

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

**ETNİK VE ULUSAL TOPLULUKLARIN SİNEMATİK TEMSİLİ BAĞLAMINDA
TÜRK SİNEMASINDA RUS İMAJI**

Yüksek Lisans Tezi

Özlem Arkan

İSTANBUL, 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

**ETNİK VE ULUSAL TOPLULUKLARIN SİNEMATİK TEMSİLİ BAĞLAMINDA
TÜRK SİNEMASINDA RUS İMAJI**

Yüksek Lisans Tezi

Özlem Arkan

Danışman: Prof. Dr. NURİ TINAZ

İSTANBUL, 2023

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

KGB:

MHP: Milliyetçi Hareket Partisi

NATO: North Atlantic Treaty Organization

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TSA: Türk Sineması Araştırmaları

GÖRSELLER LİSTESİ

Resim 1: Pears sabunları reklamı, 1884	19
Resim 2: 1899 tarihli Pears sabunları reklamı	20
Resim 3: Büyük Şef Mişel, arka planda Stalin portresi ve orak/çekiçli bayrak	32
Resim 4: Büyük Şef Mişel, Kızıl Şeytan Barı'ndan çıkarken	32
Resim 5: Tilda'nın direniş örgütündeki yemin töreni	33
Resim 6: Sovyet gizli polislerinin yemin töreni	34
Resim 7: Mezarlıkta dua eden Prenses Maria	38
Resim 8: Namaz kılan Şeyh Şamil	39
Resim 9: Türk kadının cesedine tecavüz eden General İlyoşin.....	41
Resim 10: Ortodoks rahibinin elini öpen Rus subaylar	42
Resim 11: Kilisede dua eden Rus Subaylar	45
Resim 12: Namaz Kılan padişah II. Abdülhamit	46
Resim 13: Raspotin	47
Resim 14: Sovyet rejimini eleştiren Petriç	50
Resim 15: Olgana ve öğretmen	50
Resim 16: Rus kadın ve kocasının vedalaşması.....	58
Resim 17: Luba'nın kocası	59
Resim 18: Fuhuş çetesi lideri ve Rus kadınlar	59
Resim 19: Votka içen Tilki Andrey	65

ÖZET

ETNİK VE ULUSAL TOPLULUKLARIN SİNEMATİK TEMSİLİ BAĞLAMINDA TÜRK SİNEMASINDA RUS İMAJI

Doğuşundan itibaren insanların hayatlarında önemli bir yer tutan sinema, sadece teknolojiye bağlı olarak gelişen ve popülerleşen bir eğlence aracı veya güzel sanat formu değil, aynı zamanda toplumsal önemi ve işlevleri de olan bir olgudur. Sinematik yapımlar ile toplum arasında karşılıklı bir ilişki olup, bu ilişki dahilinde sinematik ürünlerin toplumsal koşullar ve etkenlerden etkilenmesi ve bunun karşılığında, sineatik yapımların izleyiciye sundukları içeriğin niteliği itibariyle toplumu etkilemesi söz konusudur. Bu bağlamda ön plana çıkan sinemada temsil konusu, akademik açıdan giderek artan bir öneme sahip olmaktadır. Sinematik temsil bağlamında ön plana çıkan bir başka konu da etnik ve ulusal toplulukların, filmler ve televizyon dizileri gibi sinematik yapımlarda nasıl temsil edildiğidir. Bu bağlamda bu tez çalışmasının konusu, Türkiye’de yapılmış olan filmlerde bir ulusal topluluk olarak Rusların nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin arka planında yatan sosyal, siyasi, tarihi ve kültürel etkenlerin analizidir. Bu niteliksel çalışmada sosyolojik film analizi tekniği kullanılacak ve Rus karakterler içeren kırk bir film incelenmiştir. Rus karakterleri içeren filmler, anahtar kelimelerle Youtube ve TSA (Türk Sinema Araştırmaları) gibi dijital platformlarında arama yapılarak belirlenmiştir. Bu çalışma ile, daha önce sinema ve toplum arasındaki ilişki bağlamında daha önce ele alınmamış bir ulusal topluluk olan Rusların sinematik temsilini incelemek ve böylelikle bu alandaki bir boşluğu doldurmak hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, Ruslar, imaj, sinematik temsil, etnisite

ABSTRACT

THE RUSSIAN IMAGE IN TURKISH CINEMA WITHIN THE CONTEXT OF THE CINEMATIC REPRESENTATION OF ETHNIC AND NATIONAL COMMUNITIES

Cinema, which has an important place in people's lives since its birth, is not only an entertainment tool or fine art form that develops and becomes popular depending on technology, but also a phenomenon that has social importance and functions. There is a reciprocal relationship between cinematic productions and society, and within this relationship, cinematic products are affected by social conditions and factors, and in turn, cinematic productions affect society in terms of the quality of the content they offer to the audience. In this context, cinematic representation, which comes to the forefront, has an increasing importance from an academic point of view. Another issue that comes to the fore in the context of cinematic representation is how ethnic and national communities are represented in cinematic productions such as films and television series. In this context, the subject of this thesis is how the Russians are represented as a national community in films made in Turkey and the analysis of the social, political, historical and cultural factors underlying these representations. In this qualitative study, sociological film analysis technique has been used and a total of forty one films involving Russian characters have been examined. Turkish films including Russian characters have been determined via searches of keywords on digital platforms like Youtube and TSA (Turkish Cinema Researches). With this study, it is aimed to examine the cinematic representation of the Russians, a national community that has not been discussed before in the context of the relationship between cinema and society, and thus to fill a gap in this field.

Keywords: Turkish cinema, Russians, image, cinematic representation, ethnicity

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	1
1.2. Araştırmanın Kapsamı.....	3
1.3. Araştırmanın Yöntemi.....	5
2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE.....	6
2.1. Etnik ve Ulusal Topluluklar	6
2.2. Kimlik ve Öteki.....	9
2.3. Sinemanın Toplumsal Boyutu	12
2.4. Sinemada Temsil	14
3. TÜRK SİNEMASINDA RUSLARIN ÇEŞİTLİ TEMSİLLERİ	24
3.1. Soğuk Savaş Döneminde Türk Sinemasında Rusların Temsilleri	26
3.2. Soğuk Savaş Sonrası Dönemde Türk Sinemasında Rus Temsilleri	54
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	72
EKLER:.....	79

1.GİRİŞ

Batı dünyasındaki teknolojik gelişmelere bağılı olarak 19. Yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve kısa sürede dünya toplumlarının bir vazgeçilmezi haline gelen sinemanın toplumsal önemi ve ağırlığı günümüzde şüphe götürmez bir gerçektir. Sinema, insanlar için bir eğlence aracı ve yedinci sanat olarak adlandırılan bir güzel sanat dalı olmaktan öte, siyaset, ekonomi, kültür, din ve tarih gibi pek çok toplumsal olgu ile karşılıklı bir etkileşim içinde olmuştur. Bu toplumsal olgular sinemayı etkilediği gibi, bunun karşılığında sinema da toplumları etkilemektedir. Sinema ürünleri olan filmler, yapıldıkları dönemin hâkim siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik koşullarından etkilenmektedir. Bunun karşılığında da sinema filmlerinde sunulan bilgi, konu ve temsiller de sinema izleyicisinin algı, tutum ve yargılarını etkilemektedir. Sinemanın bireyler üzerindeki bu etkisi, izleyicinin toplumsal gerçeklik ile doğrudan bir iletişimi ile değil, beyazperdeye yansıtılmış olan gerçeklik üzerinden gerçekleşir (Monaco, 2000: 261). Bu bağlamda toplumsal gerçeklik ile kastedilen, filmlerde sunulan çeşitli sosyal olguların temsilleridir. Toplumsal sınıf, toplumsal eşitsizlikler, toplumsal sorunlar, cinsiyet rolleri ve ilişkileri, kimlikler, sosyal gruplar gibi pek çok sosyal olgunun nasıl temsil edildiği, sinemanın izleyici üzerindeki etkisi göz önüne alındığında oldukça önemli bir mesele halini almaktadır.

Sinemanın insanlar için bilgiye erişmek yolunda bir kısayol işlevi görmesine ilaveten, diğer toplumlara dair imajların sunumu ve izleyici tarafından kabulü bağlamında da büyük bir gücü olduğu ortaya çıkmaktadır. Filmler ve televizyon dizileri gibi sinematik ürünler, diğer toplumlara ve ülkelere yönelik yargı ve tutumları şekillendirebilen bir güce sahiptir (Busby ve Klug, 2001: 317). Bu açıdan, sinema, sosyal bilimlerin ve özellikle de sosyolojinin önemli bir araştırma konusu olmakta ve sinema-toplum ilişkisi bağlamında yapılan akademik çalışmaların sayısı özellikle son yıllarda hızla artmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Sinematik yapımların toplumsal gerçekliği yansıtabilme hususundaki gücü, yeterliliği ve rolü, akademik çevrelerde sinemanın insanların hayatına girişinden itibaren önemli bir tartışma konusu olagelmıştır. Bu bağlamda toplumsal gerçeklik, bir toplumda mevcut sosyal

sorunlar, sosyal ilişkiler, siyasi ve ekonomik durum ve aktörler, hakim kültürel norm ve pratikler, toplumsal değişim ve dönüşümler ve farklı toplumsal grupları içermektedir. Sinemanın, teknolojik bağlı olarak gelişen bir eğlence aracı veya yedinci sanat olarak anılan yeni bir güzel sanat formu olmaktan ziyade toplumun bir aynası olma niteliği taşıyan bir olgu olduğu günümüzde sinemayla ilgilenen akademik otoritelerin büyük çoğunluğunca kabul gören bir görüş olup, sinema ve toplumsal gerçeklik arasındaki karşılıklı ilişkiye yönelik akademik çalışmaların sayısında büyük bir artış gözlenmektedir.

Toplumsal gerçeklik bağlamında sinematik yapımlarda sıklıkla görülen bir olgu da farklı etnik ve ulusal topluluklara mensup bireylerin karakterler olarak bu yapımlarda yer almasıdır. Bu karakterler, filmlerde resmedilen toplumun içinde yer alan etnik ve dini azınlık grupların veya tamamıyla başka bir ulusal topluluğun üyeleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Sinemanın toplumsal gerçekliği yansıtmaya, hatta değiştirebilme gücü ve aynı zamanda da izleyiciler için bir bilgi kaynağı olabilme özelliklerinden hareketle, bu karakterlerin sinema yapımlarında nasıl temsil edildikleri ile izleyicinin bu karakterlerin mensup olduğu etnik/ulusal gruplara yönelik geliştirdiği tutum ve edindikleri bilgi arasında güçlü bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki çift taraflı bir ilişki olup, izleyici nezdinde farklı etnik ve ulusal topluluklara yönelik gelişen tutum ve bilgiler sinematik temsiller üzerinden gelişip değişirken, bir yandan da bu topluluklara yönelik olarak sinematik yapımlarda yer alan temsiller toplumsal deneyimler, talepler ve değişimlerden beslenmektedir. Bir başka deyişle, sinema, toplumsal olandan etkilenirken bir yandan da karşılıklı olarak toplumu etkilemektedir.

Bu tez çalışmasında, sinematik yapımlar ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkinin sadece bir yönü, yani toplumsal olanın sinemayı etkilemesi, sinematik yapımlarda farklı etnik ve ulusal toplulukların temsili üzerinden ele alınacaktır. Bu bağlamda, bu çalışmada Türk sinemasında farklı bir etnik/ulusal topluluk olarak Rusların hangi toplumsal koşullara bağlı olarak nasıl temsil edildiği analiz edilecektir. Bu bağlamda bu tez çalışmasının belli başlı hipotezleri şunlardır:

- 1) Türk sinemasında Rusların temsilleri, filmlerin yapıldığı tarihlerde mevcut toplumsal gelişmelere bağlı olarak değişim göstermektedir.
- 2) Türk sinemasında Rusların temsilleri, Türk toplumunda kabul gören ve toplumsal hafızada korunan tarihi olay ve olgulara bağlı olarak şekillenen bir Rus imajının yeniden üretimini sağlamaktadır.
- 3) Üretilen bu imajların bazıları, stereotiplere dönüşürken, bazı imajlar da toplum nezdinde üretilmiş olan stereotiplerden kaynaklanmaktadır.

1.2. Araştırmanın Kapsamı ve Konuyla İlgili Literatür

Sinema ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkinin akademik incelemesi, filmler ve televizyon dizileri gibi sinematik ürünlerin gelişen teknolojilere ve sosyo-kültürel trendlere bağlı olarak insanların hayatlarında sürekli artan yeri ve önemine de bağlı olarak, hem niteliksel hem de niceliksel açılardan giderek artan bir önem ve görünürlük arz etmektedir. Bu ilişkinin bir yönü olan, toplumsal şart ve etkenlerin sinema üzerindeki etkisi bağlamında incelenen bir konu da, çeşitli toplumsal grupların sinematik temsilidir. Bu toplumsal gruplardan kastedilen, farklı etnik, dinsel, ulusal topluluklar, cinsiyet ve cinsel yönelim grupları ve dezavantajlı gruplar olarak adlandırılan göçmenler, yaşlılar, engelliler gibi çeşitli gruplardır. Bunların arasında dünya genelinde sıklıkla rastlanan ve ön plana çıkanlardan birisi olan etnik ve ulusal grupların temsillerine, Türk sinemasında da sıklıkla rastlanmaktadır.

Farklı etnik/ulusal topluluklara yönelik sinematik temsiller, bu toplulukların kimliklerine ve kültürlerine yönelik olarak izleyici kitle nezdinde bir bilgi edinme aracı olurken, bir yandan bu topluluklara mensup bireylere yönelik olarak olumlu veya olumsuz olan ve genellenebilen tutum, tepki ve ön yargılara sebep olabilirken, bir yandan da bu temsiller aynı zamanda toplumun genelince paylaşılan belli deneyim, söylem ve normlardan da beslenebilmektedir.

Etnik grupların sinematik temsili konusunun öncüleri arasında Stuart Hall'un Amerikan medyasında yer alan ve siyahi insanlara yer veren reklamların analizleri yer almaktadır. Hall, bu analizlerinde, beyaz egemen bir Amerikan toplumunda siyahilere yönelik imgelerin kullanımı sonucunda siyahi insanlara yönelik belli stereotipler üretildiğini ve bunun sonucunda beyaz Amerikan toplumu nezdinde siyahilerin ötekileştirildiğini savunmuştur. Hall'un bu analizini sinemaya uyarlayan Jack Shaheen'in *Reel Bad Arabs: How Hollywood Villifies a People (2006)* adlı çalışması, etnik ve ulusal toplulukların sinematik temsili açısından bir dönüm noktası olmuştur. Shaheen, bu çalışmasında Amerikan sinemasında Arapların olumsuz temsillerine yer vererek bu temsillerin arka planında yer alan siyasi, kültürel ve ekonomik etkenleri incelemiş ve Amerikan sinemasındaki olumsuz Arap imajının nasıl doğduğunu ve nasıl yeniden üretildiğini analiz etmiştir.

Türk sinemasında farklı etnik grupların sinematik temsiline yönelik çalışmalar arasında Dilara Balcı'nın (2013) *Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türk Sineması'nda Gayrimüslim Temsilleri* ve Gül Yaşartürk'ün (2012) *Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk Sinemasında Rumlar* başlıklı çalışmaları önemli örnekler olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Her iki akademisyen de çalışmalarında, Türk sinemasındaki gayrimüslim imajının arka planında yer alan etkenleri ve bu imajların doğurduğu stereotipleri incelemişlerdir. Melih Çoban (2021), *Various Representations of Bulgarian Characters in Turkish Films and Television Series: A Sociological Analysis* başlıklı çalışmasında, Türk filmleri ve televizyon dizilerindeki Bulgar temsillerini, Türkiye-Bulgaristan ilişkileri bağlamında ele almıştır. Yalçın Lüleci'nin (2022) *Türk Sinemasında Arap İmajı* başlıklı çalışması da, Türk filmlerinde Arapların farklı temsillerini incelemiştir.

Sinema ve etnik/ulusal toplulukların temsilleri bağlamındaki çalışmalara bakıldığında, genel olarak ötekileştirmeyi odak noktasına alan bir perspektifin hakim olduğu görülmektedir. Ötekileştirme, genelde iki farklı topluluk arasındaki farklılıkları vurgulayan ve hedef alınan topluluğa yönelik genelleyici karakteristikler ve kalıp yargılar (stereotipler) oluşturması itibarıyla olumsuz bir olgu olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışmada, sinema ve etnik/ulusal temsil bağlamlarında ötekileştirme odaklı bir perspektif ortaya çıkması muhtemel olmakla birlikte, objektif bir biçimde Türk sinema filmleri ve televizyon dizilerindeki Rus karakterlerin temsillerinin arka planında yatan sosyal, kültürel, tarihi ve siyasi etkenler belli temalar dahilinde analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu açıdan, örnekleme alınan sinematik ürünlerin yapıldıkları dönemdeki hakim siyasi konjonktür ve toplumsal gelişmelere de yer verilmesi ve analizlerin bu bağlamda yapılması esastır.

Bu tez çalışması, konusu ve kapsamı itibarıyla ilk defa yapılacak olan özgün bir çalışmadır. Ruslara yönelik olarak tarihi, siyasi ve ekonomik pek çok akademik çalışma bulunmakla birlikte, sinematik temsil bağlamında bir ulusal topluluk olarak Rusları ele alan kapsamlı bir çalışma mevcut değildir. Bu konuda yapılmış olan tek çalışma, yönetmen Orhan Tekeoğlu'nun (2014) *Türk Sinemasında Nataşalar* başlıklı yüksek lisans tezi olup, bu tez aslında yönetmenin aynı başlıkla çekmiş olduğu belgeselin transkripsiyonudur. Tekeoğlu, çalışmasında sadece Nataşa unsurunu ele alan altı adet filme yer vermiştir. Türk sinemasında Rus karakterlere yer vermiş bütün filmleri ele alan bir çalışma henüz bulunmamaktadır. Bu açıdan bu çalışma, konusu ve kapsamı açısından bir ilk olacaktır. Rusların yüzyıllardır komşumuz olan, ülkelerimiz arasındaki ilişkilerin her gün daha da geliştiği ve hem turizm hem de göçlerle birlikte ülkemizdeki görünürlükleri sürekli olarak artan bir topluluk olmaları itibarıyla, bu çalışmanın akademik açıdan belli bir önem taşımakta olduğu söylenebilir.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Sinematik yapımların akademik incelemelerinde, farklı analiz teknikleri kullanılmaktadır. Bu açıdan tarihsel, ideolojik, göstergebilimsel, psikanalitik, auteur, tür ve sosyolojik film analizi gibi çeşitli film analiz teknikleri mevcuttur (Özden, 2004). Bunların arasında sosyolojik film analizi, hem diğer analiz tekniklerinden de faydalanabilmesi ve onların bulgularını içerip yorumlayabilmesi, hem de toplumsal gerçeklikle sinema arasındaki ilişkiyi en etkin ve detaylı biçimde inceleyebilmesi açısından etnik/ulusal toplulukların sinematik temsili bağlamında çok sık kullanılmaktadır. Bu açıdan, bu niteliksel tez çalışmasında sosyolojik film analizi tekniği kullanılacaktır.

Bu çalışmanın örneklemini, Rus karakterlerin yer aldığı ve Türk yapımcılar tarafından yapılmış olan sinema filmleri oluşturmaktadır. Rus karakterleri içeren film ve diziler, “Rus”, “Rusya” ve “Sovyet” anahtar kelimeleriyle Youtube ve TSA (Türk Sinema Araştırmaları) dijital platformlarında ve Agah Özgüç’ün (2012) *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* çalışmasında arama yapılarak belirlenmiştir. Bu anahtar kelimeleri içeren filmlerden dijital veya analog formatlarda ulaşılabilenleri izlenmiş, bazı filmler bu çalışmaya katkı sağlamayacakları görülünce örneklem dışında bırakılmıştır. Böylelikle bu çalışma dahilinde toplam kırk bir Türk filmi incelenmiştir.

2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, tezin konusu ve bağlamı dahilinde değinilen etnisite, ulus, kimlik, ötekileştirme, sinemanın toplumsallığı ve sinemada temsil kavramlarıyla ilgili tanım ve yaklaşımlara yer verilecektir.

2.1.Etnik ve Ulusal Topluluklar

Etnisite, milliyetçilik ve ulus-devlet kavramları, 19. yüzyıl başlarından itibaren Batı dünyasında ortaya çıkan siyasi ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak sosyal bilimlerin önemli araştırma başlıkları haline gelmiştir. Pek çok farklı etnik topluluğu bünyesinde barındıran imparatorlukların ve tebaa/hanedan ilişkisine dayalı monarşi rejimlerinin yıkılması ve yerlerine ulus-devletlerin kurulmasıyla seyreden bu süreç, Batı dünyasının dışına da taşarak tüm dünyayı etkileyen bir milliyetçilik dalgasını beraberinde getirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünya siyasetine hakim olan soğuk savaşın ideolojik atmosferi dahilinde etnisite kavramı ikinci plana atılmış, ancak Doğu Bloku'nun doksanların başında yıkılışını takiben dünyanın pek çok bölgesinde etnik çatışmaların ve ayrılıkçı hareketlerin yaygınlaşmasıyla birlikte sosyal bilimcilerin ilgisi tekrardan bu kavram üzerine yoğunlaşmıştır.

Erginsoy (2022), etnisite kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

“Ortak ırksal, ulusal, kabilesel, dinsel, dilsel veya kültürel kökenleri olan insan gruplarını tanımlamak için kullanılan kavramdır. Bu grupların kültürel pratikleri ve bakış açıları, onları diğer insanlardan ayırt eder. Etnik grupların üyeleri kendilerini toplumun diğer kesimlerinden kültürel açıdan farklı görür. Toplumun diğer kesimlerinin de onları farklı görmesi doğaldır. Ancak bazı durumlarda bu karşılıklı fark algılayışı çatışmaların, çelişkilerin ve gerilimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.” (Erginsoy, 2022: 451).

Etnisitenin bir başka tanımı da şu şekilde verilmiştir:

“Ait oldukları ve içinde özgün kültürel davranışlar sergiledikleri bir toplumda kendilerini diğer kolektif yapılardan farklılaştıran ortak özelliklere sahip olduğunu düşünen ya da başkaları tarafından bu gözle bakılan kişileri tanımlayan bir terimdir...Etnik bir grubun üyeleri ırksal özelliklerine göre tanımlanabilecekleri halde, bunun yanında, din, meslek, dil ya

da politika gibi başka kültürel özellikleri de paylaşıyor olabilirler. Etnik gruplar toplumsal sınıflardan da ayrı görülmelidir, çünkü bir etnik grubun üyesi olmak, sınıfı aşan ortak özellikleri paylaşan insanları kucakladığından toplum içindeki sosyo-ekonomik tabakalaşmayla genellikle kesişmektedir.” (Marshall, 1999: 215).

Dolayısıyla etnisite kavramı, bir takım ortak özellikler etrafında birleşen bir topluluğu tanımlamaktadır. Etnisite ve etnik grup kavramları akademik literatürde çoğu zaman özdeş olarak kullanılmıştır. Marshall'ın (1999) tanımında yer alan “*ortak özelliklere sahip olduğunu düşünen ya da başkaları tarafından bu gözle bakılan*” ifadesi, etnik aidiyetin öznel ve nesnel boyutlarına işaret etmektedir. Etnik grubu oluşturan ortak özellikler, örneğin kan bağı, aslında grubun her bireyi için aynı derecede geçerli olmayabilir. Ancak gerek bireyin kendisini, gerekse grup dışı bireylerin o bireyi bu kolektif kimlik dahilinde tanımlama isteği, etnik aidiyeti oluşturan ve güçlendiren faktörlerdir. Anthony Giddens (2008), bu durumu “etnik durum” kavramıyla açıklar. Ona göre, etnik olma durumu doğuştan gelmeyen, ancak toplumsal bir düzlemde sonradan üretilen ve öğrenilen bir durumdur (Giddens, 2008: 544).

Anthony Smith (2002), modern çağın hakim siyasal organizasyon modeli olan ulus-devletlerin bünyelerinde bir arada var olan etnik grupları ifade etmek üzere etni (*ethnie*) terimini kullanmıştır. Ona göre, kendilerine has ortak kimlikleri modernite öncesi çağlardan beri geliştirmiş olan bu etnikler, ulus-devlete geçiş süreçlerinde de bu kimliklerini muhafaza etmeye devam etmişlerdir. Smith'e göre, etnikleri oluşturan altı ortak özellik vardır. Bunlar, grubu tanımlamakta kullanılan kolektif isim, ortak soy mitleri, ortak tarih, ortak kültür ve bu kültürün en önemli itici gücü olan ortak dil, belli bir toprak parçası (anayurt) ile özdeşleşme ve son olarak, ortak dayanışmadır (Smith, 2002: 46-56).

Etnik toplulukların ulusal topluluklar içindeki varlıkları veya ulusal toplulukların oluşturulma süreçlerinde etnik kimliklerin ağırlığı, sosyal bilimlerde süregelen önemli bir tartışma konusu olmuştur. Etnik topluluk ve ulusal topluluk (ulus) kavramlarına yoğun şekilde referans veren bu tartışmalar, ağırlıklı olarak milliyetçi hareketlerin ve ulus-devletlerin ortaya çıkış süreçlerini analiz eden milliyetçilik kuramları dahilinde ortaya çıkan farklı yaklaşımlardan kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşımlardan ilki, modern çağdaki ulusları, aslında eskiden beri var olan etnik grupların devamı niteliğinde görürken, ikincisi ise ulusu modern çağa özgü ve sonradan oluşturulmuş (inşa edilmiş) bir yapı olarak ele almaktadır (Özkırımlı, 2008). İlk yaklaşım temel olarak Clifford Geertz'ın “ilksel bağlar” (*primordial ties*) adını verdiği ve bireyleri çok eski zamanlardan beri bir araya getirip bağlayan ve aralarında bir grup bilincini geliştiren unsurlara dayanmaktadır. Geertz'a göre bu bağlar, kan bağı, inanç, dil ve

adetler gibi önceden verilmiş ortak özellikler üzerinden gelişir ve oldukça güçlüdür (Bacova, 1998: 3-4). Bu bağların oluşturduğu bir etnik aidiyet bilinci, modern çağdaki milliyetçilik hareketlerinin temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda, modern ulusal topluluklar, önceden var olan etnik grupların bir nevi devamı olarak görülür.

Modernist yaklaşım veya inşacı (*constructivist*) yaklaşım gibi isimlerle literatürde geçen ikinci yaklaşım ise, ulusları modern çağa özgü ve bu çağdaki gelişmelerin ürünü olan bir olgu olarak görür. Bu yaklaşıma göre ulus, Batı modernleşmesi sürecinin ortaya çıkardığı siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerin ışığında ortaya çıkması adeta zaruri olan yeni bir siyasi örgütlenme tipi altında vatandaşlık ve ortak kültür bağları ile birleşen bireylerden oluşan bir topluluktur. Modern ulusal toplulukların içinde elbette ki farklı etnik grupların bir arada varlığı söz konusudur. Ancak, bu vatandaşlık bağı, anayasal haklar ve özellikle ortak dil üzerinden inşa edilen ortak kültür sayesinde farklılıkların bir arada uyumlu varlığı söz konusudur.

İki yaklaşım arasındaki görüş farklılıkları, büyük ölçüde, ele aldıkları milliyetçilik modellerinin farklılığından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda sivil/etnik milliyetçilikler veya Doğu tipi/Batı tipi milliyetçilikler olarak adlandırılan iki farklı milliyetçi hareket modeli ön plana çıkmaktadır. Çoklu-etnik bir toplum yapısına sahip olan imparatorluklardan bağımsızlık talepleriyle ayrılmaya yönelen milliyetçi hareketler büyük ölçüde etnik nitelikli olduğundan, bu hareketlerin neticesinde kurulan yeni devletlerin ulusal toplulukları da ilk yaklaşımın temsilcilerinin gözünde etnik gruplarla bir nevi özdeş olarak değerlendirilmişlerdir. Daha çok Fransız Devrimi, Amerikan Devrimi ve Latin Amerika devrimleri gibi siyasi gücün monarşik veya emperyal/kolonici bir gücün elinden alınarak Cumhuriyet rejimi üzerinden halka devredilmesi amacını taşıyan sivil veya Batı tipi milliyetçi hareketleri ele alan inşacı yaklaşım ise, bu milliyetçi hareketlerin oluşum ve gelişim süreçlerini doğal olarak etnik bir vurgudan ziyade, modern çağa özgü toplumsal gelişmeler ve değişen toplumsal dengeler ışığında yorumlamışlardır (Özkırımlı, 2008).

İki yaklaşımın bir nevi sentezi ve uzlaştırıcısı olarak yorumlayabileceğimiz üçüncü bir yaklaşım ise etnosembolizmdir. Bu yaklaşımın öncüsü olan Anthony Smith'e (2002) göre, modern uluslar, tarih boyunca var olmuş olan etnik grupların devamı değildir. Ancak, modern ulusların oluşum süreçlerinde etnik grupların önemli bir rolü söz konusudur. Uluslaşma süreçlerinde toplum içinde var olan çeşitli etnik gruplardan bir tanesi ön plana çıkar ve milliyetçi hareketi şekillendirir. Smith'in "etnik çekirdek" adını verdiği bu etnik grup, sayısal çoğunluk, ekonomik, kültürel veya askeri araçlara sahip olma gibi nitelikleri itibarıyla ön

plana çıkararak yeni ulus-devletin toplumunu tanımlayacak olan ortak kimliği daha çok kendi ortak kültürel özellikleriyle şekillendirir. Dolayısıyla, modern ulusların bir etnik kökeni vardır, ancak modern uluslar tamamen etnik bağlar ve kimlikler üzerinden tanımlanamaz (Smith, 2002: 203-204).

2.2. Kimlik ve Öteki

Kimlikler, sosyal bilimcilerin üzerine yoğunca eğilmiş olduğu bir başka konudur. Kimlik kavramına yönelik ilk çalışmalar bireyci bir yaklaşımla psikoloji disiplininin gelmiş, süreç içinde kimliklerin kolektif boyutu antropoloji, siyaset bilimi ve sosyoloji gibi disiplinlerin grupları baz alan bakış açıları ile ele alınmıştır.

Psikoloji disiplininin kimlik konusuna yönelik erken dönem çalışmalarında kimlik, benlik ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Benlik ile kimlik arasındaki farklılık, ilk defa psikolog E.M. Lipiansky tarafından vurgulanmıştır. Ona göre benlik, bireyin bilincini oluşturan tüm parçaları içerir ve bu parçalar çoğunlukla zaman içinde değişen unsurlardır. Kimlik ise, benliği oluşturan bu parçalar arasında en sabit, değişmez ve entegre olanlarıdır (Bilgin, 1994: 225).

Dolayısıyla kimlik, bireyi o birey yapan özellikler bütününe belli bir parçasıdır. Bu parça, diğer bireyler tarafından görünür, algılanır ve tanımlanır bir pozisyondadır. Kimliğin bireysel ve kolektif anlamlarına işaret eden bir tanımı şu şekildedir:

“Kimlik, aidiyet bağlamında aynılıkları içine aldığı gibi farklılıklarla da ilgili olan bir içeriğe sahiptir. Kimlik kavramının bireyin kendisini ne şekilde tanımladığı ile ilişkili bir yönü olduğu hâlde bu kavram, genel olarak topluluk, cemaat, sınıf, aile gibi aidiyet biçimlerine atıfla belirlenmektedir. Bu bağlamda kimlik, bireyin benlik algısı ve toplumsal bağlamı ile doğrudan ilişkili bir kavramdır.” (Mirza, 2002: 384).

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere bireyi tanımlayan kimlik, ancak bu kimliği oluşturan bazı özellikleri paylaşan diğer bireylerin sosyal çevredeki varlığı ile anlamlı olabilmektedir. Dolayısıyla, belli bir grubu tanımlamakta kullanılan kolektif kimliklerin, bu grubun bireylerini de kendi başlarına tanımlayabilen kapsayıcı ve genelleyici bir niteliği vardır. Bu bağlamda, paylaşılan ortak özellikler üzerinden tanımlanan ve etnik, dini, ırksal, ulusal, siyasi,

ideolojik, cinsel, sınıfsal gibi çeşitli kategorilere ayrılabilen pek çok kolektif kimlik mevcuttur.

Kolektif kimlikler, birbiriyle aynı veya benzer kimlik özellikleri üzerinden kendilerini algılayan ve tanımlayan bireyler için birleştirici bir unsurdur. Ve bu durum, sabit değil dinamik bir nitelik taşımaktadır. Bir başka deyişle, kimlikler, bir durumdan ziyade bir süreci yansıtır. Bir topluluğun kimliği, zamanla ve diğer topluluklarla olan ilişkiler dahilinde sürekli gelişir (Bilgin, 1994: 53).

Kolektif kimliklerin tanımlanması, benimsenmesi ve gelişmesi süreçlerinde diğer kimlik gruplarıyla olan ilişkiler ve etkileşimler önemli bir rol oynamaktadır. Zira, bir bireyin veya grubun kolektif kimliği, aynı zamanda grup dışı veya diğer kimliklere mensup aktörlerce de tanımlanan bir durumdur. Michael A. Hogg'un geliştirdiği sosyal kimlik kuramına göre, grup dayanışması ve kolektif eylemlerle kolektif kimliklerini ve aidiyetlerini pekiştiren bir grubun üyeleri, süreç içinde grup içi ve grup dışı ayrımını zihinlerinde pekiştirir. Grubun üyeleri diğer grupların üyelerine bu ayrım üzerinden yaklaşırken, karşılıklı olarak diğer grup üyeleri de söz konusu grubun üyelerine aynı ayrım üzerinden yaklaşır (du Plessis, 2001: 3). Dolayısıyla, kolektif kimliğin kapsamında kalanlar, bireyin gözünde “biz” olarak algılanırken, bu kapsamın dışında kalanlar “diğerleri” veya daha ileri bir seviyede “ötekiler” olmaktadır.

Farklı kolektif kimliklerin çatışması veya uyumsuz olmaları durumlarında ortaya çıkan ve sosyal bilimlerde üzerinde yoğun biçimde durulmuş olan bir başka kavram da ötekileştirme-dir. Ötekileştirmenin ilk tarihsel örneklerine antik Roma'da rastlanmaktadır. Roma toplumunda üst sınıfı oluşturan patricilerin, gerek diğer alt sınıflara yönelik kendilerini üstün gören tutumları, gerekse Roma tarih yazımı ve edebiyatında Romalı olmayan diğer kavimleri “barbarlar” ve Romalıları “medeniyetin temsilcileri” olarak vurgulayan söylemler, ötekileştirmenin ilk tarihi örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Marcos ve Colon, 2016: 13). Bir grubun diğerini ötekileştirmesi, öbür grubun bireylerinin ötekileşmesi demektir. Zygmunt Bauman'a göre, tüm ötekileştirme/ötekileşme süreçleri doğrudan kimliklerle alakalıdır. Ona göre, ötekileştiren grubun kimliği grup üyeleri tarafından hakim norm olarak görülürken, ötekileştirilen grubun kimliği marjinal, anormal, ikincil ve hatta düşman olarak görülür (Çoban, 2022: 239).

Ötekileştirmeyi, kendisinin geliştirmiş olduğu Oryantalizm kavramı bağlamında ele almış olan Edward Said, bu durumu Batılı güçlerin eski ve yeni dünyanın diğer coğrafyalarında giriştikleri kolonileştirme süreçleri dahilinde açıklamıştır. Ona göre Batılılar, kolonilerin yerli halklarını kendi kültürlerine kıyasla ikincil, aşağı ve farklı olarak tanımlamış ve bu halkları Batının medeni, akılcı ve mantıklı insanlarının karşısında egzotik ve gizemli

kültürel özelliklerle donatılmış olan vahşi, zalim cinsellik düşkünü toplumlar olarak literatürlerinde yansıtmış ve bu sayede Batı'dan oldukça farklı bir Batılı olmayan/Doğulu (*Orient*) kültürel coğrafyası imajı yaratmışlardır (Said, 2003: 1-4). Batı'nın diğer coğrafyaların toplumlarına yönelik bu bakışı, post-kolonyal dönemde de belli bir ölçüde devam etmiş ve popüler kültür ürünleri aracılığıyla Batı toplumlarının toplumsal hafızasında bu *Orient* imajı büyük ölçüde canlı tutulmuştur. Bir başka deyişle, Batı dünyası, kendi yarattığı “öteki” versiyonunun, gerçekte var olan orijinal versiyon olarak kabul edilmesini istemektedir (Sharma ve Sharma, 2023: 312).

Said'e göre, Batı literatüründe yaratılan bu egzotik Orient imajı, Batılı olmayan toplumlara yönelik olarak Batı kültüründe hakim olan kalıp yargılar (*stereotype*) oluşturmuş ve Batı insanının diğer coğrafyaların toplumlarını bu kalıp yargıların merceğinden tanımlamasına yol açmıştır (Said, 2003: 3).

Kalıp yargılar, diğer toplumlara mensup bireyleri yanlış tanıma ve hatta ötekileştirme hususunda oldukça güçlü araçlardır. Kalıp yargılar, bir gruba mensup tüm bireyleri birbiriyle aynıymış gibi sunmayı olanaklı kılar (Merskin, 2004: 160). Kalıp yargılar, belli özellikleri abartarak veya basitleştirerek istisnasız bütün bir topluluğa mal eder (Hall, 1997a: 258). Kalıp yargılardan beslenen bir ötekileştirme her zaman düşmanca olmayabilir. Hatta, farklılıkların olması sayesinde farklı toplulukların bir arada varlığı anlam kazanır. Bu duruma diyalektik bir bakış açısıyla Stuart Hall'a göre, farklılıklar anlamın temelini oluşturur. Bir şeyin anlamını ancak karşıtının var olması ile mümkün olur. Örneğin, siyahın ne olduğunu ancak karşıtı olan beyaz ile anlayabiliriz ve anlamlandırabiliriz (Hall, 1997a: 235).

Ötekileştirme süreçleri, bir takım alt süreçlerden oluşmakta olup, düşmanca bir ötekileştirme tüm alt süreçlerin tamamlanması ile gerçekleşir. Buna göre:

“Ötekileşme süreçlerinde ön yargı, ayrımcılık ve dışlanma olmak üzere üç temel aşama yer alır. Hedef unsura yönelik geliştirilen tutum ve yargılar süreç içinde ön yargılara dönüşür. Ön yargılar da çoğu zaman hedef unsura yönelik genelleşici tanımlamalar olan kalıp yargıları(stereotip) üretir. Ön yargılar kavramsal boyutundan çıkıp hedef unsura yönelik davranışlar bütününe dönüştüğünde ayrımcılık denilen durum ortaya çıkar. Ayrımcılığın dışavurumundaki yoğunluk niceliksel ve niteliksel olarak arttıkça, ötekileşmenin son aşaması olan dışlanma oluşur” (Çoban, 2022: 238-239)

Ötekileştirme süreçlerinin aşamalarına dair bir diğer kategorileştirmede ise, ötekileştirme doğrudan düşmanlaştırma bağlamında ele alınmıştır. Ötekine düşman imajı atfedilen bu süreç,

medya, popüler kültür ve siyasi söylemler gibi çeşitli kaynaklardan beslenir. Bu doğrultuda, düşmanca bir ötekileştirme sırasıyla altı temel aşamadan oluşmaktadır:

Olumsuz Beklenti: Ötekinin geçmiş veya günümüzdeki tüm eylemlerini zararlı ve kendi çıkarlarına aykırı olarak etiketleme

Düşmanı Suçlama: Ait olunan grubun yaşadığı tüm olumsuzlukların sebebi olarak ötekini görme

Kötüyü Tanılama: Ötekini kendi değerlerinin tamamen karşıtı olarak ve nihayetinde kendi grubunun değerlerini ve hatta bizzat grubu yok etme amacıyla görme.

Sıfır-toplamlı Düşünme: Düşman düşmandır. Onlar için iyi olan kendi için kötüdür.

Bireysizleştirmek: Tarafsızlık diye bir şey yoktur. Düşmana sempati gösterenler de düşmandır.

Sıfır Sempati: Ötekiyle hiçbir ortak özellik yoktur, bu sebeple ötekine hiçbir şekilde sempati gösterilmez. (Merskin, 2004, s.160).

2.3. Sinemanın Toplumsal Boyutu

Sinema, toplumsal bir eğlence aracı olarak ortaya çıkışını takiben, sanatsal bir değer taşıyıp taşımadığı eksenindeki tartışmaların odağında olmuştur. Sinemanın çok erken dönemlerinden itibaren sinemanın yeni bir güzel sanat dalı olup olmadığı tartışması kısa sürede sinemanın yedinci sanat olarak adlandırılmasıyla sonuçlanırken, yeni bir sanat dalı olarak genel kabulü beraberinde bir başka tartışmayı da getirmiştir: Sinemaya esas sanatsal değeri kazandıran biçimsel özellikleri mi, yoksa içeriği midir? Bu açıdan biçimci (*formalist*) ekol ve gerçekçi (*realist*) ekol olarak adlandırılan iki temel yaklaşıma mensup sinema otoriteleri arasında yirminci yüzyıla damgasını vuran bir tartışma ortaya çıkmıştır. Hugo Munsterberg ve Rudolf Arnheim gibi biçimcilere göre, bir sanat dalı olan sinema, aynı zamanda bir anlatı ve tasarım formudur. Bu açıdan, sinemaya gücünü kazandıran ve izleyicinin beğenisini sağlayan esas niteliği, barındırdığı biçimsel unsurlardır. Bu biçimsel unsurların içinde en önemlisi görüntüdür. Görüntüdeki estetik, izleyicinin beğenisini, yani filmin başarısını doğrudan etkiler. Bunun yanı sıra sinema, görsel ve teknolojik özellikleri (kısıtlılıkları) itibariyle fiziksel gerçekliği olduğu gibi yansıtabilecek bir araç da değildir. Bu noktada vurgulanan görsel ve teknolojik özellikler, görüntülerin iki boyutlu bir düzleme

aktarılması, görme ve duyma hariç diğer duylardan gelen girdilerin eksikliği, imgelerin belli bir çerçeveye yerleştirilmesi ve filmlerin kurgusundaki uzay-zaman devamlılığının eksikliği gibi kısıtlılıklardır. Bu açıdan sinema, fiziksel gerçekliği kendi imkanları (veya imkansızlıkları) ile biçimsel olarak değiştirebilme ve izleyiciye bu değiştirilmiş gerçekliği sunabilme gücüne sahiptir (Andrew, 2010: 55-102).

Biçimci yaklaşıma bir tepki olarak gelişen gerçekçi yaklaşım, biçimcilerin estetik kaygısının aksine toplumsal kaygıyı ön plana çıkarmışlardır. Siegfried Kracauer ve Andre Bazin gibi gerçekçilere göre, bir sanat eserinin estetik değeri sadece biçimden kaynaklanmaz. Tüm sanat eserlerinde içerikten kaynaklanan bir materyalist estetik de mevcuttur. Sanat, biçim ve içerik arasındaki bir savaştır ve bu savaşta içeriğin ilk defa galip geldiği sanat dalı sinemadır. Burada içerikten kasıt, filmin aktardığı anlatımın etrafında örüldüğü toplumsallıktır. Bu toplumsallık, yani filmin hikayesindeki sosyal öğeler, gerçekliğin ta kendisidir ve sinema, biçimcilerin iddia ettiğinin aksine gerçekliği yansıtabilecek güçte bir araçtır. Ve bu güce sahip olan sinemanın en önemli işlevlerinden birisi de sosyal gerçekliği yansıtmaktır (Andrew, 2010: 187-275).

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, gerçekçi yaklaşım Batı dünyasının çeşitli ulusal sinema sektörlerinde etkisini göstermeye başlamış ve sinema ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi ön plana çıkaran ve içeriğe vurgu yapan filmlerin sayısında bir artış gözlenmeye başlamıştır. Bu yönelim dahilinde yükselen toplumsal gerçekçilik, bir sinema akımı olarak İtalyan, Fransız ve İngiliz ulusal sinemalarında kendisini göstermiştir (Hayward, 2000: 332). İtalya'da Mussolini döneminde faşist rejimin sansür politikası karşısında ekrana yansıtılmayan siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunlar, savaş sonrası İtalya'sında sansürün kalkmasıyla yükselen İtalyan yeni-gerçekçi (*neorealist*) sinema akımı dahilindeki filmlerin ana temalarını oluşturmuştur (Bondanella, 2016: 65). Fransa'da 1950'lerin sonlarına doğru ortaya çıkan ve biçimci ve gerçekçi yaklaşımların adeta bir sentezi niteliğinde olan yeni dalga sinema hareketi dahilinde Fransız yönetmenler, sistem, otorite, toplumsal normlar ve kapitalizme yönelik eleştirel bir meydan okumanın estetize edildiği filmler çekmişlerdir. İtalyan yeni-gerçekçiliği ve Fransız yeni dalga sineması, İngiliz ulusal sinemasında yükselişe geçen özgür sinema akımını etkilemiş ve İngiliz yeni dalgası olarak da adlandırılan bu akıma mensup İngiliz yönetmenler, o döneme kadar İngiliz sinemasında hakim olan tema ve temsillerin aksine, dış mekanlardaki, yani kamusal alandaki halk kitlelerinin, daha çok da alt sınıfların gündelik hayat pratiklerine yönelik ve büyük ölçüde belgesel niteliğindeki filmler çekmişlerdir (Onaran, 2012: 152-160). Sinemadaki sosyal gerçeklik ve içerik vurgusu,

Amerikan sineması üzerinde de etkisini göstermiş ve İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde “sosyal sorun filmleri” olarak adlandırılan bir film türü ortaya çıkmıştır. Dönemsel sosyal sorunların temsillerini ve çoğunlukla da soruna yönelik didaktik bir mesaj da içeren bu filmler, genel olarak sosyal eşitsizlikler, fakirlik, suç, toplumsal şiddet, aile içi sorunlar, madde bağımlılığı, yabancı düşmanlığı ve ırkçılık gibi sosyal sorunları ele almıştır (Cagle, 2017).

1940’ların sonlarından itibaren Avrupa sinemasında yükselen ve Amerikan ulusal sinemasında da etkisini gösteren toplumsal gerçekçilik yönelimi, o döneme kadar sinemada pek yer verilmeyen ve ikinci plana atılmış olan toplumsal sorunlar ve sınıflar gibi olgulara yer vermesi itibarıyla sinema ile toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi ön plana çıkarmıştır (Hayward, 2000: 331-332). Bu iki yönlü ilişkinin ilk yönü sinemadan topluma doğru olup, bu bağlamda sinema, izleyici (toplum) için bilgilendirici ve onların görüş, tutum ve yargılarını etkileyici bir işleve sahiptir (Iannicelli, 2001: 141). Bu ilişkinin ikinci yönü ise, toplumdan sinemaya doğru olup, bu bağlamda sinema, toplumsal gerçekliklerden beslenerek toplumun adeta bir aynası haline gelerek toplumsal olguları temsil eden bir işleve sahip olur (Diken ve Laustsen, 2011: 15). Bir başka deyişle, filmler sosyal yapıdaki değişimlerden beslenmekte ve bunun karşısında toplumun ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine dair fikirleri ve temsilleri kolektif olarak elinde tutabilmesi itibarıyla gerçekliğin toplumsal inşasında önemli bir rol oynamaktadır (Ryan, 1988: 480-483).

Temsiller üzerinden sosyal gerçekliğin inşası, sinemanın, toplumla olan karşılıklı ilişkisi bağlamında gücünü en yoğun biçimde gösterebildiği özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu temsiller arasında, toplum içindeki ve dışındaki farklı sosyal, etnik ve ulusal toplulukların temsilleri, küresel kapsamda pek çok filmde rastlanan bir durumdur. Bu açıdan, bu toplulukların sinematik temsilleri, sosyal bilimlerde giderek artan bir önem atfedilen bir araştırma konusu olmaktadır.

2.4. Sinemada Temsil

Temsil aslen güzel sanatlara yönelik bir terimdir. Tiyatro, opera, bale gibi güzel sanatlar doğrudan temsil üzerine kuruludur. Ancak, sanat ve toplum ilişkisinden yola çıkarak sosyal bilimcilerin de değindiği bir kavram haline gelmiştir. Temsil, en basit tanımıyla “bir şeye dair

görüntü veya fikirdir” (Kuhn ve Westwell, 2020). Bir başka deyişle temsil, herhangi bir şeyi algılanabilir, tanımlanabilir ve anlaşılır kılan görsel veya düşünsel unsurları kapsar.

Popüler kültürde temsil konusunda öncü çalışmaları olan ve kültürel çalışmalar disiplininin de kurucularından sayılan Stuart Hall, *The Shorter Oxford English Dictionary*'ye atıfta bulunarak temsilin anlamını şu şekilde açıklamaktadır:

"(1) Bir şeyi temsil etmek, onu betimlemek ya da tasvir etmek, hayal gücüyle zihinde canlandırmaktır. Aklımızla ya da duyularımızla temsil edilenin bir benzerini ortaya koymaktır.

(2) Temsil etmek aynı zamanda simgelemek, onun yerine geçmek, onun bir örneği olmak anlamlarına gelmektedir. Hıristiyanlıkta haç, İsa'nın acı çekmesini çarmıha gerilmesini temsil etmektedir." (Hall, 1997b: 16).

Bu açıklamadan anlaşılacağı üzere temsil, kavramların zihnimizde üretilmesidir. Bu üretimi şekillendiren ve temsil edilen kavrama bazen tek, bazense farklı farklı anlamlar yükleyebilen en temel unsur dildir. Dilin kullanım amacındaki ve dilin geliştiği kültürdeki farklılıklar, temsil edilen kavrama yüklenen anlamın bazen dönemsel olarak değişken ve geçici, bazen de kalıcı olmasını sağlamaktadır.

Temsilin toplumsal bir arka planı vardır, zira temsil bizzat bir toplumsallığın yansımasıdır. Bu bağlamda temsil, toplumsal süreçleri ifade eden ve aynı zamanda onlara katkıda bulunan bir unsurdur. Bu toplumsal süreçler temsilin kendisini belirlerken, bir yandan da temsil tarafından etkilenir ve hatta bu etkinin sonucunda değişime uğrarlar. Böylelikle, temsiller, sadece görsel ve sözlü kodlar ve düşünceleri değil, aynı zamanda onların altında yatan ve yaşadığımız dünyayı yorumlamamızı sağlayan toplumsal pratik ve güçleri de ifade eder (Chaplin, 2003: 1).

Temsillerin sinematik boyutu, temsile daha derin bir anlam katmaktadır. Çünkü, filmin kendisi aslında baştan aşağı bir temsildir:

“Yaygın bir kullanımıyla, temsil genel olarak filmle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır, çünkü tüm filmler gösterdikleri şeyin bir imajını veya fikrini oluşturur. Bu açıdan şunu unutmamak gerekir ki, ekranda gördüğümüz şey aslında temsilin (filmin) yeniden sunumudur” (Kuhn ve Westwell, 2020).

Temsil, gerçeklik ile zihin arasındaki bir köprü görevi görmektedir. Temsil edilen nesnenin görsel açıdan nasıl yansıdığı, kişinin o nesneyi algılamasını, tanımasını ve kabulünü yönlendirir. Bu bağlamda, temsil ile anlamlandırma arasındaki ilişkiyi Platon'un mağara

alegorisine benzetmek mümkündür. Platon, bütün ömrünü mağarada geçirmiş olan insanların mağaranın dışındaki gerçek dünyayı ve içinde olan olayları, dışardan mağaranın iç duvarlarına yansıyan imajlar üzerinden algılayıp anlamlandırabildiklerini ve bu açıdan gerçeklik olarak algıladıkları şeylerin aslında birer yansıma olduğunu ifade etmiştir (Platon, 1995: 199-201). Bu yansımalar, belli ölçüde bir gerçekliği yansıtabildikleri gibi, yansımalara da yol açabilir. Bu açıdan sinema ile Platon'un mağara birbirlerine oldukça benzemektedir. Zira, izleyici de kendisine beyazperdede yansıtılan gerçekliği kabullenmeye meyillidir ve filmin kurgusu dahilinde inşa edilmiş her gerçeklik, izleyici tarafından sorgulansa bile, zihinde etkilerini bırakmaktadır.

Film kurgusu dahilinde yönetmen ve senarist tarafından inşa edilip oyuncular tarafından sergilenen gerçeklik, film karakterlerinin diyalogları, fiziksel görünüşleri, kişilikleri ve davranışları gibi kişisel özellikler üzerinden izleyiciye ulaşır. Dolayısıyla karakterler ve temsil ettikleri kimlikler birbiri ile iç içe geçer ve izleyici de bu karakter sunumları üzerinden söz konusu kimliklere yönelik olumlu veya olumsuz tutumları geliştirir. Bu karakterlerin nasıl sunulduğu, yönetmen ve/veya yapımcıların sınıf aidiyeti, ideolojik ve siyasi yönelim, kimlik aidiyetleri gibi unsurlardan etkilenebilmekle birlikte, çoğu zaman hâkim iktidarlar ve korumaya çalıştıkları müesses nizam bu sunumları belirler:

“Film öykülerinin içinde barındırdıkları temsiller üzerinden düşünüldüğünde canlandırdıkları bir "evren" vardır. Bu evren içinde egemen olanın, baskın olanın başka bir ifadeyle iktidarın izlerinin aranması gerekir. Söz konusu popüler sinema ise, bu arayışın yanıtları kısa zamanda ortaya çıkacaktır. Çünkü popüler filmler -uzun uzadıya aranmasına fırsat bırakmayacak biçimde- üretildikleri dönemde egemen olan bakış ve eğilimlerin kolaylık- la görülebileceği kültürel malzemelerdir. Bu bağlamda, tarihsel, ekonomik ve toplumsal kırılmaların yaşandığı dönemlerde popüler sinema filmlerinin içerik ve biçimlerinde gerçekleşen değişmelerin önemsenmesi, kavramlar çerçevesinde karşılaştırmalı olarak ele alınıp değerlendirilmesi gerekir. Popüler filmler, yıldız olgusuna yasladıkları cazibeli dünyalarıyla ilgi çekici bir biçimde muhafazakâr kodları ileten ve egemenler açısından rıza üreten bir sistemin işlemesi için gerekli kültürel ve sosyal zemini oluşturan hazırlayıcılar ve sağlayıcılarıdır. Bu yüzden, popüler sinema örneklerinde kadının, Siyah kadının, Asyalıların, Müslümanların, Eşcinsellerin ve Etnik Ötekilerin yeri şaşkırtıcı olmayacak denli kesin bir biçimde bellidir. Ama bu yer, toplumsal-tarihsel ve politik teminin koşullarına göre kaymalar ve değişimler de gösterebilir. Bu yüzden, anlamlı bir yoruma ulaşabilmek için filmler döneminin koşulları içinde ele alınmalıdır.” (Kırel, 2018: 421).

Sinematik temsilin toplumsal boyutu, sinemanın önemli bir işlevi bağlamında düşünüldüğünde, daha da derinlik kazanmaktadır. Söz konusu işlev, bilgilendirme işlevidir. Sinema, izleyici için bir bilgi kısayoludur. Tarihi dönem ve olaylar, hakkında pek bir şey bilinmeyen bir ülke ve toplumu ve her türlü sosyal olgu hakkında izleyiciyi bilgilendiren bir araçtır. Bu açıdan sinema, sadece bir *entertainment* (eğlence) aracı değil, bilgiyi aktaran ve meşrulaştıran bir *infotainment* aracına dönüşmüştür (Yanık, 2016: 368). İzleyici, ekranda kendisine aktarılan temsiller üzerinden temsil edilen unsurların sosyal gerçekliğine dair bilgi edinmekte, hatta çoğu zaman bu bilgiler, sosyal gerçekliğin film içindeki inşasına bağlı olarak yanlış algı ve yorumlamalara da yol açabilmektedir. Örneğin, bir ülke ve toplumu hakkında bireysel deneyime dayanan bilgisi olmayan izleyiciler, filmlerdeki temsiller üzerinden o ülkeyi ve toplumunu tanıdığı yanlışlığına düşebilir (Şahbaz ve Kılıçlar, 2009: 36).

Bu bağlamda sinema çalışmalarında ön plana çıkan önemli bir olgu “öteki” kavramıdır. Sosyal bilimlerde sıklıkla değinilen öteki, birey ile diğer bireyler arasındaki karşılıklı ilişkilerde bireyin kendi konumunu, kimliğini ve statüsünü belirleyici bir işlev taşıırken, ötekileştirilen bireylerin ortak özellikleri itibariyle sahip oldukları kolektif kimliklerin de grup dışı bireylerce benimsenmesini sağlar. Ancak bu süreçte, ötekileştirme beraberinde birtakım kalıp yargıları da doğurabilir. Kalıp yargılar belli bir toplumsal gruba yönelik önyargılı etiketlemelerdir. Sinemada kalıp yargılara çok sık rastlanmaktadır. Bu bağlamda temsil, kimlik konusunu çalışan araştırmacılar için anahtar bir terimdir. Filmlerde farklı grupların kimliklerinin nasıl temsil edildiği ve özellikle de marjinalleştirilmiş (ötekileştirilmiş) veya ezilmiş grupların temsillerinin olumsuz kalıp yargılar oluşturup oluşturmadığı bu bağlamda önemli bir araştırma sorunsalı olmuştur (Kuhn ve Westwell, 2020). Bu bağlamda, farklı etnik, dini, ulusal gruplar ve engelliler, alt sınıflar, azınlıklar, farklı cinsiyet kimlikleri gibi dezavantajlı grupların sinemada nasıl temsil edildiği pek çok araştırmaya konu olmuştur. Bu gruplar arasında farklı etnik ve ulusal toplulukların temsilleri, sinemada temsil çalışmalarında diğerlerine kıyasla daha eski bir geçmişe sahiptir.

Bu bağlamda akademik literatürde yer alan ilk sistematik çalışma, gerçekçi yaklaşımın öncülerinden olan Siegfried Kracauer’in (1949) *National Types as Hollywood Presents Them* başlıklı araştırmasıdır. 1933-1949 yılları arasında çekilmiş olan Amerikan filmlerindeki Rus ve İngiliz temsillerini farklı siyasi dönemler dahilinde inceleyen Kracauer, medyanın bireylerin diğer toplumlara yönelik öznel veya nesnel bakış açılarını etkilemede çok güçlü bir araç olduğunu vurgulamıştır. İkinci Dünya Savaşı öncesinde, esnasında ve sonrasında çekilmiş olan Amerikan filmlerindeki Rus imajını Amerikan dış politikasındaki değişimler

ışığında ele alan Kracauer, savaş sırasında çekilen filmlerdeki Rus karakterlerin, Amerika ile Rusya'nın o dönemde müttefik olmaları sebebiyle iyi ve kahramanca temsil edildiğini, savaş sonrasında çekilen filmlerde ise, henüz başlayan Soğuk Savaş ortamındaki Amerikan-Sovyet çatışması dahilinde Rusların oldukça olumsuz biçimde temsil edildiklerini belirtmiştir. Ele aldığı dönemin Amerikan filmlerindeki İngiliz imajıyla ilgili olarak da Kracauer, savaş öncesi dönem filmlerde İngilizlerin daha çok "züppe" (*snob*) kalıp yargısı ile temsil edildiğini, savaş dönemi filmlerde ise İngiliz-Amerikan müttefikliğinden kaynaklanan biçimde cesur ve kahraman İngiliz imajının sunulduğunu ifade etmiştir (Kracauer, 1949).

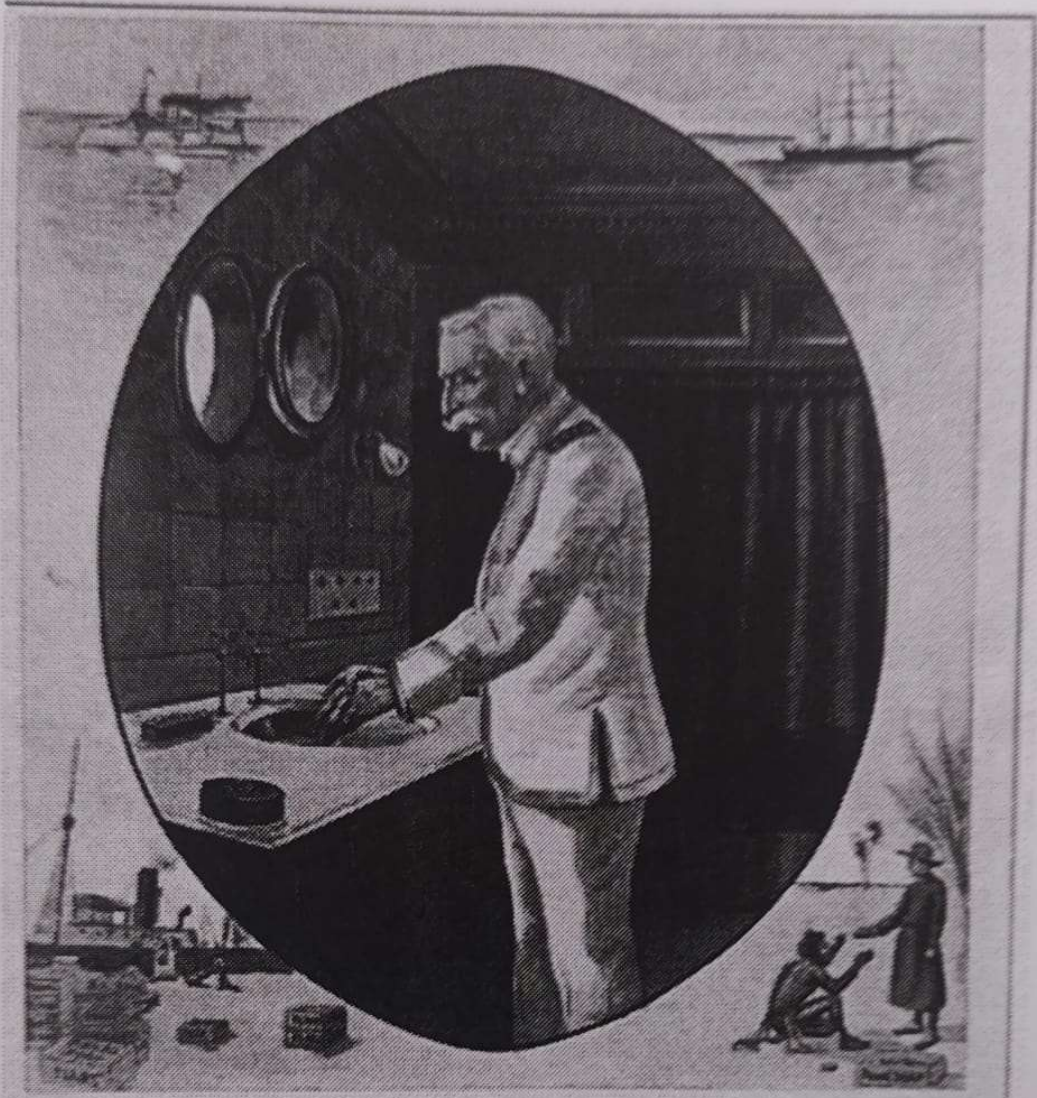
Etnik/ulusal kimliklerin popüler kültürde temsilleri bağlamında en sık başvurulan çalışmalar arasında, İngiliz sosyal bilimci Stuart Hall'un katkıları bulunmaktadır. Hall'un bu bağlamda yaptığı ilk çalışmalar, doğrudan sinema ile ilgili olmasa da görselliğin analizi bağlamında sinema çalışmalarında önemli bir referans kaynağı oluşturmaktadır.

Hall'un çalışmalarının odak noktasında, emperyalizm sürecinde ABD gibi ülkelerde sömürülen Afrika kökenli siyahi ırka yönelik temsiller yer almaktadır. Amerika menşeli bazı firmaların reklam afişlerindeki görsellerden yola çıkan Hall'a göre, köleliğin sona ermesinden sonra bile bu tip görsellerde beyazların siyahlara kıyasla üstünlüğü vurgulanmakta ve beyaz egemenliği toplumdaki beyaz ve beyaz olmayan bireyler tarafından içselleştirilmektedir. Hall'un çalışmalarında referans verdiği reklam afişlerinden ikisi şu şekildedir:



Şekil 3: 1884 tarihli, Pears Sabunlarının reklam resmi.

Resim 1: Pears sabunları reklamı, 1884.



The first step towards lightening

The White Man's Burden

is through teaching the virtues of cleanliness.

Pears' Soap

is a potent factor in brightening the dark corners of the earth as civilization advances, while amongst the cultured of all nations it holds the highest place—it is the ideal toilet soap.

Resim 2: 1899 tarihli Pears Sabunları reklamı

Hall'a göre, bu iki sabun reklamı görselinde vurgulanan, beyaz adam ile siyah adam arasındaki farklılıktır. Bu noktada, kavramların diyalektik anlam ve gücüne dikkati çeken Hall'a göre, farklılıklar olmadan anlam olamaz. Bir nesnenin veya kavramın anlamı, ancak onun karşısına yerleştirilmiş zıtlar veya farklılar aracılığıyla var olabilir ve algılanabilir. Siyah olanın ne olduğu, ancak karşısında bir beyazın olması ile anlamlı ve mümkündür. Zıtlar arasındaki bu karşıtlık ilişkisi, çoğu zaman beraberinde bir güç/iktidar ilişkisini de getirir. Zıt taraflardan birisi diğer taraf üzerinde bir egemenlik kurmuştur ve bu egemenliğin gücü de bir anlam olarak kavramlara yerleşmiş, aslında bireyler tarafından içselleştirilmiştir. Bu açıdan beyaz/siyah, üst sınıf/alt sınıf, yerli/yabancı gibi ikili farklılıklar, bu ikili ilişkilerin diyalektiğini oluşturur (Hall, 1997a: 234-235).

Batı dünyasındaki siyah/beyaz ırk ikiliği üzerinden temsil bağlamındaki analizlerinde Hall, bu temsil ilişkisinin başladığı ve geliştiği üç dönemden bahseder. Birinci dönemde, 16. Yüzyıl başlarından itibaren Avrupalı sömürgeci güçlere köle iş gücü sağlamak üzere Avrupalı beyaz tüccarlar ile Afrikalı yerel yöneticiler arasında bir ilişki başlar. İkinci dönemde, Avrupalı güçler Afrika'yı kolonileştirir ve bu emperyalist süreçte Afrika halkları sömürülen ikinci sınıf bir statüye itilirler. Üçüncü dönemde ise, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Afrika'dan Batı ülkelerine yönelik olarak başlayan uluslararası göç dalgaları ile bu ülkelerde siyahi bir diaspora oluşur. Bu üç dönem boyunca, beyaz/siyah ikiliği, siyasi ve ekonomik güç dengelerini belirleyici ve pekiştirici olmuştur (Hall, 1997a: 239).

İrk gruplarının temsili bağlamında Hall'un değindiği bir başka konu da siyahilere atfedilmiş stereotiplerdir. Hall'a göre, beyazlar uygarlığın, siyahiler ise geri kalmışlık ve vahşiliğin sembolü olmuşlardır (Hall, 1997a: 243). Bu imajın pekiştirilmesinde, siyahilerin, beyazlarda pek rastlanmayan kıvrıkcık saç ve kalın dudak gibi fiziksel özelliklerinin reklam afişi ve karikatürler gibi görsellerde sıkça vurgulanması önemli bir rol oynamıştır. Fiziksel anlamda bir siyahi stereotipinin bu şekilde yaratılmasının yanı sıra Hall, karakteristik özellikleri itibariyle siyahilere yönelik stereotiplerin de geliştirildiğini vurgulamış ve bu bağlamda, Donald Bogle'ın Amerika'daki siyahilere yönelik beş temel karakter kategorileştirmesine referans vermiştir. Bogle'a göre bu beş temel siyahi stereotipi şunlardır: "Tom Amcanın Kulübesi" romanında en iyi örneğini görebildiğimiz iyi huylu ve statüsünü kabullenmiş Tom'lar, komik ve eğlendirici Coon'lar, ten rengi daha açık ve beyaz erkeklerce beğenilen melez Mulattolar, ev hizmetçiliği yapan ve genelde şişman kadınlar olan Mammy'ler ve çekici, güçlü, vahşi görünümlü ve potansiyel tehlikeli erkek Bad Buck'lar. (Hall, 1997a: 249-252).

Hall'un ırk gruplarının temsili bazındaki analizlerinin yanı sıra, etnik ve ulusal kimlik gruplarının popüler kültürdeki temsilleri de sosyal bilim çalışmalarının bir konusu olmuştur. Bu bağlamda en göze çarpan katkılardan birisi Amerikalı akademisyen Jack G. Shaheen'den gelmiştir. Lübnan asıllı Hristiyan-Arap bir Amerikan vatandaşı olan Shaheen'in *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (2006) isimli kapsamlı çalışmasındaki temel sorunsalı, Hollywood filmlerinde Arap karakterler üzerinden Arapların neden çoğunlukla olumsuz bir şekilde temsil edildiği ve bu olumsuz temsillerin süreç içindeki tekrarlarla nasıl Amerikan toplumunca da kabul görmüş olumsuz bir Arap stereotipine yol açtığıdır. Shaheen'in başlangıcından itibaren Hollywood bünyesinde yapılmış yaklaşık bin adet filmdeki Arap temsilleri üzerine oturduğu çalışmasına göre, Araplar bu filmlerde genellikle tembel, vahşi, şiddete meyilli, kadın düşkünü, terörist ve diğer din mensuplarına düşman karakterler üzerinden temsil edilmiş ve bu durum, Hollywood'dan beslenen ve Amerikan kamuoyunda büyük ölçüde kabul görüp yaygınlaşan çeşitli olumsuz Arap stereotiplerinin oluşmasına yol açmıştır.

Shaheen'e göre, Hollywood filmlerindeki Arap stereotipinin ilk kaynaklarını, Batı dünyasında hakim olan Doğu (*Orient*) imajıdır. Bu noktada Edward Said'in oryantalist kavramına referans veren Shaheen'e göre, Batı literatüründe geliştirilmiş olan egzotik, gizemli ve farklı Doğu dünyası ve insanı imajlarının Hollywood endüstrisi tarafından yoğun biçimde kullanılmış ve bu imaj, çok uzun bir süre Arap karakterler içeren filmlere damgasını vurmak suretiyle yeniden üretilmiştir. Bu oryantalist sunumun temellerini oluşturan en temel unsurlar, zengin ve görgüsüz Arap şeyhi karakteri, ıssız ve tehlikeli çöl ortamı, şeyhlerin haremleri, egzotik danslar yapan Arap kadınları, ellerinde geniş palalar tutan Arap erkekleri, dans eden yılanlar ve uçan halılar gibi egzotik ve mistik öğelerdir. Shaheen'e göre, Amerikan sinema sektörü, Avrupa'nın oryantalist mirasını devralmış ve filmlerinde Arapları ve Arap kültürünü temsil etmek hususunda kullanmıştır.

Hollywood filmlerindeki olumsuz Arap imajının arka planında yatan, Avrupa'nın oryantalist mirasından sonra gelen ikinci temel faktör, Amerikan dış siyasetidir. Amerikan Sinema Filmleri Birliği'nin eski başkanı Jack Valenti'nin "*Hollywood ve Washington aynı DNA'dan (kökenden) gelir*" sözüne referansla sinema ve siyaset ilişkisine dikkati çeken Shaheen'e göre, Amerikan dış siyasetindeki gelişmelerin ışığında, oryantalist bir bakış açısıyla oluşturulmuş olan Arap imajı, yeni özelliklerin eklenmesiyle değişime uğramıştır. Bu yeni imaj, terörist Arap tiplemesidir. Bu durumun en temel sebebi olarak Shaheen, Filistin sorununda ABD'nin İsrail'e verdiği destek ve hatta bizzat Amerikan sinema sektöründe pek

çok İsrail yandaşı film yapmış olan Yahudi asıllı yönetmenlerin olması, İnan İslam Devrimi sonrasında bozulan ABD-İnan ilişkileri, 1970'lerdeki Arap petrol ambargosunun Amerikan ekonomisine olumsuz yansımaları ve 11 Eylül saldırıları sonrası yükselen İslamofobi gibi olay ve olguları göstermiştir. Böylelikle, Hollywood filmlerinde çok sık görülen çeşitli Arap stereotiplerinin sürekli yeniden üretildiğine dikkat çeken Shaheen'e göre, bu durum, Amerikan toplumunun nezdinde Arapların ve hatta Müslümanların ötekileştirilmesine katkıda bulunmaktadır (Shaheen, 2006: 2-35).



3. TÜRK SİNEMASINDA RUSLARIN ÇEŞİTLİ TEMSİLLERİ

Farklı etnik ve ulusal toplulukların sinematik temsili bağlamında önceki bölümde değinilen temel çalışmalara bakıldığında, genel olarak, mevcut sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel koşullara bağlı olarak geliştirilen öteki stereotipleri üzerinden oluşturulan, geliştirilen ve hatta değiştirilen temsillerin vurgulanmış olduğu görülmektedir. Ulusal sinemaların pek çoğunda gerek ulusal azınlıkların gerekse diğer ulusal toplulukların temsillerine sıkça rastlanmaktadır. Örneğin, çoklu-etnik bir toplumsal yapıya sahip olan ABD'nin ulusal sineması olan Hollywood sektöründe, başlangıcından itibaren pek çok filmde, ülkenin sayısal ve tarihsel açılarından en göze çarpan etnik ve ırksal azınlık grupları olan Afro-amerikanlar, Hispanikler, Yahudiler, Uzakdoğulular ve Amerikan yerlilerinin farklı ve çoğu zaman stereotipleştirilmiş temsillerine yer verilmiştir (Parish, 2003: xii). Bunun yanı sıra Amerikan filmlerinde, Amerikanın siyasi, tarihsel ve kültürel ilişkileri bağlamında Ruslar, İngilizler, Almanlar, Araplar, Meksikalılar gibi çeşitli ulusal toplulukların mensuplarının temsillerine de sıkça rastlanmaktadır.

Benzer bir durum Türk sinemasında da mevcuttur. Türk sinemasında gerek Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler gibi ulusal azınlıklara, gerekse Ruslar, Almanlar, Bulgarlar, Amerikalılar ve Araplar gibi ulusal gruplara pek çok filmde yer verilmiştir. Bu topluluklar arasında Ruslar, temsillerinin sayısal çokluğu itibariyle ön plana çıkmaktadır. Bu çalışma dahilinde örnekleme katılan kırk bir Türk filminden otuz yedisinde Rus karakterlere yer verildiği tespit edilmiştir.

Esasen, Türk sinemasının başlangıç noktasında da Rus ögesine rastlanmaktadır. Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul edilen Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı, doğrudan Rusların temsillerine yer vermese de Osmanlı-Rus ilişkilerinde önemli bir sembol olan bir heykelin yıkılışının belgesel çekimi olarak dönemin siyasi ortamının etkisi altında çekilmiş bir yapımdır. 93 Harbi olarak da bilinen 1877-78 Osmanlı-Rus savaşının Osmanlıların yenilgisiyle sonuçlanmasının ardından Ruslar, bugünkü adı Yeşilköy olan Ayestefanos'ta bu zaferlerini sembolize eden bir anıt inşa ettirmiştir. 1914 senesinde Osmanlılar, Rusların dahil olduğu İtilaf Devletleri'nin karşısında Almanların yanında yer alarak I. Dünya Savaşı'na katılınca, bu anıtın yıkılması gündeme gelmiştir. Rus yenilgisini sembolize eden anıtın yıkılışı bazı görüşlere göre, dönemin İttihatçı hükümeti tarafından bir propaganda girişimi olarak kullanılmış ve bu hususta anıtın yıkılışının belgelenmesi gerekmişti (Öztaş, 2007). Anıtın

yıkılışının 1 Kasım 1914 tarihinde, Osmanlı ordusunda görevli olan yedek subay Fuat Uzkınay tarafından kamerayla kaydedilmesi suretiyle oluşturulduğu çeşitli kaynaklarda belirtilen bu filmin herhangi bir kopyası bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra filmi görmüş olan herhangi bir kimsenin filme dair bir tanıklığının da olmaması, gerçekte böyle bir filmin var olup olmadığına dair tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Ancak, bu tartışmalara rağmen Türk sinema literatüründe bu film, çekilmiş ilk Türk filmi olarak belirtilmektedir (Özgül, 1974).

Çoban (2021), Türk sinemasında Rus karakterlerin farklı temsillerini incelediği çalışmasında, çeşitli Türk filmlerinde Bulgar karakterlerin temsillerinin, Türkiye ve Bulgaristan arasında seyreden siyasi ilişkilere, Türk toplumunun özellikle Balkan göçmeni olan kesimlerinin kolektif hafızasında yer edinmiş olan olumsuz tarihi deneyimlere ve Bulgarların Türk toplumu içindeki görünürlüklerine bağlı olarak geliştirilmiş çeşitli tipler üzerinden sunulmuş olduğunu ifade etmiştir. Benzer bir durum, Türk sinemasındaki Rus temsilleri için de geçerlidir. Türklerle Rusların tarih sahnesinde günümüze kadar olan gerek devletler gerekse toplumlar arası ilişkileri ve etkileşimleri bağlamında, Rusların Türk sinemasındaki temsilleri, hem tarihsel ilişkilerden beslenen bir kolektif hafızanın hem de filmlerin çekildiği dönemlerde hakim olan sosyal, siyasi ve kültürel koşulların etkisinde farklılıklar göstermiştir.

Türklerle Rusların ilk tarihi karşılaşmaları olarak pek çok kaynakta Moskova Knezliği ile Osmanlı Devleti arasında 1492 yılında başlayan ilk diplomatik görüşmeler referans verilse de aslında kabilesel bazda iki topluluğun ilk karşılaşmaları çok daha eskiye, Slav ve Türk kabilelerinin de birer parçası olduğu kavimler göçüne kadar dayanmaktadır (Topsakal, 2016: 34). Sürekli göçler, savaşlar ve fetihlerle geçen yüzyıllar içinde yer alan bu karşılaşmaların iki topluluk arasında meydana getirdiği etkileşimlere dair fazla bir bilgi bulunmamakla birlikte, Türk siyasi ve kültürel evreninde Rus olgusunun yer alması süreci, Moskova Knezliğinin diğer knezlikleri de bünyesine kadar Rus Çarlığına dönüşmesi ve bu süreçte Osmanlı ve Rus devletlerinin birbirleriyle çakışan siyasi amaçları doğrultusunda gelişen büyük rekabetle hızlanmıştır. Rusların genişlemeci politikaları dahilinde sürekli olarak Osmanlı hakimiyetinde olan bölgelere saldırması, Osmanlı toplumundaki Ortodoks toplulukların koruyucusu rolünü üstlenme ve bu sayede Osmanlı'nın iç işlerine müdahale etme çabaları gibi durumlar sebebiyle iki devlet arasında çoğunlukla rekabetin olduğu, iş birliği ve dostluğun ise yok denecek kadar az olduğu uzun bir dönem yaşanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru monarşi rejiminin yıkılması ve yerine sosyalist rejimin kurulmasını takiben, Rusya ile

Osmanlı'nın son ve Türkiye Cumhuriyeti'nin erken dönemlerinde görece daha sıcak ilişkiler kurulmuşken, İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan Soğuk Savaş döneminin koşulları dahilinde iki ülke arasındaki ilişkilerin yoğunluğu büyük ölçüde azalmıştır (Yılmaz ve Yakşı, 2016: 10-11).

Devletler arası ilişkilerin yanı sıra, Türk ve Rus toplumları arasındaki kültürel ilişkilere bakıldığında da bu sürecin de yine iki toplumu yöneten farklı devletlerin yönetimleri tarafından kontrol edilmiş olduğu görülmektedir. Osmanlı-Çarlık ve Türkiye Cumhuriyeti-SSCB dönemlerinde iki toplum arası kültürel ilişkilere siyasi yöneticiler müdahale etmiş, dolayısıyla bu ilişkiler oldukça kısıtlı olmuştur. İki toplum arasındaki kültürel ilişkiler ve karşılaşmalar, ancak Gorbaçov'un glasnost politikasının neticesinde Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla kurulan Rusya Federasyonu döneminde mümkün olmuştur:

“Türkiye-SSCB devrinde hem Türkiye Cumhuriyeti hem de SSCB ferdi özgürlükleri kısıtladı. SSCB tüm dünya ile kültürel ilişkileri devlet eliyle düzenlediğinden vatandaşlarının serbest temaslarına Gorbaçov dönemine kadar müsaade etmedi. Atatürk cumhuriyeti yöneticileri ise mükemmel vatandaş yetiştirme politikası (modern, komünist olmayan) nedeniyle SSCB kültür politikalarına temkinliydi. 1945'te Türkiye, SSCB'den talepleri nedeniyle uzaklaşıp Batıya yöneldi. Yöneticiler eliyle Türk toplumu, SSCB ve komünizm aleyhine yönlendirildi. Yetkililer Türkiye toplumunu SSCB kültür ürünlerine, eserlerine, fikirlerine kapattı. Gorbaçov dönemi ve sonrasında SSCB'nin dağılmasıyla toplumlar arası ilişkilerin, kültürel alışverişin önü açıldı” (Başaran, 2015: 106).

Türk sinemasında Rusların temsillerinin de büyük ölçüde iki ülke arasındaki siyasi ve iki toplum arasındaki kültürel ve sosyal ilişkilere bağlı olarak şekillendiği ve değiştiği görüşünden hareketle, örnekleme ele alınan filmler farklı dönemsel kategoriler dahilinde incelenecektir.

3.1. Soğuk Savaş Döneminde Türk Sinemasında Rusların Temsilleri

Douglas Kellner'a (1995) göre, filmlerdeki ötekileştirme oldukça içi boş ve tehlikeli bir durumdur, zira bu ötekilik kategorisine her türlü sosyal unsur yerleştirilebilir. Bu açıdan filmlerde hep bir düşmana, yabancı ve kötü bir ötekine rastlarız (Kellner, 1995: 83). Amerikan sinemasında hem Soğuk Savaş'ın hem de Soğuk Savaş sonrasında çatışan

Amerikan-Rus küresel çıkarlarının etkisiyle Ruslar genelde düşman olarak gösterilmiş ve bu durum Amerikan toplumu nezdindeki Rus karşıtlığını güçlendirmiştir.

Soğuk savaş döneminde Rusların daha çok Sovyet rejiminin ajanlar ve askerler gibi temsilcileri ve Amerikan düşmanı karakterler üzerinden temsil edildiği pek çok filmin ardından, soğuk savaşın sona ermesiyle birlikte Rusların pek çok filmde tehlikeli suçlular ve mafya üyeleri gibi karakterler üzerinden temsil edildiği görülmektedir. Türk sinemasında da Amerikan sinemasındaki bu duruma benzer şekilde, özellikle soğuk savaş döneminde yapılan filmlerin büyük çoğunluğunda Ruslar genellikle olumsuz bir şekilde temsil edilmiştir.

Rus kelimesinin Türk toplumunun tarihinde ve kolektif hafızasında önemli bir yeri vardır. Daha önce değinilen Osmanlı-Rus tarihi ilişkileri kapsamında yaşanmış olan Kırım Savaşı (1856), 93 Harbi (1877-1878), Rusların Kafkasya'yı işgali (1817-1864) ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1917)¹ gibi olayların gerek resmi tarih gerekse nesilden nesle sözlü aktarımlarla oluşturmuş olduğu bir Rus imajı, Cumhuriyet döneminde de canlılığını korumuş ve Soğuk Savaş döneminde gerek Türkiye'deki rejimin gerekse toplumun çeşitli kesimlerinin nezdinde önemli bir sorun olan Sovyetler ve komünizm korkusu ile daha da güçlenmiştir.

Rus kelimesi, Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu şekilde açıklanmaktadır:

“*Rusya Federasyonu'nda yaşayan halk veya bu halkın soyundan olan kimse; Moskof*” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri)

Sözlükteki açıklamanın ilk bölümü, Rus kimliğinin ulusal ve etnik yönlerini vurgularken, ikinci bir tanımlama dikkat çekicidir: Moskof. Moskof kelimesi, kökenleri Osmanlı-Rus savaşlarında bulan ve Osmanlı/Türk toplumlarında Rus'u tanımlamak için yaygın olarak kullanılagelmiş bir terimdir. Terimin tarihsel kökenlerinin savaşlara ve bu savaşlar sonrasında Kırım Türkleri gibi çeşitli Türk ve Müslüman toplulukların tabi tutuldukları zorunlu göçlere dayanması itibariyle, bu olayların aktörleri olan Rus askerleri ve yöneticileri gibi resmi ünvanlı kişileri ve onların simgelediği Rus devletini ifade etmek amacıyla kullanılmaya başlandığını ve anlamının Rus sivilleri içermediğini söylemek mümkündür. Nitekim, Gökgöz'ün (2022) de ifade ettiği üzere:

“*Türk telif politik edebiyatının dilinde Moskof, tarihî atıf anlamlı olarak politik kültürel mecazdır. Bu mecaz, Rus ve Rusya ile ilişki kurmuş tüm uluslar için geçerli olmak üzere başlı başına, iki ulusun farklı coğrafyalarda uzun mücadele ve harp tarihinin yazılı ve sözlü kalıcı bellekte derin iz bıraktığı Türk ve Rus özgünlüğüdür*” (Gökgöz, 2022: 1042)

¹ Rusya 1917 Ekim Devrimi sonrasında savaştan çekilmiştir.

Moskof kelimesinin Türk Dil Kurumu sözlüğündeki karşılığı “Acımasız, zalim” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri) olarak geçmektedir. Moskof’un bu anlamının, çoğunlukla savaşlar ve rekabetle geçen Türk-Rus tarihi ilişkileri dahilinde Türk toplumunun kolektif hafızasında canlı tutulan bir Rus imajına dayandığı aşikardır.

Ancak, süreç içinde terimin kullanımı ve anlamı, Türkiye’deki özellikle milliyetçi-muhafazakâr kitlelerin nezdinde yine bu kitlelerin sözcüsü veya ideoloğu niteliğindeki düşünce insanlarının da etkisiyle daha geniş bir kapsama ulaşmıştır.

Türk siyasetinin sağ cenah ideologlarından birisi olan Hüseyin Nihal Atsız (1905-1975), bu bağlamda Moskof’u değişen içerik ve anlamıyla ilk tanımlayanlardan birisi olmuştur. Atsız’a göre:

“Komünizm, ruh ve seciye bakımından soysuzlaşmış binlerce casusu bulunan bir Moskof emperyalizmidir. Hırslarına sınır bulunmayan, Akdeniz’e, Atlas’a, Hint Okyanusu’na çıkmak isteyen, bütün dünyayı elde etmek hülyası ardından koşan kaba ve Moskof’a yakışan bir emperyalizm... Bütün bu doymak bilmez hırsın dayanağı da dünyaya toplumsal adâlet götürmek efsanesi...

Geri ve kaba İslav’ın en aşağılık kolu olan Moskof, dünyaya medeniyet ve adâlet götürecekl!. Yıllardan beri açlar ve mahpusların yeri olan Moskofistan, dünyaya önderlik edecek ve insanlığı edebî mutluluğa kavuşturacak! ...

Türklerin millî ülküsünden mi bahsediyorsunuz, “Türk’e sevgi”nin yanında, “Moskof’a kin”i de yerleştirmeye mecbursunuz. Türk’ü sevmek demenin Moskof’a düşmanlık demek olduğunu, Türklüğe tapmanın içinde Moskof’a kinin de yer alacağını bilmek için derin bilgiye ve düşünceye lüzum yoktur. Tarihe ve haritaya bakmak yeter.

Kafalarının içinde, karısını Baltacı Mehmed Paşa’ya gönderen Deli Petro’dan kalma bir aşağılık duygusu ve o duygunun doğurduğu kin, gönüllerinde İslav olmanın, yani aşağı bulunmanın verdiği kaba ihtiras... Bir yandan Türk’le şaka olmayacağını bilmekten doğan kırgınlık...” (Atsız, 1950).

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Atsız, Osmanlı geçmişinden gelen düşman Rus algısını Soğuk Savaş döneminde komünizmin simgesi olan Sovyet Rusya ile birleştirmiş ve Moskof’un anlamını genişletmiştir. Bunun yanı sıra, Atsız’ın tanımında Moskof artık sadece Rus’un askeri veya resmi kimliğini değil, sivil kimliğini de içermekte ve bu kimlik “geri ve

kaba İslav'ın en aşağılık kolu" olarak, bütün bir etnik grubu ötekileştirecek şekilde sunulmaktadır. Zaten Atsız'ın ifadelerinde Moskoflar, yani Ruslar ve Türkler birbirlerinin ötekisi olarak yansıtılmakta, bu diyalektik varoluşun üstün tarafı olarak da Türkler gösterilmektedir.

Nihal Atsız gibi Moskof'un geçmişten gelen anlamını yaşadığı çağın siyasi koşulları dahilinde genişletmiş bir başka düşünce insanı da Necip Fazıl Kısakürek'tir. Fikirleriyle Türk toplumunun milliyetçi-muhafazakâr kitleleri üzerinde oldukça etkili olmuş olan ve bu kesimlerin nezdinde "üstat" olarak anılan Kısakürek'in Moskof'a yönelik şu ifadeleri dikkat çekicidir:

"Maddeler ve manalar, insanlar ve dâvalar arasında olduğu gibi, toplumlar ve milletler arasındaki zıtlığa, buz dağı ve yanardağ derecesinde en keskin örnek, Moskofla Türk... Tarih böyle bir zıtlığı hiçbir milletle hiçbir toplum arasında ve hiçbir zaman ve mekânda kaydetmedi.

Türk, ciğerinin ta içinden gelen bir havayla ve dişlerini gıcırdatarak «Moskof Gâvuru» derken, olanca dayanağını Müslümanlıkta bulur ve gâvurluk mefhumunun başında, soyulmuş çürük patates suratlı çiy ve bomboş gözlü Moskofu görür. Türk'ün gözünde başka milletler Moskofa yaklaştıkları nispette düşman ve ondan uzaklaştıkları mikyasta dosttur" (Kısakürek, 1995)

Moskof (1995) adlı kitabında bu tip pek çok ifadeye yer vermiş olan Kısakürek, Atsız gibi, soğuk savaş döneminde Türkiye'de hakim olan anti-komünist söylemin merkezine, tarihi düşman olan Rus'u komünizmin bayraktarı olan Rus ile birleştirmek suretiyle Moskof unsurunu yerleştirmiştir. Moskof teriminin kapsamı, Soğuk Savaş'ın küresel yansımaları dahilinde Türkiye'de gelişen ideolojik çatışma ortamında, sadece Rusları değil, Türkiye'deki komünist ve sosyalist eğilimli insanları da Moskova yandaşı olarak algılayıp tanımlamak suretiyle daha da genişlemiştir.

Türk sinemasında Rus karakterlere yer vermiş olan ilk film, henüz Soğuk Savaş'ın başlamamış olduğu yıllarda çekilmiştir. 1943 yılında yönetmen Şadan Kâmil tarafından çekilmiş olan *On Üç Kahraman*² adlı filmde, 93 Harbi'nde Plevne cephesinde Ruslara karşı mücadele eden on üç Osmanlı askerinin öyküsü anlatılmıştır (Özgüç, 2012). Bunu takiben,

² Film, dijital ve analog bir versiyonuna ulaşamadığı için izlenememiştir.

Soğuk Savaş'ın başlamış olduğu, ancak Türkiye'nin henüz Batı Bloku'nun yanında yer almadığı 1950 yılında, Rus karakter içeren ikinci bir film çekilmiştir. Yönetmenliğini Çetin Karamanbey'in yaptığı ve Refik Halid Karay'ın aynı adlı romanından beyazperdeye uyarlanmış olan *Çete*³ isimli filmde, Rus prensesi Nina Daniloviç'in Adana'da bulunan bir hazineyi bulmak üzere çıktığı yolculukta karşısına çıkan Kıran Bey isimli bir Türk çete lideri ile olan aşkı anlatılmıştır (Özgül, 1974). Bu tarihten sonra, 1967 senesine kadar Türkiye'de yapılmış hiçbir filmde Rus karakterlere rastlanmamaktadır. 1960'ların sonlarına doğru, birbirini ardına çekilmiş, Rus karakterler ve milliyetçi temalar içeren filmler görülmektedir. Bu bağlamda ilk dikkati çeken film, Nusret Eraslan tarafından 1967'de çekilen *501 Numaralı Hücre*'dir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında baskıcı Stalin rejimine karşı mücadele eden Azerbaycan Türklerini konu alan filmin hikayesi Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde geçmektedir. Azerbaycan'daki havacılık okulunun kumandanı Mehmet Altunbay, aslında Sovyet rejimine direnen ve Azerbaycan'ın bağımsızlığı için mücadele veren gizli bir direniş örgütünün liderlerindendir. Sovyet gizli polis örgütü tarafından direnişçi kimliği ifşa edilen Altunbay, zorlu bir sürecin ardından Türkiye'ye iltica eder. Sovyet rejiminin toptan eleştirildiği bu film, bir nevi propaganda filmi olma niteliğini de taşımaktadır. Dönemin siyasi koşulları dahilinde ele alındığında, bu nitelik daha da belirgin olmaktadır.

Filmin açılış sahnesinde, iplerle birbirine bağlı Azeri Türkleri karlı yollarda silahlı Sovyet askerlerinin nezaretinde yürümektedir. Arka planda çalan Azerbaycan Milli Marşı ve yürüyen esirlerin yöresel kıyafetleri, onların Azeri kimliğini vurgulayan sinematik unsurlardır. İsimsiz bir Rus subay "*İstiklal diye ağlayan Azeri köpekleri, rejim düşmanları*" diye bağırır ve ardından esirler kurşuna dizilir.

Filmde temsil edilen önemli bir kurum olarak Stalin'in kurmuş olduğu gizli polis örgütü karşımıza çıkmaktadır. Örgütün Azerbaycan şubesinin başında, Büyük Şef lakaplı Mişel bulunmaktadır. Mişel, Sovyet rejimine sadık olan ve bu uğurda her türlü zalimliği yapabilen birisi olarak "Moskof" tiplemesinin bir temsilidir. Şef Mişel'in şu sözleri onun Moskof karakterini vurgulamaktadır:

³ Film, dijital ve analog bir versiyonuna ulaşamadığı için izlenememiştir.

“Son zamanlarda gizli polis için insan kasabı diyorlarmış. Bence mühim olan insan hayatı değil, rejimin ebedileşmesidir. Biz bu rejim düşmanlarını ihbar edenleri hediye ve mükafatlara gark ediyoruz.”

Mişel’in komünist rejimi temsil eden Moskofluğu, diğer sözleri ile izleyicinin dikkatini Rusluğuna, yani etnik kimliğine çeker. “*Yabancı uzmanlarla doldu içimiz*” sözleriyle Mişel, Azeriler gibi etnik Rus olmayan Sovyet vatandaşlarının devlet bürokrasisinde görevlendirilmelerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Bu noktada filmde, Sovyet rejiminde ilke olarak vatandaşların etnik kökenleri önemli değildir, ancak uygulamada Rusluğun ön plana çıktığı ve bu rejimin aslında ayrıştırıcı olduğu vurgulanmaktadır. Sovyetler Birliği’nin gerek toprak gerekse nüfus ve kültür açısından Rus çarlığının siyasi mirası üzerine kurulu olması ve resmi dilin Rusça olması gibi durumlar itibariyle Ruslar, Sovyetler Birliği toplumunun bir nevi etnik çekirdeğini oluşturmaktadır. Atsız’ın “*Komünizm bir Moskof emperyalizmidir*” ifadesinde vurgulandığı ve Türk toplumunun özellikle sağ politik kitlelerinde kabul gördüğü haliyle, Sovyet rejimi ve kimliği Rusluk’la özdeşleştirilmektedir. Rus’un veya Moskof’un tarihsel ötekiliği, dönemin siyasi/ideolojik koşulları dahilinde yeniden üretilmektedir.

Film boyunca, rejimi temsil eden gizli polis ve subaylar gibi karakterlerin görüldüğü resmi dairelerde ve kamusal alanlarda arka planda hep Lenin ve Stalin gibi Sovyet önderlerinin duvara asılı resimleri ve orak/çekiçli posterler görünmektedir. Bu görsel sunumlar, izleyicinin gözünde temsil edilen karakterlerin kimliğini ve ötekiliğini güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Bunlar arasında, gizli polis örgütü üyelerinin düzenli olarak bulunduğu Kızıl Şeytan isimli bir bar dikkat çekicidir. Komünizmi temsil eden “Kızıl” ve kötülüğü temsil eden, dini bir anlamı olan “Şeytan” kelimelerinin bir araya getirilerek bu insanların kamusal alanının bir parçası olarak sunulması, izleyiciye bu karakterlerin ve temsil ettikleri rejimin, tamamen kötü ve izleyici kitlenin kültürü ile zıt olduğunu vurgulamaktadır.



Resim 3: Büyük Şef Mişel, arka planda Stalin portresi ve orak/çekiçli bayrak



Resim 4: Büyük Şef Mişel, Kızıl Şeytan Barı'ndan çıkarken

Filmdeki temsilleri, sadece Rus'un ötekiliğini vurgulamak amacıyla tek taraflı olarak Rus karakterler üzerinden değil, zıt unsurların bir arada var olduğu diyalektik bir bakış açısıyla okumak mümkündür. Rejimin resmi gücünü temsil eden Rus gizli polisi üniformalarıyla, direnişçi Azeri Türkleri ise kalpakları ve diğer yöresel kıyafetleri ile gösterilirken, sadece kıyafetler gibi maddi kültür unsurları değil, manevi kültür unsurları da iki tarafın farklılığını vurgulayıcı amaçla kullanılmıştır. Filmde, iki farklı mekânda gerçekleşen iki farklı yemin töreni sahneleri bu duruma güzel bir örnektir. Altunbay'ın bir direnişçi olduğundan şüphelenen, ancak henüz bunu ispatlayamayan Mişel, Tilda isimli bir genç Azeri kadını direniş örgütüne katılıp ajanlık yapması için görevlendirir. Tilda'nın direnişçilere kabul töreninde kendisine Azerbaycan bayrağı, tabanca ve Kur'an-ı Kerim üzerine yemin ettirilirken, Şef Mişel ve adamları, direnişçilerle ve rejim düşmanlarıyla koşulsuz mücadele edeceklerine dair Stalin resmi önünde tabanca, ip ve kelepçe üzerine ant içerler. Direnişçilerin manevi kültürü ve gücü dini ve milli aidiyetlerinden kaynaklanırken, rejimin temsilcilerinin maneviyatı sahip oldukları güç (tabanca) ve baskı (ip ve kelepçe) ile idare edilen rejimin (Stalin resmi) bizzat kendisinden gelmektedir.



Resim 5: Tilda'nın direniş örgütündeki yemin töreni



Resim 6: Sovyet gizli polislerinin yemin töreni

Rejimin baskıcı ve zalim yönü, film boyunca sürekli temsil edilmekte ve geçmişe dönüş (*flashback*) sahne ve anlatımlarıyla güçlendirilmektedir. Filmin hikâye akışında, iki ana karakter olan Altunbay'ın babası ve dayısının, Tilda'nın da babası ve iki ağabeyinin rejim düşmanlığı suçlamasıyla kurşuna dizildiği ortaya çıkar. Bu geçmişe dönüşlerin yanı sıra, gizli polisin tutukladığı Azeri Türklerine, her çeşit işkence aletinin olduğu zindanlarda yapılan işkenceler, bir kadın tutsağa Rus askerlerinin tecavüz etmesi, zindanda soğuktan dolayı otların arasına sığınsa da donarak ölen çocuklar gibi sahnelerle Sovyet rejiminin, rejim karşıtlarına uyguladığı zulüm, etnik Rus olmayan Türklere yönelik sistematik bir baskı rejimine dönüştürülerek izleyiciye sunulur. Altunbay'ın şu sözleri de rejimin uyguladığı Türk düşmanlığını onaylamaktadır:

“Gizli polis teşkilatı şüphelendikleri ve yakaladıkları kardeşlerimizi sorgusuz sualsiz kurşuna diziyorlar. Bu cinayetler yetmiyormuş gibi bir de Rus ordularının saflarında çarpışan arkadaşlarımız ayrıca arkalarından kalleşçe vuruluyor. Bu korkunç katliamlarla Stalin'in Türkleri imha planı gerçekleştirilmeye çalışılıyor”.

Filmde, Sovyet rejiminin dini özgürlükleri kısıtlayıcı ve hatta bizzat dinsiz özelliği de çeşitli sahnelerle ön plana çıkarılmıştır. Müslüman-Türk izleyici kitlesinin gözünde Müslüman-Türk mazlumların çektiği acılar üzerinden yapılan bu dini kimlik vurgusu, “biz” ve “öteki”nin temsilleri bağlamında etkili bir araçtır. Filmde, zindandaki bir Azeri mahkûmun

ezan okuması, dua eden mahkumlara Rus askerinin “*Hala mevcut olmayan Allah’tan medet umuyorsunuz. Allah’ın kurtarsın seni*” demesi, namaz kılan bir Azeri’ye gülen Rus askerleri gibi sahnelerle, komünist Rus’un dinsizliği ve Müslüman-Türk’ün inancını birbirlerinin zıttı özellikler olarak sunulurken, Moskofun bir öteki karakter olarak temsili güçlendirilmiştir. Nitekim, filmin sonunda Sovyetler’den Türkiye’ye kaçış yolculuğunda Irak’a gelen Altunbay ve arkadaşlarına yemek veren bir Arabın misafirperverliği karşısında Altunbay’ın şu sözleri, filmdeki bu dini vurguyu özetlemektedir:

“*İşte din kardeşliği, Sovyetlerin sökü� atmamak istemesinin sebebi bu*”.

1967 yapımı 501 Numaralı Hücre, Soğuk Savaş’ın Türkiye’deki siyasi/ideolojik yansımalarının oldukça yoğunlaşmaya başladığı bir dönemde çekilmiştir. Bu yansımalar sadece Türkiye’deki sağ/sol kutuplaşması ve Türk toplumunun çeşitli kesimlerinde, sermaye çevrelerinde ve devletin yönetici seçkinleri arasında hakim olan Rus yayılmacılığı ve komünizm endişesi olarak değil, özellikle sağ kesimde ön plana çıkmaya başlayan bir siyasi söylemle de kendisini göstermiştir. “Esaret altındaki Türkler” olarak ifade edilen, Sovyetler Birliği ve Çin gibi komünist rejimle yönetilen iki büyük devletin hakimiyeti altında yaşayan Türki topluluklar veya Dış Türkler söylemi, bu filmde kullanılmış olan önemli bir temadır. Esasen Türk sinemasında, Dış Türkler temasını konu edinmiş ilk film, 1951 yapımı *Demir Perde*’dir. Jandarma tarafından öldürülen babasının intikamını alan iki Bulgaristan Türkünün hikayesinin anlatıldığı (Özgüç, 2012) bu filmde sonra, aynı temayı işleyen ikinci film olarak *501 Numaralı Hücre* karşımıza çıkmaktadır. “Esaret Altındaki Türkler” teması, Türkiye’de daha çok milliyetçi-muhafazakâr kesimlerce sahiplenilip siyasi söylemlerinde kullanılmış olmakla birlikte, bu durumun tarihsel arka planı, 1917’de kurulan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin, yoğun Müslüman-Türk nüfusun yaşadığı Kafkasya ve Orta Asya’daki devletleri de bünyesine katmasına dayanmaktadır. Stalin döneminde Sovyet rejiminin, Çarlık Rusyası döneminde uygulananlara benzer şekilde bu Müslüman-Türk topluluklara uyguladığı asimilasyon politikaları karşısında Azerbaycan başta olmak üzere çeşitli Türki Cumhuriyetlerde bu politikaları eleştiren entelektüellere ve onların etkilediği insanlara yönelik baskıcı uygulamalar karşısında, 1920’lerin başlarından itibaren bu bölgelerden pek çok insan rejim düşmanı olarak tutuklanmış, bir kısmı idam edilmiş, bir kısmı da Türkiye’ye iltica etmiştir (Akıncı ve Jafarlı, 2020: 509). Sovyet rejiminin soydaşlarına yönelik bu uygulamalarından haberdar olan Türk kamuoyunda gelişen Esir Türkler söylemi, Türkiye’de yükselen Sovyet-Rus karşıtlığına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Gerek Türk-Rus rekabetiyle şekillenmiş tarih ve onun kolektif hafızadaki yansıması, gerekse Soğuk Savaş döneminde Türk toplumunda anti-komünizm ve Esir Dış Türkler söylemleriyle yükselen Sovyet-Rus karşıtlığının, Rus karakterlerin temsilleri üzerinden Türk sinemasına yansımasının 1967 gibi görece daha geç bir tarihten itibaren başlamasının sebepleri de sorgulanması gereken bir durumdur. Zira, Stalin'in II. Dünya Savaşı sonrasında Türk boğazlarına yönelik taleplerini dile getirmesiyle başlayan ve Türkiye'nin 1940'ların sonlarından itibaren ABD ve Batı Bloku ile yakınlaşmasıyla devam eden süreçte (Yılmaz ve Yakşı, 2016: 29-30), 1967 yılına kadar bu siyasi ortamın Türk sinemasına yansımamış olması dikkat çekicidir. Bu durumun muhtemel birtakım sebeplerinden söz edebilmek mümkün gözükmemektedir. Birinci olarak, bu durum, Türkiye'nin Batı Bloku ile yakınlaşması bağlamında düşünüldüğünde, Türkiye'nin 1952'de NATO'ya üye olup bu yakınlaşmayı resmileştirmesine rağmen, SSCB-ABD arasında yaşanan U-2 uçak krizi sürecinde ABD'nin SSCB karşısında Türkiye'yi feda edebilir gözükürken tutumu (Örmeci, 2020: 64-65) ve ABD ve Türkiye arasında 1964'de Kıbrıs meselesi sebebiyle yaşanan Johnson mektubu (Birand, 2016: 123-124) gibi olaylar neticesinde, Türk hükümetleri nezdinde ABD'ye yönelik tam bir güvenin oluşmamış olduğundan ve bu ortamda SSCB ile zaten minimum seviyeye inmiş olan ilişkileri daha da gerginleştirmemek arzusunun hakim olduğundan bahsedilebilir. İkinci olarak Dış Türkler olgusu bağlamında düşünüldüğünde, 1920'lerin başlarından itibaren Türk kamuoyunun gündeminde olan bu meselenin, SSCB ile ilişkileri gerginleştirmemek amacıyla ve Türk ulus-devletinin kurucu seçkinlerinin dizayn etmiş olduğu, Misak-ı Milli sınırları ile kısıtlı resmi milliyetçilik anlayışı ile çelişen Turancı yönelimleri kışkırtıcı nitelikte görülmesi sebebiyle Türk devletinin dış politikasına uzun süre yansıtılmamış olması (Zengin, 2019: 139), sinematik temsillerdeki bu gecikmenin bir başka sebebi olarak görülebilir. Üçüncü olarak da Türk siyasetinde sağ-sol kamplaşmasının 60'ların sonlarına doğru daha da keskinleşmesi itibariyle Sovyet karşıtlığı üzerinden Rusların temsillerinin bu yıllardan itibaren Türk sinemasında yer almaya başladığı düşünülebilir.

501 Numaralı Hücre filminde, tüm Rus karakterler kötü değildir. Rejimin gücünü ve baskısını temsil eden gizli polis örgütü üyeleri ve askerler gibi karakterlerin, yani Moskof'un haricinde, sivil Rus'u temsil eden ve film içinde bir istisna oluşturan tek karakter, gizli polis şefi Mişel'in kızı Nadya'dır. Nadya, rejim uğruna her türlü kötülüğü yapabilen zalim babasının aksine Azeri direnişçilerle beraber hareket etmektedir. Filmin ana karakteri Altunbay ile duygusal bir bağı da olan Nadya, direnişçilerin yanında gizli polis örgütü askerleriyle girdiği çatışmada yaralanır ve esir alınır. Ancak şef Mişel, rejime olan sonsuz

sadakati neticesinde kızına acımaz ve onu hapsedirir. Altunbay ve arkadaşları ile Türkiye'ye iltica etmek üzere kaçan yaralı Nadya, bu yolculuk sırasında hayatını kaybeder. Nadya karakteri, devletin gücünü temsil eden “Moskof”lardan farklı olarak insancıl sivil Rus'u temsil etmektedir. Nadya'nın direnişçi Altunbay ile olan aşk ilişkisi, bu filmi takiben çekilen pek çok filmde rastlanan “Türk kahraman ve düşman topluluk mensubu kadın arasındaki aşk” klişesinin ilk örneklerinden biri olması itibariyle de önem taşımaktadır.

Sovyet rejimi altında ezilen Dış Türkler temasının kullanıldığı ve bu tema üzerinden şekillendirilen “Moskof” temsilleri, *501 Numaralı Hücre*'yi takiben, birbiri ardına çekilen bazı filmlerde, farklı zaman dilimlerinde Sovyet unsuru kaldırılarak yeniden üretilmiştir. Bu tarihi filmlerin hikayeleri, Sovyetler Birliği döneminde değil, Kafkas Müslümanlarının Çarlık Rusyasına karşı direnişe giriştikleri 19. Yüzyılda geçmektedir. Dış Türk unsurunun yer aldığı zaman diliminin değiştirilmiş olduğu bu filmlerde Kafkas Müslümanlarının direnişinde efsaneleşmiş Şeyh Şamil ve Hacı Murat gibi tarihi kişilikler ve bunların yanı sıra kurgusal kahramanlara yer verilmiştir. Bu bağlamda ilk karşımıza çıkan film, 1967 yapımı ve Natuk Baytan'ın yönettiği *Hacı Murat*'tir.

Şeyh Şamil önderliğinde Kafkas Türklerinin Çarlık Rusyasının baskı ve zulümlerine karşı savaştığı dönemde Hacı Murat adlı bir kahramanın bu direnişe katılmasının hikâye edildiği filmde, Rusların ellerindeki askeri gücü kullanarak Türklere yönelik acımasızlıkları, ayrımcılıkları ve katliama varan olumsuz muameleleri, farklı sahnelerde sıklıkla gösterilmektedir. Filmin açılış sahnesinde köyüne gelen Hacı Murat, köydeki pek çok kişinin Rus askerleri tarafından katledildiğini görür. İntikam almak için bunu yapan Rus askerlerini öldüren Murat, Ruslara karşı tek başına mücadele eden bir kahramana dönüşür ve onun varlığından haberdar olan Şeyh Şamil ile yakınlaşır. Bu süreçte, köyleri yakılan ve kurşuna dizilen Türkler, karınlarından süngülenen hamile Türk kadınlar, Ruslar tarafından yakalanan Murat ve pek çok Türk'e işkence edilen sahnelerde Rus'un zalimliği ve kötücül doğası temsil edilir. Filmin ana Rus karakteri, Prens Boronsov'dur. Kafkas Türklerine uygulanan bu zulmün baş sorumlusu olan Boronsov ve Rus devletini temsil eden Albay Çerņişef, General Arbutinski gibi kötücül karakterlerin yanı sıra, Şeyh Şamil'in, Ruslarla işbirliği yaparak ihanet eden adamı Ahmet Han gibi kötücül bir karakter de vardır. Bunun yanı sıra, Prenses Maria gibi hanedan ailesi mensubu olan, ancak Türklere karşı olumlu veya olumsuz herhangi bir tutumunun gösterilmediği, filmin hikayesi dahilinde detay olarak yer alan nötr Rus karakterler de mevcuttur.

Filmde, Rusların Kafkas Türklerine yaptıkları zulümler itibariyle olumsuz ötekiler olarak sunulmasının yanı sıra, filmin Türk karakterlerinin diyalogları üzerinden de bir ötekileştirme söz konusudur. Örneğin, Şeyh Şamil'in "Ruslara karşı olan bize dost sayılır" sözü ve Hacı Murat'ın, Ali adındaki bir köylü çocuk kendisine Rusların neden böyle acımasız olduğunu sorduğunda "Bazı insanlar başkalarının rahatını istemez. Onlar için öldürmek eğlencedir" şeklindeki cevabı ve yine Murat'ın, Şeyh Şamil'in kızı Sultan'a "harp bittiğinde çoğunun döneceği bir evi bile olmayacak, bir sürü insan anasız babasız evlatsız kalacak. Ruslar için bütün bunlar önemsiz. Onlar ortalığı karıştırmaktan, öldürmekten, sebepsiz yere özgürlüğü kısıtlamaktan, yakmaktan yıkmaktan zevk alırlar" şeklindeki sözleri, dilin anlam ve algıdaki işlev ve gücü göz önüne alındığında, Rus hükümeti ve onun askerlerini, yani devleti hedef alsa bile, "Rus" kelimesindeki vurgu ile tüm Rusları kapsayıcı bir ötekilik algısını güçlendirici niteliktedir.

Filmde, kolektif kimliğin kültürel unsurlarına da yer verilmek suretiyle Rus ötekinin farklılığı vurgulanmıştır. Daha çok dini kimlik üzerinden yapılan bu vurgu, aşağıda görselleri verilen sahnelerde görüldüğü gibi, farklılıkları izleyiciye hatırlatan sinematik sunumlardır:



Resim 7: Mezarlıkta dua eden Prenses Maria



Resim 8: Namaz kılan Şeyh Şamil

Hacı Murat'ın ardından 1968 senesinde gene Natuk Baytan tarafından çekilen *Hacı Murat Geliyor* filmi, Rusların temsilleri bağlamında pek çok açıdan ilk filme benzemekle birlikte, bazı farklılıklar da içermektedir. Bir önceki *Hacı Murat* filmindeki gibi çarlık rejiminin baskıcı ve zalim yönünü simgeleyen Albay İvan ve Teğmen Zorkof gibi askeri karakterlerin Kafkas Türklerine yönelik zulüm, işkence ve nefret söylemlerinin birbiri ardına gösterildiği bu filmde, ilk filmde farklı olarak Rus mağdurlar da vardır. Çarlık rejimine isyan ederek Şeyh Şamil'e sığınan muhalif General Pavlovic ve oğlu Mişel ve kızı Nadya, Çara muhalif bir grubun lideri olan meyhaneci Petro gibi karakterlerin bulunduğu film, ilk filmdekinin aksine çarlık rejiminin baskıcı uygulamalarından sadece Türklerin değil etnik Rusların da rahatsız olduğunu simgelemektedir. Nitekim, filmin kötü karakterleri olan Rus subayların Türklere olduğu kadar bu muhalif Ruslara da infazlar, tutuklamalar ve işkenceler gibi kötü muameleler ettiği görülmektedir. Dolayısıyla bu filmde, "Moskof" yani kötücül öteki Rus'un temsilinde önemli bir ayrışma gözlenmektedir. Rus rejimini temsil eden Moskofların yanı sıra gene rejimin askeri bürokrasisinin içinden çıkma General Pavlovic gibi, haksızlıklara karşı sessiz kalamayan Ruslar da var olabilmektedir. Bunun yanı sıra Nadya,

Mişel ve meyhaneci Petro gibi sivil Ruslar, rejimin politikalarını onaylamamaları suretiyle, Moskof tiplemesinin dışında alternatif ve olumlu bir Rus imajı çizen karakterler olarak sunulmaktadır.

1968'de Turgut Demirağ tarafından çekilen, Dış Türkleri konu alan bir başka tarihi film olan *Kafkas Kartalı*, 1856 Kırım Savaşı sonrasında Kafkasya'yı işgale başlayan Rus kuvvetlerine karşı direnen Kafkas Türklerini konu edinmiştir. Filmde, Şeyh Şamil gibi tarihi kişiliklerin yanı sıra Kafkas Kartalı lakaplı, gerçek ismi Galip olan kurgusal karakterler de yer almaktadır. Filmin ana kötü karakteri, Rus General Boris'tir. Şeyh Şamil'i yakalayıp direniş hareketini sona erdirmek uğruna her şeyi yapabilecek kadar kötü bir Türk düşmanı olan Boris, bu tutumunu film boyunca aşağıdaki örnekte olduğu gibi sıklıkla belirtir:

“Bütün Kafkasya'daki Müslüman köylerini imha edeceğimizi ilan edin. Katliama çocuklardan başlayacağım. Her gün 20 kişi idam edeceğim. Her gün artacak, on, yirmi, gerekirse bütün Kafkasya!”

Filmde Rus karakterlerin görüldüğü sahnelerde arka planda Rus kimliğine vurgu yapan Kızıl Ordu Korosu marşları dikkat çekicidir. Aslında çarlık döneminde var olmayan bir koronun marşlarının kullanımı, film içinde inşa edilmiş gerçekliğin zamanı aşan ve filmin çekildiği dönemin gerçekliğine uzanan niteliğini sergilemektedir. Film, Soğuk Savaş döneminde ve Kızıl Ordu ve korosunun var olduğu bir dönemde çekilmiş ve bu dönemin izleyicisine hitap etmektedir. Soğuk Savaş öncesinin tarihi Moskof'unu, soğuk savaş döneminin ideolojik Moskof'unu simgeleyen unsurlarla sunmak, tarihsel gerçekliğe uymasa da film içinde Rus'un ötekiliğini vurgulamak bağlamında işlevseldir.

Filmde, Kafkas Türklerine iyi davranan Ruslar da mevcuttur. General Boris'in kızı Olga, Murat isimli bir mücahide âşık olur. Kendisi gibi Türklere sempatiyle bakan bir asilzade olan Leydi Bianca'ya “aşkın vatani yoktur” diyen Olga, babasının aksine Türklere yapılan kötü muamelelere karşısındır. Leydi Bianca da süreç içinde Kafkas Kartalı Galip'e âşık olur, ona yardım eder ve filmin sonunda Kafkas müzikleri eşliğinde Galip'le beraber Şeyh Şamil'in elini öper. Pek çok tarihi Türk filminde kullanılan “biz”den bir erkekle “öteki”lerden bir kadının aşkı teması, bu filmde de Olga/Murat ve Galip/Bianca çiftleri üzerinden kullanılmıştır.

Filmin esas kahramanı Galip Beyin filmin olay akışı dahilindeki kimlik dönüşümü, Rusların temsili bağlamında bu filmi diğerlerinden farklı kılmaktadır. Galip Bey, aslında Rus prensi Grisko'dur. Babası bir Kafkas Türk'ü, annesi ise bir Rus prensesi olan Grisko, süreç

içinde çarlık rejiminin Kafkas Türklerine uyguladığı zulme daha fazla dayanamayarak Türk kimliğine tutunur ve kendisine Galip adını vererek zalim Ruslara karşı mücadele eden bir kahramana dönüşür. Rus kültürü ile yetiştirilmiş, asilzade konumu itibariyle ekonomik refaha ve sosyal prestije sahip birisi olmasına rağmen, özünde barındırdığı Türklük baskın gelerek tüm bunları bir kenara iten Grisko'nun Galip'e dönüşümü, aslında Türklüğü yüceltip Rusluğu ikinci plana atan veya ötekileştiren bir temsil unsuru olarak yorumlanabilir.

1968 senesinin bir başka filmi olan ve yönetmenliğini Yavuz Yalınkılıç'ın yaptığı *Kafkas Şeytanı Aslan Bey*'de de *Hacı Murat* (1967) filminde oluşturulan ve devamındaki Dış Türkler konulu tarihi filmlerde kullanılan içerik modeli görülmektedir. Filmde, kötü Rus General İlyoşin'in yüksek miktardaki vergileri ödeyemeyen Kafkas Türklerine yaptığı korkunç muameleler karşısında halkını korumak için mücadeleye girişen kahraman Aslan Bey'in öyküsü anlatılmaktadır. General İlyoşin, daha önceki filmlerde gösterilen Rus karakterlerin hiçbirisinde bulunmayan kötülükte birisidir. Affedip serbest bıraktığını söylediği esirleri arkadan vuracak kadar sözüne güvenilmez ve hain olan İlyoşin, aynı zamanda öldürdüğü bir Türk kadının cansız bedenine tecavüz edecek kadar korkunç bir kişiliğe sahiptir.



Resim 9: Türk kadının cesedine tecavüz eden General İlyoşin

General İlyoşin'in kızı İlonka ise, filmin iyi Rus karakteri olarak karşımıza çıkar. Kısa süreliğine kendisini esir alan Aslan Bey'den etkilenip ona âşık olan İlonka, babasına “*davasına hak vermedim değil*” diyerek babasının Türklere uyguladığı zulmü onaylamadığını belirtir. Daha sonra babasına, Aslan Bey'e âşık olduğunu itiraf edince çok kızan babasından dayak yer. Filmin sonunda Aslan Bey'le General İlyoşin'in boğuşması esnasında kaza kurşunu ile hazin bir şekilde ölen İlonka, “biz”den bir kahramana âşık olan insancıl “öteki” örneği olarak filmde sunulmuştur.

Yönetmenliğini Osman Fahir Seden'in üstlendiği 1969 yapımı *Osmanlı Kartalı* filmi de önceki tarihi filmlerle büyük ölçüde özdeş içerik unsurlarını ön plana çıkarmaktadır. İslam Bey isimli bir Kafkas mücahidinin General Yuri'nin kuvvetlerinin Kafkas Türklerine uyguladığı zulme karşı giriştiği kahramanca mücadeleyi anlatan filmde, yine Çarlık rejiminin simgesi olan Yuri ve yardımcısı Binbaşı Boris gibi zalim, Türk düşmanı karakterler Moskof ötekiler olarak sunumu, General Yuri'nin İslam Bey'e âşık olan kızı İlonka gibi iyi karakterlerin varlığı ile bir ölçüde dengelenmiştir. Filmde, önceki filmlerdeki gibi Rus karakterlerin kimliğini vurgulayıcı kilise sahneleri, kilise müzikleri ve arka planda çalan Rus marşları gibi unsurlar kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, önceki filmlerden farklı olarak bu filmde bir Rus-Ortodoks rahip karakteri de kullanılmıştır. Film boyunca Rus subayların her karşılaştıklarında elini öperek saygılarını sundukları ve bu suretle de dini kimliklerinin vurgulandığı sahnelerde gözükten Fedor Aleksiyeviç isimli bu rahibin, ilerleyen sahnelerde aslında filmin kahramanı İslam Bey'in çocukken kaçırılıp Ruslar tarafından büyütülen kardeşi Ahmet olduğu anlaşılır. Ahmet, gerçek kimliğini asla unutmamış ve gizli gizli Ruslara karşı faaliyet göstermektedir.



Resim 10: Ortodoks rahibinin elini öpen Rus subaylar

Rus subay ve askerlerin Türk köylerine yaptığı baskınlar, esirlere yaptıkları işkenceler, baygın yatan esir Türk kadınına (Hacı Murat'ın kızı Nilüfer) uyguladıkları cinsel taciz gibi görsel sunumların yanı sıra, filmde Rus ötekinin kurgusu, söylemler üzerinden de inşa edilmiştir. General Yuri'nin, esir aldıkları Nilüfer'i görünce “*Demek dağların kartalı, Osmanlının iftihar, İslam'ın kılıcı Hacı Murat'ın kızı bu ha?*” demesi, izleyicinin gözünde “biz” in kimliğinin tarihi ve dini boyutlarını vurgulayarak, karşı tarafın diyalektik bir algıyla “öteki” olmasını güçlendirici bir ifadedir. Benzer ifadelerin sıklıkla kullanıldığı filmde, gerek “biz” gerekse “öteki” nin etnik kökenlerine yönelik ilginç göndermeler de mevcuttur. Hacı Murat'ın yakın adamlarından birisi, sonradan Müslüman olmuş bir Rus'tur. Hacı Murat'ın elinde esir olarak bulunan Prens İvan, bu adama aslen Rus olduğunu ve halkına ihanet etmeyerek kendisini salıvermesini söyleyince, adam Prensi serbest bırakır. Benzer şekilde, küçük yaşta itibaren Ruslar tarafından büyütülmüş ve hatta bir Ortodoks din adamı olmuş olmasına rağmen, asıl kökenini ve kimliğini asla unutmamış ve Türk'ün davasına hizmet etmiştir. Dolayısıyla Rus, her daim Rus'tur. Tıpkı Türk'ün her daim Türk kaldığı gibi.

Natuk Baytan'ın yönetmiş olduğu 1971 yapımı *Kaf Dağını Terk Edenler* adlı film, Dış Türkler temasıyla oluşturulmuş bir film olmakla birlikte, filmde Rus askerlerine direnen Çerkezlerin öyküsü anlatılmaktadır. Çerkezlerin Müslüman olması, Kafkasya'da Rus işgal ve zulmüne karşı Türkler gibi diğer Kafkas halklarıyla birlikte direnmiş olmaları ve Osmanlı'nın millet sistemi dahilinde Türklerle beraber İslam milleti kategorisi altında birlikte yer almış olmaları gibi çeşitli tarihi/kültürel etkenlerden kaynaklanması muhtemel bir algıyla Çerkezlerin açıkça olmasa da dolaylı olarak Dış Türkler gibi sunulduğu bu filmde de, Rus askerlerinin Müslüman Çerkez köylerine yaptıkları baskınlar, sivillere yapılan eziyetler ön plana çıkmaktadır. Filmde, Rus Albay Rakimov ve yardımcısı Teğmen İvanoviç, Çerkezlere zulmeden iki kötü karakter olarak yer alırken, bu ikilinin işbirlikçisi olarak Çerkez Karabatan Bey kendi halkına ihanet eden bir karakter olarak karşımıza çıkar. Filmin sonunda ana karakterlerden Susran'ın “*Artık bize bu topraklarda hayat hakkı tanımayacaklarına inandım. Kalanları toplayıp yeni vatanımıza, Türkiye'ye gideceğiz*” sözleri de Kafkas halklarının Rus işgali karşısında Osmanlı topraklarına göçüne işaret ederken, bir yandan da Türk kimliğinin dini boyutunu oluşturan Müslümanlığın birleştirici yönüne ve Osmanlı'nın zulme uğrayan halklara kucak açan göçmen (muhacir) politikasına gönderme yapar.

1972 yapımı *Hacı Murat'ın İntikamı*, ilk iki *Hacı Murat* filminden farklı olarak Yavuz Figenli tarafından çekilmiştir. Önceki iki filmdeki gibi Kırım Savaşı sonrasında Rusya'nın

Kafkasları işgal sürecini konu alan filmde, önceki tarihi filmlerde görülen içerik modeli aynen uygulanmıştır. Türk köylerini basıp yakan ve sivilleri öldüren Rus askerleri, Türk esirlere yapılan korkunç işkenceler ve hakaretler gibi önceki filmlerde de görülen tipten sahneler sıkça yer almaktadır. Bütün bu zulmün esas sorumlusu olan filmin baş kötü karakteri Prens Boronsov, Türk düşmanlığını film boyunca sergiler. Şeyh Şamil'in ardından direniş hareketinin başına geçen Hacı Murat'ı da esir alan Boronsov, Hacı Murat'ı antik Roma'daki köle gladyatör dövüşlerini andıran bir sahnede Karya adlı bir Rus'la dövüşmeye zorlar. Karya'ya bir kılıç verilir, ancak Murat silahsızdır. Boronsov'un nişanlısı Prenses Katya bu duruma itiraz edince Boronsov "*O bir Türk esiri, Türklere eşit şart tanınmaz*" diyerek Türklere duyduğu nefreti vurgular.

Filmde, dini değerlere yapılan saldırılar üzerinden de kötü Rus karakterlerin düşmanca ötekiliği vurgulanmaktadır. Hacı Murat'ın köyüne giden Rus askerleri mescidi basarlar ve Murat'ın imam olan babasını öldürüp mescitteki cemaati esir alırlar. Kendilerinden olmayanların dini değerlerini hiçe sayan Rusların ötekiliği daha da derinleştirilmiş olur.

Filmin iyi Rus karakterleri, önceki filmlerde olduğu gibi yine kadınlardır. Hacı Murat'a âşık olan Prenses Katya ve yardımcısı Nataşa, zindanda yaralı esir tutulan Murat'ı serbest bırakırlar. Murat'ın "Teşekkür ederim Nataşa, içinizde sizin gibi insanların bulunması anlatılamayacak kadar güzel bir şey" sözleri, çoğu zalim Rusların arasında da iyilerin bulunabileceğine yönelik bir vurguyu belirtir.

Hacı Murat'a aşkı ilan ederek Müslüman olan Katya'nın bu dönüşümü, Katya'yı "öteki" evreninden kopararak "biz" evrenine dahil eder. Şeyh Şamil'in köyüne giden Katya'ya ilk başta şüpheyle yaklaşır "Bir Rus'a ne kadar güvenebiliriz?" diyen köylülere "Ben buraya Müslüman olarak geldim. Müslümanlığa ve sizin davanıza adadım kendimi. Adım Katya değil Ayşe" diye cevap veren Katya, artık başka bir kimliğe sahiptir ve toplumsal kabul elde eder. Ardından askerleriyle köye gelen Prens Boronsov'un "*Demek bizi Türklere sattın ha?*" sözleri üzerine Katya "*Türklere satmadım, Türk oldum*" diye cevap verir. "*Öyleyse sen de Türkler gibi öleceksin*" diyen Boronsov Katya'yı vurur. Yere düşen Katya'nın yanına "*Katya! Katya!*" diye bağırarak koşan Hacı Murat'a Katya son nefesinde "*Hayır, Ayşe*" diyerek, izleyicinin gözünde "biz"den birisi olarak ölür.

Filmde sadece Ruslar değil, kötü karakterler olarak "içimizdeki hainler" olarak tanımlanabilecek işbirlikçiler de mevcuttur. Şeyh Şamil'in oğlu ve Şamil'in adamlarından Abdülrahim, bu işbirlikçi hain tiplemesinin iki örneği olarak karşımıza çıkar. İkisi de

ihametlerinin bedelini hayatlarıyla ödeyen bu karakterler de filmin hikaye akışı içinde “biz” kategorisinden çıkarak “öteki”nin evrenine dahil olurlar.

Osman Fahir Seden’in yönettiği 1973 yapımı *Gazi Kadın* adlı film, ana karakterin bir kadın olması ve Dış Türkler teması yerine Rus işgaline uğrayan Doğu Anadolu’daki Türkleri ele alması itibariyle Rus karakterlere yer veren önceki tarihi filmlerden farklıdır. 93 Harbi esnasında cepheye gidip bir daha haber alınamayan kocası Ahmet’i bulmak için zorlu bir yolculuğa çıkan Zeynep’in öyküsünün anlatıldığı filmde, dini semboller üzerinden “biz” ve “öteki” vurgusunun güçlendirildiği kilise ve namaz sahneleri dikkati çekmektedir. Rus subayların kilisede dua ettikleri ve padişah II. Abdülhamit’in namaz kılma sahneleri, izleyiciye dini kimlikler üzerinden karşıtların bir arada anlamlı varlığını gösterir niteliktedir.



Resim 11: Kilisede dua eden Rus subaylar



Resim 12: Namaz kılan padişah II. Abdülhamit

Kimlikler üzerinden kurulan ötekilik, düşmanlık ve ötekinin kötü muameleleri ile daha da güçlendirilir. Rusların eline esir düşen Zeynep, Rus kumandanın tacizine uğrar. Kumandana direnince, zindanda çok kötü koşullar altında kalmaya zorlanır. Rusların işgal ettikleri bölgelerdeki Müslümanları esir kamplarına götürme sahneleri ile Rus zulmü teması daha da pekiştirilir. İlerleyen sahnelerde Zeynep'in kocası Ahmet'in aslında ölmediğini ve Seydikof sahte kimliğiyle filmin baş kötü karakteri Prens İgor'un erkanına sızmış bir Osmanlı casusu olduğu ortaya çıkar. Zindandan kurtulan Zeynep ve kocası Ahmet yeniden birbirlerine kavuşur ve Ahmet'e âşık olan Prenses Katyuşka'nın yardımlarıyla Osmanlı topraklarına geri dönerler.

Natuk Baytan'ın yönettiği 1973 yapımı *Zaloğlu Rüstem* filmi, tarihi gerçeklikle pek alakası olmayan bir tarihsel kurgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Esasen İranlı şair Firdevsi'nin *Şeyhname* adlı eserinde bahsedilen efsanevi Rüstem, tahminen Orta çağ sonlarında hikayesi geçen bu filmde Anadolu bir kahraman savaşçı olarak sunulmuştur. Rüstem'in Haçlı orduları kumandanını öldürmesi üzerine, kumandanın kardeşi Malta başpiskoposunun sözleri, filmdeki baş kötü karakteri izleyiciye şu şekilde tanıtır:

“Onun hakkından gelecek birini biliyorum. Kafkasya ’nun hâkimi, Müslüman ve Türk düşmanı, kara papaz namıyla ün salmış Alexander Raspotin İvan İvanoviç, Zaloğlu Rüstem’in hakkından gelecek tek kişidir. Haber gönderelim. Zaloğlu’nun Türk ve Müslüman olduğunu duyunca zevkle bu işi bitirecektir”

Filmin baş kötü karakteri Rus Raspotin’in bahsi geçen Türk ve Müslüman düşmanlığı, bu karakterin film içindeki görsel sunumundan önce izleyiciyi kötücül bir “öteki”ye hazırlamaktadır. Nitekim, Raspotin, önceki filmlerde görülen kötü Rus karakterlerin hepsinden daha zalim ve vahşi birisi olarak karşımıza çıkar. Parmaklarına yapıştırdığı bıçaklarla *Elm Sokağı Kâbusu* (1984) filminin baş karakteri Freddie Krueger’ı andıran Raspotin, akli dengesi pek yerinde olmayan vahşi bir Türk düşmanı olarak sunulur.



Resim 13: Raspotin

Raspotin’in filmde geçen şu sözleri, kendisinin Türk ve Müslüman düşmanlığının takıntılı derecede olduğunu göstermektedir:

(Müslüman esire) “*Ya öyle mi? Demek kalbinde iman var senin. Şunu bir görelim var mı yok mu. (Demir pençelerle elini göğsüne saplayıp esirin kalbini söker) Şu pis kalbi köpeklere yedirin, şu leşi de götürüp atın*”

“*Bir Müslüman p.çiydi. Kalbinde iman varmış dediler baktım yoktu...Yeryüzündeki bütün Müslümanların kalbini çıkarıp bakacağım.*”

“*Türk ve Müslüman ha! Onun kanını içmekten zevk duyacağım... Onun canını ben alacağım. BEN ALLAH'IM, BEN ALLAH'IM!*”

Emrindeki askerleri Müslüman köylerine saldırtıp sivilleri öldürten ve Rüstem'in oğlunun kafasını kestiren Raspotin'in yanı sıra filmde başka bir kötü Rus karakter de mevcuttur. Prenses İlyona, önceki tarihi filmlerdeki iyi ve insancıl Rus prenseslerin aksine, Raspotin gibi Türklerden ve Müslümanlardan nefret eden zalim birisidir. Esir aldığı Rüstem'e bizzat kendisi işkence eden, elinde tuttuğu esirleri ölümüne dövuştüren ve Rus gemilerine kürek mahkûmu olarak satan İlyona, Moskof'un kadın versiyonu olarak karşımıza çıkar.

Yavuz Figenli'nin yönettiği 1974 yapımı *Baba Yiğit* adlı filmde de *Kaf Dağını Terk Edenler* (1971) gibi Ruslara karşı Kafkasya'da mücadele veren Çerkezlerin öyküsü anlatılmaktadır. Önceki filmlere benzer şekilde Çerkez köylerini basıp sivilleri öldüren ve onlara zulmeden Rus askerlerinin başında bulunan Teğmen Zarkov, filmin baş kötü karakteridir. Zarkov'un zulmü karşısında filmde Çerkez köylüler Rus askerlerinden “domuzlar” diye bahsetmektedir.

60'ların sonlarından itibaren çekilen ve Dış Türkler teması dahilinde Rus karakterler üzerinden Rusların temsillerine yer veren filmlerin arasında, *501 Numaralı Hücre* (1967)'den sonra Sovyet döneminde hikayesi geçen ikinci film, Mehmet Kılıç'ın yönettiği 1977 yapımı *Güneş Ne Zaman Doğacak* adlı filmidir. *501 Numaralı Hücre* gibi anti-Sovyet propagandası içeren bu filmde, Sovyet idaresi altındaki Kırım Türklerinin rejimin baskısı altındaki zorlu hayatları konu edilmektedir.

Açılış sahnesinde, filmin kahramanı Yavuz Mehmedov, Sovyet rejiminin kapısına kilit vurduğu köy camisinin kapısını açar ve ezan okur. Köyü basan Sovyet askerleri Mehmedov'u yakalayarak sorguya çekerler. Askerlerden birinin Mehmedov'a yönelik şu sözleri, filmdeki Sovyet eleştirisinin dini temelli niteliğini en baştan vurgulamaktadır:

“Demek ezanı okuduğunu inkâr ediyorsun. Bizi boşuna din, ahlak, Allah masallarıyla uyutmaya çalışma yoksa baban gibi sen de esir kampında çürürsün. Tek inanç kaynağının parti ve rejim olduğunu kabul et”

Sovyet rejiminin dini özgürlükleri kısıtlayıcı ve inancı dışlayıcı uygulamalarını vurgulamasının yanı sıra, bu ifadeden rejimin dinleri reddeden, ama onların yerine rejime duyulan inanç ve bağlılıktan kaynaklanan bir çeşit sivil din oluşturduğu vurgusu çıkarılabilir. Sovyet rejiminde dinin bir tür akıl hastalığı olarak kabul edildiği vurgusuyla deli olarak yaftalanan Mehmedov hastaneye götürülür ve kendisine çeşitli iğneler yapılır. Bunun, insanların inançlarını ve maneviyatını yok etmeye çalışan bir rejim olduğu propagandası, filmin ana karakterlerinden Alpgiray Nuriyev’e, ziyaret ettiği ilkokuldaki bir kadın görevlinin “Allahsızlığı Yayma Kürsüsü başkanı” olarak tanıtılmasıyla devam eder. Anti-komünist literatürde sıklıkla geçen “Komünistler dinsizdir” söylemini destekleyici bu tip temsillerin kullanımının ardından, “Komünistlerde aile yoktur” söylemini destekleyici temsillerin sunumu başlar. Okuldaki bir kadın öğretmen Nuriyev’e şunları söyler:

“200 lira normal evlilikten çocuğu olanlara veriyoruz. Evlilik dışı çocuğu olanlara ise 600 lira veriyoruz. Fakat bir türlü yıkamadık şu çağdışı evlilik müessesesini”

“Efendim, ilerde partimizin belkemiğini teşkil edecek olan bu evlilik dışı gençleri yetiştirmedeki başarımızı belirtirsiniz umarım”

Sovyet rejiminin, aile kurumunu yok etmeye çalışan bir rejim olarak sunumu filmde daha da vahim bir hal alır. İlkokul çocuklarının bile birbirleriyle cinsel ilişkiye girmeye teşvik edildiğini ve rejim müfettişlerinin onaylamadığı çocukların bu cinsel deneyimlerden dışlandığını görürüz. Okuldaki kadın öğretmen, Olgana adlı bir kız öğrenciye *“Artık Dimitri ile yatmayacaksın. Öteki arkadaşlarıyla olsa da fark etmez. Üstelik ilerde mutlu bir dünya kurabilmemiz için Parti (SSCB Komünist Partisi) böyle istiyor. Biz onlardan daha mı iyi bileceğiz?”* demesi, Türk toplumunun kültüründe önemli yer tutan ailenin kutsiyeti ve evlilik dışı (hele ki çocuk yaşta) cinselliğin uygun görülmemesi gibi kültürel normlara tamamen aykırı bir ortamı seyirciye sunar.

Sınıftaki Petriç isimli bir erkek çocuk, rejimi sorgulayan ve eleştiren sözler sarf etmesi üzerine okuldan kovulur. Petriç, Rus karakterlere yer veren Türk filmleri arasında ilk defa yer verilen çocuk karakterdir. Bunun yanı sıra, Rus toplumunun içinde de rejime muhalif her yaştan insanın var olduğuna dair bir mesaj verilir.



Resim 14: Sovyet rejimini eleştiren Petriç



Resim 15: Olgana ve öğretmeni

Filmde, Sovyet rejiminin, sosyalizmin eşitlik ilkesine aykırı uygulamalara göz yumduğu ve sosyo-ekonomik eşitliğin aslında bir rejim aldatmacası olduğu mesajı da verilmektedir. Askerleri çalıştırarak askeri arazide kendisi için bir balıkçı köşkü yaptırmış olan bir Rus general, istihbarat örgütü yetkilisi Nuriyev'den, bu konuyla ilgili kendisine açılmış olan soruşturmanın kapanması hususunda yardım ister. Generalin “*İşçi sınıfı, hizmetkarlarına (bize) hizmet etmelidir*” sözü, Sovyet rejiminin aslında işçi sınıfına dayanan değil, işçi sınıfını sömüren bir kandırmaca olduğu vurgusunu yapmaktadır.

Namaz kıldığı için Rus askerlerince dövülen Mehmedov, annesinin ölümü üzerine Türkiye'ye iltica etmeye karar verir. Kendisi gibi iltica etmeyi planlayan Nuriyev'le birlikte arka plandaki “Çırpıncı Karadeniz” şarkısı eşliğinde deniz yoluyla Türkiye'ye kaçarlar. Filmde Nuriyev'in, sürekli olarak Türkiye'den “özgürlükler ülkesi” ve “anavatan” olarak bahsetmesi, baskıcı Sovyet Rusya'dan kaçan soydaşların ait oldukları özgür anavatana dönmüş olmaktan duydukları mutluluğu izleyiciye iletir.

Film oldukça hazinli bir sonla biter. Annesini döven askerleri öldürmüş olduğu için Sovyetler Birliği'nde rejim düşmanı bir suçlu ilan edilen ve Türkiye'den iadesi talep edilen Mehmedov, SSCB ile Türkiye arasındaki anlaşma gereği iade edilir. Türkiye sınırını geçtiği gibi Sovyet askerleri tarafından infaz edilir. 1945 senesinde Türkiye'ye sığınmış 195 Azerbaycan Sosyalist Cumhuriyeti askerinin iade edilmelerinin ardından infaz edildikleri Boraltan Köprüsü olayı ile benzerlik kuran filmin, aslında bu olaya atfedilmiş olduğu kapanış jeneriğinde belirtilir.

Filmde, Ruslara yönelik doğrudan bir gönderme yoktur. Filmin eleştirel hikayesinin doğrudan hedefi Sovyet rejimidir. Hatta, bu ülkenin SSCB olduğu bile açıkça telaffuz edilmez. Ancak, filmdeki ana karakterlerin Kırım Türkü olması, onların dini kimliğine yönelik saldırı ve hakaretler, Türkiye ile kurulan anavatan bağı gibi unsurlar aracılığıyla, hali hazırda Türk toplumunun zihninde oluşmuş tarihsel/ideolojik Moskof tiplemesi, bu haliyle Sovyet rejiminin ana unsuru olarak sunulmuştur. Dolayısıyla izleyici “biz”den olan kahramanların karşısında düşman “ötekiler” olarak Rusların olduğunun farkındadır. Filmin bir propaganda filmi olarak çekilmesi, yönetmenin siyasi kimliği ile de bağlantılı bir durum olarak değerlendirilebilir. Filmin yönetmeni Mehmet Kılıç, o dönemin milliyetçi-muhafazakâr gençlik örgütü Milli Türk Talebe Birliği çıkışlıdır (Köseoğlu, 2013: 143). Nitekim, film gösterimi girdiğinde özellikle ülkücü kesimin yoğun ilgisini çekmiş ve filmin gösterildiği sinema salonları MHP'nin adeta propaganda bürolarına dönüşmüş, hatta Kahramanmaraş'taki bir sinema salonundaki gösterimi sırasında salona ses bombası atılması, Maraş Katliamı

(1978) olarak bilinen vahim olayların başlamasına yol açmıştır (Birand, 2010: 80-81). Soğuk Savaşın Türk siyasi arenasına yansımaları dahilinde ülkede yükselen radikal sağ ve sol kutuplaşması ortamında, Türk sağının anti-komünist söylemlerinden beslenen film, aynı zamanda da kitleleri etkilemek amacıyla bir ideolojik propaganda aracı olmuş, dolayısıyla sinema ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkinin oldukça işlevsel bir örneğini teşkil etmiştir.

Güneş Ne Zaman Doğacak filmini takiben, Soğuk Savaş döneminin sona erişine kadar, Rus karakterlerin temsillerine yer veren herhangi bir Türk filmi çekilmemiştir. 1977 ile 1991 arasında on dört yıllık uzun, sayılabilecek bir dönemde neden Rusların temsillerine yer verilmediği sorusunun kesin cevaplarını verebilmek mümkün olmamakla birlikte, 12 Eylül darbesi sonrasındaki iki yıllık sıkıyönetim döneminde Türk sinemasındaki film üretimindeki düşüş, darbe sonrası dönemde devlet tarafından uygulanan toplumun depolitizasyonu sürecinde film yapımcılarının 12 Eylül öncesi ideolojik kamplaşmaların adeta bir simgesi olan Rus imgesini göstermekten kaçınması ve SSCB Komünist Partisi genel sekreteri Mihail Gorbaçov tarafından 1980’lerde uygulamaya konulan *glasnost* (açılım) ve *perestroyka* (yeniden yapılanma) politikalarıyla Soğuk Savaş sürecinde gözlenen yumuşama dahilinde Türk sinemasında Rus ötekilere ihtiyaç duyulmaması gibi muhtemel sebeplerden bahsedilebilir.

Buraya kadar ele alınan filmlere genel olarak bakıldığında, Türk sinemasında Rusların temsilleri bağlamında, Osmanlı-Rus rekabetinde kaynaklarını bulan, resmi tarih anlatımı ve sözlü tarih aktarımlarıyla Türk toplumunun kolektif hafızasında canlı tutulan bir Rus/Moskof imajının, Soğuk Savaş döneminde Türkiye’nin Batı Bloku ile yakınlaşması ve Türk toplumunun çeşitli siyasi kesimlerince paylaşılan komünizm korkusu ve düşmanlığının ışığında yeni bir içerikle yeniden üretildiğini ve çoğunlukla, milliyetçi ve dini söylem ve temsillerle harmanlanmış “Esaret altındaki dış Türkler” teması dahilinde Türk sinemasında ötekileştirilmiş bir Rus imajının sıklıkla gösterildiğini görmekteyiz. Bu ötekileştirme çoğunlukla devlet ve iktidarın gücünü simgeleyen, iktidar mekanizmasının bir parçası olan subay, asilzade, asker, polis gibi resmi nitelikli karakterler üzerinden gerçekleştirilirken, sivil Rus’un temsillerine çok az yer verilmiş, bu temsillerde de sivil Ruslar, görece daha insancıl veya nötr karakterler olarak sunulmuştur.

Ele alınan filmlerde gözlenen ikinci bir durum da Rusluğun ulusal değil, etnik anlamının ön plana çıkarılmış olmasıdır. Ele alından filmlerin hepsinde Rus karakterler, Rus etnik kökenleri ve Ortodoks dini kimlikleri ile Müslüman-Türk etnisitesinin karşısındaki bir öteki kategorisinde yer almıştır. Hikayeleri henüz modern anlamda bir ulustan bahsedemeyeceğimiz

Çarlık döneminde geçen tarihi filmlerde bu etnik vurgunun olması belki normal karşılanabilir, ancak özellikle, Sovyetler Birliği dönemini ele alan 501 Numaralı Hücre filminde de Ruslar, SSCB vatandaşı olarak değil, Sovyetler Birliği'nin adeta dominant ve ayrıcalıklı bir kesimi olan etnik Rus olarak sunulmuştur.

Son olarak, cinsiyet bağlamında göze çarpan bir bulgu da Rus karakterler kötü ve iyi karakterler olarak ele alındığında, Neredeyse tüm Rus erkeklerin kötü, zalim ve Türk düşmanı, kadın karakterlerin ise çoğunlukla naif, insancıl ve iyi olarak yansıtılmış olmasıdır. Ancak, bu durum da bu kadınları “öteki” olmaktan kurtaramaz. *Hacı Murat'ın İntikamı* (1972) filminde Murat'ın kendisini kurtaran Nataşa'ya “*Teşekkür ederim Nataşa, içinizde sizin gibi insanların bulunması anlatılamayacak kadar güzel bir şey*” demesi bu genel durumu özetlemektedir. Nataşa iyidir, ancak “içinizden” vurgusu ile halen bir Rus'tur. Genel olarak kötücül olan ötekinin içinden çıkan iyi bir azınlık, bir istisnadır. Bu filmlerdeki kadın karakterler, ancak ana kahramanla evlenmeleri ve Müslüman olmalarıyla “öteki”nin kapsamından çıkıp “biz”e dahil olabilirler.

Soğuk Savaş döneminde çekilmiş olan Türk filmlerinde temsil edilen Ruslar, bu filmlerdeki Türkler nasıl Dış Türklerse, benzer şekilde Dış Ruslar'dır. Soğuk Savaş'ın sona ermesini takiben değişen sosyal koşullar ve Türkiye'de gözlenen yeni toplumsal olguların ışığında, 1990'lı yıllarla beraber artık “İçimizdeki Ruslar”ın temsillerini içeren Türk filmleri çekilecektir.

3.2.Soğuk Savaş Sonrası Dönemde Türk Sinemasında Rus Temsilleri

9 Kasım 1989'da Demokratik ve Federal Almanya Cumhuriyetlerini birbirinden ayıran Berlin Duvarı'nın yıkılması, dünya tarihinde yeni bir dönemin başlangıcını simgelemektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında çift kutuplu dünya siyaseti, yani Soğuk Savaş'ın, Doğu Bloku'nun lider ülkesi pozisyonundaki Sovyetler Birliği'ndeki değişim rüzgarlarıyla beraber artık sonunun yaklaştığı tüm dünya toplumlarınca beklenen bir gelişmeydi. Nitekim, 25 Aralık 1991'de Sovyetler Birliği'nin lağvedilmesiyle Soğuk Savaş resmen sona ermiş ve eski Sovyet Cumhuriyetleri bağımsızlıklarını kazanmıştır. Bu cumhuriyetlerden birisi olan Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti, sosyalist rejimin sona erişile Rusya Federasyonu adını almıştır.

Sovyetler Birliği'nin dağılımını takiben, Türkiye ve Rusya arasında uzun süredir düşük seviyede olan siyasi, kültürel ve ekonomik ilişkiler yeniden canlanmaya başlamıştır. İki devlet arasında artan bu ilişkilerin toplumsal bir yansıması olarak iki ülkenin toplumlarının birbirlerini daha iyi tanıyabileceği iletişim ve etkileşim ağları da ortaya çıkmıştır. İki ülke arasında eğitim, bilimsel araştırmalar, ekonomi ve ticaret gibi çeşitli alanlarda imzalanan iş birliği protokolleri ile iki ülkeden uzmanların ve sermaye sahiplerinin bir araya gelebildiği ağlar kurulurken, bir yandan da sınırların açılmasıyla iki ülkeden sıradan vatandaşların ticari, kültürel ve turistik amaçlarla karşılıklı ziyaretlerinin önü açılmıştır (Başaran, 2015: 121).

Soğuk Savaş döneminde Ruslara ve Rusya'ya dair Türk toplumunun sahip olduğu bilgiler, büyük ölçüde iki ülke arasındaki ilişkilerin tarihsel arka planından ve Batı Bloku'ndan edinilen bilgiler ve Sovyetler Birliği'nden Türkiye'ye iltica edenlerin anlatıları gibi ikincil kaynaklardan oluşmaktaydı. Sovyetlerin dağılmasını takiben iki ülke ve toplumları arasında başlayan ilişkiler sürecinde, Türk toplumu Rusları birinci elden tanıma fırsatı bulmuştur. Özellikle, Türkiye'de Rus insanının görünürlüğünün 90'lı yıllarda artmaya başlamasıyla beraber, bu görünürlüğün meydana getirdiği yeni toplumsal olgular, Türk sinemasına yansımaya başlamıştır.

Soğuk Savaş sonrası dönemde Rus karakterlere yer veren ilk film olarak karşımıza Semir Aslanyürek'in yönettiği 1992 yapımı *Vagon* çıkmaktadır. SSCB'nin dağılmasıyla, çeşitli sosyalist örgütlerden burs alan pek çok yabancı öğrenci gibi sınır dışı edilen bir gencin öyküsünün anlatıldığı film (Özgüç, 2012), gerek izlenebilir bir kopyasına erişilememiş olunması, gerekse Türk-Rus ortak yapımı olması itibarıyla bu çalışmaya dahil edilememiştir.

Bu bağlamda, Soğuk Savaş sonrası Türk sinemasında ele alınabilecek ilk film, Yavuz Turgul'un yönettiği *Eşkîya* (1996)'dır. Hapishaneden çıkınca gençlik aşkını bulmak için İstanbul'a gelen eski bir eşkıyanın hikayesinin anlatıldığı filmde, Tarlabası'ndaki bir pansiyonda tek başına yaşayan Andrey Mişkin adındaki yaşlı bir Rus, bu dönemin filmlerinde karşımıza çıkan ilk Rus karakterdir. Henüz çocukken ailesiyle birlikte Ekim Devrimi'nden kaçıp İstanbul'a yerleşen Beyaz Ruslar'dan⁴ biri olan Mişkin, filmin hikayesinde ağırlığı olmayan bir yan karakterdir. Mişkin, aslında anavatanını seven, ancak oradan göç etmelerine yol açan komünistlerden hazzetmeyen birisidir. Rusya'ya dönememesinin sebebi olarak komünistleri gören Mişkin "*Hiç sevmem kızılıarı. Ülkeyi mahvettiler*" sözleriyle Sovyet rejimine olan tepkisini dile getirir. Pansiyonda kalan bir Türk komşusunun intihar etmesinden çok etkilenen Mişkin "*Sen de artık vatanına dönmelisin Andruşka Mişkin. Kendi topraklarına gömülmelisin. Varsın komünistler geri dönsün*" diye hazin bir şekilde kendi kendine söylenir.

Andrey Mişkin karakteri, daha önceki Türk filmlerinde konu edilen Dış Rusların aksine, Türkiye'de yaşayan "içimizden" bir Rus'tur. Ekim Devrimi'ni takip eden yıllarda Osmanlı topraklarına göç eden ve çoğunlukla İstanbul'a yerleşen Beyaz Ruslardan birisidir. Ancak, Mişkin'in filmdeki varlığı, sinema ve toplumsal gerçeklik ilişkisi bağlamında, artık Türkiye'de gözle görülür bir nüfusları bulunmayan Beyaz Ruslar'ı bir toplumsal grup veya olgu olarak temsil etmekten ziyade, İstanbul'un çok-kültürlü ve kozmopolit yapısını vurgulayan bir detay olmaktan ileri gitmemektedir. Türk sinemasında gayrimüslim azınlık karakterlerin yoğun biçimde yüklenmiş olduğu bu işlevi Balcı (2013) şu şekilde açıklamaktadır:

"Film öyküleri içinde hiçbir önemleri olmayan gayrimüslim figürlerin tek işlevi, İstanbul'un kozmopolit yapısına vurguda bulunmaktır" (Balcı, 2013, s.105).

"İçimizdeki Rus"u Andrey Mişkin örneğinde olduğu gibi bir detay değil, Türkiye'de gözlenen yeni toplumsal olgular ışığında temsil etmek hususunda yönetmenlerin ihtiyaç duyabileceği bir sosyal kaynak, aslında Sovyetler Birliği'nin dağılışıını takiben oldukça kısa bir sürede Türkiye'de ortaya çıkmıştır. Türkiye ve Rusya Federasyonu arasındaki ilişkilerin artışa geçmesiyle beraber, komünist ekonomi modelinden serbest piyasa ekonomisine geçiş sürecinde sıkıntılar yaşayan Rusya'nın pek çok vatandaşının bu yıllarda ekonomik sebeplerle Türkiye'nin İstanbul gibi gelişmiş ve Trabzon gibi Gürcistan sınırına yakın şehirlerde gerek kalıcı gerek geçici varlıklarının ve görünürlüklerinin artması, "içimizdeki Ruslar" olgusunu

⁴ Burada Beyaz Rus, Beyaz Rusya ülkesi vatandaşı anlamında değil, 1917 Devrimi'ne karşı olan Ruslar anlamında kullanılmıştır.

ön plana çıkarmıştır. Bavul ticareti olarak anılan küçük çaplı ticari ziyaretlerle ve bir iş bulmak amacıyla Türkiye'ye gelen bu Ruslar'ın büyük çoğunluğunun kadın olması ve Türkiye'deki istihdam fırsatlarının bu kadın iş gücü arzını karşılayabilecek durumda olmaması sebebiyle, Türk toplumunun gündemine giren yeni bir toplumsal olgu olarak Nataşalar ortaya çıkmıştır. Fuhuş sektöründe çalışan Rus kadınlara verilen ve toplumsal kabul gören bu isim, "içimizdeki Ruslar"ı tanımlamada, algılamada ve ötekileştirmede kullanılan bir terime dönüşmüştür.

Nataşaların 90'lı yıllarla beraber Türkiye'de giderek artan varlıkları, ekonomik bir sebepten kaynaklansa da farklı kültürlerden gelen iki toplumun bireylerinin karşı karşıya geldiği bir fuhuş ilişkisi bağlamında kültürel bir şoka da yol açmaktaydı:

"Muhafazakâr Türk erkeği, beklemediği bir anda güzel, sarışın, samimi, kültür düzeyi yüksek, spora, sanata, eğlenceye düşkün ancak işe ve paraya muhtaç kadınlarla tanışmanın şaşkınlığını yaşarken, diğer yanda daha ilk karşılaşmada, iyi kalpli ve saygı gördüğü Türk erkeği karşısında kayıtsız kalamayan Rus kadınları. Tamamen farklı kültürlerin insanları, bir anda bilmedikleri bir girdaba girmişlerdi" (Tekeoğlu, 2014: 2).

Türk erkeğinin yaşadığı bu kültür şokunun ötesinde, Türk kadınları nezdinde Nataşaların varlığı bir sosyal sorun olarak da görülmekteydi. İki toplumun, aralarına çizilmiş ideolojik sınırlar sebebiyle birbirleriyle yakınlaşamadıkları Soğuk Savaş dönemi sonrasında yaşanan bu rahatsızlığın bir benzeri, 1917 Ekim Devrimi'ni takiben İstanbul'a gelen Beyaz Ruslar sebebiyle de yaşanmıştı:

"1918-1920 yıllarında gelenlerin çoğu erkeklerden oluşurken Gorbaçov'un glasnost politikası yıllarında ve Yeltsin döneminde gelenlerin çoğunluğunu bayanlar oluşturuyordu. 1918-1920'li yıllarda İstanbul'da yaşayan bayanlar Haraşo olarak adlandırılırken 1980'li yılların sonu ve 1990'lı yıllarda gelen bayanlar Nataşa olarak adlandırıldı. Haraşolar da Nataşalar da Türk erkeklerini cezbedi. Türk hanımları Haroşolardan şikâyetçi olup dilekçe topladıklarına benzer şekilde Yeltsin döneminde yine Türk hanımları Nataşalardan şikâyetçi olup hatta 'Nataşalarla Mücadele Derneği' kurdular" (Başaran, 2015: 133).

Kendilerinden rahatsızlık duyan Türk kadınlarının gözünde ötekileştirilen Nataşalar, ilk etapta yaşadıkları kültür şokunu atlatan Türk erkeklerinin gözünde de süreç içinde ötekiler haline gelmiştir. Bu ötekileştirmenin sadece, para karşılığında sahip olunabilen bu kadınların kolayca metalaştırılmasından değil, aynı zamanda Türk kamuoyunda çeşitli kaynaklardan beslenerek inşa edilmiş olan bir "Batılı yabancı kadın" imajından da kaynaklanmış olduğu

iddia edilebilir. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde çalışan gurbetçilerin anlatılarından kaynağını bulan ve Türkiye'de mizah dergileri, romanlar, filmler, diziler, şarkılar gibi çeşitli popüler kültür araçlarında da klişeleştirilmiş “hafifmeşrep Batılı kadın”, “Türk erkeklerine hayran Avrupalı kadınlar”, “Batılı kadınları kocaları kıskanmaz”, “Kocaları Batılı kadınlarla ilgilenmez” gibi söylemler göz önünde bulundurulduğunda, Baltacı Mehmet Paşa'ya kendisini sunduğu efsanesine inanılan Rus çarıçesi I. Katerina'nın torunlarının da hafif ve kolay sahip olunabilir kadınlar olarak görülmesinin daha da kolaylaştığını söylemek mümkündür.

Türk sinemasında Nataşaları bir olgu olarak konu alan ilk film, Ali Özgentürk'ün yönetmenliğini yaptığı 2000 yapımı *Balalayka*'dır. Ölen babalarının vasiyeti üzerine babalarının arkadaşının Rusya'da gömülü olan naaşını Türkiye'ye getirmek için Rusya'ya giden Necati, Hasan ve Mehmet adlı üç erkek kardeşin yolları, Rusya'dan dönüş yolunda kendileriyle aynı otobüste yolculuk eden bir grup Rus kadınla kesişir. Kadınların bavul ticareti için mi yoksa fuhuş için mi Türkiye'ye gittiği konusunda birbirleriyle konuşan iki kardeşin şu diyalogları, Türk erkeğinin Rus kadınlara yönelik Nataşa algısını ortaya koymaktadır:

Hasan: *“Oğlum cennete düşmüşüz. Rus kızları çok güzel, ırkları güzel... Bunlar bavul taşımaz, yıkama yağlama yaparlar. Bunlar o yolda yani. Bunlara Aksaray'da bavul taşıtmazlar”*

Necati: (Sonradan, ağlayarak otobüse binen kadını göstererek) *“Bu da mı öyle?”*

Hasan: *“E herhalde”*.

Otobüsteki kadınların hepsi eğitilmiş, meslek sahibi insanlardır. Kendilerini kütüphaneci, öğretmen, öğrenci, aktris, balerin, tezgahçı, opera sanatçısı gibi mesleki unvanlarla tanıtan kadınların çoğunun aslında Nataşa olmak amacıyla Türkiye'ye gittikleri, Türkiye'ye giren otobüsün şoförü ile fuhuş çetesi liderinin buluştuğu sahnede anlaşılır. Kadınların tek amacı, Türkiye'de para kazanmaktır. Kardeşlerin en küçüğü Mehmet, aktris olan bir kadına Almanya'ya gidip orada çalışmasını önerince, kadın *“para lazım, çok para lazım”* diye cevap verir. Benzer şekilde otobüsün önünü *kesip eşi Luba'yı otobüsten indirmeye çalışan kocasına Luba “çalışmak istiyorum, bırak peşimi”* diye cevap verir.

Nataşaların bu dramatik öyküsünü anlatan filmde, Rus erkeklerinin de dikkat çekici temsilleri vardır. Yol kenarında duran otobüsün dışında, eşine sarılmış bir Rus kadın sürekli

“Bana gitme de ne olur” diye ağlamaktadır. Ancak kocası, eşine sarılmadan hareketsiz ve sessiz durur. Eşinin para kazanmak için Türkiye’ye gitmesini, yani Nataşalık yapmasını kabullenmiştir. İkinci bir sahnede de tumbul ve neşeli Luba’nın kocası elinde tüfekle otobüsün önünü keser ve Luba’yı otobüsten indirmek ister. Olaya müdahale eden Hasan, adama biraz para vererek “Al bunu, git votka iç” der. Otobüs yoluna devam ederken adam, elindeki para tomarına hazin bir ifadeyle bakıp yere çömelir kalır. Rusya’da yaşanan ekonomik sorunlar sebebiyle eşlerinin para karşılığı fuhuş yapmasını zorunlu olarak kabullenen, paranın gücü karşısında ailenin kutsiyetini bir kenara bırakmak zorunda kalan Rus erkeklerinin dramı, trajik bir şekilde temsil edilir.



Resim 16: Rus kadın ve kocasının vedalaşması



Resim 17: Luba'nın kocası



Resim 18: Fuhuş çetesi lideri ve Rus kadınlar

Filmin ana karakterlerinden Tanya, Türkiye'deki fuhuş çetesi ile eskiden beri bağlantısı olan ve genç yeğeni Olga'yı, bacağına protez taktırmak için Türkiye'ye götüren bir Rus kadındır. Fuhuş çetesinin lideri Olga'yı da Nataşa yapmak isteyince Tanya ona direnir. Türk kardeşlerin müdahalesi karşısında geri çekilen çete lideri, sonradan Tanya'yı öldürtür. Olga ise, kendisini seven genç otobüs muavini ile evlenir ve bir daha Rusya'ya geri dönmez.

Balalayka filmi, Nataşaların metalaştırılması ve ötekileştirilmesini dramatik bir bakış açısıyla ele alması itibariyle, Rusların sinematik temsilleri bağlamında oldukça gerçekçi ve önemli bir yapıt olarak Türkiye'deki sanat çevrelerinden çok olumlu notlar almıştır (Özgüç, 2012). Film, Nataşalara yönelik olumsuz bakış açısını kullanarak bir Nataşa stereotipini yeniden üreten değil, tam tersine bu stereotipin yanlışlığını vurgulamaktadır.

Türk toplumunda Rus kadınlara yönelik Nataşa genellemesinin mizahi bir şekilde işlendiği bir film, 2002 yapımı *Rus Gelin*'dir. Zeki Alasya'nın yönetip oynadığı filmde, Moldova'dan Türkiye'ye iltica eden bir kadın okçuluk şampiyonunun hikayesi anlatılmaktadır. Genç ve güzel bir kadın olan Lena Aslanova, aslında Hristiyan Gagavuz Türkü'dür. Ancak, film boyunca kendisine Türk karakterlerin, Moskof ve Nataşa algısıyla yaklaştıklarını gösteren pek çok sahne vardır. Okçuluk federasyonu başkanının "*orada* (Moldova'da) *mutlaka bunları elden geçirmişlerdir*" ifadesi, filmin ana karakteri Rıza Pehlivan'ın "*Ne, elin komünistiyle beni mi evlendireceksiniz? Utanmaz mısınız koskoca cihan pehlivanını bir Urus kızıyla evlendirmeye?*" sözleri ve bir adamın "*O Rus var ya, ne vercez?*" diye Lena'nın fiyatını sorması, Soğuk Savaş döneminde oluşturulmuş Rus imajına Nataşalık ve hafif kadınlık özelliklerinin atfedilmesiyle yeniden üretilen bir Rus algısını ortaya koyar. Lena'nın aslen Türk olması, Eski Sovyet topraklarından gelmesine ek olarak, Hristiyan olması itibariyle de kolay kabul görmez. Moldova'daki erkek arkadaşından hamile olduğu anlaşılınca federasyon yönetimi tarafından ahlaksızlık ve fuhuşla suçlanan Lena'ya Rıza Pehlivan sahip çıkar ve film, mutlu bir sonla biter.

Rus Gelin ve *Balalayka* gibi Türk toplumundaki Rus kadını algısına eleştirel bir gözle bakan bir başka film de Ahmet Sönmez'in yönetmiş olduğu 2012 yapımı *Elveda Katya*'dır. Rusya'da yetimhanede büyüyen Katya, babasının bir Türk olduğunu öğrenince babası Yunus'u bulmak için Trabzon'a gelir. Trabzon'da karşılaştığı kadınlar kendisine karşı önyargılıdır ve ona Nataşa muamelesi yaparlar. Babası Yunus'un evine gittiğinde Yunus'un karısı Katya'yı "*Kimsin sen Nataşa mısın nesin? Çek git kapımdan!*" diyerek kovar. Yunus'un kızları da henüz kim olduğunu bilmedikleri Katya'yı sokakta görünce şu diyaloglar yaşanır:

Kız: (ablasına) “Kız abla, nataşa bu. Buralara kadar geldiler demek.”

Katya: “Benim adım Nataşa değil, Katya.”

İkinci Kız: “Ne diyor bu? Aman boş ver muhatap olma hiç. Utanmasalar evimize bile girecekler.”

Nataşa olmakla yaftalanan Katya’yı babası Yunus da kabul etmez. Annesi Nadya’yı tanımadığını ve onun babası olmadığını söyler. Ancak Katya, babasına kendisini kabullendirmek mücadelesinden vazgeçmez ve Trabzon’da kalmaya karar verir. Orada yaşayan Olga adlı bir kadınla tanışan Katya, iş bulmak istediğini söyleyince Olga ona bir iş bulacağını söyler. Katya’yı, ona bir şirkette iş bulduğu yalanıyla kandıran Olga, Katya’yı Reşat adında bir zengin adama satmaya çalışır. Adamın elinden kurtulan Katya, onu kocasına yanaşmaya çalışan bir Nataşa zanneden, Yunus’un eşinin de hışmına uğrar. Çevresindeki herkes tarafından Nataşa olmakla yaftalanan Katya, bu duruma olan isyanını Olga ile yaptığı bir konuşmada dile getirir:

Olga: “Doğduğun yere dönsen farklı olmaz. Paran yoksa hiçsin. Bildiğim her şeyi öğretirim sana. Benim yaşıma gelince buraların kraliçesi olursun.”

Katya: “Söyle bana Olga, yiyecekmiş gibi bakan adamların, babam olacak adamın, döven kadının, senin, hepinizin istediği bu değil mi? (Nataşa olmam)”

Babasını bulmak için geldiği yerde hiç beklemediği bir şekilde Nataşalıkla yaftalanan Katya, mücadelesinden vazgeçip Rusya’ya geri döner. Katya’nın bu isyanı, aslında Türk toplumunda Rus kadınına yönelik ön yargılı yaklaşıma duyduğu tepkidir. Türkiye’ye gelmiş bir Rus kadını, ancak tek bir amaçla gelmiş olabilir ve tek bir iş yapabilir: Nataşalık.

Orhan Tekeoğlu’nun yönettiği 2013 yapımı *Öyle Sevdim Ki Seni*, çalışmak için Trabzon’a gelen Olga’nın, Rus kadınlarına yapıştırılmış Nataşa yaftası ile mücadelesini anlatmaktadır. Olga’nın mesleği öğretmenliktir. Yelena isimli arkadaşı onu öğretmenlik yapması için getirir ancak planı başkadır, *Elveda Katya*’daki hikayeye benzer şekilde Olga’yı para kazanabilmesi için fuhuşa teşvik etmektedir:

Yelena: (Olga’ya) *Para kazanmanın tek yolu bu...Ben de senin gibiydim, şimdi çok param var. Ben de normal iş aradım. Türkçe öğrendim, İngilizce öğretmenliği yaptım, yarı maaşa çalıştım, çünkü yabancısın burada. Ne kadar bilersen bil, akıllı olursan ol yabancısın. Ama*

çok güzel bir kadınsan herkesten çok para kazanabiliyorsun. Türk erkekleri çapkın, biz onlar için farklıyız. Adamlar kadınlık istiyor, para ödemeye hazırlar.”

Annesi Çernobil sebebiyle kanser olan ve kocası Sergey işsiz olan Olga, paraya çok ihtiyacı olmasına rağmen Nataşalık yapması hususundaki bu baskılara direnir. Trabzon’da sokakta rastladığı kadınlar da Rus kadınlara karşı oldukça tepkilidirler:

Birinci Kadın: *“O da bulmuştur uzatmalı bir Nataşa, boyunları devrilsin, sanki memleketlerinde adam kalmadı. Demir attılar Trabzona.”*

İkinci Kadın: *“Sanki burada da kadın kalmamış Fadime, adamların suçu yok mu. Ama adamdır işte, önce gözü kayar, sonra canı çeker.”*

Trabzonlu kadınların bu diyalogu, Trabzonlu pek çok erkeğin, şehre gelen Nataşalarla birlikte olarak eşlerini aldatması gibi gerçekliği olan bir sorunu yansıtmaktadır. Ancak, her gördükleri Rus kadını Nataşa olmakla suçlamaları, Rus kadınların Nataşa adı altında kategorileştirilip ötekileştirilmesine yol açmakta, bu açıdan da Türk erkeklerinin Rus kadınları potansiyel seks işçisi olarak metalaştırması ile uyumlu ve sorunu daha da derinleştiren bir duruma yol açmaktadır.

Filmin sonunda Olga, kendisini fuhuşa zorlayan insanların elinden, aralarında duygusal bir bağ oluşan Cemal’in yardımıyla kurtulur ve Türkiye’de iş bulma hayalinden vazgeçip ülkesine geri döner. Olga da tıpkı *Elveda Katya* filmindeki Katya gibi, Nataşalar sebebiyle Türkiye’de oluşmuş Rus kadın imajının getirdiği baskılar karşısında pes etmiştir.

Uğur Yücel’in yönetmenliğini yaptığı 2013 yapımı Soğuk adlı filmde, Nataşalık yaftası altında olumsuz muamele gören Rus kadınları değil, gerçekten Nataşa olan ve bir pavyonda çalışan İrina, Masha ve Olga adlı üç Rus kız kardeşin öyküsü anlatılmaktadır. Filmde, iki arkadaşıyla beraber üç kız kardeş ile para karşılığı fuhuş için anlaşılan Enver, kız kardeşlerin birbirleriyle sevişmesini ister, isteğini kabul etmemeleri üzerine sinirlenip kardeşlerden birini öldürür. Enver’in arkadaşlarına yönelik *“Diğerlerini de öldürelim. Üç tane Rus or.spu ölmüş, kim takar böyle davayı”* sözleri, Nataşaların değersiz, hor görülen ve metalaştırılmış statülerine işaret eder. Nitekim Enver, diğer iki kardeşi de öldürür. Kendince değersiz gördüğü üç tane yabancı seks işçisinin hesabını kimsenin sormayacağından emin oluşu, ötekileştirmenin en uç seviyesidir.

Buraya kadar ele alınan filmlerde, Türk toplumunda hali hazırda Nataşa tiplemesi üzerinden oluşturulmuş Rus kadın imajının dramatize edilmiş eleştirileri ön plana çıkmaktadır. Bir başka deyişle, var olan imajdan esinlenilerek o imajı yeniden üretmek yerine eleştirmek amacıyla oluşturulmuş temsiller mevcuttur. Bunun yanı sıra, her Rus kadının potansiyel Nataşa olduğu şeklindeki yanlış olan bir genel yargı da eleştirilmektedir.

Bu eleştirel nitelikli filmlerin yanı sıra, Türk sinemasında 2000’li yıllarda çekilen çeşitli filmlerde de Nataşa temsillerine rastlanmaktadır. Ancak, çoğunluğu komedi filmi olan bu filmlerde, Nataşa olgusuna, bahsedilen diğer filmlerdeki gibi belli bir derinlikle yaklaşılmamış, Nataşalar toplumsal yapının doğal parçaları olan detay unsurlar olarak gösterilmiştir. *Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine* (2008), *Kadri’nin Götürdüğü Yere Git* (2009), *Sümelanın Şifresi Temel* (2012), *Sen Ben Lenin* (2021) gibi filmlerde, filmlerdeki olay örgüsüne pek bir katkıları olmayan Nataşalar, detay karakterler olarak yer almaktadır. Bunun yanı sıra, Rus olmadığı halde Nataşa kapsamına alınarak sunulmuş olan karakterlere yer veren filmler de mevcuttur. *Gemide* (1998), *Laleli’de Bir Azize* (1999) ve *Hemşo* (2000) filmlerindeki Romanyalı ve *Sonbahar* (2008) filmindeki Gürcü seks işçileri, Nataşa kavramına atfedilmiş özelliklerle sunulmuştur. Bu durumun aslında Nataşa teriminin anlamının süreç içinde geçirdiği dönüşümle de ilgisi vardır. Zira, Türkiye’ye Doğu Bloku’nun yıkılmasını takiben gelen ilk seks işçilerinin Rus olmasını süreç içinde diğer eski Doğu Bloku ülkelerinden de gelenlerin olmasıyla Nataşa teriminin, Türkiye’deki eski Doğu Bloku ülkelerinden gelip fuhuş sektöründe çalışan tüm kadınları ifade edecek şekilde kapsamı genişlemiştir.

Soğuk Savaş sonrası dönemdeki Türk filmlerinde, Rus kadınların temsillerinin, Nataşa tiplemesi ve yanlışlıkla Nataşa olarak algılanmaları temaları üzerinden gerçekleştirildiği görülmektedir. Peki, Rus erkeği ne şekillerde temsil edilmiştir? Soğuk Savaş dönemi filmlerde çoğunlukla Çarlık ve Sovyet rejimlerinin iktidar mekanizmalarının bir parçası olarak asilzade, subay, asker, gizli polis gibi karakterler üzerinden temsil edilmiş olan Rus erkeği, 2000’li yıllarda Türk sinemasında kendisine, ağırlıklı olarak Rus mafyası tiplemesiyle yer bulmuştur. Bu durumun hem Hollywood sinemasındaki gelişmelerden hem de Türkiye’de Rusların varlık ve görünürlüklerinin artmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Dünyanın en büyük ulusal film sektörü olan Hollywood, Soğuk Savaş döneminde Rusları kötü karakterler olarak gösteren ve ötekileştiren, çoğunlukla da içinde Sovyet karşıtı içeren filmler üretmiştir. Soğuk Savaş’ın sona ermesinin ardından Rusya’nın, büyük bir nükleer güç olarak varlığını sürdürmesi ve Amerikan küresel stratejilerinin karşısında halen potansiyel bir rakip olarak

varlığını sürdürmesinin bir yansıması olarak, Rusları mafya ve terörist olarak gösteren pek çok filmin yapıldığı görülmektedir. Hollywood bünyesinde üretilen bu yeni Rus imajının Türk sinemasında da belli ölçüde taklit edildiğini söylemek mümkündür. İkinci olarak, Sovyetler Birliği'nin yıkılışını takiben Avrupa'nın pek çok ülkesinde ve ABD'de faaliyet göstermeye başlayan ve küresel bir olgu haline gelen Rus mafyasının faaliyet gösterdiği ülkelerden birisi de Türkiye'dir. 1998 yılında hazırlanan bir rapora göre, İstanbul'un o dönemde bavul ticareti ve fuhuş sektörünün yoğunlaştığı semtlerinden biri olan Laleli'de, bavul ticaretinden beslenen Rus mafyasının varlığından bahsedilmiştir. Aynı raporda, bu mafya grubunun küçük çapta uyuşturucu ve sahte pasaport işlerini organize ettiği ve fuhuş sektöründe çalışan yabancı kadınların sınır dışı edildikleri zaman sahte pasaportlarla tekrar Türkiye'ye getirilmesini sağladığı belirtilmektedir (İstanbul'un Mafya Haritası, 1998). Nitekim, Rus nüfusun, özellikle de fuhuş sektöründe çalışan Nataşaların yoğunlaştığı bölgelerde, bir Rus mafyası oluşumunun ortaya çıkışı çok şaşırtıcı değildir. Sermayenin küreselleştiği bir dönemde, illegal sektörlerin ve bu sektörlerin hakimi konumundaki mafya örgütlerinin de küreselleşmiş, dolayısıyla dünyanın farklı bölgelerindeki görünürlükleri artmıştır.

Bu gelişmelerin ışığında, Rus mafyası olgusunu ilk defa işleyen yapım, *Kurtlar Vadisi* (2003-2007) dizisidir. Bu çalışmanın örnekleme sadece sinema filmleri alınmış ve televizyon dizilerinin dahil edilmemiş olmasına rağmen, Rus mafyası tiplemesini ilk defa geliştirmesi ve bu tiplemenin sonradan çekilen sinema filmlerinde de stereotip olarak kullanılması itibarıyla bu diziye değinmekte fayda vardır.

Dizideki olay akışında, Türkiye'deki aktivitelerini ve illegal pazar payını arttırmayı hedefleyen bir Rus mafya oluşumu hikâyeye dahil olur. Bu oluşum Rus derin devleti tarafından desteklenmekte ve Rus istihbarat örgütü KGB'nin kontrolü ve himayesindedir. Bu oluşumun Türkiye temsilcisi Alexander İvanov, diplomasiden iyi anlayan ve yapıcı ilişkiler kurabilen bir bürokrat görünümündedir. İvanov'un dizinin ana kahramanları tarafından öldürülmesinin ardından, oluşumun başına Tilki Andrey olarak anılan birisi geçer. Çakal Carlos lakaplı Venezuelalı Marksist eylemci İlich Ramirez Sanchez'den esinlenerek yaratılan bu karakter, çok korkulan ve zalim bir derin devlet tetikçisidir. Sert bakışlı, ağır ağır ve bozuk bir Türkçe konuşan Andrey, korkutucu birisidir.



Resim 19: Votka içen Tilki Andrey

Sert bakışlı, ağır ağır ve bozuk Türkçe konuşan Tilki Andrey, sonradan çekilecek olan bazı Türk filmlerinde kullanılan Rus mafyası tiplemesine model olmuştur. *Döngel Karhanesi* (2005) filminde, aynı sert bakışlı Rus mafyası üyelerini, Rusluklarını vurgulayacak şekilde otantik Rus kıyafetleri içinde görürüz. Devamında, *Kadri'nin Götürdüğü Yere Git* (2009), *Pak Panter* (2010), *Moskova'nın Şifresi: Temel* (2012) ve *Hareket Sekiz* (2019) filmlerinde de bu sefer normal kıyafetleriyle ama yine sert bakışlı, ağır ağır ve bozuk bir Türkçe konuşan, tehditkâr Rus mafyası tiplemesi karşımıza çıkar. Aslında, beşi de komedi filmi olan bu filmlerdeki mafya tiplemelerinin komiklik unsuru katmak amacıyla kullanıldığı açıktır, ancak stereotipleştirme işlevi bağlamında bakıldığında, komedi filmi bile olsalar, bir Rus stereotipi oluşturma ve canlılığını sağlama işlevlerini yerine getirmektedirler.

2000'li yıllarda çekilmiş olan ve Rus karakterlere yer vermiş olan diğer filmlerde ise, Nataşa ve Rus mafyası gibi stereotip kategorilerine girmeyen, alternatif diye adlandırabileceğimiz temsillere rastlanmaktadır. Bu filmlerden biri olan *Deli Deli Olma* (2009), "içimizdeki" ama artık var olmayan Rusları temsil eden ilk ve tek film olma özelliğini taşımaktadır. Çarlık Rusya'sı döneminde Ortodoksluktan farklı olan kendilerine özgü Hristiyanlık anlayışları nedeniyle Güney Kafkasya'ya zorunlu göç ettirilen ve bir kısmı Kars'a yerleşmiş olan Malakanlar (Akça ve Kıyanç, 2017: 23-24), günümüz Türkiye'sinin artık var olmayan topluluklarındadır. Filmin başında, Malakanlar'ın zorunlu göçünü temsil

eden sahneler verildikten sonra hikâye günümüze döner. Kars'ın bir köyündeki son Malakan olan ve bu sebeple “Yeke Kişi” diye anılan Mişka adlı bir yaşlı adamın hikayesinin anlatıldığı filmde, köyde yaşayan Papuç adlı bir yaşlı kadın Mişka'ya sürekli “gavur, Rus, kafır” gibi sözlerle hakaret etmekte ve Mişka ile bir dertleri olmayan diğer köylüleri de Mişka'yı dışlamaya zorlamaktadır. İlk başta Papuç'un Mişka'yı ötekileştirmesinin onun Rus olmasından kaynaklandığını zannederiz. Ancak, filmin ilerleyen sahnelerinde ikilini gençken birbirlerine âşık olduğu ortaya çıkar. Mişka, söz verdiği gibi Papuç'u kaçırmaya gitmez, çünkü Mişka'nın annesi köydeki Türklerin hışmından korkarak onu bu işten vazgeçirmiştir. Bu olayın arka yüzünü bilmeyen ve kalbi kırılan Papuç, o zamandan beri Mişka'dan nefret etmektedir. Evlenmiş, çocuk ve torun sahibi olmuş Papuç, Mişka'ya olan nefretini karşılıksız kalan aşkından dolayı ifade edemeyeceği için, Mişka'nın Rus kimliği üzerinden yansıtmıştır.

2015 yapımı Münafık adlı filmin hikayesi, 1984 senesinde Kastamonu'da geçmektedir. Analığı Nazife ile yaşayan Nazım, evlerinde açıklaması olmayan paranormal olaylar gerçekleşmeye başlayınca, üniversite okuduğu Sovyetler Birliği'nden arkadaşı olan Valeria adlı bir araştırmacıyı yardıma çağırır. Valeria'nın köye gelmesi, Nazife ve diğer köylüleri, *Elveda Katya* filminde olduğu gibi rahatsız eder. Kırsalda yaşayan muhafazakâr Türk insanının bir yabancı, hele ki Sovyetler Birliği'nden gelmiş bir kadına yönelik tepkileri, bu çalışma dahilinde daha önce ele alınan çeşitli filmlerde görülen tepkilerle oldukça benzerdir:

Nazife: (evlatlığı Nazım'a) “*Nazım ne zaman gidecek bu kız köyden? Millet huzursuzlanmaya başladı. Gavurun ne işi var bu köyde diye laf dolanıyor... Sakın gönlünü kaptırayım deme bu gavura, yakarım çıkarı ha! Sovyetler Birliği değil bura!... Ne zaman gidecek bu kız, 1 ay oldu. Başıma gavur gelin getirme, kırarım bacaklarını!*”

Filmin olay akışı dahilinde Valeria, evdeki paranormal olayların aslında köy muhtarının bir oyunu olduğunu keşfedince, muhtar tarafından öldürülür. Köylülerin gözünde, farklı kimliği itibarıyla “öteki” olan Valeria, çıkarları için gözünü kırpmadan kendisini öldüren birisinin kurbanı olmuştur.

Mağdur karakter olarak Rus kadını, 2016 yapımı *Rus'un Oyunu* filminde de görürüz. Anastasia adlı bir Rus kadınla tanışan Serhat, ona zorla sahip olmaya çalışır. Anastasia direnince “*İki saattir kafamı açtın yukarda, Rus değil misin lan işte!*” diyerek kadını döver ve ona tecavüz eder. Serhat'ın Anastasia'ya yönelik sözleri ve tutumundan, onu Nataşa, yani kolayca elde edilebilecek müsait kadın, olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Anastasia'nın babası Vladimir Nikolayeviç, Rusya'da ilaç sektöründe çalışan tanınmış bir bilim adamıdır. Kızına

yapılanları duyunca intikam almak için paralı bir ekip kiralar ve Serhat'a unutamayacağı bir ders verilmesini sağlar. İş hayatındaki hukuki açıkları ortaya serilen Serhat, tecavüz itirafından sonra tutuklanır.

2017 yapımı *Sarıkamış Çocukları* filminde, vaktiyle Rus ordusunda fotoğrafçı olan dedesinin, Birinci Dünya Savaşı sırasında Sarıkamış'ta ölmüş bir Türk çocuktan almış olduğu eşyaları, akrabalarına ulaştırmak üzere Türkiye'ye gelen Alina'nın öyküsü anlatılmaktadır. Filmde, Alina'ya Rus olması sebebiyle hiçbir kötü muamele ve ön yargı sergilenmez. İyi kalpli, duygusal ve yardım sever birisi olan Alina, Rus temsilcileri arasında en olumlu olanlardan birisi olarak karşımıza çıkar.

1960'lardan 70'lerin sonlarına kadar Türk sinemasında birbiri ardına çekilmiş tarihi filmlerdeki Moskof imajının benzerlerini gösteren iki tarihi film olarak, 2000'li yıllarda *Kırımlı* (2014) ve *Hürkuş: Göklerdeki Kahraman* (2018) karşımıza çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı döneminde Kırım'da geçen ilk filmde, Rusların Kırım Türklerine yönelik kültürel asimilasyon politikaları, rejimin simgesi olan Moskof tiplemesi üzerinden temsil edilir. Bir ilkokula giren Rus askerleri öğrencilerin sıralarına Kiril alfabesiyle yazılmış ders kitapları bırakarak bundan böyle Kiril alfabesi kullanacaklarını söylerler. Kırım Türkü bir erkek öğrenci kitabı yere atıp “*Rus muyum ben Rusça konuşayım, Kırımlıyım ben. Korkmuyorum sizden*” diye tepki gösterince, askerlerden biri çocuğu pencereye sürükler ve dışarda Ruslar tarafından yakılmış camiyi gösterip “*Hala korkmuyor musun?*” der. Filmdeki Ruslar, geleneksel Moskof imajının birer örneğidir. Meşhur Osmanlı-Türk kahramanı pilot Vecihi Hürkuş'un hayatını anlatan *Hürkuş: Göklerdeki Kahraman* (2018) adlı filmde ise, Hürkuş'un esir tutulduğu kampın komutanı İvan'ın zalimliği karşısında, Hürkuş'un uçağını düşüren Yüzbaşı Maçaveryano'nun nezaketini ve insancılığını görürüz. Gerçek bir hikâyeye dayanan filmde böylelikle, Moskof'un içinden de iyilerin çıkabileceği mesajı, iki Rus karakterin zıtlığıyla dengelenmiş olarak verilir.

Bu çalışma dahilinde ele alınan son film olan *Deney* (2020), askeri amaçlı bir deney yapmak üzere Türkiye'ye gelen emekli Rus Albay Vladimir'i, Batı sinemasında çok sık işlenmiş olan “çılgın bilim adamı” tiplemesiyle sunmaktadır. Kaçırıldığı Türkleri ilaçlarla uykusuz bırakarak dayanıklılık ve davranış değişikliklerini test etmeyi amaçlayan bir deneyin sorumlusu olan Vladimir, aslında babasının II. Dünya Savaşı sırasında Rusya'da gerçekleştirdiği deneyi tamamlamak istemektedir. Filmin başında belirtilen bilgilerden anlaşılacağı üzere, bu film internette çok popüler olan Rus Uyku Deneyi (*Russian Sleep Experiment*) adlı bir hikâyeye dayanmaktadır. Bu hikâyeye göre, Ruslar II. Dünya Savaşı

yıllarında, dayanıklı ve güçlü askerler yetiştirme projesi dahilinde bir grup insanı kapalı bir ortamda uyarıcılar aracılığıyla sürekli uykusuz tutan bir deney gerçekleştirmiş ve bu deneyin sonunda çıldıran denekler birbirlerini ve kendilerini öldürmüştür. Hikâyenin aslında hiçbir gerçekliği yoktur. *Creepypasta* olarak adlandırılan ve internet ortamında elden ele yayılarak popüler şehir efsanesine dönüşen hikayelerden birisidir (Russian Sleep Experiment, 2023). Film, Türkiye’deki internet kullanıcıları arasında çok popüler olan ve bir kısmı tarafından gerçek bir olay olarak kabul edilen bu hikâyeden esinlenerek, bu popüleritenin bir yansıması olarak çekilmiştir.



SONUÇ

Sinema ile toplum arasındaki karşılıklı etkileşime dayanan ikili ilişki dahilinde sinemanın toplumu etkileyebilen ve bireylerin tutum, yargı, tercih ve önyargılarını yönlendirebilen bir araç olması gerçeğinden yola çıkılarak sinema, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde sosyal bilimcilerin artan biçimde önem vermeye ve değinmeye başladığı bir araştırma konusu olmuştur. Sinemanın özellikle toplumsal grupları temsil edebilme ve bu temsiller üzerinden izleyicileri etkileyebilme gücünün yarattığı stereotipleştirme gibi olumsuz sonuçlar, bu çalışmalar arasında giderek artan bir öneme sahip olmaktadır. Türk sinemasında farklı etnik ve ulusal toplulukların temsilleri de çeşitli araştırmalara konu olmaya devam etmektedir. Bu bağlamda, bu tezin konusu olan Türk sinemasında Rusların temsili, Rus karakterler içeren toplam kırk bir film üzerinden ele alınmıştır.

İncelenen filmlerdeki Rus temsilleri ile Türkiye'deki toplumsal koşullar arasında bir ilişki kurmak bağlamında, filmleri iki ayrı dönem altında kategorileştirmek mümkün olmuştur. Buna göre, incelenen filmler, Soğuk Savaş döneminde çekilen filmler ve Soğuk Savaş sonrası dönemde çekilen filmler olmak üzere iki ana kategori altında incelenmiştir.

Soğuk Savaş döneminde çekilen Türk filmlerindeki Rus imajının çeşitli tarihi, kültürel ve siyasi kaynaklardan beslenerek oluşturulduğu görülmektedir. Osmanlı-Rus tarihi ilişkilerini yönlendiren rekabet ve düşmanlıkla şekillenen resmi tarih anlatımı ve nesilden nesle aktarılan sözlü anlatımlarla Türk toplumunun kolektif hafızasında canlı tutulan ve milliyetçi-muhafazakâr ideologlarca Soğuk Savaş döneminde komünizmin simgesi olarak Moskof adı altında sunulan olumsuz bir Rus imajı, bu dönemdeki filmlere damgasını vurmuştur. Gerek Çarlık Rusyasının gerek Sovyetler Birliği'nin iktidar mekanizmalarının bir parçası olan, bir başka deyişle devletin gücünü simgeleyen asilzade, subay, asker, memur, gizli polis gibi karakterler üzerinden sunulan bu imaj, hali hazırda bulunan olumsuz bir Rus stereotipinden kaynaklanmakta olduğu gibi, aynı zamanda filmlerde sıklıkla kullanılması itibarıyla bu stereotipin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Rus'un ötekileştirildiği bu sinematik temsiller, dönemin siyasi ve kültürel koşullarıyla uyumlu bir ilişki kurmaktadır. Bu dönemdeki filmlerin tamamına yakınında, Türkiye'nin sınırları dışında yaşayan "Dış Türkler" ile yine Türkiye sınırları dışında yaşayan "Dış Rusların" karşılıklı ilişki ve etkileşimleri gösterilmiştir.

Soğuk Savaş sonrası dönemde çekilen Türk filmlerindeki Rus temsilleri, ağırlıklı olarak Rusların doksanlı yıllarla beraber Türkiye’de artan varlıkları ve görünürlükleri ile bağlantılıdır. Bu dönemde, Türk insanının birebir ilişkiler kurabildiği Rusların varlığı, Soğuk Savaş dönemindeki filmlerin aksine “içimizdeki Ruslar” ile “Türkiyeli Türklerin” karşılıklı ilişki ve etkileşimleri etrafında gelişen film öyküleri ön plana çıkmaktadır. “İçimizdeki Ruslar” olarak sıklıkla işlenen bir tiplene olarak bu dönemdeki filmlerde Nataşa karakteri görülmektedir. Sovyetler Birliği’nin yıkılışını takiben fuhuş sektöründe çalışıp para kazanmak üzere Türkiye’ye gelen ve Nataşa olarak tabir edilen Rus kadınları, bu dönemdeki filmlerin bazılarında, Türk toplumu nezdinde bu kadınlara yönelik olumsuz tutumlar ve ön yargılarla bu kadınların ötekileştirilmesine eleştirel ve dramatik bir bakış açısıyla yaklaşıldığı görülmüştür. Bu filmlerde, Türk insanının her Rus kadınına potansiyel Nataşa olarak bakması, fuhuş ile hiçbir alakası olmadığı halde Nataşa olarak yaftalanmaya mahkûm edilen Rus kadınlar üzerinden eleştirilmiştir. Bir başka deyişle, var olan Nataşa stereotipinin eleştirisi yapılmıştır. Nataşa karakterlere yer veren diğer filmlerde ise, bu kadınlar sadece meslekleri itibariyle detay karakterler olarak yer almaktadır.

Doksanlı yıllardan itibaren Türkiye’de faaliyet gösteren ve toplum tarafından değil, filmler ile stereotipleştirilen bir başka Rus temsili de Rus mafyası tiplene olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, bu dönemdeki Türk filmlerinin büyük çoğunluğunda, Rus kadını Nataşa, Rus erkeği ise Rus mafyası tiplene üzerinden temsil edilmiştir.

Soğuk Savaş sonrası Türk sinemasında, Nataşa ve mafya kategorilerine yerleştirilemeyen ve mevcut toplumsal ve siyasi koşullarla temsilleri arasında bir bağ kurulamayan filmler de mevcuttur. Bu filmlerdeki Rus temsilleri, alternatif temsiller olarak ele alınmıştır.

Türk sinemasında Rusların temsilleri bağlamında ele alınan bu filmlerin ışığında, sinematik temsil ve toplumsal gerçeklik bağlamında eksikliği görülen bir husus, Türkiye’de yerleşik olarak hayatını sürdüren Ruslara dair temsillere hiç yer verilmemesidir. Türkiye’de özellikle Antalya ve İstanbul gibi şehirlerinde yoğunlaşmış olan ve özellikle son yıllarda Rusya-Ukrayna Savaşı’ndan kaçarak Türkiye’ye yerleşenlerle birlikte hatırı sayılır bir nüfusa sahip olan Rus diasporasının sosyal entegrasyonu, Türkiye’de karşılaştıkları sorunlar, Türk-rus evlilikleri ve bu evliliklerden doğan çocuklar gibi konuların işlendiği ve yerleşik Rusları temsil eden karakterlere yer veren sinematik yapımların sayısının artması, bu tezin konusu bağlamında, mevcut toplumsal gerçekliğin daha güncel bir şekilde işlenmesini ve tarihsel

düşman Moskof, mafya ve Nataşa gibi olumsuz stereotiplerin de birbiri ardına kullanımının azalmasını sağlayabilecektir.



KAYNAKÇA

Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Akça, B., Kıyanç, S. (2017). Malakanlar'ın Anadolu'daki izleri. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 18(39), 22-43.

Akıncı, A., Jafarlı, J. (2020). Rusya kıskacındaki Türk devletlerinin kimlik mücadelesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 25(4), 505-524.

Atsız, H.N. (1950). Tarihin barışmaz düşmanları. *Orkun*,
<https://huseyinnihalatsiz.com/makale/tarihin-barismaz-dusmanlari/>

Aytekin, M. (2020). Tarih sinema ilişkisi bağlamında Türk sinemasında tarihi filmler: Yavuz Sultan Selim Filmleri. N. Öztoprak & Ü. Ay (Der). *Kıran-ı Zaman Yavuz Sultan Selim Han içinde* (619-652). İstanbul: Akademi Dizisi.

Bacova, V. (1998). The construction of national identity: On primordialism and instrumentalism. *Human Affairs*, 8(1), 29-43.

Balcı, D. (2013). *Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türk Sineması'nda Gayrimüslim Temsilleri*. İstanbul: Kolektif

Başaran, A. (2015). Siyasi ilişkiler-kültürel ilişkiler etkileşimi: Türk-Rus ilişkileri örneği. *Avrasya Etüdüleri*, 48, 101-142.

Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*. İzmir: Ege Yayıncılık.

Birand, M.A., Bila, H., Akar, R. (2010). *12 Eylül: Türkiye'nin miladı*. İstanbul: Doğan Kitap.

Birand, M.A., Dündar, C., Çaplı, B. (2016). *12 Mart: İhtilalin pençesinde demokrasi*. İstanbul: Can Yayınları.

Bondanella, P. (2016). İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Badley, L. & Palmer R.B. & Schneider, S.J. (Der) *Dünya Sinemasında Akımlar* içinde (61-78). İstanbul: Doruk Yayınları.

Busby, G. & Klug, J. (2001). Movie-induced tourism: The challenge of measurement and other issues. *Journal of Vacation Marketing*, 7(4), 316-332.

Cagle, C. (2017). *Sociology on film: Postwar Hollywood's prestige commodity*. New Jersey: Rutgers University Press.

Chaplin, E. (2003). *Sociology and visual representation*. New York: Taylor&Francis.

Çoban, M. (2022). *Ötekileşme*, TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, Cilt III, 238-240. Ankara: TÜBİTAK Yayınları

Çoban, M. (2021). Various Representations of Bulgarian Characters in Turkish Films and Television Series: A Sociological Analysis. *Journal of History School*, 55, 4198-4218.

Diken, B., Laustsen, C.B. (2019). *Filmlerle sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Du Plessis, A. (2001). Exploring the Concept of Identity in World Politics, *Politics of Identity and Exclusion in Africa: From Violent Confrontation to Peaceful Cooperation* içinde. Konrad Adenauer Stiftung

Erginsoy, G. (2022). *Etnisite*, TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, Cilt I, 451-452. Ankara: TÜBİTAK Yayınları.

Gelado, R., Colon, P.S. (2016). Hollywood and the representation of the Otherness. A historical analysis of the role played by the movies in spotting enemies to vilify. *Index Comunicacion*, 6(1), 11-25.

Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları

Gökgöz, S.S. (2022). Osmanlı evrakında Türk politik mecazı: Moskof. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 1036-1090.

Hall, S. (1997a): The Spectacle of the «other», S. Hall (Der), *Representation: Cultural representations and signifying practices* içinde (223-279). London: Sage.

Hall, S. (1997b), The work of representation, S. Hall. (Der), *Cultural representations and signifying practices* içinde (13-75). London: Sage Publications & Open University.

Hayward, S. (2000). *Cinema studies: The key concepts*. London: Routledge.

Iannicelli, P. (2001). Drugs in cinema: Separating the myths from reality. *UCLA Entertainment Law Review*, 9(1), 139-166.

“İstanbul’un Mafya Haritası” (1998). *Milliyet*, 20 Haziran, <https://www.milliyet.com.tr/the-others/istanbulun-mafya-haritasi-5354097>

Kellner, D. (1995): *Media culture*. London-New York: Routledge

Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Kısakürek, N.F. (1995). *Moskof*.

<https://tweet.monster/books/tr/N/Necip%20Faz%C4%B1%20k%C4%B1sak%C3%BCrek%20-%20Moskof.pdf>

Köseoğlu, Ö.N. (2013). Müslüman Türk'ün komünizmle imtihanı: Güneş ne zaman doğacak? *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 13, 137-159.

Kracauer, S. (1949). National Types as Hollywood Presents Them, *The Public Opinion Quarterly*, 13(1), 53-72.

Kuhn, A., & Westwell, G. (2020). *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press.

Lüleci, Y. (2022). Türk sinemasında Arap imajı. T. Küçükcan (Der) *Türkiye'de Arap imajı içinde* (45-82). İstanbul: Çamlıca Yayınları.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

Mercer, J. (1953). Two basic functions of cinema. *Journal of the University Film Producers Association*, 5(3), 17-20.

Merskin, D. (2004): The construction of Arabs as enemies: Post-September 11 discourse of George Bush. *Mass Communication and Society*, 7(2), 157-175.

Mirza, G.A. (2022). *Kimlik*, TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, Cilt II, 384-385. Ankara: TÜBİTAK Yayınları.

Monaco, J. (2000). *How to read a film: Movies, media, multimedia*. Oxford University Press.

Onaran, A.Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Örmeci, O. (2020). Türk-Amerikan ilişkilerinde 8 büyük kriz. *IJEAS*, 3(2), 63-84.

Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İstanbul: İmge Yayınları.

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk filmleri sözlüğü*. İstanbul: Horizon International.

Özgül, Y. (1974). *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-2010*. Cilt I. 1914-196. https://turuz.com/storage/her_konu-2019-7/6612-Turk_Sinema_Filmleri_Ansiklopedisi-I-1914-1961-Yalchin_Ozgul-1974-520s.pdf

Özkırımlı, U. (2008). *Milliyetçilik Kuramları*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları

Öztaş, S. (2007). Ayastefanos'taki Rus abidesinin yıkılışı ve bu yıkılışın filme alınışı. *Türk Yurdu*, 243, <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=3770>

Parish, J.R. (2003). *The encyclopedia of ethnic groups in Hollywood*. New York: Fats on File.

Platon (1995). *Devlet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ryan, M. (1988). *The politics of film: Discourse, psychoanalysis, ideology*. C. Nelson & L. Grossberg (Der), *Marxism and interpretation of culture* içinde (477-486). Chicago: University of Illinois Press.

“Russian Sleep Experiment” (2023). *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Sleep_Experiment

Said, W. E., (2003). *Orientalism*. London: Penguin Classics.

Sharma, S., Sharma, A. (2003). White Paranoia: Orientalism in the age of empire. *Fashion Theory*, 7(4), 301-318.

Shaheen, J. G., (2006). *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. New York: Olive Branch Press.

Smith, A.D. (2002). *Ulusların Etnik Kökeni*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Şahbaz, R.P., Kılıçlar, A. (2009). Filmlerin ve Televizyon Dizilerinin Destinasyon İmajına Etkileri. *İşletme Araştırmaları Dergisi*. 1(1). 31-52.

Tekeoğlu, O. (2014). Türk sinemasında nataşalar. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Topsakal, İ. (2016). Tarihi süreçte Rusya-Türkiye ilişkileri. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 33-53.

Tudor, A. (2014). *Image and influence: Studies in the sociology of film*. New York: Routledge.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr/>

Yanık, A. (2016). 18. Yüzyıl batı felsefesiyle yaratılan oryantalist Türk(iye) imajı ve sinemaya yansımaları: Imdb üzerinde bir analiz. *International Journal of Social Science*. 43, 361-381.

Yaşartürk, G. (2012). *Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: Türk sinemasında Rumlar*. İstanbul: Agora.

Yılmaz, S., Yakşi, A. (2016). Osmanlı Devleti'nden günümüze Türk-Rus ilişkileri. *TYB Akademi*, 17, 9-57.

Zengin, E. (2019). Soğuk Savaş döneminde Türkiye dışında yaşayan Türklere bakış: 'Esir milletler/Türkler haftası' etkinlikleri (1959-1980), *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 121(238), 137-162.

EK-1: İncelenen Filmler Tablosu

FİLM ADI	YIL	YÖNETMEN
501 Numaralı Hücre	1967	Nusret Eraslan
Hacı Murat	1967	Natuk Baytan
Hacı Murat Geliyor	1968	Natuk Baytan
Kafkas Kartalı	1968	Yılmaz Atadeniz
Kafkas Şeytanı Aslan Bey	1968	Yavuz Yalınkılıç
Osmanlı Kartalı	1969	Osman F. Seden
Kaf Dağını Terk Edenler	1971	Natuk Baytan
Hacı Murat'ın İntikamı	1972	Yavuz Figenli
Gazi Kadın	1973	Osman F. Seden
Zaloğlu Rüstem	1973	Natuk Baytan
Baba Yiğit	1974	Yavuz Figenli
Güneş Ne Zaman Doğacak	1977	Mehmet Kılıç
Eşkिया	1996	Yavuz Turgul
Gemide	1998	Serdar Akar
Laleli'de Bir Azize	1999	Kudret Sabancı
Balalayka	2000	Ali Özgentürk
Hemşo	2000	Ömer Uğur
Rus Gelin	2002	Zeki Alasya
Döngel Karhanesi	2005	Hakan Algül
Muro	2008	Zübeyr Şaşmaz
Sonbahar	2008	Özcan Alper
Deli Deli Olma	2009	Murat Saraçoğlu
Kadri'nin Götürdüğü Yere Git	2009	Onur Tan
Nene Hatun	2010	Avni Kütükoğlu
Pak Panter	2010	Murat Aslan
Sümela'nın Şifresi Temel	2011	Adem Kılıç
Moskova'nın Şifresi: Temel	2012	Adem Kılıç
Elveda Katya	2012	Ahmet Sönmez
Soğuk	2013	Uğur Yücel
Öyle Sevdim ki Seni	2013	Orhan Tekeoğlu
Kırımlı	2014	Burak Cem Arıel
Şipşak Anadolu	2014	Senel Aldi
Birleşen Gönüller	2014	Hasan Kıracı
Münafık	2015	Özkan Aksular
Rus'un Oyunu	2016	Levent Özdemir
Sarıkamış Çocukları	2017	Mutlu Karadoğan, Can Ulkay
Hürkuş: Göklerdeki Kahraman	2018	Kudret Sabancı
Hareket Sekiz	2019	Ali Yorgancıoğlu
Merhaba Güzel Vatanım	2019	Cengiz Özkarabekir
Deney	2020	Biröl Kurt
Sen Ben Lenin	2021	Tufan Taştan