

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

**AZERBAYCAN SİNEMASINDA SOVYET
İDEOLOJİK PROPAGANDASI**

Hamid Davud KHALİLOV

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Vedat ÇAKIR

Konya-2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hamid Davud Khalilov
	Numarası	164223001016
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA/ RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	Azerbaycan Sinemasında Sovyet İdeolojik Propagandası

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Hamid David Khalilov tarafından hazırlanan Azerbaycan Siyasetinde başlıklı
bu çalışma 05.07.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu
ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Aytekin CAN

Başkan

Prof.Dr. Vedat ÇAKIR

Üye

Dr.Öğr.Ü. Lokman ZOR

Üye

İmza
İmza
İmza

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans eğitimi süresince değerli bilgilerini biz öğrencileri ile paylaşan Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümü hocalarına, özellikle çalışmanın hazırlanması süresince değerli zamanını ayırarak, sabırla beni dinleyen, sorunlarımın çözüme kavuşmasında yardımlarını esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Dr. Vedat ÇAKIR hocama minnettarım. Eğitim hayatım boyunca hep yanımda olan aileme, her zaman bana destek olan arkadaşım Orkhan Juvarlı'ya teşekkür ederim.

Hamid Davud KHALİLOV

10 Haziran 2019

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hamid Davud Khalilov
	Numarası	164223001016
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA/ RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Vedat ÇAKIR
	Tezin Adı	Azerbaycan Sinemasında Sovyet İdeolojik Propagandası

ÖZET

Günümüzde sinema en popüler sanat dallarından birisi konumundadır. Görsel bir sanat dalı olan sinema gerçeklerin aynası durumundadır. Bu bağlamda sinema toplumla ve siyasetle bir ilişki içerisinde. Hâkimiyeti elinde bulunduran siyasi gruplar kendi ideolojisini sinema ile topluma iletmektedir. Azerbaycan sinemasında da bu ilişki hissedilmektedir. Özellikle totaliter rejimle idare olunan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği tarafından işgal edildikten sonra Azerbaycan despotik rejimin ağır propaganda bombardımanına maruz kalmıştır. Çalışmada Sovyet dönemi Azerbaycan sinemasında propaganda öğelerinin kullanılıp kullanılmadığı tespit etmek amaçlanmıştır. 4 bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde propaganda kavramı, geçirdiği tarihi gelişim süreci, türleri ve bir propaganda aracı olarak sinema incelenmiştir. İkinci bölümde Sovyet sineması başlığı altında Rus sineması geçirdiği tarihsel evrim süreci bağlamında araştırılmıştır. Üçüncü bölümde Azerbaycan sineması ilk zamanlardan Sovyet dönemi sonlarına kadarki süreç içerisinde değerlendirilmiştir. Dördüncü bölümde Sovyet dönemi Azerbaycan sinemasından seçilen 5 filmde kareler alınarak göstergebilimsel analiz yöntemi ile incelenmiş ve propaganda unsurlarının varlığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Propaganda, Komünizm, Sovyet Sineması, Azerbaycan Sineması



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Hamid Davud Khalilov
	Numarası	164223001016
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA/ RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Vedat ÇAKIR
	Tezin İngilizce Adı	Soviet İdeological Propaganda in Azerbaijani Cinema

SUMMARY

Today, cinema is one of the most popular branch of arts. Cinema, which is a visual branch of art, is a mirror of reality. In this context, cinema is in a relationship with society and politics. The political groups that hold the control of the country convey their ideology to the society through cinema. This relationship is also felt in Azerbaijan cinema. Especially after the occupation of the Soviet Socialist Republics, which was ruled by totalitarian regime, Azerbaijan was subjected to heavy propaganda bombardment of the despotic regime. In the study, it is aimed to determine whether propaganda elements were used during the Soviet period. The study consists of 4 chapters, In the first part of the study concept of propaganda, its historical development process, its types and the cinema as a tool of propaganda are examined. In the second chapter, the Russian cinema under the title of Soviet cinema is researched in the context of the historical evolutionary period. In the third chapter, Azerbaijani cinema is evaluated from the early times until the end of the Soviet period. In the fourth chapter, the importance of Soviet is examined by semiotic analysis method from five films selected from Azerbaijani cinema and the presence of propaganda elements is concluded.

Keywords: Propaganda, Communism, Soviet Cinema, Azerbaijan Cinema

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PROPAGANDA VE PROPAGANDA ARACI OLARAK SİNEMA

1. Propaganda.....	5
1.1. Propaganda Türleri	17
1. 2. Propaganda Aracı Olarak Sinema	20

İKİNCİ BÖLÜM

RUS SİNEMASI VE PROPAGANDA

2. Sovyetler Birliği'nde Din Karşıtı Propaganda.....	34
2. 1. Devrim Öncesi Rus Sineması	45
2. 2. Devrim Sonrası Rus Sineması	50
2. 3. 1930'larda Rus Sineması ve Sesli Sinemaya Geçiş.....	57
2. 4. Savaş Sırasında Rus Sineması	63
2. 5. Savaş Sonrası Rus Sineması	67
2. 6. Perestroika Döneminde Rus Sineması	78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AZERBAYCAN SİNEMASI

3. 1. Azerbaycan`ın Sinema ile Tanışması	87
3. 2. Sovyet Dönemi Başlarında Azerbaycan Sineması.....	94
3. 3. Sinemada Ateizm Propagandası	101
3. 4. Azerbaycan Sinemasında Sesli Dönem	110
3. 5. İkinci Dünya Savaşı ve Sonrası Azerbaycan Sineması	118

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AZERBAYCAN SİNEMASINDA SOVYET PROPAGANDASINA YÖNELİK GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ

4. 1. Göstergebilim.....	130
4. 2. Sovyet İdeolojisi Propagandasına Yönelik Seçilmiş Azerbaycan Filmleri	135
4. 2. 1. “Bismillah” (1925).....	136
4. 2. 2. “Büyük Dayanak” (1962).....	149
4. 2. 3. “Yirmialtlar” (1966).....	158
4. 2. 4. “Yedi Oğul İsterim” (1970).	166
4. 2. 5. “Sonuncu Aşırım” (1971).	174
SONUÇ	181
KAYNAKÇA.....	185

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında hayatımıza giren sinema izleyiciler üzerinde derin etki bırakmaktadır. Sinemanın izleyici üzerindeki etkisini kavrayan farklı siyasi gruplar, çıkar amacı güden bireyler ve toplumu kontrol etmeği amaçlayan kişiler sinemayı propaganda amacı ile kullanmaya başlamıştır. Özellikle totaliter ve otoriter siyasi rejimler toplumu karşıt enformasyondan korumak için propaganda bombardımanına maruz bırakmıştır. Değişen siyasi rejimler kendi ideolojilerini topluma enjekte etmek ve toplumu kendi iktidarlarına inandırmak için sinemanın etki gücünü kullanmıştır. Çalışmada araştıracağımız Azerbaycan sineması da propaganda aracı olmaktan kurtulamamıştır. 1920 senesinde Azerbaycan'ın Sovyet orduları tarafından işgalinden geçen 70 yıllık süre zarfında Azerbaycan sineması Sovyet ideolojisinin topluma iletilmesi için araç haline gelmiştir. Azerbaycan sinemasında çekilen filmlerin çoğunluğunda totaliter rejimin baskısı ve isteği sonucunda rejimin ve ideolojinin propagandası yapılmıştır. SSCB'inde özel mülkiyetin olmaması ve tüm alanlarda olduğu gibi sinema çalışanlarının da devlet memuru olması sonucunda sinemacılarda özgür iradeyle sisteme karşı çıkamamıştır. Bu dönem zarfında yapılması planlanan tüm filmlerin senaryoları merkeze, yani Moskova'ya gönderilmiş ve onaylandıktan sonra çekimine başlanmıştır. Sinemada bir nevi sansür sistemi uygulanmıştır (Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası, Azerbaycan Tarihi Cilt 6, 2008).

Bu çalışmada Azerbaycan sineması tüm yönleriyle ele alınacak, yapılan filmlerde propaganda unsurları açısından incelenecek ve sonuca varılacaktır. İncelenecek filmlerde propagandanın nasıl ve kimler tarafından yapıldığı, toplum üzerindeki etkisi araştırılacaktır.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği baskıcı yönetim şekli ile tanınmaktadır. Toplumu kapitalist ekonomiden ve Batı sevdasından korumak ve soyutlamak için propaganda yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Birlik dâhilinde birçok ulusların yaşaması da, toplumu birlikte tutmak ve bir amaca hizmet etmelerini sağlamak amacı da güden propaganda mesajları filmler ile toplumun hafızasına yerleştirilmiştir. Toplumu komünizm idealine inandırmak, komünal yaşamın en

gelişmiş yaşam şekli olduğu propagandası filmlerin ana konularını oluşturmuştur. Sinema kullanılarak iktidarın siyasi fikirleri topluma dayatılmıştır.

Amaç

Çalışmanın ana amacı, Azerbaycan sinemasında Sovyet ideolojisini savunan propaganda iletilerinin kullanılıp kullanılmadığının belirlenmesidir.

Önem

İnsanlık tarihinin başladığı ilk günlerden bireyler diğer kişileri kendi fikirlerine ikna etmek için propaganda mesajlarından faydalanmıştır. Tarih ilerledikçe yeni iletişim araçlarının ortaya çıkması sonucunda propagandacılar daha büyük kitlelere mesajlarını iletmeyi hedeflemiştir. Propagandacılar sinema ile toplumu propaganda iletilerine maruz bırakmıştır. Toplumun isteyerek ve ya istemeden maruz kaldığı propaganda iletilerinin sinemada ne yönde kullandığı, insanların yaşamına nasıl etki bıraktığını ve Azerbaycan sinemasında propaganda öğelerinin hangi biçimde ortaya çıktığını belirlemek önemlidir.

Bu alanda literatürün son derece yetersiz olması ve yapılan çalışmaların büyük çoğunluğunun Sovyet döneminde yapılması sebebiyle, çalışmalarda egemen ideolojinin baskısı his edilmektedir. Bu nedenler göz önüne alındığında araştırma önem kazanmaktadır.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, Sovyet dönemi Azerbaycan sineması teşkil etmektedir. Çalışmanın örneklemine, belirlenen evren uyarınca Sovyet dönemi Azerbaycan yapımı 5 film oluşturmaktadır. Çalışmanın örneğine “Bismillah”, “Büyük Dayanak”, “Yirmialtılar”, “ Yedi Oğul İsterim” ve “Sonuncu Aşırım” filmleri dahil edilmiştir. Çalışma örnekleme dahil edilen 5 film ile sınırlandırılmıştır. Örneklem dahil edilen filmler işledikleri konular dikkate alınarak mercek altına alınması ile beraber, topluma ilettikleri propaganda öğeleri göz önünde bulundurulmuştur.

Sınırlılık

Çalışmada propaganda kavramı geçirdiği tarihi süreç doğrultusunda araştırılacak, türleri, bir propaganda aracı olarak sinema incelenmeye çalışılacaktır. Propaganda kavramının sinema üzerindeki etkisi, iletmeye çalışılan mesajların nasıl ve hangi biçimde topluma ulaştırıldığı belirlenmeye gayret sarf edilerek ve propaganda unsurlarının sinemayı hangi amaçlar için kullandığı anlatılacaktır.

Sovyet Dönemi Azerbaycan Sinemasında propaganda imgelerinin ne şekilde verildiği çalışmada belirtilmeye çalışılarak, işledikleri konular dikkate alınarak, doğrudan Sovyet ideolojik propagandası yapan beş Azerbaycan yapımı film incelenecektir.

Yöntem

Çalışmanın dördüncü bölümünde, göstergebilimsel analiz kullanılarak incelenecek olan Sovyet dönemi Azerbaycan yapımı 5 film içerikleri ve karakterleri örnek alınarak propaganda kavramı çerçevesinde değerlendirilecektir.

Göstergebilim, kuruluşundan bu yana, çeşitli bilgi dallarını fethederek, olumlu bir şekilde genişlemiştir. Sinema teorisindeki göstergebilim geleneği de zengindir. XX yüzyıl boyunca gelişmiş olan göstergebilim, hızı 1970'lerde zaten önemli ölçüde yavaşlamış olmasına rağmen, bu gün için ilgi çekicidir. Göstergebilimin, göstergebilimin babası Charles Pierce, İsviçreli bilim adamı Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Roland Barth ve diğerleri hakkındaki genel göstergebilimsel çalışmalara dayanarak geliştirildiği söylenmelidir (Postnikova, 2006).

Çalışmada incelenecek filmler ünlü Estonya göstergebilimcisi Yuri Mihailovich Lotman'ın göstergebilimsel kuramına göre incelenecektir. Yuri Lotman Sovyetler Birliği zamanında ünlü Sovyet Moskova Göstergebilim ekolünün kurucusudur. Sinemanı dili ile tanımlayan Lotman, dikkatimizi konuşmanın sintagmatik duraklamalarına benzer şekilde, film metni çözünürlüğüne çekmektedir. Kelime ile çerçeve arasında bir paralel çizen göstergebilim, çerçevenin ana işlevinin

bir anlamı olduğu sonucuna varmıştır. “Ekrandaki her görüntü bir işaret, yani önemli, bilgi taşıyor. Ancak, bu değer iki yönlü olabilir. Bir yandan, ekrandaki görüntüler gerçek dünyanın bazı nesnelerini yeniden üretiyor. Bu nesneler ve ekrandaki görüntüler arasında anlamsal bir ilişki kuruluyor” (Lotman, 1973).

Sinemada bir işaret gibi sanatsal hizmet şeklinde görünebilir. Başka bir deyişle, bizim için sadece ne anlatıldığı değil, aynı zamanda bir film ekranında nasıl anlatıldığı da önemlidir. Bir kez daha, sanatsal dili doğal dille karşılaştıran Lotman, günlük iletişimde formu, dilini ve “dilin kendisini  nemsemediğimizi, ancak yalnızca içindeki bilginin yorumlandığını anlam ifade ettiğine işaret ediyor.  alışacağımız yabancı konuşmayı dinlersek, ilgilendiğimiz konu sadece dilin ilettiği bilgiler değil, dilin kendisi olacaktır. Sanat eserinin bu damardaki algısı, yabancı konuşma algısına benzer, ancak bu rezervasyona rağmen, g stergebilimdeki dilin şekli anlamlı bir yönü taşıdığı ve iletişimsel bilgi bakış açısıyla bakıldığı için, hala bilgi ile eşittir (Lotman, 1973).

BİRİNCİ BÖLÜM

PROPAGANDA VE PROPAGANDA ARACI OLARAK SİNEMA

1. Propaganda

Propaganda genellikle yalan ve aldatma kullanılarak, önyargılı fikir ve görüşlerin yayılması olarak görülebilir. Tutum kontrol etme tekniğidir ve iyi yapılandırılmış bir grup tarafından sistematik olarak ve uzun bir süre boyunca gerçekleştirildiğinde en büyük etkiyi elde etmektedir (Deeksha, 2014). Bu bir ikna şeklidir. Henderson (1943), propagandayı serbestçe düşünmeden önce, bu tür tutumlara, görüşlere veya propagandacının istediği gibi davranmadan önce, propagandayı kasıtlı olarak kendisini işlemek için kullanılan baskı tekniklerinden oluşan herhangi bir anti-rasyonel süreç olarak propagandanın sağlıklı bir tanımını sunmuştur.

Bilgi kamuoyunu manipüle etme niyetiyle dağıtıldığında, genellikle propaganda olarak adlandırılır. Terim, özellikle 20. yüzyılda geniş hükümet kampanyaları nedeniyle siyasetle ilişkilendirilmeye başlanılmıştır, ancak aslında her zaman olumsuz anlamda kullanılmamıştır. Her iki örnek de bilginin iletişimini içerir, her ikisi de belirli bir yanıt uyandırmak için tasarlanmıştır ve her ikisi de izleyiciyi eldeki materyali “satmak” için yanıltıcı bilgiler kullanmaktadır (<https://www.wisegeek.com/what-is-propaganda.htm>).

Propaganda sosyolojik ve psikolojik perspektiften tarih, gazetecilik, siyaset bilimi alanlarında incelenmiştir. Propagandayı tarih bilimi açısından incelemek, propagandanın uygulamalarını incelemektir. Siyaset Bilimi ışığında propagandayı incelemek, uygulayıcıların ideolojileri ve halkın arasında yayılmasını araştırmaktır. Propagandaya sosyolojik olarak yaklaşmak, toplumsal hareketlere ve muhalefette ortaya çıkan karşı plana bakmaktır. Propagandayı psikoloji olarak araştırmak bireyler üzerindeki etkilerini belirlemektir. Propaganda, bazı bilim adamları tarafından kitle kültüründe içsel düşünce ve uygulama olarak da görülmektedir. Bu müttefik alanların çoğunu çizen daha yeni bir eğilim, propagandanın ideolojisinin incelenmesi ve bu

amaçla, büyük ölçüde kitle iletişim araçları içinde baskın ideolojik anlamların nasıl oluşturulduğuna dair bir çalışmadır. (Burnett, 1989: 127-137).

Her iki Dünya Savaşı sırasında Müttefikler tarafından “propaganda” kelimesi sadece düşman görüşü oluşturan faaliyetler için kullanılmış ve genellikle düşman faaliyetleri çoğunlukla yalanlardan oluşmuştur. Bununla birlikte, propaganda çağrışımı literatüre çok derin bir şekilde yerleşmiştir ve “propaganda” kelimesi olumsuz çağrışımlarla çok duygusuzca tahsil edilmektedir ve kelimenin kendisi, karşıt olan görüşlere veya argümanlara saldırmak için sözel bir silah olarak sıklıkla kullanılmaktadır. “Propaganda” kelimesine bağlanan bu güçlü negatif çağrışımlar, bu söylemin hem etik hem de mantıksız olduğunu ima etmektedir. Çağrışımın etik tarafı seyirci manipülasyonu ve kasıtlı aldatma anlamını doğurmaktadır (Marlin, 1989: 47).

Propaganda, kuvvet yerine sembollerin kullanımı ile tartışmalı konularda kitlesel tutumları etkilemek amacıyla kasıtlı ve sistemattir (Stewart, 2013). Propagandanın amacı, belirli bir ürünü, görüşü, tutumu veya eylem seyrini desteklemek veya benimsemek için bir insanları ikna etmektir. Bu manipülatif bir faaliyettir ve genellikle saklanan niyetleri ve hedefleri gizler ve sponsorun yararına olan inanç ve tutumları kontrol etmek veya değiştirmek istemektedir (Henderson, 1943).

Bir mesajı propaganda olarak tanımlamak, olumsuz ve sahtekar bir şey önermektir. Propaganda için eşanlamlılar olarak sıklıkla kullanılan kelimeler yalan, bozulma, aldatma, manipülasyon, zihin kontrolü, psikolojik savaş, beyin yıkama ve palavradır. Propaganda kelimesine karşı direnç aşağıdaki örnekle gösterilmektedir. Efsanevi film yönetmeni John Ford, İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD Donanması'nda Teğmen olarak aktif görev üstlenince, editörü Robert Parrish tarafından Midway Savaşı'nı anlatan bir propaganda filmi yapmasını istenmiştir. Uzun bir aradan sonra, Ford cevabında “benim komutam altında olduğun sürece sakın bana bir daha o kelimeyi söyleme” Ford, Midway savaşını filme almıştır, ancak film bir Amerikan ailesinin flashback'lerini de içermektedir, bu da onlara bir saldırının her Amerikalıya bir saldırı olduğunu ima etmiştir. Ford, filmi savaş çabalarına olan kararlılıklarını ve inancını güçlendirmek için Amerikan halkına hitap

etmek için tasarlamıştır, ancak siyasi indoktrinasyon için film yapma fikrine direnmiştir. Tanıma göre, “Midway Savaşı” beyaz bir propaganda filmidir, çünkü ne aldatıcı ne de yanlış, kaynak biliniyordu, ancak izleyiciyi şekillendirmiş ve film yapımcısının düşmanı kötüleştirmek ve Amerikan vatanseverliğini teşvik etmek için istenen niyetini ilerletmiştir (Doherty, 1993: 25-26).

Propagandanın tanımı, Birinci Dünya Savaşı sırasında savaş yanlısı duyarlılık için propaganda öğeleri kullanıldığında değişmeye başlamıştır. Propagandacılar artık basın, radyo, film, TV ve diğer modern medyayı kendi avantajlarına kontrol etmeye çalışmışlardır. Propaganda hakkında bir diğer yanlış anlaşılma, her zaman yalanlar dayanması olmuştur. Gerçek şu ki, propaganda gerçeğin katmanlarının bir karışımı üzerinde çalışmaktadır. Bağlam dışına yerleştirilen yarı gerçekleri, gerçekleri ve bazen tüm gerçeği içerebilmektedir (Osgood, 2008:41). Tabii ki, bazen, propaganda yalanları ve aldatmacaları da içermektedir. Örnek olarak, Donald Trump’ın Barack Obama’nın gerçekten bir Amerikan olmadığı, Müslüman olduğu ve DAESH’in arkasında olduğu fikirlerini sürekli olarak dile getirmesi gösterilebilir.

Propaganda genellikle iyi planlanmış, düzgün organize edilmiş semboller aracılığıyla yapılabilmektedir. Tek amacı, kamuoyunu değiştirmek, kontrol etmek ve insanların eylemlerini istenen çizgiye dönüştürmektir. Yaşamın önemli bir yönüdür ve ortadan kaldırılamaz. Belbin (1956), propagandadan elde edilen bilgilerin hatırlama ve tanıma veya sonraki davranışlarda belirgin hale gelebileceği sonucuna varmıştır

Araştırmalar, iyi bilgilendirilmiş insanların, propagandanın ikna edici etkisi hakkında tarafsız bir karara varabildiklerini, dini ve anti-sosyalist propagandanın kötü ikna biçimleri olarak beyanlarını ve propagandanın içeriği ile orta derecede kabul eden kişilerin propagandanın ikna edici etkisi hakkında tarafsız bir karar alabildiğini göstermiştir (Isager, 1950:105). Konuya tarafsız olan insanlar genellikle olumsuz yönde kararlar vermiştir.

Bugün popülerlik kazanmış propaganda terimleri, çevirme ve haber yönetimidir, olumsuz bilgileri en aza indirmek ve olumlu bir ışıkta kendi

çıkarlarına zarar vermeyecek bir hikaye sunmak için koordineli bir şekilde çalışma yürütülmektedir. Genellikle siyasi bilgileri manipülasyon edilmek için çevirme yöntemi kullanılmaktadır, bu nedenle, basın sekreterleri ve halkla ilişkiler memurları haber aklamaya çalıştığında “çevirme doktorları” olarak adlandırılmaktadır (Kurtz, 1998:62). Etik olmayan, zararlı ve haksız taktiklerle isimleşen propaganda aynı zamanda yaygın olarak “organize ikna” olarak tanımlanmaktadır (DeVito, 1986: 239).

Birçok bilim adamı, propaganda kelimesinin tanımıyla uğraşmıştır. Jacques Ellul 1965 senesinde kaleme aldığı çalışmasında teknolojik toplumlarda komünistler, Naziler ya da Batı demokratik örgütleri tarafından kullanılıp kullanılmadığı “belirli özdeş sonuçlara sahip” propaganda tekniği üzerine odaklanmıştır. Ellul propagandayı insanlar tarafından yapılan veya üretilen bir şey olarak değil, sosyolojik fenomen olarak görmüştür. Ellul, önyargıların bilinçsiz olduğu zamanlarda bile, toplumdaki neredeyse tüm önyargılı mesajların propagandacı olduğunu iddia etmiştir. Ayrıca propagandanın gücünü ve yaygınlığını da vurgulamıştır. Propaganda anlık olduğu için kişinin tarih duygusunu yok etmekte ve eleştirel yansımaya reddetmektedir. Yine de, Ellul insanların propagandaya ihtiyacı olduğuna kanaatine varmıştır, çünkü kitle toplumunda yaşamakta olduğumuz gerçeğini kabullenmiştir. Propaganda, seçimler ve kutlamalar gibi önemli etkinliklere katılmamızı sağlamaktadır. Ellul, gerçeğin propagandayı “ahlaki biçimlerden” ayırmadığını söylemiştir, çünkü propaganda gerçeği, yarı gerçeği ve sınırlı gerçeği kullanmaktadır. 1948'de Leonard W. Doob propagandayı “kişilikleri etkileme ve bireylerin davranışlarını belirli bir zamanda bir toplumda bilimsel olmayan veya şüpheli değer olarak kabul edilen uçlara doğru kontrol etme girişimi” tanımlamıştır. 1989 tarihli başka bir makalesinde, “propagandanın net bir tanımı ne mümkün ne de arzu edilir “ demiştir (L. W. Doob, 1989: 375). Doob, toplumdaki davranış ve kültürlerdeki farklılıklarla ilgili konuların karmaşıklığı nedeniyle çağdaş bir propaganda tanımını reddetmiştir.

Psikologlar Anthony Pratkanis ve Elliot Aronson 2001 senesinde Amerikalıları propaganda cihazları ve psikolojik dinamikler hakkında bilgilendirmek amacıyla propaganda hakkında bir kitap yazmışlardır, böylece insanlar etkinliklere

nasıl karşı koyacaklarını bileceklerdir. Propagandayı ikna istismarı olarak görmüşler ve propagandanın akıllı aldatmacadan daha fazla olduğunu kabul etmişlerdir. Bir dizi vaka çalışmasında, hayati bilgileri saklamak, sezgisel cihazları çağırmak ve diğer şüpheli etik stratejileri gibi propaganda taktiklerini göstermişlerdir. Propagandayı, sembollerin manipülasyonu ve bireyin psikolojisi yoluyla “öneri veya etki” olarak tanımlamışlardır (Pratkanis ve Aronson, 2001:142).

Bilim adamları belirli özel kurumlarda propaganda dersleri yürütmüşlerdir. Alex Carey kurumsal dünyada propagandayı “Sponsorlar tarafından önceden seçilen tutum ve inançları benimsemeye yardım eden hedef kitleyi getirmenin form ve içeriğin seçilmesiyle tek fikirli iletişim” olarak kabul etmiştir (Carey, 1997: 2). Noam Chomsky, Carey'in deneme koleksiyonuna girişinde, Carey'in yirminci yüzyılın büyük siyasi öneme sahip üç gelişme ile karakterize edildiğini söylemiştir: “demokrasinin büyümesi, kurumsal gücün büyümesi ve kurumsal propagandanın demokrasiye karşı kurumsal gücün korunması için bir araç olarak büyümesi”. Carey: “ticari reklamcılık ve halkla ilişkiler demokrasiye ortak propaganda faaliyet biçimleridir” şeklinde belirtmiştir (Carey, 1997).

Propagandayı tanımlamanın ne kadar zor olduğunu kabul eden O'Shaughnessy terimin karmaşıklığına birkaç sayfa ayırmıştır. Propagandanın “istekli katılımcılarımızın ortak üretimi olduğunu, “yarı içten fısıldayan şeyleri dile getirdiğini” kabul etmiştir. Ayrıca, “ Propaganda genellikle mesajın açık bir şekilde iletilmesini içerir” belirtmiştir (O'Shaughnessy, 2004: 16).

Terence H. Qualter, izleyici uyarlamasının gerekliliğini şöyle vurgulamıştır: “Propaganda, etkili olmalı, görülmeli, hatırlanmalı, anlaşılmalı ve harekete geçilmelidir. Durumun belirli ihtiyaçlarına ve hedeflendiği izleyicilere uyarlanmıştır”. Tutumları etkilemek, seyirci tepkisini tahmin etmek, duruma ve izleyiciye uyum sağlamak ve görülmek, hatırlanmak, anlamak ve harekete geçmek, iletişimsel sürecin önemli unsurlarıdır (Qualter, 1962: 26).

Pratkanis ve Turner propaganda işlevini “önyargılar ve duygular üzerinde oynayarak düşüncüyü kesen basit görüntüler ve sloganlar kullanarak bir alıcıyı

önceden belirlenmiş bir bakış açısına taşımaya çalışır” olarak tanımlamışlardır. Mesajları tasarlamak için kullanılan müzakere türüne göre propagandayı ikna etmekten ayırmışlardır. İkna, “tartışma ve seçeneklerin dikkatli bir şekilde değerlendirilmesi”, “karmaşık sorunlar için daha iyi çözümler” keşfetmek için çetenin elitler tarafından manipüle edilmesine neden olmaktadır (Pratkanis ve Turner, 1996: 190-191).

Günümüzde propaganda kavramını tanımlamak için modern propaganda deyimi ve araştırmaları sürdürülmektedir. İngiliz ordusunda danışman olarak görev yapan Philip Taylor İletişim Devrimi modern propagandanın yükselişini eşzamanlı olarak algılamıştır fikrini savunmuştur. Bu da, tüm halkların, sadece profesyonel askeri değil, aynı zamanda yeni bir uluslararası cephe hattı oluşturduğu, “toplular savaşı” biçimi olarak adlandırdığı yeni bir savaş türü için koşulları yaratmıştır. Taylor'un görüşüne göre, modern kitle iletişim araçlarının tezahürü, 1895 yılında gerçekleşen üç önemli olayla resmedilen iletişim devriminin önemli bir bileşenini oluşturmuştur. Bu yıl İngiltere'de Lord Northcliffe Daily Mail isimli kitle dolaşımı için ilk gazeteyi kurmuş; aynı yıl içinde Paris'te Lumière kardeşler tarafından sinematografi ilk gösterimini gerçekleştirmiş; ve son olarak Guglielmo Marconi Salisbury Ovası'nda kablosuz telgraf kullanımının gösterisini gerçekleştirmiştir (Taylor, 1992: 173).

Taylor'a benzer şekilde, iletişim tarihçileri Garth S. Jowett ve Victoria O'Donnell, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle iletişim teknolojisindeki bu büyük tarihsel değişimlerin önemini şöyle vurgulamışlardır: “mükemmel sosyal, politik ve ekonomik koşulların yeni kurulan kitle iletişim araçlarının gücü ile güçlü kombinasyonu”. İngilizler Birinci Dünya Savaşı'na katılma konusunda diğer uluslardan daha az hevesli olmuştur. İngilizler bu yeni iletişim araçlarını kullanmaya zorlanmışlardır, çünkü savaşa girme ihtiyacı konusunda nüfusu genelinde bir fikir birliği oluşmuştur, Jowett ve O'donnell'de bu durumu şöyle açıklamışlardır : “kıtadaki diğer büyük güçlerin aksine, İngiltere ordusu evrensel bir askere sahip değildi ve böylece silahlı kuvvetlerini harekete geçirme kararı Fransa veya Almanya'dan daha politik bir karar olmuştur” (Jowett ve O'Donnell, 1999: 208).

Modern propaganda, giderek artan uluslararası askeri savaş biçimleri ve kitle iletişim araçlarının artan uluslararası varlığı ile birleştiğinde ortaya çıkmıştır. Bu kavramın ortaya çıkmasının temel hatları 4 Ağustos 1914 tarihinde İngilizlerin Almanya'ya ültimatolmasıyla oluşmuştur. İngilizler tarafından ilk savaş eylemi, Almanya'yı Amerika Birleşik Devletleri ile bağlayan denizaltı kablolarının kablo gemisi Telconia tarafından kesilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Hem Taylor hem de Jowett ve O'Donnell, o anı iletişim devrimi altındaki yeni savaş koşullarını anlamamanın anahtarı olarak tanımlamışlardır. Gizli iletişim ve bilgi manipölasyonu Sun Tzu'nun savaş sanatı kadar eski olmasına rağmen, şu anda, bu kadar büyük ölçekte kitlesel iletişim araçlarının ilk savaş eylemini oluşturduğunu ve modern propagandanın doğduğu iddia edilebilir (Taylor P. , 1992).

Almanya'nın propaganda materyallerini derhal ABD'ye iletme kararından farklı olarak, İngilizler çok daha sofistike ve gizli bir propaganda modeli tasarlamışlardır. Bu bağlamda Taylor, propagandanın sadece bir şey söylediğinde nasıl, neden ve ne zaman ayrılmaya karar verdiğinizle ilgili bir soru olmadığını gözlemlemiştir. Propaganda, ihmal komisyonu kadar önemlidir. Bu konuda İngilizler tarafından denizaltı kablolarının kesilmesini önemli yapan şey, tam olarak kapasite yatırımı olmasıdır. Taylor iddia etmiştir ki, İngiliz küresel kablo iletişim sisteminin on dokuzuncu yüzyılda gelişimi kırmızı çizgidir. Bu ağ, hükümeti, kolonilerini izlemek ve kontrol etmek için özel şirketlerin çalışmaları İngiliz sömürge İmparatorluğu'nun mirası olmuştur (Taylor P., 1992: 45).

Taylor, modern propagandanın dünyadaki ilk modern demokrasilerden birinde ortaya çıktığını ve oy haklarının erkek seçmenlerin önemli bir kısmı için var olduğunu vurgulamıştır. 1916'da zorunlu askerlik ilk kez tanıtılmış ve bu esasen tam bir erkek seçmen için kendi hakları açısından devrim niteliği taşımıştır. Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması hem askeri hem de siyasi anlamda İngiliz vatandaşlarını daha da etkilemiştir ve 1918 senesinde savaşın sona ermesiyle referandumun oylama sürecinde hemen hemen tüm erkeklerin temsil edilmesi ve ilk kez kadınların da seçimlere katılması İngiliz siyasi hayatında yeni bir dönemin kapılarını açmıştır. Modern propagandanın ortaya çıktığı belirli siyasi model üzerindeki bu vurgu, üç

nedenden dolayı geçerlidir. İlk olarak, modern propaganda sözde totalitarizm veya diktatörlükten ortaya çıkmamıştır, ancak demokrasinin siyasi modelinden, bugün parlamenter demokrasi olarak anlayacağımız siyasi modelden türemiştir. İkincisi, İngiliz demokrasisinin doğası sömürge imparatorluğun köklü olduğunu, endüstriyel gelişim kapasitesini ve uluslararası kablo ağının oluşturulması olarak tanımlanmıştır. Üçüncüsü, demokrasinin İngiltere'nin uygar ve aydınlanmış bir imparatorluk olarak kendi imajının bir parçası olarak önemli olması ve savaş sırasında geliştikleri propaganda türü üzerinde büyük bir etkisi olmasıdır. Kısaca keşfettiğimiz şey, kablo ağlarının kontrolü dışında, İngilizlerin demokratik bir propaganda kavramına nasıl şekil verdiğidir (Taylor, 1992: 2-3).

İngilizlerin kavram olarak ortaya çıkarttıkları modern propaganda olgusu Dünyanın siyasi tarihinde yeni propaganda döneminin kapılarını açmıştır. Bu propaganda kavramı dünyanın gelecek siyasi yaşantısını şekillendirmiştir (DeVito, 1986).

Diğer insanların fikirlerini, görüşlerini değiştirmek ve ona yön vermek yazılı tarihten daha eskidir. İnsanların iletişime geçtiği ilk dönemlerden, iletişim becerilerine sahip olan ilk insanlar karşısındaki bireyin fikirlerini değiştirmek için çaba sarf etmişlerdir. Konuşarak, fiziki güce başvurmadan insanları kendi fikirlerine ikna etmek çabası, sistemli hale gelerek propaganda kavramını ortaya çıkarmıştır.

Antik Çağ medeniyetlerine ait bulunan eski hiyeroglif ve yazılarda hükümdarlarının güçlü ve kutsiyet taşıdığını gösteren yazılar günümüzde ortaya çıkmıştır. Özellikle Mısır medeniyetine ait bulunan yazılarda Firavunların dünyanın hükümdarı olduğunu ve Tanrının oğlu ve ya Tanrının gölgesi olduğunu simgeleyen eski hiyeroglifler ortaya çıkarılmıştır (Pratkanis ve Aronson, 2008: 13). “Tanrının oğlu” kavramı eski medeniyetlerin çoğunda hükümdarı övmek için kullanılan bir propaganda aracıdır. Sadece eski mitlerde değil günümüzde de yaygın olarak inanılan bu olgu kitleleri tesir altında bırakmak için en eski ve en yaygın propaganda vasıtasıdır. Meryem`in oğlu İsa örneği de Hristiyanlık inancının temelini oluşturmaktadır. Propaganda vasıtaları M.Ö. 500 yılına kadar çeşitli örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Eski dönemde kullanılan propaganda araçları ile günümüzde

kullanılan araçlar arasında farklılıklar vardır. Bu farklılığı yaratan en büyük etken yeni iletişim araçlarının meydana çıkması ve fikirlerin dünya geneline yayılması olmuştur. Antik medeniyetin en önemli uygarlıkları kendi güçlerini göstermek ve devletin gücünü kanıtlamak için devasa yapılar, anıt mezarlar, yeraltı ve yerüstü mabetler inşa etmişlerdir. Bu mabetlerin içinde bulunan eski yazılar ve mitolojik hikâyeler bir propaganda örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik Yunan medeniyetinin ortaya çıkmasıyla beraber Yunan Şehir Devletleri her biri kendi kültürünü yaratmıştır. Her şehrin kendi inançları, tanrıları, kültürel kodları o şehri diğer şehirlerden ayıran özelliklerdi. Bu farklılıklar bu devletlerin kendi aralarında uzun süre devam eden savaşların yaşanmasında neden olmuştur. Bu savaşlar sonucunda yeni bir propaganda türü ortaya çıkmıştır. *İkonografi* olarak adlanan bu propaganda türünün özelliği devletlerin ve ya hükümdarların kendi gücünü diğer devletlere göstermek için büyük saraylar, devasa heykeller, tapınaklar yaptırmasıdır (Jowett ve O'Donnell, 2012: 53).

Uygarlığın beşiği olan Antik Mezopotamya İmparatorluğu'nda propaganda stratejileri iletişim teknolojisindeki ilerlemelerin etkileşimi, askeri teknoloji ve stratejideki gelişmeler ve siyasi elit ile insanlar arasındaki ilişki ile şekillenmeye başlamıştır. Özellikle mimari, heykel ve resimdeki ilerlemeler yoluyla binalar ve duvarlarda tasvir edilen görüntüler tanrıları yüceltmek ve askeri zaferlerde şenlik yapmak için çok önemli bir rol oynamıştır. Nüfusun neredeyse hepsinin okuma yazma bilmeyen olduğu göz önüne alındığında kitlelerin dünyadaki yerini nasıl anladığını, bu hayatta ve bir sonraki hayatta zafer elde etmeleri için neyin gerekli olduğunu şekillendirmeleri için önemli bir mekanizma vardı. Bu mekanizma mitolojik anlatılara dokunan bir dizi Tanrı çizerek elde edilmiştir. Hükümetin farklı sistemleri daha büyük ve daha karmaşık toplumlarda yönetme ihtiyacına yanıt olarak ortaya çıkarken, yönetici elit ve halk arasındaki değişen ilişkiye en iyi hitap eden ve halkı nasıl seferber edeceğini bilmek için daha nüanslı yaklaşımlar gerekli olmuştur (İngram, 2016: 8).

Dünya tarihinin en önemli devletlerinden sayılan Roma İmparatorluğu M.Ö. 50 ve M.S. 50 tarihleri arasında kendi gücünü göstermek ve yaygın iletişim ağı

oluşturmak için propaganda tekniklerinden faydalanmıştır. İmparatorluğun propaganda vasıtalarını kullanmasında en büyük amaç rakip olan diğer güçleri bertaraf etmek ve psikolojik baskı yaratarak kendi üstünlüğünü kabul ettirmek olmuştur. Roma İmparatorluğu kendinden önce gelen devletlerden farklı olarak propaganda yöntemini yenilemiştir. Devasa heykeller, büyük mabetler yerini tiyatro, sanat, şiir ve müzik gibi insan aklında daha çok yer eden dallara bırakmıştır. Romalıların bu keşfi propagandanın gelecek tarihini de etkilemiştir. Dünya tarihinin gelmiş-geçmiş en büyük figürlerinden olan Sezar kendi hâkimiyetini güçlendirmek, toplumu kendi ideolojisi üzerinde terbiye etmek için propaganda unsurlarından yararlanmıştı. Sezar en az Hitler ve Stalin kadar propaganda yoluyla kendi otoriter ve totaliter siyasi rejimini meşrulaştırmıştır. O toplumun fikirlerini nasıl etki altına alacağını çok iyi biliyordu (Jowett ve O'Donnell, 2012: 56-57).

Propaganda yöntemlerini en iyi kullanan liderlerden birisi de Büyük İskender'dir. Aristo tarafından yetiştirilen Büyük İskender, Antik dünyanın en büyük askeri ve politik stratejistlerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Yunanistan'dan Kuzey Afrika'ya uzanan ve alt kıtanın derinliklerine uzanan İmparatorluğu, sadece askeri ve politik bir deha ile değil, bir propagandacı olarak parlak bir şekilde inşa etmiştir. İskender, düşmanlara karşı PSYOPS (psikolojik operasyonlar) yöntemini kullanmıştır. İskender'in tanrılarla birlikte olduğu gibi çerçevelenen anlatılara, Yunan kültürüne ve hatta Yunanlıların kendilerine fethedilen toplumların bir parçası olmasına rağmen, şehirler onun adını (İskenderiye) almıştır. Basitçe söylemek gerekirse, Büyük İskender'in çok boyutlu bir propaganda kampanyası, sadece zafere ulaşmasına yardımcı olmakla kalmayıp, aynı zamanda ayrıldıktan uzun süre sonra etkisini sürdürmüştür. Bunu bir fatihin narsisizminin ham ürünleri olarak yorumlamak haksızlık olur. Hedef kitleye uyacak şekilde mesajlaşmayı nasıl şekillendireceğini gösteren yaklaşımına genellikle bir nüans vardı. Örneğin, para birimi, eski dünyanın bir liderinin güçlerini ve erişimini göstermesinin güçlü bir yoluydu. İskender sikkeleri, Yunanistan'ın dışındaki popülasyonlar için "İskender Kral" sözleriyle yazılmıştır (Price, 1991).

Geçmişte liderler sadece toplumu etkisi altında bırakmak için değil, aynı zamanda düşman toplumu korku altında bırakmak için de propagandaya başvurmuşlardır. Tarihin en büyük liderlerinden birisi olan Moğol İmparatoru Cengiz Han savaşacağı toplumları korkutmak için o toplumlara önceden ajanlar gönderir ve Moğol savaşçılarının ne kadar amansız olduklarını anlatmasını sağlardı (Çetin, 2014: 247). Orta Çağ Avrupa'sında dini gruplar arasında başlayan savaşlar zamanı taraflar birbirlerini küçük düşürmek için aşağılayıcı fikirler barındıran reklam broşürleri, müzik ve dans gösterileri yapıyorlardı. Özellikle matbaanın icadı propaganda yöntemlerine yenilerini eklemiştir. Broşürler ve diğer enformasyon bulunduran kâğıtlar yaygın halde basılarak propaganda amacıyla kullanılmıştır (Davison 1971: 2).

Haçlı Seferleri propaganda evriminde önemli bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Hristiyanlık ve İslam çatışması, her iki taraftaki propagandacılar tarafından kötülüğün güçlerine karşı Tanrı'nın askerlerinin savaşı olarak anlatılmıştır. Her iki taraf da ordularının üst saflarını asaletli askerler ile doldurmaya ve kitleleri ayak askerleri olarak seferber etmeye çalıştığı için vahşet hikayeleri yaşanmıştır (Maier, 2000). Bununla birlikte, sadece ideolojik motivasyonların Haçlı Seferi propagandasında yararlanıldığını varsaymak yanlış olur. Birçok savaşçı için, Haçlı Seferleri, katılımcıların borçlarından kurtulabilecekleri ve hatta “savaş ganimetleri” sayesinde zenginlik ile geri dönebilecekleri silahlı bir hac seferi olarak benimsetilmiştir (Brown, 1992).

XVII yüzyılın başlarına kadar Avrupa'da dini gruplar arasında olan savaşlar bitmemiştir. Özellikle yeni tarikatların kurulması Katolik Hristiyanlık için büyük tehlike olarak görülüyordu. Papalık bunun karşısını almak ve dinde bölünmeyi önlemek için yeni düzenlemelere gitmek zorunda kalmıştır. Din savaşlarını bitirmek ve Hristiyan Avrupa'yı yeniden birleştirmek silah gücüyle artık mümkün hale gelmiştir. Bu yüzden 1622 senesinde Papa XV. Gregory fikirlerin daha barışçıl ortamda yayılması amacıyla yeni bir kurum tesis etmiştir. *Sacro Congregatio de Propaganda Fide* ismini taşıyan bu kurum Roma Katolik Kilisesi'nin resmi bir kuruluşu olmuştur. Bu kuruluş kilisenin amaçlarına hizmet ederek yeni inanç

sistemini yaratmayı ve kilisenin eski gücünü geri getirmeyi amaçlamıştır. (Brown, 1992: 11).

Papalık kendine bağlı propaganda kuruluşunu kurduktan sonra tüm Katolik kiliselerde çalışan din görevlileri bireysel olarak çalışmaktan vazgeçtiler. Artık tüm fikirler ve misyonerlik çalışmaları bir merkezden kontrol ediliyordu. Misyonerlik özellikle Hristiyanlık için dini temel olarak kendi ideolojik düşüncelerini ileten bir propaganda türüdür. Misyonerlik çalışmalarını yürütmek amacıyla 1627 yılında Papa VIII. Urban tarafından misyonerlik okulu olan *CollegiumUrbanium* kurulmuştur (Brown, 1992: 11).

Propaganda ve misyonerlik faaliyetleri Amerika İç Savaşında da etkili olmuştur. Herhangi bir devrimde olduğu gibi, Amerikan devrimine katkıda bulunan faktörler de çeşitli ve yazdığı mektupta Amerikan devriminin başarısının yansımalarında şunları karmaşıktır. Bununla birlikte, John Adam'ın 13 Şubat 1818 tarihli Hezekya Niles'e söylüyor: “Ama Amerikan Devrimi ile ne demek istiyoruz? Amerikan savaşını mı kastediyoruz? Savaş başlamadan önce devrim gerçekleştirildi. Devrim insanların kafasında ve kalplerinde idi” (John Adams letter to H. Niles 18 february 1818).

Amerikan Devrimcilerinin propaganda kampanyası, çatışma sırasında “zihinleri ve kalpleri” kazanmak için mesajlaşmayı kullanmak açısından bazı önemli ilkeler sunmaktadır. İlk olarak, hem rasyonel hem de kimlik seçimi itirazlarından yararlanan propagandacılar kitleye farklı mesajlar iletmeye çalışmışlardır. Patrick Henry'nin “bana özgürlük ver ya da ölüm ver” gibi konuşmalar (23 Mart 1775) ve Thomas Paine'in “sağduyu” broşürü (1776), yeni oluşan Amerikan kimliğine katkıda bulunan en önemli örneklerdir (J. Waller, 2009: 48).

Amerikan İç Savaşı'nda gazete propagandacılar için en önemli araç konumuna yükselmiştir. Gazete propaganda bilgilerinin yayılması için büyük katkı sağlamış ve İngilizler tarafından çeşitli girişimlerine rağmen 1740 senesinden sonra istikrarlı bir şekilde propaganda faaliyetlerinin yürütülmesine öncülük etmiştir. Savaş 19 Nisan 1775'te başladığında Lexington ve Concord savaşları ile bitene kadar

kolonilerde 37 gazete yayınlanmıştır. Savaş sırasında gazeteler 40.000 haneye ulaşıyordu, böylelikle propaganda içeren bilgiler geniş halk kitlesini etkisi altında bırakmıştır (Emery, 1984).

Tüm dünya gerçek anlamıyla propagandayla I Dünya Savaşı ve sonrasında tanışmıştır. 20. Yüzyıl ve Dünya Savaşı propagandacıları, önceki nesillere temelde benzer olmasına rağmen, başka herhangi bir zamanda olduğundan daha büyük ve daha karmaşık olan zorluklarla mücadele etmek zorunda bırakmıştır. Propagandacı her zaman hedef kitleleri anlamak ve ele almak zorunda kalmıştır, ancak şimdi bu kitleler yerel, bölgesel veya ulus ötesi olmak üzere farklılık kazanmıştır. Yeni teknolojiler daha hızlı ve daha geniş iletişim anlamına geliyordu, ancak mesajın kendisi önemliydi ve daha eski yöntemler her zamanki gibi önemini korumaktaydı. Sonuç olarak, propaganda savaş çabasını desteklemekten sorumlu bürokratlar tarafından, farklı yargı alanlarının ve mesaj türlerinin iletilmesine hizmette bulunmuştur. Savaş zamanı devletler büyük askeri kayıpları halktan gizletmek mecburiyetinde kalmışlardır. Bu nedenle gazeteler, reklam amaçlı broşürler ve sinema kullanılarak halktan bilgi gizletilmiştir. Savaştan sonra propaganda sözü despotizmi ve demokratik olmayan rejimleri anlatan bir anlam ifade etmeye başlamıştır. Bu sebepten dolayı propaganda kelimesi “totaliter” sözü ile eşdeğer anlam kazanmıştır. Sovyet Rusya’sı ve Almanya Hitler rejimi bu kelimeyi kullanmaktan vazgeçmemiş ve açıkça kendi programlarında kullanmışlardır (Clark, 1997: 12).

Günümüzde propaganda kavramı eskisi kadar sık kullanılmasa da, çeşitli yollarla hala siyasi rejimler, çıkar amacı güden gruplar farklı yollarla kendi görüşlerini yaymak için propaganda yöntemlerine başvurmaktadırlar.

1.1. Propaganda Türleri

Propagandanın birçok türü olsa da, hemen hemen her zaman bir çeşit aktif ideolojidir. Bazen propaganda, bir izleyiciyi belirli uçlara yönlendirmeye çalışan ve genellikle önemli bir değişikliğe neden olan kışkırtıcıdır, bazen ise bütünleştirici, bir izleyiciyi pasif kabul eden ve kalıcı hale getirmeye çalışan bir mekanizmadır.

Propaganda, kaynağının ve bilginin doğruluğunun onayıyla bağlantılı olarak beyaz, gri veya siyah olarak da tanımlanmaktadır (Szanto, 1978: 10).

Beyaz propaganda doğru tanımlanan bir kaynaktan gelir ve mesajdaki bilgiler doğru olma eğilimindedir. Barış zamanında Radyo Moskova ve Amerika'nın Sesi'nde duyurular bunlardır. Dinleyicilerin duyduklarının gerçeğe makul derecede yakın olmasına rağmen, izleyiciyi gönderenin en iyi fikirler ve siyasi ideoloji ile "iyi adam" olduğuna ikna etme çabasıdır. Beyaz propaganda seyirci nezdinde güvenilirlik imajı inşa etmeye çalışmaktadır (Jowett ve O'Donnell, 2012: 12-17).

Ulusal kutlamalar, aşırı vatanseverlik ve bölgesel şovenizm ile genellikle beyaz propaganda olarak sınıflandırılabilir. Uluslararası spor müsabakaları da gazeteciler beyaz propaganda olarak kabul görmektedir. 1984 yaz Olimpiyatları sırasında BBC Amerikan gazetecileri tarafından "önyargılı" yayın yaptığı gerekçesiyle şikayet edilmiştir. Olimpiyatlar sırasında BBC'nin Amerikan sporcularının başarısının en büyük nedeninin Sovyet sporcularının olimpiyatlara katılmaması olarak göstermesi Amerikan gazeteciler tarafından beyaz propaganda örneği olduğu savunulmuştur (Jowett ve O'Donnell, 2012: 18).

Pekin'de 2008 yaz Olimpiyatları zamanı her zamanki gibi çok milletler temsil olunuyordu, ama Amerikan televizyonları öncelikle Amerikan sporcuların biyografik profillerine, özellikle şampiyon yüzücü Michael Phelps'e odaklanmıştır. Aynı şey Vancouver 2010 Kış Olimpiyatları sırasında tekrarlanmıştır, ama bu sefer kameralar kayakçılar Lindsey Vonn, Bode Miller ve hız patenci Apolo Ohno üzerinde odaklanmıştır. Rusya'da, patenci Yevgeny Plushenko Amerikan Evan Lysacek altın madalyayı kaybedince Rusya Başbakanı Vladimir Putin küçümseme ile, Plushenko'nun hala şampiyon olduğunu söylemiştir. Böylelikle Dünyanın iki süper güç ülkesi arasındaki rekabet siyaset meydanından spor arenalarına taşınmıştır. Bu durum bize Beyaz Propaganda örneğini sunmaktadır (Jowett ve O'Donnell, 2012: 11-23).

Siyah propaganda, kaynak bir otorite tarafından gizlendiğinde uydurma ve aldatmaca olarak yayılmaktadır. Siyah propaganda, her türlü yaratıcı aldatmaca da

dâhil olmak üzere “büyük yalan”dır. Hitler’in propaganda Bakanı Joseph Goebbels, çirkin suçlamaların gerçeği daha hafif ifadelerden daha fazla inanç uyandırdığını iddia etmiştir (Bogart, 1995: 13). Özellikle Yahudi topluma karşı kullanılan propaganda yayınları acımasızlığı ile literatüre geçmiştir. Anti-semitizm örneği olarak karşımıza çıkan bu örnekler daha 20’ci yüzyılın başlarından karşımıza çıkmaktadır. Çar Nikolay’ın gizli polisi tarafından 1903’te yazılmış olan “Zion Yaşlılarının Protokolleri” kitabında Yahudileri şeytani varlıklar olarak tasvir etmiştir. 24 bölümden oluşan protokoller Büyük Yahudi Devleti kurma konusundaki Yahudilerin kirli planlarını anlatmıştır. Protokoller ilk kez 1905 senesinde Rusya gazetelerinden yayınlanmaya başlamıştır. 1917’de Bolşevik Devrimi sırasında Rusya’da Yahudilerin yaygın katliamını teşvik etmek için protokoller hala kullanılıyordu. 1921’de protokollerin sahte olduğu ortaya çıkmasına rağmen komplo teorisyenleri tarafından yaygın olarak dağıtılmaya devam etmişlerdir. Hitler ünlü eseri *Mein Kampf*’ta bu protokollerden kullanarak Nazi Propagandasının temellerini atmıştır (Costello, 1985).

Demokrasinin beşiği olarak kabul gören Batı Müttefik Devletleri bile rakiplerine karşı Siyah Propaganda yöntemlerine başvurmuşlar. İngiliz istihbarat birimleri, Pearl Harbor’un Japonlar tarafından saldırıya uğramasından 2 yıl önce ABD’nin savaşa girmesi için ABD’yi manipüle etmeye çalışmıştır. Bir başka örnekte, İngilizler İspanya’yı Almanya’nın tarafında savaşa girmesini engellemek için bir propaganda kampanyasını yürütmüşlerdir. Özellikle İngiliz İstihbaratı Amerika radyolarının gizlilik ilkelerinden dolayı propaganda yayınlarını gazete üzerinden yürütmeyi tercih etmişlerdir. Amerikada İngiliz propaganda faaliyetleri Pearl Harbor’un bombalanmasından sonra fark edilmiş ve ABD istihbarat bölümü Amerika’daki İngiliz istihbarat operasyonlarının kontrolden çıktığını ve saldırgan gizli operasyonların sona ermesini talep ettiğini” belirtmiştir (İgnatius, 1989: 11).

Siyah propaganda her türlü yaratıcı aldatmacayı içerir ve bu tür propaganda dikkati çekmektedir. “Sahte? Aldatma Sanatı” isimli sergi 1990 yılında İngiliz Müzesi’nde sergilenmeye başladı ve sanat sahteciliği arasında çeşitli propaganda örnekleri gösterilmiştir. Sergide sahte basılmış pullar gösterildi ve İngiliz hem de

Alman versiyonları gösterildi, iki Dünya Savaşı sırasında her iki taraftan 160 farklı pul üretildiğini bildirilmiştir (M. Jones, 1990: 75).

Siyah propagandanın başarısı veya başarısızlığı, alıcının kaynağın güvenilirliğini ve mesajın içeriğini kabul etme isteğine bağlıdır. Hedef kitlenin sosyal, kültürel ve politik çerçevesinde propagandacı kaynakları ve mesajları yaymak için özen göstermelidir. Propagandacı izleyiciyi yanlış anlarsa ve bu nedenle kitleye uymayan bir mesaj tasarlırsa, siyah propaganda şüpheli görünebilir ve başarısız olma eğilimindedir.

Gri propaganda, beyaz ve siyah propaganda arasında bir yerde konumlandırılabilir. Kaynak doğru bir şekilde tanımlanmayabilir ve bilgilerin doğruluğu belirsizdir. 1961'de, Küba'da Pigs Körfezi işgali gerçekleştiğinde, CIA destekli faaliyetlerle ABD katılımını reddetti. 1966-1967'de radio Free Europe, CIA tarafından finanse edildi ve kontrol altına alındı. Radyo yayınları ile Amerika CIA'nın körfez işgalinde katılımını yalanlamak açısından kullanmıştır (Barnouw, 1978: 143). Gri propaganda da bir düşmanı veya rakibi utandırmak amacıyla da kullanılmıştır. Radyo Moskova Amerika Birleşik Devletleri'ni Martin Luther King Jr. ve John F. Kennedy suikastlarını tasarlamakla suçlamıştır.

Propagandayı tanımlamak için kullanılan bir başka terim dezenformasyondur. Dezenformasyon gizli kullandığı için genellikle siyah propaganda olarak kabul edilir. Dezenformasyon, hedeflenen bir birey, grup veya ülkeye ait olunan veya teyit edilen “yanlış, eksik veya yanıltıcı bilgi” anlamına gelir (Shultz & Godson, 1984: 41).

1. 2. Propaganda Aracı Olarak Sinema

Geniş kitlelere ulaşmak açısından propagandanın hangi araçlar yoluyla iletilmesi büyük önem arz etmektedir. Propagandacı için kendi fikirlerinin iletilmesi açısından hedef kitlenin belirlenmesi ve bu kitleye hitap edecek iletişim aracının seçilmesi önemlidir.

Sanayi devrimi ve sonrasında gelişen süreçler bir çok yeni iletişim araçlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Antik dönemden başlayarak propaganda yapanlar

daha çok kitleye ulaşmayı amaçlamışlardır. Son dönemlerde ortaya çıkan yeni iletişim araçları propagandacılar için daha geniş imkânlar yaratmakta ve perspektifler açmaktadır. Yeni iletişim araçlarının ortaya çıkması toplumun neredeyse tüm kesimlerinin hayatını etkilemektedir.

Çok geniş kitlelere ulaşmak maksadı taşıyan propagandacı yeni iletişim araçlarının etkinliğinden faydalanmalıdır. Kitle üzerinde devamlı yapılan bilgi bombardımanı kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması sonucunda sağlanmıştır (Akarcalı, 2003: 41-43).

Propagandacılar için kullanılan kitle iletişim araçlarını bilmek ve onu nasıl kullanacağını belirlemek çok önemlidir. Hedef olarak belirlenen kitleye nasıl ulaşılacağını, en verimli şekilde bilgiyi insanlara aktarılacağını bilmek propagandacının ilk vazifesidir. Kitle iletişim araçlarının günümüzde en çok kullanılan türleri gazete, radyo, televizyon, kitap, resim, afiş ve sinemadır.

Ses ve görüntünün birleşmesi sonucunda ortaya çıkan sinema zaman geçtikçe kullanım şekilleri de değişmiştir. İnsanların duygu âleminde değişime sebep olarak bilinçaltı şuuru etki alanında bırakır. Sonuç olarak insanların davranışlarını ve fikirlerini etkileyerek kalıcı izler bırakır (Bektaş, 2000: 141).

Hareketli resmin muazzam doğal çekiciliğine rağmen, eleştirmenlerin korktuğu “doğrudan” propagandanın güçlü aracı haline gelmemesi şaşırtıcıdır. Tüm kitle iletişim araçlarının hareket resmi, izleyiciler üzerinde duygusal çekicilik için en büyük potansiyele sahiptir ve ekrandaki karakterler eylemlerle daha derin bir tanımlama seviyesi sunar ve popüler kültürde önemli yerde bulunur. Hareketli resim ayrıca izleyicileri güldürebilir, ağlatabilir, şarkı söyletebilir, bağıratabilir, cinsel olarak uyandırabilir veya uykuya daldırabilir; Kısacası, diğer kitle iletişim araçlarında nadiren bulunan acil bir duygusal uyandırma yeteneğine sahiptir. Bununla birlikte, hükümetler veya diğer gruplar tarafından kasıtlı propagandacı mesajların teslim edilmesi için büyük bir kanal olarak sinemayı kullanmaya yönelik sistematik girişimler, genel olarak çok başarılı olmamıştır (S. Jonas, 2018: 265).

Diğer kitle iletişim araçlarıyla kıyaslandığında sinemanın kitleyi etkileme gücü daha yüksektir. Maliyet bakımından daha uygun olması ve toplumdaki sınıfların her biri tarafından ulaşılır olması sinemanı daha cazip hale getirmektedir. Sinemanın diğer önemli özelliği kopyalanarak çoğaltılır olmasıdır. Bu özelliklerinden dolayı sinema insanların iç dünyasına etki gösterme imkânlarına sahip eşsiz bir araçtır (Özsoy, 1998: 353-354).

Sinema selefi olan tiyatroyu propaganda yapmak açısından geçmiştir. Sinemanın tiyatrodan en önemli üstünlüğü kopyalanmasıdır. Sinemanın bir diğer üstünlüğü insanların bilincini çok uzun bir süre işgal etmesidir. Bu yüzden sinemada yapılan propaganda çok uzun süre akıllarda kalmaktadır. Filmlere eklenen müzik ve ses efektleri her türlü propagandanın yapılmasına olanak sağlamaktadır.

XX yüzyılda yaşanan en önemli olaylardan birisi olan Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşan taraflardan Osmanlı İmparatorluğu ve Çar Rusya'sı hariç diğer devletler sinemadan propaganda amaçlı yararlanmışlardır. Sinemanın keşfedildiği ilk zamanlarda devletler sinemanın propaganda yapmak için etkili bir araç olduğunun farkına varmışlardır

Birinci Dünya Savaşı sırasında, “Kaiser”, “Berlin Canavarı” ve “Almanya'daki Dört Yılım” gibi filmler de dâhil olmak üzere, bir propaganda aracı olarak sinemayı kullanmak için ham girişimler yapılmış, ancak bu propaganda çabalarının en önemlisi savaşa giren ABD lehine kamuoyunu şekillendirmeyi amaçlayan, J. Stuart Blackton tarafından üretilen “Barış Savaşı Çılgılığı”dır. Bu film, Almanların New York'a deniz yoluyla saldırdığını ve şehri harabelere çevirdiğini gösteriyordu, ancak filmin ABD'nin savaşa girişinden yararlanacak savaş profesyonelleri ve silah üreticilerinin propaganda malzemesi olduğu kabul görmektedir. Amerika Birleşik Devletleri 1917'de savaşa katıldıktan sonra, Alman karşıtı filmlerin sayısı artırılmıştır (Campbell, 1985).

Tüm müttefik ülkeler propaganda filmleri üretmiştir. Büyük Amerikalı yönetmen D.W. Griffith 1918 senesinde “Dünyanın Kalbi” isimli filmini beyazperdeye aktarmıştır. Filmde Gish kardeşlerin otantik savaş naraları atan arka

cephe çalışanlarına karşı nefreti anlatılmıştır (Reeves, 1986). Amerika Birleşik Devletleri'nde, hükümet tarafından savaş çabası için propaganda ajansı olmak üzere kurulan Kamu Bilgi Komitesi (CPI), film endüstrisinde, stüdyoların gerektirdiği hikayeler, askeri uzmanlık ve sahne önerileri de dâhil olmak üzere vatansever içerikli filmler yapımına çalışmıştır. Dünya Savaşı sırasında yapılan filmlerin gerçek amacı Amerikan toplumunun ayrılmaz bir parçası olarak film endüstrisini kurmak ve meşrulaştırmak olmuştur. Savaşın sonunda, Başkan Woodrow Wilson ve diğer yüksek hükümet yetkilileri, 1916'dan önce sosyal vesilelerle film yıldızları ile görülmekten hoşlanmışlardır. Bu sinemanın potansiyel gücü hakkında politikacıların artan farkındalığını göstermektedir (Ward, 1985).

Alman hükümeti 1917'de propaganda filmleri üretmek için kurum kurduğunda, savaş neredeyse sona ermişti, ancak bu aynı organizasyon, Universium Film Aktiengesellschaft (UFA), Avrupa'nın en büyük film stüdyolarından biri olmak için hayatta kalmıştır ve nihayetinde 1930'larda ve II Dünya Savaşı boyunca Naziler için propaganda faaliyetlerini yönetmek açısından büyük imkanlar sağlamıştır (Furhammer ve Isaksson, 1971: 11).

1920'ler boyunca, Almanya dünyanın en gelişmiş ve başarılı film endüstrilerinden biri haline gelmiştir. Adolf Hitler Şansölye olduktan sonra (1933'te), Hitler'in Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, Alman sinema endüstrisinin kontrolünü ele geçirmek için hızla hareket etmiştir. “İstenmeyen” ve “faydalı” filmlerin yapımına rehberlik etmiştir. Nazilerin 1933'te kontrolünü ele geçirmesiyle, büyük yapımcılar (Almanya'nın en büyük stüdyosu Erich Pommer gibi), ünlü yönetmenler (Fritz Lang, Robert Siodmak, Douglas Sirk ve Billy Wilder gibi) ve yıldız oyuncular (Marlene Dietrich ve Peter Lorre gibi) yaklaşık 1.500 endüstri ülkeyi terk etmiştir. Görünüşe göre Goebbels, tarihteki en başarılı sessiz filmlerden biri olan “Metropolis”e Fritz Lang'ın Nazi propagandası film bölümünün başı olarak iş verdiğini, ancak Lang'ın kaçtığını söylemiştir. ([http://www. Wikipedia. org/Cinema_of_Germany](http://www.Wikipedia.org/Cinema_of_Germany), which has a concise and accurate overview of this period in the section “1933-1945 Nazi Germany. “) .

1936'da, daha önce gazetecileri Propaganda Bakanlığının bir bölümüne zorla sokan Goebbels, film eleştirisini yasaklamış ve gazetecinin yalnızca filmleri tanımlayabileceği, eleştirmedeği “film gözlemi” ile değiştirmiştir. Yine o yıl Naziler yabancı filmleri etkili bir şekilde yasaklamış ve 1937'ye kadar film endüstrisini tamamen kamulaştırmıştır. Bu noktada, Nazi film endüstrisinin iki ana (ve güçlendirici) hedefi olmuştur: Birincisi, Alman halkına en azından Nazi weltanschauung (“dünya görüşü”) ile uyumlu (ve tercihen destekleyici) olan eğlence sağlamak; ikincisi ise, gündemlerine kamu desteği sağlamak için doğrudan propaganda filmleri hazırlamak (<http://www.bbgerman.com/nazi-cinema>). .

Gerçekten de Goebbels, film endüstrisindeki insanlara Nazi ideolojisine uyumlu filmleri nasıl yapmaları gerektiğini öğretmek için bir Nazi film okulu kurmuş ve sektörde kalan herkesi orada ders almaya zorlamıştır. Naziler, aynı zamanda, ustaca sansür uygulayıcıları gibi tanınmaktadır. Piyasaya sürülmesinden başlayarak herhangi bir film projesinin her yönünü gözden geçirilmiştir. Naziler dağıtım kanalını hiçbir zaman millileştirmediyse de, onu sıkı sıkı düzenlemiştir. Örneğin, her düzenli film gösterisinde tiyatrolardan belgesel göstermeleri istenmiştir. 1941'de, Almanya ABD'ye karşı savaş ilan ettiğinde, Alman tiyatrolarının yeni veya eski olmak üzere herhangi bir Amerikan filmi göstermesi yasaklanmıştır (Rauchwerger, 10 november 2010).

Genellikle Nazi film yapımını propagandacılıkta bir alıştırma olarak düşünmemize rağmen, aslında esas olarak eğlence yaratmaya odaklanıldığını, çünkü yabancı filmlerin (1943'ten sonra) gittikçe kötüleşen savaşla birlikte kesilmelerine odaklandığını unutmamak gerekmektedir. Nitekim, 1943 ve 1944'te Almanya'da satılan milyarlarca bilet toplumun sinemaya olan ilgisinden haber vermektedir. Üçüncü Reich'in on üç yılında, Almanya'da yaklaşık 1.150 uzun metrajlı film gösterilmiş veya yılda ortalama doksan civarında gösterilmiştir. Böyle bir üretim seviyesi, o sırada ülkenin büyüklüğünü ve gittikçe zorlaşan savaş koşullarını düşünürken şaşırtıcıdır. Bunlardan sadece altıda biri tamamen propaganda parçalarıdır. Nazi eğlence filmleri hafif müzikaller ve savaş romantizm filmleri ya da

“Büyük Aşk” (Die grosse Liebe) (1942) gibi ikisinin bir kombinasyonu olma eğiliminde olmuştur (Leiser, 1974).

İki dünya savaşı arasındaki dönem ticari filmlerin “altın dönemi” olarak tarihe geçmiştir. Bu döneme Amerikan filmleri damga vurmuştur. Avrupa sineması bu dönemde savaşın verdiği ekonomik yıkımdan dolayı büyük bir kriz geçirmiştir. Ticari sinema salonlarında o zamana kadar görülen tek propaganda filmleri, genellikle “Nanook of the North” (1926) gibi belgesel filmler olmuştur, başlangıçta bir kürk şirketi için bir propaganda filmi olarak yapılmış olmasına rağmen büyük bir ticari başarı kazanmıştır. İzleyiciler eğlence kisvesi altında propaganda bombardımanına maruz kalıyorlardı, bu ticari filmlerin büyük başarısının kanıtı olmuştur. 1928'de Motion Picture Research Council, filmlerin Amerikan yaşamı üzerindeki etkisi üzerine şimdiye kadar üstlenilen en kapsamlı araştırmaları yapmak için hayırsever Payne Fonu tarafından 200.000 dolardan fazla bağış almıştır. Bu araştırma, seçkin sosyal bilimler alanında ünlü akademisyenler tarafından ülke çapında yapıldı ve filmlerin çocuk ve ergenler üzerindeki etki derecelerini belirlemeyi amaçladı. Araştırma, 4 yıllık bir süre (1929-1933) üzerinde gerçekleştirilmiş ve sonunda 10 cilt halinde yayınlanmıştır. Bu araştırma sonunda fazla işe yaramasa da, Payne Fonu çalışmalarının bulguları her türlü medyada yaygın olarak yayınlandı ve sinema endüstrisinin devlet ve izleyici üzerindeki etkisi üzerine birçok kritik makale başlatmak için ilham kaynağı olmuştur (Jowett, Jarvie ve Fuller, 1996: 92-121).

Sovyetler Birliği'nde filmler, siyasi makamlar tarafından çok sıkı bir kontrol mekanizması ile denetlenmiştir. Devrim teması, Rus devriminin arkasındaki güç olan Vladimir İlyich Lenin'in merkezi figür olarak hemen hemen tüm Sovyet filmlerinde işlenmiştir. Maksimum duygusal etkiyi elde etmek için Sovyet film yapımcıları, izleyiciden belirli bir yanıt almak için çeşitli film görüntülerinin yan yana yerleştirildiği montaj adı verilen görsel bir teknik geliştirmişlerdir. Yönetmenin gerçek becerisi izleyicinin görsel duyarlılıklarını neredeyse etkileyecek ve istenen psikolojik etkiyi elde edecek farklı film parçalarından bir gerçeklik yaratabilmesi olmuştur. Sergei Eisenstein'ın “Potemkin Zirhlisi”(1925), Vsevolod Pudovkin'in

“Asya Üzerindeki Fırtına”sı (1928) ve Alexander Dovzhenko'nun “Dünya” (1930) gibi filmleri dönemin en önemli Rus propaganda filmleri olarak tarihe geçmiştir (Taylor, 1992).

Ancak Sovyetler Birliği'nde erken devrimci dönemin film yapımcılarının başarılarına rağmen, yetkililer sinemanın rolünden memnun değildiler ve 1924'te Josef Stalin'in iktidara gelmesiyle Sovyet sineması “sosyalist gerçeklik” üzerine filmler yapmaya mecbur kalmışlardır. Bu, onların tek amacı, ortaya çıkan Sovyet yönetimin kontrolünde olan sinema sektörünün yaptığı tüm filmlerin milyonlarca tarafından anlaşılır ve takdir edilebilir olması gerektiği savunulmuştur. Bu düzenlemenin bir sonucu olarak, Sovyet filmleri Hitler iktidara geldikten ve birkaç başarılı antifaşist film üretildikten sonra sadece 1930'ların ortalarında orijinal propaganda filmlerini çekmeye başladılar. Bu propaganda filmlerinden en ünlüsü Eisenstein'ın Alexander Nevsky (1938) filmi olmuştur. 13. yüzyıldan kalma bir savaşın temasını ana fikir olarak kullanan filmde gelecekte yaşanılacak olan dehşetli savaşın açık kehaneti seyirciye sunulmuştur (Furhammer ve Isaksson, 1971: 20).

Film endüstrisinin kontrolünü içeren devlet organlarına gelince, bunların çoğu sinemanı farklı şekillerde kontrol altında tutmuştur. Bunlardan başlıcalarını listelemek gerekir: Merkez Komitesi Kültür Bölümü (alt bölümlerinden biri - sinematografi sektörü - Sovyetler kurgu filmleri repertuarında ideolojik kontrol yürütmüş, Sovyetler Birliği boyunca filmleri ve film stüdyoları yapımını düzenlemiştir); Merkez Komitesi Propaganda ve Ajitasyon Bölümü (sinematografi alanındaki uluslararası ilişkileri, yabancı filmlerin satın alınması, film yapımcıları - yönetmenler, aktörler, sahneler üzerinde kontrol uygulamıştır), SSCB Film ve Film Komitesi SSCB Sinematografı Birliği (Sovyet sinemasının liderliğini birleştiren, Sovyet sinematografisinde yaratıcı liderlik sağlayan bir kamu kurumu), SSCB Devlet Güvenliği Komitesi (Sinema, SSCB ve yurtdışındaki çalışmaları üzerinde sıkı kontrol, filmlerin tür ve içeriğini izlemiştir) vb. Böylece, ideolojik parti-devlet kontrolünün, sinema ve film prodüksiyonu figürleri üzerindeki varlığını söylenilmektedir (Golovskoy, 2004).

Örneğin, Komsomol'un 50'inci yıldönümünde Komünist Parti Merkez Komitesinin Kararı ve 1968'de gençlerin komünist eğitiminin görevleri şöyle belirtilmiştir: “Komünist Parti Merkez Komitesi, film ve tiyatro figürlerine yeni parlak sanat eserleri yaratmak için çekiyor. Gençler, komünizmin ideallerine sarsılmaz bir inanca sahipler. Sınıf düşmanlarına, onların ideolojilerine ve ahlaklarına bir titizlik getirdiler...”. Bu çizgiler, çocuklara ve gençlere yönelik uzun metrajlı filmlerde bile, düşmanın imgesinin unsurlarının tam olarak mevcut olduğu gerçeğiyle doğrulanabilir. Kiev Film Stüdyosu, M. Gorky'nin adını taşıyan Çocuk ve Gençlik-Sheskie Filmleri Film Stüdyosu, AP Dovzhenko, Sverdlovsk Film Stüdyosu “Okyanusta İz” (1964) gibi çocuk filmlerini aktif olarak çekmiştir (Mihin, 1982).

Sinema üzerinde devlet kontrolü Soğuk Savaş yıllarında daha sıkı bir takiple sürdürülmüştür. Soğuk Savaş dönemine ait düşmanın imajının bir dereceye veya başka bir dereceye yansıdığı dedektif-macera türü filmler üretme süreci, parti ve devlet güvenlik organları tarafından tamamen kontrol edilmiştir. Film yapımının düzenlenmesi ve uzun metrajlı filmlerin prototipi, “resmi kullanım için” düzenleyici belgeler ve kontrol uygulayan bir dizi yapı ve kurumun oluşturulmasıyla gerçekleştirilmiştir. “Soğuk Savaş” döneminin farklı yılları için bu tür birkaç belge düşünün. Böylece, 1948 gibi erken bir tarihte, 26 Mayıs, 13-35 tarihli SSCB Sinematografi Bakanlığı Dairesel Mektubuna göre, stüdyo tarafından kabul edilen ve stüdyo tarafından hazırlanan her senaryoya eklenmiş olan senaryonun kavramsal kalitesinden sorumlu yazarın senaryoyu yazma sürecinde yardımcı olması bir editörün atanması belirlenmiştir. Böylece filmlerin ideolojik içeriği üzerindeki kontrol, yapımının ilk aşamasında kurulmuştur. Gerçekten de, 1940'ların sonundan 1980'lerin ortalarına kadar uzun metrajlı filmler için verilen tanıtımlarda her zaman filmin editörünün soyadı vardır (Golovskoy, 2004).

Sovyet sinemasını bir propaganda aracı olarak inceleyen tarihsel çalışmalarda, 1950'lerin ortasından ve 1980'lerin ortasına kadarki bir dizi sinema eserinin “karşı propagandaya” dönüştürülmesine de katkıda bulunan çok aşamalı devlet kontrol sisteminin dikkate alınması gerekmektedir. Komünist Parti'nin politik akışına ve Sovyet hükümetinin kitlesel tüketim manevi ürünlerine karşılık gelen önyargılı

yaklaşımına karşı propaganda faaliyetleri yürütülmüştür. Parti-ideolojik “süzgecinden” geçen dedektif-macera kurgu filmleri zaten kendilerinin halk bilincinin oluşumunun etkili kaynakları olmuştur: İçlerinde düşmanın imajının unsurları ve yaratılan politik duruma tam olarak karşılık gelen olumlu karakterler yer almıştır. “Soğuk savaş” Komünist Parti ve Sovyet hükümetinin bazı direktifleri ve tezleri temelinde şekillenen ideolojik eğilimler sonucunda filmler üzerinde etki bırakmıştır (Golovskoy, 2004).

Yüzyılın ve belki de insanlık tarihinin en korkunç savaşı olan İkinci Dünya Savaşı zamanında devletler propaganda amacıyla sinemaya daha çok yönelmişlerdir. Özellikle savaşın iki büyük tarafı Nazi Almanya’sı ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği sinemanın kitle üzerindeki etkisini kullanmak amacıyla belgesel filmler başta olmakla propaganda filmleri üretmişlerdir.

Birleşik Devletler, Aralık 1941’de II Dünya Savaşı’na girdiğinde, Film endüstrisi, toplam savaş çabalarına katkıda bulunmuş, ancak yalnızca savaş filmleri yaparak değil, 1942’den 1944’e kadar ABD’de yayınlanan tüm filmlerin üçte birinden azı aslında savaşla ilgilenmiştir. Hollywood endüstrisinin bu kadar iyi yaptığı şey, arka cephede ve yurtdışında tüketim için moral oluşturma filmleri sağlamak olmuştur, çünkü savaş sırasında eğlence sadece lüks değil, aynı zamanda duygusal bir zorunluluk olmuştur. Amerikan filmleri aynı anda hem eğlenip hem de propaganda yapmanın en güçlü birleşimini geliştirmeyi başarmıştır (Jowett, 1976).

Film, II. Dünya Savaşı sırasında propaganda için önemli bir ortam sağlamış, ancak resmi propagandacıların hedeflediği şekilde nadiren etki göstermiştir. Çoğu durumda, izleyiciler beklenenden çok daha sofistike olduğu için sonuç mevcut görüşlerde değişikliklere yol açan açık çabaların reddedilmesi olmuştur. Filmik propaganda en başarılı olduğunda, genellikle önceden var olan kamu duygularının ustaca sömürülmesine dayanmış, halkın duygularını yakından eşleşen bir izleyici tepkisi ortaya koymuştur. Bunun iyi bir örneği, Alman silahlı kuvvetlerinin Polonya ordusunu 3 haftadan daha az bir süre içinde patlattıkları için çarpıttıkları varsayımını çarpıcı biçimde gösteren belgesel çekimlerin ustaca bir şekilde derlendiği Nazi filmi “Vaftiz Ateşi” (1940) gösterilmektedir. Bu film Alman işgali tehdidi altındaki

lkelerde gösterildiğinde, kesinlikle yıldıırma etkisi yaratmıştır. Buna karşılık Amerikan filmleri, özellikle arka cephedeki normal hayatı betimledikleri için olumlu temaları vurguladıklarında başarılı olmuştur. Hollywood stüdyoları, güçlü karakterizasyonlar geliştirme konusundaki önceki deneyimlerinden dolayı, savaş filmlerinde, sıradan savaşçı erkeklerin içsel gücünü, genellikle İrlandalı, İtalyanlar, Yahudiler gibi Amerikalıların çeşitli etnik kökenlerini vurgulamak için dikkatle dengelenmiş gruplarda betimlemekte ustalaşmıştır. Aslında, savaş sırasındaki en başarılı Amerikan filmlerinin birçoğu kavga ile hiç ilgilenmemiştir (Burnett, 1989).

İkinci Cihan Harbi zamanında çekilen belgesel filmler 3 amaca hizmet etmiştir.

1. Cephe savaşan askerlerin moral ve motivasyonunu yükseltmek
2. Toplumu savaşın gidişatından haberdar etmek ve halkın moralini yükseltmek
3. Diğer ülkelerin savaştaki durumunu topluma bildirmek (Gereci, 1997:37).

Savaştan sonra, Sovyet film endüstrisi, Stalin'in (1953) lmne kadar bariz anti-Amerikan propaganda filmleri yapmaya odaklanmıştır. Glasnost dönemine kadar, Sovyet sineması siyaset ve sanatın bir karışımı olmaya devam etmiş ve propagandacı hedeflere ulaşmaya çalışmıştır. Son birkaç yılda, hükümet kontrolünün gevşetilmesiyle, Sovyet sinema endüstrisi önceki zor çizgili komünist rejim sırasında incelenmesine izin verilmeyecek yoksulluk, cinsel işlev bozukluğu, aile içi şiddet, siyasi yolsuzluk gibi yeni temaları keşfetmeye başlamıştır (Parry-Giles, 1996: 174).

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden bu yana, büyük ölçüde propaganda amaçlı filmin çok az sistematik kullanımı yapılmıştır. Ara sıra ticari filmler, tartışmalı bir konu hakkında belirli bir bakış açısını benimsemiş olmaları anlamında propagandize olmuştur. Bu tür filmlerin örnekleri olarak nükleer enerjinin tehlikelerini ele alan "in Sendromu" (1979), şili hükümetinin devrilmesinde Amerikan suçluluğu ele alan "Kayıp" (1982), ABD'nin El Salvador'daki politik ayaklanmalara katılıımını detaylı olarak gösteren "Salvador" (1986) ve yönetmen

Oliver Stone'un Başkan John Kennedy'ye suikast ile ilgili kişisel vizyonunu ortaya koyan JFK (1991) filmleri gösterilebilir. Stone, filmlerinin konunun önyargılı bir incelemesini sunma niyetinde olduğunu kabul ederek, "gerçek" konusunda son kararları izleyicilere bıraktığını itiraf etmiştir. Bireysel filmlerde benimsenen ideoloji, halkın hayal gücünü hala yakalayabilmektedir, bu da çoğu zaman belirli davranışlarla sonuçlanmaktadır. Örnek olarak, yönetmen Tony Scott'un sıkı eğitim donanma pilotlarını romantikleştiren en popüler filmi "Top Gun"ı (1986), denizcilik işe alım merkezlerinde başvuran sayısını önemli ölçüde arttırmıştır. ABD Donanması işbirliğiyle yapılan bu film aynı zamanda ABD ordusunun belli belirsiz "Orta Doğu" kuvvetlerine üstünlüğünü vurgulayan güçlü bir propaganda temasına sahiptir (Jonas, 2018).

Aslında birçok Hollywood filminin, ABD hükümetinin "terörizm savaşı" gibi konularda ideolojik konumunun ince propagandası olduğu yönündeki suçlamalar var. 19 Amerikan Ordusu askerinin ölümüyle sonuçlanan Somali'deki olayı anlatan "Black Hawk Down" (2001) gibi popüler filmler, bir eleştirmen tarafından en açık emperyalist propaganda olarak tanımlanmıştır. Hollywood, bu kez Washington'un Körfez Savaşı'nın ilk kez stratejik öneme sahip Somali'den Afrika'ya girme girişimi sırasındaki binlerce ırkçı katliamı kutsallaştırmak için kullanılan çeşitli araçları kullanmıştır. Irak ihtilafı ile ilgili son Oscar ödüllü film "The Hurt Locker" (2009) bile izleyicinin bakış açısına bağlı olarak ya savaş yanlısı ya da savaş karşıtı olarak tanımlanmıştır (Yogerst, 2010).

Soğuk Savaş döneminin en yoğun bölümünde (kabaca 1947-1965), Amerikan film endüstrisi ABD hükümeti tarafından komünizmin tehlikelerini gösteren ticari filmler yapmak için aktif olarak zorlanmıştır. Bu, Hitler'in 1941'de Rusya'ya hücumundan sonra Hollywood'un ortaya koyduğu Rus yanlısı filmlerle çığınca tezat oluşturmuş ve Amerikan halkı kimin müttefik olduğuna ikna olmak zorunda kalmıştır (Riegl, 2008).

1947'den sonraki dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan Amerikan Olmayan Faaliyetler Komitesi'nin Birleşik Devletler' deki komünist yıkıma odaklanmasının büyük kısmının Hollywood'daki potansiyel komünistleri

ortadan kaldırmak olduğu tesadüf değildir. Komite, kamuoyunda yaygın olarak tanınan personaları sorgulayarak ulusal medyanın dikkatini çekmekle kalmamış, aynı zamanda film endüstrisi çok güçlü olduğu için komünist sempatizanların onu propaganda aracı olarak kullanmasına izin vermenin tehlikeli olacağına dair gerçek bir korku oluşmuştur. Senatör Nye'nin 1941'de belirttiği gibi, aynı şekilde hem radyo hem de televizyona verilen dikkat için de söylene bilinirmiş, çünkü ticari medyanın eğlence olarak gizlenmiş propaganda kaynakları olduğu düşünülmüştür (Marlin, 1989).

Büyük Hollywood stüdyolarının dağılmasından ve büyük ölçüde bağımsız üreticilerin ortaya çıkmasından bu yana, sinema endüstrisini organize propagandacılık için kullanmak için çok az sistematik girişimde bulunulmuştur. İş kişiliklerini göstermek yerine politik nedenleri benimsemek için medyadan elde ettikleri popülerliği giderek daha fazla kullanılmıştır. Halkın çoğunluğu, oyuncunun ekrandaki kişiliğini, tanımlanabileceği ekran dışı politik nedenlerden açıkça ayırt edebiliyor gibi görünmektedir. Örnek olarak, Vietnam Savaşı sırasındaki savaş karşıtı faaliyetleri ve ardından liberal sebepleri desteklemesi nedeniyle Jane Fonda'ya karşı büyük bir düşmanlık oluşmuş ve olmaya devam etmiştir, ancak yine de siyasi duruşlarını görmezden gelmek ve kutuya para ödemek isteyen çok sayıda taraftarı olmuştur. Ofisini “Nine to Five” (1980) gibi filmlerde görmek ya da fitness videolarını satın almak için bu yöntemlere başvurmuştur (Waller, 2009).

1991'den sonra Doğu Avrupa'daki komünist rejimlerin çöküşüyle, ulusal film endüstrileri muazzam bir dilemma ile karşı karşıya kalmıştır. İronik bir şekilde, Çekoslovakya, Macaristan, Polonya ve Doğu Almanya gibi ülkelerdeki komünist hükümetler film endüstrilerini sadece propaganda araçları olarak değil, aynı zamanda komünist olmayan dünyanın ticari sinemasına ince bir “sanatsal üstünlük” göstermek için yoğun bir çaba göstermiştir. Tabii ki, bu filmlerin çoğunun aslında komünist sistemin kendisine yönelik anti-propaganda görevi yürüttüğü biliniyordu, ancak hükümetler bu gerçeği göz ardı etmiştir. Bu tür filmler Batı'da sanat ve “cesaret” için çok övülmüş ve uluslararası ödüller verilmiştir. Komünist hükümetlerin devrilmesi

birlikte, bu ülkelerdeki film yapımcıları kendilerini fonsuz bulmuşlar ve özel ticari sektörden para aramak için komünist olmayan meslektaşları gibi zorlanmışlardır.

Son yıllarda, John Travolta, Tom Cruise ve Kirstie Alley gibi yıldızlar, filmlerinde değil, bazen çok düşmanca tepkiler karşısında Scientology Kilisesi için özel vatandaşlar olarak aktif olarak propaganda yapmıştır. Bu tür kişiliklerin propaganda değeri, esasen en sevdikleri sebepleri için medyaya ilgi gösterme yeteneklerinde yatmaktadır, ancak halk nadiren güvenilir kaynaklar olarak görmektedir. Bir yandan, Fonda Vietnam sorunlarına kamu yararı yaratabilir, ancak dış politikada bir uzman olarak görülmedi. Öte yandan, hem Travolta hem de Alley, Scientology Kilisesi'ne, işaret eden kariyerlerini yeniden canlandırmaları ve Alley söz konusu olduğunda uyuşturucuyu ve daha sonra yiyecek bağımlılığını kırmalarına manevi bir rahatlık sağlamak için destek göstermiştir. Bu gibi durumlarda, halkın bu tür cirolara daha açık davranması muhtemeldir. Benzer şekilde, Richard Gere gibi popüler bir oyuncu, halkın dikkatini uluslararası bir konu olan Tibet'in Çin tarafından "işgali" ve Tibet kültürünün imhası gibi hassas uluslararası konulara odaklayabilmiştir; Dalai Lama, göz kamaştırıcı film yıldızları ve halka açık kişilikleriyle ilişkilendirirse, sebebinin çok daha fazla dikkat çekeceğini açıkça belirtmiştir (Jonas, 2018).

Hollywood, II Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde sözde mesaj filmleri yapmaya çalıştığında, çoğu insanın vicdanlarının rahatsızlığı için sinemaya gitmediği açıkça ortaya çıkmıştır. Daha sonraki araştırmalar, diğer kitle iletişim araçları gibi filmlerin nadiren önemli bir fikir değişikliğine neden olduğunu açıkça göstermiştir; Ancak, izleyicilerin hiçbirinin kendisine ait olmadığı durumlarda, belirli bir bakış açısına tutarlı bir şekilde maruz kalmanın bir etki yaratma şansının yüksek olduğunu da bilinmektedir. Dolayısıyla, filmik propagandanın kümülatif etkisi, tek tek her filmde daha büyüktür. Bir yandan, genellikle ABD hakkında çok az şey bilen yabancı izleyiciler, yıllarca Amerikan filmlerine maruz kaldıktan sonra, Amerikan yaşam tarzı hakkında çok özel inançlar ve tutumlar geliştireceklerdir. Öte yandan, hiçbir film, bir bireyin yıllarca süren sosyalleşmeden sonra kökleşmiş olan ırkçı tutumlarını değiştiremez (Axelord, 2009).

Küreselleşen dünya ile birlikte sinema sektörü de gelişmiş ve milyarlarca dolar gelir getiren bir sektör haline gelmiştir. Ülkeler sinemadan kendi kültürlerini tanıtmak, vatanseverlik duygularını yükseltmek ve toplumun birliğini sağlamak için faydalanmışlardır.



İKİNCİ BÖLÜM

RUS SİNEMASI VE PROPAGANDA

2. Sovyetler Birliği'nde Din Karşıtı Propaganda

Sovyetler Birliği'nde yürütülen herhangi bir ajitasyon kampanyasının çarpıcı bir özelliği, net teorik kanıtı ve tartışmasının olmasıdır. Sovyet ideolojisinin temeli, Karl Marx, Friedrich Engels ve daha sonra Vladimir Lenin gibi komünizm klasiklerinin eserleri olmuştur. İdeolog, baş ideolog ve SSCB'nin din karşıtı politikalarının başkanı olan Yemelyan Mihayloviç Yaroslavski'ye göre, çalışma dönemi boyunca SSCB'nin dini karşıtı politikası Militant Ateistler Birliği tarafından yürütülmüş ve din karşıtı propagandalarında Bolşeviklerin öncül figürlerin emirleri tarafından yönlendirildiğini söylemiştir. Marksizm-Leninizm bilim okulunun kurucuları, toplumun sosyo-ekonomik yapısı ile ilgili bir dizi faktörde yer alan dinin köklerini ortaya koymaktadır. Ve bu nedenle, dini bir dünya görüşünün ortadan kaldırılması, yalnızca dini dogmaların saçmalığını materyalizm açısından değil, aynı zamanda nüfusun ekonomik ve politik yaşam koşullarında bir değişiklik yapılmasını gerektiğini savunmuşlardır (Marks, 1955).

Aslında, bu ideolojik yapıların önemli bir kısmının din karşıtı işlerin pratiğine yansıdığını not etmek önemlidir. Propaganda raporlarının, konferansların, konuşmaların teorik temeli, dini sınıfının doğası, sömürücü sınıfın konumunu güçlendirme etkisi düşüncesi temel alınmıştır. Sömürücü sınıfların çıkarlarına göre, kapitalizmi, özel mülkiyeti ve sömürüyü haklılaştırdığı düşüncesi ağır basmaktadır. Özel mülkiyete ve sömürüye dayanan sınıf, İslam'ın dokunulmaz olduğunu ve üzerinde çalışanların sömürücülere karşı devrimci mücadelesini savunan ve onun üzerindeki her türlü saldırıyı, burjuvazi tarafından icat edilen Allah'la savaşıma girişimi olarak görmektedir. Sovyet propagandacıları İslam'ın sınıf çelişkilerini yumuşatmak ve işçi halkın sömürücülerle olan sınıf mücadelesini reddetmek için bir araç olduğu fikrini savunmuşlardır (GANİÜO, XVIII Cilt).

Dahası, din karşıtı mücadelenin teorik olarak gerekçelendirilmesi, yalnızca komünistlerin materyalist dünya görüşüne aykırı değil, aynı zamanda bir Sovyet

karşıtı fenomen olanın da aksine yeni bir gelişme kazanmıştır. Bu nedenle, 1919'da çıkan Orta Köylüler ve Yoksul İnsanları Tanımlama Kuralları'nda jandarmalar, polisler, polis memurları ve Sovyet hükümetinin diğer unsurları başkalarının emeğinden yararlanan kişileri- keşişler ve kilisenin diğer görevlileri ve genel olarak tüm dini kitlelerle mücadeleye seslenmiştir (SOGASPI, VII Cilt).

Resmi belgeler, yasal işlemlerin metinleri, devletin dine özel bir mesele olarak bakma konusundaki tezini yansıtmıştır: 1903'te II Parti Kongresi'nde kabul edilen Halk Konseyi Komiserlerinin Kararı (HKK) “Kilise ve devletin ayrılması üzerine”, yukarıda belirtilen kararnamenin uygulanmasına ilişkin usulle ilgili olarak 24 Ağustos 1918 tarihli Adalet Komiserliği'nin kararı, 8 Nisan 1929 tarihli tüm Rusya Merkez Yürütme Komitesi'nin ve RSFSC'sinin kararı yürürlüğü konulmuştur. Evlilikte kayıt olma, doğum ve ölüm hakkının sicil dairelerine devredilmesi sonucu dini kurumların toplumdaki önemi de azaltılmıştır: Merkez Yürütme Komitesi ve 16 Aralık 1917 ve 18 Aralık 1917 tarihli Boşanma ve Sivil Evlilik, çocuklar ve Devlet davranışlarının defterlerinin tutulması hakkında kanunla tamamen devletle dinin ilişkisi kesilmiştir. Lenin'in dini üyeliğe ilişkin bilgilerin resmi belgelerden kaldırılması gereği hakkındaki ifadesinin ardından, bu maddenin bütün Birlik sayımlarının anketlerinden kaldırılmasına neden olmuştur. Sadece 1937'de bu sütunu iade etme girişiminde bulunulmuştur. Aynı zamanda, vatandaşların dinlerine bağlı olarak yasal statülerinde zorunlu farklılık bulunmadığına dair tez unutulmuştur. Din adamlarının temsilcilerinin oy kullanma hakkından yoksun bırakılması gerçeği iyi bilinmektedir. 1918'de RSFSC Anayasası'nın 65. maddesi gereğince keşişler, kilisenin dini hizmetlileri oy kullanmak hakkından mahrum edilmiştir (<http://constitution.garant.ru/history/ussr-rsfsr/1918/>).

Emelyan Yaroslavskiy, Marksizm-Leninizm'i Sovyet gerçekliğinin pratiğine uygun hale getirerek din karşıtı propagandaların teorik temelini oluşturmak için önemli bir ideolojik çalışma yürütmüştür. Ülkenin ana din karşıtı ideolojisi olarak Marksizm'i belirleyen Sovyetler Birliği dini ideolojin esas düşmanı olduğu kanısını savunmuştur. Yukarıda belirtilen Lenin'in, Komünist Partiye katılma olasılığını kısıtlamanın yanı sıra, partiye katılan dini üyelerin dini törenlerden hariç tutulması

olasılığını kısıtlamanın bir varsayımı olması mantıklı olacaktır. Bununla birlikte, komünistlerin parti üyelerinden çıkarılmasının yanı sıra, dini bağlılık konusunun, partiye çalışma yapılan bölgedeki parti kurallarına katılanlar için anketlere dâhil edilmesinin yanı sıra, önemli miktarda bilgi bilinmektedir (Yaroslavskiy, 1955: 20). Emelyan Mihayloviç, 7 Haziran 1919 tarihli “Önyargıya Bir Övgü” adlı makalesinde, bu uygulamanın istisnai, bireysel gerçekler olduğunu ve kitlesel olmadığına dikkat çekerek, bu konudaki düşüncelerini aktarmıştır. Bununla birlikte, eğer bir partiye katılan bir komünist, eğer bir kiliseye katılmaya devam ederse, Komünist Parti’nin programının 13. paragrafında yer alan tezini, kendi kişisel örneğiyle, yani geniş bir bilimsel propaganda ve din karşıtı bir propaganda düzenleyerek, işçi kitlelerinin fiili olarak dini önyargılardan serbest bırakılmasına yardımcı olmak için hazırlamayacağını savunmuş olması gerekmektedir. Bu durum Komünist Parti’nin programının uygulanmasına elverişli değildir: “Bu komünistin, dini önyargı uğruna rahibe gitmesi iyi bir yardımdır. Parti din karşıtı propaganda düzenliyor. Fakat dini propagandayı kendi örneği ile destekleyen kişi bu konuda kendisine nasıl yardımcı olacaktır? Aksi takdirde, bu önyargılara karşı yaptığımız argümanlara, kendimiz için haraç ödersek, ikna edici olmaz” (Yaroslavskiy, 1955: 22-23).

V. İ. Lenin’in din hakkındaki fikirlerini ve çalışan inananları partiye çekmeye karşı olumlu tutumunu yorumlayan Yaroslavskiy, bu önermenin 1909’la ilgili olduğunu, “devrimin gerileme zamanı, her erkeğin içtenlikle ciddiyet gösterdiği zaman ancak, Çarlık otokrasisine ve kapitalizme karşı savaşılmaya hazır “ fikri 1920 ve 1930’ların mevcut koşulları altında kesinlikle sorgulanmalıdır (Yaroslavskiy, 1955: 69).

Bu nedenle, 1930 gibi erken bir tarihte bu mantık rehberliğinde, 58 kişiden 10’unun, Ulyanovsk bölge teşkilatının safları sırasında bir uyarı ile şiddetli bir kınama ve bir kınama şeklinde ceza almıştır. Partinin “dini önyargılar, törenlerin gözlemlenmesi veya performansına (düğün)” yönelik kuralları gerekçe alınarak, rahip oğlu olduğu gerekçesiyle 10 kişi parti sıralarından ihraç edilmiştir (GANİUO, XVIII Cilt: 138).

Kamusal konuşmalarda ve yayınlarda Yaroslavskiy, din özgürlüğü tezini, dinin özel bir mesele olduğunu da yansıtmıştır. 30 Nisan 1918 tarihli “Ağır hakaret” adlı makalede, yazar, Rusya'nın Ortodoks Kilisesi Kutsal Konseyinin, 1918'de Paska Bayramının, 1918'de İşçi Bayramı'nın çakışmasından dolayı, 1 Mayıs tatili şerefine, müzik eşliğinde yapılan törenlere katılmaması konusundaki kararını analiz ederek, Tutkunun Yedi gününde, İsa Mesih'in dirilişinin bayramını beklemek inananların duygularına hakaret olduğu fikrini savunmuştur. Aslında, mevcut duruma göre, 1918 SSCB Anayasasının 13. Maddesi, tüm vatandaşlara hem dini hem de dini propaganda özgürlüğü tanınmıştır. Ancak bir yazısında Yaroslavskiy şöyle yazmıştır: “Biz kimseye reçete etmedik, kimseye emretmedik, o gün kiliselerde dua etmeyeceğimizi, hiç kimseye tecavüz etmeyeceğimizi, kimseyi tehdit etmeyeceğimizi yazamadık. Bu günde işçi halkını yanlış anlama, savaş, açlık ve kitlelerin barış ve kardeşlik için baskı altına alınmasına karşı mücadele etmeye çağırıyoruz. Milletlerin barış ve kardeşliğine konuşmaları, makalelerimizi, broşürlerimizi, “Bütün ülkelerin proleterleri, birleşin!” kelimelerini anlatan afişler şeklinde tasarladık. “Hakaret” konusunda azar azar ve milyonlarca işçiye hakaret ettiğini bilmiyorsun!” (Yaroslavskiy, 1955: 31).

Kuşkusuz, Marksizm-Leninizm'in dine ilişkin dayanakları ile çelişen noktalardan biri, ibadet binalarının ve manastırların yıkılması gibi dini bir dünya görüşüyle mücadele yöntemi olmuştur. 1929'un sonu ile 1930'un sonbaharı arasında, neredeyse tüm Ulyanovsk kiliselerinden ziller çıkarılmıştır. Pokrovsky manastır kilisesine, Spasskiy manastır kilisesi Yükseliş Katedrali, Epifani Kilisesi, Aziz Vladimir Kilisesi kapatılmıştır. 1929'un sonunda, St. Panteleymon Kilisesi, Alexander Nevskiy Kilisesi, İlahi Din Kilisesi, Trinitiy Kilisesi ve Peter ve Paul Kilisesi Ulyanovsk'ta kapatılmıştır. Mart 1930'da kentin ana kilisesi olan Trinitiy Katedrali kapatılmış ve binası arşiv olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1926 - 1936 arasındaki Samara bölgesinde, Trinitiy Katedrali ve Kazan Kilisesi, öncü bir ev ve Radonezh Aziz Sergius Kilisesi, Başmelek Kiliseleri depo olarak kullanılmak amacıyla çeşitli yıkıma maruz bırakılmıştır. Dinle mücadelede daha belirleyici önlemlere geçiş için gerçek motivasyonun yalnızca propaganda önlemlerinin etkin olmayışı olduğunu varsaymak mantıklıdır. 1935-1936'da ülkenin idari bölümündeki

değişikliklerden dolayı, 1937 Tüm Birlik Nüfus Sayımının materyallerinin neredeyse tamamen tahrip edildiğinden ve 1939 nüfus sayımının neredeyse tamamen tahrip edildiğinden dolayı, ülkenin idari bölümündeki değişikliklerin doğrudan Ulyanovsk bölgesinde yargılanması zor olmasına rağmen sadece Kuibyshev bölgesi hakkında bilgi vermektedir, sadık nüfusun ateistler üzerindeki yaygınlığının çok kesin bir eğilimini bulmak mümkündür. Bazı cevapların sahte olduğu varsayımıyla bile, tüm nüfus sayımının ilk sonuçları, din karşıtı propagandasının, ülkenin yetişkin nüfusunun önemli bir kitlesine karşı düşük etkinliğini ortaya koymuştur. Toplamda, okuryazar nüfus içinde inanmayanların sayısı 37.611.202 kişi iken, Ortodoks inancının destekçileri arasında diğer itirafların inançlarından bahsetmeyen 24.448.236 kişi olduğu somut belgelerle ortaya konmuştur (Dimitriev, 1997: 65). Okuma yazma bilmeyen nüfus arasında hâkim sayı inanmayanlar “20-29” yaş grubuna ait olup, ülkesinde toplam 46.320 kişi olduğu kanıtlanmıştır. İnancılar Ortodoks, Katolikler, Yahudiler, Ermeni-Gregoryenler, İslamcılar, Budistler, Lamaistler, Şamanistler ve diğerleri de dahil olmak üzere 25.139.192 kişiyi oluştururken, genel olarak “50-59” yaş grupları arasındaki inanca bağlı kalmayı sürdürme eğilimi bu yaştaki toplam nüfustaki azalmaya rağmen, devrim öncesi Rusya’da yetiştirilen kuşağın inancıyla ayrılmaz bir bağlantıya işaret etmektedir (Dimitriev, 1997: 65-68).

Emelyan Yaroslavskiy'e göre, kiliselerin, manastırların, tapınakların, camilerin, sinagogların yasadışı yıkılması, kapatılması ve yağmalanmasının sonucu olarak, bazı yerlerde Sovyet yetkililerin politikasının yanlış anlaşılmasının bir sonucu olduğunu savunmuştur: “Aptalın Tanrı'ya dua etmesini sağlayın, alnına nüfuz edecektir. Bu, dini önyargıların onlara saldırdığınızdan daha erken bir zamanda ele alınabileceğini düşünen, anlamsız, kaba yoldaşların aldatıcı hileleriyle belirtilir. Komünist Parti Merkez Komitesi dini önyargılara karşı inatçı bir mücadeleye öncülük eden ve dinin önyargılarına karşı inatçı bir mücadeleye öncülük eden Komünistlerin, inançlıların gereksiz yere tahriş ve acı çekmesine neden olacak şekilde davranmaması gerektiğini tekrarlamıştır”. Ayrıca, merkezi parti organları, dini binaların yıkılmasından önce hazırlık kampanyası kampanyaları yürütmekte ısrar etmiştir. Bununla birlikte, üst düzey ajitatör uzmanlarının yokluğu, muhtemelen

halkın kiliselerin, camilerin ve sinagogların sökülmesi algısını olumsuz yönde etkileyen zayıf kampanya kampanyalarının varlığına ve hatta yokluğuna neden olmuştur. Böylece, bu tür eylemlerin sorumluluğu yerel makamlara kaydırılmıştır (Yaroslavskiy, 1955: 33-34).

Yemelyan Mihayloviç Yaroslavski'nin bilimsel ateizm ve Sovyet din karşıtı ideolojinin gelişimine önemli bir katkısı, halkın çeşitli alanlarında olduğu kadar halkın çeşitli alanlarındaki din karşıtı propagandaların görev ve yöntemlerinin daha ayrıntılı bir şekilde ele alınması olmuştur. Yaroslavski'nin Ağustos-Eylül 1924'te yayınlanan “Yetişkinler ve Çocuklar Arasında Din Karşıtı Propaganda Görev ve Yöntemleri” eserinde SSCB'de din karşıtı propaganda uygulamasının ana yönlerini yansıtmıştır: okul öncesi ve okul çağındaki çocukları yetiştirmek, bilimsel dünya görüşünü insan bilincinin içine sokmak köylülere edebiyat dağıtarak, ders vererek, sohbet ederek, dinin ilahi olmayan kökenini ve sınıfsal doğasını açıklayarak, propaganda temellerini öğretmek.

Bu çalışmaya çok dikkat ayıran Yaroslavskiy, ailenin dini bir dünya görüşünün oluşumu, dini ahlakın kökleri ve dini dogma bakış açısıyla bir kadına karşı tutumu üzerindeki etkisini anlatmıştır. Yaroslavski'nin bakış açısına göre, bir çok dini kavram ve imgenin insan aklına girmesi çocukluğa dayanmaktadır: “Köşede her adımını, her hareketini izleyen ve cezalandırabilen bir yerde oya asılı olan bir tanrı var ve seni mutlu etmiyor. Çocuğun belirli bir ülkenin nasıl yönetildiği, ne tür ilişkilerin var olduğu ve insanlar arasında hangi ilişkilerin olması gerektiği hakkında hiçbir fikri yoktur, ancak onlar zaten Tanrı hakkında, bazen Tanrı'nın annesi, Tanrı'nın oğlu, melekler ve azizler ve dini düşüncenin diğer özellikleri hakkında fikirlerini empoze etmişlerdir “. Dini dogma bakış açısıyla bir kadının tavrına ahlaki yorum getirilmesi anlaşılması güç durumdur (Yaroslavskiy, 1955: 110). Çocuk daha az zaman harcadığı okuldaki ev tesislerini yok etme ihtiyacı, hiç şüphesiz, dini dünya görüşünü ortadan kaldırmayı zorlaştırmıştır. Bu bakımdan, Yaroslavski'nin bakış açısına göre, çocukların din karşıtı yetiştirilmesi yetişkinlerle yapılan çalışmalarla ayrılmaz bir şekilde ilişkilidir ve dahası, “din karşıtı propaganda, çocukları

etkilemeden yetişkinler arasında din karşıtı propagandaya bölünemez ve bunun tersi de mümkündür” (Yaroslavskiy, 1955: 111).

Yaroslavski'nin bu tezi Ulyanovsk Bölge Partisi Komitesinin işçilerinin raporlarına defalarca yansıdı: genç kadın ve erkekler arasında okullarda din karşıtı eğitimin doğru bir şekilde oluşturulması ile güçlü bir temel oluşturmanın gerekli olduğu söylenmiştir (İlyazova, 2018:75) .

Bu alanda amaçlanan çalışmaların, genel devletlerin, kamuya ve ayrıca genel derslerin öğretildiği özel eğitim kurumlarına dini dogmaların öğretilmesine izin verilmediğine göre, kilisenin devletten ve okuldan ayrılmasına dair Kararname'nin verildiği andan itibaren başladığı bilinmektedir. Kararnamenin normları, dini doktrinleri özel olarak incelemeye izin vermiştir. Aynı zamanda, Sovyet hükümetinin, İslamiyet'in gerekli sıhhi ve hijyenik standartları ve gereklilikleri yerine getiren cami toprakları üzerindeki öğretilerini kabul etme kararı, çocuklarda inananların sayısını azaltamayacak olan yasaya aykırı değildir. 1923 Samara İl Partisi Komitesinin ajitasyon departmanı başkanının raporunda, yaklaşık 50 bin Müslüman çocuğunun öğrenci olduğu din okulu sayısında (250-300'e kadar) hızlı bir artış kaydedilmiştir (SOGASPI, VI Cilt: 68).

Öncü filoların, Sovyet okullarında din karşıtı propagandaya öncü olması gerektiğine inanılmıştır, çünkü yeni bir Sovyet çocuğunun kişileşmesi, ebeveynlerin, öğretmenlerin, okulun ve ülkenin gurur duyduğu öncülerden olması hedeflenmiştir. Nikolaev Bölge Komitesi'nin 2 Ağustos 1929 tarihli propaganda alt bölümünün bir toplantısında, öncüleri çocukların din karşıtı eğitime yönelik tedbirler geliştirmeye davet ederken, tüm eski öncülerin ateistlerin Birliğine üye olmalarına karar verilmiştir. Ateistler Birliği Kongresi de defalarca yerel hücrelerin 14-17 yaş arasındaki gençlerden birleşme örgütlenmesini üstlenmelerini tavsiye etmiştir. Aynı zamanda, dini bir organizasyona ancak 18 yaşından sonra katılma hakları tanınmıştır. Bu bölümün amacı, kolay konuşmalar, çocuğa tanrısız bir dünya görüşünü teşvik etmek ve onları “yetişkin” bir ateist birliğe girmeye hazırlamak için basit ve kolay raporlar hazırlamaktır (GAUO, I Cilt: 40).

Bununla birlikte, “tanrısız bir okul” fikrinin uygulanması, öğretim kadrosuyla sistematik din karşıtı bir çalışma olmadan tamamlanmış sayılmazdır. Başlangıçta, çalışanların Sovyet okuluna uygunluğuna, “sınıf kısıtlamasına” odaklanarak öğretmenlerin okula kabul edilme konusuna özel olarak yaklaşılması önerilmiştir. Çalışma boyunca, Militan Ateistler Birliği, inanan öğretmenleri tespit etmek ve onları “ideolojik olarak doğrulanmış” olanlarla değiştirmek konusunda sürekli çalışmayı teklif etmiştir. 1929’da Orta Volga Bölge Komitesi kampanyaları geliştirmek için okullara yönelik talimatlarını geliştirmek ve koordine etmek için Bölgesel Eğitim Departmanını ve İşçi Eğitimi Birliği’nin halk eğitimi bölümleriyle birlikte, yüksek tip okulların öğretmenleri için tabiat bilimi, ana dil ve sosyal bilimler öğretmenleri için din karşıtı seminerler düzenlemesini istemiştir. Ulyanovsk Bölge Ateistler Birliği Konseyi, öğretmenlerin pedagojik eğitim kursları düzenlemesinde hücrelerin aktif katılımını savunmuştur. Bu tür bir katılımın, özellikle din karşıtı eğitim konusundaki derslerde, özellikle de din karşıtı eğitimdeki derslerde ifade edildiği varsayılmıştır. Ateistler Birliği Bölge Konseyi’nin bu kursların programının hazırlanmasında yer alması kararlaştırılmıştır. Ayrıca, 1929’dan bu yana, Orta Volga bölgesindeki tüm pedagojik teknik okullarında, ayrı bir zorunlu zorunlu din karşıtı kurs başlatılması öngörülmüştür (GAUO, I Cilt: 63).

Yaroslavski’nin din aleyhtarı propaganda yürütmek için bastırmayı önerdiği bir sonraki tez, bilimsel dünya görüşünün dine karşı tavizsiz bir biçimde karşı çıktığı ve bu nedenle okulda bilimsel konuların dinsizlik bilincinin yolundaki son adımı incelemeyi reddettiği tezine karşı çıkıyor.

Genel olarak, din karşıtı propaganda üretiminde Yaroslavski’nin görevleri, doğa, halk hayatı ve dinin kendisinin materyalist açıklamasını ilan etmektir. Ona göre, din karşıtı propaganda soyut bir nitelikte olmamalıdır. Köylülerin yaşam fenomenleri ile yaşamları arasında doğrudan bir bağlantı olmamalıdır. Aslında, SBKP Merkez Komitesinin geniş kapsamlı bilimsel ve eğitimsel çalışmasına dayanarak Daha fazla din karşıtı propaganda inşa edilmesi önerilmiştir. “Bilimsel ve eğitimsel çalışma” kavramı, doğa bilimleri konularında konuşmalar ve tartışmalar, yeryüzünün orijini, güneş sistemi, insan, ilahi varlıkların elementi kontrol etme

yetenekleri, madde, doğası ve özellikleri üzerine tartışmalar yapmayı içermiştir. Ülkenin Yahudi kesimi, Paskalya için siyasi bir mahkeme düzenlemeyi bile önermiştir. Köydeki bu özel çalışmaya ciddi bir dikkat gösterilmiş, çünkü kırsal nüfus arasında dinin kök salmasının kötü tarım bilimi okuryazarlığı nedeniyle en güçlü olduğuna inanılmıştır. 1935 yılında Komsomol Kuibyshev Bölge Komitesinin Bürosu, Kinelsky Bölgesi'nin olumlu deneyimini dikkate alarak, doğa bilimleri çalışmalarında en erişilebilir formu ortaya koymuş; en başta kolyotik laboratuvarlarında çalışan doktorlar, ekonomi teknisyenleri, doktorlar ve öğretmenlerden oluşan kolektif tarla ders salonları düzenlenmiştir. Raporların konusu, doğa bilimi, biyoloji, zooloji, fizik ve tarım bilimi alanlarıyla ilgilidir. İlginç bir ajitasyon stratejisi, Kopernik, Giordano Bruno, Galileo Galilei gibi bilim şehitlerinin “dini uyuşturucu” ile bilim mücadelesini taklit etmek amacıyla muhalefet oluşturulmuştur. Komsomol kulüpleri için “Kopernik Akşamları” programı, Komünomol Ulyanovsk İl Komitesinin belgelerinde, güneş sistemi hakkında tartışmaların yapıldığı salonda, Kopernik ve Galileo'dan alıntılar yapılmıştır. Bu örneğin, zulme ve hatta cezaların kullanılmasına rağmen, yanma yoluyla infaz edilmelerine rağmen, bilim adamlarının inançlarından vazgeçemediklerini, dolayısıyla dünya hakkında bilginin gelişimine ciddi bir katkı sağladığını, görmezden gelmeye devam ettiğini açıkça göstermesi gerekmiştir. “Rahiplerin masalları” Sovyet adamı için uygun değildir (Yaroslavskiy, 1955: 120).

Bu tür etkinlikler için programlar periyodik basında geniş çapta rapor edilmiş, posterler yerleşim yerlerine dağıtılmıştır. Popüler bilim raporları ile dramatizasyon, basın geceleri, sloganlar, Hristiyan ve Müslüman bayramlarının gelişimi, pagan kökleri olduğu ortaya çıktığı kanısı savunulmuştur. Örneğin, Ulyanovsk vilayetinin il komitelerinden birinin 1923 tarihli ajitasyon ve propaganda çalışmaları için genelgesinde, Tanrı'ya fedakarlık ile işaretlenen yaklaşan “Kurban-Bayram” kullanması önerilmiştir: Ramazan ayının tamamı boyunca, görüşmelere makul bir şekilde eşlik etmek için gerekliydi. Eğlence - konser sayıları, oyunlar, beden eğitimi çalışmaları, yüksek sesle şiir okuma, din karşıtı nitelikte makaleler, Komsomol üyelerine inanma denemeleri karşısına bir duvar gibi konulmuştur. Dini dünya görüşü ile mücadele, yalnızca dini bayramların Sovyet ve komünist olanlarla

değiştirilmesi çerçevesinde gerçekleştirilmemiştir. Benzer bir fenomen haftanın günleri adına da meydana gelmiştir. “Pazar” kelimesinin kökeni ve buna karşılık gelen dini anlamlar bilinmektedir. Böyle bir dindarlık tezahürlerini bile önlemek için, Ateistler Birliği Ulyanovsk Bölge Konseyi hafta sonu adını değiştirmeyi ya da dinlenme gününü haftanın başka bir gününe transfer etmeyi teklif etmiştir. 1940-1941 yıllarında Yaroslavskiy, yoğun din karşıtı propagandasının teorik olarak doğrulanmasına çalışmıştır; “Darwinizm ve ateizm”, “Neyin başarılıldığına razı olmayın”, “Din karşıtı propaganda” başlıklı yazılarında din karşıtı propagandanın teorik çerçevelerini belirlemiştir. 19 Şubat 1941’deki Kuibyshev Bölge Komitesi Bürosu’nun kararına göre, din karşıtı propaganda hâlâ parti siyasi çalışmasının en önemli kısımlarından biridir ve buna göre özel dikkat gerektiren - ders okuyucularının ilgisini çekmek, Kuibyshev bölgesinin Kinelsky ilçesinde, Malyshevka, Bobrovka köylerinde mobil din karşıtı bir sergi gerçekleştirilmiştir. 1941 Nisan’ında Ulyanovsk’ta kitlesel antipaskal etkinlikler düzenlenmiştir: din karşıtı gençlik gecesi, din karşıtı radyo konuşmaları gibi propaganda faaliyetleri yürütülmüştür (İlyazova, 2018: 78).

Bununla birlikte, Kuibyshev Bölge Komitesi Bürosu’nun kararında II. Dünya Savaşı’nın başlamasından yaklaşık bir ay sonra yayınlanan, 18 Temmuz 1941 tarihli “Savaş koşullarında siyasi ajitasyon” dine ilişkin hiçbir açıklama yapılmamıştır. Kesinlikle, tüm kurumların ve kamu kuruluşlarının tüm ajitasyon ve propaganda faaliyetlerinin moral yükseltmeyi, vatanseverlik duygusunu güçlendirmeyi, üretim oranlarını arttırmayı ve faşizmin ideolojisine karşı koymalarını sağlamalı olduğu fikri üstün gelmiştir. Savaşın ilk günlerinden din karşıtı baskıların zayıflaması birçok araştırmacı tarafından belirtilmiştir. Faşist işgalcilere karşı yapılan savaşla bağlantılı olarak, tüm din karşıtı çalışmaların ana içeriği SSCB’nin askeri gücünü güçlendirmek, düşmana karşı zafer kazanmayı garanti etmek amacıyla din karşıtı propaganda faşizme karşı yöneltilmiştir. Vatanın Alman faşizmi ile mücadelesini sürdürmesi sebebiyle “tüm ülkede faaliyet gösteren tüm hücrelere “özellikle inananların duygularına hakaret etmenin kabul edilemezliğini hatırlamak” talimatı verilmiştir. Din görevlisinin zararına inananlara, din adamlarının faaliyetlerinin belirli yerel

gerçekleri temelinde onu ikna ederek ustaca ve sabırla açıklanması emredilmiştir (Zorkaya, 2014: 138).

1941'de Komünist Partisi Komitesinin propagandası ve ajitasyon departmanı başkanının görevlerini yerine getiren G. N. Fedorov'un anılarında, 25 Aralık 1941'de Ulyanovsk'ta, yerel parti veya organların dine ilişkin eski konumlarının açıklandığı ilan edildiğini söylemiştir. Ancak Fedorov, “savaşla bağlantılı olarak dini önyargıların güçlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Her savaş zorluk ve felaket getirir. Doğru Marksist materyalist dünya görüşüne sahip olmayanlar arasında, Sovyet örgütlerinin ajitasyon ve propaganda çalışmalarının zayıflamasına, kilise önleyici ve kilisenin özleminin yoğunlaşmasına bağlı olarak, modern olayların ve umutların seyrini doğru olarak anlamamaktayız. “Böylece, propagandacıların karşılaştığı görevler arasında Fedorov, sistemik zeki, derinlemesine, bilimsel bir din karşıtı propaganda yürütmesinin sürdürülmesini istemiştir. Grubu ve bireysel din karşıtı ajitasyonu genişletilmeli olduğu kanısında olmuştur. Bu nedenle, çalışılan bölgelerin topraklarında ve savaşın ilk aylarında din karşıtı propagandaların devam ettiği sonucuna varılabilir (Dimitriev, 1997: 164).

Bu gerçek muhtemelen merkez ve çevre arasındaki bağlantının zayıflamasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Federal makamlar, faşist birliklerin başkente ilerlemesi, üretimin ve nüfusun doğuda doğumu şartlarında ülkeyi koruma konusundaki küresel sorunları ele almaya zorlanırken, yerel makamlar, düşmanlıkların patlaması öncesinde ilgili olan görevleri uygulamaya devam etmiştir. Fedorov anılarında, 1928'de sadece bir bölge ve daha sonra bölgesel çapta özellikle karakteristiği olan “yerdeki savaş koşullarında, yukarıdan talimat beklemeden sık sık bağımsız hareket etmek zorunda kaldıklarını” kaydetmiştir (Dimitriev, 1997: 165).

Din karşıtı propaganda tartışma sıklığındaki asıl azalma ve daha sonra bu konunun gündemden kaldırılması, militan ateizmin kısıtlanmasına işaret ederek, 1942'nin başından itibaren gerçekleşmiştir. NKVD raporlarında, bütün kiliselerin dağılmakta olduğu kaydedilmiş, “iç durum inananların ruhunu yükseltmeye katkıda bulunmuş; dini törenler sırasında hiçbir aşırılık ve Sovyet karşıtı tezahür belirtilmemiştir”. Bununla birlikte, yasama düzeyinde, 1943'te devlet-kilise

ilişkilerinin geliştirilmesinde yeni bir aşama kaydedilmiştir, çünkü Halk Meclisleri Komiserleri Konseyi'nin Rus Ortodoks Kilisesi için Konsey oluşturulması, Stalin'in Ortodoks hiyerarşileri ile toplanması, dini dergilerin yeniden başlatılması, kilise takvimlerinin toplanması, İlahiyat Enstitüsü'nün kurulması din karşıtı propagandanın sona doğru yaklaştığı gerçeğini gözler önüne sermiştir. Bu nedenle, SSCB'de var olan din karşıtı politikanın ideolojik platformunun, dinin doğasıyla, kökeninin kökleriyle, kültürel, sosyal bir fenomenin özüyle, Sovyet gerçekliğine daha yakın olan teorik prensiplerden bazı dönüşümler geçirdiğini görmekteyiz. Bu tür değişikliklerin ana katalizörü, parti üyelerinin ve din adamlarının yasal statüleri bağlamında teori ile pratik arasındaki uyumsuzlukların yanı sıra dini yapıların yasadışı olarak imha edilmesidir (İlyazova, 2018: 81).

Sonraki yıllarda Sovyetler Birliği'nde yaşanan hükümet buhranları sonucunda partinin esas ideolojik propaganda hedefi olan din Orta Asya ve Kafkaslarda yeniden kendine uygun temeller bularak insanların derin hafızasında olan Tanrı mevcudiyeti prensibini ortaya çıkarmıştır. Sovyetlerin dağılmasına getiren sürecin mihenk taşlarından birisi de insanların dinlerine karşı yürütülen propaganda karşı çıkması olmuştur.

2. 1. Devrim Öncesi Rus Sineması

28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te halka açık “hareketli fotoğrafçılık” oturumundan kısa bir süre sonra, 4 Mayıs 1896'da St. Petersburg “Akvaryum” yaz bahçesinde, 26 Mayıs'ta Moskova “Hermitage” eğlence bahçesinde ve ardından tüm yaz boyunca Tüm Rusya genelinde dünyanın ilk film programı sansasyonel bir başarı ile gösterilmiştir.

30 Eylül 1896'da, Kharkiv'de fotoğrafçı A. Fedetskiy, Kuryazhsky manastırında mucizevi ikonu devretme törenini ve Orenburg Kazaklarının yerel törenlerini kameraya aktarmayı başarmıştır. Ve ardından Rusya sinema tarihine geçecek ilk filmler çekilmeye başlanmıştır. “Neva'da St. Petersburg'da Bereketli Epifani Su”, “Karadeniz'de Filo Manevraları”. “Kafkas Yaşamından Sahneler”,

“Astrakhan'da Konserve Gıda Üretimi” ve “Pitoresk Rusya” başlığı altında yapılan filmler Rusya'nın genelinde gösterime girmiştir. Yapılan bu filmler Rusya hayatından bir kesit sunmaktadır. 1900 yılında Paris'teki Dünya Sergisi gibi, 20. yüzyılın başlangıcı için önem arz eden birçok sergide gösterilen filmler Rusya tarihinde önemli bir yere sahip olmaktadır. Rusya'da, yüzyılın başında yapılan sessiz ve saf filmlerde gelecekteki tarihçiler, tarihin tehlikeli kırılmalarını, dönüşlerini izleyebilecekleri ve kehanette bulunacakları filmler olarak tarihe geçmişlerdir (Belova, 1978: 5).

Bu filmlerin hemen ardından dünyanın çeşitli ülkelerinden sinema yapımcıları Rusya'da film çekmek için ülkeye akın etmiştir. Ülkeye gelen ilk sinemacılar grubu Pate Kardeşler olmuştur. Rusya'da, Pate Kardeşler Rusya'nın sinematik başkenti rolünü aday Moskova'da ikamet etmişlerdir. Pate Kardeşler kamera ve oyun resimleri satmakla başarılı bir şekilde ticaret yapmış, “Pate” dergisini üretmiş ve 1913'te Tverskaya bölgesinde Rusya hakkında yerinde film yapmak için sinema stüdyosu kurmuşlardır (Volmann, 1985: 49).

Ekim devrimine kadar geçen süre Rus sinemasının “Cazibe Dönemi” olarak tarihe geçmiştir. 1907 yılına kadar, Rusya filmleri çoğunlukla Fransa, İngiltere, İtalya ve Almanya'dan gelen sinemacılar tarafından çekilmiştir. Birçok Rus şehirlerde sabit sinema açılmıştır. “Kraliyet Kroniği” ile birlikte, Rus kültürünün önemli isimlerinin - Tolstoy, V. Davydova ve diğerlerinin belgesel filmleri yapılmıştır (Volmann, 1985).

Yerli film üretimi ile ilgili ilk girişimleri 1907 senesinde Petersburg'da yaşayan fotoğrafçı A. Drankov gerçekleştirmiştir. Drankov'un 1908 yılında çektiği “Stenka Razin ve Prens” filmi Rusya sinematografisinin başlangıcı olarak tarihe geçmiştir. Rusya'daki sinemanın ilk yılları, ilk aktörlerin, yönetmenlerin ve sanatçıların geldiği Moskova'daki Vedenskiy halkı evleriyle ve bağlantılıdır. Film endüstrisi Moskova'daki en büyük gelişmeyi gerçekleştirmiş ve Rusya'da ilk film stüdyosu A. Khanzhonkov'un faaliyetleri sonucunda kurulmuştur. Kuruluşundan bu yana, Rus sineması kendine özgü bir ulusal sanat olarak faaliyetini sürdürmüştür. Rus teması arayışında olan sinemacılar arayışlarını halk şarkıları, A. Puşkin, M.

Lermontov, N. Gogol, F. Dostoyevski, N. Nekrasov, A. Ostrovsky, L. Tolstoy'un eserleri üzerinde sürdürmüşler. Açıklayıcı ve kusurlu evreleme araçlarına rağmen, erken film versiyonları repertuarını güçlendirmiş ve “Tüccarın Kalashnikov Şarkısı” (1909), “Korobeiniki” (1910), “Vadim” (1910) vb. filmler üretilmiştir (Drobaşenko, 1986: 13).

Rus devletinin tarihiyle ilgili ders kitaplarına yönelik ilkel çizimler, popüler tarihi romanlar, efsaneler, şarkılar için sinema gösterimi üzerine tarihsel materyallere dayanan filmler yer almıştır. Olaylar en çok resmi tarih yazımı ruhuyla yorumlanmış “Korkunç İvan'ın Ölümü”(1909), “Romanov'un Evinde Katılım”(1913) ve diğer filmler yapılmıştır. Bu dönem içinde çekilmiş olan “Sevastopol Savunması” (1911, yönetmen: Goncharov) filmi belgesel materyaline dayanan ilk Rus uzun metrajlı filmi olmuştur. 1910'ların başlangıcı Rusya'da yerli filmlerin üretiminde fırtınalı bir artış ile karakterize edilmektedir: 1910'da 30, 1912'de 101, 1913'te 128, 1914'te-330 film çekilmiştir. Bu bantların büyük çoğunluğu (genellikle kısa) burjuva sinemasının tipik üretimi olmuştur. Bu konuyla ilgili Lenin 1907 senesinde şöyle söylemiştir: “. . . Film, azgın spekülörlerin elinde olduğu sürece, yarardan daha fazla kötülük getirir, çoğunlukla kitleleri iğrenç oyun içeriği ile bozar”. Bununla birlikte, sinemada ilerici eğilimler de gerçekleşmiştir (Mogilevskiy, 2003).

Rus sinemasının imparatorluk dönemi Tolstoy, Gorki, Andreyev, Stanislavski gibi Rusya'nın önde gelen düşünürlerini çok rahatsız etmiştir. İdarenin uyguladığı yasağa rağmen imparator tiyatrolarından ünlü tiyatro oyuncular filmlerde çekilmeye başlamışlardır. İnsarova, Şum, Maksimov gibi Rus tiyatro tarihine geçen oyuncular Rus sahne kültürünü sinema alanına taşımışlardır. Onların katılımıyla “Anfisa”, “Tufan”, “Vicdansız Kız” (her biri 1912 senesinde çekilmiştir) gibi filmler çekilmişve dönemin önemli sanatsal olayı haline gelmiştir. 1912 senesinden sonra Rus sinemasında yeni değişimler ortaya çıkmıştır. Özellikle ilk dünya savaşından önce Rus sinemasının geleceği şekillendirilmiştir. Savaş öncesi yıllarda, çağdaş temalar üzerine filmler ortaya çıkmıştır. 1912 senesinde Gonçarov'un “Dilsiz Şahitler”, aynı yıl içinde çekilen E. Bower'in, “Yarının Kadınları” filmleri örnek teşkil etmektedir. Bu filmlerde kapitalist gerçeklik burjuva-liberal konumlardan

eleştirilmiş, ancak çökmekte olan filmlerle karşılaştırıldığında belli bir ilerici önemini de korumuştur. Bu dönemde Rus sinemasında komedi türü oluşmaya başlamıştır. Çardin'in 1913 senesinde beyazperdeye taşıdığı "Kolomna'daki Ev" filmi Rus sinema tarihine ilk komedi filmi olarak geçmiştir (Vlasov, 1964).

1912'de, yönetmen V. Stareviç çektiği "Güzel Lyukanida" ve "Havacılık Böcekleri Haftası" filmleri ile birlikte orijinal bir dublör tekniği geliştirmiş ve dünyadaki ilk ses animasyonlarını yaratmıştır. Bu önemli olayın ardınca Rus sineması ilk kez kurguyla tanışmıştır. Rusya'da, Fransa, İngiltere, Almanya ve ABD'de olduğundan 10-12 yıl sonra ortaya çıkan kurgu filmleri, sanat açısından bu ülkelerin sinematografisine büyük katkıda bulunmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla film ithalatında keskin bir düşüş meydana gelmiştir. Dış rekabetin zayıflaması Rusya'da film yapımcılığının artmasına neden olmuştur. Şovenist belgesel filmlerinin seri üretimine geçilmiştir. Rusya'nın I Dünya Savaşı cephesindeki başarısızlıkları, film repertuarında değişikliklere neden olmuştur. Rusya'nın savaştaki çöküşü ile birlikte ülkede daha çok psikolojik melodram türünde olan filmlerin sayısı artmıştır. "Ölüm Dansı"(1916) ve "Sevgi Tornadosu"(1916) gibi filmler Rus sinemasında psikolojik melodramlara örnek olarak gösterilebilir (Freylikh, 2002: 433).

Bu filmlerde çaresizlik ve ruhsal boşluk duygusu his edilmiş ve devrim tarafından ölüme mahkum edilen sınıfın karamsarlığını yansıtılmıştır. Dizi filmleri "Sonya - altın kalem" ve "Anton Kreçet" kitle izleyicilerini siyasi hayattan uzaklaştırmak için tasarlanmıştır. 1916'da Rus şirketleri, devrim öncesi sinemanın her yılında 500 film çıkarmıştır. İlerici filmlerin sayısı azdı, ancak ulusal sinemanın gelişimindeki rolleri önemli olmuştur (Freylikh, 2002: 434).

Bu dönemde çekilen filmler Rus sinemasının altın fonuna geçmiştir. Bunun başlıca nedeni Sinemanın ana konularının Rus edebiyatının en önemli isimlerinin eserlerinden faydalanması gösterilmektedir. Turgenev'in önemli eseri "Soylu Yuva" Gardin tarafından 1915 senesinde, Puşkin'in "Maça Kızı" piyesi 1916 yılında, Dünya edebiyatının son mojikanklarından olan Lev Tolstoy'un "Baba Sergius" romanı Protazanov tarafından beyazperdeye aktarılmıştır. Yönetmenler Protazanov ve

Gardin, gerçekçi edebiyat ve tiyatro geleneğine güvenerek, Rus sinemasının sanatsal değerinin yükselmesi için uğraşmış, birçok yetenekli oyuncuyu Rus sinemasına kazandırmışlar. Yazarın niyetine derinlemesine nüfuz etme, drama kalitesi, oyunculuk grubunun tutarlılığı en iyi filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Vlasov, 1964).

Rus sinemasında “resimsel sahneleme” trendinin öncüsü, filmlerinde tasarıma, çerçevenin kompozisyonuna, sahnenin sinematografik ifadesine büyük önem veren yönetmen Bauer Rus sinemasının öncülerinden olmuştur. Filmlerinde, sonradan Rus sinemasının yıldızları olacak V. Kholodnaya, V. Polonsky, V. Coralli, I. Perestiani dahil olmak üzere oyuncuları Rus sinemasına kazandırmıştır. Bauer'ın öncülüğünde, sanatçı L. Kuleshov, daha sonra Sovyet yenilikçi sinematografisinin öncülerinden biri olmuştur. “Resimsel sahneleme” kısmen “Dorian Gray'in Portresi” filminde ilginç bir şekilde deney yapan V. Meyerhold'un etkisi altında ortaya çıkmıştır. Ticari sinema yönetmenleri arasında P. Chardin'in etkinliği hissedilecek seviyeye çıkmıştır (Andronikova, 1968: 23).

Rus sinemasının ilerici yönetmenleri halka dönmüş, sinemayı ifade araçlarında ustalaşmış, çeşitli kompozisyon ve film yapım teknikleri kullanarak, sinemadaki aktörlerle çalışma konusunda özel deneyimler edinmişlerdir. Bu büyük ölçüde film aktörlerinin gerçekçi okuldan katılımı nedeniyle olmuştur. L. Koreneva, A. Koonen, M. Goricheva, L. Yureneva, I. Pevtsov, K. Varlamov, V. Gaidarova, K. Khokhlova, N. Radin, P. Orleneva gibi sinema sanatçıları tiyatro geleneğinden gelen oyunculardır. Devrim öncesi sinemanın en iyi başarıları, klasik kültür ve Rus kültürünün gelişmiş geleneklerine hitap etmesiyle bağlantılıdır. Rus sinemasında özgün yönetmen ve oyuncu okulu ile birlikte, profesyonel kameraman ve sanatçı kadroları kurulmuştur. Yeni aydınlatma yöntemleri, dinamik çekim ve montaj için yakın çekimlerin kullanımı geliştirilmiştir. Bu ustaların çalışmaları, Rus görsel sanatının gelenekleri ile organik olarak bağlantılıdır (Baskakov, 1989).

Devrim öncesi yıllarda, popüler bilim sineması, özellikle Khanzhonkova'nın sinema şirketi tarafından çekilmiştir. “Sinir sistemi”, “Tüberküloz ve Buna Karşı Kontrol Önlemleri”, “İçme ve Sonuçları”, “Elektromanyetik Salınımlar” filmlerinde

bilim adamlarının etkisi hissedilmektedir. Bu şirketin kameramanları Rusya'nın doğu banliyölerinde yaşayan insanların yaşamlarını filme almışlardır (Baskakov, 1989).

Devrim öncesi Rus sineması Rus sinemasının sonraki başarılarının temelini oluşturmuştur. Bu gelenekten gelen Rus sinemacılar Sovyet sinemasının temellerini atmış ve sinemada yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuşlardır.

2. 2. Devrim Sonrası Rus Sineması

Sovyet sinemasının tarihi 1917'de başlamıştır. Posterevolüsyonel yıllar, genç Sovyet devletinin tarihinde karmaşık, keskin ve stresli bir dönemdir. Dünya Savaşı'nda yenilmiş ve zayıflatılmış bir ülke, iç savaşa zorlanmıştır. Genç Sovyet Cumhuriyetini boğmaya çalışan emperyalist güçler “Haçlı Seferi “ müdahaleleri gibi ülkenin huzur ortamını bozmaya çalışmışlardır. Sadece müdahale ve iç savaşın sona ermesiyle Sovyet Rusya barışçıl sosyalist devleti inşa etmeye başlamıştır (Martinenko, 1974: 99).

Genç Cumhuriyet, iç politikalarını açıklamak ve kitleleri eğitmek için sinematografini kullanmaya çalışmıştır. Film yapımcılarının birçok planının uygulanması, savaş, müdahale ve sabotajın neden olduğu çöküş durumunu yaratmıştır. Bu yüzden sinemanın özel film yapımcılarından alınarak devlet tekeline geçmesi gerekmiştir. Sovyet Rusya'nın kurucu lideri Vlademir İliç Lenin 29 Ağustos 1919 tarihinde sinemanın kamusallaştırılması için kararnameyi imzalamıştır (Gureviç, 1980).

Sovyet sinemasının oluşumu sırasında (1917-1921) özellikle önemli bir gelişme sürecini belgesel geçirmiştir. Bu, ucuzluk, sahnelenmenin karmaşık olmaması, topikal olaylara derhal tepki verme, gerçeklere ikna etme, açık bir şekilde gazetecilik odaklı olma fırsatından yararlanarak gerçekleşmiştir. Zaten ilk belgesel filmler ülkenin ve halkının hayatında en önemli olayları yansıtmıştır. Ekranda izleyiciler Kızıl Ordu tarafından kazanılan büyük devrimci mücadeleyi izlemiştir.

Lenin'in kararnamesi belgesel çekimleri için stimül olmuştur. Belgesellerin önemi, tarihin canlı görgü tanığı olmasındadır (Gureviç, 1980).

1920'li yıllar genç sanatın yükseliş dönemidir. Bu dönem sosyalist gerçekçilik sinemasında ortaya çıkması, oluşması ve çok sayıda seçkin filmin ortaya çıkması ile dikkat çekmiştir. Bu dönemin sınırları, bir yandan iç savaşın sona ermesiyle, diğer yandan 1929'da tam kolektifleşme politikasına, gelişmiş sosyalizmin inşasına geçilmesiyle işaretlenmiştir. 20'li yılların sonu, sinemaya ses gelmesi bakımından dikkat çekicidir. 20'li yılların ilk yarısında, daha sonra büyük başarılarla götürecek adımlar atılmıştır.

Halk Eğitim Komiseri A. V. Lunaçarski, V. I. Lenin ile 1922'de yaptığı konuşmada, Sovyet sinema filmlerinin yapımını geliştirme görevini üstlenmiştir. Aynı konuşmada Lenin, “sinema tüm sanatlardan bizim için en önemlisidir” fikrini dile getirmiştir. Bu Leninist değerlendirme, Sovyet halkının sinema sanatına karşı tutumunu büyük ölçüde belirlemiştir. Sovyet sinematograflarının izlediği yoldaki bilgi eksikliği, teorik tartışmalara yol açmıştır. Geçmişin kültürel mirasına karşı tutum sorunu çok keskinleşmiştir. V. I. Lenin, Proletkult'u (Proletarskaya kultura – proleter kültürü) klasik kültüre karşı nihilist bir tutum için eleştirmiş, “teorik olarak yanlış ve pratik olarak zararlı” olarak özel bir “proleter” kültür yaratma girişimlerini kınamıştır. Anlaşmazlıkların ortaya çıkmasında bazen geçmişin kültürünün keskin bir inkâr edilmesi olmasına rağmen, sinematik sürecin gidişatının Rus edebiyatının büyük ve ilerici geleneklerinin gelişmesiyle önceden belirlendiğine şüphe yoktur. 1920'lerde, çok sayıda yaratıcı grubun ortaya çıkışı, çarpıcı manifestoların yazılması, sinema sanatının doğası ve özellikleri, yeni bir yaşamın temalarına hakim olmak, onu doğru ideolojik konumlardan yansıtan problemler hakkında ciddi tartışmalar yapılmıştır (Martinenko, 1974: 99).

20'li yılların önde gelen sinematograflarının isimleri arasında, yönetmen Lev Vladimiroviç Kuleşov'un (1899-1970) ismi ilk sıralarda çekilmelidir. Sinemada, Ekim Devrimi'nden önce - 1916'da özel şirketlerden birinde çalışmaya başlamış; burada bağımsız bir prodüksiyona başlamadan önce sanatçı, oyuncu, yönetmen yardımcısı olarak çalışmıştır. Sinemada ilk adımlardan itibaren, sinema teorisinin

sorularına meraklı ve yönlendirilmiş bir ilgiyle yaklaşmıştır. L. V Kuleşov sinema teorisinin kurucusu, sinema dilinin büyük reformcusu olarak Sovyet ve dünya sinema tarihine geçmiştir. Kuleşov, değişime duyulan ihtiyacın farkındaydı. Oyuncuların gözle baktıkları, icat edilmiş ölümcül tutkuların dünyası, sonsuz derecede modern hayattan uzaktı. Bu nedenle teorisinin ana fikirlerinden biri, sinematografinin yaşama maksimum yaklaşımı, dönemin ruhunu yakalama isteği olmuştur. L. V. Kuleşov, yalnızca bu tür sanatın doğasında var olan, sinemanın olanaklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Daha sonraları “Kuleşov Etkisi” olarak bilinen deneyde, yönetmen aynı çerçeveyi bağlamış ve aktör I. Mozzhukhin'i bir çocuk tabutunun farklı görüntüleriyle, bir çorba kâsesiyle, bir kızla göstermiştir. İzleyiciler bu kareleri “kaynaşmış” gibi algılamıştır. Seyirci, görüldüğü gibi, babasının trajedisini, açlık sancılarını, sevgilinin heyecanını ileten oyuncunun sanatına hayran kalmıştır. Yönetmen konuyla ilgili şöyle yazmıştır: “Keşif beni şaşırttı. En büyük düzenleme gücüne ikna oldum. Kurulum, hareketli görüntülerin yapımının temelini oluşturur!” (Kuleşov, 1969: 8).

Sanat, ekranda gerçek dünyayı sanatsal olarak yeniden yaratma yeteneğidir. Sinematograf, yeni bir ekran zamanı ve mekan yaratma yeteneğine sahiptir, L. V. Kuleşov'un bu sonucu inkar edilmemiştir. Ekranda gerçek dünyayı yeniden yaratma yeteneği sanatsal olarak yeniden tasarlanmıştır. Kuleşov sinematografin yeni bir ekran zamanı ve mekânı yaratabilme sonucuna varmıştır. Kuleşov, XX. Yüzyılın dinamiğinin keskin montaj ritimlerine karşılık geldiğine inanmıştır, resimlerini kısa parçalara ayırmıştır. Hızlı stili Sovyet tarzı bir okulun temellerini atmıştır. Resmi yerleştirmenin yeni ilkeleri görsel karar, oyunculuk ve dramanın yeniden yapılandırılmasını gerektirmiştir. Çerçevenin algılamasındaki kısalık, çerçevenin son derece net, anında okunabilir bir kompozisyonuna, nötr bir arka plana yol açmıştır. Zaman kısıtlamaları, aktörleri açık bir şekilde ifade etmeye zorlamış ve deneyimi yoğun bir şekilde aktarmıştır. L. V. Kuleşov bir kelime gibi, karmaşık bir karakter yapmak için bir çeşit insan taklitçisi “alfabe” yaratmaya çalışmıştır. Bununla birlikte, bu ilginç oyunculuk deneyiminin olanaklarını sınırlandırmak için ilginç bir araştırma ve deney yönü bulmuştur. Kuleşov'un teorik ilkeleri öğretimde somutlaştırılmıştır (Plaxov, 2009).

1924'te Kuleşov “Bolşeviklerin Ülkesinde Bay'ın Olağanüstü Maceraları” filmini çekmiştir. Yönetmen bu komedi filmiyle o yılların en önemli filmini yaratmıştır. Film, yabancı basınla alay ederek Sovyet ülkesindeki yaşamın propagandasını yapmıştır. Filmin kahramanı, Moskova'ya gelen Amerikalı senatör Bay West, Sovyet gerçeklik hakkındaki saçma fikirlerini oynayan bir grup maceracının eline geçmiştir. Filmin sonunda, maceraperestler ortaya çıkıyor ve Bay West'in çok korktuğu 19 yaşındaki Bolşeviklerden biri onu yeni Moskova'nın hayatı ile tanıştırıyor (Plaxov, 2009).

Kuleşov'un sinematik çözümlerinin olgunluğu, büyük ölçüde seçkin Sovyet film yönetmenleri Eisenstein ve Pudovkin'in keşfini öngörmüştür. Geçen yüzyılın 20'ci yılları Sergei Mihayloviçich Eisenstein'ın yaratıcı aktivitesinin başlangıcı yılları olarak kabul görmektedir. Eisenstein, tiyatroda kısa bir süre çalıştıktan sonra 1924'te sinemaya gelmiştir (Vlasov, 1964: 14).

Zaten Eisenstein'ın ilk filmi Sovyet sinemasında temel olarak yeni bir fenomen haline gelmiştir. “Grev” filmi (1925), Rus işçi sınıfının devrimci hareketini anlatmaya yönelik bir dizi filmde biri olmuştur. Yönetmen kasıtlı olarak kurgu sinemasının alışılmış figüratif araçlarını reddetmiştir: dikkatini bireysel karakterlere değil, tüm kahraman grevci işçiler ekibinin imajına yoğunlaştırmıştır. Filmde geleneksel bir komplo da yoktu: bir kronik olarak stilize edilmiş bir resimde izleyici, Çarlık Rusya'nın fabrikalarının birinde grev bölümlerini görmüştür (Eisenstein, 2013: 37).

1925'te, 1905 devriminin yirminci yıldönümüyle bağlantılı olarak, Sergei Mihayloviç'e “1905” destanının filmini yapması görevi verilmiştir. Başlangıçta, senaryo ilk Rus devriminin olaylarının çoğunu kapsıyordu, ancak daha sonra yönetmen tek bir bölüme “Potemkin” zırhlısındaki ayaklanma üzerine odaklanmaya karar vermiştir. Filmde, merkez bölümleri sıralayan iyi yapılandırılmış, iyi düşünülmüş bir drama vardı: ayaklanmanın başlangıcı, Odessa'ya savaş gemisinin gelişi, vatandaşların Odessa merdivenlerinde vurulması ve isyankar gemilerin isyancı denizcileri pasifize etmek için gönderilen amiral filosu ile buluşması filmin en

önemli sahneleridir. Daha sonra, Eisenstein, filmin dramaturgisinin ayak kanunları uyarınca inşa edildiğini bile söylemiştir (Freylih, 2002: 108).

L. Feichtwanger, “Başarı” romanında, yirminci yüzyılın bir sembolü haline gelen işaretleri en parlak şekilde yansıtan bir eser örneğine ihtiyaç duyduğunda, edebiyat, resim veya tiyatroya başvurmamıştır. Genç ve dinamik film sanatını seçmiştir. “Potemkin Zırhlısı” filmi örnek olarak gösterilebilir. Çarlı Çaplin filmi dünyanın en iyi filmi adlandırmıştır. Film yarım asır boyunca tüm zamanların en iyi filmleri listesinde ilk sıranın sahibi olmuştur. İlginçtir ki, birçok araştırmacı, sinemanın doğum gününü, 1895’te ilk şeritleri sergileyen bir an değil, 1925. yıl, “Potemkin Zırhlısı” filminin ekranlarına çıkış tarihi olarak görmektedir (Martinenko, 1974: 98).

“Potemkin Zırhlısı” filminde ayrıntılı, derinlemesine bireyselleştirilmiş karakterler yoktur. Savaş gemisindeki tarihsel ayaklanmayı anlatan yönetmen, oyuncuların ayrıntılı özellikleri üzerinde durmadan genel olarak görüntüleri çekmiştir. Eserin ana karakterinin kütesinin monolitinde, yalnızca göze çarpan kahramanların izole edilmiş yamaları göze çarpmaktadır. Ancak, bireysel imgelerin sanatsal değeri geleneksel yazım yöntemleriyle tükenmemiştir. Bir veya başka bir karaktere tahsis edilen çekim miktarına göre belirlenmemiş, içerikleri eylemin nihai sonucuna düşürülmemiştir. Kurtlu et yemeyi reddeden denizcilere karşı misilleme beklemesinin, komünist Vakulinchuk’ın çılgılığıyla kesilmesi tesadüf değil: “Kime ateş ediyorsunuz?” Bu çılgın isyan için bir işaret haline gelmiştir (Eisenstein, 2013: 38).

Eisenstein, en yüksek acıklı notta yaşanan ayaklanma hakkındaki ekran anlatımını bozmuştur. Potemkin’deki performansı bir zafer olarak yorumlamış, çünkü tarih perspektifinde 1905 devrimi, Ekim Devrimi’nin bir provasası olarak lanse edilmektedir. 23 Kırmızı bayraklı savaş gemisi, Amiral filosundan geçmeden yenilmezdi. Film, sosyalist gerçekçilik, ideoloji, partizanlık, milliyet, doğruluk ve devrimci gelişimde gerçekliğin imgesi ilkelerinin klasik bir ifadesi haline gelmiştir. Film, tarihin ve insanın birliğini, devrimci kitlelerin tarihin akışı üzerinde yaratıcı bir dönüştürücü etkisinin olabileceğini iddia etmiştir. Yazarın pozisyonu açıkça parti

yönelimliydi: devrimci hareketin ideallerinin kurulması için ilerlemenin savunuculuğu kabullenmiştir (Martinenko, 1974: 101).

Eisenstein'ın çalışmalarında, Ekim ayının bu döneminde devrim tarihine bir başka çekiciliği daha var. 1928'de “Ekim” filmini çekmiştir. Yine, yönetmen, büyük bir olay kapsamı aktarmaya çalışmış, yoğun görüntü gücüne karar vermiştir. Filmin en iyi sahneleri, Ekim ayında ana anları yansıtan silahlı ayaklanma, kendi içinde figürativite ve belgeselde birleşmiştir. Filmin kahramanları arasında Ekim Devrimi'ne gerçek katılımcıları vardır. “Ekim”, V. I. Lenin'in imajını yaratma girişiminde bulunan ilk filmlerden biridir. 1929'da, Aleksandrov ile birlikte Eisenstein, sosyalist ilkelerin modern köyün hayatında ortaya çıkışı hakkında “Eski ve Yeni” isimli filmini yapmıştır. “Eski ve Yeni” filminde tüm filmde (köylü Marfa Lapkina) bir kahraman vardı, dramaturgisi daha geleneksel olmuştur (Eisenstein, 2013: 43).

Eisenstein'ın çalışmalarının çoğu ve özellikle de sinemanın gelişimi için son derece önemli olan fikirlerini ifade ettiği makaleleri tartışmaya neden olmuştur.

Eisenstien`dan sonra Rus sinemasının en önemli figürlerinden birisi Vsevolod Pudovkin olmuştur. Vsevolod Pudovkin (1893-1953) 1920 yılında sinemayla tanışmıştır. Pudovkin`in hayatı sanatı kadar ilginç olmuştur. Moskova Üniversitesinde eğitim aldıktan sonra Birinci Dünya Savaşı'na katılmış, 3 sene boyunca Alman esaretinde bulunmuştur. Devlet Sinematografi Okulu'nda önce ünlü yönetmen Gardin ile birlikte çalışmış, sonralar ise Kuleşov'un stüdyosunda çalışmıştır. V. Pudovkin, sinema yaşantısı boyunca senaryo yazarı, yardımcı yönetmen ve oyuncu olarak çalışmıştır. Bununla birlikte sanatçı yönetmen olarak ilk filmini 1925 senesinde “Satranç Ateşi” isimli komedi türündeki belgesel film ile gerçekleştirmiştir. Sanatçıya esas ünü 1926 senesinde çektiği “Anne” filmi getirmiştir. Filmde yönetmenin olağanüstü yetenekleri ortaya çıkmıştır. “Anne” filmi, Rus edebiyatının klasiklerinden olan Maksim Gorki'nin aynı ismin romanından uyarlanmıştır. Yapıtında, 1905-1907 devriminin arifesinde Rusya'nın hayatını betimleyen yazar, halktan, işçilerden ve köylerden gelen insanlara özellikle dikkat etmiştir. Roman komplosunun gelişimi ana karakterlerin – doğal ve bilinçli olarak

devrimci harekete katılmaya gelen Nilovna ve oğlu Pavel Vlasov'un ruhsal evrimi tarafından yönlendirilmiştir. Bu kahramanların ortasında, yazar geleceğin insanların karakterlerini tahmin etmiştir. Romanla kıyaslandığında filmdeki Pavel Vlasov karakteri daha da acımasız biçimde gösterilmiştir. Pavel'in eylemlerine, sarhoş bir koca tarafından tehdit edilen bir annenin küçük düşürülmesi ya da sömürsünün adaletsizliği gibi insan şikâyetine ve acısına yer verilmiştir. Boyanmış gençlik idealizmi ve yeraltı çalışmaları için coşkusu, ürkütücü sevgi ve afişle birlikte çalıştığı gösterinin başında Kazaklara karşı cesareti övülmüştür (Graşenkova, 1982: 60-63).

Nilovna'nın kişiselleştirilmiş görüntüsü, gelişimde olduğu kadar derin ve canlıdır. Davranış tarzında dramatik bir değişim yaşanmış, anne insan onurunu anlarsa, manevi olarak düzelmiş ve devrimcilerin bir üyesi olduğu görülmüştür. Finaldeki anıtsal portre kompozisyonları, anne oğlunun ellerinden düşen afişi çok acıklı bir hal ile karşılamıştır. Filmin yazarları, yetersiz sessizlik araçlarıyla sınırlandırılmış, Paul'un duruşmadaki sıcak duygularını ifade edememişler ve tam da ideolojik konumun, kahramanın düşüncelerinin ve duygularının ifade edildiği gibi gösterilmesi kararlaştırılmıştır. Halk sanatı geleneklerini takiben, pozitif kahramanları sadece ruhsal olarak değil, aynı zamanda fiziksel olarak da mükemmel olarak resmetmişlerdir. Filmin sonu trajediyle sonuçlanmıştır. Paul'un ölümü sonrasında Nilovna Kazak atlarının toynakları altında ölmüştür. Ancak bu trajedi umutsuz değildir. Filmin sonu tıpkı baharın gelişi gibi devriminde geleceğinden haber verir niteliktedir (Ruskiy Yazık Na Rubejom, 1974 Sayı 2).

“St. Petersburg'un Sonu” (1927) filmi, zamanın tarihiyle ilgili, devasa bir epik şiir olarak tasarlanmıştır. Şehrin tarihi birkaç yıl içinde üç isim değiştirmiştir: Petersburg - Petrograd - Leningrad. Filmin konusu Puşkin'in “Bronz Süvari” şiirinden ilham almıştır. İçinde, Puşkin gibi, devletin ve insanlığın bir düzenlemesi olan Şehrin “yüzleşmesi” sorunu var. Ancak Bronz Süvari'nin kahramanından farklı olarak, filmin kahramanı, kaderinde milyonlarca insanın kaderini oluşturan isimsiz bir köylü adam tasvir edilmiştir. Filmin sonunda Ekim Ayaklanmasının başlangıcını işaret eden sinyaller verilmiştir (Graşenkova, 1982: 71).

“Cengiz Han'ın Soyundan” (1928) filminin konusu, tesadüf eseri Cengiz Han'ın soyundan gelen ve neredeyse kukla devletinin başına gelen fakir Moğol hakkında keskin bir entrikaya dayanmaktadır. Bununla birlikte, sanatçının zaman, tarih ve devrim hakkındaki sürekli düşünceleri doğu toplumu için ilk kez sahnelenmiştir (Martinenko, 1971: 105).

Kuleşov, Eisenstein ve Pudovkin sadece Sovyet sinemasının değil aynı zamanda tüm dünya sinemasının öncülüğünü yapmış devasa dehalardır.

2. 3. 1930`larda Rus Sineması ve Sesli Sinemaya Geçiş

1930'ların başı sinemaya sesin gelmesiyle dikkat çekmektedir. 1926 gibi erken bir tarihte, bu alanda ilk çalışma P. Tager başkanlığında Moskova Devlet Üniversitesi'nde başlamıştır. 1928'de ilk kez deneysel bir ses kamerası gösterilmiştir. Aynı yıl Leningrad'da (Şimdiki ismi Saint-Petersburg), A. Şorin tarafından oluşturulan bir ses filmi ekipmanı örneği üzerinde çalışılmıştır. İlk halka açık film oturumu 1929'da Leningrad'da gerçekleşmiştir. Bir yıl sonra Moskova'da “Sanat” ses sineması açılmıştır. 1930'da teknik personel yetiştirmek için Leningrad Ses Film Mühendisleri Enstitüsü kurulmuştur. 1936 senesinde Kazan Sinema Meslek Yüksek Okulu Açılmıştır. Ses sinemasının muazzam sanatsal olanaklarına hakim olmak için, çalışanların eğitimini güçlendirmek de gerekli olmuştur. 1930'da Devlet Sinema Komitesi, yönetmenlik, senaryo yazımı, kamera bölümleri Devlet Sinematografi Enstitüsü'ne dönüştürülmüştür (Baskakov, 1989: 175).

Teknik ve yaratıcı yeniden yapılanma, RSFSR'nin (Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti) tüm sinematografisinin üretim üssünün genişletilmesiyle aynı zamana denk gelmiştir. 1930'da ülkenin en büyük film stüdyosu Mosfilm (Moskova Film) faaliyete geçmiş, Leningrad'daki çekim alanları büyük ölçüde genişletilmiş ve 1930'da bir film kopyalama fabrikası kurulmuştur. 1936 senesinde Soyuzdetfilm uzman film stüdyoları (çocuk ve genç sinema filmlerinin yapımı için) ve animasyon filmlerin çekimi için Soyuzmultfilm açılmıştır. Komünist Partinin edebi ve sanatsal örgütlerin yeniden yapılandırılması kararını alması 30'lu yılların ilk yarısında Rus

Sovyet sinematografisinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Tüm yaratıcı mesleklerin ustalarının sosyalist gerçekçilik yöntemiyle başarılı bir şekilde ustalaşması, RSFSC'nin sinema sanatında yeni bir yükselişe geçmesine neden olmuştur. Sosyalizmin kapsamlı inşası bağlamında belgesel ve popüler bilim filmlerinin önemi artmıştır (Baskakov, 1983: 178).

Özellikle geçen yüzyılın 30`cu yılları konu bakımından Sovyet sinemasında Sovyet hayatını, komünist yaşamını ve beraber yaşam alanlarının (Kolhoz) tebliği esas alınmıştır. Sinemada belgesel filmlerin çekimine büyük özen gösterilmiştir. Dönemin en büyük sinemacılarından Vertov 1934 senesinde çektiği “Lenin’in Üç Şarkısı” adlı belgesel filmle ülke çapında tanınmıştır. 30'larda çekilen”Donbass Senfonisi”, “Çoklardan Biri”, “Bugün”, “İspanya”, “Chelyuskin”, “Lenin gibi olacağız” ve “Mighty Stream” gibi belgesel filmler kendi unikallığı ile seçilmiştir. Gorki'nin girişimi üzerine, “Bir Gün İçinde”ve Sovyetler ülkesinin farklı yaşamını yakalayan “Yeni Dünya Günü” adlı belgesel filmlerinde çekimi bu döneme tesadüf etmektedir. Popüler bilim ve eğitim filmleri çekimleri genişlemiştir. Bu filmlerin arasında en ünlüleri “Denizin derinliklerinde” (1938), “Puşkin El Yazmaları” (1937), “Tretyakov Galerisi” (1939), “Yaşamın Gücü” (1941) gibi filmler olmuştur. 30'lu yıllarda E. Çudakova yönetiminde”Avtodor” adlı bir eğitim ve teknik film kursu kurulmuştur. Popüler bilim sinemasında ileri düzeylere sahip yetenekli film yönetmenleri A. Zguridi, V. Nikolai, B. Dolin ve diğerleri, “Bilim ve Teknoloji” isimli bilim dergisini yayınlamayı başarmıştır (Martinenko, 1971: 136).

1930'lu yıllarda sanatsal sinematografide yeni bir yükseliş yaşanmıştır. Kaba sosyolojinin etkisi, filmlerin şematik ve göstericiliğinin üstesinden gelmesi anlaşılmıştır. Rusya'nın sinematografı, yaratıcı çalışmalarıyla Sovyet sanatının temel ilkelerini - doğruluk, Bolşevik ideolojisi, milliyetçiliği ve yüksek sanatsallığı savunmuştur. İlk sesli filmleri “Hayata bir yolculuk” (1931, yönetmen Eck), “Altın Dağlar” (1931, yönetmen Yutkeviç) isminde yayınlanmış ve Rus sinemasında sesli dönemin temellerini atmıştır. 1932'de yönetmen Yutkeviç tarafından “Tezgah” isimli film çekilmiş, filmde işçi sınıfı sosyalizmi savunulmuştur. Filmde yaratıcı emek konusunda yeni bir insanı eğitmenin güvenilir bir şekilde çözülen konusu, bir işçinin

ilk tam kanlı gerçekçi görüntüsü yansıtılmıştır. Sovyet halkının birlik içinde üretim, sosyal ve aile-günlük ilişkileri gösterme yeteneği, bu filmi Sovyet sinemasının gelişiminde önemli bir kilometre taşı yapmıştır. Aynı sorular, ancak daha az tutarlı bir şekilde A. Macheret'in "İşler ve İnsanlar" (1932) filminde de ortaya konulmuştur (Plaxov, 2009).

Modern tema komedide de kendine özgü bir yorum bulmuştur. 1934'te yönetmen Alexandrov ilk "Mutlu Çocuklar" adlı müzikal filmini çekmiştir. Neşeli bir bakış açısı ile aşılan film, izleyici kitlesi tarafından iyi karşılanmış ve yurtdışında tanınmıştır.

1934'te Lenfilm film stüdyosu, Rus Sovyet sinematografisinin önemli bir eseri olan Chapaev filmi çekmiştir. Çağın psikolojisine ve ana karakterine yeterince önem veren giren film yönetmenleri Vasiliev kardeşleri, tarihsel devrimci bir filmin ilkelerini geliştirerek sanatta gerçekçilik anlayışını derinleştirmiştir. Filmin ideolojik zenginlikleri, İç Savaş yıllarında partinin öncü ve örgütleyici rolü olan Sovyet halkının kahramanlıklarının gerçeğe uygun gösterilmesinde yatmaktadır. Kompozisyonun klasik bütünlüğü, dramatik, yönlendirici ve görsel yorumların birliği, olağanüstü oyunculuk topluluğu, organik içerik ve biçim, Rus ulusal kültürü için filmin önemi, sinema sanatının önemli bir eseri olarak rolünü belirlemiştir (<https://www.kino-teatr.ru/kino/movie>).

1930'ların ilk yarısı aynı zamanda, gerçekçi görüntülerin, karakterlerin, diyalog sanatının ve kompozisyonun gelişimini derinleştirmeye yardımcı olan klasik edebiyatın mirasından yararlanmıştır. Tiyatro dramaturgisi ve nesri sinemanın yaratıcı ustalığını büyük ölçüde etkilemiştir. Rus sinemacıları konu bakımından zengin olan Rus edebiyatından yararlanmaya başlamıştır. 1934 yılında, Rus klasiklerinin uyarlanması üç 3 muhteşem ortaya çıkmıştır. A. İvanovski'nin yönettiği M. Saltıkov-Shchedrin'in "İudushka Golovlev"; romanından uyarlanan aynı isimli film, G. Doşal ve Stroyova'nın yönettiği F. Dostoyevski'nin "Netočka Nezvanov" ve "Beyaz Geceler" adlı kısa öykülerine dayanan "Petersburg Gecesi" ve V. Petrov'un yönettiği Ostrovski'nin aynı isimli oyununa dayanan "Fırtına" filmleri 3 önemli Rus yazarın eserlerinin başarılı sinema uyarlamalarıdır. Senaristler, bu

filmlere en büyük aktörlerin katılımının edebi metni daha da güçlendireceği kanaatini savunmuştur. Ünlü Fransız dramaturgu Maupassant'ın “Donut” isimli oyunu 1934’de M. Romm tarafından sinemaya uyarlanmıştır (Razlogov, 2010: 361).

1930'ların ikinci yarısının Rus Sovyet sineması, sosyalizmin kurucusu rolünü üstlenmiş, özellikle halkın emek coşkusu tamamen yansıtmıştır. “Madenciler” (1937, yönetmen Yutkeviç), “Eylül Ayı Gecesi” (1939, Yönetmen Barnet) ve diğerleri sosyalist kuruculuğunun sinemaya yansımalarının en iyi örnekleridir. Başrolün ölçeğine sinema ustaları tarafından karar verilmiştir. İşçi sınıfının düşmanlarının entrikalarına karşı mücadelede, yeni bir yaşam inşasında Komünist Parti'nin propagandasını yapmak görevini Rus sineması üstlenmiştir. Bu nedenle Komünist Parti'yi öven filmler çekilmiştir. 1938 senesinde yönetmen Erler tarafından “Büyük Vatandaş” isimli film çekilmiştir. Seyirci nezdinde film büyük bir başarı kazanmıştır. Komünist Parti'sinin mücadelesini anlatan iki bölümden oluşan filmde oyuncu N. Bogolyubov'un büyük bir sivil mizacıyla Leninist bir parti lideri imajını yaratmıştır. Partinin toplum tarafında imajının yükseltilmesi amacıyla çekilen filmlerin diğer bir amacı insanları kolektif yaşam alanlarının insanlar tarafından kabullenmesine de hizmet etmiştir. Sovyet köyünün yeniden örgütlenmesinin karmaşık süreçleri, Eisenstein'ın bitmemiş filmi “Çayır” (1935–37) filminde, Sholokhov'un “Yükseltilmiş Bakire Toprakları” filminde (1940) yansıtılmıştır. Hepsinden önemlisi, savaş öncesi yıllarda toplu çiftlik inşaatı çalışmaları yönetmenler Zarkhi ve Kheifits tarafından yapılan “Hükümet Üyesi” (1940) filmiyle beyazperdeye aktarılmıştır. Yetenekli oyuncular Maretskaya, Alexandra Sokolova görüntüsünde somut bir karaktere sahip, yeni bir Sovyet insanının psikolojisini büyük ustalıkla seyirciye ulaştırmışlardır (Melvil, 1982).

Sovyet gerçekliği ile ilgili filmlerde, gençliğin yaşamının teması önemli bir yer işgal etmiştir. Savaş öncesi dönemde dürüst Sovyet genci imajını yaratan etkileyici birçok filme yapılmıştır. Başarılı Sovyet genci teması ünlü yönetmen Gerasimov tarafından sıkça işlenmiştir. Şiddetli romantizmin ciddiyeti ile birlikte derin iyimser filmleri “Yedi cesur” (1936) ve Komsomolsk (1938), Kuzey Kutbu'ndaki kış işçilerinin hayatını konu edinmektedir. Komsomolsk'un Amur

şehrinin genç inşaatçılarından bahseden filmde ekran dramaturgisi başarılı bir şekilde işlenmiştir. Filmlerin kahramanları ahlaki karaktere sahip, orijinal yurtseverlerdir. Gerasimov “Öğretmen” (1939) isimli başyapıtında kırsal gençliğin iç dünyasının serveti üzerine yoğunlaşmıştır. Tüm bu Gerasimov filmleri, yaratıcı bir şekilde kendisine yakın olan bir takım ekibiyle yönetmenin çok ince ve hassas bir çalışmasıyla nitelendirilmiştir (Baskakov, 1983).

Daha tüm Sovyet ülkesinden “Büyük Vatan Savaşı” olarak anılan İkinci Dünya Savaşı’nın 1941-1945 periyodunu kapsayan dönem başlamamıştır. Buna rağmen Sovyet sinemacıları Almanya’da da yükselen Hitler’in faşistik ırkçı hükümetinin bir gün Sovyetleri de tehdit edeceğini hissetmişlerdir. Bu yüzden 1930’ların sonuna doğru Rus sinemasında faşizm karşıtı propaganda filmleri üretilmeye başlanmıştır. İzleyiciyi eğitmek için son derece daha önemli olan, nazantropik ideolojiyi ve Nazilerin kitle terörünü açığa vuran faşizm karşıtı filmlerin kitleye ulaştırılması olmuştur. Derinlikler entelektüel yanılsamaların, ırkçılığın, müstehcenlikle mücadele ihtiyacının çöküşünü göstermiştir. “Askerler” (1938, yönetmen Maçeret), “Oppenheim Ailesi” (1939, yönetmen Roshal) filmleri ve diğerleri de faşizm karşıtı temaya adanmıştır (Razzakov, 2012: 121).

1930’ların sonuna doğru Sovyet sinemasında komedi türünde çekilen filmler de literatürde kendine has yer edinmiştir. Sovyet komedisine en büyük katkısı Alexandrov ve Pireva’nın müzikal komedileri yapmıştır. “Mutlu Çocuklar”ın ardından Alexandrov,”Sirk” (1936), “Volga-Volga” (1938), “Işıklı Yol” (1940) filmlerini yönetmiştir. Savaş öncesi en iyi komedi filmlerinde Alexandrov, aktris L. Orlova’nın cömert iyimser yeteneğini ve besteci Dunaevsky’nin şarkı yeteneğini ortaya koymuştur. Yönetmen Pireva’nın kendine özgü mizaçları, Sovyet komedisinde orijinal yönü oluşturan “Zengin Gelin” (1938), “Traktörcüler” (1939), “Domuz ve Çoban” (1941) filmlerinde tam olarak ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin sahneleri, ortak bir çiftlik köyünün çalışanları arasında pozitif bir ideal, yeni sosyalist ilişkilerin iddiasıyla mücadelede özgür emeği öven sahneler, halk oyunları, lirik şarkıları ve monologları ile birleştirilir. Pireva’nın komedileri, dışardaki mütevazı az bulunan bir manevi zenginlik taşıyan arkasındaki toplu çiftlik inşaatı kahramanlarının

görüntülerini yaratan oyuncu N. Kryuçkov, M. Ladinina, B. Andreev'in yeteneklerini ortaya çıkarmıştır. Diğer en iyi komediler, K. Yudin tarafından çekilen “Karakterli Bir Kız”(1939), T. Lukashevich tarafından çekilen “Bulmaca”(1940), ve A. Ivanovski “Müzik Tarihi” (1940) filmleridir. Bu filmlerde Rusya'nın en yetenekli komedyenleri F. Ranevskaya, R. Plyatt, Z. Fedorova, E. Garin, V. Serova, L. Telikovskaya ve diğerleri rol almıştır (Baskakov, 1983).

Sosyalist gerçekçilik yönteminin verimliliği, 1930'ların ikinci yarısında yaratılan tarihi-devrimci filmlere yansımıştır. RSFSC'nin görüntü yönetmenleri, Ekim Devrimi ve İç Savaş'ın dünya tarihindeki önemini kendi sanatlarıyla ortaya koymaya çalışmışlardır.

Yönetmenler sinema sanatını yüksek sanatlar seviyesine ulaştırmaya çalışmışlardır. Tarihsel ve devrimci dramada “Dün Güce” filmi örnek teşkil etmektedir. İki ailenin keskin bir çatışması bağlamında Moskova'daki Ekim Devrimi olayları anlatılmıştır. Kozintsev ve Trauberg'in yönettiği Bolşevik Maxim'e ilişkin üçlemenin yazarları, niyetlerini geniş bir destan tuvali biçiminde somutlaştırmıştır. “Maxim'in Gençliği” (1935), “Maxim'in Dönüşü” (1937), “Vyborg Sahilinde” (1939) ismini taşıyan üçleme aksiyon filmleri, reaksiyon yıllarını, devrimci hareketin yükselişini ve Sovyet devletinin ilk adımlarını kapsamıştır. Üçlemenin merkezinde, profesyonel bir devrimci Leninist olarak büyüyen, genç Maxim var. Eylemin atmosferi gerçekçi bir şekilde doğrudur, müzik etkileyicidir. Bu filmde, yönetmenler başarılı bir şekilde bir sinema romanı üretmişlerdir (Melvil, 1982: 197).

“Baltık Milletvekili” (1937, yönetmen Zarkhi, Kheifits) ve “Biz Kronstadt'lıyız” (1936, Yönetmen Dzigan) filmleri tür ve üslup özellikleriyle çelişmiştir. Bunların ilki olan ileri bilim adamı Profesör Polezhaev'in imajının manevi içeriğine değinmiş ve onun örneğiyle, partinin rolünü, V. I. Lenin'in Rus entelijansiyasını devrimci mücadeleyle tanıştırmakta rolünü göstermiştir. Yönetmenlerin yorumunda, özel tarih çok sanatsal bir genelleme haline gelmiştir. Yazarlar tarafından “Biz Kronstadt'lıyız” için farklı bir yol seçilmiştir. Aktörlerin özlü, ancak akılda kalıcı özellikleri ile devrimci kitlelerin mücadelesinin geniş bir resmini yaratmışlardır. “Baltık Milletvekili”, Rus Sovyet sinematografisinin yeni

aşamasında, Pudovkin`nin”Ana” filminin, “Biz Kronstadt'lıyız” ise Eisenstein'ın “Potemkin Zırhlısı” adlı filminin geleneklerini geliştirmiştir (Razzakov, 2012: 121).

Bu dönemde Rusya'nın tarihsel geçmişine adanmış filmler büyük bir vatanseverlik rolünü oynamış, Rus halkının ve Sovyetler Birliği'nin diğer kardeş halklarının özgürlükleri ve bağımsızlıkları için mücadelelerini ıııklandırmıştır. Devlet adamları, askeri liderler ve ulusal kahramanlar - tanınmış kişilikleri anlatan filmler sinemanın ana temasını oluşturmuştur. İki bölümden oluşan tarihsel “Birinci Peter” filmi 1939 sahnesinde beyazperdeye aktarılmıştır. Peter karakterinin N. Simonov tarafından ustalıkla somutlaştırıldığı iddialı sahnelenme, sanatsal görevlerin cesur çözünürlüğü ile ayırt edilmiştir. Eisenstein'ın “Alexander Nevsky” (1938) tarihi filmi, 13. yüzyılda Rus askerlerinin Alman “köpek şövalyelerine” karşı kazandığı zaferden bahseden izleyicinin yurtsever duygularına dönük tasarlanmıştır. Nevsky'nin destansı görüntüsü, müziğin ve görüntünün eşsiz birliği , buz katliamı sahnesinin montaj yorumu klasik hale gelmiştir. Tarihsel-biyografik filmi “Minin ve İtfaiyeci”(1939) ve “Suvorov” (1941) filminde yönetmen Pudovkin, tarafından özel bir sanatsal öneme sahip olduğu aralarında A. Suvorov ve N. P. Cherkasov gibi önde gelen Rus generallerinin görüntülerini yeniden yaratmıştır (Baskakov, 1983).

1938-40'ta yapılan Gorki'ye ilişkin üçleme, Sovyetler Birliği'nde ve yurtdışında geniş bir kabul görmüştür. yönetmen M. Donskoy “Gorki'nin Çocukluğu”, “İnsanlarda”, “Üniversitelerim” isimli 3 filmle yazarın otobiyografik öykülerine dayanmıştır. Farklı kuşakların aktörleri renkli gerçekçi görüntülerin bir galerisini yaratmıştır. Sosyalist gerçekçilik yöntemine hakim olan 1930'ların Sovyet Rus sinematografisi önceki dönemin sanatsal kazanımlarını çoğaltmış ve derinleştirmiştir.

2. 4. Savaş Sırasında Rus Sineması

Büyük Vatan Savaşı, Stalin'in tüm önceki politikasının doğruluğunu dünyaya açıkça gösteren test olmuştur. Ve toplumun tüm alanlarında: ekonomi, politika, kültür gibi alanlarda politikalar fes edilmiştir. 1930'lu yılların başlarında halkların

liderine, merkezileşmiş bir devletin inşasına ve Sovyetler Birliği'nin 1941'de sona ermesine inanmış bir muhalif kitle oluşmuştur. Ve Stalin'in eleştirmenleri ne söylerse söylesin, savaşın ilk aylarındaki hatalar ve için onu nasıl azarlarlarsa da, gelecek Koba'nın eylemleri doğruluğunu kanıtlamıştır. Savaş öncesi yıllarda oluşturduğu sistem sayesinde, kısa sürede büyük bir ülkenin nüfusunu düşmanı kovmak için harekete geçirmek ve ihtiyaç duyulan her şeyi kesintisiz bir şekilde ordunun emrine vermek için kesintisiz bir şekilde temin etmesini sağlamak için neredeyse tüm sanayiye Urallara aktarmak mümkün olmuştur (Gibbel, 1974: 118).

Büyük Vatan Savaşı'nın ilk günlerinden itibaren, RSFSC'nin sinematografı vatanseverlik filmleri yapmaya başlamışlardır. “Moskova'yı korumak için” dergisi de dahil olmak üzere, düzenli olarak bültenleri yayınlamak için malzeme çeken çizgi film ekipleri oluşturulmuştur. Yeni organize edilen “Voentekhfilm” film stüdyosunda (Moskova) askeri eğitim ve eğitim filmleri yapılmıştır (“Düşman Tanklarını İmha et”, “Savaşta Piyade”, “Alman Savunması ve Üstesinden Gelmesi”, “İstihbarat” vb.). Kurgu sinematografisi ilk başta “Zafer bizimdir” sloganı ile satirik animasyonlar ve filmler çekmeye başlamıştır. Bu yıllarda yapılan en iyi filmler arasında “Savaşta Üç Gün”(Yön. B. Olenin, I. Mutanov), “Patriotka” (Yön. V. Pronin), “Zhirmunk'te Bayram” (Yön. Pudovkin) ve diğer filmler gösterilebilir (Razzakov, 2012).

Savaşın ilk döneminde (1942-44), Moskova ve Leningrad'daki bir dizi film stüdyosu, Merkez'in yaratıldığı Alma-Ata kentine ortak bir film stüdyosu kurularak oraya taşınmıştır. Soyuzdetfilm Stüdyosu, Duşanbe şehrinde çalışmaya başlamıştır. Alma-Ata'da yapılan filmlerde daha çok Faşist Almanya` sına karşı verilen mücadelede Sovyet insanının emeği övülmüştür. 1942'de faşist işgalcilere karşı verilen mücadeleyi konu alan “Bölge Komitesi Sekreteri” adlı uzun metrajlı filmi yayınlanmıştır. Filmin merkezinde partizan hareketinin organizatörü olan Bolşevik Kochet konumlanmıştır. Karakterlerin güvenilirliği, ılımlı yön, oyuncuların yetenekleri, ilk filmin halkın intikamcılığı hakkındaki saygınlığını belirlemiştir. Ermler'in “Anavatani Koruyor” adlı filmi (1943), aynı zamanda, geçmişte partizan lideri olan ileri düzey kolektif bir çiftçi olan Rus kadının kaderini anlatan bir konuya adanmıştır. Savaş yıllarında Sovyet halkının yurtseverliği ve cesaretiyle ilgili

filmlerde çekilmiştir: “Zoya” (1944, yönetmen A. Arnshtam), “İstila” ve “Adam No. 217” (Gibbel, 1974: 120).

Batı Avrupa'nın köleleştirilmiş ülkelerindeki direniş hareketi hakkında filmler çekilmiştir. Komedi türündeki “Antoşa Rybkin” (1942, yönetmen K. Yudin) ve özellikle “Schweik'in Yeni Maceraları” (1943, yönetmen Yutkevich) hak ettiği başarıya ulaşmıştır. Sovyet seyircilerinin yurtseverlik eğitiminde büyük rol, bir zafer kazanmalarına inançları, Sovyet Ordusu'nun savaşçıları ve komutanları hakkındaki filmler çekilerek anlatılmıştır. K. Simonov'un senaryolarına ve oyunlarına dayanan filmler gerçekçilik ve psikolojik derinlik ile farklılık kazanmıştır: “Kentimizden gelen adam” (1942), “Bekle Beni” (1943), “İçinde Anavatanın Adı” (1943), “Ön” (1943), “Mart-Nisan” (1943), “Denizaltı T-9 Filmleri” (1943), “İki Savaşçı” (1943). Ermler tarafından 1945 senesinde çekilen “Büyük Kırılma” filmi Stalingrad savaşlarının kahramanlarından bahsi eden en önemli filmlerden birisi olmuştur (Razlogov, 2010: 385). Sert ve cesur film yapımlarında askeri yaşamın akut sorunları anlatılmıştır. Sovyet sinemasının en iyi aktörleri diyebileceğimiz Kryuchkov, Babochkin, B. Blinov, Serova, Zharov, B. Andreev, M. Bernes, Zhakov, M. Derzhavin, A. Zrazhevsky, Abrikosov ve diğerleri bu filmlerde ölümsüz kahramanlara hayat vermişlerdir (Razlogov, 2010: 386).

Kahramanlık teması, Sovyet askerlerinin ahlaki dayanıklılığı, 1944 senesinde Pireva'nın çektiği “Savaşın Sonraki Akşam Saat Altıda” isimli lirik komedi filmine konu olmuştur. “Yenilmezler” (1943, yönetmen: Gerasimov, M. Kalatozov), “Yerli Alanlar” (1945, yönetmen: Babochkin, A. Bosulaev) filmlerinde Sovyet halkının özverili emeği hakkında gerçeklere yönelik bir bağlantı anlatılmıştır. Tarihsel-biyografik film geleneği “Kutuzov” filminde ve özellikle “Korkunç İvan” serisinde yeniden canlanmıştır. Eisenstein'in, N. Cherkasov rolünde oynadığı filmde ulusal Rus devletinin birlik olarak düşman karşısında savaşması farklı metaforlarla işlenmiştir. Vatanseverlik eğitimi sorunu “İç Savaş: “Tsaritsyn Savunması” (1942, yönetmen Br. Vasiliev), “Adı Sukhe-Bator” (1942, yönetmen Zarkhi, Kheifits), “Kotovskiy” (1943) filmleriyle çözülmüştür (Rogova, 2010: 63).

Savaş yıllarının en iyi filmlerinden biri olan Raizman'ın yönettiği “Masha” filmi kuşatılmış Leningrad'ın çocuklarını anlatmıştır

Savaş yıllarında RSFSC'nin sinematografı tarafından üretilen filmler (100'den fazla başlıkla), Alman faşist istilacılarıyla savaşmak için halkın manevi güçlerini seferber etmeye yardımcı olmuştur. Aynı görev, muhabere gazeteciliği tarafından da yapılmıştır. Soyuzkinozhurnal, savaş bölümleri, arka çalışma raporları ve uluslararası bir kronik dahil olmak üzere düzenli olarak yayınlanmıştır. Savaşın ilk dönemindeki en önemli başarı, “Alman Askerlerinin Moskova Yakınlarındaki Romanı” (1941) yönetmenleri Varlamov ve Kopalin tarafından yapılan belgeseldir. RSFSC'nin belgesel film yapımcıları Büyük Vatan Savaşı'nın birçok kahramanca sayfasını görüntüye almıştır: 1942'de - “Leningrad Mücadelede” (yönetmen N. Komarevtsev), “Chernomortsy” (yönetmen V. Belyaev) - Sivastopol'un savunması üzerine; “Savaş Günü” (yönetmen Slutsky, 160 kameramanla çekilmiştir) - 12 Haziran 1942'de öndeki ve arkadaki cephe olayları hakkında; “Stalingrad” (yönetmen Varlamov), “Oryol Savaşı” (yönetmen R. Geek, L. Stepanova), “69 Paralel”, “İnsanların Yenilmezleri” - her iki film Belyaev tarafından yönetilmiştir (Gibbel, 1974: 148).

Bir dizi Doğu Avrupa ülkesinin Faşist boyunduruğundan kurtarılması üzerine ve Sovyet birliklerinin en önemli operasyonları üzerine belgesel filmler yayınlanmıştır. Belgesel filmler ayrıca sanat sinemasının en önemli ustaları Dovzhenko, Gerasimov, Raizman, Yutkeviç, Zarkhi, Kheifits tarafından da çekilmiştir. Büyük Vatan Savaşı'nın son aşaması, “Budapeşte”, “Viyana”, “Yugoslavya”, “Koenigsberg” belgesel filmlerinde özel bir güçle somutlaştırılmıştır. Almanya'nın yenilgisi hakkında “Berlin”, Japon emperyalistlerine karşı kazanılan zafer hakkında “Japonya'nın yenilgisi” belgeselleri tarihsel belge niteliği taşımaktadır. Batı Avrupa'daki askeri olaylara ithaf edilmiştir. Savaş dönemindeki belgesel film yapımcılarının kendine has bir sonucu, faşist Almanya'nın adalet zaferinin utanç verici sonunu gösteren Carmen'in yönettiği “Milletler Mahkemesi” (1946) filmidir. Savaş yıllarında savaş haber bültenleri ve belgesellerin oluşturulmasında belirleyici

rolü kameramanlar oynamıştır. 1941-45'te çok sayıda tarihi belge niteliğitaşıyan belgesel filmler çekilmiştir (Gibbel, 1974: 154).

2. 5. Savaş Sonrası Rus Sineması

Savaştan sonra ilk kez, Rus sineması ciddi zorluklar yaşamıştır. Üretilen filmlerin sayısında haksız bir düşüş, sanatsal kararlarda damgalara, tematik aralığın keskin bir şekilde daralmasına yol açmış ve yeni yaratıcı güçlerin akını sınırlamıştır. Yönetmen M. Chiaureli'nin “Yemin” (1948) ve “Berlin’de Güz” (1949) gibi bir dizi filminde, tarihsel materyal, ikonik dogmaların izlerini taşıyan şemalara yerleştirilmiştir. Ama gerçekçi gelenek hala sinemanın içinde mevcudiyetini korumayı başarmıştır. Yolun büyük bir bölümünde alınan karakterin incelenmesi, insan kaderinin ve zamanın konjugasyonu “Kırsal Öğretmen” filminin temelini oluşturmuştur. Aktör P. Kadochnikov tarafından canlandırılan Meresyev karakteri, o yıllarda ekran kahramanları arasında girmiştir. Çok popüler macera bantları “İzci” (1947, yönetmen B. Barnett) ve “Cesur İnsanlar” (1950, yönetmen C. Judin), Büyük Vatan Savaşı’nın malzemesine dayanarak çekilmiştir. “Akademisyen Ivan Pavlov” (1949) ve “Musorgsky” (1950) filmlerinde film biyografileri bölümü yeniden canlanmıştır; tarihsel kanvaları aynı zamanda gerçek güvenilirlikten uzak görüntü sergilemiştir. “Taş Çiçek” (1946) filmi renkli bir film etkisi bırakmıştır. Yönetmen A. Ptushko tarafından belirlenen ve operatör F. Provorovim tarafından “tricolor” yöntemini kullanarak çekilmiştir (Razzakov, 2012: 153).

Savaş sonrası yıllarda, gösterişli, kabataslak, “laklama” filmler sıklıkla ekranlarda görünmüştür. Bu, bir yandan, yaratılan film sayısını azaltmakla diğer yandan, sinematografik liderliğin yanlış sanatsal politikasıyla, diğer yandan popüler olan “çatışmasızlık” teorisiyle açıklanmaktadır. Ancak, bu olumsuz eğilimler elbette sinemanın ileri hareketini durduramamıştır. Savaş sonrası yılların en iyi filmlerinde, sosyalist gerçekçilik gelenekleri verimli bir şekilde gelişmeye devam etmiştir. En önemlisi, yönetmen Gerasimov'un sahnelediği Krasnodon kahramanları hakkındaki “Genç Muhafız” adlı 2 parçalı film olmuştur.

Bu yıllarda özellikle önemli olan, Fadeev'in hayatını anlatan S. Gerasimov'un “Genç Muhafız” (1948) filminin çekilmiş olmasıdır. Belgesel materyale dayanarak yaratılan film, genç bir çağdaşın imgesinden yola çıkarak manevi geleneği yaşatmış, Genç Muhafızların mücadelesinin trajik deneyimiyle zenginleştirmiş, sinemayı büyük bir literatürle eşitlemiştir. “Genç Muhafız” filminin çekimlerine katılan S. Bondarchuk, N. Mordyukova, I. Makarova ve V. Tikhonov gibi genç sanatçılardan oluşan ekip daha sonra Rus sinemasının yaratıcı kadrosuna katılmıştır. Sinemaya yeni sanatçıların gelişi ile birlikte Merkezden üretilen filmlerin sayısının çoğaltılması emri gelmiştir. Üretilen film sayısını artırma kararının tüm sinema süreci üzerinde olumlu bir etkisi olmuştur. V. Pudovkin'in son filmi - “Vasili Bortnikov'un Dönüşü” (1952) - savaştan gelen bir adam hakkında yeni özellikler içeriyordu. İtalyan eleştirmen ve film teorisyeni G. Aristarko, film hakkında şunları yazmıştır: “Halkın içinden bir bireye duyulan ilgi, karakterlerinin psikolojisi, yönetmene, sözde çatışma-ihtiyat teorisini reddetmesine ve vatandaşlık haklarını, bir kişinin kapsamlı bir şovu kapsamında aralarındaki ilişki için gerekli olan kişisel çatışmalara döndürmesine yardımcı olmuştur”. (Golovnev, 2018: 68).

Savaş sonrası yılların Sovyet gerçekliğine dair uzun metrajlı filmler arasında, “Sibirya Topraklarının Efsanesi” (1948, yönetmen Pirev) müzikal filmi sıradan Sovyet halkının çekiciliğini ortaya çıkarmıştır. Film, ilginç bir renk şeması, Rus doğası çerçevelerinin ifadesi ile ayırt edilmiştir. Pirev'in yönetmen mizacı, komedi filmi “Kuban Kosaks”da (1950) ortaya çıkmıştır, burada I. Dunaevsky'nin müziği organik olarak tanıtılmıştır. Ancak, film gerçeklikten uzak bir görüntü sergilemiştir (Razzakov, 2012).

Bu dönemde Sovyet sinemasında daha çok komedi türünde filmlerin çekilmesine zaman ayrılmıştır. Zorlu Sovyet film endüstrisi, 1918-1991 yılları arasında yaklaşık 7000 sinema filmi üretmiştir (Segida, 1996: 6). Bunların yaklaşık yüzde 13–15'i komedi türündedir. Komedi türünün izleyiciler arasındaki popülaritesi orantılı olarak daha büyüktü: komediler, üçü “eksantrik komedi” olarak adlandırılan “en yüksek brüt Sovyet” filminin dördünü oluşturmuştur. 1960'lar ve 1970'ler, dördüncü, Leonid Gaidai tarafından “Malinovka'da Bir Düğün” başlıklı müzikal

komedi çekilmiştir. Rakamlara daha fazla bakarsak, 29 komedi filmi en iyi 100 brüt Sovyet filmi arasına girmiştir. SSCB'de komedi filminin popülaritesi pek şaşırtıcı değil, hatta dikkat çekmektedir: Sovyet sinemaseverleri, dünyadaki diğer her ülkeninki gibi, gülmeyi tercih etmiştir. Bununla birlikte, popüler kahkahaların kaynakları ve önemi, belirli toplumla zaman içinde ve Sovyetler Birliği'nde (tartışmalı başka bir yerde olduğundan daha fazla) değişmektedir, özellikle komik metinlerin üretimi ve alımı konusunda çağdaş düzenlemelere sahip metinler yararlı olamamaktadır. Üretilip tüketildikleri sosyopolitik atmosferde bağlamsallaştırılmadan analiz edilmektedir (Segida, 1996: 8).

SSCB'deki diğer yaratıcı prodüksiyon alanları gibi komik filmlerin prodüksiyonunun da ideoloji öyküsü vardır. 1935'te Sovyet film endüstrisi başkanı Boris Shumiatskii, Aleksandrov'un son filmi "Mutlu Çocuklar"ı "yeni bir türe, Sovyet film komedisine iyi bir başlangıç" ilan etmiştir. Aslında, bu noktada 18 yıllık varoluşunda, Sovyet sineması en az 165 komedi üretmiştir (Youngblood, 1985: 244). Shumiatskii'nin Sovyet kültürel üretimindeki orantılı olarak anlamlı bir eğilimin dolaysız ihmalı, 1920'ler boyunca türün etrafını saran bir tartışmanın kesin çözümünü resmen teyit etmiştir: yurtiçinde yabancı bir formdan etkilenen filmler üretilebilirdi. Amerikan komedisi gerçekten Sovyet olarak kabul edilir mi. Shumiatskii'nin bu soruya verdiği olumsuz yanıtın altında yatan, yalnızca yeni bir Stalinist "film komedisi" tanımı değil, "Sovyet" ve ekranda tezahürünün yeni bir resmi anlayışı olmuştur. Önceki on yılın komedileri, yeni kültürel politikaların mantığına göre, her ikisi de Yeni Ekonomik Politika olarak bilinen pazar ekonomisine kısmi geri çekilmenin burjuva apolitizmi ile, kültürel üretimi kirletmiş olan komedileri 1920'lerin sonundaki "proleterliğin" radikal aşırılıkları, Sovyet ulusal sineması kavramına, hem de Çarlık döneminin "burjuva" salon melodramlarına, 1920'lerin başlarında devrimci sinemanın ideallerine olana kadar, bir "Sovyet ulusal sineması" kavramına bir ana tema olmuştur (Baumers, 2016:158).

Bu dönemin diğer esas özelliklerinden birisi de savaşın kahramanlarından bahs eden belgesellerin seri şekilde üretilmesi olmuştur. Bu yıllar boyunca RSFSC'nin bazı kronikleri ve belgesellerinde, önceden belirlenmiş bir konstrüksiyon

eklenmiştir. “Politik Kinoatlas” serisinden şehirler ve özerk cumhuriyetlerle ilgili belgesel filmler klişeleşmiş kompozisyon ve gereksiz formaliteler ile ayırt edilmiştir. “Çuvaşya”, “Moskova'ya Şeref”, “Na Kuban”, “Sovetskaya Başkiriya”, “Düzenli Moskova Bölgesi” ve birçok belgesel filmler örnek olarak gösterilebilir. Bu özellikler geçit törenleri ve bayramlarla ilgili birçok filmde işlenmiş, anlatıya aşırı boğulmuştur. Daha başarılı bir şekilde belirli bir film çekilmemiştir. Sovyet liderlerinin yaşam öyküsü canlandırma isteği de o dönem için ağır basmaktadır. Genel olarak 1950’li yıllar Sovyet sineması kendini yeninden toplamaya başlamış ve birçok yeni konuda filmler üretilmeye başlanmıştır. Modern temanın çözümünde ilk önemli değişim 1950’lerin ikinci yarısında yapılmıştır. Sovyet işçi sınıfı ile ilgili çok yönlü çalışmaların ardından, modern şehir ve köy işçilerinin hayatı hakkında bir dizi film çekilmiştir. “Yabancı akrabalar” (1956, yönetmen M. Schweitzer), “Deniz Hakkında Şiir” (1958, yönetmen Solntseva), “Basit Tarih” (1960, yönetmen Egorov), “Penkovo'daydı” (1958, yönetmen Rostotsky), “Başkan” (1965) ve “Bebekler Krallığı” (1968) - Her iki yönetmen Saltykov, “Yükseklik” (1957, yönetmen Zarkhi), “Yılın 9 Günü” (1962, yönetmen Romm), “Rumyantsev Örneği” (1956, yönetmen Kheifits), “Seryozha” (1960, yönetmen Danelia, Talankin), “20 Yaşımdayım” (1964, yönetmen Hutsiev), “Gazeteci” (1967, yönetmen Gerasimov) yapımları en iyi filmler arasında gösterilmektedir (Segida, 1996: 23).

II Dünya Savaşı'ndan sonra, Avrupa sineması birçok yenilenmiş ulusal gelenek dalgası ve seçkin film yapımcıları görmüştür. İtalyan Neo-Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Yeni Alman Sineması ve Polonya Okulu, uluslararası film tarihinde kanonik sayfalar olarak kendini kanıtlamıştır. Buna karşılık, 1950'lerin ve 1960'ların Sovyet sineması perestroyka'ya kadar göreceli bir biçimde kalmıştır. Yine de, Stalin'in ölümünden sonraki ilk yirmi yıl boyunca, Sovyet film yapımcıları 1920'lerin öncü ruhunu canlandıran ve film sanatının görsel ve anlatı yönlerinde devrim yaratan yenilikçi çalışmalar üretmiştir. Altmışlı yıllar bu bilinmeyen yeni dalga'nın yüksek noktasını işaretlemiştir (Krasinskiy, 1987).

Stalin'in ölümünden sonra (1953) yeni Sovyet sineması siyasal değişiklikler yüzünden mümkün hale gelmiştir. Kruşçev'in Stalin'in Yirminci Parti

Kongresi'ndeki (1956) suçlarını reddetmesi ve GULAG mahkûmlarının serbest bırakılması, ülkedeki genel atmosferi değiştirmiştir. Bu siyasi ve kültürel değişimler dönemi, çözülme olarak bilinir hale gelmiştir. Ünlü Rus yazar Ilya Ehrenburg'un adını taşıyan romanından çıkan etiket, Kruşçev'in yönetimi sırasında kültür üzerindeki kontrolün göreceli olarak gevşetilmesi anlamına gelmektedir. Bu gevşeme, Stalinist kültürün birleşik, hiyerarşik evreninin parçalanmasına yol açmıştır. Parçalanma, çeşitli kültürel üretim biçimlerinde farklı biçimler almış, ancak poststalinist kültürün tutarlı bir trendi olarak kalarak sonunda 1990'ların başında Sovyet imparatorluğunun dağılmasına yol açmıştır. Çözülme'nin kronolojik sınırları genellikle Sovyet siyasi tarihindeki olaylarla işaretlenmiştir: Çözülme'nin başlangıcı Stalin'in ölümü ve sona ermesiyle ilişkilidir - Kruşçev'in ofisten kaldırılması (1964) ve Doğu Blok'un Çekoslovakya'yı (1968) işgal etmesiyle ilişkilidir (Listov, 1995: 186).

İdeolojik kontrolün gevşetilmesi eşi benzeri görülmemiş bir ekonomik büyümeyi teşvik ettiğinde, yıllık film üretimi 10-15 kat artmıştır. 1950'lerin sonunda, Sovyetler Birliği'nin tüm stüdyoları yılda yaklaşık yüz film yayınlıyordu ve 1960'ların ortalarında prodüksiyon yıllık ortalama 150 filmlik bir çıktıyla dengelenmiştir. Ülkenin en büyük stüdyosu Mosfilm tamamen yeniden inşa edilmiş ve 1960'larda Rusya, dünyadaki sinema salonlarında kişi başına en yüksek katılım oranlarından birine sahip olmuştur. Bu yıllarda, yalnızca votka gelir elde etmede sinemayı geride bırakmıştır (Segida, 1996: 10).

Sadece sayı değil, daha da önemlisi, filmlerin tarzı bu yıllarda çarpıcı biçimde değişmiştir. Mikhail Kalatozov (1903-73), Grigorii Kozintsev (1905-73) ve Mikhail Romm (1901-71) gibi eski nesillerin yönetmenleri uluslararası tanınırlık kazanan filmler üretmiştir. Kalatozov'un "Vinçler Uçuyor" (1957), iki yıl sonra Grigorii Chuchrai'nin "Asker Ballad"ı üzerine verilen bir onur olan Cannes Film Festivali'nde (1958) en yüksek ödül olan Altın Palmiye ödülünü almıştır. Andrei Tarkovskii'nin (1932-86) ilk uzun metrajlı filmi "İvan'ın Çocukluk Çağı" (1962), 1962'de Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan'ı kazanmıştır. Sovyet sinemasının bu yıllarda artan önemine bir övgü olarak, 1950'lerin sonunda Rusya'da iki film

festivali düzenlenmiştir: 1958'de Birleşmiş Milletler Film Festivali ve 1959'da Moskova Uluslararası Film Festivali (Groys, 1992: 121).

Çözülme döneminde film yapımcıları birçok parti bürokratını endüstrinin yöneticileri olarak değiştirdiler. Büyük Sovyet stüdyosu Mosfilm'i yeniden inşa eden film yönetmeni İvan Pirev (1901-68), film yapımını genişletme ve Grigorii Chukhrai, Aleksandr Alov, Vladimir Naumov ve diğerleri gibi yeni yetenekli yönetmenleri işe almada etkili olmuştur. Pirev, film yapımcılığını ve dağıtımını denetleyen devlet kurumlarına alternatif bir sivil toplum kuruluşu olan Film Yapımcıları Birliğinin kurulmasına öncülük ederek, film endüstrisi içindeki kurumsal gücün parçalanmasına katkıda bulunmuştur. 1957'den Çözülme'nin sonuna kadar Birliğin Düzenleme Komitesi'nin başkanı olarak kalmıştır. Diğer yaratıcı işçi sendikalarının aksine, örneğin, üyeleri üzerindeki ideolojik kontrolün işlevini yerine getiren Yazarlar Birliği gibi, Örgütlenme Komitesi, film yapımcılarının devlet kurumlarıyla olan ilişkilerinde çıkarlarını koruyan, resmi olmayan bir sendika olmuştur (Taylor, 1999: 145).

Başlıca Rus Tüm Birlik Devlet Sinema Enstitüsü (VGIK) sinema okulu, dönemin kültürel politikalarında özel bir yer işgal etmiştir. Yetkililer her zaman bu kurumdaki profesörlerin ve öğrencilerin ideolojik doğruluğuna özel önem vermiştir. Okuldaki öğrencilerden bazıları, örneğin Mikhail Kalik gibi ideolojik kanunlara uymayan VGIK'ten ihraç edildi ve yıllarını GULAG kamplarında geçirmek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte, 1950'lerin ortalarına gelindiğinde, Stalin'in kültürün ihbar edilmesiyle tetiklenen beklenen değişiklikler, VGIK öğrencileri arasında daha fazla sanatsal ve siyasal etkinlik yaratmıştır. Bu öğrenciler kişisel olarak devam etmekte olan destalinizasyona katılmaya zorlanmışlardı: devrim içindeki bir devrim. Değişiklikleri ilerletmek için genellikle kişisel sebepler vardır. Stalin'in iktidarı sırasında, Marlen Khutsiev ve Lev Kulidzhanov gibi öğrencilerin birçoğu tasfiyede babalarını kaybetmiştir. Son zamanlara dek Sovyet öğrencilerinin Çözülme döneminde huzursuzlukları hakkında çok az şey bilinmiştir. VGIK öğrencileri, kamuoyuyla yetkililerle ilk karşı karşıya gelenler arasında olmuştur. Aralık 1956'da, VGIK öğrencileri iki arkadaşının tutuklanmasından sonra isyan etmişlerdir. 1963

baharında, İtalyan film yapımcıları ile yapılan toplantıda öğrenciler, Sovyet entelijansiyanına yönelik son bir Parti baskılamasını protesto etmişlerdir (Fomin, 1998: 203-208).

VGIK öğrencileri sadece yeni devrimci güç olarak ortaya çıkmamış, aynı zamanda orijinal sanatçılar olarak erken olgunlaşmıştır. Dönemin damgasını taşıyan filmlerin çoğu, Larisa Shepit'ko'nun (1938-1979) “Kafa” (1963) ve Andrei Konchalovskii'nin (1937-) “İlk Öğretmen” (1965) gibi filmler lisans projeleri olmuştur. Bu ilkler hemen büyük sanatsal başarılar olarak eleştirilmiştir. Senarist, film yönetmeni, tercüman ve 1949'dan VGIK profesörü olan Mikhail Romm'ın atölyesi çözülme sırasında sayısız sinema yeteneğinin beşiği olmuştur. VGIK'deki çalıştayına katılan öğrenciler arasında Andrei Konchalovskii, Andrei Tarkovskii, Larisa Shepit'ko, Gleb Panfilov (1934-) ve Vasilii Shuksin (1929-79) de olmuştur. Genç film yapımcıları arasında denemeyi teşvik etmek amacıyla Romm'ın 1950'lerin sonunda açtığı Mosfilm'deki mini stüdyo 1960'da kapatılmış, ancak çok sayıda sinema projesi ve kariyeri için fırlatma rampası işlevi görmüştür (Woll, 2000: 126).

Romm'un mini stüdyosundan iki katılımcı, Alman Lavrov ve Daniil Khrabrovitskii, Romm ile “Bir Yılın 9 Günü” filminde çalışmıştır (1961). Lavrov Romm'un görüntü yönetmeni olarak görev yapmıştır. Khrabrovitskii senaryoyu yazmıştır. Romm'un filmi bir nükleer fizikçi olan Gusev'in (Batalov) hayatından dokuz günü anlatmıştır, kendi yaşamını bilimsel ilerleme adına feda eden yetenekli, kendini yansıtıcı bir entelektüelin yaşamı. Bununla birlikte, filmdeki bu ilerleme, kahramanı yavaşça öldüren hasta saplantı olarak gösterilmiştir. Nükleer radyasyonun görünmez ölümcül gücü, modernitenin ana anlatı olarak tehlikeli ilerlemenin kuvvetini enkarne etmiştir. Filmin başlangıcında Gusev bilimsel çalışmalarına devam edemeyeceği konusunda uyarılmıştır, çünkü radyasyon sonunda onu yok edecek, ancak düşünme ve çalışma dürtüsüne direnemediği ve filmin sonunda öleceği açıktır. Filmin ilerleme konusundaki trajik görüşü Gusev'in iç monologlarının yinelenen motifini oluşturmuştur: sürekli insanların imha etme konusundaki tercihleri üzerine düşüncelere geri dönmüştür. Araştırma alanı nükleer fizik, ölümcül kusurlu bir anlatı olarak genel ilerleme duygusunun spesifik örneklerini sunmaktadır. Gusev'in

meslektaşı ve arkadaşı Kulikov, her ikisinin de yemek yediği restorana baktığında Gusev'i tekrar ediyor ve son 30.000 yıl boyunca kendilerini yalnızca aldıkları bilgeliği aldatmış Neandertaller'de bulunanlara atıfta bulunmuştur. Gusev'in öz farkındalığı bilincinin birliğini baltalamıştır: bilimsel ilerleme evrendeki düzeni ortaya çıkarabilir, ancak Gusev'in bedenine ve aklına huzur ve düzen getirmez (Taylor, 1999: 152).

Doğa modernitesinin projesi karşısında başarısız bir savaşın teması, aynı zamanda Kalatozov'un "Asla Gönderilmeyen Mektup"u (1959) için de merkezidir. Kalatozov filmini çekince uluslararası bir üne zaten kavuşmuştur. Bir yıl önce, Cannes Film Festivali'nde birincilik ödülü kazanmıştır. Kalatozov'un başrol oyuncusu Sergei Urusevskii (1908-74) ve kadın başrol Tatiana Samoilova (1934-) üstün performansları için özel ödüller almıştır. Kalatozov (aslen Kalatozishvili) kariyerine Gürcistan'da başlamıştır. İlk şiirsel belgesel, "Svanetia için Salt" (1929), yapılandırımcı fotoğrafçılık ve film yapımı tarzını hatırlatan cesur kamera çalışması açısından ün kazanmıştır. İnsanlar ve doğa arasındaki çatışma, filmlerinin çoğunun ana temasını oluşturmuştur. "Asla Gönderilmeyen Mektup"taki Kalatozov ilk filmde olduğu gibi, yarı-belgesel anlatıyı yaratıcı bir şekilde aktarmış, bu durumda Doğu Sibirya'da Rus elmaslarını biriktirenleri keşfetmeyi reddetmiştir. Bir grup prodüktör, bakir bir ormanın ortasına gelir, kadın karakterleri olan Tania'nı dünyadaki en mutlu insanları yapacaklarını keşfederler. Her ne kadar adaylar elmas bulmakta başarılı olsalar da, mutluluk bulamamaktadırlar. Bir orman yangını ve Sibirya kar yağışı, yavaş yavaş tüm karakterleri yok ederek keşif gezisi hakkında yalnızca gönderilmemiş bir mektup bırakmıştır. Romm'un filmi gibi, kendi kabulleriyle elmasın keşfedildiği alanda bulunduğunu öne süren bir teoriye takıntılı olan bilim adamı Konstantin Sabinin üzerinde durmaktadır. Romm'un filmindeki radyasyon kadar görünmez olan rakibinin doğanın kendisi olduğuna inanmaktadır. Bununla birlikte izleyiciler doğanın varlığının sürekli farkındadır, çünkü Konstantin her yerde karşıt rakibi ile yazarken ve iç monologlarında konuşmuştur. Sinema uzmanı Evgenii Margolit, filmdeki doğanın kamera çalışması yoluyla kişileştirildiğine de dikkat çekmiştir (1996: 108). Urusevskii, ebedi Sibirya ormanının uzun süren çekimini, insan özneliliğiyle sinematik olarak ilişkili aşırı açılı

çekimlerle birleştirmiştir. Filmin son uzun çekimi (bir buz çölünün kenarındaki minik insan figürleri), insan uygarlığı ve doğa arasındaki yüzleşmede son sözü ve bakışının kim olduğuna dair herhangi bir şüpheyi çözmüştür. Eleştirmenin iddia ettiği gerçek trajedi aslında doğanın insanlarla kavga etmemesi; sadece onları fark etmiyor, insanları diğer madde biçimleri arasında ayırmıyor olmasıdır (Margolit, 1996: 108).

Dönemin sanatçılarının sıra dışı doğası, alışılmadık resim tarzlarıyla kendini göstermektedir. Tarkovski'nin “Andrei Rublev” (1966) filminde kahramanın sanat eseri, Rus ikon resminde bir havzaya işaret etmiştir. Bir simge, önemli ölçüde birleştirici bir güç işlevi görmüş ve yaşamın farklı yönlerini uyumlu bir bütün haline getirmiştir. Rublev'in çalışmaları ilahi ve laik yaşam arasındaki engelleri silmiştir: ikon, doğrudan, dolaysız biçimde Tanrı'nın Kendisidir. Panfilov ve Shengelaia filmlerinde ilkel, iki boyutlu bir resim tarzını tercih etmiştir: aynı anda cesurca deneysel ve çocukça naif. Bu temsil biçimi, on yedinci yüzyıl parsuna resmine benzeyen laik konulardaki ikon resim kavramını uyandırmıştır. Bu tarz dünyasal yaşamın saf bir yansıması değil, dünyasal deneyime manevi gözün önemsiz bir bakış açısı sunmuştur. Kalatozov / Urusevskii, doğanın insan yaşamı hakkındaki görsel bakış açısını icat ettiğinde, Tarkovski, Shengelaia, Panfilov ve onların görüntü yönetmenleri hem doğa hem de insan deneyimine ilahi bir bakış açısı aktarmaya çalışmıştır. Kahramanın sanatsal gözü, sanatsal bir eserde daha yüksek bir düzen perspektifini yakalayarak dünya üzerindeki sakin kontrolünü yeniden kazanmayı vaat etmektedir (Chernenko, 1988).

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, birçok çözülme dönemi filmi İncil, özellikle Yeni Ahit motifleri kullanmıştır. Shengelaia'nın Pirosmeni'nin hayatıyla ilgili filmi İncil'in okunmasıyla başlamaktadır. Gürcü sinemasının merkezi olan benzemenin türü, çözülme dönemi sineması bağlamında özellikle önemli hale gelmiştir. İncil'in, hem bireyin hem de toplumun hayatına yarı-dinsel, bütünleyici bir anlam kazandırdığı düşüncesi hâkim olmuştur. “Andrei Rublev”de, Tarkovskii, Yeni Ahit imgesini ve kahramanın hayatını temsil etmek için bir anlatım biçimi olarak benzetmeler kullanmıştır. Tarkovskii'nin ilk uzun metraj filmi “İvan'ın

Çocukluğu’nda (1962) Kutsal Yazılar’dan, Kıyamet Yazısı’ndan farklı türde bir görüntü kullanmıştır. Çocuğun ürkütücü vizyonları ve hayalleri, bir yetim olan İvan ailesinin kaybolmasından, Nazilerden nefret etmesinden ve intikam arzusundan ilham alıyor. Bir eleştirmenin belirttiği gibi, “nefret Ivan'ın hayatının anlamıdır”, hayatta kalmasının tek nedeni onun varlığını belirlemiştir. “İvan’ın Çocukluğu”nda, Tarkovskii sanattan kurtuluş olarak değil, umutsuzluk sanatından bahsetmiştir. Ivan'ın kitaplarından birinde keşfettiği ve filmin tematik çekirdeği haline geldiği ikonik imge, Albrecht Dürer’in Kıyametin Dört Atlısıdır. Ivan'ın, Tarkovskii'nin daha sonraki filmlerinde tekrarlanan çocukluğunun merkezinde yer alan diğer bir incil imgesi, sarsılmış yaşam ağacının görüntüsüdür. Çözülme dönemi sanatçı-kurtarıcılarının resimleri, somut, ampirik dünyadaki uyum için umut uyandırırsa, İvan'ın intikam ve ölüme olan susuzluğundan ilham alan yaratıcı gücü, hayallerine girer ve kaybedilen çocukluğunun hatıralarını olumsuz çekimlerdeki görüntülere dönüştürür (Woll, 2000: 140).

Tarkovski'nin “Andrei Rublev” senaryosunun ortak yazarı Andrei Konchalovskii de ilk uzun metrajlı filmi “İlk Öğretmen” (1965) adlı filminde, kefaletsiz yaratma sorununu gündeme getirmiştir. Kahraman, yarı okur-yazar Kızıl Ordu askeri, Diuishen, çocuklara eğitim vermek için uzak bir Kırgız köyüne gönderilir. Yenidünyanın ilk elçisi / peygamberi, yerel doğayı ve insanlarını yeni inanca dönüştürmesi gerekmektedir. Ancak yaptığı her şey, en iyi niyetlerle bile olsa, insan doğasına karşı başarısızlığa ve şiddete dönüşmüştür. Zengin yerlilerden biri tarafından satın alınan kız öğrencilerinden birinin geleneksel evliliğine müdahale ettiğinde tecavüze uğramış ve köylüler Diuishen'in okulunu mahvetmiştir. Okulu yeniden inşa etmek için, Kırgız yarı çöl kırlarının ortasında bulunan köydeki tek ağacı keser. Yeni gerçek için işlem gören hayat ağacı, Konchalovskii'nin filminde son derece belirsiz bir metafor görevi üstlenmektedir. Filmdeki önemli bir bölümde köy çocukları “Sosyalizm” kelimesini bir dua olarak tekrarlarken, kamera çölün cansız alanlarına yayılıyor. Öğretmen / sanatçı, dünyayla ilgili tutarlı bir vizyon sağlar, ancak bu durumda, manzaradan kaybolan tek yaşam belirtisi ile bunu başarır (Chernenko, 1988: 248).

İntikamsız bir sanat üzerine modellenen dünyadaki ahenk yokluğu, kahramanların psikik yapısında yansımıştır. Filmler genellikle kahramanın yaşı ile yaşadığı deneyim arasındaki uyumsuzluğu vurgulamıştır. Tarkovski'nin İvan'ı, ruhu vücudundan çok önce yaşlanacak kadar acı çeken bir çocuktur. Yönetmen ayrıca, çözülme döneminin geleneksel bir çocuk vizyonunu yeni yaşamın ve masumiyetin bir sembolü olarak düzenlemiştir: “Nefret odaklı İvan, çözülme sanatının ortak bir yeri olan masum çocuk kahramanı”. Konchalovskii'nin Diuishen'i farklı türde bir çarpık kişilik sunmuştur. Diuishen, ideolojik katılığı gelişimini yavaşlatan ve onu dünyanın tek boyutlu bir vizyonu ile küfürlü ve çaresiz bir çocuğa dönüştüren bir yetiştirilmiştir (Woll, 2000: 141).

Kültürel çözülme, ulusal kimliğin ortaya çıkmasını bir Sovyet kimliğine alternatif olması konusunda yeni değerler üretmiştir. Film sanatı, totaliter mitolojinin parçalanmasında bu uygulamada kilit bir rol oynamıştır. Sovyet imparatorluğunun sınırlarındaki stüdyolar, Mosfilm, Lenfilm ve Gorky Studio tarafından özetlenen merkezi stüdyoların baskınlığına meydan okuyan deneysel ve tartışmalı filmler üretilmiştir. Kruşçev'in 1964'te görevden alınması ve siyasi merkezin gücü pekiştirmeye ve kültür üzerindeki kontrolünü sıkılaştırmaya başladıktan sonra dışı doğru böyle bir hareket algılanabilir hale gelmiştir. 1966'da Mosfilm'de çalışan Tarkovski, “Andrei Rublev”'in yayınlanmasıyla ilgili problemlerle karşılaşmıştır. Aynı yıl Moskova, çalışmalarını yurtdışında yayınlamak için kamplara mahkum edilen iki yazarın (Andrei Siniavskii ve Iulii Daniel) yargılanmasına tanık olmuştur. Çevre hala merkezin gerisinde kalmış ve bu nedenle sanatsal deneyler için daha fazla fırsat sunmuştur.

Çözülme, Sovyet kültüründe bir başka önemli devrimi hayata geçirmiştir: kadınlar, her şeyden önce edebiyat ve filmde, dönemin sanatsal yapımında kendilerini bağımsız sesler olarak tanıtmışlardır. Larisa Shepit'ko ve Kira Muratova, 1960'ların Sovyet kadın sinemasında büyük isimler haline gelmişlerdir. Ancak cinsiyet marjinalliği, kariyerlerini il stüdyolarında başlattıkları gerçeğinde yinelemiştir: Kırgızistan'da Shepit'ko (Kirgizfilm) ve Ukrayna'da Muratova (Odessa Studio). Her ikisi de başlangıçta geleneksel çözülme dönemi sineması değerlerine

övgüde bulunarak bireysel ve toplumsal kimliği doğa ve unsurlarına görsel bir odaklanma ile tasvir etmiştir. Shepit'ko, 1963'te çektiği “Isı” adlı filminde çölde peyzajın insan ruhlarının dışsal çölü olarak işlev gördüğü bu üslup paradigmasını kullanmıştır. Muratova, eşi Aleksandr Muratov (1935 -) ile ilk uzun metrajlı filmi olan “Bizim Dürüst Ekmeğimiz” (1964) ile uyumlu bir insan kimliğinin ana yapı malzemesini ima eden ortak bir işbirliği yapmıştır (Margolit, 1996: 123).

Her iki yönetmenin ikinci filmleri “Kanatlar” (Shepit'ko 1966) ve “Kısa Karşılaşmalar” (Muratova 1967), Rus kadın sinemasının önemli özelliklerini dile getirmiştir. Özcü görüntünün doğallaştırıcı gücünden uzak durmak, 1960'larda kadınların film tarzının en önemli ve can sıkıcı yönlerinden birini oluşturmuştur. Shepit'ko'nun filmi bu tarz eserin mükemmel bir örneğini sunmuştur. Kahramanı Petrukhina, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kariyeri sona eren eski bir askeri pilottur. Filmde, gökyüzü özgürlük ve sevginin özünü oluşturmuş, yine de gökyüzü tecrübesiyle ilgili her şey savaş dönemi geçmişine bırakılmıştır. Savaş sırasında Petrukhina'nın sevgilisi öldürülmüştür. Kahramanı kendisi artık sadece hayallerinde ve mutlu yıllarına getirdiği geri dönüşlerde ironik bir geri dönüş gözükmemektedir. Filmin sonunda, Petrukhina yerel hava kulübüne geliyor ve uçaklardan birinde havalanıyor. Kahraman ve izleyiciler nihayet gökyüzünü görürler, ancak film yalnızca intihar etmek için kaçtığını açıkça göstermektedir (Margolit, 1996: 124).

Savaş sonrası Sovyet sineması çözülme döneminin kazandırdığı yeni özelliklerle sinema tarihinde kendine has yer tutmuştur. Kendinden önceki dönemlerle perestroika dönemi arasında köprü rolünü gerçekleştirmiştir.

2. 6. Perestroika Döneminde Rus Sineması

Sinema söz konusu olduğunda, hükümetin görevlendirdiği ilk “dönüşüm” süreci (perestroika), 1986 baharında V Film Yapımcıları Kongresi ile başlamıştır. Şubat 1986'da Komünist Parti 27. Kongresi'nde Gorbaçov tarafından temkinli bir şekilde ilan edilen reformların ilk açık sinyali, Film Yapımcıları Birliği'nin yeni bir liderinin seçilmesi olmuştur. Uzun süredir hizmet veren ilk Sekreter Lev Kulidshanov (1964-86), yerini, kongreden bir süre sonra perestroika'nın yeni Sovyet

sinemasının figürü olarak kabul edilen Elem Klimov'a bırakmıştır. Yeni seçilen Komite, güçlü devlet film otoritesi olan Goskino'nun kararlarına zorlukla karşı koyan seleflerinin konformist politikalarını açıkça reddetmiştir. 15 Mayıs 1986'da hazırlanan on dokuz noktalı nihai deklarasyonda Kongre delegeleri, Komünist Partisi tarafından ilan edilen değişim çağrısına katılmış ve hem film idaresinin bürokrasizasyonunu hem de goskino'nun sanatsal çalışma üzerindeki etkisinin budamasını talep etmiştir (İskustivo Kino, Nisan 1986: 121-126). Bu, stüdyoların bağımsızlığını ve özerkliğini artırmak ve adil rekabeti sağlamak için operasyonel karar vermenin merkezileştirilmesi talebi ile birleştirilmiştir. Deklarasyon, filmlerin sanatsal standartlarını ve içerik kalitesini yükseltmek için film stüdyolarında maddi ve manevi teşviklerin yanı sıra daha iyi teknik tesislere duyulan ihtiyacın altını çizmiştir. Daha sonra, kullanıcının önde gelen iki film dergisinin editoryal kurullarının temel yeniden yapılandırılması için bir çağrı yapılmıştır: İskusstvo kino (1931'den beri) ve Sovetskij ekran (1925'ten beri). Genç yönetim eksikliği, onların ilk yapım yönetmenlerin yaş ortalaması düşürmek için deklarasyonunda önerilmiştir. Olumlu bir iyimserlik ruhu ile karakterize edilen nihai bildirinin ardındaki niyet, Gorbaçov'un 'devrimini yukarıdan' film endüstrisine uzman eleştirisi ile taşımak olmuştur.

Bu eleştirinin birincil hedefi geniş kapsamlı güçlere sahip olan SSCB'nin Sinematografisi için merkezci, kesinlikle hiyerarşik Devlet Komitesi olan goskino'nun tekel statüsü olmuştur. Kongrenin ilk taleplerinden biri, goskino tarafından yasaklanan veya sansürlenene birçok filmin, bir tahkim Kurulunun oluşturulmasına yanıt olarak, yasaklanmaması kararını çıkarmak olmuştur. Yönetmenler genellikle sansürlü filmlerini kamuya göstermek için başarılı bir şekilde savaşımlar olsalar da, Tahkim Kurulu, Moskova'dan uzak olmayan devlet film arşivinde saklanan yaklaşık 250 yayınlanmamış filmi keşfetmiştir. Film eleştirmeni Andrei Plakhov'un yönetiminde, bu yasaklı veya "parçalanmış" filmler tekrar taranmış ve yasaklı yönetmenler rehabilite edilmiştir. Film yapımcıları genellikle durumdan yararlanmış ve baskıcı idari aparatın tasfiye yolunu açmıştır (Lawton, 1992: 74).

Film yapımındaki ilk yapısal değişiklikler, stüdyolardaki bireysel üretim birimlerine, onlarca yıllık bürokratik engellerden ve merkezi otorite tarafından sıkı bir şekilde izlenmesinden sonra kendi üretim kararlarını alma sorumluluğunu ve özgürlüğünü garanti etmiştir. Ancak, değişiklikler aynı zamanda çalışanlar için güvenli iş kaybı anlamına gelmiştir. Yeni finansal düzenlemeler, bir film için bir yapım planı hazırlandığında ve filmin tiyatrodaki yayınlanmasından bir yıl sonra geri ödenmesi gereken reklamı Goskino tarafından verilecek bir krediden oluşturmuştur. Sovyet film endüstrisinin liberalizasyonu da bağımsız uluslararası ortak yapımlara ve yabancı üreticilerle doğrudan müzakerelere yol açmıştır. Ocak 1988'den itibaren üretim, kendi kendini finanse etmeye geçti, yani devlete ait işletmelerin tedarikçiler ve alıcılarla bağımsız olarak müzakere etmelerine izin verildi ve kârlarını uygun gördükleri gibi elden çıkarabildiler, aynı zamanda her türlü zarara cevap vermek zorunda kalmışlardır (Lawton, 1992: 76).

Sovyet tarihinin daha önce bastırılmış bölümlerinin hatırlanmasıyla ilgili tartışmalar, 1984'te tamamlanan, 1986'da Gürcistan'da ve bir sonraki yıl da Rusya'da gösterime giren Tengiz Abuladze'nin "Tövbe" yapıtı tarafından sinematik bir benzetme tarafından müjdeleştirilmiştir. Bu filmin metaforik leitmotif'i, perestroika sinemasını bir bütün olarak toplayan bir slogan olarak değerlendirilebilir, ayrıca yasaklanmış görüntüleri ortaya çıkarmak ve görüntülemek için, film Sovyet gerçekliğinin unutulmuş, bastırılmış yönlerine ışık tutmuştur. Önceden öngörülen normallik ve düzen, bir hapisane, psikiyatri kliniği, yetimhane, mezarlık ve kanuni gibi karşılık gelen ortamlarda görünen normun ötesinde insanın varoluş biçimleriyle değiştirilmiştir. Önceden marjinalleşmiş fenomenler merkezi bir aşamaya gelmiştir; SSCB'nin coğrafi çevresi, sosyal dışavurumlar ve cinsiyet, şehvet, şiddet, hastalık ve ölüm (Jampoliskiy, 1988: 91).

Perestroika döneminden filmlerin çoğu, sosyalizmin ve tüm zorunlu ideolojisinin kapsamlı bir şekilde sökülmesini tasvir etmiştir. Kruşçev'in çözülmesinden gelen sinemanın olumlu tonu otuz yıl sonra ani bir bastırılmış öfke patlaması ile sonuçlanmıştır. Okullar ve Sovyet eğitim sistemi, boş ifadelerin yeniden üretildiği yerler olarak sunulurken, kişilerarası iletişim, sosyal tabakalar

arasındaki etkileşim ve çok uluslu Sovyet devletindeki farklı etnik gruplar arasındaki kültürlerarası anlayış tüm zemini durdurmuştur. Kültürel kötümserlik, bu filmlere nüfuz ederek, Sovyet tarihinin iki öforik evresi arasında net bir bölünmeyi işaret etmiştir: perestroika ve Kruşçev'in çözülmesi. Çözülme kültürünün ortaya koyduğu genel insan ve bireysel çatışmalara yapıcı, iyimser çözümler nihayet perestroyka sinemasında reddedilmiş, kimlik ve entegrasyonun sembolü olarak sosyalist ideoloji radikal bir şekilde reddedilmiştir. Kolektif model, estetik olarak, olumsuz tezahürlerinde yalnızlık ve yabancılaşma ile neredeyse sadece yansıyan bireysel bir modelle değiştirildi. 1960'ların hayal kırıklığına uğramış kahramanları, geçersiz kolektiften uzlaşmaz bir ayrılık içinde sona ermiş ve boşluğa, hiçliğe sürüklenmiştir. Böylece anti-ütopya, perestroika döneminde baskın bir sinematik ifade aracı haline gelmiştir.

Perestroyka döneminin film yapımcıları, kıyamet duygularını, dünyanın uzay güçlerinden biri olan Sovyetler Birliği'nde çok popüler olan bir tür olan bilim kurgu konularına yansıtmışlardır. Sanatçının tarihçisi Konstantin Lopushansky, nükleer bir savaşın sonrasını anlatan ilk filmi “Ölü Adamın Mektupları” (1986) filminde sadece medeniyetin ve doğanın değil aynı zamanda insanlığın ve insanlık kavramının da yıkıldığını göstermiştir. Sadece seçilmişlere sığınacak olan Merkez Bunkere, eski olmadan da olsa yeni toplumsal normlara sahip yeni bir medeniyet oluşturulmalı, artık eskimesine rağmen, artık biyolojik olarak sürdürülebilir şefkat ve bireysel düşünce kavramı yok olmalıdır. Kurtulanların sağlığı, otuz ila elli yıl arasında hava geçirmez bir şekilde kapatılacak olan Merkezi Bunker'e kabul edilmeden önce incelenmiştir. Diğer herkes, harap olmuş şehrin kalıntıları içindeki kaderlerine bırakıldı. Umutsuz olanlardan birisi olan kibernetikçi Larsen, insanlığın yeniden doğuşunun ütopyasını uyandırdığı kayıp oğluna mektuplar yazmıştır. Kurtarılmış olabilecek bir toprak parçasının formülü olan “diriliş hipotezini” hesaplamak için hararetle çabalar ve son dinleyicisini bir grup otistik çocukta bulur. Sonunda, çocuklar ve kendisi için yeniden doğuş efsanesini tasarlar: Noel Günü olan eski dünyanın sona ermesinden sonraki altıncı gün, Noel Günü olan eski odun ve eski tellerden bir Noel ağacı oluşturur ve gönderir. Çocuklar nükleer kışın sarı-kahverengi toz çanlarına yeni bir dünya aramaya başladılar (Akhmatova, 1998).

Nükleer kıyametin bu Sovyet anti-ütopyası, “Malevil” (Christian de Chalonge tarafından yönetilen, Fransa 1981) ve “Sonraki Gün” (ABD 1983, Nicholas Meyer tarafından yönetilen) gibi masal olarak sunulan Batı örneklerinden farklıdır. Lopushansky bir aile hikayesi anlatmaya niyetli değildi ve ayrıca uzayda bir yerde insan uygarlığının ütöpik kurtuluşuna da direnmiştir. Baskıcı, sembolik olarak yüklü imgeler kullanarak, insanlığın ahlaki sorumluluğu hakkında sorular ortaya koymuş, aynı zamanda bir insanlığın neslinin tükenmek üzere olduğuna dair bir umut ışığı yaratmıştır. Hristiyan, mitolojik darbeleriyle “Ölü Adamın Mektupları”, Tarkovsky’nin yardımcı yönetmenliğini yaptığı filmleri hatırlatmaktadır (Lawton, 1992: 88).

Alexander Sokurov’un “Eklips Günleri” filmi (1988), Sovyet yaşam tarzının maskesinin altını çizmiştir. Çorak çöl manzarasında ve Türkmenistan’ın yakıcı sıcağında yer alan bu iç karartıcı vizyon, bitmeyen bir rüya gibi görünmektedir. Doğudaki tozlu kasaba Krasnovodsk (şimdi Türkmenbaş) Hazar Denizi kıyıları, monoton varoluş ve evrensel bir uygarlık için evrensel bir model olan Sovyet toplumu için bir mikro kozmosa dönüşmüştür. Coğrafi sınır bölgesini mutlak hale getirerek film, çokuluslu Sovyet devletinin ütopyasını yalnızca yabancılıkları ve köksüzlükleri ile bir araya gelen insanlar topluluğu olarak ortaya çıkarmıştır. Sokurov, Strugatsky kardeşlerin bilim kurgu romanı “Kesinlikle Belki”den ilham alarak filmi çekmiştir. Sonuç olarak, rakamlar parçalanmış vebağlam karanlık olarak kalmıştır (Moskvina, 1988: 48).

Mühendis Snegovoj şaşırtıcı bir şekilde intihar etmiş, öğretmen Glukhov çevrenin fotoğraflarını yapay olarak tatlı bir sesle sunmuş ve aniden devlet hükümetinden kaçan bir gerilla gibi görünen silahlı bir davetsiz misafir görünmüştür. Bölgede on yıllardır yan yana yaşayan etnik grupların figürleri de aynı derecede kafa karıştırıcıdır: Yerli Türkmenler, sürgün edilmiş Rus Eski Müminler, Sovyet birlikleri ve Stalin tarafından yerleştirilen Volga Almanları ve Kırım Tatarları. İki ana karakter, Moskova’dan genç bir doktor olan Malyanov ve yerel olarak büyüyen arkadaşı Vechevskiy maskeler olarak kalmaktadır: Batı medeniyetinin bilimsel rasyonalizminin bir sembolü olarak Malyanov ve Doğu’nun uzun süredir acı çeken

dünya görüşünü temsil eden Vecherovskiy . Filmde ele alınan iki ana tema - inanç ve ulusal kimlik - iki kahraman tarafından da aktarılmıştır. Malyanov, çocuk hastalıkları konusundaki çalışmasında, dindar ebeveynlerin çocuklarının hastalığa karşı diğerlerine göre daha az duyarlı olduğu gizemli fenomenin karşısına çıkmıştır. Bu yüzden işinin içinde, etrafındaki insanlara hiç dikkat etmediği için uğraşmıştır. Sadece kapısının önünde onu bekleyen yalan söyleyen hasta bir melek çocuğu sayesinde çağrısına ve gerçek kaderine geri dönmüştür. Kırım mirasından Vecherovsky, yeniden yerleştirilmiş Volga Almanlarla büyümüş ve bu nedenle ulusal kimlik sorunu ve bununla ilgili sorunlar ile karşı karşıya kalmıştır. Ufalanın Sovyetler Birliği'nin egzotik doğası, kültürel kimlik meselelerini, karışıklık ve uluslararasılaşmanın yarattığı tehdidi gündeme getirmek için bir kıstas olarak hizmet etmektedir. Yinelenen siyah-beyaz belgesel görüntülerinde sarı ve kahverenginin tonları, harap kulübe ve yoksul insanlarla sefil bir yerleşim göstermektedir. Toz, pus ve ısı, Sovyet çokuluslu imparatorluğunun gerginliğini bir mikro kozmos gibi kendi içinde yoğunlaştırdığı görülüyor. İki karşıt dünya çarpışıyor: Geleneksel kıyafetleri giymiş erkekler bir halı üzerinde oturuyor ve binanın önünde oryantal enstrümanlar çalıyorlar ve “Disco” kelimesini taşıyan bir tabela görüyorlar. Sokaktan farklı dillerden oluşan bir kargaşa duyuluyor: Türkmen, Rus, Tatar, Latin kilisesi servisi, radyoda İngilizce bir duyuru ve Alman halk şarkısı “Das Wandern ist des Müllers Lust”, terk edilmiş bir plakçalardan geliyor. Güneş, nihayet Türkmen çölünün baskıcı sıcaklığının üstünde gizlendiğinde, Sovyet ideolojisi tarafından denetlenen farklı, eşitsiz gelişmiş kültürlerin dostane bir arada bulunmasının sona ermesi kaçınılmaz hale geliyor (Clark, 2000).

“Eklips Günleri”nin sanatsal önemi hiç kuşkusuz Sokurov’un zamanın belirtileri konusundaki ince anlamında yatmaktadır. Film neredeyse tamamen sarı, turuncu ve kahverengi filtrelenmiş görüntüleri ile perestroyka sinemasının bir sözlüğüne benziyor: psikiyatri kliniğinde kadınların görüntülenmesi, kilisenin içi, morg ve çürüyen binaların sayısız sinema başyapıtında tekrarı gibi görsel motifler bu dönemin açık belirtisi olarak göze çarpmaktadır. Uzatılmış izleme çekimleri, filmin yavaş, meditatif ritmi, mecazi yüklü görüntüler, din ve inançla ilgili konuşma parçaları, Tarkovsky’nin sinema dünyasının yankısına benzemiştir. Sokurov, ölüm,

ebedi geri dönüş ve tüm nesillerin doğanın hiç bitmeyen döngüsüne gelişi ve ayrılığı temaları etrafında dönen düşünceli görüntüler yaratmıştır. Stalin'in yeniden yerleştirme politikası konusundaki samimi eleştirisi göz önüne alındığında, “Eklips Günleri” aynı zamanda geçmiş de incelemekte ve perestroyka sırasındaki sinemanın her şeyden önce siyasal eylemi ifade ettiğini doğrulamaktadır (Bird, 2008: 142).

Rus ve Sovyet tarihinin sinematik incelemesi sıklıkla gerçeküstü biçimler kazanmış ve bütünüyle kucaklayan komünist toplum ve gelecek görüşlerinin şiddetle kınandığı tuhaf olumsuz ütopyalara dönüşmüştür. Öne çıkan örneklerden biri, “Çarlar ve Canavarlar” (1989) adlı filminde bazen geçmişin, bugünün ve geleceğin estetik yansımasına gizli yönler veren Leningrad film yapımcısı Sergei Ovcharov'un eseridir. Sovyet döneminin otoriter yönetim sisteminin yapıcı eleştirisi ya da tarihsel bir analiz olarak düşünülmeyen Ovcharov, romancı karakterlerini Rus ve Sovyet tarihine yansıtarak Rus hicivci Mihail Saltykov-Shchedrin'in romanından almıştır. Geçmiş, burada bir kolaj için hammadde görevi görüyor - sosyalist realizm kanonunun yerinden ettiği modernitenin bir sanat formu. Sovyet kültürünün ütöpik hedefleri bir anti-ütopyaya dönüşmüştür ve geleceğe odaklanması kıyamette doruğa çıkmıştır. Sonuç, kurgusal bir kasabanın tarihi, dünyevi erotizm ve garip fiziksellikğin öğelerini birleştiren büyükleri hakkında bir kolaj olmuştur (Avrutina, 1990: 62).

Sürrealist güldürü, filmin estetik yönünü kucaklamıştır, çünkü kasabanın tarihi aynı anda Sovyet sinema tarihinin ve anlatı biçimlerinin tarihiyle birleşmiştir. Çağlar ile müzik ve stil değişimi: sararmış sinema öncesi dönem, kasıtlı olarak zayıf görüntü kalitesine sahip sarsıntılı film görüntüleri ve Sovyet dönemi, sosyalist realist propaganda filmi, melodram, gerilim filmi, televizyon raporu ve bilim kurgu gibi kısmen uygun, kısmen karışık stiller ve türler karşımıza çıkmaktadır. Bilinen imgeler ve basmakalıplar, hatalı değişen parodi kullanımıyla parçalanmış, yan yana dizilmiş ve abartılmıştır. Stalin, gözleri açık uyuyan, cürufu bir baştan çıkarıcı, Kruşçev ise şehri aşırı hardalla yağdıran bir bürokrat vaat eden kurtuluş olarak karşımıza çıkmıştır. Gülünç beden prensibi, öfkeli bir suçlu beyni, vampir ve robot gibi başını kaldırabilen ve sonunda iki ayrı, aynı figüre bölen Brezhnev figüründe oynanmıştır. Komutanlık repertuarı tek bir cümleyle sınırlıdır - “Buna katlanmayı reddediyorum!”

- sonunda sona erer, kafasına yerleştirilmiş bir müzik kutusundan gelir. Doğru, ihtiyatlı halefi Gorbaçov kendisini Brezhnev sonrası toplumda, rockçı, serseri ve kara kitlelerin çevrelediği, hedonistik, baskanlı bir “aydınlar” ın ortasında bulmuştur. Sahneye giren son kişi, Orwellian'ın toplam gözetleme sistemini yöneten ve kasabayı ay manzarasına benzeyen dev bir cehenneme dönüştürmekle tehdit eden bir baltayla yeni bir silahlı liderdir. Ovcharov'un rakamları birbirinin yerine geçebilecek güç maskeleri gibi görünüyor, oysa tarihsel gelişme sosyalist ütopya değil, çöplüklerin uygarlık israfına ve bitiş zamanlarının vizyonuna yol açmaktadır. İnsanlık tarihi, “harap” kuşatmasıyla sona erer - zaten yıkılmış olan Dünya'ya daha yakın olan parlak, kozmik bir yapı belirir (Engel, 2004: 60).

Perestroika sırasında, personelde talep edilen değişiklikler ve film endüstrisindeki yapısal reformlar özellikle hızlı ve şeffaf bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Hepsinden önemlisi, yıllarca uygunluğu ayrıcalıklarla satın alınan örgütlerin otoriter yönetim organları, maddi çıkarlar ve yüksek sosyal prestij saldırısına uğramıştır. Film sektörü, Şubat 1986'daki V Sinemacılar Kongresi'nin açık tartışmalar ve doğrudan reform önerileriyle işaretlendiği reform sürecinde öncü bir rol oynamıştır. Daha sonra, film endüstrisinde hızlı sosyal, ekonomik ve politik değişimler diğer alanlardan daha belirgin olmuştur. Bir yandan, film endüstrisi karlılık, pazarın açılması ve özelleştirme gibi serbest piyasa ilkelerini benimsemiştir. Daha sonra, karamsarlığa ve olumsuz betimlemelere dökülen bir film estetiği, ilk özel üreticilerin düşük bütçeli üretimleri, diğer ülkelerle rekabet edememesi ve son olarak ciddi finansal kayıplar gibi olumsuz etkiler yüzünden ciddi şekilde sarsılmıştır (Binder, 1999: 72).

Sistemin açılması ve liberalleşmeye yönelik eğilim, başlangıçta Sovyet film endüstrisini geç durgunluk döneminin durgunluğundan kurtarmış ve alışılmadık bir destek vermiştir. 1960'lardan ve 1970'lerden sansürlü filmler nihayet ilk defa kitlesel izleyicilere gösterilmiştir. Böylece film geçmişle başa çıkmak için bir araç haline gelmiş ve aynı zamanda güncel toplumsal sorunların dile getirilmesi için bir ağızlık olarak da kullanılmıştır. Sinemacılar uzun zamandır tabu olan yeni konulara yöneltilmiş ve ayrıca batı ülkelerinde artan merakla karşılanan yeni sanatsal ifade

biçimlerini de keşfetmişlerdir. Soğuk Savaş'ın uzun yıllarından sonra, Sovyet filmi nihayet Batı'da sinema dergilerinin ve sinema izleyicilerinin ilgisini çekmiştir. Bununla birlikte, krizin topluma karşı karşıya kalmasıyla birlikte, ilk eyforiya hızla yayılmaya başlamıştır. Derin kültürel karamsarlık, kısa sürede film sanatının yaratıcılığının ana itici gücü haline gelmiş ve ekranlar, giderek artan kasvetli vizyonlar ve Sovyet gerçekliğinin yansımalarıyla belirlenmiştir. Perestroyka sinemasının sayısız eseri, yalnızca temaları ve içerikleriyle değil, aynı zamanda sinematik ve estetik düzeyleriyle de görülmemiş şekilde tezahür ettirilmiş kıyametli bir atmosferin hakimiyetindedir (Brashinskiy, 1992: 57).

Dahası, üretim ve dağıtımın serbestleştirilmesinin yanı sıra, film endüstrisinin serbest piyasa yeniden yapılandırılmasının coşkuyla karşılanması, Sovyet izleyicilerinin yerli filmlere olan ilgisinin hızla azaldığını ve yabancı prodüksiyonların yeni açılan pazarı bastırdığını memnuniyetle karşılamıştır. Dünyadaki dördüncü en büyük potansiyel izleyici kitlesine sahip olan ve 1986 yılına kadar savunulabilecek bir film yapım endüstrisi olan ülke, 1980'lerin sonunda sadece kazançlı bir iş sektörünü değil, aynı zamanda biçimlendirici bir sosyal ve kültürel kurumu da geri döndürülemez bir şekilde kaybetmiştir. Böylece sinema, istemeden ve dolaylı olarak Gorbaçov'un reform politikasına kurban gitmiştir. Lenin'in kitlesel aydınlanma için “tüm sanatların en önemlisi” olarak umutlarını bastırdığı sinema, bir zamanlar ilan edilen büyük ütopayı sökmek için güçlerini topladığı anda izleyicisini yitirmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AZERBAYCAN SİNEMASI

3. 1. Azerbaycan`ın Sinema ile Tanışması

Rusların “Zakafkasya” olarak adlandırdığı, Kafkas dağlarının güneyinde yerleşen, Güney Kafkasya’da bulunan Azerbaycan, zengin yeraltı madenleri ve özellikle petrol ile hep yabancı ülkelerin dikkatini çekmektedir. 18. yüzyılın ortalarından başlayarak ülke hanlık ve beyliklere bölünmüş, merkezi otorite kaybolmuştur. Her bölge ayrı bir sülalenin hükümrانlığı altındaydı. Birçok hanlığın ülkeyi birleştirip büyük Azerbaycan kurma çabaları bir sonuca ulaşmadı. Hanlıkların mücadelesi sonucunda güçsüz düşen Azerbaycan toplumu mücadele isteğini ve hevesini kaybetmiştir. Bunun sonucunda ülkenin iki büyük emperyalist komşusu Rusya Çar İmparatorluğu ve Gacar İran İmparatorluğu Azerbaycan topraklarını ele geçirmek için büyük bir savaşa girmişlerdir. Bu savaş 2 büyük antlaşma ile sona erdi. 1813 yılında imzalanan Gülistan antlaşması ile başlayan Azerbaycan`ın bölünme süreci 1828 senesinde imzalanan Türkmençay antlaşması ile sona erdi. Aras nehri sınır olmakla Azerbaycan`ın kuzey kısmı Rusya’ya, güney kısmı ise İran’a ilhak edildi.

19. yüzyılın sonlarına doğru dünyada hızlanan sanayileşme süreci Azerbaycan`dan da yan geçmedi, özellikle petrol sanayisi ülkenin en büyük gelir kaynağı haline gelmiştir. 1870`lerde çıkarılan petrol miktarı 1. 4 mln pud hacminde idi. 1894 yılının verileri baz alındığında petrol üretimi 340 mln puda yetişmiştir. Bu veri Amerika’nın aynı sene içinde çıkardığı petrol hacmiyle aynı seviyelere ulaşmıştır. (Azerbaycan Tarihi 4`cü Cilt, 2007: 170). Bakü`deki petrol kuyularını sadece yerli sanayiciler değil, aynı zamanda dünyaca ünlü Nobel kardeşler ve Pirone kardeşler gibi sanayicilerde işletmiştir. Pirone kardeşler aynı zamanda Azerbaycan sinema tarihi için de önemli figürlerdi. Azerbaycan`ın sinema ile tanışmasında çok büyük hizmetlerde bulunmuşlardır (Guliyev, 1997: 136).

Ülke 20. yüzyılın başlarında yeni hareketle tanıştı, işçilerin başlattığı bu hareket Çarlık Rusya’nın diğer vilayetlerinde olduğu gibi Azerbaycan`da da kendini

göstermiştir. Petrol madenlerinde ve diğer sanayi kurumlarında işçiler grev ve çeşitli yollarla haklarını aramaya başlamışlardır. Günü-günden genişlenen hareket ve Rusya'nın dünya savaşına katılması Çarlık Rusya'sının sonunu hazırladı. 1917 yılında Çar Nikolay, önderliğini Lenin, Stalin ve Trotski'nin yaptığı, çoğunluk anlamına gelen "Bolşevik" partisi tarafından öldürülmüştür. Tarihe "Ekim Devrimi" olarak geçen olay sonucunda Rusya'da hükümete komünist yönetim geldi. Bunun sonucunda imparatorluğun hâkimiyeti altında bulunan milletler kendi kaderini tayin etmek yoluna gittiler. Azerbaycan aydınları da Mehmet Emin Resulzade önderliğinde birleşerek, 1918 yılının 28 Mayıs'ında Azerbaycan Halk Cumhuriyetini kurdular. Bağımsız cumhuriyetin ömrü kısa olsada Azerbaycan devletçilik geleneğini oluşturdu. 23 aylık bu devlet tarihe ilk Müslüman demokratik cumhuriyet olarak geçmiştir (Azerbaycan Tarihi 5'ci Cilt, 2008: 345).

28 Nisan 1920'de "Kızıl Ordu" adlanan Sovyet ordusu Bakü'ye girerek Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin mevcudiyetine son vermiştir. Bu tarihten itibaren 70 sene boyunca Azerbaycan, Sovyetler Birliği esaretinde kalmıştır.

1980'lerin sonlarına doğru Sovyetler Birliğinde başlayan demokratikleşme süreci ve milletlerin arasında oluşan etnik çatışmalar birliğin sonunu hazırlamıştır. Kafkasya bölgesinde en büyük çatışma, Azerbaycan ve Ermenistan arasında yaşanmıştır. Ulusal hukukta Azerbaycan'ın ayrılmaz bir parçası olan Dağlık Karabağ ve etraf bölgeler üzerinde Ermenistan hak iddia etmesinin sonucu olarak, iki ülke arasında savaş patlak vermiştir. Savaşta Rusların Ermenistan'a yardım etmesi, bir nevi "bardağı taşıran son damla" olmuştur. 70 yıl boyunca komünizm esaretinde boğulan Azerbaycan toplumu çıkış yolunu meydanlara çıkmakta, silahsız sivil başkaldırı şeklinde göstermiştir. "Meydan hareketi" ismini almış bu direnişe 500 binden çok Azerbaycanlı katılmıştır. Sovyetler dağılmakta olan dikta rejimini ayakta tutmak için son hamlesini meydanlara çıkan silahsız insanları katletmekle yapmıştır. 20 Ocak 1990'da Bakü sokaklarında direnen milletin üzerine Sovyet tankları yürütüldü. 100'den fazla insanın şehit olmasıyla sonuçlanan bu katliam aynı zamanda, Azerbaycan'ın bağımsızlık yoluna ışık tuttu. 18 ekim 1991'de Azerbaycan yeniden bağımsız olmuştur (Guliyev, 1997: 238).

Yeni devletin karşısındaki en büyük problem Karabağ sorununun çözüme kavuşturmasıdır. Ermenistan Rusya'nın açık desteği ile Dağlık Karabağ ve etrafı bölgeleri işgal etmiştir. 1994 yılında iki devlet arasında ateşkes mukavelesi imzalandı. O zamandan geçen 25 senede Azerbaycan bölgenin en gelişmiş devletine evrilmiştir. Karabağ sorunu hala çözüme kavuşmamış halde bekletilmektedir. İki devlet arasındaki bu sorun bölgenin istikrarı için en büyük tehlike olarak kalmaktadır.

Dünya sinema ile 1895 yılında tanıştı. 28 Ağustos 1895'de Paris'te Fransız Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin "Trenin Gara Girişi" filminin gösterimi sinemanın başlangıcı olarak kabul görür (İsmailov, 2001: 16).

Sinema tarihi, geçirdiği toplumsal olaylar nedeniyle 2 döneme ayrılır. 1-ci dönem birinci dünya savaşına kadar olan devri kapsamaktadır. 2-ci dönem savaştan sonraki süreyi kapsamaktadır (İsmailov, 2001: 16).

Azerbaycan sinema ile 1896 yılında tanışmıştır. Lumiere kardeşlerin "Trenin Gara Girişi" filminin Bakü'de gösterimi ile Azerbaycan sinema ile tanışmış oldu (Sadıkov, 1970: 6). Azerbaycan'da ilk filmler 1898 senesinde Rus fotoğrafçı Aleksandr Mişon tarafından çekilmiştir. Aynı sene içinde 9 film beyazperdeye aktarıldı. Bu filmler "Bibiheybet'te Petrol Yangını", "Pazar Sokağında Sabah", " "Kafkas" Camiasına Ait Olan Geminin Limandan Ayrılması", " Trenin İstasyona Girişi", "Şehir Bahçesinde Halk Gezintisi", "Kafkas Dansı", "Buhara Emirinin Knyaz Alekseyi Yolcu Etmesi", "Sabuncu Polis İşçilerinin Yolsuzlukları", "Balahanı'da Petrol Kuyusunda Yangın" isminde Bakü'de gösterime girmiştir. Bu tarih aynı zamanda Azerbaycan'da sinemanın başlangıcı olarak kabul edilir. Bu filmlerden günümüze yalnız "Bibiheybet'te Petrol Yangını" ulaşmıştır. Film aynı zamanda ilk Azerbaycan filmi olarak tarihe geçmiştir (KazıMZade, 2003: 5). Filmde 27 Temmuz gecesi, Bakü'nün ünlü taciri Vişau'nun petrol kuyusunda çıkan yangın gösterilir. Yangın yıllık 1 milyon pud petrol çıkarılan 32 numaralı kuyuda başlıyor sonra diğer kuyularda geçiyor (KazıMZade, 2003: 6).

Bu dehşet verici manzara filmde tam olarak gösterilmiştir. Film bir televizyon haberinin özelliklerini kendinde barındırmaktadır. Sessiz olmasına rağmen, görüntülerle olayın büyüklüğünü ve dehşetini anlatmaktadır.

Film 1900 yılında Paris’te yapılan film festivalinde gösterilmiştir. Dünya sinemasının 100’cü yılında yapılan gala gecesinde film “Dünya Sinemasının İncileri” arasında gösterilmiştir (Bakinskiy Raboçiy, 15 Ağustos 1996).

Azerbaycan’da sinemanın geleneğinin yaranması ve hikayeli filmlerin çekilmesinde en büyük katkıyı “Nicat” Kültür Camiası yapmıştır. 1906 yılında kurulan camia o dönem için kapalı ve muhafazakar toplum için yenilikçi ve novator hareket olarak kendini göstermiştir. Toplum tiyatroya dinen yasak olduğu düşüncesiyle uzaktı. Camia birçok kadın oyuncuyu Azerbaycan sahnesine kazandırmada büyük rol oynadı. O dönemlerde sahnede kadın rolünü erkekler canlandırmıştır. Camia kadın oyuncular yetiştirerek sahnedeki kadın oyuncu eksikliğini giderdi. Sonradan camiadan yetişen birçok oyuncu Azerbaycan filmlerinde görev almışlardır (Sadıkov, 1970: 11).

Azerbaycan sinemasının gelişiminde Rus sinemacıları büyük katkı yapmışlardır. 1908 yılında ilk Rus sinema atölyesi “Razin Duvarı” isimli filmi çektiler. Film profesyonel aktörlerin çekildiği ilk Rus filmi olarak tarihe geçti. Bu filmin tamamlanması Rusya sinema tarihinde bir devrim gerçekleştirmiştir. Rusya sinema sanayi bu filmle birlikte kurulmuştur (Macaret, 1955: 21). Rus sinema sanayinin kurulması Azerbaycan sinemasında yeni döneme geçmede, hikayeli filmler çekilmesinde büyük katkı yapmıştır.

1916 senesi Azerbaycan sineması için önemli bir tarihtir. Bu yıl Azerbaycan’da ilk konulu film gösterime girmiştir. “Petrol ve Milyonlar Saltanatında” isimli film 1916 senesinde çekilmiştir. Filmin gösterime girmesi Azerbaycan ve diğer Çar Rusya’sı genelinde büyük bir merak uyandırmıştır. Pirone kardeşlerin “Firma” camiası sponsorluğunda çekilen film o dönem için Azerbaycan sinemasına yeni bir nefes getirmiştir (Sadıkov, 1970: 6).

Filmin senaryosu İbrahim bey Musabeyov'un aynı isimli romanı esasında Panova Patyomkina tarafından yazılmıştır. Filmin yönetmenliğini ünlü Rus yönetmen Boris Svetlov yapmıştır. Filmde ilk kez bir Azerbaycanlı profesyonel oyuncu rol almıştır. Filmin ana karakterlerinden Lutfelibey rolünü Azerbaycanlı aktör Hüseyin Arablinski canlandırmıştır (İsmailov, 2001: 8).

Filmin hikayesi Bakü yakınlarında küçük bir kasabada geçmektedir. Hizmetçilik yapmakla ailesinin geçimini sağlayan yaşlı, dul bir kadın zor yaşam şartlarına karşı oğluna eğitim vermek istemektedir. Oğlu Celili dini eğitim alması için medreseye yerleştirmiştir. Celilin medrese eğitimi uzun sürmüyor ve onu medreseden kovmuşlardır. Zor durumda kalan anne oğlunu zanaat öğrenmek için tüccar Hasanın yanına çıraklık yapmak için vermiştir. Fakirlik, zor yaşam şartları ve hastalık annenin yaşam mücadelesini kaybetmesine neden oluyor. Annesinin ölümü sonrasında Celil evlerine dönmek zorunda kalmıştır.

Celinin yaşadığı evi ve toprakları zengin feodal Lutfelibey'in malikânesinin yakınlığında yerleşmektedir.

Bir kaç sene sonra Bakü etrafındaki topraklarda petrol kuyuları bulunmuştur. Toprak sahipleri akıl almaz seviyede zengin olmuşlardır. Lutfelibey ve Celil ortak bir kuyu kazdırmaya karar vermişlerdir. Kazılan kuyudan petrol çıkınca Celil zengin oluyor ve mülkler, gemiler, madenler sahibi oluyor.

Komşulukta yaşayan yaşlı kadının ölüm haberini duyunca taziye giden Celil, kadının kızı Şefika'ya aşık olmuştur. Çocukluk arkadaşı Şefika büyümüş, güzel bir kız olmuştur. Celil ile Şefika bir müddet sonra evleniyorlar.

Celil eski Azerbaycan geleneklerine karşı çıkarak genç eşini kimseden gizletmediği için toplumun açık hedefi haline gelmiştir. Lutfelibey genç ve güzel Şefika'yı görüp ona aşık olmuştur. Hatta ileri giderek duygularını Şefika'ya söylemiştir. Şefika'nın ret cevabı bile Lutfelibeyi durduramamıştır.

İntikam almak için Şefika'nın kocasını öldürmeyi hedefleyen Lutfelibey bunun için planlar kurnaya başlamıştır. Lutfelibeyin tesiri ile Celil alkole, kumara

başlamış ve başka kötü alışkanlıklar edinmiştir. Genç bir kadınla tanışan Celil paralarının büyük bir kısmını onun için harcamıştır. Lütfelibeyle genç kadın plan kurup Celille seyahate çıkıyorlar. Kadın Celilin tüm parasını çalarak kaçmıştır. İçkinin tesiri geçtikten sonra Celil tüm parasını kaybettiğini anlamıştır.

Bu zaman diliminde Lütfelibey Celilin evini ve tüm topraklarını ellerinden almıştır. Şefika'yı evden atmıştır. Oğlu ile birlikte sokakta yaşamaya başlayan Şefika'yı Celil bulmuştur. Yine birlikte olmalarına rağmen yoksulluk, geçim sıkıntısı ve diğer sebeplerden dolayı Celil kalp krizi geçirerek vefat ediyor. Celilin ölümünü fırsat bilen Lütfelibey yeniden Şefika'ya evlilik teklifi etmiştir. Şefika teklife karşılık Lütfelibeyi bıçaklayarak öldürüyor.

Hüseyn Arablinskiden başka diğer rollerin hepsini rus aktörler canlandırmıştır. Şefika rolünü Piontovskaya diğer rolleri Lazareva, Lenin, Muromski, Orlinskaya ve diğer oyuncular oynamıştır. (Yeni İğbal, 7 Temmuz 1916).

Filmin stüdyo çekimleri Tiflis'te, diğer çekimler Bakü'de gerçekleştirilmiştir. Filmdeki petrol yangın sahneleri kurgu değil, gerçek yangınlar kayda alınmıştır (Yeni İğbal, 7 Temmuz 1916).

Azerbaycan'ın ünlü bestecisi ve dramaturgu Üzeyir Hacıbeyov aynı zamanda Azerbaycan sinemasının gelişiminde de büyük hizmetler vermiştir. Kaleme aldığı operalar sinema senaryosuna dönüştürülerek beyazperdeye aktarılmıştır.

İlk büyük başarısını 1908 senesinde kaleme aldığı “Leyla ile Mecnun” operası ile yakalamıştır. Bu şaheser doğuda ilk opera olma özelliğini taşımaktadır. Ardınca ikinci büyük operasını – “Köroğlu” operasını yazmıştır. Opera besteciye büyük bir şöhret kazandırmıştır. Türklerin ünlü kahramanlık destanını müzikle buluşturarak, Rus ve Avrupa klasik kahramanlık destanlarının tüm özelliklerini kendinde barındırmaktadır (İsmailov, 2001: 29). Üzeyir Hacıbeyov'un daha sonra kaleme aldığı müzikal komedi türündeki “Arşın Mal Alan” ve “O Olmasın Bu Olsun” eserleri beyazperdeye aktarılacak sanatçının Azerbaycan sinema tarihine geçmesine vesile olmuştur. “Arşın Mal Alan” komedisi 5 kez beyazperdeye aktarılmıştır. 1945

senesinde çekilen “Arşın Mal Alan” filmi dünyanın 180 ülkesinde 130 dile tercüme edilmiştir.

Üzeyir Hacıbeyovun ilk kez sinemaya uyarlanan eseri “Arşın Mal Alan” müzikal komedisi olmuştur. 1916 senesinde Ünlü Rus yönetmen BorisSvetlov tarafından beyazperdeye aktarılan filmin çekimleri zor ve meşakkatli olmuştur. Film 7 ayrı bölümden oluşmaktadır. Yönetmen o zaman için Azerbaycan sahnesinin önemli yeteneklerini filme davet etmiştir. HüseynguluSarabski, AliekberHüseynzade, Mirzağa Aliyev ve Hanefi Teregulov gibi ünlü aktörler filmin başrollerini paylaşmışlardır. Yönetmen kadın oyuncu bulmakta zorlanmıştır. O dönem Azerbaycan toplumunda kadınlar kapalı doğulu düşüncesinin, ataerkil Müslüman toplumunun değerleri ile yönetilmektedirler. Kadınların sahneye çıkması yasaklanmış, tiyatroda genellikle bazı kadın rollerini erkek sanatçılar canlandırmıştır. BorisSvetlov filmde kadın rollerini canlandırmak için erkek oyuncularından faydalanmıştır. Filmdeki Gülçöhre ve Cahan teyze rollerini erkek sanatçılar Ahmet Ağdamski ve Yunus Nerimanov canlandırmıştır (KazıMZade, 2005:7).

Film, 17 Ocak 1917 yılında Bakü’deki “Forum” sinema salonunda gösterime girmiştir. Film sessiz olduğu için seyirci üzerinde büyük bir etki yaratmamıştır. Yönetmen çözümü sinema salonunda müzik grubunun filmdeki sahnelerde geçen müzikleri seslendirmesinde bulsa da, Üzeyir Hacıbeyov filmi beğenmemiş ve film gösterimden kaldırılmıştır (Sovgat, 27 Ocak 1917).

Buna rağmen film sonradan bütün Kafkasya bölgesinde gösterilmiştir. Üzeyir Hacıbeyov filmin gösterimine karşı çıkmıştır. Filmin kendi eserini tam olarak yansıtmadığını ve sanatsal değerini kaybettiği düşüncesini savunmuştur. Filmin Üzeyir Hacıbeyov’dan gizli olarak gösterime sunulduğu için ünlü besteci davacı olarak kendi fikri mülkiyetinin ondan izinsiz gösterime sunulduğunu savunmuştur (KazıMZade, 2005: 9). Bu olay Azerbaycan sinemasında fikri mülkiyet hukukunun ilk kez kullanıldığı olay olarak tarihe geçmiştir.

Dağıtımıcılar filmin gösterimini Kafkasya’dan sonra, Orta Asya’da yapmaya başlamışlardır. 1918 yılında Üzeyir Hacıbeyov’un İran’a gitmesinden faydalanan

dağıtımcılar filmi tekrar Bakü, Gence ve Tiflis'te gösterime sunmuşlardır (Edebiyat ve İncəsənət, 23 Ağustos 1969).

Üzeyir Hacıbəyov'un diğer önemli müzikal komedisi – “O Olmasın Bu Olsun” 1919 senesinde beyazperdeye uyarlanmıştır. Rus yönetmen Hanjonkov'un yönetmenliğinde “Yalta” film stüdyosunda çekimlerine başlanmıştır. Filmin çekimleri sona yaklaşıp da, film tamamlanmamıştır. Eserin sinemaya ilk uyarlaması başarısız olsa da ikinci deneme çok başarılı olmuştur. 1956 senesinde ikinci kez çekilen “O Olmasın Bu Olsun” hala Azerbaycan sinemasının klasikleri arasında kendine yer bulmaktadır. (İsmailov, 2001: 30).

“Petrol ve Milyonlar Saltanatında” ve “Arşın Mal Alan” filmlerinden başka, 1920 yılına kadar Azerbaycan'da iki belgesel ve bir kısa film çekilmiştir. Bu filmlerden günümüze yalnız fotoğraflar ve arşiv belgeleri kalmıştır.

Azerbaycan sinemasının bu döneminde çekilen filmler hiçbir sanatsal değer barındırmasa da, bu filmlerin çekilmesi Azerbaycan sinemasının gelişimine büyük perspektif açmıştır. Azerbaycan sahne sanatçılarının kamera ile tanışması, yeni genç yönetmen neslinin ortaya çıkması bu filmlerin Azerbaycan sinemasına kazandırdığı önemli değerlerdir.

3. 2. Sovyet Dönemi Başlarında Azerbaycan Sineması

27 Nisan 1920'de “Kızıl Ordu” olarak adlanan Rus ordusu Bakü'nü işgal ederek Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin mevcudiyetine son vermiştir. Bu tarihten itibaren 70 sene boyunca Azerbaycan Sovyet Rusya'sının egemenliğine girmiş, ülkede yegane karar verici güç Komünist Parti olmuştur.

Ülkede sosyalist cumhuriyetin kurulması birçok alanlarda yeniliğe ve değişime sebep olmuştur. Bu değişim ve gelişimden tiyatro ve sinema da nasibini almıştır. Lenin'in komünizmi geniş halk topluluklarına anlatmak, eğitimsiz insanları bir komünist şuurunda yetiştirmek için tiyatro ve sinemanın önemini anlıyordu. Ekim Devriminden hemen sonra Lenin'in ilk icraatlarından birisi tiyatro ve sinemanın devlet tekelinde toplanması ve bu sanat dallarının komünizmi yayma ve teşvik

etmede Komünist Partinin propaganda aracı olması emrini imzalamıştır. Azerbaycan`da da Komünist hükümetin ilk icraatlarından birisi tiyatro ve sinemanı devlet tekelinde toplamak olmuştur. 1921 yılında kurulan Halk Maarif Komitesi ülkede tiyatro, sinema ve diğer sanat dallarını devlet tekelinde toplayan bir devlet kurumu olmuştur (Kommunist, 17 Ocak 1928).

Ülkede sanatın gelişimine en büyük dikkati Azerbaycan Komünist Parti Başkanı ve o dönem için devletin bir numaralı ismi Neriman Nerimanov ayırmıştır. 18 Mayıs 1920 senesinde ülkede ilk devlet tiyatrosu kurulmuş, 1918 yılında Bakü olaylarında Ermeniler tarafından yakılan ve Azerbaycan`ın ilk tiyatro binası unvanını taşıyan bina restore edilerek tiyatronun ana binası olarak yeniden seyircilerine kavuşmuştur (Azerbaycan Tarihi 6`cı Cilt, 2008: 342).

1922 senesinde hala Azerbaycan`ın en büyük tiyatrosu özelliğini koruyan Azerbaycan Devlet Dram Tiyatrosu ilk gösterimini gerçekleştirmiştir. Bu tiyatro Azerbaycan sineması için bir okul olma unvanını taşıyordu. Sonradan Azerbaycan sinemasında yönetmen ve oyuncu kadrosunun en önemli yüzleri bu tiyatrodan bir nevi mezun olmuşlardır. Abbas Mirze Şerifzade, M. Senani, S. Ruhulla, M. Davudova, Rza Tehmasib gibi Azerbaycan sinema tarihine geçmiş isimler bu tiyatronun oyuncu ve yönetmeni olmuş, sonralar sanat yolculuğuna Azerbaycan Sinemasında devam etmişler. Tiyatronun büyük popülarite kazanmasında ve sadece tiyatro değil aynı zamanda bir okul olma özelliğini kazanmasında şüphesiz ki, en büyük katkıyı 1924 yılında tiyatronun yönetmeni olmuş ünlü Rus yönetmen Tuqanov vermiştir (Azerbaycan Tarihi 6`cı Cilt, 2008: 216).

1923 yılında Azerbaycan İşçi Tiyatrosu yaratıldı. Genellikle dünya klasiklerinin eserlerini Azerbaycan sahnesine taşımışlardır. 1926 yılında Azerbaycan Sahnesinde ilk kez Şekspir`in ünlü “Hamlet” eseri sahneleştirilmiştir. Hamlet rolünü sonralar “Azerbaycan`ın Hamleti” ismiyle anılacak Abbas Mirze Şerifzade canlandırmıştır.

O dönem için en büyük yeniliklerden birisi 1923 senesinde gerçekleşmiştir. Müslüman doğusunda ilk kez tiyatro oyunculuğu meslek okulu açılmıştır (Azerbaycan Tarihi 6'cı Cilt, 2008: 216).

Sanatın diğer dalları gibi sinema da devletin en önemli propaganda araçlarında biri olmuştur. Bu yolda atılan ilk adım sinemanın devlet tekeline geçirilmesi olmuştur. 18 Mayıs 1920 senesinde sinema devlet tekeline geçirilmiştir (SU Azerbaydjana, 1920: 51-53). 1921 senesinde sinema yeni kurulan Halk Maarif Komitesi'nin gözetimi altına geçti. Aynı sene içinde Azerbaycan Foto Kino İdarisi-(AFKİ) kurulmuştur. Daha sonralar bu kurum birçok kez ismini değiştirse de hep aynı amaca hizmet etmiş, merkezden, yani Moskova'dan izinsiz tek bir film bile çekememiştir. Bu kurumun ilk icraatlarından birisi ayrı-ayrı kişilerde bulunan tüm foto-sinema haklarını devlet tekeline geçirmek olmuştur. O dönem Bakü'de faaliyetini sürdüren onlarca sinema özel sinema salonları, sahiplerinden devir alınarak devlet mülkiyetine geçirilmiştir (Lunaçerskiy, 1939: 41).

Sinemanın devlet tekelinde olması, bir merkezden kontrol edilmesi, partinin siyasi amaçlarına hizmet ederek toplumun aynı amaç etrafında birleşmesini temin etmesi Lenin'in en büyük hedeflerinden birisi olmuştur. Lenin'in dönemin Maarif bakanına gönderdiği mektubunda şunları yazmıştır: “ Köylerde ve şehirlerde sinema salonlarının teşkiline büyük özen gösterilmelidir. Onlar o yerde oldukça yenidirler, bu yüzden bizim tebliğimiz o yerlerde büyük başarı kazanacaktır” (Parti kino hakkında, 1939: 28).

Sinema Azerbaycan'da toplumun eğitiminin parçası olmaya başlamıştı. 1924 senesinde sinema ilgili bir başka devlet kurumu daha kurulmuştur. “Kino-goriyak” isimli kurum daha çok eğitim filmlerinin çekilmesi, belgesellerin hazırlanması işlerini görmüştür.

1923 yılının Mayıs ayının sonlarında iki bölümden oluşan “Kız Kalesi” filmi gösterime girmiştir. Film Sovyetler Birliği zamanında Azerbaycan'da çekilen ilk konulu film olma özelliğini taşımaktadır (Bakinskiy Raboçiy, 7 Ekim 1923). Film ünlü Azerbaycan efsanesi “Kız Kalesi”nin motifleri esasında beyazperdeye

aktarılmıştır. Senaryosunu Breslav Lurenin kaleme aldığı filmin yönetmenliğini Balyuzek yapmıştır. Filmde ana karakterleri Papazyan, Hidayetzade, Ziya ve diğerleri canlandırmıştır.

Filmin hikayesi 12'ci yüzyıl Bakü'sünde geçmektedir. Film çok etkili bir sahneyle başlıyor. Perdede eski Bakü, tarihi Kız Kalesi görünmektedir.

Kamera izleyicileri kalenin eski taşlarına doğru yakınlaştırıyor, sonra aynı taşlar insan kafaları ve kemikleri ile yer değiştiriyor. Burada yönetmen kalenin geçtiği tarihi, savaşların yıkıcı sonuçlarını göstermek istemiştir. Kale ekranda olduğu zaman Hanın zalim bakışları kadraja giriyor. Han eğlence meclisinde eğlenmektedir. Han çok kaygılı ve hiddetli gözükmektedir.

Vezirler Hanın moralini düzeltmek için kendi aralarında toplantı yapıyorlar ve çözümü hareme yeni cariyeler getirmekte buluyorlar.

Vezirlerin yeni getirdiği cariyeler Hanın odasında dans etmektedirler. Sahne oryantalizm kokmaktadır. Doğu tipi ilginç dekorasyonlu saray, farklı giyim tarzında olan doğulu şişman han ve onu eğlendirmek için dans eden yarı çıplak kadınlar. Dans eden kadınlardan birisi Hanın aklını başından alıyor, kadının güzelliği Hanı adeta kıza taparcasına hayranlık beslemesine neden oluyor. Han daha önce bu kızla neden tanışmamasının sebebini sormaktadır. Cevap alamadığı için Vezirin idam edilmesi emrini vermiştir.

Hanın zulmü, kendisinin hep işret meclislerinde bulunması, halkın dertlerini dinlememesi ve despotluğu yüzünden halk isyan etmektedir. Köylüler Hanın topraklarında çalışmaktan imtina ederler, topraklar boş kalmaktadır. Han bu manzarayı sarayın penceresinden seyir etmektedir.

Olaylar gittikçe büyüyor, hanın kalesine hücum ediliyor. Hanın haremindeki kadınlar bu başkaldırıdan faydalanarak Handan kaçmak istemektedirler. Başarısız olan kadınlar yakalanıyorlar. Han gözde cariyesi ile evleniyor, sonraki sahnede Hana bir kızının olduğunu karısının doğum esnasında öldüğünü söylüyorlar. Çok üzülen Samet han kızından imtina etmiştir.

20 sene sonra Hanın kızı büyümüş, çocukluk arkadaşına aşık olmuştur. Han bir gün vezirlerle birlikte ava çıkmıştır. Avda kendi kızını gören Han ölen karısına çok benzediği için kızını tanıyarak onu ve arkadaşını saraya götürüyor.

Zaman geçtikçe Han kendi kızına aşık olmaya başlıyor, kendi hislerinin karşısında durmaya çalışsa da başaramamaktadır. Dinen yasak olmasına rağmen kalbindeki tüm duyguları kızına açmaya karar vermiştir. Kıza onunla evlenmekten başka çaresinin olmadığını eğer evlenmezse sevgilisini öldüreceğini söylüyor. Çaresiz kalan Gülnar bir şartla onun olacağını söylüyor. Denizin kıyısında çok yüksek bir kale inşa etmesini, kalenin inşaatının bittiği gün kalede onun olacağını söylüyor.

Kalenin tamamlanmasıyla birlikte Gülnar başka çaresinin kalmadığını anlamıştır ve kalenin üzerine çıkmaya başlamıştır. Kalenin üzerinde babasının kaleye doğru geldiğini görüyor ve çaresizce kendini kaleden Hazarın sularına bırakıyor. Kaleye gelen Hanın önünü Gülnar'ın sevgilisi kesiyor ve Hanı bıçaklayarak öldürüyor.

Filmde Gülnar'ın babasına yaptırıp, daha sonra intihar ettiği kale hala Bakü'nün sembollerinden birisi olarak, turistik önemini korumaktadır.

Film daha çok dram türüne yakındır. Küçükken annesiz ve babasız kalan Gülnar büyüdüktan sonra tekrar babasıyla kavuşsa da, babasının kendisine aşık olması fonunda hikaye daha çok dram unsurları barındırmaktadır. Filmin sonunda Gülnar'ın intiharı aslında hakları elinden alınmış, ataerkil düzenin kurbanı olmuş bütün doğulu kadınların intiharıdır.

Yönetmen daha çok çılgın ihtiras sunan jest ve mimiklere, bol gözyaşlarına filmde yer vererek filmin seyircide büyük etki bırakmasını istemiştir. Bu kadar çok melodramik sahne o dönem Azerbaycan seyircisine yabancı gelmiştir. Film bu yüzden başarı kazanmamıştır.

Filmin başarı kazanmamasının bir diğer nedeni aktör seçiminde varılan yanlışlıklardır. Samet han rolüne hayat veren Papazyan, kendi rolünün duygularını

filme aktaramamıştır. Genç sevgili rolünü canlandıran Hidayetzade filmin final sahnesinde Hanı bıçakladığı an seyircide çok suni ve itici bir izlenim bırakmaktadır.

Filmde efsane ile ilgisi olmamasına rağmen, sosyalizm vurgusu yapılmıştır. Köylülerin isyan ettiği sahnedeki olaylar sosyalizmin Azerbaycan sinemasındaki ilk adımları sayılır. Köylülerin devrim ruhuyla ayaklanması, despotizme, tiranlığa karşı başkaldırısı filmdeki sosrealistik gerçeği gözler önüne sermektedir. Filmin bu sahnesinden aydın oluyor ki, film formaca milli, içerik bakımından sosyalist devrimin hedeflerine hizmet etmektedir. Formaca milli giysilerin, aksesuarların kullanılması filme millilik katsa da, içerik millikten uzak, Azerbaycan toplumuyla bağdaşlaşmayan şekilde gösterilmiştir. Bu yüzden film seyirci tarafından beğenilmemiş, muhafazakar toplumun hedefi haline gelmiştir. Filmin başarısızlığının arkasındaki en büyük nedenin yönetmenin yabancı olması, muhafazakar toplumun geleneklerinden, toplumun iç dinamiklerinden habersiz oluşu gösterilir. Ünlü Azeri yazar Cefer Cabbarlı bu durumun nedenini yazdığı kitapta şu cümlelerle özetlemektedir: “Azerkino sahipleri senaryo yazma işini kim olursa olsun onlara veriyor, sadece o kişi azerbaycanlı-türk olmasın. İşin aslı Azerkino yerli senaryocuların hazırlanması işiyle ilgilenmiyor. Onların davet ettikleri “gelmeler” yerli insanların hayat tarzıyla ilgilenmediklerinden, bizim Türklerin hayatından akla gelmeyecek yalan yazılar yazıyorlar” (Cabbarlı, 1924: 28).

Filmde görünüm itibarıyla doğu egzotikliği ve oryantalistik bakış açısı his edilmektedir. Filmin doğa sahneleri naturada çekilse de, iç çekimlerde tiyatro dekorasyonu kullanılmıştır. Filmde ipek parçalar, doğu giyim tarzında olan aksesuarlar, eğri kılıçlar, büyük kemerler, doğulu askerlerin kullandığı silahlar ve zırhlar, din adamlarının giydiği kıyafetler filme şark egzotizmi katmıştır. Film gösterime girdikten kısa süre sonra eleştirmenler kendi yazılarında filmin başarısızlığının ana nedenlerinden birisinin filme batı perspektifinden bakılması, olduğunu vurgulamışlardır (Sadıkov, 1965: 35-36).

Filmin başarısızlığı Azerbaycan sinemacılarına yeni konularda film çekmesi gerektiği mesajını vermiştir. Özellikle yeni Sovyet sosyalizminden bahs eden filmlerin çekilmesine dikkat ayrılmıştır. 1924’de stüdyoda Kravçenko’nun

yönetmenliğinde yeni filmin çekimlerine başlanmıştır. Senaryosunu LeoMur'un yazdığı "Baykuş" filminde Azerbaycan'da burjuva despotizminin son zamanları anlatılmıştır. Burada köylülerin feodallere karşı mücadelesi, ruhani kesimin insanların dini hassasiyetini kullanarak onların tüm mülkiyetlerini gasp etmesi anlatılmıştır (Pravda, 2 Nisan 1924).

Filmin ana karakterlerini Ağarza Guliyev ve Abbas Mirze Şerifzade canlandırmıştır. Bu her iki sanatçının sinemada ilk oyunculuk deneyimleri olmuştur. Her iki aktör kendi rollerini büyük başarıyla canlandırsalar da filmin en büyük eksikliği sanatsal değerinin, estetik seviyesinin aşağı olmasıdır. Filmde köylülerin ayaklanması sahnelerinin yeterince beyazperdeye aktarılmaması filmin gösterime girmeden yasaklanmasına neden olmuştur (Ceferov, 1959: 143).

Sovyetler Birliği zamanında yapılan ilk filmlerin başarısızlığı nedeniyle AFKİ kendi bünyesinde yönetmenlik kursu açmaya karar vermiştir. Kursun ilk kursiyerleri sonradan Azerbaycan sinemasının en önemli yönetmenleri olacak C. Cabbarlı, M. Mikayılov, H. Hasanov, R. Tehmasib ve diğerleri olmuştur. Kursda eğitim vermek için Moskova'dan dönemin ünlü sinemacılarından Ardatov, Sladkopovetsov ve Troitski davet edilmiştir (Yeni Yol, 19 Ocak 1925).

1925 ve 1927 yılları arası Azerbaycan sineması için yeni şuurun yaranması açısından önem arz etmiştir. Bu yıllar arasında ilk kez Azerbaycanlı kadınlar sinema alanında kendilerini göstermeye ve filmlerde yer almaya başlamışlardır. Bir zamanlar sahnede kadın oyuncu bulunmadığı için erkeklerin hayat verdiği kadın rollerini artık Azerbaycanlı Müslüman kadınlar canlandıracaktı. Gerçek anlamda Sovyetler Birliğinin Azerbaycan sahnesine ve sinemasına kazandırdığı bu olay bir devrim niteliği taşımıştır. Aziza Memmedova, Merziye Davudova, Sona Hacıyeva gibi Azerbaycanlı kadınların sinemaya gelişi Azerbaycan kadını için ulaşılmaz sanılan bir zirvenin fethi anlamına gelmektedir. Bu yıllardan başlayarak filmlerin estetik kalitesinin de yükseltilmesine dikkat edilmiştir. Pudovkin, Şenkelaya, Perestiani, Beknazarov gibi önemli yönetmenlerin Bakü'ye davet edilmesi ve yerli yönetmenlerin kurslarla eğitilmesi Sovyetler Birliğinin en önemli propaganda

araçlarından birisine – sinemaya ne kadar önem verdiğini göstermektedir (İsmailov, 2001: 33).

Bakü'ye davet edilen yönetmenlerden birisi olan Pudovkin Azerbaycan sinemasına çok büyük katkı sağlamıştır. Azerbaycan'da yeni yönetmen jenerasyonunun hazırlanmasında, yenilikçi tarzıyla, novator fikirleriyle önderlik etmiştir. Pudovkin sadece Azerbaycan sinemasına değil Rus sinemasına da realist sinemacılar akınını başlatarak hizmet etmiştir. Çok geçmeden onun öğrencisi Abbas MirzeŞerifzade ilk Azerbaycanlı yönetmen olarak Azerbaycan sinema tarihine geçmiştir.

3. 3. Sinemada Ateizm Propagandası

Sovyetler Birliğinin yeni nesil proletarya sınıfı hazırlanmasında, bilgili işçi sınıfı karşısındaki en büyük engellerden birisinin din olduğu düşünülüyordu. Bu sebepten dolayı Birliğin her ülkesinde dine karşı mücadele edilmekte, yazılan eserlerde, çekilen filmlerde din adamlarının yalancı olduğu, istibdadın ve eğitimsizliğin yegane kaynağı olduğu gösterilmiştir. Üniversitelerde Ateizm fakülteleri kurularak, öğrencilerin bilincine tanrının olmaması fikri enjekte edilmiştir. Lenin eğitim kurumlarına ve sanat toplulukların gönderdiği mektubunda ateizmi yaymanın, insanların kalbine işlemiş tanrı olgusunu silmenin yolunu insanlara gerçekleri göstermemenin, tebliğ etmenin Komünist Partinin ilk vazifesi olduğunu söylemiştir (Azerbaycan Tarihi 6'cı cilt, 2008: 65). Bunun sonucunda Azerbaycan sinemasında yön değişmiş, merkezden gelen emrin doğrultusunda dinle mücadeleyi, din adamlarının yalancı ve riyakar olduğunu konu alacak filmler çekilmesi hedeflenmiştir. İlk böyle film “Bismillah” ismiyle 1925 senesinde çekilmiştir. Yönetmenliğini Abbas Mirze Şerifzade'nin yaptığı filmin, senaryosunu Blyaxin yazmıştır. Film Azerbaycan sinema tarihine ilk Azerbaycanlı yönetmenin çektiği film olarak geçmiştir.

Film sadece din adamlarını değil, aynı zamanda proleter sınıfın en büyük düşmanı olan mülkedar sınıfını da hedef almıştır. Filmde din adamlarını koruyan kendi amaçları için köylünün eğitim almasına karşı çıkan bu yolla eğitimsiz köylüyü

istismar eden mülkedarlar, ağalar, beyler toplumun en büyük düşmanlarından birisi olarak gösterilmektedir.

Filmin hikayesi Ekim devriminden önce yoksul Azerbaycan köylerinden birinde geçmektedir. Filmin ilk sahnesinde yoksul köylü Gulu'nun ailesinde herkesin mutlu olmasından bahsi edilmektedir. Lakin ailenin çocuğunun olmaması Gulu'yu düşündürmektedir.

Sonraki sahnede Gulu ve karısı Zeyneb köyün din adamının, Molla'nın yanına gelerek ondan nasihat almak istemektedirler. Molla'nın evinin önünde uzun, kalabalık insan kuyruğu gözükmektedir. Köyün tüm ahalisi dertlerine deva bulmak için Molla'nın yanına gelmektedirler. Gulu'nun kız kardeşi Molla'nın hizmetçiliğini yapıyor, bu yüzden Gulu ve karısını sıra bekletmeden Molla'nın “huzuruna” alıyor.

Sahnenin devamında Molla'nın şarap içtiği sahneyi görüyoruz. İlk kez seyirci bu sahneyle Mollayla tanışmaktadır. Kapının açıldığını gören Molla şarabı gizliyor. Gulu ve karısı odaya giriyorlar.

Gulu çocuğu olmadığını, bu yüzden tek çarelerinin Molla hazretleri olduğunu söylüyor. Molla Gulu'ya 3 gün sonra karısını yalnız göndermesini, kutsal kitaptan ayetler okuyarak, dua ederek karısını iyileştireceğini ve çocuklarının olacağını söylüyor.

Bu sahneden sonra filmde Bakü petrol madenleri gösteriliyor. Gulu'nun kardeşi Cafer bu madenlerde çalışmaktadır. Filmin bu sahnelerinde işçiler arasında devrim ruhu duyulmaktadır, işçiler devrim yaparak kendi haklarına sahip çıkmak istemektedirler. Cafer işçilerin devrim ruhuyla eğitilmesinde, grevlerin ve diğer işçi protestolarının önderliğini yapmakla ünlenmiştir.

Cafer trenle doğduğu köye gitmektedir. Böylelikle devrim ruhu işçilerden köylülere doğru ilerlemektedir. Cafer kameranın açısıyla bir devrim kahramanını andırmaktadır. Komünizmin büyük kahramanı, proleter sınıfın gururu Cafer köylerine varmaktadır.

Gulu Mollaya verdiği sözü yerine getirmiştir. Karısını Molla'nın yanına göndermiştir. Kendisi Molla'nın bahçesinde düşünceli halde var-gel etmektedir.

Molla Zeynebi içeri davet etmiştir. Kendisi şarabını içtikten sonra Zeynebe onun vücudunun cinni varlıklar tarafından ele geçirildiğini eğer Molla'nın her dediğini yaparsa onun vücudundan cinleri kovacağını ve ona Allah'ın çocuk vereceğini söylüyor. Zeyneb toplum baskısından korkarak kabul ediyor.

Molla'nın hizmetçisi Gülzar babası tarafından evlendirilmek zorunda bırakılmıştır. Lakin Gülzar bu izdivaca razı olmamaktadır. Sonradan malum oluyor ki, Molla Gülzara da Zeynebe yaptığı gibi tecavüz etmiştir. Gülzar toplumdan dışlanmak korkusu yüzünden bu durumu kimseye açıklayamamaktadır.

Zorla evlendirilen Zeynep'in yüzü çok kederli ve solgun gözükmeştir. Düğün günü evde oturan gelinin sadece parmakları gösteriliyor, zaman geçtikçe gelinin parmaklarındaki yüzükler yılan halini alıyor.

Köylere yetişen Cafer tüm köylüleri teşkilatlandırmaya başlamıştır. Onlara işçi haklarından, şehirde işçilerin kendi haklarını ve özgürlüklerini kazanmak için verdiği mücadeleden bahs etmektedir. Onları Hanlara beylere karşı mücadeleye sesliyor. Kardeşinin konuşmasına müdahale eden Gulu ruhanilerin lafını dinlemesini, Molla hazretlerinin söylediği vaazları iyi dinlemesini söylüyor. Molla hazretleri eğer kimse beylere ve hanlara karşı çıkarsa, Allah'ın gazabı onun üzerine olacak diye söylemiştir.

Molla'nın söylediği her sözü Allah'ın emri sanan eğitimsiz Gulu kardeşinden duyduğu sözleri Mollaya anlatmıştır. Mollanın hükümete haber vermesiyle Cafer ve Gulu hapis ediliyorlar. Gulu evden çıkarılırken düğün gecesi kocasının evinden kaçan kardeşi Gülzarı görmüştür. Onu ahlaksızlıkla suçlayarak, şeytanı taşlar gibi kız kardeşini taşıyor. Gulu hapiste fazla kalmıyor. Molla Gulu'dan daha çok faydalanmak için onu hapisten çıkarıyor.

Gülzar erkek kıyafetleri giyerek devrimcilere katılmak için, şehre kaçıyor.

Azerbaycan toplumun çoğunluğu Şii mezhebine inanan müslümanlardan oluşuyor. O yüzden muharrem ayı Azerbaycan toplumu için hem kutsal, hemde matem ayıdır. Hz. Hüseyin'in 72 kişiyle Kerbela düzündeki katli edildiği ay olan muharrem ayında, aşure günü olarak adlanan muharrem ayının 10'cu gününde insanlar kendilerini hançerle ve ya zincirle yaralayarak matemde olduklarını anlatmaktadırlar. Bu gelenek filmde çok başarılı biçimde anlatılmıştır. Bu ay dahilinde Gulu ve Zeynep'in çocukları olmuştur. Aile büyük sevinç içindedir. Gulu sahip olduğu yegane koyunu Mollaya teşekkür için vermiştir.

Muharrem ayı etkinliklerinde her yerde insanlar zincir ve bıçakla kendine zarar vermeye çalışıyor. Gulu da kendine oğul evlat kısmet ettiği için Allaha teşekkür etmek için kendi vücudunu kesiyor, hatta ileri giderek kundaktaki oğlunun da alınından keserek Hz. Hüseyini ne kadar sevdiğini gösteriyor.

Filmde aşure sahneleri yönetmen tarafından oldukça sanatsal ve gerçekçi çekilmiştir. Azerbaycan halk sanatçısı M. Merdanov filmin bu sahnesinin çekimleri hakkında şöyle yazmaktadır: “Sahne inandırıcı olsun diye, Abbas Mirze çekimi Aşure günü yapmaya karar verdi. Aşura günü biz yalancı Molların tebliğine uyan insanların arasına karıştık. Çekim başarıyla sonuçlandı. Daha sonra oradaki insanlardan bazıları bize yaklaşarak kameralarımızı gasp etmeye çalıştı. Sonradan onların fotosunun çekilmediğine inandırarak kamerayı kurtara bildik.” (Merdanov,1949:74).

Sonraki sahnede kan kaybından dolayı Gulu'nun bebeği hayatını kaybediyor. Derin bir yalnızlık içinde olan Gulu yaşanan tüm faciaların nedenini Mollada ve onun ideallerini savunduğu dinde görüyor ve Mollayı suçluyor. Molla cevabında bebeği ona Allah'ın verdiğini ve onunda aldığını söylüyor. Gulu'nun Allaha olan inamı gittikçe azalmaktadır.

Gulu yalnız ve çaresiz bir hal içerisinde ellerini açmış Allaha dua etmektedir. Yalnız bu dua diğerlerinden farklı gerçekleşmektedir. Bir elini havaya açmış diğer elini hiddetle sımsıkı sararak dua etmeye çalışmaktadır. Bu sahnede yönetmen kahramanın kararsızlığını, dilemma karşısında kaldığını başarılı bir biçimde

beyazperdeye aktarmıştır. Gulu'nun Allaha olan inancını kaybetmesi uzun bir süreçte gerçekleşmektedir. Bununla yönetmen sosyalist devrimin de uzun ve çetrefilli süreçte gerçekleştiğini göstermek istemektedir.

Diğer sahnede Bakü'nün küçük, dar sokağında Gülzar uzaktan gelen göstericileri görmektedir. Çok geçmeden göstericilerin önündeki kardeşi Caferi tanıyor. Cafer kardeşini tanıyor ve onu da göstericilerin arasına alıyor. Göstericiler dar ve karanlık sokaktan geniş ve ışıklı sokağa yürüyorlar. Bu sahneyle yönetmen devrimin insanları karanlıktan aydınlığa, parlak bir geleceğe taşıdığı mesajını vermiştir.

Olayın üzerinden seneler geçmiştir. Artık Ekim Devrimi başarıyla sonuçlanmış, Azerbaycan'da sosyalist cumhuriyet kurulmuştur. Mahkemeler halka zulüm etmiş tüm sahte din adamlarını, mülkedarları yargılamaya başlamışlardır. Köydeki Molla da yargının karşısında hesap veriyor. Zeynep, Gulu, Gülzar ve Molla'nın sahtekarlığından, fitnesinden nasibini alan herkes mahkeme salonunda galip bir şekilde duruyorlar. Halkın mahkemesi sonunda kararını veriyor. Molla ömürlük hapis cezası alıyor.

Yönetmen aslında Molla'nın filmin sondaki akıbetini önceden haber vermektedir. Molla'nın hareketlerinde sanki bir acelecilik var. Film boyu Molla bir yere acelesi var gibi davranmaktadır. Hayattan mümkün mertebe haz almaya çalışan Molla sonraki akıbetini anlatmıştır. Zeynep'e tecavüz ettiği sahnede bunu daha aydın görüyoruz. Zeynep'i diğer odaya gönderiyor ve acele ile şarabını bitiriyor. Molla aslında bir prototiptir. O tüm din adamlarının filmdeki yüzüdür. Millete din adamlarını riyakar, şehvet düşkünü, tecavüzcü, insanların dini hassasiyetini kullanan “içimizdeki düşmanlar” gibi gösterilmiştir.

Filmin bir çok sahnesinde iki kardeş –Gulu ve Cafer karşılaştırılmıştır. Aynı evde büyümelerine, aynı eğitimi almalarına rağmen her birinin karakteri çok farklı gösterilmiştir. Bir tarafta mübariz ruhlu, toplum için kendi hayatını, özgürlüğünü feda eden devrimci Cafer, diğer tarafta toplumun içinden bir nefer, dini inançları nedeniyle istismara uğrayan, batıl ve cahil inançlar yüzünden bebeğini kaybeden

Gulu. Kendini devrime, mücadeleye adayan tarafın galibiyeti, dini inançları yüzünden hazin bir mağlubiyet tadan diğer tarafın kaybetmesi.

Filmde kadın özgürlüğü problemi de kendine yer bulmuştur. Özellikle Gülzar'ın Molla tarafından istismara uğraması sonucu içine kapanması, toplum tarafından dışlanmaktan korkarak kimseye uğradığı cinsel istismarı söyleyememesi, cebren evlendirilmesi Azerbaycan kadının asırlarca uğradığı haksızlığın tecessümüdür. Ataerkil düzenin koyduğu yazılmamış kurallar yüzünden Azerbaycan kadını düzene başkaldırma cesaretinde bulunamamıştır. Gülzar'ın koca evinden kaçması aslında tüm Azerbaycanlı kadınların ataerkil düzene başkaldırısını temsil ediyor.

“Bismillah” Abbas Mirze Şerifzade'nin ilk filmi olmasına rağmen kendisine büyük bir başarı kazandırmıştır. Özellikle filmin din aleyhine propaganda amaçlı çekilmesi ve Müslümanlar için önem arz eden muharrem ayında gösterime girmesi merkezi yönetim bazında Abbas Mirze Şerifzade'nin değerini yükseltmiştir. Bu kadar sevilmesine rağmen 1937 yılında Stalin'in halk düşmanı ilan ettirerek idam ettirttiği sanatçılardan birisi olarak Azerbaycan Tarihine geçen Abbas Mirze Şerifzade'nin ismi filmin tüm afişlerinden silinmiştir (Sadıkov, 1970: 142).

Genel olarak geçen yüzyılın 20'ci yıllarında çekilen filmler propaganda, tebliğ ideolojisi kendini daha çok göstermiştir. Yeni Sovyet ideolojisini ve ahlak kodeksini yaymak, şuurlara tesir etmek için sanat bazen açık tebliğe, reklama el atmıştır. Bu dönem çekilen filmlerin ilk hedefi topluma sosyalist ideolojisini benimsetmektir. “Bismillah” bu dönem çekilen filmler arasında ideolojiye hizmet etme mefkuresini savunan en önemli, sanatsal değeri yüksek olan filmlerin başında gelmiştir (İbrahimov, 1961: 213).

Sovyetler Birliği zamanında Azerbaycan sinemasının müracaat ettiği ve çözmeye uğraştığı sorunlardan birisi de kadın özgürlüğü sorunu olmuştur. İlk olarak sınıfsal çatışma ele alınarak işçi proleter sınıfın yüceltilmesi hedeflenmiştir. Propagandanın esas amacı budur. Bu hedefe başarıyla ulaşan Sovyet sineması ikinci bir hedefe odaklanmıştır. Ateizm, dinsizlik, milleti kendi etnik değerlerinden

uzaklaştırmak gerekmektedir. Bu nedenle çekilen filmlerin çoğunda din adamlarını ve onların temsil ettikleri dini kötülemek, aşağılamak yoluna girilmiştir. Bundan sonra merkezin emri sinemanın ana konusunun özgür kadın problemi olması olmuştur. Bir proleter kadın örtünemezdi, o toplumun erkeklerle aynı haklara sahip üyesidir. Aslında Sovyetler Birliğinin karşısında duran bu sorun 90 sene geçmesine rağmen hala tam çözüme kavuşamamıştır. Bu sorunu sinemaya taşıyan Ünlü Azerbaycan dramaturgu Cafer Cabbarlı, yazdığı “Sevil” piyesinin sinemaya uyarlanması sonucunda büyük üne kavuşmuştur (Dadaşov, 2009: 81).

Senaryosu Cafer Cabbarlı'nın aynı isimli piyesinden sinemaya uyarlanan “Sevil” filmi özgür Azerbaycan kadını konusunu çok başarıyla işlemiştir. Yönetmenliğini A. Beknazarov'un yaptığı film 1928 senesinde gösterime girmiştir (Sadıkov, 1970: 73).

Filmde olayların geçtiği dönem Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin 23 ay devam eden hükümet zamanıdır. Özellikle milli hükümetin hüküm sürdüğü dönemin seçilmesiyle insanların geçmişe karşı duyduğu özlemin bitirilmesi amaçlanmıştır. Mehmet Emin Resulzade ve arkadaşlarının kurduğu Azerbaycan Halk Cumhuriyeti tarihe Türklerin ve Müslümanların kurduğu ilk demokratik cumhuriyet olarak geçmiştir. Mehmet Emin Resulzade'nin kurucusu olduğu “Müsavat” partisi filmde tiranlık örneği olarak sunulmuştur

“Sevil” doğunun amansız düzenine başkaldıran Azerbaycan kadınının sosyalizmle birlikte, özgürlüğüne kavuşmasından, kolektif yaşam için verdiği mücadeleden bahs etmektedir.

Filmin ana karakteri Sevil – Azerbaycan kadının genel prototipidir. O yaşadığı evin bir köşesinde manasız ömür süren Azerbaycan kadınıdır. Onun kocası Balaş yıllarca bankada çeşitli görevlerde çalışmış şimdi, Müsavat döneminde banka müdürüdür. Cahil Azerbaycanlı kadın – Sevil artık onun ilgisini çekmemekte, ona eşit olmamaktadır. Artık kendisini aristokratik bürokrasiden his eden Balaş Sevil kendine yakıştırmamaktadır. Çok geçmeden kendine layık kadını buluyor.

Cafer Cabbarlı yazdığı senaryoyla tüm Doğu kadınlarının yaşadığı zor hayatı, geçtiği mücadele yolunu edebi dille sinemaya aktarmıştır. Filmde sadece Sovyet döneminin kadınlara özgürlük, hür irade verdiği gösteriliyor.

Filmde Sevilin mücadelesi sadece kocası ve düzenle değil, aynı zamanda yaşamını sürdürdüğü muhitle, toplumdur. Filmin hikayesi sanki iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde Sevilin koca evinde geçirdiği acılar çok geniş tasvir edildiğinden filmin genel amacını, genel değerini indirmiştir. Cafer Cabbarlı kendisi yazılarında bu durumu itiraf etmiştir (Dağıstanlı, 1960: 208).

Eserde gösterilen devrimsel değişikliklerle dolu hayata adanan problem Sevil gibi bir kadının talihi ile çözülüyor. Filmde biz iki Sevil’le karşılaşyoruz. Birinci Sevil siyah bir çarşafı kapamış, şeriatın hükümlerine kendini adayan kadın. İkinci Sevil ise elinde kitap Bakü’nün dar sokaklarıyla adımlayan kadın, kendini eğitime adayan bu kadın devrimin zaferinin bir sonucudur. Onun yeni hayata adanması kolay olmuyor, bunun için o senelerce Müslüman kadının sembolü olmuş tesettürden vazgeçmeli, kafasından tesettürü atmalıdır. Filmin hala akıllarda kalmasının nedeni Sevilin kafasından tesettürü çıkararak, ben kolektif yaşama gidiyorum dediği sahnedir. Hatta sahne o kadar başarılı olmuştur ki, filmde esinlenerek Bakü’nün merkezi sokaklarının birisinde “Özgür Kadın” heykeli yapılmıştır. Heykel aynı şekilde kadının tesettürünü kafasından çıkardığı anı gösteriyor.

Filmin sahneleri arasında tezat göze çarpıyor. Bir-birinin tersi olan imgeler sahne geçişlerinde kullanılıyor. Sahnelerin birinde Sevil eski yıkık evde Balaşın’ resmi karşısında oturarak Azerbaycan milli müzik aleti tarı çalıyor, diğer sahnede Balaşın’ın zengin, ihtişamlı ofisi gösteriliyor. Filmin diğer sahnesinde Balaş kendi evine piyano getiriyor. Eski ev ve zengin piyano. Burada yönetmen sonradan milli değerlerden vazgeçmenin verdiği boşluğu, zıddiyeti gösteriyor. Sevilin piyanonun etrafında yerde oturarak tar çalması sahnesinde aslında iki medeniyetin çatışması gözler önüne geliyor. Bir tarafta zoraki Batılaşma, diğer tarafta milli değerler. Balaşın’ın seçimi zoraki Batılaşma oluyor, o eski hayatından hiçbir şeyi kabul etmiyor. Karısı aslında onun milletini temsil ediyor ve o milletinden uzaklaşarak kendi ruhunu Batı’ya satıyor. Sevgilisi onu kullanarak ondan elinde ne varsa almak istiyor.

Bununla yönetmen milletini satan birisinin Batı unsurları tarafından sadece kullanıldığı mesajını veriyor.

Film derin anlam taşıyan sembollerle doludur, onlar tebliğ amacı taşıyorlar. Film bu propaganda sembollerini başarılı bir şekilde seyirciye ulaştırmıştır. Balaş'ın fonunda vatanını satan tüm insanların kaderi birleşiyor. Halkın içinden çıkan Balaş sonradan ulaştığı zengin hayata uygunlaşamıyor. Ve çok tezatlı karakter olduğu sonucu ortaya çıkıyor. Kendi evlerinde misafirlere hizmet etmek zorunda bırakılan Sevil, sahnenin sonunda Balaş tarafından yere itilerek Misafirlerin onun üzerinden geçmesini istemiştir. Bu sahnede Balaş ve Sevilin evi vatan toprağını temsil ediyor. Misafirler ülkenin tüm servetlerini benimseyen Batı devletlerini, Sevil ise ezilen halkı temsil etmektedir. Balaş vatanını Batı'ya satan vatan haini gibi gösteriliyor.

Sahnenin devamında tarihler 28 Nisan 1920'yi gösteriyor. Bu tarih Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği tarafından işgal edildiği gündür. Kadınlar tesettürlerini başlarından çıkarıyorlar, filmin başlarında demir parmaklıklar arkasında gördüğümüz kadınlar demir parmaklıkları eğerek özgürlüğe kavuşuyorlar. Artık kadınlar özgürlüğe kavuşmuş Doğu toplumunun stereotipilerinden azat olarak yeni hayata, sanayiye fabrikaya gidiyorlar (Arif, 1970: 65-66).

Filmin senaristi ünlü dramaturg Cafer Cabbarlı filmin tüm sahnelerinin çekimlerinin senaryoya uygunluğunu denetlemek ve filmin başarılı olması olması için çekimlerle yakından ilgilenmiş ve bazı sahnelere müdahale etmiştir. Sevil karakterine hayat veren oyuncu İzzet Oruçzade Caferin her sahneyle ilgilendiğini ve yeri geldiğinde müdahale ettiğini yazıyor. Sevilin tesettürü kafasından çıkarıp attığı sahne hikayenin zirvesiydi. Bu yüzden Cafer Cabbarlı bu sahneni defalarca tekrarlatmış, sahnenin doğal olması gerektiğini söylemiştir (Dadaşov, 2009: 85).

Cesaretle söylemek gerek ki, 1920-1930'cu yıllarda Cafer Cabbarlı'nın "Sevil" filmi kendi zamanının en ünlü filmlerinden birisiydi. 35 yıl ömür sürmesine rağmen Cafer Cabbarlı Azerbaycan sinemasının en önemli değerlerinden birisidir. Tesadüf değil ki "Azerbaycanfilm" sinema stüdyosu Cafer Cabbar'ının ismini taşıyor.

Genel olarak ele alındığında 1920-1930 seneleri arasında Azerbaycan sineması hem fikir, hem sanat bakımından gelişmiştir. Özellikle Rus sinemacıların Bakü'de ilk Azerbaycanlı yönetmenleri yetiştirmesi sinemaya yeni yol çizmeleri bakımından önemlidir. Bu yıllar arasındaki sinemanın sadece konu bakımından sıkıntılar çekmiştir. Sadece ideolojik tebliğ amaçlı filmler üretmeye teşvik edilen sinemacılar sadece sosyalist devrimini övmeli, dini, etnik milli kimlik değerlerinin karşısında durmalıydılar. Bu dönem aynı zamanda sinemada yasakların başladığı yıllar olarak kabul görür. Sovyetler Birliği zamanında üretilen her bir fikir ürünü Moskova'dan izin almadan yayınlanamazdı.

3. 4. Azerbaycan Sinemasında Sesli Dönem

1930'lu yıllar Azerbaycan sineması için 3 önemli olayla dikkatlerde kalmıştır. İlk olarak Azerbaycan sineması ilk sesli filmle tanışmıştır. Ardından Sinemada ilk animasyon filmi üretilmiş ve yabancı filmler Azerbaycan dilinde dublaj olunmuştur.

1920'li ve 30'lu yıllar Azerbaycan sinemasının gelişim süreci açısından bir hudut teşkil etmektedir. XX yüzyılın yeni sanatı insan karakterinin ve iç dünyasını beyazperdeye taşımak için sese ve sözlere ihtiyaç duymuştur. Aslında sinema hiçbir zaman sessiz olmamıştır. Filmdeki diyalogları yazı ile seyirciye iletmışlerdir. Filmlerde duyguları daha derinden iletmek için fonda müzikler kullanılmıştır. Hatta bazen aktörler sinema salonlarında perdenin arkasında durarak filmdeki diyalogları seslendirmişlerdir. Sinema sanatçıları gramafon vallarına müzik ve insan sesini yazarak sinemaya sesi getirmek için çalışmışlardır. İlk amatör çalışmalar sesin mekanik olarak sinemayla buluşmasına hizmet etmiş ve sonraki büyük gelişim sürecinin önderliğini yapmıştır. Sonuçta Sovyetler Birliği'nin iki önemli mühendisi P. Tager ve A. Şorin sesli sinemanın orijinal versiyonunu bulmayı başarmıştır. 1929 senesinde ilk test denemeleri gerçekleştirilmiştir. Birliğin tüm ülkelerinde sesli filmlerin ilk gösterimleri 1930 senesinde başlamıştır (KEDKTP, 1998: 97).

Sinemaya sesin gelmesi ile birlikte Sovyetler Birliği'nin tüm sinema stüdyolarında sesli sinemaya geçmek için hazırlıklara başlanmıştır. Bu sebepten dolayı 1931 senesinde Azerbaycan'da yeni sesli sinema stüdyosu kurulması amacıyla

devlet programı imzalanmıştır. Maddi yetersizlik nedeniyle planlanan stüdyo tamamlanmamış ve eski stüdyoda sesin görüntüye iletilmesi sağlayan mekanik kurgular kurulmuştur. Hükümetin verdiği emir ile “Azerkino” aynı yıl içerisinde sesli filmlerin çekimine başlamayı hedeflemiştir. Lakin o dönem stüdyo çalışanları sesli sinema için yeterince bilgi sahibi olmadıkları için ilk sesli filmler 1931 senesinde çekilememiştir. O zaman için sesli filmlerin çekilmesi için sanatçıların hazırlanmasına büyük önem verilmiştir. Bu nedenle 1931 senesinde Azerbaycan sinema sanatçıları sesli sinemayı öğrenmek için Moskova, St. Petersburg ve Minsk şehirlerine gönderilmiş ve özel kurslar geçmişlerdir (“Kino” gaz. 23 Mart 1991).

“Azerkino” stüdyosu planlanan hedefleri yerine yetirmekte zorluklar çekmiştir. Bunun başlıca nedeni maliye sıkıntılarının giderilmesindeki aksaklıklar olmuştur. 1931 senesinde Kafkasya’daki ilk sesli sinema salonu Bakü’de “Forum” sinema salonunda kurulmuştur. St. Petersburg’dan davet edilmiş ses yönetmeni Murov’un çalışmaları sonucunda ilk sesli belgesel filmlerin çekilmesine başlanmıştır (Kazımsade, 2004: 64).

Sesli sinemanın Azerbaycan sinemasına gelmesi birkaç yıl gecikmesine rağmen ilk sesli film 1935 senesinde tamamlanmıştır. “Mavi Denizin Sahilinde” ismini taşıyan komedi filmi Azerbaycan sinemasında ilk sesli film olarak tarihe geçmiştir. Senaryosunu Kelementi Mints’in yazdığı filmin yönetmenliğini Boris Barnet üstlenmiştir. Film ekibinde Azerbaycanlı sanatçılarda çalışmıştır. Filmin ikinci yönetmenliğini Samed Merdanov, ikinci kameramanlığını ise Mirze Mustafayev yapmıştır (Kuşnirov, 1977: 137).

Dünya sinemasının yüz yılının kutlandığı sene Fransa’da dünya ülkelerinin en önemli sinemacılarının seçimi ile birlikte dünya sinemasının en önemli 12 film örneği arasına “Mavi Denizin Sahilinde” dahil edilmiştir. Film birçok dönemde sinema eleştirmenleri tarafından dünya sinemasında iz bırakan kült filmlerin listesinde kendine yer bulmuştur. Film hazar denizinde balıkçılık yapan iki arkadaşın günlük yaşam tarzını beyazperdeye aktarmıştır.

Ünlü Azerbaycanlı araştırmacı Nelli Hacinskaya “İstoriya Sovetskovo Kino” kitabında “Mavi Denizin Sahilinde” filminin Azerbaycan sinemasında ilk sesli film olmadığını savunmuştur. Gerekçe olarak filmin iki film stüdyosu – “Azerfilm” ve “Mejrabomfilm” tarafından yapıldığını göstermiştir. Diğer yandan filmde sadece bir Azerbaycanlı karakterin olması da filmin Azerbaycan sinemasının ilk sesli örneği olmadığını söylemiştir. Hacinskaya ilk sesli film örneğinin 1938 senesinde tamamlanan “Bakılılar” filmi olduğunu da savunmuştur (1973: 444).

Animasyon filmlerinin tarihi ne kadar ilginç olsa bile Milattan önceki dönemlere ait edilir. Eski çağlarda kaya ve taşlar üzerine yapılan çizimler enformasyon niteliği taşıdığı ve devamlı bir şekilde bir olayı anlattığı için animasyon örneği olarak kabul görmektedir. Azerbaycan sınırları içinde bulunan Gobustan tarihi yapılarında eski çağlara ait olduğu düşünülen çizim örnekleri bulunmuştur. Sinematografinin keşif olunması ile birlikte animasyon filmlerinin de beyazperdeye aktarılması işi başlanmıştır. Resmin görüntüye aktarılması ilk kez 1908 yılında ünlü Fransız karikatürcü E. Kol tarafından gerçekleştirilmiştir. Bundan sonra Rusya, ABD ve diğer ülkelerde sinemanın bu alanı gelişmeye başlamıştır (Babayev, 2000: 182).

Azerbaycan animasyon filmlerinin tarihinden söz açan bir çok dergi ve gazeteler ilk animasyon filminin 1969 senesinde tamamlandığı fikrini ortaklaşa savunmuştur. Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi’nde ilk animasyon filminin 1936 senesinde tamamlandığı gösterilmiştir. Verilen bu bilginin gerçekliği her zaman şüphe doğurmuştur. Ansiklopediden filmin ismi ve yönetmeninin kim olduğu hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır (“Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi” VII Cilt, 1983: 86).

Animasyon filmlerinin tarihinden ve estetik problemlerini konu alan “Bolşebniki Ekrana” çalışmasında bu tarihin 1970’lerin başlangıcında gerçekleştiği söylenmiştir. Kitapta Sovyet ülkelerinde animasyon filmlerine olan ilginin artmakta olduğu ve bu nedenle birçok ülkede animasyon stüdyolarının kurulduğu gösterilmiştir (Esenin, 1974: 261).

Birçok araştırmacı ilk animasyon filminin 1935 senesinde tamamlandığını ve isminin “Abbasın Mutsuzluğu” olduğunu söylemiştir. Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra bulunan arşiv belgeleri bu fikri doğrulamıştır. Diğer bir taraftan 1931 senesinde yapılan “Uçuş” isimli belgeselde Bakü’den Moskova’ya giden uçağın hareket alanı çizimlerle aktarılmıştır. 1931 senesinde merkezden gelen emirle tüm Sovyet ülkesinde sinema stüdyoları filmlerde animasyon tekniği kullanmak için stüdyo sanatçılarına özel eğitim verilmesi kararlaştırılmıştır. Azerbaycan sinema sanatçıları da Moskova’ya eğitime gönderilmiştir (Kurbanov, 1969: 49).

1934 senesinde “Lenfilm” sinema stüdyosunda Dimitri Furmanov’un iç savaş kahramanının hayatını anlatan romanının motifleri doğrultusunda “Çapayev” filmi çekilmiştir. Filmin tamamlanmasıyla birlikte Sovyet sinemasında sesli sinemaya tam geçidin ilk adımları atılmıştır. O zamanlar bir çok eleştirmen sesin sinemaya gelişinin başarı kazanmayacağını tartışır durumda olmuştur. Buna rağmen ses artık sinemada kendi yerini sağlamlaştırmaya devam etmiştir. Sovyet eleştirmenleri sesin sinemada anlaşılmağına neden olacağını savunmuşlardır. Düşüncelerini Rus dilinde yapılan bir filmin diğer ülke seyircileri tarafından anlaşılmağına teziyle savunmuşlardır. Sesli filmin yerine filmdeki diyalogların her ülkenin kendi ses sanatçıları tarafından seyircinin dilinde perdenin arkasından aktarmasını daha doğru bulmuşlardır. Teklifi veren eleştirmenler filmin seyirci üzerindeki etkisinin azalacağı konusunda göz ardı etmemiştir. Bu tartışmaların sürdüğü bir zamanda rus yönetmen Mark Donskoy Sovyet sineması için tümüyle yeni bir tecrübeyi gerçekleştirmiştir. İngiliz filmi “Görünmez Adam”ı Rus diline dublaj etmiştir. Bu tecrübeden ilham alan Azerbaycanlı yönetmen Şüa Şeyhov sinema stüdyosuna başvuru yaparak “Çapayev” filminin Rus dilinden Azerbaycan diline dublaj etmesi için izin almaya çalışmıştır. Stüdyo ilk zamanlarda dublaj işine sıcak bakmamıştır. Ana neden olarak bu iş için ayrılacak maliyenin olmaması ve dublaj yapılması için gerekli olan ekipmanların stüdyo bünyesinde bulunmaması gerekçe olarak sunulmuştur. Şeyhov’un inadi sonucunda dublaj için gerekli izin alınmıştır. Vladimir Konstantinov ile birlikte Azerbaycan sinemasında ilk dublaj görevi kendisine verilmiştir. Filmin çevirmenliğini ünlü Azerbaycanlı yazar Yusif Çemenzeminli gerçekleştirmiş, ses

yönetmenliğini ise Belaousov yapmıştır. Filmin müzik fonu olmadığı için dublaj sürecinde filmin fonuna yeniden müzik ilave edilmiştir (Hacınskaya, 1973: 451).

Filmin dublaj süreci 5 ay sürmüştür. Dublajın başarıyla tamamlanmasından sonra SSCB tarafından dublaj sürecinde çalışmış tüm sanatçılara ödüller verilmiştir. Filmin çevirmenliğini yapan Yusif Çemenzeminli halk düşmanı ilan edilerek 1937 senesinde hapis edilerek Sibirya'ya sürgün edilmiş, 1943 senesine kadar Nazi kampını aratmayacak hapis hayatının ardından öldürülmüştür (KazıMZade, 2016: 97).

Bu gelişmenin ardından “Azerfilm” stüdyosu tarafından her yıl onlarca sinema eseri Azerbaycan diline dublaj olunmuştur. 80'li yıllarda bu sayı 65'i bulmuştur. 60'dan çok tam metraj konulu film, 100 belgesel ve 50'den fazla belgesel film dublaj edilerek Azerbaycan seyircisiyle buluşmuştur. Filmlerin dublajı alanında birçok önemli sanatçılar yetişmiş ve sinema alanında kendilerini kanıtlamıştır. Dublaj alanında çalışan Asif Aliyev, Refika Hüseynova, Şüa Şeyhov, Vidadı Babanlı gibi sanatçılar sonradan Azerbaycan sinemasının klasikleri arasında kendilerine yer bulmuşlardır. Stüdyonun dublaj bölümü sadece yabancı filmleri Azerbaycan diline çevirmekle kalmamış, aynı zamanda stüdyonun üretimi olan filmleri de yabancı dillere tercüme etmiştir (Babayev, 2000: 205).

Sosyalist hayatın tüm alanlarına nüfuz etmeyi amaçlayan Azerbaycan Sovyet sinemacıları birçok türde yeni sinema filmleri üretmiştir. Üretilen filmlerin çoğunluğu dram türünde olmuş, komedi, sosyal dram, melodram ve diğer türlerde de filmler üretilmiştir. Hatta bu dönemde ilk kez detektif türde ilk Azerbaycan filmi çekilmiştir. Filmler konu olarak tarihi devrimi övecek şekilde tasarlanmıştır.

1938 yılında yönetmen Turin'in “Bakılılar” filmi beyazperdeye aktarılmıştır. Filmin konusu 1905 yılında Bakü madenlerinde çalışan işçilerin örgütlenerek monarşiye karşı başkaldırısından bahs etmektedir. Burada sade insanların şuurunda baş veren devrimsel değişimin, ülkede cereyan eden toplumsal değişimin bir işçi olan Cafer'in fonunda görülmektedir. Filmin başında eğitimsiz bir işçi olan Cafer'in devrimci Rus işçilerle tanışmasından sonra kendisi bile anlamadan nasıl bir bolşevik

olduğunu gözlemlenmektedir. Filmin verdiği ana mesajlardan birisi Devrim ruhunun tüm milletler arasında yayılmasının önemi olmuştur (Kazımsade, 2016: 99).

Filmde işçi Cafer karakterini R. Afkanlı canlandırmış, bu rol ile Azerbaycan sinemasında debut etmiştir. O dönem yapılan filmlerde olduğu gibi, “Bakılılar” filminde de kahraman devrim yolunu seçerken hiç tereddüt etmemiş, ikilem karşısında kalmamıştır. Çünkü dönem bunu talep etmiş, filmin yapımcıları konuyu bu şekilde aktarmaya mecbur kalmıştır. Film Stalinist temizleme hareketinin en ateşli döneminde yapılmaya başlanmıştır. Filmin senaryosu birçok kez değiştirilmiş, hatta çekimi yapılmış sahneler merkezden gelen direktif sonucunda yeniden çekilmiştir. O dönem çıkan gazetelerde filmin senaryosunun değiştirilmesinin nedeninin film ekibinden Trotski taraftarlarının çalışması ve filmin yapım sürecini geciktirmesi gösterilmiştir (Kurbanov, 1969: 54).

Bu dönemde yapılan devrim tarihini anlatan en önemli filmlerden birisi de “Köylüler” filmidir. Bu filmi Azerbaycan’ın ilk profesyonel yönetmeni Samed Merdanov yapmıştır. Bu dönemde yapılan diğer filmlerde olduğu gibi, bu filmde de köylü sınıfı mülkedarlar tarafından zulme ve işkenceye maruz kalmış bir biçimde tasvir edilmiştir. Diğer filmlere benzer bir şekilde bu filmde de Rus işçi Petro Azerbaycanlı köylüleri Müsavat hakimiyeti devrildikten sonra zulümün biteceğini, yeni kurulacak komünist ülke ile birlikte tüm köylülerin toprak sahibi olacağını söyleyerek ayaklanmaya teşvik etmiştir. Filmin sonunda Sovyet ordusunun trenle Azerbaycan girmesi tasvir edilmiştir. Bu sahnede umutsuz vatandaşların orduyu sevinçle ve umutla karşıladıkları gösterilmiştir.

Filmin senaristi Georgi Mdivan olmuştur. Senaryoda olan bazı eksiklikler dikkat çekse de, filmin estetik sanatsal çerçevede çekilen görüntüleri filmi değerli bir yapıt olarak günümüze kadar ulaştırmıştır. Senaryonun çekim için fazla uzun olması ve SSCB Sinema Komitesi’nin çalışanlarının çekilmiş bazı sahneleri filmden çıkarması yönetmenin işini zorlaştırmıştır. Sonuçta bu filmin kalitesine azda olsa etki etmiştir. Samed Merdanov ilk tam metraj filmi için bu konuda film yapmak istememiştir. Yönetmen Azerbaycan Edebiyatının klasik eserlerinden birisi olan “Ölümler” eserini beyazperdeye aktarmak istemiştir. Onun bu isteği stüdyo tarafından

reddedilmiş ve Sovyet ordusu tarafından Azerbaycan'ın işgalinin 20'ci yılına "Köylüler" filminin yetiştirilmesi görevi verilmiştir. Samed Merdanov zorla üstendiği görevin üstesinden ustalıkla gelmeyi başarmıştır. Sanatçı konuşmalarının birinde ona bu görevin zorla verildiğini ve XIX yüzyıl Azerbaycan tarihinin anlatılmasının merkez tarafından hoşgörü ile karşılanmayacağını söylediklerini aktarmıştır (KazıMZade, 2003: 33).

Filmin başlangıcı ilk başta yönetmen tarafından farklı çekilmek istemse de Sinema Komitesi'nin memurları zorla değiştirmiştir. Müsavat hükümetini zalim olarak gösterilmesi amacıyla filmin başına "Azerbaycan köylüleri müsavat hükümetinin esareti altında ezilmektedir" sözleri eklenmiştir.

1933 yılında Azerbaycan seyircisi polise ithaf edilmiş "Milis" filmini, Azerbaycan petrol işçilerini anlatan "Petrol Senfonisi", göz hastalıklarından bahseden "Trahoma", göçmen hayat süren toplumları anlatan "Göçmenler" tebliğ filmleri ile tanışmıştır. Propaganda filmleri 1930'larda stüdyonun en çok ürettiği filmler olmuştur. 1930 yılında yönetmen Grigori Braginski kameraman İvan Tartakovski ile birlikte "Bizim Sonbahar Ekinimiz" isimli propaganda filmini çekmiştir. Film birlikte yaşam alanların teşkiline, köylülerin yeni Sovyet yaşamına geçişine adanmıştır (Dadaşov, 2009).

Sovyet ideolojik propaganda filmlerine bu dönemde çekilmiş, "Azerbaycan Ozanları" belgesel filmi de örnek olarak gösterilebilir. Filmin yönetmenliğini Niyazi Bedelov yapmış, kameramanlığını kardeşi Seyfulla Bedelov üstlenmiştir. Film Azerbaycan Ozanlarının II konferansından görüntülerle başlamaktadır. Filmin Azerbaycan sineması için diğer bir önemli tarafı arşiv niteliğinde görüntüler barındırmasıdır. Filmde ünlü müzisyen Bülbül, Azerbaycan halk şairi Samed Vurgun gibi önemli sanatçıların görüntülerinin olması filmin değerini yükseltmektedir. Klasikleşen ozanların söz "savaşı"da ozanlar Stalin'e övgüler dizmektedir. Komünizmin fikir babası Karl Marks milletin babası olarak anlatılmaktadır (KazıMZade, 2003: 41).

Sesin sinemaya gelmesi ile birlikte senkron çekimlerin sayı artmıştır. Senkron çekimler sinemaya yeni nefes getirmiş kronikal belgesellerde ve bilimsel belgesellerde araştırılan problemin seyirciye daha etkili biçimde iletilmesini sağlamış, filmlerin ideolojisi hakkında seyircide düşünce oluşturmuştur. Bununla birlikte senkron çekimler Vertov'un "Betoncu Kız" filmine yaklaşamamıştır. Bu bakımdan sesli sinemanın ilk zamanlarında üretilmiş "Petrol Senfonisi", "Azerbaycan Günü", "Şanlı Azerbaycan", "Bakü İşçi Tiyatro'sunun 15 Yıllığı", "Türk Kadının Baharı", "Azerbaycan Atları", "Bir Gün", "Hınalıkların Misafiperverliği", "Azerbaycan Ozanları" ve "Ordenli Azerbaycan" belgesel filmleri dikkat çekmektedir (Hacıbeyli, 1994: 142).

1930'lu yıllar Azerbaycan sinemasında yapılan yeni araştırmalar sinemanın zenginleşmesine ve daha da gelişmesine olanak sağlamıştır. Diğer bir bakış açısıyla Azerbaycan SSC Halk Komiserleri Sovyeti'nin 15 Nisan 1935 tarihli kararına istinaden "Azerkino" sinema stüdyosu yeni kurulan Azerbaycan Sinema-Foto Kurumuna bağlanmıştır. Bu kurumun kurulmasında en büyük hedef Azerbaycan sinemasının gelişmesini hızlandırmak ve Azerbaycan sinemasının bir marka olarak dünyaya tanıtmak olmuştur (Hacıbeyli, 1994: 146).

1930 senesinin başlarında "Azerbaycan Ekranı" isimli sinema dergisi yayınlanmaya başlamıştır. İlk başlarda çok fazla sayısı çıkmamasına rağmen sonraki yıllarda süreli yayına evrilmiştir. Bu dergi Azerbaycan sinemasının en önemli eleştirmenlerini kendi çatısı altında buluşturmaya başlamıştır. Dergide çıkan eleştiri yazıları yönetmenlere yeni ufuklar açmış ve sinemanın gelişimine büyük katkı yapmıştır (Dadaşov, 2009).

1930'ların sonuna doğru Azerbaycan sinemasına büyük bir değişiklik gözlemlenmemiştir. Çekilen filmlerin çoğunluğu belgesel olmuştur. 1940 senesi önceki yıllarda olduğu gibi planlanan filmlerin çoğu belgesel filmler olmuştur. Petrol önceki senelerde olduğu gibi sinemanın ana konusu olarak belirlenmiştir. Azerbaycan sinemasının ortaya çıkmasından yani, 1898 senesinden itibaren petrol konusu sinemanın merkezinde yer almıştır. Bunun gerçekleşmesi tesadüfi olmamıştır. Çünkü Azerbaycan denince akıllara sayısız petrol madenleri, petrol madenlerine

çalışan işçiler, 1905 senesinde dünyada ilk kez petrol işçilerin ayaklanması ve denizin ortasında işçiler için salınan “Neft Daşları” kasabası gelmektedir. Petrol Azerbaycan halkının milli servetidir. Azerbaycan Halk Cumhuriyeti Sovyet orduları tarafından işgalinden sonra bu servet Sovyetlerin eline geçmiştir. SSCB zamanında birlik genelinde üretilen petrolün 75%-ni Azerbaycan tarafından karşılanmıştır (Kazımsade, 2016: 112).

Azerbaycan sinemasının bu dönemi sinemanın sonraki gelişim sürecine büyük katkı sağlamıştır. Yeni yönetmen neslinin ortaya çıkması ve ilk profesyonel Sinema sanatçılarımızın sinemaya gelişi de bu döneme tesadüf etmektedir. Bu dönemi başarıyla tamamlayan Azerbaycan sineması belki de en büyük sınavını tarihin gördüğü en büyük savaş zamanında vermiştir.

3. 5. İkinci Dünya Savaşı ve Sonrası Azerbaycan Sineması

22 Haziran 1941 tarihinde sabah saat 4’de Faşist Almanya SSCB’ye savaş kurallarına aykırı olarak ilan edilmemiş savaş açmıştır. Sovyet toplumunun Büyük Vatan Savaşı olarak isimlendirdiği savaş II Dünya Savaşının en önemli cephesini oluşturmuştur. Almanya Sovyetler Birliğini saf dışı bırakmak için “Barbarossa” savaş planını uygulamış ve kısa bir süre içinde Birliğin birçok bölgesini işgal etmiştir. Aynı senenin kışına kadar Sovyetler Birliği çok büyük kayıplar vererek Almanya’yı durdurmayı başarmıştır.

Savaş zamanında en büyük propaganda görevi belgesel film yapımcılarına verilmiştir. Belgesel ile düşmanın vandallığını ve Sovyet halkının düşman karşısında korkmadan direndiğini topluma iletilmesi amaçlanmıştır. Savaş zamanında yapılan ilk belgesel film “Hitler Kadınların En Büyük Düşmanıdır” ismiyle yayınlanmıştır. Belgesel savaşın ikinci gününde tamamlanmıştır. Filmin başlarında Adolf Hitlerin karikatürleri gösterilmektedir. Sonraki sahnelerde ülkenin çeşitli yerlerinde fabrikada çalışan insanlar gösterilerek ülkedeki her şeyin normal akışa uygun devam ettiği vurgulanmaktadır. İlerleyen sahnelerde insanlar toplu gösteriler yaparak savaşa hazır olduklarını ve azılı düşmanı vatan topraklarından temizleyeceklerini

haykırmaktadırlar. Kocaları ve kardeşleri savaşa katılan kadınların arka cephe olarak anılan petrol madenlerinde, silah fabrikalarında çalıştıkları ve toplumun bir ferdi olarak orduya hizmet ettikleri fikri savunulmuştur (Rzaeva, 1986: 182).

Savaşın ilk günlerinden itibaren Sovyetler Birliği'nin tüm sinema stüdyolarında cepheye gönderilmek ve savaşan askerlerin motivasyonunu yükseltmek amacıyla kısa belgeseller üretilmiştir. Bu belgesellerin çekimi sırasında merkezden gelen emirle birlikte tiyatro oyuncularının da hizmetinden yararlanılmıştır. Moskova stüdyosunda ünlü sinemacılar: Kozintsev, Trauberg, Aleksandrov, Barnet, Pudovkin, Gerasimov belgesellerin çekimine öncülük etmişlerdir. Belgeseller kısa süre içerisinde tamamlanarak cepheye gönderilmiştir (Hacinskaya, 1973).

Savaşın farklı dönemlerinde Bakü stüdyosu belgesel filmler üreterek cepheye göndermiştir. “Müzikler ve Şiirler”, “Beş Dakikalık Konser”, “Biz Bakü`nü Müdafaa Ediyoruz”, “416-cı”, “Vatanın Kudretini Koruyalım”, “Güney Kafkasya Halklarının Kardeşliği”, “Nizami”, “Vatan Yolunda” gibi belgesel filmler kısa süre içerisinde üretildiği için sanatsal bir öneme sahip değildir. Sanatsal öneminin az olmasına rağmen filmler askerlerde ve toplumda motivasyonu yükseltmek ve düşman üzerinde kazanılacak zafere inam yaratmak açısından önemlidir. Savaş zamanında kısametrage filmlerin üretilmesi büyük önem arz etmiştir. Dönemin ünlü sanatçıları askerleri motive etmek amacıyla cepheye giderek konser programları yapmıştır. Ünlü Azerbaycan bestecisi Üzeyir Hacıbeyli savaş zamanında kendi orkestrası ile birlikte 12 binden fazla konser gerçekleştirmiştir. Elde olmayan sebeplerden dolayı konserler kızgın dövüşlerin yaşandığı cephelerde gerçekleştirilmemiştir. Bu sebepten dolayı konserlerin çekimi yapılarak askerlere izletilmiştir (Kazımlı, 2016: 123).

Savaş süresince Azerbaycan sinemacıları ara vermeden çalışmaya devam etmişlerdir. Sinemacıların ilk hedefi tam metraj konulu filmler üretmek olmuştur. Bir süre boyunca bu istek gerçekleşmemiştir. Buna rağmen belgesel filmlerin üretimi devam etmiştir. O dönem yapılan belgesel filmlerden Ağarza Guliyev'in “Kaygı” isimli belgesel filmi dikkat çekmiştir. Filmin kameramanlığını Mirze Mustafayev yapmış, müziklerini Tofiq Guliyev bestelemiştir. Filmde hükûmetin ve halkın askerlerin ailelerine gerekli yardımları yaptığı gösterilmiştir. Filmde bu balıkçı Ali

Abdullayevin timsalinde gösterilmiştir. Kocas savaşa katılan Lara kocasının işini yapmaktadır. Bu işte devlet ona yardım etmektedir. Film propaganda niteliği barındırmaktadır. Gerçeği yansıtmasa bile yapılan bu film savaşan askerlere gösterilerek aileniz devletin güvencesi altındadır mesajı verilmeye çalışılmıştır (Dadaşov, 2009).

Yapılan belgesel filmlerden birisi de Ağaeli Dadaşov'un "Kardeş Yardımı" filmidir. Film 1944 senesinde çekilmiştir. Filmde Azerbaycan komünistlerinin savaşta büyük acılar çekmiş Stavropol şehrine yardımından bahs edilmektedir. Görüntülerde Hitler'in askerleri tarafından toplu soykırıma maruz kalmış Stavropol halkına tren vagonlarında Azerbaycan'dan yardım gönderildiği gösterilmiştir (Rzaeva, 1986: 188).

İkinci Dünya Savaşı zamanında Sovyetler Birliği İran'ı kendi hegemonyası altına almak için büyük uğraşlar vermiştir. Hatta bu maksatla Azerbaycan sinemacıları İran'a gönderilmiş ve propaganda filmleri çekmesi görevi verilmiştir. 1942 senesinde yönetmen M. Mustafayev İran ülkesini ve orada yaşayan toplumun durumu anlatan "İran Hakkında Oçerk" isimli belgesel filmini çekmiştir. Yönetmen 1944 yılında Güney Azerbaycan'ı anlatan "Tebriz" belgeselini çekmiştir. 1944'te Ebdül Hasanov Vladimir Yeremeyevle birlikte "Gazvine Yardım" filmini tamamlamıştır. 1946'da Mariya Slavinskaya "Kızıl Ordu'nun İrandan Yolcu Edilmesi", Esfir Şub "Arazın Diğer Tarafında" filmlerini yapmıştır (Merdanov, 1966: 98).

"Gazvine Yardım" filminde Bakü petrol işçilerinin kardeş İran halkına yardımından, Gazvin şehrinde yapılan yeni su inşaatında çalışmasından bahs edilmiştir. Filmin bir sahnesinde İran halıcıları halı üzerinde Stalin'in portresini çizmesi gösterilmiştir. Bu sahnede Sovyet askerlerinin İran halkını faşizm belasından kurtardığı için halkın minnet duygularını ifade etmesi olarak "Büyük Lider" in portresini yarattıkları his edilmektedir (Sadıkov, 1988: 127).

"Arazın Diğer Tarafında" belgesel filmi 1945 senesinde Güney Azerbaycan'da gerçekleşen politik, ekonomik ve kültürel devrimi beyazperdeye

aktarmıştır. Filmde Güneyde yaşayan Azerbaycanlıların özgürlük için ayaklanmasından, ekim devrimini örnek alarak demokrasi adına verdiği büyük mücadeleden bahs edilmiştir. Güney Azerbaycan'ın ünlü liderleri Şeyh Hiyabani, Settar Han, Bağır Han ve diğer siyasi figürlerin hayatı ve mücadelesi de filmde kendine yer bulmuştur (Sadıkov, 1988: 127).

Sovyet Azerbaycan'ının kurulmasının 25'ci senesinde “Ebediyen Ateşler Ülkesi” belgeseli çekilmiştir. Filmde 1905 yılında gerçekleşen işçi hareketi, 26 Bakü komiserinin öldürülmesi, 1920 Bakü'nün Kızıl Ordu tarafında işgali anlatılmıştır. Tüm kolektif yaşam alanlarında çalışan insanların yüzündeki mutluluk ve çalışma azmi filmin tipik Sovyet propaganda filmlerinden birisi olduğunun kanıtıdır (Kazımzade, 2016: 137).

Büyük Vatan Savaşı zamanında kısa metraj belgesel filmlerin yanı sıra tammetraj belgesel ve konulu filmler de üretilmiştir. Bu dönemde yapılan filmlerin konusu vatanperverlik olmuştur. Savaş yıllarında imkanların son derece kısıtlı olmasına rağmen 3 tam metraj konulu film üretilmiştir. Yönetmenler Rza Tehmasib, Aleksandrov ve Mikayılov'un beraber çalıştıkları “Bir Aile” filmi (1943) 3 ayrı bölümden oluşan bir filmidir. Filmin konusu savaş yıllarında farklı milletlerin dostluğundan ve beraber mücadelenin getireceği büyük zaferden bahs etmektedir (Sadıkov, 1988: 129).

Azerbaycanlı asker savaş zamanı tesadüfen bir Rus aileye misafir oluyor. Aile vatan için savaştan askeri büyük bir misafirperverlikle ağırlıyor. Asker ev sahibinin kızına aşık oluyor. Filmin sujeti kahramanların aşkı üzerinden bir vatan sevdası konusuna bağlanmıştır. Filmin ilk gösterimi Stalin'in ölümünden sonra gerçekleşmiştir. Filmin gösterime girmek için 10 sene bekletilmesi hala gizemini korumaktadır.

Savaş zamanında üretilen ikinci tam metraj film olan “Sualtı Gemi – T9” filmini yönetmenler Leşsenko ve İvanov beyazperdeye aktarmıştır. Bu film Baltık denizcilerinin Alman istilacılar ve beyaz Finlere karşı verilen mücadeleyi konu edinmiştir (Rzaeva, 1986: 188).

“Hazar Denizcileri” belgeseli (1944) Bakü sinema stüdyosu ve Moskova film stüdyosunun ortak yapımıdır. Filmin yönetmenliğini Aleksandrov ve Bolşakov yapmıştır. Belgesel savaş yıllarında Hazar denizcilerinin büyük emek sarf ederek faşizmin yenilmesinde büyük hizmet etmesinde ve savaşın ağır ekonomik durumuna direnerek tüm sıkıntılara rağmen sürdürdükleri yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Deniz askeri tahliye için ideal konumda olduğu için askeri araçlar ve yaralı askerler Hazar denizcilerini büyük gayreti ve çabasının sonucu olarak tahliye edilmiştir. Aynı zamanda Hazar denizi savaş zamanında uçakların ve tankların yakıt ihtiyacının yüzde 75’ni karşılamıştır. Filmde kadınlarında erkeklerle birlikte Hazar denizinde çalışarak vatanın korunmasına hizmet ettikleri gösterilmiştir. Film çalışanların aslında bir vatani görev üstlendiklerini savunmuştur (Kazımlı, 2016: 139).

1941-1945 Büyük Vatan Savaşı bittikten sonra Azerbaycan sinema seyircisi sinemacılardan yeni başarılı filmler üretilmesini istemiştir. Lakin tüm Sovyetler Birliği ülkelerinde olduğu gibi Azerbaycan’da da film kıtlığı dönemi başlamıştır. Bir taraftan teknik imkanların kısıtlılığı, diğer taraftan savaştan çıkmış toplumun yüzleştiği ağır ekonomik sıkıntı sinemacıların yeni yapıtlar ortaya çıkarmasına engel olmuştur. Sonuç olarak Azerbaycan sinemasının gelişimi yavaşlamıştır.

Savaştan sonraki on yıl süresince Azerbaycan sinemasında sadece iki konulu film üretilmiş – “Feteli Han” ve “Bakü’nün Işıkları” onlarca belgesel film çekilmiştir. Bazı sebeplerden dolayı bu iki film büyük başarı kazanamamıştır.

Daha savaş bitmeden “Feteli Han” filminin çekilmesi planlaştırılmıştır. Filme yönetmen olarak Adil İskenderov atanmıştır. Film XVIII yüzyıl Azerbaycan Hanı olan Feteli Hana adanmıştır. Filmde Feteli Hanın vahit Azerbaycan hayali için mücadelesi anlatılmak istenmiştir. 18 Ağustos 1944 tarihinde yapılan Stüdyo toplantısında filmin senaryosu beğenilmemiş ve düzeltmeler yapılması gerektiği söylenmiştir. Çekimler 1945 senesinde başlansa da SSCB hükümet kararı ile 1946 yılında durdurulmuştur. Buna rağmen yönetmenin inadı sonucunda film ikinci kez 1947 senesinde çekilmiş ve aynı sene tamamlanmıştır (Tagizade, 1986: 245).

30 Aralık 1947`de Azerbaycan`da gösterime giren film ideolojik propaganda unsurları barındırmıştır. Burada SSCB rehberliğinin tekidi ve talebi sonucunda filmde Azerbaycan`ın Rusya ile birleşmesi sonucunda ülke İran ve Türkiye`nin tacizinden kurtulmuştur ideolojisi ön plana çekilmiştir (Sadıkov, 1988: 131).

“Bakü`nün Işıkları” filmini yönetmenler Aleksandr Zarkhi ve Rza Tehmasib beyazperdeye aktarmıştır. Bakü petrol işçilerini konu alan film dram türündedir. Burada olaylar 1930`lu yıllarda başlamış ve İkinci Dünya Savaşı zamanında devam etmiştir. İşçiler Alman işgalcilere karşı savaşıran ordunu yakıtla temin etmek için durmadan çalışmaktadır. Filmin sonunda savaşı kazanan SSCB Bakü`de yeni petrol platformlarının ışıklarını yakmıştır.

Film belli olmayan sebeplerden dolayı yasaklanmıştır. Bu yasak Stalin`in ölümüne kadar sürmüş ve liderin ölümünden sonra bazı sahneleri kesilerek yasak ortadan kaldırılmıştır (Sadıkov, 1988: 134).

1955 senesinde sonradan Azerbaycan sinemasında kendine has sanatçılığı ile tanınan Tofiq Tağızade ilk filmini çekmiştir. Komedi türündeki “Görüş” filmi Azerbaycan ve Özbekistan pamuk işçilerinin dayanışmasını konu edinmiştir. Filmin ideolojisi emek insanı yüceltir fenomeni etrafında kurulmuştur. Filmde Kolhozun (Kollektivniy Hozeystva – Toplu yaşam ve çalışma alanı) emek liderleri övülmüş ve çalışmayıp tembellik yapan işçiler komedi malzemesi olarak kullanılmıştır (Dadaşov, 2009).

Aynı yıl gösterime girmiş diğer film müzikal komedi türündeki “Bahtiyar” filmidir. Filmin senaryosu gerçek hayat problemlerinde uzak bir şekilde yazılmıştır. Burada eşsiz sese malik olan petrol işçisi Bahtiyar Muradov`un hayatından bahs edilmektedir. “Arşın Mal Alan” filminde baş rolü canlandıran ünlü ses sanatçısı Reşid Behbudovun bu filmde de ana karaktere hayat vermesi filmin seyirci tarafından sevilmesine neden olmuştur. Film yetenekli sanatçı hakkında çekilmiş ilk müzikal komedidir. Filmin müziklerini ünlü besteci Tofiq Guliyev bestelemiştir. Film aynı zamanda Letif Seferovun yönetmen olarak ilk işidir (Meherremov, 1984:75).

1958 yılında Azerbaycan sinemasının klasiklerinden birisine dönüşmüş olan ve o dönem sinema için en önemli yapıt olan “Uzak Sahillerde” filmi tamamlanmıştır. Film SSCB kahramanı Mehdi Hüseyinzade'nin hayatından kesitler sunmaktadır. İtalya'da faşistlere karşı partizan savaşı yürütmüş olan Mehdi Hüseyinzade “Mihaylo” takma ismiyle ünlü olmuştur. Film 1959 yılında Kiyev'de gerçekleştirilen film festivalinde en iyi film ödülünü kazanmış, bestecisi Gara Garayev en iyi film müziği ödülüne layık görülmüştür (Efendiyev, 2011).

Film günümüzde de Azerbaycan seyircisi tarafından ilgiyle izlenmekte ve sevilmektedir. Filmin yönetmenliğini Tofig Tağızade yapmış, senaryosunu İmran Gasimov ve Hasan Seyidbeyli yazmış, kameramanlığını Alisettar Atakişiyev üstlenmiştir.

1950'lerin sonunda Azerbaycan sinema tarihinde ilk kez polisiye türünde film çekilmiştir. 1959 yılında tamamlanan “Onu Affetmek Olur Mu?” isimli filmin senaryosunu ünlü yazar Mehmedhüseyn Tehmasib yazmış, yönetmenliğini kardeşi Rza Tehmasib yapmıştır.

Filmin konusu işlenen cinayet üzerine polis memuru Gaya Memmedovun yaptığı araştırmaların sonucunda cinayeti işleyeni yakalamasıdır. Polis memurunun başarısı tüm Sovyet asayiş çalışanlarının başarısı olarak lanse edilmiştir. Film propaganda unsurları barındırmaktadır. Sovyet polisinin başarılı olması ve Sovyet ülkesinde herkesin güvende olduğunun propagandası yapılmıştır.

1960'lar Azerbaycan sinemasının “Altın Dönem”inin başlangıcı olarak kabul görmektedir. Sinemanın bu altın dönemi 1960'ların ikini yarısını 70'leri ve 80'lerin ilk yarısını kapsamaktadır. SSCB'nin perestroika döneminin başlaması ile birlikte diğer alanlar gibi sinemada çöküş dönemine geçmiştir.

1965 senesinde “Azerbaycanfilm” sinema stüdyosu eski binasından yeni yapılmış olan binaya taşınmıştır. Stüdyoda iki büyük çekim pavilyonu kurulmuş ve böylelikle sinemacılar daha büyük projeleri üstlenmeye başlamıştır. Stüdyonun taşınması ile birlikte sinemada altın dönem başlamıştır (Meherremov, 1984: 90).

Yazar Gilman İlkin`in senaryosu üzerine 1965 senesinde “Yenilmez Batalyon” filmi çekilmiştir. Hüseyin Seyidzade`nin bu filmde Rus imparatorluğu tarafından Azerbaycan`ın yüksek rakımlı ilçesine sürgün edilmiş devrimci gemiciler ile yerli halkın beraber olarak devrimsel nitelik taşıyan mücadelesini konu edinmiştir (Kazımzade, 2016: 335).

1907 senesinde irticanın yükselişte olduğu bir zamanda Karadeniz filosunu çevreleyen devrim ruhunun karşısını almak için imparatorluk askerleri ayaklanmaya katılan gemicileri Azerbaycan`ın Zakatala iline göndermiştir. Bakü`de faaliyetlerini sürdüren devrimci partinin üyeleri bu olaydan haberdar olarak onlarla irtibata geçerek yeni devrimsel ayaklanmanın temellerini atmıştır.

1960`ların sonuna doğru sinemada yeni konu kendini göstermiştir. Büyük Vatan Savaşı zamanında Bakü`de yaşayan normal insanların savaşın getirdiği zorluklar karşısında sürdürdükleri yaşam mücadelesi iki kült filmin konusunu oluşturmaktadır. Savaş zamanında Sovyetler Birliği`nde iki cephe fikri ağır basmıştır. Ön cephe ve arka cephe denilen iki mefhum ayrılmaz şekilde bağlantılı olmuştur. Savaşan askerler ön cephede bulunmuş, toplumun diğer fertleri ise arka cephede Savaşan askerlere destek olmuştur. Birlik üyelerinin hepsinde sadece ordu değil tüm toplum savaşmış ve düşmanın yenilmesinde büyük gayret sarf etmiştir.

Şamil Mahmudbeyov`un 1969 yılında tamamladığı “Ortak Ekmek” filmi savaş zamanından Bakü`nün tarihi ara sokaklarında geçmektedir. Savaşın verdiği ağır maddi sorumluluk, açlık ve sefalet içinde mutluluğu arayan çocukların verdiği mücadele filmin ana temasını oluşturmaktadır. Babaları savaşta olan, anneleri ise evi geçindirmek için çalışan çocukların kardeşliği ve bir ekmeği bile beraber şekilde paylaşarak yemeleri savaşın insanlık üzerinde bıraktığı derin psikolojik yükün bir tecesümüdür. Film Azerbaycan sinemasının kült yapımlarından birisidir (Muradov, 2004: 43).

Hasan Seyidbeyli`nin 1969 senesinde çektiği “Bizim Cebiş Hoca” filmi savaş zamanında Bakü`de geçen olayları anlatmıştır. Fizik öğretmeni olan Cebiş savaşın zor şartlarına rağmen komünist duruşundan vazgeçmeyerek sadece devletin verdiği

maaşla geçimini sağlamaktadır. Karısı tarafından defalarca hakaretlere maruz kalmasına rağmen sabrını korumuş ve sonda büyük zaferin geleceğine inanmıştır. Öğrencilerine sosyalist düşünce yapısını benimsetmek için uğraş veren hoca büyük sınavdan geçerek manevi zafere ulaşmıştır. Film savaş zamanında geçen bir aile dramıdır (Muradov, 2004).

1970'ler Azerbaycan sinemasında yükselişin, yeni sinemacı neslinin ortaya çıkması açısından önemlidir. Sinemada modern konular işlenmeye başlanmıştır. Çünkü o zamanlar sadece sinemada değil, sanatın diğer dallarında da modern insan, onun manevi dünyası ve problemleri tüm incelikleri ile birlikte terennüm olunmuştur. Bu dönemde Azerbaycan sinemasının sinematografik dili de zenginleşmiştir. Bu dönemde yapılan filmler incelendikçe Azerbaycan kültürünün kendine has özelliklerini ve zengin annelerinin şahidi olmaktayız. Yapılan filmler sanatsal olarak diğer dönemlerde yapılan filmleri üstelemektedir.

Yönetmen Rasim Ocagov'un çektiği "İstintag" filmi de sinemada yeni akımın kurallarına uymaktadır. Film sadece Azerbaycan'da değil, aynı zamanda tüm birlik ülkelerinde önemli bir yapıt olarak kabul görmüştür. Psikolojik dram türündeki film 1980 senesinde Duşanbe'de gerçekleştirilen XIII Birlik Film Festivali'nde en iyi film ödülünü almıştır (Tagizade, 1986: 263).

Bu dönem Azerbaycan sinemasının müracaat ettiği konulardan birisi de tarih olmuştur. Azerbaycan tarihinde iz bırakmış kahramanlar, düşünürler, siyasetçiler ve diğer tanınmış figürler yapılan filmlerle komünist bakış açısıyla beyazperdeye yansıtılmıştır. Tarihi filmlerin maksadı milli kahramanın hayatını ve halkın geçmişini göstermektir. En iyi tarihi filmlerde vatanperverlik konusu en umde hedef olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür filmlerde realizm ve romantizmin kavuştuğunu ve insan hayalinin gerçekle bir noktada buluşarak tarihi yeniden canlandırdığının şahidi olmaktayız.

Azerbaycan sinemasında tarihi filmlerin yapılması fikri daha savaş başlamadan mevcut olmuştur. Araplara karşı 40 sene özgürlük mücadelesi vermiş ünlü Azerbaycan kahramanı Babek hakkında film ilk tarihi film olarak yapılmak

istenmiştir. Savaş zamanında Şemseddin Abbasov filmin senaryosunu da yazmıştır. Ama bu film fikri rafa kaldırılmış ve uzun süre filmin çekimleri yapılamamıştır (Sadıkov, 1988: 148).

1970'lerde Azerbaycan sinemasında 3 önemli, sonradan klasikleşen tarihi bibliografik film seyirciyle buluşmuştur. “Nesimi”, “Babek” ve “Dede Korkut” filmleri senaryonun genişliği ve tasvirin parlak ifadesi ile seçilmektedir.

Yazar İsa Hüseyinov'un senaryosunu kaleme aldığı, Hasan Seyidbeyli'nin yönettiği “Nesimi” filmi orta çağın en ünlü düşünürlerinden Seyid İmadeddin Nesimi'nin 600 yıllık doğum gününe hediye olunmuştur. Sinemacılar beraber yaptığı uğraş sonucunda film bir başyapıt olarak sanatçının şah eseri olarak anılmaktadır. Film Azerbaycan sinematografisinin en parlak sanat yapıtlarından birisi olarak tarihe geçmiştir. Filmin ana karakteri olan Nesimi derin humanizmi, halk sevgisi ve haksızlığa karşı adalet haykırışı ile sosyalistler tarafından sevilmesine neden olmuştur.

Film XIV yüzyılda yaşamış olan dahi Azerbaycan şairi ve mütefekkeri İmadeddin Nesimi'nin insanlara karşı edilen haksızlığa karşı mücadelesinden ve dehşet verici ölümünden bahs etmektedir. Filmin ana ideolojisi “şairi öldürmek mümkündür, lakin fikirlerini öldürmek mümkün değildir” şeklinde gösterilmiştir.

1974 yılında gerçekleştirilen VII Birlik Film Festivali'nde film tarihi film kategorisinde en iyi film ödülünü almıştır. Ana karaktere hayat veren Rasim Balayev en iyi erkek oyuncu ödülünün sahibi olmuştur (Kazımzade, 2016: 382).

İki bölümden oluşan “Babek” filmi VIII yüzyılda Arap istilacılara karşı mücadele eden, orta çağ feodallerinin zulmüne karşı başkaldıran Hurremiler hareketinin lideri Babek'in hayatını konu almıştır. Film 1979 senesinde tamamlanmış, senaryosunu Enver Memmedhanlı yazmış, yönetmenliğini Eldar Guliyev yapmıştır. Film çekim ekibinde 5000'den fazla kişi çalışmıştır. Filmin birçok gerçekleri sosyalist bakış açısıyla perdelenmiştir. Babek'in Araplara karşı mücadelesini bir özgürlük mücadelesinden çıkararak dinle mücadele fikrini ortaya çıkarmışlardır. Babek'in filmde açtığı kırmızı renkli bayrağı Komünizmin bayrağı olduğu ve

Babek`in asırlar öncesinde komünizm ideolojisinin savunucularından birisi olduğu kanaati uyandırılmaya çalışılmıştır. Filmin son sahnesinde Irak`ın Samire şehrinde idam sehpasında Babek`in dilinden verilen şu sözlerle: “Ben her zaman seninleyim Azerbaycanım” esaret altındaki Azerbaycanın özgürlük mücadelesinin süreceğini ve birgün mutlaka arzulanan ve 70 yıldır beklenen özgürlüğün geleceği inancı savunulmuştur (Guliyev, 1999: 58).

“Babek” filminde olduğu gibi “Dede Korkut” filminde de uzak geçmişin olaylarını seyirciye aktarılmıştır. Film Türk dünyasının ortak değeri “Kitabi-Dede Korkut” destanının motifleri esasında sinemaya taşınmıştır. Filmin senaryosunu ünü yazar Anar yazmış, yönetmen koltuğunda Tofiq Tağızade oturmuştur (Guliyev, 1999: 59).

Tarihi devrim konusuna müracaat eden Azerbaycan sinemacıları 1970`li yıllarda devrimde büyük katkı sağlamış karakterlerin sinemadaki büyük obrazını yaratmayı başarmıştır. Tarihi devrim konusunda yapılan filmlerde kahramanın iç dünyası ve hareketlerinin psikoloji durumu başarılı bir şekilde sinemaya yansıtılmıştır.

Devrim konusunda yapılan filmlerden en ünlüsü 1971 senesinde çekilen “Sonuncu Aşırım” filmidir. Yönetmenliğini Kamil Rüstembeyov`un yaptığı film Sovyet hakimiyetinin kurulduğu yıllarda Azerbaycan`ın dağlık köylerinin birinde geçmektedir. Komünizm devrimi ile birlikte köylerde hüküm süren beylerin ellerinden tüm varlıklarının alınarak devlete geçirilmesine isyan eden bir grubun devletin silahlılarına karşı mücadelesi anlatılmaktadır. Filmde yeni düzene ayak uydurmayan beyler halk düşmanı olarak lanse edilmekte ve onlara karşı mücadele eden silahlılar halk kahramanı sıfatıyla gösterilmiştir. Film Ferman Kerimzade`nin “Karlı Aşırım” romanının motifleri esasında çekilmiştir (Meherremov, 1984: 120).

1970 senesinde yapılan “Yedi Oğul İsterim” filmi 7 komünist askerin köylerin birinde millete zulüm eden Beylere karşı mücadelesini anlatmaktadır. Film Samed Vurğun`un “Komsomol” poemasının motifleri esasında sinemaya uyarlanmıştır. Yönetmenliğini Tofiq Tağızade`nin yaptığı film çıktığı ilk sene büyük

ajoitaja sebep olmuş ve hala Azerbaycan sinemasının klasikleri arasında kendine yer bulmaktadır.

1980'li yıllar Azerbaycan sinemasında gerileme dönemi olarak hatırlanmaktadır. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik buhran diğer alanlarda olduğu gibi sinemayı da etkilemiştir. Mihail Gorbaçov tarafından ileri sürülen Peretroika paketi devleti ağır buhrandan çıkaramamış ve devletin çöküşü daha da hızlanmıştır. Devletin tekelinde bulunan sinema artık özel şahıslar tarafından malileşmeye başlanmış, devlet desteğini kaybeden sinemacılar eskisi kadar üretken olamamıştır. Bu yıllarda sinemacılar daha çok belgesel filmler üzerinde çalışmıştır. Bu yıllar aynı zamanda Azerbaycan halkının özgürlük için büyük mücadelesinin başlangıcı olmuştur. 1991 senesinde büyük mücadeleden sora Azerbaycan özgürlüğüne kavuşmuş ve böylelikle Azerbaycan sinemasının Sovyet dönemi bitmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AZERBAIJAN SİNEMASINDA SOVYET PROPAGANDASINA YÖNELİK GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ

4. 1. Göstergebilim

Sinema teorisinin felsefî gelenek tarafından belirlendiğini ve “bilinç”, “düşünme”, “insan” ve diğerleri gibi kategorilerle yakından ilişkili olduğunu iddia etmek imkansızdır. Göstergebilim kavramı, insanın en önemli işaretçisi iletişim olan farkındalığına dayanmaktadır, iletişim teorisi ise göstergebilim, işaretler ve semboller teorisine dayanmaktadır.

Sembolik teori destekçileri, hayatla doğrudan yüzleşmenin imkansız olduğunu söylemektedir. Filozoflar, göstergebilimin ortaya çıkmasından çok önce bunu söylemiştir. İnsan, bir kültürde, sembolik bir sistemde, yeni ve doğal bir boyutta olduğu gibi, nesnel dünyadan haberdar olması için, bu çok nesnel dünya kültürün sembolik diline çevrilmektedir. “Bir insanın sembolik etkinliği büyüdükçe fiziksel gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Kendisine bir şeyleri çevirmek yerine, kişi sürekli kendi kendine harekete geçer” - Cassirer (Cassirer, 1988).

Göstergebilim, kuruluşundan bu yana, çeşitli bilgi dallarını fethederek, olumlu bir şekilde genişlemiştir. Sinema teorisindeki göstergebilim geleneği de zengindir. Gelişmesi 20'li yıllarda başlamış ve XX yüzyıl boyunca gelişmiş, hızı 1970'lerde zaten önemli ölçüde yavaşlamış olmasına rağmen, bu gün için ilgi çekicidir. Göstergebilimin, göstergebilimin babası Charles Pierce, İsviçreli bilim adamı Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Roland Barth ve diğerleri hakkındaki genel göstergebilimsel çalışmalara dayanarak geliştirildiği söylenmelidir (Postnikova, 2006).

S. Eisenstein'ın filmlerinde, kadrjlara kendi meta-hazinelere kazandırılmaya başlanmıştır. Çerçeve kendi sözel anlamıyla aşına olmuştur. Fransız araştırmacılar K. Metz, M. Kolen, M. Marie, F. Jost, J. Delise, C. Todorov, İtalyanlar U. Eco, P.

Pasolini, E. Garroni göstergebilimde yer almış, Rus teorisyen Lotman'ın da çalışmasını görmezden gelinemez.

Umberto Eco, kendiliğinden ortaya çıkan herhangi bir olguyu kongre, kültürel bir faktöre herhangi bir doğal faktör, herhangi bir analogi ve kodla yazışma, bir sembole ait herhangi bir nesne, karşılık gelen bir anlama ilişkin herhangi bir özellik ve son olarak tezahürü azaltmada birincil göstergebilimsel analiz görevini gördüğünü savunmuştur. Bu nedenle, göstergebilimsel analiz, spontanlık sinemasını yok eder ve en küçük öğelerinin her birine önem katar, titizlikle dağıtarak, film, başlangıç noktaları hareketli resimler olan bir kültürel anlamlar ağı örmektedir. Fenomenolojik yaklaşım, aksine, “yaşamın kendisinin ikonik bir işareti olduğunu” iddia etmiştir (Kozin, 1988).

Göstergebilimsel sinema kuramı için, hayata benzeyen, “benzer düşüncesiz bir yaşam kopyası” olmayacak şekilde, bu benzerlikle mücadele terimi kullanılmıştır. Bu kavram çerçevesinde sanat olarak adlandırılma hakkına sahip olmak için işlenen, yapay kültürel anlamlar taşıyıcısının rolünü üstlenmeli, “insanlaştırılmalı” olmalıdır. Filmler için çok sayıda sanatsal araç var (Lotman, 1973).

Fenomenolojik yaklaşım için “belgesel sinema olgusaldır”. Güvenilirlik, film üzerinde gerçekliğin doğasında var olan bir özelliktir, filmin üstesinden gelinemeyen birinci sınıf bir niteliktir. “Ekran dünyalarının güvenilirliği, yazarın çabalarına bağlı değildir, çünkü film dilinin ontolojik temeli - bu onun materyalinin doğal bir özelliğidir”. Yönetmen D. Luikov'a göre, yazar ve yaşamın önemi birbiriyle uyuşmamaktadır: varlık akışını ortadan kaldıran yazar geri itilmektedir. Çerçeveye yapay bir şey getirmek, fenomenolojik “etiği” ihlal eder, çünkü yazar tarafından bir bilgi kaynağı olarak hizmet eden ve değiştirilen sinema izleyiciyi aldatacaktır (İztioe, 2000).

Sinemanı dili ile tanımlayan Lotman, dikkatimizi konuşmanın sintagmatik duraklamalarına benzer şekilde, film metni çözünürlüğüne çekmektedir. Kelime ile çerçeve arasında bir paralel çizen göstergebilim, çerçevenin ana işlevinin bir anlamı olduğu sonucuna varmıştır. “Ekrandaki her görüntü bir işaret, yani önemli, bilgi

taşıyor. Ancak, bu değer iki yönlü olabilir. Bir yandan, ekrandaki görüntüler gerçek dünyanın bazı nesnelerini yeniden üretiyor. Bu nesneler ve ekrandaki görüntüler arasında anlamsal bir ilişki kuruluyor” (Lotman, 1973).

Andrei Tarkovsky şöyle yazmıştır: “Büyük bir duvar resmine bakarsanız, yaklaşırsanız, o zaman birçok ayrıntı bariz nedenlerden dolayı onu rahatsız edebilir. Ancak, genel kompozisyonda detay, kendi başına yeterli, ayrıntılı ve yoğunlaşarak iş değerinin bütün anlamını yansıtmaz. Ego açıktır. Fresk uzaktan bakılmak üzere tasarlanmıştır. Film tamamen baktıktan sonra onu yargılamak için tasarlandı. Dahası, bir filmin detayı duygusal anlamda fresk detayından daha karmaşık”. Fenomenoloji, somut olarak bir gerçeği ifade eder, ancak yorumlamaz. Algılayan bilincin deneyimleri boyunca bunlara koyduğu anlamdan başka bir şey yoktur. Sinemanın anlaşılmasına ilişkin fenomenolojik yaklaşım, tüm sonuçların bir poster yapıldığını önermektedir (Tujovski, 1979).

Öncelikle, sinema-iletişimsel sistem, yani göstergebilim algısı öğrenilmesi gereken işaretler üzerine kuruludur. Sinemada bir işaret gibi sanatsal hizmet şeklinde görünebilir. Başka bir deyişle, bizim için sadece ne anlatıldığı değil, aynı zamanda bir film ekranında nasıl anlatıldığı da önemlidir. Bir kez daha, sanatsal dili doğal dille karşılaştıran Lotman, günlük iletişimde formu, dilini ve “dilini kendisini önemsemediğimizi, ancak yalnızca içindeki bilginin yorumlandığını anlam ifade ettiğine işaret ediyor. Çalışacağımız yabancı konuşmayı dinlersek, ilgilendiğimiz konu sadece dilin ilettiği bilgiler değil, dilin kendisi olacaktır. Sanat eserinin bu damardaki algısı, yabancı konuşma algısına benzer, ancak bu rezervasyona rağmen, göstergebilimdeki dilin şekli anlamlı bir yönü taşıdığı ve iletişimsel bilgi bakış açısıyla bakıldığı için, hala bilgi ile eşittir (Lotman, 1973).

Göstergebilim teorisi, gerçekliğin aktif dönüşümünü, dil biçiminin maksimum bilgilendiriciliğini savunmuş, teknik otomatizmi reddetme çağrısında bulunmuş, gerçeğin yaratıcılığın yasalarına inanılmaz bir şekilde kaydedilmesini sağlamıştır. Göstergebilimsel bir bakış açısına göre, sinema zaten var olan bir gerçeği yansıtmak yerine dünyayı modellenmektedir. Görsel imgeler ve sinemanın sesleri

sayesinde, konuya sembolik olarak bağlanan gerçek formlarla gizlenmiş anlamları, duyulmaz ve görünmez göstermesi amaçlanmıştır (İztioe, 2000).

Göstergebilim konumlarını göz önüne aldığımızda, kaçınılmaz olarak, bu yaklaşımın fenomenolojik olana tamamen ters olduğu sonucuna varılmaktadır. Dünyayı, işaretler teorisi açısından görmek, ancak insanın algısal temeli ile mümkündür. Bu şekilde doğrudan algı tamamen dışlanmaktadır. İşaretlenmiş olan ve işaretsiz bir insanın bilincine giremez. Buna karşılık, işaret yalnızca işaret sisteminde anlam kazanmakta, başka bir işarete çevrilmekte ve yorumlanmaktadır. Sonsuz gösterge ağlarında, bir kişi onun yarattığı kültürel alandan fikir alarak, gerçeklikten uzaklaşmaktadır (Kozin, 1988).

Çoğunlukla film alanını araştıran, göstergebilimsel analiz fotogramlarla çalışmaktadır. Çoğu göstergebilim donma karelerine bağımlıdır, Rolan Barth onlara olan tutkusuyla tanınmaktadır. Yapısalcı, tezin izleyicinin hafızasında tutulmasına izin vermeyen, yetersiz felsefeye sahip bir yöntemin önemini açıklamıştır. R. Barth'a göre sinema fotoğrafçılığın ataletinden yoksundur: sürekli değişen bir görüntü görsel “oburluğu” tetikler. “Sinema başka birçok erdeme sahip, onlardan biri değil, bu benim fotogramlara olan ilgimi açıklamaktadır” (Barth, 1997). Bu arada, diğerlerinden belirli bir çerçeveyi seçme sorunu oldukça tartışmalıdır. Sinema, gerçeği seçici olarak değil, fotoğrafta olduğu gibi, yani resim yaparken de, tarafsız bir şekilde ritmik olarak yakalamaktadır. Film kamerası tercih edilen anları, tam aksiyon noktalarını seçmez. Örneğin, insanlar istenen fotoğraflar olmayan ekranda yanıp söner. Filmin sözdizimi, eylemi durdurma girişimini yasadışı kılmaktadır. Hareket durduğunda, film durur. Durdurulmuş bir film, bir fotoğrafla aynı şekilde yorumlanabilir, “durağan bir görüntü olarak, bu yalnızca üzerinde görünen karakterlerin hareket etmediği anlamına gelmez, aynı zamanda anestezi ve sabitlenmiş kelebekler gibi bırakmadıkları anlamına gelmektedir” (Barth, 1997). Bu nedenle, göstergebilimsel analiz Deleuze'ye göre en önemli film koordinatlarını ihmal etmektedir - zaman, sinemanın doğasına aykırıdır. Bu nedenle, bir paradoks karşılıklı karşıyayız: Bir filmi fotogramlarla analiz etme yöntemi, sinemanın zararına inşa edilmiş, çalışmanın nesnesini uygun bir harekete dönüştürmeyi tercih etmektedir.

Metodoloji altında çalışma nesnesini uyarlar ve bunun tersi mümkün değildir. Tam o sırada sinema fotoğraf benzerliğine dönüşmektedir, göstergeler ile kelebeğin sadece kuru iskeletini terk etmekte, zamanın kaçınılmaz bir şekilde seyretmesi ve bir sonraki montaj dönüşü ile saklanmaktadır (İztioe, 2000).

Göstergebilimsel analiz, dilbilimi göz önüne alarak, sanatın sembolik sistemini dilbilimci olarak görür. Hücre iletişiminin temel amacı olan bilgilerin transferi, hiçbir şekilde kinematik imza ve herhangi bir sanatsal yaratımın ana işlevi değildir. Filmin, göstergebilim tarafından üretilen, iletişimsel bir bakış açısıyla analizi, bu filmin aktardığı bilgilerden yola çıkarak, filmin kendisinden pek fazla olmayan bir çalışmadır. Paradoksal olarak, filmin kendisi göstergebilim odağının dışında kalır. “Filmin analizi, filmin metninin analizine, ancak senaryoya göre yapılmamıştır”. Böylece, T. V. Postnikova'nın göstergebilimsel analizinde, üretimin büyük ve önemli bir kısmı değerlendirilememiştir (Postnikova, 2006).

Ek olarak, filmin anlatı yapısı, akışı doğru bir şekilde tek bir nesnede benzersiz şekilde tanımlanamayan bir yorum fanına sahiptir. Ayrıca, filmin izleyici tarafından yorumlanması ile yazar tarafından yatırılan anlamı arasında gerekli bir bağlantı yoktur. Sembollerin yorumlanması, tamamen analiz edicinin kültürel seviyesine ve tutum temelinin hacmine bağlıdır. Öğrenme, yani işareti deşifre ederek sinema filmini kendi analitik becerilerimize göre ayarlamaktayız. Bu nedenle, araştırmacılara göre, göstergebilimsel analiz objektif araştırma sonuçlarına benzemez. Üretimin ayrıntılı bir göstergebilimsel analizi pek mümkün değildir. Birincisi, daha önce belirtildiği gibi, öznel ve yalnızca araştırmacının araştırmacısına kadar keyfi bir şekilde değişecektir, yalnızca analizin yazarının tutum temelinin sınırlamalarına tabidir. Bu durum, teorisyenlerin kendisini suçladığı, göstergebilimsel analizin sistematik olmayan doğası gereğidir. Görsel-işitsel bir sanat biçimi olarak sinema, kodlanması kültürel şifrelerle kodlanması daha da genişler, bu da personel alanının hiper metnine ve net ve eksiksiz yorumlanmasının imkansızlığına neden olur. Ek olarak, göstergebilim ısrar ederse, tüm insan bilgileri ideolojik olarak motive edilmiş fikir birliği sistemlerinde kodlanırsa, o zaman insan bilgisi kodlarını deşifre etme

girişimleri yalnızca başka bir koda yol açabilir. Bu nedenle mantıksal sonuç: son yorumlamanın elde edilmesi imkansızdır (Cassirer, 1988).

Bu argümanlardan sinema teorisi, göstergebilimsel yaklaşımın sinemanın doğasına bir şekilde aykırı olduğu sonucuna varmıştır. Soyut tümdengelimsel göstergebilimsel yaklaşım, sinema uygulamasından uzaktır. Aynı zamanda, çalışma nesnesinin yarı işlevi, estetik özgüllük kaybı olarak kabul edilebilecek şekilde kaybolmaktadır. Yeni birimlerin veya seviyelerin üretimini sınırlayacak bir engel yoktur, bu yüzden sonuçta sonsuz bir kod kümesiyle uğraşıyoruz. Günümüzde göstergebilimsel yaklaşımın alternatifi tam olarak kinofenomoloji'dir. Fenomenolojik sinema teorisi okulu henüz oluşturulmamıştır. Bununla birlikte, sinemanın doğasını yorumlama ve film imajının bağımsızlığını destekleyen fikirler geliştirme geleneği hakkında konuşmak için her türlü nedenimiz var (Postnikova, 2006).

4. 2. Sovyet İdeolojisi Propagandasına Yönelik Seçilmiş Azerbaycan Filmleri

Çalışmamızın bu kısmında Sovyet dönemi Azerbaycan sinemasından propaganda amacıyla yapılan filmler incelenecektir. Azerbaycan Sovyetler tarafından işgalinden özgürlük kazandığı süre boyunca sinema devletin propaganda araçlarından birisi haline gelmiştir. 70 yıl süren bu dönem Azerbaycan sinemasına çok yenilikler katsa da, sinema ideolojik propaganda unsuru olmasından kaçamamıştır. Farklı dönemlerde propagandanın hedefleri farklı olsa da, Sovyet ideolojisi, proleterizm, burjuva sınıfına karşı mücadele, ateizm, savaş kahramanlarının övülmesi propaganda için esas konular olmuştur. İncelenecek olan filmler seçilirken propaganda teknik ve kuramları, propagandanın nasıl yapıldığı, propagandanın kimler tarafından yapıldığı ve psikolojik etkilerine dikkat edilmiştir. Seçilen filmlerde ana kahramanlar toplumun içinden çıkan bireylerdir. Komünizmin topluma yaptığı büyük etki filmlerde bariz bir biçimde gösterilmiştir.

İncelenecek olan filmler şunlardır: “Bismillah” (1925), “Büyük Dayanak” (1962), “Yirmialtlılar” (1966), “Yedi Oğul İsterim” (1970), “Sonuncu Aşırım” (1971).

4. 2. 1. “Bismillah” (1925).

Senaryo: Blyaxin, Yönetmen: Abbas Mirze Şerifzade, Kameraman: Arkadi Yalavoy, Ressam: Yevseyev, Plaksin, Oyuncular: Mirzeağa Aliyev (Molla Abdurrahim), K. Vyaznova (Zeyneb), Mustafa Merdanov (Gulu), T. Vişnevskaya (Hökume), İbrahim Azeri (Cafer), Mirseyfeddin Kirmanşahlı (Bey), Kazım Ziya (Molla Rovzehan).

Filmin hikayesi yoksul Azerbaycan köylerinden birisinde geçmektedir. Gulu ve Zeyneb mutlu bir evlilik sürdürmektedir. Lakin ailenin mutluluğunu gölgeleyecek olan bir sebep mevcuttur. Ailenin çocukları olmamaktadır. Çaresiz kalan ikili toplum tarafından büyük saygı gören Molla Abdurrahim`den yardım istemek zorunda kalmıştır. Molla karakteri toplumdaki tüm yalancı din adamlarının prototipi olarak gösterilmektedir. Kendi menfaatleri uğruna toplumun inancını kullanan Molla filmde ateizm propagandasının merkezinde yer almaktadır. Filmde din adamları dinin onlara verdiği yetkiye dayanarak toplumu kullanması anlatılmaktadır. Film Sovyetler Birliği`nin dinlerle mücadele ideolojisinin propaganda yapıtlarından birisidir.

Filmin ilk sahneleri toplumun sorunların çözmesi için Molla`ya müracaat etmesini anlatmıştır. Molla toplumun okumamış kesimini dini yalanlarla inandırarak para karşılığında yardım etmesi anlatılmıştır. İlk sahnelerden Molla`nın dini yalan ve safsata için kullanarak kendi geçimini sağlamakta olduğu gözükmemektedir. Burada tüm din adamlarının niyetinin aynı olduğu ve para ve menfaat karşılığında insanları aldattığının propagandası yapılmaktadır.



Resim 1: Halkın yardım için Molla'ya müracaat etmesi



Resim 2: Kadının Molla'ya para vermesi



Resim 3: Gulu'nun Molla önünde saygıyla eğilmesi



Resim 4: Molla'nın Zeynebe düşküncü bakışı

Filmde Mollaların toplum tarafından saygın kişiler olduğunun vurgusu yapılmaktadır. Toplumun kanaat önderliğini yürüten din adamları eğitimsiz insanların duygu ve düşüncelerine etki ederek onların duygularını istismar etmektedir. Aynı zamanda Molla kadın ve şehvet düşkünü olarak gösterilmiştir. Molla sadece bir din görevlisi değil aynı zamanda tüm ihvani kesimin prototipi olarak lanse edilmiştir.

Burada dindar kesimin kadın ve şehvet düşkünü olduğunun propagandası yapılmaktadır.



Resim 5: Molla'nın şarap içtiği sahne



Resim 6: Molla'nın şarap içtiği sahne



Resim7: Molla'nın şarap içtiği sahne

Filmde Molla karakteri dinin yasaklamasına rağmen içki içen birisi olarak gösterilmiştir. Filmin bu sahneleri ile topluma size yasaklanan bir şey yasaklayanlar tarafından uygulanmamaktadır mesajı verilmektedir. Molla'nın şarap içtiği sahnede Molla herkesten gizli olarak şarap içmektedir ve başka insanlara karşı şarabın haram olduğunu söylemektedir. Burada din görevlilerinin güvenilirliği sorgulanmaktadır.



Resim 8: Aşura sahnesi



Resim 9: Aşura sahnesi



Resim 10: Aşura merasiminde kendine zarar veren fanatikler



Resim 11: Aşura merasiminde kendine zarar veren Gulu fenalaşıyor

Azerbaycan toplumunun ekseriyeti şii inancına sahip müslümanlardır. Şiilikte muharrem ayı Hz. Hüseyin'in katl edildiği ay olarak matem ayı hesap edilmektedir. Bu ay dahilinde Aşura merasimleri teşkil edilmekte ve insanlar yasta olduklarını kendi vücutlarına verdikleri zararlar göstermektedir. Filmde bu sahneler gerçek Aşura merasimi görüntüye alınarak aktarılmıştır. Bu sahnelerle islam dininin insanlara zarar verdiğini ve fanatik müslümanların kendisine verdiği zararlar toplumu da şiddete ve insanlık dışı duygulara ittiği savunulmuştur. Filmin ana karakterlerinden Gulu da Aşura merasiminde kendi kafasını hançerle keserek matemde olduğunu göstermek istemiş ve fenalaşmıştır. Filmdeki bu görüntüler islam dinindeki ritüellerin insanlık dışı olduğunu ve komünist toplumun bu ritüelleri icra etmeyecek kadar bilgili olduğunun propagandası yapılmıştır. Film 1935 yılında muharrem ayında gösterime girmiştir.



Resim 12: Aşura merasiminde Gulu'nun çocuğunun da kafası jiletle çiziliyor



Resim 13: Aşura merasiminde Gulu'nun çocuğunun kafası jiletle çiziliyor

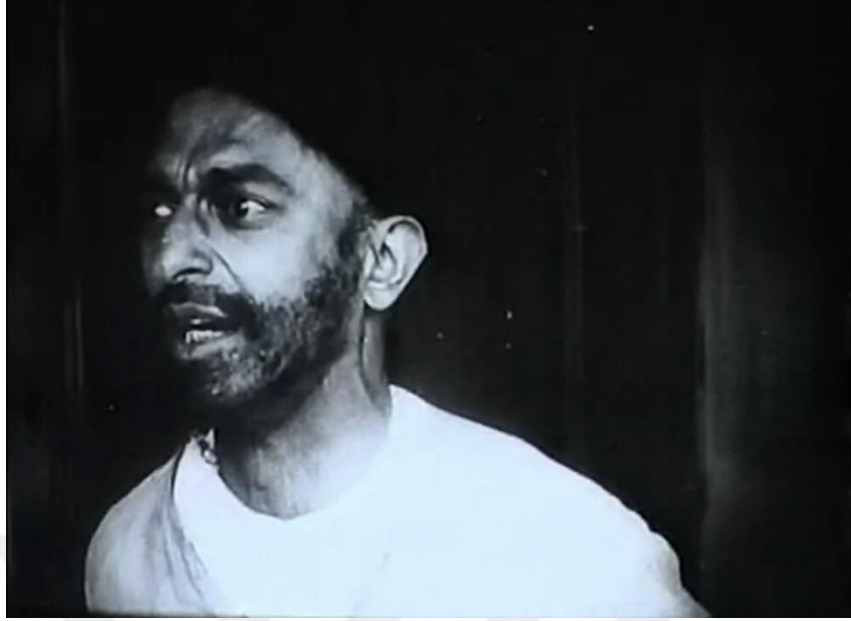


Resim 14: Gulu ve Zeyneb'in çocuğu kan kaybından ölüyor

Aşura merasimi zamanında Gulu'nun yeni doğmuş çocuğu Allaha teşekkür etmek amacıyla kafası çiziliyor. Çocuk kan kaybından ölüyor. Bu sahneyle müslümanların ne kadar acımasız ve eğitimsiz olduğu gösterilmek istenmiştir. Filmde dini fanatikliğin ağır sonuçlar doğurduğu gösterilmiştir. Fanatik birkaç kişinin yaptığı olay tüm müslümanlar tarafından yapılmışçasına islam dini hedef alınmıştır.



Resim 15: Mollalar kadınlarla eğlence meclisinde



Resim 16: Gulu çocuğunun ölümünde Mollayı suçluyor

Aşura merasimi sırasında Mollalar kadınlarla eğlence meclisinde eğlenmektedir. Burada Mollaların ikiyezlü ve riyakar olmasının mesajı verilmektedir. Toplumun matemde olmasının din görevlileri tarafından umursanamaması dinin sadece eğitimsiz kesim tarafından uygulandığı fikri üzerinde durulmuştur. Gulu çocuğunun ölüm sebebinin Molla olduğuna inanmıştır. Molaya çocuğun Aşura merasiminde kafasının çizilmesinin onun sözlerinden sonra olduğunu söylemiş ve Molla'yı hedef almıştır. Gulu'nun yüzündeki hiddet sadece Molla'ya değil, aynı zamanda İslam dininedir. Gulu bu olaydan sonra İslam'dan vazgeçmiş ve ateist olmuştur. Burada insanların dinin karanlık yüzüyle karşılaşarak ateizme yöneldikleri mesajı verilmektedir.



Resim 17: Petrol işçilerinin ayaklanması



Resim 18: Gulu'nun kardeşi Cafer harekata liderlik etmektedir



Resim 19: Göstericiler karanlık sokaktan ışıklı sokağa yürüyorlar

Bakü`de petrol işçileri mevcut hükumete karşı ayaklanmışlardır. Bu ayaklanma komünist ayaklanmadır. Göstericiler Komünist Parti bayrakları açmıştır. Bu sahnede işçilerin kendi haklarını savunmak için ayaklanması insanlardaki devrim ve komünizm isteğinin göstericisidir. Bu görüntüler komünist propagandanın bariz örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Göstericilere Gulu`nun kardeşi Cafer liderlik etmektedir. Burada yönetmen bir ailenin iki üyesinin farklılıkları üzerinden propaganda yapmıştır. Gulu eğitimsiz ve inançlıdır, kardeşi Cafer eğitilmiş ve inançsızdır. Burada dinin sadece eğitimsiz insanlar tarafından inanıldığı mesajı verilmiştir. Sahnenin sonunda göstericiler karanlık sokaktan büyük ışıklı sokağa doğru yürümektedirler. Burada devrimin insanları karanlık geçmişten aydın geleceğe götüreceği fikri üzerinde durulmuştur.



Resim 20: Molla mahkemede yargılanıyor



Resim 21: İnsanlar mahkemenin kararını sevinçle karşılıyor

Filmin sonunda Sovyet hükümeti kurulmuş ve tüm suçlular mahkemelerde yargılanmaktadır. Molla yeni kurulan hükümetin mahkemesinde yargılanmaktadır. Mahkemenin kararı ile Molla hayatının geri kalan kısmını hapiste geçirmek zorunda kalmıştır. Mahkemeni izleyen herkes bu kararı alkışlamaktadır. Filmin son sahneleri ile yönetmen Sovyet mahkemelerinin ülkeye adalet getirdiği fikrin savunmuştur.

4. 2. 2. “Büyük Dayanak” (1962).

Senaryo: Mirze İbrahimov, Yönetmen: Habib İsmayilov, Kameraman: Han Babayev, Besteci: Fikret Emirov, Oyuncular: Alasker Alekberov (Rüstem), Tamilla Rüstemova (Maya), Hasan Mammedov (Qara ), Leyla Rzayeva (Sakine), Zemfira Aliyeva (Peri an), Nasibe Zeynalova (Telli).

Filmin hikayesi 1950’lerde Azerbaycan’da “Yeni Hayat” kolhozunda geçmektedir. Kolhozun müdürü Rüstem savaş gazisi, idealist bir komünisttir. Kolhozda verimliliğin daha çok olması için çalışmakta ve ideal yeni hayat düzeni, sosyalist gerçekçiliği hayata geçirmek için u ra maktadır. Filmde toplumun malı olan herşey Rüstem tarafından korunmaktadır. Birlikte  alı ma ve yaşam alanları olan kolхозlarda tüm mahsuller devletindir, özel şahıslar sadece devletin verdiği maa la ge inmelidir. Kolhozdan hiçbir şey alınamaz, eğer alınırsa bu  alıntıdır. Rüstem toplumun olan kolхозu korumak için mücadele etmektedir. Filmdeki Rüstem karakteri ideal komünist canlandırmasıdır.

Filmin ilk sahneleri Sovyet dönemi Azerbaycan’ında alışık manzaraları gözler önüne sermektedir. Dönemin en büyük stratejisi ülkede herkesin beraber çalışarak üretimi yükseltmek olmuştur. Kolхозlarda kadınlar ve erkeklerin beraber çalışması toplumun motivasyonunu yükseltmek açısından önemlidir. Filmde de bu stratejinin propagandası yapılmaktadır. İlk sahneden film emeği  vm  , Sovyet insanının cinsiyetinden ve ya ından asılı olmayarak herkesin beraber çalışması gerektiğinin mesajı verilmiştir. Film aynı zamanda kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olmasını da vurgulamıştır. Erkeklerle beraber çalışan kadınlar aynı zamanda kolhoz yönetiminde de kendine yer bulmuştur. Burada Sovyetler Birliği’nin kadınlara tanıdığı  zg rl  n ve hakların propaganda niteliği taşıyan mesajları verilmiştir.



Resim 22: Kadınlar erkeklerle birlikte kolhozda çalışıyor



Resim 23: Kadınlar erkeklerle birlikte kolhozda çalışıyor



Resim 24: Kadınlar erkeklerle birlikte yönetimde yer almaktadır



Resim 25: Evde baş köşede asılan savaş zamanı çekilen fotoğraf



Resim 26: Rüstem ve karısı savaşta çekilen fotoğrafa bakıyor

İkinci Dünya Savaşı'ndaki büyük zaferden sonra birliğin tüm ülkelerinde savaşta kazanılan zafer toplumu birlikte tutmak ve sosyalist kuruculuğunu gerçekleştirmek için kaynak olmuştur. Bu dönem çekilen filmlerin çoğunda savaşa katılan insanlar doğruluğu ve vatan için çalışması açısından örnek sosyalist birey olarak gösterilmiştir. Bu filmde Rüstem karakteri savaşa katılmasından övgüyle bahs etmekte ve savaşta çekilen fotoğrafı evin başköşesine asmıştır. Burada verilen destansı mücadelenin unutulmaması mesajı iletilmiştir. Daha çok çalışmak ve vatani kazanılan zaferin şanına layık şekilde geliştirmek gerekmektedir.



Resim 27: Kolhozun yönetim toplantısı



Resim 28: Kolhozun yönetim toplantısı

Totaliter rejim ile yönetilen SSCB kendi imajını imajını ve toplum nezdinde itibarını yükseltmek için kararların halkla birlikte verildiği imajını yaratmak istemiştir. Bu imajı vermek için en iyi yöntem olarak filmlerde ideal Sovyet yönetimi mesajları verilmiştir. Filmde bu mesaj büyük ustalıkla verilmiştir. Kolhozun yönetim toplantıları tüm halka açık ilan edilmiş ve kararlar beraber verilmektedir. Lenin`in

portresi önünde yapılan toplantılar ülkenin demokrasi ile yönetildiğine işaret etmektedir. Otoriter yönetilen topluma demokrasi propagandası yapılmıştır.



Resim 29: Propaganda afişleri

Filmde Sovyet insanı ve onun emeği övülmüştür. Çalışkan insanlar toplum için doğru, tembel insanlar ise yanlış yoldadır mesajı verilmektedir. Filmin birçok sahnesinde panolarda emeği öven propaganda amaçlı reklam afişleri göze çarpmaktadır. Kolhoz yaşantısı toplum için ideal yaşam biçimi olarak lanse edilmektedir. Toplumdaki her birey kolhozun üretimini artırmak için daha çok çalışmalı ve emeğiyle yükselmelidir.



Resim 30: Kolhozdan hırsızlık yapan çalışanlar



Resim 31: Rüstem`in hırsızları cezalandırması



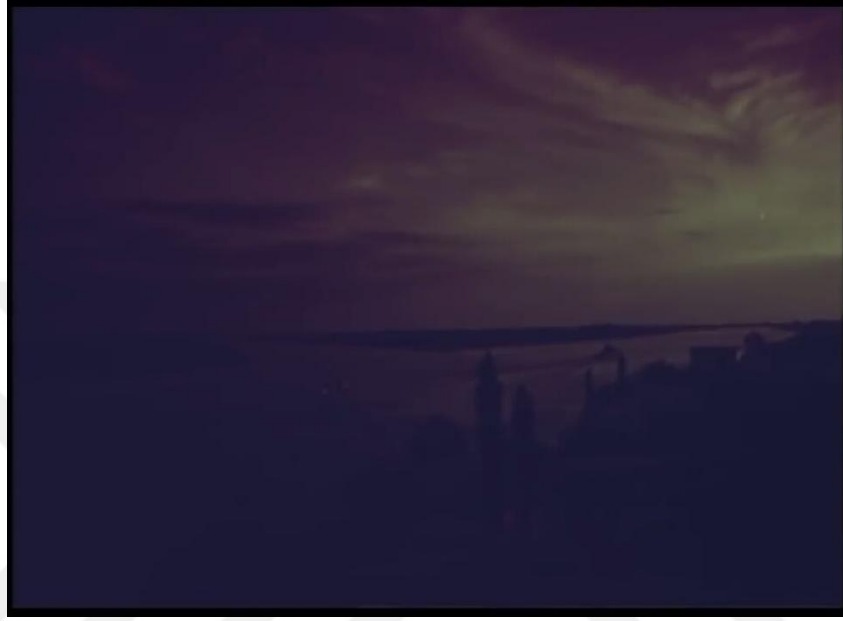
Resim 32: Hırsızlar tarafından vurulan Rüstem



Resim 33: Rüstem hastanede

Filmde kolhozun üretimi olan her şey toplumun ortak malı olarak kabul görmektedir. Bazı çalışanlar ellerindeki gücü kullanarak kolhozdan hırsızlık yapmaktadır. Kolhozun müdürü olan Rüstem hırsızlara karşı mücadelesi ilse sosyalist ikon haline gelmiştir. Hırsızlık yapan çalışanları yakalayan Rüstem`in onları cezalandırması aslında tüm toplumun cezalandırması olarak gösterilmektedir.

Aynı sahnede hırsızlar tarafından darp edilen Rüstem`in cesareti her Sovyet bireyinin Toplumu korumak için verilen cesaretine örnektir. Rüstem aslında ideallerde olan Sovyet toplumunun kendisidir. Filmde Rüstem fonunda ideal Sovyet bireyinin propagandası yapılmaktadır.



Resim 34: Kolhoz üzerinde ufukta yeni güneş doğmaktadır

Filmin son sahnesinde ufukta yeni doğan güneş kolhozun üzerini aydınlatmaktadır. Burada Sovyet yaşam tarzının geleceğine umutlu bir mesaj verilmektedir. Komünizm güneşi tüm toplumun geleceğini aydınlatacaktır anlamıda çıkarmak mümkündür.

4. 2. 3. “Yirmialtlar” (1966).

Senaryo: İsa Hüseynov, Ejder İbrahimov, Yönetmen: Ejder İbrahimov, Kameraman: Konstantin Petriçenko, Besteci: Arif Melikov, Oyuncular: Melik Dadaşov (Ezizbeyov), Vladimir Samoylov (Şaumyan), Tengiz Arçvadze (Caparidze), Gennadi Boytsov (Fielotov), Semyon Sokolovski (Petrov), Eldeniz Zeynalov (Vezirov).

Filmin hikayesi 1918 senesinde Bakü’de geçmektedir. Büyük Ekim Devrimi olduktan sonra Lenin’in emri ile Bakü’ye gönderilen Şaumyan 26 kişi ile birlikte Bakü Komunası’nı kurmuştur. 26 kişi birlikte Bakü’ye yönetmiştir. 26 kişinin Bakü’yü elde tutmak ve ülkeyi komünist ülkeye çevirmek için verdiği mücadele filmin ana temasını oluşturmuştur. 92 gün süren komuna süreci Azerbaycan tarihinde kendinde vahim sonuçlar oluşturan dönem olarak geçmiştir. Bakü ve diğer şehirlerde Azerbaycan’daki Türk etnosuna karşı yapılan soykırım komunanın faaliyetine aittir. Filmde ise 26 kişi Halk Kahramanı olarak lanse edilmiştir. Komünizm için çalışan komuna üyeleri devrim yolunda kendi hayatlarını feda etmiş devrimciler olarak tasvir edilmiştir.

Filmin ilk sahnesi Aşura merasiminde çekilmiştir. Muhafazakar müslümanlar ezadarlık denilen kendi vücuduna zincir ve ya hançerle zarar veren bir ritüeli icra etmektedir. İlk sahneden dindarları aşağılayan görüntüler filmin bir propaganda filmi olduğu kanaatini uyandırmaktadır. Aşura sahnesi Cami fonunda gösterilmektedir, bununla da ibadethanelerin kutsallığı tartışılmıştır.



Resim 35: Aşura merasimi



Resim 36: Ezizbeyov'un dindarlarla karşılaşması



Resim 37: Ezizbeyov Cami`de buğday arıyor



Resim 38: Ezizbeyovu öldürmeye çalışan dindar

1918 yılı Bakü`sünde açlık hüküm sürmektedir. Filmde Bakü Komunası üyeleri buğday bulmak için çalışmaktadır. Buğdayın Camide stoklandığını ve topluma verilmediği haberini alan Ezizbeyov Camiye gererek buğday aramaktadır. Kapıda dindarlar onu içeriye almak istememektedir. Cami önünde verilen görüntü büyük dilemmaya sebep olmaktadır. Kuşaklar çatışmasını göstermektedir. Modern,

eğitimli komünist Ezizbeyov ve karşındaki gerici müslümanlar. Müslümanlar halkın aç olmasına rağmen toplumdan buğdayı gizleyenler olarak gösterilmiştir. Karşılarında tek başına toplum için mücadele eden Ezizbeyov Camiye girerek buğday bulmuştur. Camide karşına hançerle onu öldürmek isteyen müslümanlar çıkmıştır. Resim 38'te gösterilen müslüman nefret dolu ve zalim görkeminde gösterilmektedir. Bu sahnede müslümanların korkutucu gösterilmesi tüm müslümanların aynı özelliklere sahip olduğu propagandasını yapmıştır. Filmin daha ilk sahnelerinden islam'a karşı olan propaganda gözlemlenmektedir.



Resim 39: Petrol madeni sahibinin işçilere karşı kötü davranışı

Sovyetler Birliği kurulmadan önce Azerbaycan'da petrol madenleri özel şahıslar tarafından işletilmiştir. Bu sahnede maden sahibinin işçilere karşı kötü muamelesi gösterilmiştir. Film Sovyetler Birliği'nden önce işçilerin haklarının gasp olunduğunu ve onlara yapılan kötü muamelenin Sovyetler kurulduktan sonra düzeldiğinin mesajını vermiştir. Film genel olarak insanlara yeni düzenin en ideal düzen olduğunun mesajını vermiştir.



Resim 40: Ezizbeyov'un Ermenilerle savaşmaya hazırlanan Müslümanların önünü kesmesi



Resim 41: Şaumyan'ın Müslümanlarla savaşmak isteyen Ermenilerin önünü kesmesi

Filmde Ermeniler tarafından öldürülen Müslümanın intikamını almak için Müslümanlar silahlanmış ve Ermenilerle savaş etmek istemiştir. Mezarlıkta karşılaşılan iki taraf karşı-karşıya gelirler. Ezizbeyov ve Şaumyan kendi taraflarında savaşın çıkmasını önlemiştir. Burada komünistlerin barışçıl insanlar olmasının mesajı

verilmiştir. Müslümanlarla Ermenilerin mezarlıklarının aynı yerde olması bu toplumların yüzyıllardır aynı yerde yaşadıklarının propagandasını yapmıştır.



Resim 42: Bakü`nü Osmanlı ordularından koruyan komünistler



Resim 43: Osmanlı askerleri



Resim 44: Yakılmış petrol madenleri



Resim 45: Osmanlı askerleri Bakü sokaklarında

1918 yılında Bakü Komuna tarafından işgal edildiği için yeni kurulan Azerbaycan Halk Cumhuriyeti kardeş Osmanlı devletinden yardım istemiştir. Yardım çağrısını kabul eden Osmanlı ordusu Bakü'yü düşman işgalinden kurtarmak için büyük bir hareket başlatmış ve 15 Eylül 1918 tarihinde Bakü'ye dahil olarak işgali bitirmiştir. Sovyetler Birliği döneminde merkez Moskova'nın gösterişi ile bu hareket işgal olarak tanımlanmıştır. Filmde de bu harekât işgal olarak gösterilmiştir. Osmanlı askerleri işgalci ve gaddar olarak gösterilmiş, karşı taraftaki komuna askerleri kahraman olarak lanse edilmiştir. Filmde Bakü'ye dahil olan Osmanlı askerleri petrol madenlerini yakmış ve dağılmış Bakü sokaklarında zafer yürüyüşü

yapmıştır. Bu sahneler ideolojik propaganda örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde komünist askerlerin cesurluğu yüceltilmiş, Osmanlı askerleri vandal olarak gösterilmiştir.



Resim 46: 26 Bakü Komisarı Türkmenistan`da kurşunda diziliyor

Filmde kahraman olarak gösterilen 26 Bakü Komisarı filmin sonunda İngilizler tarafından hapis edilerek Türkmenistan`a götürülmüştür. Burada mahkeme yapılmadan hepsi kurşuna dizilmiştir. Filmin sone sahnesinde gerçekleşen bu olay ile birlikte Sovyet ideali için ölüme koşarak gösterilen 26 kişi filmin ana ideolojisini yansıtmıştır. Tüm toplum Sovyet ideali için canlarını veren bu kişiler gibi Sovyet idealini yaşatmalı ve emperyalist güçlerle mücadele etmelidir. Film 1960`larda çekilen propaganda filmlerinin en uç örneklerinden birisidir.

4. 2. 4. “Yedi Oğul İsterim” (1970).

Senaryo: Yusif Samedoğlu, Yönetmen: Tofiq Tağızade, Kameraman: Rasim İsmayılov, Besteci: Hayyam Mirzezade, Oyuncular: Hasan Mammedov (Bahtiyar), Enver Hasanov (Celal), Elçin Memmedov (Mirpaşa), Ebdül Mahmudov (Gasım), Şahnar Elekberov (Gazenfer), Rafiq Azimov (Şahsuvar), Elesger İbrahimov (Zalımoğlu).

Film 1920'lerde Azerbaycan köylerinden birinde geçmektedir. Ülkede Sovyet hükümeti kurulmuş, lakin köylerde birçok ağalar silahlanarak hükumete isyan etmekte ve köylüye zulüm etmektedir. Köylüyü ağanın despotizminden kurtarmak için 7 komünist silahlı (Komsomol) köye gelerek ağayı ve silahlılarını etkisiz hale getirmeyi amaçlamaktadır. Kurulan yeni düzeni istemeyen herkes devletin acımasız yüzüyle tanışmalıdır. Film ünlü şair Samed Vurğun'un “Komsomol” poemasının motifleri esasında sinemaya uyarlanmıştır.

Filmin ilk sahnesinde köye gelen 7 kişi köyün girişinde asılmış erkek cesedi görmektedir. Sonradan yapılan araştırmada cesedin devrime katılan bir köylüye ait olduğu ortaya çıkmıştır. Köyün ağası Geray bey tarafından öldürülen devrimcinin cesedi köylüye gözdağı vermek için köyün girişine asılmıştır. Burada yönetmen ağaların toplumu korkuyla yönettiğini devrim için ayaklanan kesimin acımasızca katledildiğinin mesajını izleyiciye iletmiştir.



Resim 47: Asılmış köylü cesedi



Resim 48: Komsomolların köye girişi.



Resim 49: Köylülerin pencereleri kapatması.

Komsomolların köye ilk girdiği sahnede köylülerin pencereleri kapattığı görülmektedir. Ağadan korkan köylüler eğer komsomollara iyi davranırlarsa, cezalandırılacaklarını bilmektedirler. Burada köylerde ağalık yapan insanların toplumu korkuyla yönettikleri imajın oluşturulmuştur. Korku düzeni ile yönetilen toplum kahraman komünist askerler tarafından kurtarılacak mesajı filmin ana

temasını oluşturmaktadır. Eğitimsiz olan köy halkı ağalar ve din görevlileri tarafından yönetilmektedir.



Resim 50: Oğlu öldürülen yaşlı kadın komsomollardan yardım istemektedir.



Resim 51: Kadın komsomollardan yardım istemektedir.

Ağanın zulmünden bıkan köy ahalisi komsomollardan süren despotik rejimden kurtulmak için umut beklemektedir. Komsomollar dolayı yolla komünizm ve yeni kurulan Sovyet ülkesi insanlara yeni umutlar vaat etmektedir. Köyle ilk kez giren komsomollardan yaşlı kadın yardım istemektedir. Ağa tarafından öldürülen oğlunun intikamını almalarını ve insanları ağa yönetiminden kurtarmalarını

istemektedir. Kadın torununu komsomollara yardım etmesi için onların yanına vermektedir. Burada toplumun komsomollara ve yeni düzene olan inancı gösterilmiştir.



Resim 52: Tiyatro oyuncusu olan Komsomol Gasım

Filmde komsomol sıralarında beylere, ağalara karşı mücadele edenlerden birisi de Gasımdır. Gasım savaşçı kimliğinin yanında sanatçı kimliği ile de tanınmaktadır. Köyde insanlara tiyatro gösterisi düzenlemek istemektedir. Devrimin sadece silahla değil aynı zamanda sanatla gerçekleşmesine inanmaktadır. Gasım devrimin sanatsal boyutunu temsil etmektedir. Devrim silahla kazanılsa da kültür ve sanatla korunmaktadır. İnsanların bilincinde devrim ruhunu güçlendirmek için sanatın rolü çok büyüktür. Filmde Gasım karakteri devrim için kendini feda eden tüm sanatçıların prototipidir.



Resim 53: Komünist bayrağını dikerken vurulan köylü

Filmde komünizm bayrağını diken köylünün vurulma sahnesi çok etkili bir şekilde izleyiciye iletilmiştir. Bayrağa tahammülü olmayan ağanın silahlıları tarafından vurulan köylü bayrak uğrunda ölmüştür. Köylünün vurulması komünizmin ağalar tarafından istenmemesinin sonucudur. Ağa o kadar tahammülsüzdür ki, bayrak diken kendi köylüsünü öldürtmüştür. Bu sahneyle komünizmin ve Sovyet hükümetinin kurulma sürecinde yaşanan zorluklar gösterilmiştir.



Resim 54: Ekin yapan köylüler



Resim 55: Ekin yapan köylüler



Resim 56: Ekin yaparken ağa tarafından öldürülen köylüler

Sovyet döneminde yapılan sanat eserlerinin çoğunda emek övülmüş, insanlar çalışmaya teşvik edilmiştir. Sinemada bu akımdan yan geçmemiştir. Sovyet dönemi yapılan filmlerin çoğunda mutlu insanların emekle, çalışmakla o mutluluğu kazandıkları gösterilmiştir. Bu filmde de köylüler yeni düzenin kurulması ile birlikte ağanın elinden alınarak köylüye verilen topraklarda hep beraber çalışmaktadır. Bu

sahnelerde insanların mutlu olduğu gör÷lmektedir. Kendi toprağının köyl÷ler tarafından işlenmesini hazım edemeyen ağa silahlıları ile birlikte çalışanları kurşuna dizdirmiştir. Eski düzenin acımasız ve adaletsizliği insanlara bu şekilde gösterilmiştir.



Resim 57: Komsomol Mirpaşa'nın Caminin önüne köpek bağlayarak Molla'yı korkutması

Sovyet ideolojisinde toplumun en büyük düşmanlarından biri olarak ruhani kesim gösterilmiştir. Tüm alanlarda dinle ve ruhani sınıfla mücadele öv÷lmüş ve desteklenmiştir. Sovyet dönemi Azerbaycan sinemasında bu gelenek sürdür÷lmüştür. Bazı sinema eserlerinde filmin ana teması dinle mücadele olsa da, diğer filmlerde de yan konularda dinle mücadele işlenmiştir. Bu filmde ruhani kesim yalancı ve riyakar oldukları savunularak aşağılanmıştır. Ağaların en büyük destekçileri olarak gösterilen din görevlileri toplumu dini hulyalarla kandırmakla suçlanmıştır. Filmin bir sahnesinde komsomollardan olan Mirpaşa molla ile dalga geçmek için Caminin önüne köpek bağlamıştır. Burada sadece ruhani kesim değil toplumun kutsal olarak tanımladığı ibadethaneler hedef alınmış ve aşağılanmıştır. Sonraki sahnede geçen konuşmada Camilerin zaten kapatılacağı cümlesi kullanılmıştır. Din aleyhine propaganda dolayı yolla bu filmde de yapılmıştır.



Resim 58: Arkadaşlarını kaybeden Bahtiyar.



Resim 59: Mücadeleyi kazanan Bahtiyara köyün gençleri katılıyor.

Filmin sonunda ağa ve silahlıları köyde çıkan çatışmada öldürülmüştür. Çatışma sonucunda 7 komsomoldan 6'sı ölmüş, sadece grubun başçısı Bahtiyar sağ kalmıştır. Zafer uzun ve zorlu sürecin sonunda gelmiştir. Buradan Büyük Ekim Devrimi'ne işaret edilmektedir. Lenin önderliğinden kazanılan zaferde çok uzun ve zor sürecin sonunda kazanılmıştır. Silah arkadaşlarını kaybeden Bahtiyara yeni görev

verilir tek başına köyden ayrılırken köyün gençleri ona katılır. Bununla da devrimin nesilden-nesile geçtiğinin mesajı verilmiştir.

4. 2. 5. “Sonuncu Aşırım” (1971).

Senaryo: Ferman Kerimzade, Yönetmen: Kamil Rüstembeyov, Kameraman: Rasim İsmayılov, Besteci: Arif Melikov, Oyuncular: Hasan Mammedov (Abbasgulu bey), Adil İsgenderov (Kerbelayi), Hamlet Hanizade (Talıbov), Hesenağa Turabov (Halil), Şahmar Alekberov (İman), Melik Dadaşov (Gemlo).

Filmin hikayesi 1930 senesinde Azerbaycan'ın yüksek rakımlı köylerinin birinde geçmektedir. Sovyet hükümeti yeni toprak ıslahatını geçirmiş ve köylülere verilen topraklar kolhoz kurulması amacıyla devlete geçmiştir. Köyde ağalık yapan Kerbelayi ve en yakın silahı Gemlo devlete isyan bayrağı çekmiştir. Kurulan yeni düzeni istemeyen bu iki kişi köylüye zulüm etmektedir. Sonradan köye gönderilen Abbasgulu bey ve yanındaki iki kişi sulh yolu ile meseleyi çözmek için uğraşmaktadır. Filmin senaryosunu yazan Ferman Kerimzade kendisinin “Karlı Aşırım” isimli romanının motiflerini kullanmıştır.

Filmin ilk sahnelerinden köyde kolhoz kurulmasına muhalif seslerin olduğu görülmektedir. Kerbelayi kolhozların kurulmasından sonra köylüleri istismar edemeyeceği için muhalif kesimin başını çeken isim olmaktadır. Köyde hizmet eden komünistler Kerbelayi'in evinde buğday gizlettiği gerekçesiyle evde arama yapmaktadırlar. Burada toplumun aç olmasına rağmen toplumun ortak malı olan buğdayın bir kişi tarafından stoklanması devlete ihanet olarak kabul görmektedir. Yapımda yeni düzene ayak uydurmayan beylerin ve köy ağaları ifşa edilmektedir. Komünizme karşı olan bu insanlar aç göz ve riyakar olarak gösterilmektedir.



Resim 60: Komünistler Kerbelayi'nin evinde arama yapmaktadır.



Resim 61: Komünistler evde arama yapmaktadır.



Resim 62: İsyancılar komünistleri yakalıyor.



Resim 63: Gemlo ve yakalanan komünistler.

Kerbelayi'nin evinde yasadışı buğday bulunmuştur. Komünistler buğdaya el koyarak halka dağıtmak istemektedir. Kerbelayı buğdayı devlete vermekten imtina etmiştir. Bu nedenle isyan bayrağını çeken Kerbelayı en yakın adamı Gemlo önderliğinde köydeki komünistleri derdest ettirerek yakalatmıştır. Bu sahnelerde Gemlo'nun komünistlere karşı kötü muamele ettiği görülmektedir. Toplum için

mücadele eden komünistler halk düşmanları tarafından durdurulmuştur. Filmde devlete karşı isyan kaldıran insanların toplum tarafından sevilmediğine işaret edilmektedir.



Resim 64: İsyani bastırmak için köye gelen komünistler.

Kerbelayi ve Gemlo'nun isyan ederek köyde yönetimi ele geçirmesi sonucunda devlet tarafından köye Abbasgulu bey Şadlinski liderliğinde 3 kişi gönderilmiştir. Abbasgulu bey eskiden burjuva sınıfına mahsus olmasına rağmen devrimden sonra komünistlere katılmış ve isyancılarla mücadele etmiştir. Köye gelen Abbasgulu bey ve ekibi silahsız gelmiştir. Kan dökülmesini istemeyen devlet ikna yoluyla Kerbelayi'ni isyandan vazgeçirmek istemiştir. Burada devletin sulh taraftarı olmasının mesajı verilmiştir. Sovyet hükümeti barış ve mutluluk için çabalamaktadır imajı yaratılmıştır.



Resim 65: Gemlo komünist İman'ın karısını aramak için köylünün evine baskın yapması



Resim 66: Abbasgulu bey tarafından durdurulan Gemlo.

Komünistleri yakalayan Gemlo İman'ın karısına aşık olmuştur. Kocasını hapiste tutan Gemlo fırsattan yararlanarak kadına sahip olmak istemektedir. Bu niyetle köyde saklandığı evi basarak arama yapmaktadır. Aynı zamanda evde bulunan Abbasgulu bey tarafından durdurulmuştur. İsyancıların milletin namusuna

göz diktikleri ve sadece komünistler tarafından durdurulması toplumun komünizmle ahlaki değerlere kavuştuğu fikrinin propagandasını yapmaktadır.



Resim 67: Abbasgulu bey'in Gemlo tarafından öldürülmesi.



Resim 68: Gemlo'nun ölümü.



Resim 69: Abbasgulu bey'in defin merasimi.

Abbasgulu bey ekibi Kerbeleyi'ni razı salmak için uğraş verse de başarmamış ve geri dönmek istemiştir. Geri dönerken Gemlo tarafından önleri kesilen 3 kişi kurşuna dizilmiştir. Komünizm ideali uğrunda canlarını veren 3 kişi kahraman olarak gösterilmiştir. Gemlo kendi adamı tarafından vurularak öldürülüyor. Bu sahneyle komünizme ve yeni düzene karşı çıkan herkes birgün komünizme gelecek ve devrim ideallerini savunacaktır mesajı iletilmiştir. Filmin son sahnesi Abbasgulu bey'in defin merasimidir. Köylü onlar için canını feda eden Abbasgulu bey'in definine mahşeri kalabalıkla toplanmıştır. Artık toplum ağaya karşı ayaklanmış ve düzeni kendisi oluşturmuştur. Filmin son sahnesiyle devrimin zaferinin kaçılmaz olduğu gösterilmiştir.

SONUÇ

İnsan ırkının ortaya çıktığı antik çağlardan insanlar anlaşmak için iletişime ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyaç sonucunda iletişim ortaya çıkmıştır. İletişime geçen insanlar farklı ihtiyaçlarını temin etmek için uğraşmıştır. İlk insanlardan günümüze kadar karşıdaki bireyi etkilemek ve fikirlerini empoze etmek amacı güden iletişim propaganda kavramını ortaya çıkarmıştır. İlk zamanlarda sadece karşıdaki kişiyi etkilemeyi amaçlayan propagandacı sonradan toplumu ve daha büyük kitleleri etkisi altında bırakmak istemiştir. Tarih boyunca bir çok siyasi figür toplum tarafından desteklenmek ve kendi siyasi sitemini meşrulaştırmak amacıyla propaganda unsurlarından faydalanmıştır. Günümüzde hala tanınan büyük liderlerden Yuli Sezar, Cengiz Han, Hitler, Lenin ve Stalin gibi liderler propagandanın gücünü etkili biçimde kullanmaları ile tanınmıştır. Özellikle Lenin ve Hitler geçen yüzyılda propagandanın farklı biçimde ve daha etkili kullanmaları açısından ünlenmiştir.

Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasından sonra propagandacı daha büyük bir kesime hitap etmeye başlamıştır. Özellikle gazete, radyo, televizyon ve sinemanın insanların hayatına dahil olmasından sonra propagandacılar bu araçları kullanmış ve propagandanın yeni biçimleri ortaya çıkmıştır. Özellikle sinemanın ortaya çıkışından sonra propaganda yöntemleri değişmiş ve insanları eğlendirirken mesajlar iletmenin yolları aranmıştır. İnsanlar eğlenmek, zamanlarını daha verimli geçirmek amacıyla izledikleri filmlerde bilmeden propaganda mesajlarına maruz kalmaktadır. İnsanlar film izlerken maruz kaldıkları propagandanın etkisini psikolojik olarak his etmektedir. Sovyet sineması bu gelenekten uzak kalmamıştır. Sovyet sineması da devletin ideolojisinin topluma iletme amacıyla filmlerin ana temalarını Sovyet gerçekçiliği, komünizm, proletarya, eski sistemle mücadele ve diğer olmak üzere belirlemiştir.

Yaptığım araştırmada propaganda kavramının geçtiği tarihsel süre boyunca gelişimi ve toplum üzerinde etkisi ele alınmıştır. Birçok tarihi olay propaganda kavramının gelişimine olanak sağlamıştır. Büyük Ekim Devrimi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, İran İslam Devrimi gibi olaylar propagandacılar için yeni ufuklar açmıştır. Özellikle savaşlar propagandacıların daha etkin propaganda mesajları

iletmek açısından benzersiz durum oluşturmıştır. Sinemanın seyirciler üzerindeki çok büyüktür. Bu sebepten dolayı modern propagandanın öncüleri sayılan Lenin ve Hitler sinemanın propaganda gücünden faydalanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde propaganda kavramı üzerinde yapılan araştırmada sinemanın propaganda amacıyla ideolojik mesajlar ilettiği sonucuna varılmıştır. Mahir propagandacılar sinemanın izleyici üzerindeki etkisini kullanmıştır.

Sonuç olarak dünya sinemasının en önemli okullarından birisi olan Sovyet sinemasında propaganda iletilerini topluma ulaştırmak için büyük çaba sarf etmiştir. Büyük bir kitleye ulaşan Sovyet sineması merkezden gelen propaganda mesajlarını toplumun her kesimine hitap edebilecek bir biçimde hazırlamıştır. Dönemin en güçlü devletlerinden birisi olan SSCB kutuplaşan dünyada kendi toplumunu soyutlamak ve Batının topluma nüfuzunu azaltmak için mutlu Sovyet toplumu hayalini sinema ile gerçekleştirmek istemiştir. Birlik dahilinde yaşayan her etnisiteye kendi dillerinde ulaştırılan propaganda mesajları toplumu Büyük Sovyet İdeali için konumlandırmıştır.

Sovyet ailesinin üyesi olan Azerbaycan toplumu da Sovyet hükümetinin propaganda mesajlarından nasibini almıştır. Sovyet ideolojik propaganda mesajları daha çok sinema ile topluma ulaştırılmıştır. Azerbaycan sinemasının propaganda amacıyla kullanılması sinemada işlenen konularda kendini göstermektedir. Sovyetler Birliği kurulduğu ilk senelerde topluma ateizm yönümlü mesajlar iletilmiştir. Lenin'in hayalini kurduğu Sovyet insanı modelinde dine yer yoktur. Azerbaycan sineması da 1920'lerde ana konu olarak din aleyhinde mücadeleyi benimsemiştir. Yapılan belgesel ve konulu tam metraj filmlerde din görevlilerinin riyakar ve toplum için tehlike olduğu gösterilmiştir. Azerbaycan toplumunun yüzyıllarca inancının temelini oluşturan dini ritüeller insanlık dışı olduğu savunularak propaganda hedefine çevrilmiştir. Sonraki yıllarda mutlu Sovyet insanı, kolhoz, kolektifleşme, eski düzenin kötülenmesi gibi konularda sinema propaganda mesajları iletmıştır.

1925 senesinde tamamlanan "Bismillah" filmi din aleyhine yürütülen propagandanın bir sonucu olarak görülmektedir. Film de verilen mesajlardan filmin

propaganda amacıyla yapıldığı sonucuna varılmaktadır. Filmde ateizm propagandası bariz örnekleri ile izleyici de din aleyhinde fikirler oyatmaktadır. Filmde din aleyhine yürütülen propaganda mesajlarına rastlanmaktadır.

Sovyet dönemi Azerbaycan sinemasında kolhoz, kolektif yaşam, emeğin övülmesi gibi konularda işlenmiştir. Sovyetler Birliği'nde ideal yaşam alanlarının kolhozlar olduğuna inanılmaktadır. Toplumun birlikte çalıştığı kolhozlar devletin ekonomisi içinde büyük önem arz etmektedir. Konusu kolhoz yaşamı olan filmlerde çalışkanlık övülmüş ve toplumun daha çok kar için beraber çalışması gösterilmiştir. Bu filmlerde kolhoz yönetiminin halk tarafından ortak kararlarla yürütüldüğü gösterilmiştir. Toplumdaki her kesimin yönetimde söz sahibi olması SSCB'de demokrasinin en ali değer olduğunun mesajı verilmiştir. Kadınlarında erkeklerle beraber çalışması toplumdaki gender beraberliğinin vurgulanması amacıyla yapılmıştır. Bu konuda çekilen filmlerde olan propaganda belirtileri incelediğimiz “Büyük Dayanak” filminde gösterilmektedir. Sonuç olarak filmin propaganda amacıyla çekildiği kanaatine varılmaktadır.

Sovyetler Birliği zamanında üretilen propaganda içeriklerinin hedeflerinden birisi de eski dönemle mücadele olmuştur. Komünist hükümetten önceki tüm rejimler ve siyasi gruplar hedef haline getirilmiştir. Yapılan filmlerde eski rejimlerin topluma karşı yürüttüğü siyaset eleştirilmiştir. Toplumun komünist rejim tarafından idare olunması gerektiği vurgulanmıştır. Komünizm için mücadele eden proletarya kahramanlar olarak lanse edilmiştir. Azerbaycan sineması da bu geleneklerden faydalanarak çalışmada incelenen “Yirmialtlılar” ve birçok başka filmler üretmiştir. Azerbaycan sineması diğer Birlik ülkelerinden farklı olarak kendisine devlet, bayrak ve milli kimlik bağışlamış Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin aleyhine propaganda yürütmüştür. “Yirmialtlılar” filmi bu propaganda filmlerinden birisi olduğu konusundan ve verilen mesajlardan görülmektedir.

Sovyetler tarafından kurulan düzen en ideal yaşam düzeni olarak görülmüştür. Bu düzene başkaldıran köy ağaları, beyler ve anarşist gruplar karşı mücadele sinemaya taşınmıştır. Yapılan filmlerde ayaklanan köylüler ve ağalar toplum için değil, kendi menfaatleri için mücadele etmekte oldukları gösterilmiştir. Köylülere

karşı despotik rejim kuran bu kişiler komünist kahramanlar tarafından durdurulmuş ve mutlu Sovyet toplumu inşa edilmiştir. İncelediğimiz “ Yedi Oğul İsterim” ve “Sonuncu Aşırım” filmleri de yukarıda belirtilen konular üzerinde çalışmıştır. Filmlerin ana temalarının beyler ve ağalarla mücadele olması filmlerin propaganda mesajları içerdiğinin kanıtıdır.

Sovyet dönemi Azerbaycan sinemasının ana konuları geçmiş düzene karşı mücadele ve Sovyet ideolojik propagandasıdır. Filmlerde en çok işlenen geçmiş dönem karşı mücadele teması ile yeni dönemi sosyal olarak meşrulaştırmak için yapılması sonucuna ulaşılmıştır. Azerbaycan sineması Sovyet döneminde ideolojik propaganda aracı olmuştur.

KAYNAKÇA

(KEDKTP), K. v. (1997). Baku.

Akarcılı, S. (2003). İkinci Dünya Savaşında İletişim Ve Propaganda. Ankara: İmaj Yayınları.

Aliyev, R. (2007). Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması, Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Andronikova, M. (1968). *Skolko Let Kino?* Moskova.

Arif, M. (1970). Cafer Cabbarlı'nın Yaradıcılık Yolu. Bakü.

Axelord, A. (2009). Selling the Great War: The making of American propaganda. New York: Pagrive Macimilian.

Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası. (2007). *Azerbaycan Tarihi Cilt 4*. Baku: Elm Neşriyatı.

Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası. (2008). *Azerbaycan Tarihi Cilt 5*. Baku: Elm Neşriyatı.

Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası. (2008). *Azerbaycan Tarihi Cilt 6*. Baku: Elm Neşriyatı.

Azerbaycan Sovyet Elmler Akademiyası. (1983). *Azerbaycan Sovyet Ensiklopediyası Cilt 7*. Baku.

Babayev, A. (2000). Azerbaycan Kino Senetinde Edebi Eserlerin Tecessümü. Baku: Elm.

Barnauw, A. (1978). *The sponsor: Notes on a modern potentate*. Oxford: Oxford University Press.

Barth, R. (1997). *Camera Lucida*. Moskova: Ginem.

- Baskakov, V. (1989). *Film- Dvijenie Epoxi*. Moskova.
- Baumers, B. (2016). *A Companion to Russian Cinema*. Oxford: Willey Blackwell.
- Bektaş, A. (2000). *Kamuoyu, İletişim ve Demokrasi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Belbin, E. (1956). The Effects of Propaganda on Recall, Recognition and Behaviour. *British Journal of Psychology* , 163-175.
- Belova, L. (1978). *Skvoz Vremya: Ocherki İtoriya Sovyet Kinodramaturgiya*. Moskova.
- Binder, E. (1999). *Der Film der Perestrojka*. Stuttgart: Weimar.
- Bogart, L. (1995). Cool words, cold war: A new look at USIA's premises for propaganda. Washington: American University Press.
- Brashinskiy, M. (1992). *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*. New York: Cambridge.
- Brown, J. (1992). *Siyasal Propaganda*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Burnett, N. (1989). Ideology and propaganda: Toward an integrative approach. New York: Praeger.
- Cabbarlı, C. (1924). *Azerkino Hara Gedir*. Baku: Elyazmalar Fondu.
- Cambell, C. (1985). *Reel America and World War*. Jefferson NC: McFarland.
- Carey, A. (1997). Taking the risk out of democracy: Corporate propaganda versus freedom and liberty. Urbana: University of Illions Press.
- Cassirer, E. (1988). *Opıt o Cheloveke Vedeniye Filosfiye Cloveceskoy Kultia*. Moskova.

Ceferov, C. (1959). *Azerbaycan Dram Teatri*. Baku.

Çetin, B. (2014). Propaganda Olgusu ve Propagandanın Amerikanlaşması. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 239-265.

Chernenko, M. (1988). *Marlen Khutsiev: Tvorcheskii portret*. Moskova: Soyuzformkino.

Clark, T. (1997). *Art and propaganda in the twentieth century*. New York : Harry Abrams.

Clark, T. (1997). *Sanat ve Propaganda*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

Costello, J. (1985). *Love, sex and war: 1939–1945*. London: Pan Books.

Dadaşov, A. (1999). *Ekran Dramaturgiyası*. Baku: Elm.

Dadaşov, A. (2009). *Kinoşünaslıq*. Baku: Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi.

Dadaşov, A. (2009). *Kinoşünaslıq*. Baku: Elm ve Tehsil.

Dağıstanlı, İ. (1960). *Cafer Cabbarlı ve Teatr*. Baku: Elm Neşriyatı.

Dağıstanlı, İ. (1971). *Möhsün Senani*. Baku.

Davison, W. (1971). Some Trends in Interantional Propaganda. *Annals of the American Academy of Political and Social Science* , 137-152.

Deeksha, S. (2014). *Propaganda: Meaning, Definition and Need | Psychology*. London: Retrieved from Psychology.

DeVito, J. (1986). *The communication handbook: A dictionary*. New York: Harper.

Dimitriev, V. (1997). *Sibirskaya Golgofa*. Moskova.

Doherty, T. (1993). *Projections of war: Hollywood, American culture, and World War II*. New York: Columbia University Press.

Domenach, J. (1995). *Politika ve Propaganda*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Doob, L. (1989). Propaganda. In E. Barnouw, G. Gerbner, W. Schramm, T. L. Worth, & L. Gross (Eds.), *International encyclopedia of communications*. New York: Oxford University Press.

Drobraşenko, S. (1986). *Prostanstvo Ekrannovo Dokumenta*. Moskova.

E, P. A. (2008). *Propaganda Çağı ve İknanın Gündelik Kullanımı ve Suistimali*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Efendiyev, T. (2011). *Mednietde Tarihilik ve Müasirlik*. Baku: Şerq ve Qerb.

Eisenstein, S. (2013). *Pyatdesyat Let Odinochestvo*. Moskova: Odnajdi i İstoriya.

Emery, E. (1984). *The press and America*. New Jersey: Prentice Hall.

Engel, C. (2004). *Literaturverfilmung als konzeptuelle Transformation*. Frankfurt: Geburtstag.

Esenin, A. (1974). *Bolşebniki Ekrana*. Moskova.

Fomin, V. (1998). *Kinematograf ottepeli. Dokumenty i svidetel'stva*. Moskova : Materik.

Freylikh, S. (2002). *Teoriya Kino: ot Eisensteina do Tarkovskovo*. Moskova.

Furhammer, L. &. (1971). *Politics and film*. New York: Prager.

GANİUO. Arkiv Ulyanovska Oblasta.

GAUO. Gosudarstvinnik Arkiv Ulyanovsk Oblast. Ulyanovsk.

Gereci, S. (1997). *Belgesel Sinema*. İstanbul: Şule Yayınları.

- Gibbel, İ. (1974). *Sovetskovo Kino: Tayni Voyna*. Moskova.
- Graşenkova, İ. (1982). *Sovetskaya Kinorejissura*. Leningrad: Problemi i İmena.
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism*. Princeton: Princeton Press.
- Guliyev, E. (1999). *Rasim Balayev*. Baku: Elm.
- Guliyev, S. (1997). *Azərbaycan 19`cu Esr Tarihinden*. Baku: Respublika.
- Gureviç, S. (1980). *Puti Vzaiymodeystva Literaturi i Kino*. Moskova.
- Hacıbəyli, D. (1994). *İzbrannie*. Baku.
- Hacinskaya, N. (1973). *İstoriya Sovetskovo Kino*. Moskova.
- Hale, J. (1975). *Radio power*. Philadelphia: Temple University Press.
- Henderson, E. (1943). Toward a Defintion of Propaganda. *The Journal of Social Psychology* , 71-87.
- Hüseynov, E. (1998). *Kino:Yuxudan Reallığa*. Baku: İrfan.
- İbrahimov, M. (1961). *Halkilik ve Realizm Cebhesinden*. Baku.
- Ignatius, D. (1985). A British guide to dirty tricks. *Washington Post* , 2-11.
- Iisager, H. (1950). Some Light on the Relationship Between Attitudes and Judgment of the Persuasiveness of Propaganda. *The Journal of Social Psychology* , 157-162.
- İlyazova, S. (2018). Antireligiya Propaganda v SSSR. *Exo Vekov* , 69-82.
- İngram, H. (2016). A Brief History of Propaganda During Conflict. *İnternational Centre for Counter-Terrorism* , 3-45.

İsmailov, T. (2001). *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi Cilt 3*. İstanbul: Güzel Sanatlar Vakfı.

İztioe, N. (2000). *Fenomen Kino İstoria i Teoria*. Moskova: Materik.

Jampoliskiy, A. (1988). *Kino bez kino*. Moskova: Iskusstva.

Jonas, S. (2018). *Propaganda Art from 20th for 21st Century*. Zwolle.

Jones, M. (1990). *Fake? The art of deception*. London: British Museum Publications.

Jowett, G. S. (1996). *Children and the movies: Media influence and the Payne Fund studies*. New York: Cambridge University Press.

Kazımzade, A. (2003). *Azerbaycan Kinosu Cilt 1*. Bakı: Azerbaycan Respublikası Medeniyet Nazirliyi.

Kazımzade, A. (2004). *Bizim Azerbaycanfilm*. Bakı.

Kazımzade, A. (2016). *Kino ve Zaman*. Bakı: Şerq ve Qerb.

Kazımzade, A. (2005). *Üzeyir Hacıbəyov və Kino*. Bakı: Azerbaycan Respublikası Medeniyet Nazirliyi.

Kozin, L. (1988). *Problemi Kinomatograficeskiye Sintezi*. Leningrad: Kultura Nauch.

Krasinskiy, A. V. (1987). *Kino: İgrovoe Plyus Dokumentalniy*. Moskova.

Kuleşov, L. (1969). *Azbuka Kinorejissuri*. Moskova.

Kurbanov, M. (1969). *Kino Sovetskovo Azerbaydjana*. Bakı.

Kurtz, H. (1998). *Spin cycle: Inside the Clinton propaganda machine*. New York: Free Press.

Kuruoğlu, H. (2006). *Propaganda ve Özgürlük Aracı Olarak Radyo*. Ankara: Nobel Yayınevi.

Kuşnırov, M. (1977). *Jizn i Filmi Borisa Barneta*. Moskova: Nauka.

Lawton, A. (1992). *Kinoglasnost. Soviet Cinema in our Time*. New York: Cambridge Press.

Lee, C. (1980). *Media imperialism reconsidered: The homogenization of television culture*. Beverly Hills: Sage.

Listov, V. (1995). *Rossiia. Revoliutsiia. Kinematograf: K 100-letiiu mirovogo kino*. Moskova: Materik.

Lotman, U. (1973). *Semiotika Kino i Kinozstatiki*. Moskova.

Lunaçerskiy, A. (1939). *Partiya i Kino*. Moskova: Goskinoizdat.

Macaret, A. (1955). *Akter i Kinoidramaturg*. Moskova: İsskustvo.

Maier, C. (2000). *Crusade Propaganda and İdeology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Margolit, E. (1996). *Kinematograf otteveli. Kniga pervaiia*. Moskova: Materik.

Marks, K. (1955). *Kritike Gegelevskoy Fiosofii Praval*. Moskova.

Marlin, R. (1989). *Propaganda and the Ethics of Persuasion. International Journal of Moral and Social Studies* , 37-72.

Martinenko, Y. (1979). *Dokumantalnie Kinoiskusstvo*. Moskova.

McBride, S. (1980). *Many voices, one world*. New York: Onepub.

Meherremov, A. (1984). *Müasir Azərbaycan Kinoaktyorları*. Baku.

Meherremov, A. (1984). *Müasir Azərbaycan Kinoaktyorları*. Baku.

- Melvil, D. (1982). *Sovetskovo Kino*. Moskova.
- Merdanov, M. (1949). 50 İl Azərbaycan Sehnesinde. Baku.
- Merdanov, S. (1966). Azərbaycan Teatr Aktyorları Kinoda. Baku.
- Mogilevskiy, M. (2003). *Polasatiy Reys*. Moskova.
- Moskvina, T. (1988). Za milliard let do konca kinematografa. Moskva.
- Muradov, X. (2004). *Kinofabrikden Başlanan yol*. Baku: Mütercim.
- O'Donnell, J. v. (1999). *Propaganda and Persuasion*. Newbury Park: Sage.
- O'Shaughnessy, N. (2004). *Politics and propaganda: Weapons of mass seduction*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Osgood, K. (2008). Total Cold War: Eisenhower's secret propaganda battle at home and abroad. Cansas: University of Kansas Press.
- Özsoy, O. (1998). *Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Parry-Giles, S. (1996). Camouflaged" propaganda: The Truman and Eisenhower administrations' covert manipulation of news. *Western Journal of Communication* 60 , 146-167.
- Perse, E. (2007). Meta-analysis: Demonstrating the power of mass communication. New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Plaxov, A. (2009). Rejisseri Buduşşevo:İndivudialnisti i Universali. Moskova: SPB.
- Postnikova, T. (2006). TV Komunikasiya Kinematografe v Semiotike Lotmana . *Vestnik Moskovskovo Universiteta* , 11-31.

Pratkanis, A. R. (2001). *Age of propaganda: The everyday use and abuse of persuasion*. New York: Freeman.

Pratkanis, A. R. (1996). Persuasion and democracy: Strategies for increasing deliberative participation and social change. *Journal of Social Issues*, 52 , 187-206.

Price, M. (1991). *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus*. London: British Museum Press.

Qualter, T. (1963). *Propaganda and psychological warfare*. New York : Random House.

R Bird, A. T. (2008). *Elements of Cinema*. London.

Razlogov, K. (2010). *İskusstvo Ekrana*. Moskova: Nauka.

Razzakov, F. (2012). *Krasavichi Sovetskovo Kino*. Moskova: Nauka.

Reeves, N. (1986). *Official British film propaganda during the First World War*. London: Croom Helm.

Rich, M. (2008 May 30). Potter was still magical, but not all books rose. *New York Times* .

Riegl, A. (2008). The modern cult of monuments: Its character and its origin. *Cultural Heritage* , 117-142.

Rogova, V. (2010). *Ruskaya Kinovolnitsa: Otechestv. Ekranizasiyam 100 Let*. Moskova: Ministra Kultura.

Rzaeva, M. (1986). *Portreti i Tvorchiskie Poiski Kinopublisistov Azerbaydjana*. Baku.

Sadikov. (1988). *Azerbaycan Kino Rejissorları*. Baku.

Sadikov, N. (1970). *Azerbaycan Bedii Kinosu*. Baku.

- Sadikov, N. (1970). *Azərbaycan Bedii Kinosu*. Baku : Elm Neşriyatı.
- Sadikov, N. (1965). *Filmler ve Azərbaycan İncəsənəti*. Baku.
- Schiller, H. (1970). *Mass communication and American empire*. New York: Augustos Kelly.
- Segida, M. (1996). *Domashniaia sinemateka. Otechestvennoe*. Moskova: Dubl.
- Shultz, R. H. (1984). *Dezinformatsia: Active measures in Soviet strategy*. Washington: Pergamon-Brassey.
- SOGASPI. *Arkiv Samarskiy Oblast*. Samara.
- Stewart, W. (1989). *PSYCHOLOGY: Propaganda & Persuasion Techniques*. New York: Sibbyline.
- Szanto, G. (1978). *Theater and propaganda*. Austin: Univercity of Texas Press.
- Tagizade, İ. (1986). *Vzaimodeystve İskusstv*. Baku.
- Taylor, P. (1992). *War and the media: Propaganda and persuasion in the Gulf War*. Manchester: Patrick Stevens.
- Taylor, R. (1999). Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema. *Slavic Review* 58. 1 , 143-160.
- Tokgöz, O. (1994). *Temel Gazetecilik*. İstanbul: İmge Yayınları.
- Topaloğlu, A. (2001). *Teizm ya da Ateizm*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tujovski, A. (1979). *Jguchiy Realizm*. Moskova: Lunaridze.
- V, J. G. (2012). *Propaganda and Persuasion*. New York: Fifth Edition.
- Vlasov, M. (1964). *Masterstvo Kinorejissura*. Moskova.

Volmann, B. (1985). *Dokumentalnie i Sovremennie Kino*. Leningrad.

Waller, A. (2009). *Founding Political Warfare Documents of the United States*. New York: Crossbow Press.

Ward, L. (1985). *The motion picture goes to war: The U. S. government film effort during World War I*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Wilkerson, M. (1932). *Public opinion and the Spanish-American War*. Baton Rouge: Louisiana University Press.

Woll, J. (2000). *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London: Tauris.

Yaroslavskiy. (1958). *O Religii*. Moskova: Gosudarstvenniy Politicheskiiye Literaturi.

Youngblood, D. (1985). *Soviet Cinema in the Silent Era*. Austin: University of Texas Press.

Zorkaya, M. (2014). *İstoriya Sovetskovo Kino*. St. Petersburg: Aletayaya.

Gazeteler

“*Bakinskiy Raboçiy*”

“*Edebiyat ve İncəsənət*”

“*Kino*”

“*Kommunist*”

“*Parti kino hakkında*”

“*Pravda*”

“*Sovgat*”

“*SU Azerbaydjana*”

“*Yeni İqbal*”

“*Yeni Yol*”

İnternet Siteleri

<http://www.azerikino.com> Erişim tarihi: 12. 06. 2019.

<http://constitution.garant.ru/history/ussr-rsfsr/1918> Erişim tarihi: 14. 06. 2019.

<http://web2.anl.az> Erişim tarihi: 15. 06. 2019.

<https://www.bbgerman.com/nazi-cinema> Erişim tarihi: 11. 06. 2019.

<http://www.mct.gov.az> Erişim tarihi: 13. 06. 2019.

https://www.Wikipedia.org/Cinema_of_Germany Erişim tarihi: 05. 06. 2019.

<https://www.wisegeek.com/what-is-propaganda.htm> Erişim tarihi: 10. 06. 2019.