеков: «Страна без национальной элиты не имеет будущего»
Erişim Tarihi: 10 Kasım 2015,

<http://www.pravda.ru/culture/cinema/russiancin> (Grigoriy R. Rustam İbragimbekov: Strana bez nacionalnoy eliti ne imeet budushego).

Гусейнов, Ч., Зорин, Л., Мамедов, А. (2007). *Бакинский Феномен. Города Того Уже Больше Нет*. Лехаим 5767 – 7 ст. 183. (Guseynov Ç, Zorin L, Mamedov A (2007). Bakinskiy Fenomen. Goroda того uje bolshe net)

Саттаров, Р. (2007). Баку и Бакинцы в современном азербайджанском кинематографе на примере фильма «Прощай, южный город!» (2006)" (Baku and Bakuvians in Modern Azerbaijani Cinema on the Example of the Movie "Good-bye, southern city!") in: Ildar Kharissov (Hrsg.) *Turkvölker und andere Ethnien: Geschichte. Sprache. Kultur*. 1. (= *Studia turcologica*; 4). Berlin: Gesellschaft für Osteuropa-Förderung e.V., 2007, pp. 32-41.

EK 1. ÇALIŞMADA ÇÖZÜMLENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

Ölürsem Bağışla (Ölsem Bağışla)

Yönetmen ve Senaryo: Rasim Ocagov, Rüstem İbrahimbeyov

Kurgu: Nataliya Albitskaya, Lyudmila Lotina.

Görüntü Yönetmeni: Rafiz İsmayilov

Oyuncular: Fahrettin Manafov, Gülzar Gurbanova, Sedaye Mustafayeva, Muhtar Maniyev, Nizami Musayev, Ağasef Sadıqbeyov

Azerbaycan/1989/Azerbaycanca, Rusça /87'/Azerbaycanfilm

Bir Güney Şehrinde (Bir Cenup Şehrinde)

Yönetmen ve Senaryo: Eldar Guliyev, Rüstem İbrahimbeyov

Kurgu: Tamara Narimanbeyova

Görüntü Yönetmeni: Kamil Necefzade

Oyuncular: Hasan Mammadov, Eldeniz Zeynalov, Hacımurad Yegizarov, Mecid Dadaşov, Natella Adıgözelova, Sadık Hüseyinov. Susan Macidova, Tatyana Xaritonova

Azerbaycan/1969/Azerbaycanca, Rusça/77'/Azerbaycanfilm

Elveda Güney Şehri (Elvida Cenup Şeheri)

Yönetmen ve Senaryo: Oleg Safaraliyev, Rüstem İbrahimbeyov

Kurgu: Gülşen Salimova

Görüntü Yönetmeni: Mayis Ağabeyov, Aziz Mammadov

Oyuncular: Teymur Bedelbeyli, Mehriban Zeki, Fuad Poladov, Fahrattin Manafov,
Senuber İskenderli

Azerbaycan/2006/Azerbaycanca, Rusça /90'/Azerbaycanfilm, İbrus



EK 2. YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA	
Tarih: 30/06/2016	
Tez Başlığı / Konusu:	
Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Dönüşümün Temsili: İbrahimbeyov Filmleri Üzerine	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 130 sayfalık kısmına ilişkin, 30 / 06 / 2016 tarihinde şahsim/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallık raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 9'dur.	
Uygulanan filtrelemeler:	
1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça hariç 3- Alıntılar hariç/dâhil 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç	
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallık Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'na inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği mülkiyet durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Tarih ve İmza	
Adı Soyadı: NARMİN ZEYNALLI Öğrenci No: N11126573 Anabilim Dalı: İLETİŞİM BİLİMLERİ Programı: İLETİŞİM BİLİMLERİ Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bitirilemiş Dr.	
DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR  Doç. Dr. Gülsün Depeli (Ünvan, Ad Soyad, İmza)	

EK 3. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU	
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA	
Tarih: 30/06/2016	
Tez Başlığı / Konusu: Azerbaycan Sinemasında Toplumsal Dönüşümün Temsili: İbrahimbeyov Filmleri Örneği	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır. 2. Biyolojik materyal (kan, idrar v.b. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmaması gerekmektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/ölçme çalışmaları, derya taramaları, veri kaynakları taraması, sistemin model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.	
Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bembare göre tez çalışmamın yürütülmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Tarih ve İmza	
Adı Soyadı:	NARMIN ZEYNALLI
Öğrenci No:	N11126573
Anabilim Dalı:	İLETİŞİM BİLİMLERİ
Programı:	İLETİŞİM BİLİMLERİ
Statüsü:	☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bitirimsizlik Dr.
DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI Etik kurul iznine gerek yoktur.  (Unvan, Ad Soyad, İmza)	
Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr	

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Narmin Zeynalli

Doğum Yeri ve Tarihi : Bakü-1989

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Filoloji – Bakü Devlet Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrenimi : İletişim Bilimleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Hacettepe Üniversitesi, Ankara Türkiye

Bildiği Yabancı Diller : Türkçe, Rusça, İngilizce, İtalyanca

İletişim

E-Posta Adresi : narminzeinalli@gmail.com

Tarih : 17.06.2016