

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
2023-YL-202

SOVYETLER SONRASI RUS SİNEMASINDA ÖNE ÇIKAN
TOPLUMSAL SORUNLARIN ANDREY ZVYAGINTSEV
FİLMOGRAFİSİNDEKİ TEMSİLLERİ

HAZIRLAYAN
Bayram KÜÇÜK

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Turan AKKOYUN

AYDIN-2023

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

15 /09/ 2023

Bayram KÜÇÜK

ÖZET

SOVYETLER SONRASI RUS SİNEMASINDA ÖNE ÇIKAN TOPLUMSAL SORUNLARIN ANDREY ZVYAGINTSEV FİLMOGRAFİSİNDEKİ TEMSİLLERİ

Bayram KÜÇÜK

Yüksek Lisans Tezi, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Turan AKKOYUN

2023, XVIII + 142 sayfa

Sinema, 19. yüzyılın sonlarında icat edilmesiyle birlikte hızla yayılmış ve ilerleyen yıllarda yeni bir sanat dalı olarak kabul görmüştür. Geniş kitleleri etkileme ve yönlendirme gibi işlevlere sahip olduğu tespit edilen sinema, kimi dönemler sanat kimliğinden uzaklaşmıştır. Sinemanın kuramsal gelişimine önemli katkılar yapan Sovyetler Birliği, sinemayı önemli bir propaganda aracı olarak görmüştür. Sovyetlerde sinema; devletin ideolojisini yaymakla görevlendirilmiş ve film içeriklerinin de devletin sinema politikasına uygun olması amaçlanmıştır. Sovyetlerin dağılmasından sonra kurulan en büyük devletlerden biri olan Rusya'daki; siyasi, toplumsal ve ekonomik değişimler Rus sinemasını doğrudan etkilemiştir. SSCB sonrası Rusya'da sosyal hayatı etkileyen hızlı reform hareketleri gerçekleştirilmiştir. Akabinde ise; ekonomik sorunlar, yoksulluk, suç oranlarının artması, bürokrasinin bozulması ve aileleri etkileyen belirgin toplumsal sorunlar ortaya çıkmış, var olanlar sorunlar ise artmıştır. Bu çalışmada; Rus sinemasında söz konusu toplumsal sorunların Andrey Zvyagintsev filmografisinde nasıl temsil edildiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Zvyagintsev'in filmleri mizansen analizi ve sosyolojik film analizi yöntemleriyle birlikte incelenmiştir. Bu çalışmada; Rus sinemasında toplumsal duyar taşıyan ve dramaturgi yönüyle farklar oluşturan çeşitli Rus filmlerine de yer verilmiştir. SSCB sonrası Rus sinemasında; Andrey Zvyagintsev'in tüm filmografisini Rus toplumunda karşılığı olan belirli toplumsal sorunlar üzerine inşa ettiği sonucuna varılmıştır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Andrey Zvyagintsev Sineması, Rus Sineması, Sovyet Sineması, Toplumsal Sorunlar.

ABSTRACT

REPRESENTATIONS OF PROMINENT SOCIAL PROBLEMS IN ANDREY ZVYAGINTSEV'S FILMOGRAPHY IN POST-SOVIET RUSSIAN CINEMA

Bayram KÜÇÜK

Master Thesis in Cinema and Television Department

Supervisor: Prof. Dr. Turan AKKOYUN

2023, XVIII + 142 pages

With its invention in the late 19th century, cinema spread rapidly and was recognized as a new branch of art in the following years. Cinema, which has been found to have functions such as influencing and directing large masses, has moved away from its artistic identity in some periods. The Soviet Union, which made significant contributions to the theoretical development of cinema, saw cinema as an important propaganda tool. In the Soviet Union, cinema was tasked with spreading the ideology of the state and the content of films was intended to be in line with the state's cinema policy. Political, social and economic changes in Russia, one of the largest states established after the collapse of the Soviet Union, directly affected Russian cinema. In post-USSR Russia, rapid reform movements affecting social life were realized. Subsequently, economic problems, poverty, increased crime rates, corruption of bureaucracy and significant social problems affecting families emerged and the existing problems increased. This study aims to reveal how these social problems are represented in the filmography of Andrey Zvyagintsev in Russian cinema. Zvyagintsev's films were analyzed together with mise-en-scene analysis and sociological film analysis method. In this study; various Russian films that have social sensitivity and make differences in terms of dramaturgy in Russian cinema are also included. It is concluded that in the post-USSR Russian cinema, Andrey Zvyagintsev has built his entire filmography on certain social problems that have a counterpart in Russian society.

KEYWORDS: Andrey Zvyagintsev Cinema, Russian Cinema, Social Issues, Soviet Cinema,

ÖNSÖZ

Lisansüstü eğitimine başladığımda özgün araştırmalar yapmayı hedeflemiştim. Literatür taraması yaparken Rus sinemasının özellikle yerli yazarlar tarafından fazla çalışılmadığı dikkatimi çekti. Bu doğrultuda; uluslararası boyutta önemli başarılar elde eden ve filmografisini ilgiyle takip ettiğim Andrey Zvyagintsev'i çalışmak güzel bir deneyim oldu. Bu çalışmanın ortaya konulmasında desteğini ve tecrübesini en iyi şekilde aktaran danışmanım Prof. Dr. Turan Akkoyun'a teşekkür ederim. Akabinde ise; tez yazım süreci boyunca katkılar sunan aileme ve arkadaşlarıma ayrıca teşekkür ederim.

Bayram KÜÇÜK

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
TABLolar DİZİNİ	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
KISALTMALAR DİZİNİ	xviii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	4
1. SOVYET SİNEMASI	4
1.1. İdeoloji ve Propaganda Kavramları	4
1.2. Sovyetlerde Propaganda: İdeoloji ve Sinema İlişkisi	7
1.3. 20. Yüzyılın En Güçlü Propaganda Araçlarından: Radyo ve Afiş	8
1.3.1. Sovyetlerde Güçlü Bir Propaganda Aracı: Afiş	10
1.4. Sovyetler Öncesi Rus Sineması	11
1.5. Sovyetler Birliğinin Kurulması ve Sinemanın Varlığı	12
1.5.1. Sovyet Sinemasının Yükselişi ve Propaganda Sineması (1919-1930)	13
1.5.2. Sovyetlerin Önemli Sinemacıları: Sinema ve Montaj Kuramları	17
1.5.2.1. Sergei Eisenstein (1898 – 1948)	17
1.5.2.2. Alexander Dovzhenko (1894 – 1956)	27
1.5.2.3. Vsevolod Pudovkin (1893-1953)	29
1.5.2.4. Lev Kuleshov (1899 – 1970)	32
1.5.2.5. Dziga Vertov (1896-1954)	33
1.6. Stalin'in ve Sansürün Etkisindeki Sovyet Sineması	35
1.7. Sovyet Sinemasında Yumuşama Dönemi	38

1.8. Sovyet Sinemasının Durgunluk Yılları	40
1.9. Sovyet Sinemasının Özgürleşmesi: Perestroyka ve Glasnost Dönemleri.....	43
2. BÖLÜM	46
2. SOVYETLER SONRASI RUS SİNEMASI	46
2.1. Sovyetlerin Dağılışı ve Sovyet Sinemasının Son Bulması	46
2.2. SSCB'nin Dağılmasının Rus Toplumu Üzerindeki Etkileri	48
2.2.1. SSCB sonrası Rusya'da Ekonomik Sorunlar.....	49
2.2.2. SSCB Sonrası Rusya'daki Bürokratik Bozulmalar	53
2.2.3. SSCB Sonrası Rusya'da Suç Oranlarındaki Artış	56
2.2.4. SSCB Sonrası Rusya'da Aile Yapısındaki Bozulmalar	58
2.3. Sovyet Sonrası Rus Sineması'nın İlk Yıllarında Film Üretimi ve Film İçeriklerinde Ortak Temaların Belirginleşmesi	62
2.4. 1991 – 2000 Rus Sineması'nda Öne Çıkan Filmler	66
2.4.1. SSCB Sonrası Rus Sinemasında Yeni Rusya'yı Temsil Eden Filmler	67
2.4.2. SSCB Sonrası Rus Sinemasında Toplumsal Hafıza ve Dönem Filmleri	69
2.5. Çağdaş Dönem Rus Sinema Yönetmenleri.....	72
2.5.1. Vitali Kanevsky (1935-...)	72
2.5.2. Andrey Konçalovski (1937-...)	72
2.5.3. Nikita Mihalkov (1945-...).....	73
2.5.4. Sergey Bodrov (1948-...)	74
2.5.5. Aleksandr Rogozhkin (1949-2021).....	75
2.5.6. Pavel Lungin (1949-...).....	76
2.5.7. Alexander Sokurov (1951-...)	77
2.5.8. Aleksey Balabanov (1959-2013)	78
3. BÖLÜM	80
3. ANDREY ZVYAGINTSEV SİNEMASI	80
3.1. Zvyagintsev Sinemasında Temsil Edilen Rusya'daki Toplumsal Sorunlar	81
3.1.1. Ekonomik Sorunlar, Suç, Yolsuzluk ve Bürokratik Yozlaşma.....	84

3.1.2. Aile Sorunları.....	88
3.2. Filmografisinin Analizi	92
3.2.1. Dönüş (2003)	92
3.2.2 Sürgün (2007)	105
3.2.3. Elena (2011).....	110
3.2.4. Leviathan (2014).....	117
3.2.5. Sevgisiz (2017)	123
4. BÖLÜM	128
4. METODOLOJİ.....	128
5. TARTIŞMA VE SONUÇ	130
6. KAYNAKLAR	134
ÖZGEÇMİŞ	142

TABLolar DİZİNİ

Tablo 2.1. 2004 – 2017 Rusya’da işlenen kayıtlı suç sayısı	58
Tablo 2.2. 1990 – 2000 Rusya’da sinema bilet bilançosu	65
Tablo 2.3. 1991 ile 1995 yıllarında Rusya’da üretilen kurmaca filmler.....	65
Tablo 2.4. 1987, 1991 ve 1993'te Rusya'da gösterime giren filmlerin milliyetlerine göre dağılımı	66



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Orson Welles ve Radyo Yayınının Basına Yansıması	10
Görsel 1.2. Sovyet propaganda afişi.....	11
Görsel 1.3. Sovyet propaganda afişi.....	11
Görsel 1.4. Sovyet propaganda afişi.....	11
Görsel 1.5. Grev	21
Görsel 1.6. Grev	21
Görsel 1.7. Grev	21
Görsel 1.8. Grev	22
Görsel 1.9. Grev	22
Görsel 1.10. Grev	22
Görsel 1.11. Grev.....	22
Görsel 1.12. Grev	23
Görsel 1.13. Grev	23
Görsel 1.14. Grev	23
Görsel 1.15. Grev	23
Görsel 1.16. Grev	24
Görsel 1.17. Grev	24
Görsel 1.18. Grev	24
Görsel 1.19. Grev	25
Görsel 1.20. Grev	25
Görsel 1.21. Grev	25
Görsel 1.22. Potemkin Zırhlısı	26
Görsel 1.23. Potemkin Zırhlısı	26
Görsel 1.24. Ana	30
Görsel 1.25. Ana	30
Görsel 1.26. Ana	30

Görsel 1.27. Ana	30
Görsel 1.28. Ana	30
Görsel 1.29. Ana	31
Görsel 1.30. Ana	31
Görsel 1.31. Ana	31
Görsel 1.32. Ana	31
Görsel 1.33. Ana	31
Görsel 1.34. Kuleshov Etkisi Deneyi	33
Görsel 3.1. Dönüş Filmi Poster	92
Görsel 3.2. Dönüş	94
Görsel 3.3. Dönüş	94
Görsel 3.4. Dönüş	95
Görsel 3.5. Dönüş	95
Görsel 3.6. Dönüş	95
Görsel 3.7. Dönüş	95
Görsel 3.8. Dönüş	96
Görsel 3.9. Dönüş	96
Görsel 3.10. İsa'nın Ağıtı Tablosu	96
Görsel 3.11. Dönüş	96
Görsel 3.12. Dönüş	97
Görsel 3.13. Dönüş	97
Görsel 3.14. Dönüş	97
Görsel 3.15. Dönüş	97
Görsel 3.16. Dönüş	98
Görsel 3.17. Dönüş	98
Görsel 3.18. Dönüş	98
Görsel 3.19. Dönüş	98

Görsel 3.20. Dönüş	99
Görsel 3.21. Dönüş	99
Görsel 3.22. Dönüş	99
Görsel 3.23. Dönüş	99
Görsel 3.24. Dönüş	100
Görsel 3.25. Dönüş	100
Görsel 3.26. Dönüş	100
Görsel 3.27. Dönüş	100
Görsel 3.28. Dönüş	100
Görsel 3.29. Dönüş	100
Görsel 3.30. Dönüş	101
Görsel 3.31. Dönüş	101
Görsel 3.32. Dönüş	101
Görsel 3.33. Dönüş	101
Görsel 3.34. Dönüş	101
Görsel 3.35. Dönüş	101
Görsel 3.36. Dönüş	102
Görsel 3.37. Dönüş	102
Görsel 3.38. Dönüş	103
Görsel 3.39. Dönüş	103
Görsel 3.40. Dönüş	103
Görsel 3.41. Dönüş	103
Görsel 3.42. Dönüş	103
Görsel 3.43. Dönüş	103
Görsel 3.44. Dönüş	104
Görsel 3.45. Dönüş	104
Görsel 3.46. Dönüş	104

Görsel 3.47. Dönüş	104
Görsel 3.48. Dönüş	105
Görsel 3.49. Dönüş	105
Görsel 3.50. Sürgün Filmi Poster	105
Görsel 3.51. Sürgün	107
Görsel 3.52. Sürgün	107
Görsel 3.53. Sürgün	107
Görsel 3.54. Sürgün	107
Görsel 3.55. Sürgün	107
Görsel 3.56. Sürgün	107
Görsel 3.57. Sürgün	108
Görsel 3.58. Sürgün	108
Görsel 3.59. Sürgün	108
Görsel 3.60. Sürgün	108
Görsel 3.61. Sürgün	109
Görsel 3.62. Sürgün	109
Görsel 3.63. Sürgün	109
Görsel 3.64. Sürgün	109
Görsel 3.65. Elena Filmi Poster	110
Görsel 3.66. Elena	112
Görsel 3.67. Elena	112
Görsel 3.68. Elena	112
Görsel 3.69. Elena	112
Görsel 3.70. Elena	113
Görsel 3.71. Elena	113
Görsel 3.72. Elena	113
Görsel 3.73. Elena	113

Görsel 3.74. Elena	114
Görsel 3.75. Elena	114
Görsel 3.76. Elena	114
Görsel 3.77. Elena	114
Görsel 3.78. Elena	115
Görsel 3.79. Elena	115
Görsel 3.80. Elena	115
Görsel 3.81. Elena	115
Görsel 3.82. Elena	115
Görsel 3.83. Elena	115
Görsel 3.84. Elena	116
Görsel 3.85. Elena	116
Görsel 3.86. Leviathan Filmi Poster.....	117
Görsel 3.87. Leviathan	119
Görsel 3.88. Leviathan	119
Görsel 3.89. Leviathan	119
Görsel 3.90. Leviathan	119
Görsel 3.91. Leviathan	120
Görsel 3.92. Leviathan	120
Görsel 3.93. Leviathan	120
Görsel 3.94. Leviathan	120
Görsel 3.95. Leviathan	120
Görsel 3.96. Leviathan	120
Görsel 3.97. Leviathan	121
Görsel 3.98. Leviathan	121
Görsel 3.99. Leviathan	121
Görsel 3.100. Leviathan	121

Görsel 3.101. Leviathan	122
Görsel 3.102. Leviathan	122
Görsel 3.103. Leviathan	122
Görsel 3.104. Leviathan	122
Görsel 3.105. Sevgisiz Filmi Poster	123
Görsel 3.106. Sevgisiz.....	124
Görsel 3.107. Sevgisiz.....	124
Görsel 3.108. Sevgisiz.....	125
Görsel 3.109. Sevgisiz.....	125
Görsel 3.110. Sevgisiz.....	125
Görsel 3.111. Sevgisiz.....	125
Görsel 3.112. Sevgisiz.....	125
Görsel 3.113. Sevgisiz.....	125
Görsel 3.114. Sevgisiz.....	126
Görsel 3.115. Sevgisiz.....	126
Görsel 3.116. Sevgisiz.....	126
Görsel 3.117. Sevgisiz.....	126
Görsel 3.118. Sevgisiz.....	127
Görsel 3.119. Sevgisiz.....	127
Görsel 3.120. Sevgisiz.....	127
Görsel 3.121. Sevgisiz.....	127

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD:	Amerika Birleşik Devletleri
ÇEKA:	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği İstihbarat ve Güvenlik Teşkilatı
FSB:	Devlet İstatistik Servisi
GSYH:	Gayri Safi Yurtiçi Hasıla
LGBT:	Lezbiyen, Gey, Biseksüel ve Transgender
MPD:	Maddison Project Database
MVD:	Rusya Federasyonu İçişleri Bakanlığı
RFE:	Özgür Avrupa Radyosu
SSCB:	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
VGIK:	Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü
YÖN:	Yönetmen

GİRİŞ

Sinema; yalnızca teknolojik bir gelişmenin ürünü olmayan, görsel ifade araçlarını hikâye anlatma biçimleriyle destekleyip sanatsal kaygılarla şekillendirmektedir. Sonucunda ortaya çıkan görsel eser, geniş kitleleri etkileyebilme gücüne de sahip olabilmektedir. 1900’lü yılların başlarında ve ilk çeyreğinde sinemanın, sanatsal ifadenin yanında yoğun bir propaganda aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu noktada birçok ülke sinemayı, daha politik amaçlar için kullanmıştır. Dolayısıyla sinemanın salt sanatsal işlevinin kimi zaman geri planda kaldığı söylenebilmektedir. Sovyet sinemacılarının teknik ve biçimsel açıdan fark yaratan eserlerinin aynı zamanda ülkenin ideolojisini de yansıtmaları hedeflenmiştir. Yapılan filmlerin kabul gören komünist ideolojiyle ters düşmemesi film üretiminde öncelikli olmuştur. Bu bağlamda; Sovyet montaj kuramları ve filmleri söz konusu ideolojiye göre şekillendirilmiştir. Sovyet sineması öncelikli olarak bir propaganda aracı olarak görülmüştür. Sovyetlerin kurulmasından dağılmasına kadar olan yaklaşık 70 yıllık süreçte sinema, sansürün etkisi altında şekillenmiştir. Sovyetlerde sinema üzerindeki baskın denetim kimi zaman gevşetilmiş kimi zaman ise sıkılaştırılmıştır.

Sovyetler Birliği’nde 1970’lerde, ekonomik ve siyasi temelli geçen durgunluk yıllarının ardından 1980’lerde çeşitli reformist politikalar ortaya konulmuştur. Dönemin SSCB lideri Gorbaçov’un *Perestroyka* ve *Glasnost* uygulamaları bir kurtuluş reçetesi olarak görülse de uygulamada Sovyetlerin gelmekte olan sonunu hızlandırmıştır. Söz konusu uygulamalar devletin; sosyal, ekonomik ve kültürel disiplinleri başta olmak üzere çeşitli sıkı politikalardan vazgeçmesi anlamını taşımaktadır. Kültür ve sanat uygulamalarda ortaya çıkan özgürlükçü ortam sinemanın sansür denetiminden kurtulmasını sağlamıştır. Bu dönemde; batı ile olan etkileşimin artmasının ardından batılı sosyal yaşam tasvirleri Sovyet sinemasında görülmeye başlanmıştır. Önceden yasaklanmış filmler sinemalarda gösterilmiş ve Sovyet sinemasında daha önce görülmeyen türlerdeki filmler çekilmeye başlanmıştır. Sovyet sinemasında batılı filmlere ayrılan kota arttırılmış ve Sovyet seyircileri batılı kültürü daha yakından görme olanağına erişmişlerdir. Ancak Sovyetlerdeki bu ortam fazla sürmemiştir ve SSCB lideri Gorbaçov’un 25 Aralık 1991’de istifa etmesiyle Sovyet ülkeleri bağımsızlıklarını ilan etmeye başlamışlardır.

SSCB sonrası kurulan en büyük devletlerden birisi Rusya Federasyonu olmuştur. Federasyon bünyesinde birçok özerk ülke bulunmaktadır. SSCB sonrası ilk yıllarda, uluslararası temsilde gayri resmi olarak Rusya’nın kendisini Sovyetlerin devamı olarak

gördüğü ifade edilmektedir. SSCB sonrası Rusya’da, sosyal hayatı doğrudan etkileyecek hızlı reform hareketlerine başlanmıştır. Özellikle hızlı liberalleşme adımları toplumsal yaşamı ilgilendiren birçok sorunun ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Devletin elindeki kamu mallarının belirli seçkin kişilere satılmasıyla özelleştirmiş ve özel teşebbüsün gelişmesi hedeflenmiştir. Ancak SSCB’de özel girişimlerin çok sınırlı olmasından dolayı gerekli alt yapının olmaması önemli bir sorun olarak belirmiştir. Bu uygulamanın hayata geçirilmesinde gerek yasal düzenlemeler gerekse adil yaklaşımlar göz ardı edilmiştir. SSCB sonrası Rusya’da hızlı liberalleşme uygulamasının bir ürünü olarak yüksek enflasyon ortaya çıkmış ve ardındaki Asya ekonomik kriziyle de durum kötüleştirilmiştir. Nitekim; toplumun yoksullaşması birçok toplumsal sorunun oluşmasına sebebiyet vermiştir. Rusya’da suç oranları artmış, sokak mafyaları güçlenmiş, kamu kurumlarında rüşvetçilik ve yolsuzluk olayları baş göstermiştir.

Sinemanın sosyolojiyle olan ilişkisi toplumdaki birçok deneyimin film hikayelerine yansımalarına sebebiyet vermiştir. SSCB sonrası Rusya’da artış eğiliminde olan ve toplumsal sorun haline gelen; suç, yoksulluk, yolsuzluk, bürokratik bozulmalar ve aileye yansıyan etkileri gibi olgular sinema filmlerinin içeriklerinde karşılık bulmuştur. Bu bağlamda; SSCB sonrası Rusya’da toplumsal duyar taşıyan birçok film çekilmiştir. Filmlerinin tamamını SSCB sonrası Rusya’da çeken bir yönetmen olarak Andrey Zvyagintsev, söz konusu toplumsal sorunları dramaturgi yönüyle de etkili bir biçimde filmografisine taşımıştır. Zvyagintsev, SSCB sonrası Rusya’yı filmlerinde; bürokrasi yönüyle zayıflamış, ekonomik sorunlar yaşayan, aileleri parçalanmış, suç ve yozlaşmışlıkla iç içe olan bir biçimde tasvir etmiştir. Yönetmen, üslup olarak sembolik ve örtük anlatıma oldukça önem verirken modern Rusya’nın bozulmuş insan karakterlerine karamsar bir bakış getirmektedir. Bu çalışma ile; Sovyet sonrası Rusya’da belirgin hale gelen toplumsal sorunların Andrey Zvyagintsev’in filmografisi örneğinde nasıl temsil edildiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Literatür taraması ile Sovyet ve Rus sineması hakkındaki yazılı kaynaklar araştırılmıştır. Sovyet sonrası Rus sinemasında Andrey Zvyagintsev’in filmleri mizansen analizi ve sosyolojik film analizi yoluyla incelenmiştir. Sovyet sinemasının ise altın çağında çekilen filmler montaj kuramları yoluyla analiz edilmiştir. Bu çalışmada; Sovyetlerin dağılmasının ardından Rus sinemasında toplumsal duyar taşıyan, dramaturgi yönüyle sosyolojik konular içeren filmlerin Sovyetler sonrası Rusya’yı nasıl tasvir ettiği Andrey Zvyagintsev’in filmografisi örnek alınarak değerlendirilmiştir.

Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla kabul gören yeni ideoloji, yapısal değişimlere sebep olurken sinema içeriklerini de farklılaştırmıştır. Ardından kurulan devletlerden, önceki temsiliyetin en önemli ülkelerinden biri olan Rusya'nın sinemasındaki değişim dikkat çekmektedir. Sovyetler Birliği, kurulmasından dağılmasına kadar geçen sürede ürettikleri filmlerin belirli ortak değerler etrafında biçimlendirildiği bilinmektedir. Sovyet sinemasında sayısız film yapılmıştır. Bu filmler arasından sinema tarihinde önemli etkiler bırakmış ve belirli bir kuramsal alt yapıya hizmet eden filmler seçilmiştir. Sovyet sinemasının altın  ağı olarak kabul gören 1925-1930 yılları arasındaki filmler  ne çıkarılmıştır. Sovyet sonrası Rus filmleri ise; uluslararası başarı ve toplumsal duyar taşıma ve dramaturgi yönüyle dikkat çekmesi gibi sebeplerle seçilmiştir. Rus sinemasında incelenmek üzere seçilen Andrey Zvyagintsev, söz konusu özellikleri filmografisinde barındırması sebebiyle bu çalışmanın örneklemini ve sınırlılığını oluşturmaktadır. Sovyet sineması ile ilgili birçok akademik çalışmasının yapıldığı bilinmektedir. Bu  alışma ise; daha önce yerli yazarlar tarafından pek tercih edilmeyen bir konu olan Rus sinemasına odaklanmıştır. Rus sineması hakkındaki akademik çalışmaların yerli literatürde yetersiz ya da az sayıda bulunduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmanın söz konusu literatüre çeşitlilikler ve yenilikler kazandıracağı düşünülmektedir.

Sinema, sosyolojik gelişmelerden bağımsız kalmamıştır. Sovyetler sonrası Rusya derin bir sosyolojik, siyasi ve ekonomik dönüşümle karşı karşıya kalmıştır. Bu dönüşüm, Rus toplumunda ailelerin dağılması, suç oranlarının artması, bürokrasinin bozulması, ekonomik sorunlar gibi belirginleşen toplumsal sorunları ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda; Rus sinemasında belirginleşen toplumsal sorunları odağına alan ve uluslararası düzeyde ses getiren başarılı filmler çekilmiştir. Sovyet sonrası Rus sinemasında; film içeriklerindeki değişim Sovyet sonrası Rus toplumunu tasvir edebilmektedir. Sovyet sinemasında toplumsal sorunlara pek yer verilmesine müsaade edilmediğinden Sovyet sonrası Rus sinemasındaki bu farklılık dikkat çekmiştir. Nitekim; Sovyet sonrası Rus sineması incelendiğinde, Andrey Zvyagintsev'in filmografisinde söz konusu toplumsal endişeleri içeren hikayeler bulunur. Zvyagintsev, tüm filmografisini benzer temalar üzerine inşa etmiş bir yönetmen olarak Sovyet sonrası Rus toplumunu etkileyen değişimleri ve dönüşümleri tasvir ettiği söylenebilmektedir.

1. BÖLÜM

1. SOVYET SİNEMASI

1.1. İdeoloji ve Propaganda Kavramları

18. yüzyılın sonlarında Fransa'da Antoine Destutt de Tracy tarafından ortaya konan ideoloji, fikirlerin temellerini açıklamaya yönelik yeni bir bilim anlayışı olarak sunuldu (Sayın, 1999: 3). Farklı düşünürler tarafından yorumlanan ideoloji kavramı için Karl Marx'ın ortaya koyduğu ifadeler önemlidir. Çünkü daha sonraları teorilerini benimseyen anlayışlar bir ekolü ifade etmektedir. İdeoloji konusundaki tanımlamaların ortaya çıkışı Çatışma teorisinden türerken; sınırlı kaynaklar ve rekabet sebebiyle toplumda meydana gelen çatışmaya dikkat çekmektedir (Oçak, 2018: 62). Marx, Engels ile birlikte kaleme aldığı *'Alman İdeolojisi'* adlı eserinde, ideoloji kavramını *'yanlı fikir'* şeklinde değerlendirmiştir (Camankulova vd. 2017:619). İdeolojiyi gerçek yaşamının dili olarak ele alan Marx, yaşamdan gerçekler üzerine düşünmenin önemine vurgu yapmaktadır (Sayın, 1999: 3). İdeolojiler, toplumun bir parçası olarak var olmaya devam eder. Nitekim ortak ideolojiler etrafında buluşan her bireyin, bir başka bireyle ortak paydası aynı düşünceye sahip olmalarından kaynaklıdır. İdeolojinin sosyal yapısı sebebiyle insanların hayatlarının bir parçasının ürünü haline gelmesi, ortak paylaşımlarla varlığını sürdürmesi ideoloji topluma mal eder (Sayın, 1999: 2). Dolayısıyla insanlığın varlığı, bireyin ve toplumun yaşamının mümkün olduğu her yerde ideoloji varlığını ortaya koyar. Zamanın ve mekânın sürekliliği içinde insanın yeryüzündeki tüm yaşamına anlam üretmeyi amaç edinmiş karmaşık bir yapılardan oluştuğu söylenebilmektedir (Sayın, 1999: 2). Sosyal bir varlık olan insan, etkileşimden ve iletişimden bağımsız kalamaz. Böylece ideolojiler oluşurken, aynı düşünceyi isteyerek ya da zorla benimsemiş topluluklar ortaya çıkarır. İdeoloji bir inanç gibi kimi zaman kendini zorla insanlara kabul ettirirken, bireyin iradesini yener ve onları eyleme geçirme noktasında ikna eder (Sayın, 1999: 12). Marx'ın ideoloji üzerine bir başka değerlendirmesi ise sahte bilinç ifadesidir; bireye soyut biçimde anlam oluşturan ahlaki, politik, felsefi, edebi ve dini şekillerinde gerçekten saptırılmış bir çevre ortaya çıkar (Tosun, 2007:123). İdeoloji bilimde olduğu gibi her zaman en gerçeği arama gibi bir amacı bulunmamakla birlikte bireyin, diğer bireylerle ortak düşüncede birleşmesi veya ortak bir meşru anlayış benimseme görevlerini de üstlenir (Sayın, 1999: 2). Nitekim ideolojinin her zaman nesnel bir kabulü söz konusu değildir. Doğru veya yanlıştan uzak bir konumda olan ideolojinin kendi içinde kabul edilen gerçekleri ve taraftarları vardır.

İdeoloji, bireyin veya toplumsal kümenin zihninde egemenlik kurabilmiş düşüncelerden oluşmaktadır (Althusser, 2010:182). Althusser, ideolojinin tarihin her döneminde varlığını sürdürdüğünü söylerken ideolojinin; bir toplumun ya da sınıfın ihtiyaçlarının, değerlerinin ve hayalinin yansıması olduğunu ifade eder (Sayın, 1999: 8). İdeoloji konusunda önemli çalışmalar yürüten Althusser, toplumdaki egemen görüşlerin aslında toplumun belirli kesimleri tarafından üretildiğini de ifade ederken, devletin baskı ve ideolojik aygıtları da dikkat çeker (Karaçay Arın, 2020: 73). Egemen ideoloji, iktidarda olan ideolojidir. Dolayısıyla iktidar değiştiğinde, egemen olan ideoloji de değişmektedir (Sayın, 1999: 12). Nitekim devletin baskı aygıtları ile devletin ideolojik aygıtlarını birbirinden ayıran Althusser, devletin ideolojik aygıtlarını Marksist kuramda; İdare, Hükümet, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler vb. şeklinde olduğuna yer verilir (Althusser, 2010:168). Devletin ideolojik aygıtlarını (DİA) çeşitli başlıklar altında toplayan Althusser, bireyin birbiriyle her türlü etkileşim noktalarına dikkat çekmektedir. Bunlar; Dinsel, Hukuki, Öğrenimsel, Aile, Siyasi, Sendikal, Haberleşme ve Kültürel disiplinlerden oluşmaktadır (Althusser, 2010:169).

İdeoloji ilk başlarda “*düşünceler bilimi*” anlamında gelmekteydi, bilim ve analiz iş birliğinin yoğun etkisi sebebiyle ise bilimler yalnızca analiz yöntemiyle değerlendirildiğinden, “*düşüncelerin analizi*” veya “*düşüncelerin nereden geldiğinin araştırılması*” anlamlarını da taşımaktadır (Gramsci, 2014:87). Gramsci ideolojinin; sanatta, edebiyatta, eğitim sisteminde, kitle iletişiminde gibi birçok disiplinde bulunduğu ve toplumda ne derece etkin olduğuna dikkat çeker (Bulut, 2011: 196). İdeolojinin entelektüeller tarafından üretildiğini ifade eden Marksist düşünürlerden olan Gramsci, ideolojiyi düşüncelerden ve temsillerden oluşan bir dünya kavramı şeklinde tanımlarken; din, felsefe ve toplum etrafında ortak kültürel davranışlar biçiminde temellendirmektedir (Sayın, 1999: 5). Toplumsal sınıfların ideolojik boyutta çıkar temsilinin mümkün olabileceğine vurgu yaparken bu bağlamda ideolojiyi dünya görüşü olarak tanımlar (Bulut, 2011: 196).

Kelime kökeni olarak “*propagare*” yani Latince kullanımda; bahçıvanın yeni bitkiler üretmek amacıyla filizleri toprakla buluşturması anlamındaki kullanımından gelmektedir (Atabek, 2014:5). Buradaki amaç kabul görme amacı gütmekte olan birtakım düşünce veya eylemlerin kitlelerin üzerinde gerçekleştirilebilmesidir. Kitlelerin zihninde, yeni filizler oluşturma amacına hizmet etmektedir.

Propagandanın resmi bir şekilde kullanılmasının ortaya çıkışı 17. yüzyıla uzanmaktadır. Haziran 1622 yılında, Papa XV. Gregory dönemin Avrupa'sında süregelen din savaşlarının zorlamasıyla inanç birliğine varılamayacağına kanaat getirmesinin akabinde Katolik Kilisesi, Protestan hareketlerinin etkisine karşı daha barışçıl yöntemler aramaya koyulmuştur (Qualter, 1980:255). Söz konusu barışçıl yöntem ise propaganda çalışmaları olmuştur. Kitleleri belirli yönlerdeki düşünceleri benimsemelerin sağlamayı amaçlanması ya da davranışlarında değişiklikler oluşturmayı hedefleyen sistematik şekilde kurulmuş bir çeşit manipülasyondan oluşmaktadır. ‘*Sacra Congregatio de Propaganda Fide*’ adındaki kuruluş ise aynı ay içinde Roma Katolik Kilisesi’nin resmi organı olarak dini inançlarını yaymak ve sağlamlaştırmak görevlerini üstlenmiştir (Qualter, 1980:255). Din konusundaki kurumsallaşmış propaganda sistemi dışında daha da geçmişe uzanan propaganda faaliyetlerin varlığı söz konusudur.

Bireylerin veya toplumların düşüncelerini değiştirme, yönlendirme amaçları insanların bir arada yaşamaya başladığı binlerce yıl öncesine dayanır (Atabek, 2014:5). Bir arada yaşamaya başlayan insanlar arasından ortaya çıkan liderler, propaganda yöntemini kullanmışlardır, Mısır’daki Piramitler, Roma Lejyon askerleri, Kuzey Amerika’daki Kabilelerinin ortaya koydukları yapısal, düzensel ve mistik unsurlar toplumlararası iletişimi ve bağları kuvvetlendirme açısından da birer propaganda faaliyetleridir (Qualter, 1980:257). Propagandanın günümüzdeki anlamıyla kullanımı Antik Yunan’da karşımıza çıkarken, Sofistler retorik sanatının içinde şekillenen bir biçimde değerlendirmişlerdir (Gürgen, 1990:135). Antik Yunan ‘daki kullanımı geniş halk kitlelerini etkilemeye yönelik olduğundan, siyasi propagandanın da ilk örneklerini oluşturur (Akan, 2017:78). Devamında ise ‘‘Sokrat, Demosthene, Roma’da Çiçeron ve 4-6. yüzyıllarda Çinli Sun Tzu ve Hintli Kantilya propaganda sanatının ilk uygulayıcıları olmuşlardır’’ (Gürgen, 1990:135). Fransız İhtilali’nden sonra siyasal propaganda yaygınlaşmaya devam etmiştir. Propagandanın temel amacı ikna etmektir, kamuoyunun üzerinde bir konu hakkında pozitif düşünceler oluşturmak, savaşın kan dökülmeden elde edilen bir yolu olarak da düşünülebilmektedir (Öztürk, 2017:158). Propagandanın amaçladığı noktalardan birisi ise inandırmaktır. Kitlelerin desteğini almak ve yapılan eylemin doğru olduğuna ikna etmek propagandanın hedeflerinden biridir. Propagandanın yapılış biçimleri, zamanın teknolojik gelişmelerine göre de değişim göstermiştir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kitle iletişim araçlarından biri olan radyonun yaygınlaşmaya başlaması önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü kurulan radyo istasyonlarıyla, farklı mekânlardaki geniş topluluklara süreklile seslenilebilmek propaganda

yapıcıları için vazgeçilmez bir unsur haline dönüşmüştür. Kitle iletişim araçları ve etkileri üzerine çalışmalar yapan Harold Lasswell, bu araçlar vasıtasıyla gönderilen iletilerin alıcılar üzerinde hipodermik iğne veya sihirli mermi etkisi yarattığına yönelik kuramsal modeller ortaya koymuştur. Doğrusal nedensellik anlayışına dayanan bu modelde belirli güçleri elinde bulunduran seçkinlerin kamuoyunu yönlendirmesi; çoban sürü ilişkisiyle örneklendirilmiştir (Yaylagül, 2006:46).

1.2. Sovyetlerde Propaganda: İdeoloji ve Sinema İlişkisi

Sinema propaganda aracı olarak ilk kez 1898 yılında Amerika ile İspanya arasında gerçekleşen savaşta şöyle kullanılmıştır; Küba'ya giden Amerikan askerleri burada kısa filmler çekmiş ve Küba'nın yoksulluğunun İspanya'dan kaynaklandığına yönelik toplum zihninde algılar oluşturmuşlardır (Akyıl, 2017:130). Daha sonraki yıllarda ise sinema, birçok ülkede etkili bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Sovyetlerde; 1917 yılında Bolşevikler tarafından gerçekleştirilen Ekim Devrimi, dünya siyasi tarihinin ve 20. yüzyılın en önemli toplumsal hareketlerinden birisidir. Çarlık Rusya yönetimini deviren Bolşevikler, kapitalist düzeni reddedip komünizmi benimseyeceklerdir. Sovyetler Birliğinin ideolojisi Leninizm-Marksizm ilkeleriyle Markizim düşüncelerini temel alırken, işçi sınıfının iktidarını, eşitlikçi düzeni, sömürünün reddini ve enternasyonalizmi savunmaktadır (Bekcan, 2019:372). Sovyet ideolojisi sahip olduğu özellikler ve amaçları doğrultusunda Sovyet toplumunun düzenini belirlerken, propaganda çalışmaları ise Sovyet ideolojisinden beslenmiştir (Bukareva, 2020: 8). SSCB yönetimin yeni ideolojiyi halkın benimsemesini sağlamak amacıyla birtakım iletişim araçlarına gereksinim duymuştur. Hali hazırda kullanılmakta olan afiş ve radyo gibi geniş kitlelere enformasyon ulaştırabilen araçların yanında sinema, en etkili propaganda gücü olarak dikkat çekmiştir. Lenin, yoksul ve eğitim seviyesi düşük olan toplumun üzerine yeni bir ideoloji inşa etmek istiyordu, bu noktada sinemayı hem politik bir amaç hem de eğitim aracı olarak görüyordu (Krupskaya'dan akt. Ağcaoğlu, 2015: 88). Nitekim Sovyet toplumunun ağırlıklı olarak kırsal kesimlerde yaşaması ve okuma yazma oranının düşük olduğu bölgelerde sinema önemli bir görev üstlenmiştir. Kolektif bir deneyim sunabilme özelliğiyle sinema, sanatın bireysel yönünden kısmen ayrılmış ve kitlelerle kurduğu etkileşimden dolayı iktidarların seslerini duyurabilmesi bakımından ayrıca önem kazanmıştır (Ağcaoğlu, 2015: 81).

Henüz sesli filmlerin olmadığı bir dönemde görüntülerle, çeşitli ses efektleri ve bazı bölümlerde kullanılan ara yazılarla verilmek istenen mesaj etkili biçimde izleyiciye aktarılabilirdi. Seyirciye filmler aracılığıyla gönderilebilen güçlü mesajlar Sovyet rejiminin her zaman iştahını kabartmıştır. Çünkü yeni ideolojinin daha güçlü temeller üzerine kurulabilmesi için eski ideolojinin yerle bir edilmesi ve toplumun zihninde kötü bir yaşam deneyimi olarak kalması isteniyordu. Nitekim propaganda sineması; içerdiği ideolojik ve politik kodlarda sinemanın sanatsal ifade yönünü ikincil planda bırakmıştır (Alagöz, 2012:240). Bu doğrultuda sinema sanatsal hüviyetinden çoğu zaman uzaklaştırılmış, bir propaganda aracı olarak eski ideolojiyi Sovyet toplumunun zihninde bitirmek için düzenlenmiştir. Lenin; sinema faaliyetlerinin her zaman devletin kontrolünde olması gerektiğini, film içeriklerinin ise Cumhuriyetler Genel Eğitim Komiserliği ve propaganda örgütleri tarafından belirlenmesi gerektiğini ifade etmiştir (Karaganov, 2009:84).

Devrimden hemen sonra ‘‘Ajitasyon Trenleri’’ adı verilen proje ile en ücra köşedeki köylere ve kasabalara gidilerek vagonlarda propaganda filmleri gösterilmiştir. Çünkü sinema belirli ideolojilerin etrafında yeniden üretilebilir ve bu ideolojilerin yayılmasında rol oynayabilmektedir. Sinema ile hayat bulan ideolojiler gerçeği yeniden üretebilir veya gerçekmiş gibi topluma sunabilmektedir (Şerik ve Kılınçarslan, 2019: 1250). Bu bağlamda yeni Sovyet ideolojisinin birincil amaçlarından birisi Çarlık Rusya düzenini kötüleyen toplumun bilincinde kötü imajlar bırakmaktır. Nitekim daha ilk yıllarından ortaya konan filmler bunun en güzel örneğidir. Lev Kuleshov tarafından yönetilen 1924 yapımı *The Extraordinary Adventures of Mr. West in The Land of The Bolsheviks* ile 1925 yapımı *The Death Ray* filmleri gerçeküstü ve komedi gibi öğeleri de içinde bulunduran batıya yönelik eleştirel yaklaşımlar getiren eserlerdir. Yine aynı dönemde etkili propaganda filmlerine imza atan Sergey Ayzenştayn ise 1925 yapımı *Grev* ile *Potemkin Zırhlısı* ve 1927 yapımı *Ekim* filmleri sinema tarihine ayrıca değer katan eserlerdir. Vsevolod Pudovkin tarafından yönetilen; 1926 yapımı *Ana*, 1927 yapımı *Petersburg'un Sonu* ve 1928 yapımı *Asya Üzerindeki Fırtına*’dan oluşan devrim üçlemesi önemli birer propaganda filmleridir.

1.3. 20. Yüzyılın En Güçlü Propaganda Araçlarından: Radyo ve Afiş

Modern propaganda konusundaki uygulamalar Birinci Dünya Savaşı’nda etkisini yoğun şekilde hissettirmiştir. Kuşkusuz sinemada birçok ülke için her zaman salt sanat ürününün dışında önemli bir propaganda aracı olarak görülmüştür. Afiş dışında, sinema,

radio ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının gelişmesinin arasında çok uzun yıllar bulunmamaktadır. Bütün dünyayı etkileyen devrimler ve savaşlar gibi toplumsal olayların yakın geçmişine bakıldığında, 20. yüzyıldaki gelişmeler önemlidir. Çünkü bu dönemde; sinema, radio ve televizyon gibi insanların hayatlarını ve yaşam biçimlerini önemli ölçüde etkileyip yönlendiren teknolojik gelişmeler yaygınlaşmıştır. 1920’lerde propaganda günlük yaşamda deneyimler oluşturmuş ve siyasette de yer almaya devam etmiştir (Qualter, 1980:258). Propaganda, hedef kitlenin kolay anlayabileceği kitle iletişim araçları yoluyla yapılmıştır. Örneğin görsel kodlar içeren afişler; radio, televizyon ve diğer görsel işitsel araçların gelişip yaygınlaşmadığı ortamda etkin biçimde kullanılmıştır (Erol, 2020:299). Nitekim afişler, özellikle okuma-yazma oranının düşük olduğu bölgelerde veya toplumlarda, oldukça işlevsel görevlere sahiptir. Yazılara daha az yer verildiğinden afişler göstergebilimsel propagandaya hizmet eder. Radyonun dünya genelinde yaygınlaşmaya başlaması 1920’li yıllarda gerçekleşmiştir ve Avrupa’da çeşitli ideolojilere sahip totaliter rejimlerin iktidara gelmesinde propaganda aracı olarak kullanılmıştır (Erol, 2020:295). Doğrudan kulağa hitap eden radio ise diğer kitle iletişim araçlarından daha önce yaygınlaştığından, uzunca bir süre en önemli propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ve ardından süre gelen Soğuk Savaş döneminde radio ve afişler önemli birer propaganda aracı olarak dikkat çekmiştir. Örneğin savaş döneminde Hitler’in, geniş halk desteğini arkasına almasında radyoda yaptığı propaganda konuşmalarının etkisi büyüktür. Kitleleri yönlendirme, belirli konularda harekete geçirme hususunda radyonun işlevselliği ve gücü şu örnekle de açıklanabilmektedir. 1938 yılında Amerikan CBS Radyosunda dönemin önemli sanatçılarından Orson Welles sunduğu programda; dünyanın uzaylılar tarafından istila edildiğine yönelik teatral bir yayın gerçekleştirmiştir. Radyoyu dinleyenler ise durumun gerçek dışı olduğunu anlayamamışlardır. Nitekim New York’ta ve çeşitli şehirlerde insanlar, evlerini terk edip çeşitli izdihamlara sebebiyet vermişlerdir. İşin aslı bir süre sonra anlaşıldığında, radyonun insanları etkilemedeki gücü gözler önüne serilmiştir.



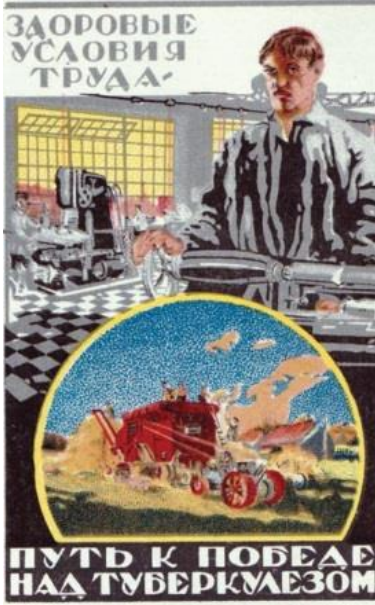
Görsel 1.1. Orson Welles ve Radyo Yayınının Basına Yansıması¹

ABD’de radyo yayınları aynı zamanda düşman olarak görülen ülkelere karşı da propaganda aracı olarak kullanılmıştır. ABD’de 1949 yılında kurulan Özgür Avrupa Radyosu (RFE) Sovyetler Birliğinin öncülüğündeki doğu blok ülkelere yönelik yapılan yayınlarda; bu ülkelerin zorba rejimler tarafından yönetildiğini, batı blok ülkelerinin ise özgürlük ve refah içinde yaşadığına dair propaganda yayınları yapılmıştır (Erol, 2020:299). Radyonun gelişmesi Sovyetlerin kurulmasına yakın dönemde gerçekleştiğinden, afiş ile birlikte en önemli propaganda aracıdır. Savaş dönemlerinde batı blok ülkelere karşı yapılan yayınlar, halka yönelik çalışmaların duyurulması, soğuk savaş döneminde ABD ile girilen uzay yarışı, nükleer silahlanma ve nihayetinde Sovyetlerin son dönemlerinde gerçekleştirilen *perestroyka* (yeniden yapılanma) ve *glasnost* (açıklık) reformlarında da radyoya önem verilmiştir (Erol, 2020:297).

1.3.1. Sovyetlerde Güçlü Bir Propaganda Aracı: Afiş

Bolşevikler, toplumda komünizm bilincini oluşturmak amacıyla Çarlık Rusya dönemini eleştiren birçok propaganda faaliyeti yürütmüştür. Sovyetler, her zaman propagandayı siyasi bir araç olarak görüp düşünceleri belirli bir hedefe doğru yönleltmek, yeni ideolojiye göre halkı yetiştirmek şeklinde kullanmışlardır (Akan, 2017: 81). Sovyetlerde afiş kullanımı, oldukça yaygın bir propaganda aracı olarak öne çıkmaktadır. Birliğin kurulmasından dağılmasına kadar olan süreçte; sosyal, ekonomik, askeri ve eğitim gibi birçok alanda propaganda afişleri hazırlanmıştır. Örneğin Sovyet lider Stalin, kendisinden önceki Lider Lenin gibi; sosyal, ekonomik ve günlük yaşamı etkileyen her türlü gelişmeyi halka aktarmada afişleri yoğun şekilde kullanmıştır (Erol, 2020:300).

¹ <https://www.gzt.com/jurnalist/amerika-tarihinin-en-buyuk-kaosu-orson-welles-radyo-yayini-2571441>.(Erişim Tarihi: 10.11.2022).



Görsel 1.2. Sovyet propaganda afişi



Görsel 1.3. Sovyet propaganda afişi



Görsel 1.4.² Sovyet propaganda afişi

Görsel 1.2, 1.3 ve 1.4'te Sovyetlerin çeşitli dönemlerinde hazırlanan afişler yer almaktadır. Görsel 1.2'de tüberkülozu yenmek için temiz ve sağlıklı çalışma ortamlarına vurgu yapılmıştır. Görsel 1.3'de hayat kadınlarının, kapitalizmin rezil bir mirası olduğu ifade edilirken topyekûn mücadele öne çıkarılmaktadır. Görsel 1.4'te ise Sovyetlerin önemli kalkınma projelerinden biri olan demiryolu ağlarının önemi vurgulanmıştır. Kullanılan afişlerin Sovyet toplumunun tüm yaşam alanlarına yönelik söylemler ve yönlendirmeler içerdiği görülmektedir. Örneğin Batı ülkelerinde de aynı dönemlerde afişlerin, yoğun şekilde propaganda aracı olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. ABD'nin Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarında vatandaşlarını askere çağırmak amacıyla kullandığı meşhur "Sam Amca" posterleri önemli bir görsel propaganda örneğidir.

1.4. Sovyetler Öncesi Rus Sineması

Sinema ilk gösterimlerini gerçekleştirmesinin ardından varlığı hızla birçok ülkede kendisini göstermiş ve önemli bir yenilik olarak görülmüştür. "Rusya'daki ilk film gösterimi 1896'da Petersburg'taki Georgi Aleksanrov'un içinde tiyatro sahnesi ve restoranların yer aldığı akvaryum bahçesinde yapıldı. Bu mekân Sovyet Devrimi'nden sonra Lenfilm'in merkezi olacaktı" (Oylum, 2016:9). Yine aynı yıl içinde Çar II. Nikola'nın taç giyme göreni Lumiere kardeşlerin kameramanları tarafından çekilmiş bir süre sonra ise Rus kameramanlar

² Görsel: 1.2, 1.3, 1.4: <https://www.evrensel.net/haber/291157/sovyet-gorselleri-afislerle-sovyet-tarihi>. (Erişim Tarihi: 10.11.2022).

Kazak binicilerin gösterilerini filme almıştır (Abisel, 2003:209). Böylelikle sinemanın ilk yıllarında Çarlık Rusya’da hem gösterimler hem de çekimler yapılmaya başlanır. Nitekim Çarlık Rusya sonrasında kurulan SSCB’de sinema kısa süre içinde yükselişe geçecektir.

Çeşitli amaçlara hizmet edebilme yetisiyle sinema, sanatsal bir ifadenin dışavurumundan farklı gayeleri de kapsar. Kuşkusuz sinema; eğlence, kültür yansıması, eğitim ve tarihsel doküman gibi noktalarda işlevsel olmasının yanı sıra etkili bir propaganda gücüdür. Bu bağlamda, sinemanın hem eğlence hem de kitleleri yönlendirebilecek bir noktada kullanılabilir. Rus Sineması’nda, 1900’lü yılları başında duygusal ve melodram özelliklerini içeren filmler seyirciyle buluşmuştur (Abay, 2019:3). Bunun yanında tiyatro ve edebiyattan uyarlamalar ile yabancı filmler ağırlıklı olarak sinemalarda yer almıştır. Dolayısıyla Çarlık döneminde yapılan filmlerin, propaganda niteliklerinin ön plana çıkmadığı söylenebilmektedir. “Çarlık sansürü dolayısıyla, günlük olaylara ilişkin filmler yerine romantik tarihi dramlar ve doğaüstü öyküler anlatan filmler üretilmiştir. Dönemin önemli filmleri arasında, yönetmenliğini V. Meyerhold’un yaptığı “Dorian Gray’in Portresi” (Portrait Doriana Greya, 1915) ve Y. Protazanov’un “Peder Sergius” (Otets Sergii, 1918) filmleri sayılabilir” (Ağcaoğlu, 2015:87). Bu dönemdeki filmlerin ortak özelliklerine bakıldığında, sosyal içerikli veya toplumsal olaylara değinen yapımların otorite tarafından engellendiği görülmektedir. Söz konusu durumun Ekim Devrimi sonrası kurulan Sovyet sinemasında da olduğu ancak film içeriklerinin tamamen değişime uğramasının yanı sıra sinemayı teknik ve kuramsal düzlemde ileriye taşıyacak çalışmalar yapılmıştır. Bunun aksine Çarlık Rusya sineması, film prodüksiyonu ve film gösterimleri konusundaki gelişmelerden Avrupa ve Amerika’ya göre nispeten daha geri kalmıştır (Ağcaoğlu, 2015:87). Söz konusu yetersizliklerin Sovyet sinemasının kurulmasıyla ortadan kalktığı söylenebilmektedir. Nitekim bu dönemde yapılan çalışmalar; Dünya sineması için yol gösterici olup, montaj ve sinema kuramları açısından da mihenk taşı konumundadır. Üretilen film sayıları göz önüne alındığında ise 1908 ile 1919 yılları arasında Çarlık Rusya’da 2 binin üzerinde film yapılmıştır, günümüze ise yaklaşık olarak 280 civarı film ulaşmıştır (Rollberg, 2009:5).

1.5. Sovyetler Birliğinin Kurulması ve Sinemanın Varlığı

Ekim Devrimiyle Çarlık Rusya’nın yıkılması, birçok değişimi ve dönüşümü beraberinde getirmiştir. 1917 yılında gerçekleşen Bolşevik ihtilali olarak da bilinen devrimle yeni kurulan birlik Komünizmi benimsenmiştir. Marx ve Engels’in düşünceleri referans alan

devrim, Çarlık Rusya'nın 1890'lardaki sanayi gelişmelerinin de etkisiyle; işçilerle burjuva sınıfının çatışmasının ardından bilinçli hareketlerle gerçekleşmiştir (Krupskaya, 2013: 109). Üretim araçlarının belirli kişilerin kontrolünde olmayan, işçi ve emekçilerin haklarının koruma altına alındığı, halkın her türlü ihtiyacı konusunda devletin birincil sorumluluk üstlendiği, özel mülkiyet kavramının sınırlarının koyulduğu ve sınıfsal farklılıkların ortadan kaldırıldığı kapitalist ideoloji karşıtı bir düzene geçilmiştir. 8 Kasım 1917'de kurulan Halk Eğitim Komitesi hem yeni düzeni sağlamlaştırmak hem de kültür ve eğitsel çalışmalar yapmayı planlıyordu (Bukareva, 2020:12). Söz konusu ideolojiyi, halka benimsetmek ve dolayısıyla güçlü kılmak için yeni ideolojiyi öven, eski ideolojiyi ise kötüleyen siyasal çalışmalar çeşitli araçlar kullanılarak yapılmıştır. Sinemanın ve diğer kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki ideolojiyi yayma etkisi yadsınamaz bir gerçek olduğundan hareketle yeni bir siyasal düşüncenin uygulanması, egemen ideolojiye dönüştürülmesi açısından değer görmektedir (Camankulova vd. 2017:618). Rus iç savaşı devam ederken Bolşevikler, halkın hem desteğini alabilmek hem de yeni kurulacak düzenin alt yapısını oluşturma noktasındaki amaçlarına ulaşabilmek için çeşitli görsel araçları tercih etmişlerdir. Bu bağlamdaki çalışmalardan en önemlilerinden birisi olan sinema, fonksiyoneli arasında gerçeği yeniden üretmede bulunduğundan, filmler farklı kalıplara ve ifadelere hizmet edebilecek şekilde düzenlenebilmektedir. Dolayısıyla sinema bir ideolojiyi perdeden izleyiciye yansıtırken, gerçeği de yeniden üretir. Bu sayede izleyici; kurgusal gerçeği, hayatın gerçeği şeklinde algılayabilmektedir. (Şerik ve Kılınçarslan, 2019: 1250). Sinema sahip olduğu özelliklerle izleyicileri etkileme, yönlendirme ve zihnin şekillendirilebilmesi gibi durumlarda farklar yaratmaktadır. Bu doğrultuda Sovyetler Birliği'nin kurulmasının ardından sinema çalışmalarına ağırlık verilirken, geniş coğrafyadaki halkın çeşitli konularda çekilmiş ve yeni düzenin propaganda amaçlarına hizmet edecek şekilde kurgulanmış filmlerin *Agit treni* adı verilen vagonlarla gezdirilerek gösterimleri yapılmıştır (Ağcaoğlu, 2015: 104). Sovyet toplumunun okuryazarlık oranının düşük olduğu ve ağırlıklı olarak kırsal kesimlerde tarımla uğraşmaları sebebiyle propaganda çalışmalarının, görsel-işitsel anlatıyı aynı anda güçlü bir biçimde sunabilen sinemanın önemini arttırdığı aşîkârdır.

1.5.1. Sovyet Sinemasının Yükselişi ve Propaganda Sineması (1919-1930)

Bolşeviklerle Çar tarafları arasındaki iç savaş henüz devam etmekteyken, 30 Aralık 1922 yılında resmi olarak kurulacak olan Sovyetler Birliği, ileri görüşlü davranmış ve yeni kurulacak düzene yönelik sinema çalışmalarına başlamıştır. Bu bağlamda Sovyet sinemasının kuruluşu ve resmi başlangıç tarihinin 27 Ağustos 1919 olduğu bilinmektedir

(Oylum, 2016:11). Bir yandan sinemanın propaganda yönü kullanılarak, gerçekleştirilmekte olan devrimi halka kabul ettirme düşüncesinin hâkim olduğu ortadadır. Dolayısıyla izah edilemeyen bir hareketin veya düşüncenin toplumda kabul görmesinin güç olabileceği kavrandığından, sinemanın görsel ifade gücünden faydalanılması önemli bir strateji olarak dikkat çeker. Devrim sonrasındaki sanatsal çalışmalarda hareketlerden, hali hazırda devrim karşıtı düşüncelere sahip olanların ülkeyi terk etmeleri, yine hali hazırda bulunan akımlardan fütüristlerin ise yeni inşa edilecek ideolojiyle ortak değerlerde birleşerek, toplumsal hareket konusunda fikir birliği sağlanmıştır (Baygaliyeva, 2003: 8). Devrim sonrasında güçlenen fütürizm ve söz konusu akımı benimseyen sanatçıların ürettikleri çalışmalar, Sovyet propagandasına hizmet etmiştir. Mayakovski'nin bu dönemde hazırlamış olduğu propaganda afişleri, sinemanın görsel gücündeki etki gibi değer görmüştür. Örneğin; Lenin, Sovyetlerin ilk eğitim komiseri olan Lunacharski'ye güçlü bir propaganda filminin yanında eğlenceli bir Amerikan filminin gösterilmesinde sakınca olmadığı yönünde direktif vermiştir (İnceoğlu, 2014: 28).

Sovyetler sinemacıları, filmler aracılığıyla benimsetmek istedikleri ideolojiyi yaymalarının yanı sıra dünya sinemasına katkı sağlayan birçok kuramsal çalışmayı da eş zamanlı olarak gerçekleştirmişlerdir. Sessiz sinema döneminde üretilen eserler, montaj ve görüntünün etkili kullanımıyla önemli bir sinema dili ortaya konulması hem propaganda çalışmalarına hem de sanatsal ifadeye yönelik özellikler taşır (Bayraktar, 2017: 116). Sovyetlerdeki yoğun sinema eğitimlerinin ve gençlerin sinemaya teşvik edilmesinin artırılması, ilerleyen dönemlerde Sovyet sinemasının dünya sinemasına önemli katkılar yapmasına ön ayak olmuştur. Sovyet sinemasının henüz daha ilk yıllarında (1919-1921) nitelik olarak yetersiz filmler üretilirken daha sonraki yıllarda önemli filmler üretilecekti. (Aykıl, 2017:131).

1919 yılında dünyada ilk kez Sovyetler tarafından kurulan Sinema Enstitüsü olan ve VGIK şeklinde kısaltılan okul, verdiği sinema eğitimleriyle önemli sinemacıların yetişmesine öncülük etmiştir. Bu okulda ders vermiş; Lev Kuleshov, Alexander Dovzhenko, Sergei Eisenstein, Sergei Gerasimov Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov gibi önemli sinemacılar Sovyet ideolojisini destekler nitelikler taşıyan filmler üretmişlerdir. Devletin sinemayı daha kurumsallaştırma yönündeki çabasıyla 1922 yılında *Goskino* adı verilen kurumla, sinemayı devlet organı haline getirmiş ve 1925 yılında *Sovkino* şeklinde revize edilerek üretimi yapılacak bütün filmlerin her aşamadaki kontrolü devlet tekeline geçmiştir (Aliyev, 2007:10).

1925 ile 1930 yılları arasında Sovyet sinemasında üretilen filmler göz önüne alındığında, sessiz sinemanın önemli birer eserleri oldukları dikkat çeker. Sergei Eisenstein'ın 1925 yılında çektiği *Potemkin Zırhlısı* ve *Grev* filmleri, 1926 yılında Vsevolod Pudovkin tarafından çekilen *Ana* filmi ile Dziga Vertov'un 1929 yılında çektiği *Kameralı Adam* filmi hem önemli propaganda eserleri hem de dönemin öne çıkan başyapıtlarıdır. Farklı türlerde birçok film yapılsa da üretilen filmlerin ortak amaçlarının, komünist ideolojinin fütürist düşüncesiyle geleceğin propagandasını içermesidir (Bukareva, 2020: 9). Bu dönemde çekilen filmlerin ortak özellikleri irdelendiğinde hepsinin birincil amacın, Sovyet ideolojisini yüceltmek ve toplumsal birlikteliğe vurgu yaparak Çar dönemindeki kötü hadiseleri sinemasal evrende yeniden canlandırmak olduğu görülmektedir. Filmlerde, bireylerin değil toplumların ve halkın öne çıktığı müşterek anlatımlar dikkat çekmektedir. Sovyet toplumunun ve emekçilerinin yüceltilmesiyle filmsel kahramanlıkların toplumsal birliktelik neticesinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu bağlamda Sovyet sinemasının ortak özelliklerine bakıldığında, işçi sınıfı ve mücadelelerinin ön planda olduğu, kitlesel hareketlerin oluşturduğu etkiler, zıtlıklar üzerine kurulu bir anlatımla olumsuz ve kötü muamelenin sebebinin burjuva sınıfından kaynaklandığına vurgu yapılmaktadır (Kırık, 2014:361). Dolayısıyla Sovyet sinemasında kötü karakterin temsili ya geçmişteki Çar rejimi ya da onu destekleyen mülkiyeti ve fabrikaları elinde bulunduran patronlardan oluşmaktadır. Söz konusu eserler yalnızca birer propaganda filmi olma özelliğinin çok ötesinde anlamlar da taşımaktadırlar. Dünya sinemasındaki birçok kuramsal alt yapı bu filmlerde uygulanan teknik öğelere dayanmaktadır. Sovyet yönetmenler, sinemanın toplumsal etkisi üzerindeki hedeflerine ulaşma konusunda önemli neticeler almışlardır ayrıca sinemanın kuramsal noktadaki uygulamasında da kazanımlar elde etmişlerdir (Abisel, 2003:203). Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov gibi öne çıkan sinemacıların önderliğinde geliştirilen montaj kuramları ile görsel anlatıma yönelik kuramlar sinemanın yapı taşlarını oluşturmaktadır. Söz konusu sinemacılar özellikle diyalektik montaj tanımlamalarıyla filmlerinde farklı bakış açıları yakalayarak, soyut anlamların görsel çağrışımları üzerine arayış içinde olmuşlardır (Deleuze, 2014:234). Nitekim Kuleshov'un daha Çarlık döneminde yaptığı ve *Kuleshov Etkisi* adını verdiği montaj deneyinde tepkisiz bir yüz ifadesinin ardından değiştirerek sıraladığı görüntülerle imgesel ve zihinsel ifadeye yönelik önemli neticelere ulaşmıştır. Eisenstein'ın atraksiyon montaj anlayışı, Pudovkin'in filmlerinde uyguladığı montaj yöntemleriyle Vertov'un sine göz kuramı, sinemayı ve montajı sanatsal boyutta farklı bir noktaya taşıyarak sonraki sinema filmlerinin anlatısına da katkı sağlamıştır.

Aynı dönemlerde Sovyet sinemasında çok önemli filmlerde çekilmiştir. ‘‘1925-1930 arasında başka Sovyet sinemacıları da çok sayıda önemli film yaptılar: B. Barnett'in *Miss Mend* (1926), *Şapka Kutulu Kız* (1927), *Trubnaya Sokağındaki Ev* (1928); Y. Bliok'un *Şangay Belgeseli* (1928); Ester Şub'un *Romanovların Düşüşü* (1927), II. Nikolay ve Tolstoy'un *Rusyası* (1928), *Bugün* (1930); Donskoy'un *Büyük Şehirde* (1928), *Yabancı Kıyı* (1939); Ermler'in *Paris Ayakkabıcısı* (1928), *İmparatorluk Kalıntısı* (1929); Geliabujki ve Moskvın'in *Haç ile Asa* (1925), *Altın Madeni* (1925), *Şeytanın Tekerleği ve Manto* (1926), *Kanlı Karlar* (1927), *Tek Başına* (1939); Muşin'in *Spartaküs* (1928); Oklopkov'un *İştahını Satmış Adam* (1928); Ozep'in *Sarı Pasaport* (1928); Protazanov'un *Üç Milyonun Yargılanması* (1926), *Kırkbirinci* (1927), *Şeyler ve İnsanlar* (1929), Aziz Yorgo'nun *Mucizesi* (1930); Razumni'nin *Cellatlar* (1925); Rayzman'ın *Daire* (1927); Room'un *Bodrum Katında Üç Kişi* (1926); Çardinin'in *Taras Şevçenko* (1928); Şiorelli'nin *Saba* (1929), Çariç'in *Korkunç Ivan* (1928); Vasilyev'in *Ormanında Uyuyan Güzel* (1930); Viskovski'nin *Pazar Akşamı* (1925), Yutkeviç'in *Siyah Peçe* (1929) gibi filmleri bunların başlıcalarıdır’’ (Betton, 1990:27).

1930’lu yıllara gelindiğinde ise; ülke yönetiminin uyguladığı sert sansür politikalarıyla dışarıdan ithal edilen filmlere getirilen kısıtlamalar, sesli filmlerin üretilmeye başlanmasının getirdiği fazlaca maliyetler ve film içeriklerinin ağır sanatsal yapısının halka hitaptan uzaklaşması gibi sebepler Sovyet sineması düşüşe geçirmiştir (Kenez, 2003:446). Dolayısıyla 1925-1930 yılları arası Sovyet sinemasının en nitelikli ve en verimli yılları olduğu söylenebilmektedir. Sovyet sinemasının bu dönemdeki en etkili yönetmenlerinden olan Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov gibi isimler de yine bu dönem içinde en nitelikli eserlerini sunmuşlardır. Sovyetlerin sinemasındaki gerileme söz konusu sinemacıların eserlerindeki nitelik kaybına da yansımıştır. Sosyalist Gerçekçilik görüşü, Stalin’in bütün sanat dalları üzerindeki birincil denetleyicilik görevini üstlenmesi, ideolojideki gerçek dışı biçimde idealize edilen bireylerin sinemaya farklı biçimde aktarılma çabaları Sovyet sinemasını olumsuz etkileyen başka unsurlardandır (Oylum, 2016:16). Devam eden yıllarda İkinci Dünya Savaşı’nın başlaması birçok dünya ülkesini hayatın her alanında etkilemiştir. Bu yıllarda üretilen filmler durma noktasına gelmiştir. Savaşta büyük mücadeleler veren Sovyetler Birliği’nde de durum farklı olmamıştır. Dolayısıyla Sovyetlerde sinema, ülkenin ve dünyanın içinde bulunduğu konjonktüre göre dönemsel olarak da değişime uğramıştır. ‘‘Sovyet Sinemasını dönemsel olarak özetleyecek olursak da bu dönemi temelde beş temel dönem içinde sınıflandırabiliriz; Yeni Ekonomik Politika

Dönemi (1921-1928), Stalin Dönemi (1929-1953), Kruşçev Dönemi (1954-1964), Brejnev Dönemi veya Durgunluk Dönemi (1965-1980), Perestroyka Dönemi (1985-1991)’’ (Rollberg’ten akt. Çakı, 2018:57). Sovyet sinemasına dönemselsel olarak daha detaylı bakıldığında, ülkenin uyguladığı politikaların etkisiyle şekillenmiştir. Sovyetlerde ideoloji aynı kalsa da yönetimlerin değişmesi sonucunda farklı liderlerin sinema üzerindeki denetimleri de değişmiştir. Nitekim sinema; pratikte Sovyetlerin kuruluşundan yıkılışına kadar değişimini sürdürmüştür.

1.5.2. Sovyetlerin Önemli Sinemacıları: Sinema ve Montaj Kuramları

1.5.2.1. Sergei Eisenstein (1898 – 1948)

Sanatla ilişkisi tiyatro ile başlamış ve ustası Kuleshov ile çalışması onun sinemaya bakışında etkili olmuştur. Moskova Sanat Akademisi’nden önce Makine Mühendisliği eğitimi alan Eisenstein, Konstrüktivizm sanat akımından etkilenmiş ve izlediği filmler üzerindeki yönetmenin etkisini irdelemiştir (Andrew, 2010:108). Sovyet sinemasının en etkili ve en bilindik yönetmenlerinden olan Eisenstein, özellikle montaj konusundaki yaptığı derinlemesine çalışmalarla tanınmaktadır. Nitekim yalnızca Bolşevik Devrimi sonrası kurulan yeni ideolojiye sinemasal katkılarıyla değil; dünya sinemasına kazandırdığı filmleri, uyguladığı biçimsel teknikleri ve sinema için oluşturduğu kuramsal zemin yönüyle önem arz etmektedir. Kuramsal zemini filmlerinde oluştururken Marx ve Lenin’in düşüncelerini benimseyerek diyalektik materyalizmle tarihsel materyalizm konularını sinemasına yansıtmıştır (Kıbaroğlu, 2015:31). Bu düşünceler ışığında ortaya koyduğu biçimsel montaj anlayışlarıyla fark yaratmıştır. Montaj kuramı konusunda yapmış olduğu çalışmalarını sinema tarihinin en iyi filmlerinden biri kabul edilen 1925 yapımı *Potemkin Zırhlısı* eserinde uygulamıştır. Biçimci bir sinema anlayışını benimseyerek atraksiyonlu montaj kuramı konusunda çalışmalar yapan Eisenstein, seyirci üzerinde şok etkisini parça parça çekimleri kullanarak gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda soyut düşünceleri imajlarla ve çağrışımlarla farklı farklı yorumlanabilecek şekilde uygulamaya koyduğu montaj biçimleriyle ifade etmesi, propaganda ve diyalektiği de somutlaştırmaya yönelik deneyimler içerdiği söylenebilir (Karaganov, 2009:97). Geliştirdiği Kurgu yöntemleri olan *Ölçümlü Kurgu*, *Dizemsel Kurgu*, *Titremsel Kurgu*, *Üsttitremsel Kurgu* ve *Entelektüel (Anlıksal) Kurgu* biçimleriyle montaj anlayışını açıklamıştır. Ölçümlü Kurgu; çekimlerin salt uzunluğundan oluşmaktadır, uygun bir müziğin ritmine göre parçalar birbirine eklenerek gerilim sağlanır, buna örnek olarak Kuleshov’ un ölçümlü kurgu anlayışını gösterilir

(Eisenstein, 1985:88). Ölçümsel çekimlerin coşku yaratmadaki etkisi ve aynı çekimlerin oluşturduğu anlamsal birlikteliğe dikkat çeker. *Dizemsel (ritmik) Kurguyu* ise çekimleri sıralarken içeriklerin tutarlılığı göz önüne alınır, biçimsel gerilimin sağlanmasına, meşhur *Odesa Merdiveni Sahnesindeki* askerlerin ayakların çekimi ve merdivenlerden aşağı düşmekte olan bebek arabasını örnek verilir (Eisenstein, 1985: 90). Parça parça kesmelerle arka arkaya belirli bir ritimle getirilen planlar gerilim unsurunu en üst seviyede hissettirmektedir. Askerlerin adımları, göstericiler ve merdivenden kaymakta olan bebek arabasının oluşturduğu ritim yükselerek devam etmektedir. *Dizemsel Kurgu* gibi *Titremsel Kurgu*'yu da *Ölçümlü Kurgu*'nun bir çeşidi olarak tanımlarken, çekimlerin birbiriyle anlamsal veya karşılıklı uyumunu örnek gösterir nitekim bu kurgu yönteminde devinimin bütünlüğü önemlidir (Eisenstein, 1985: 91-94). Dolayısıyla sahne içeriğiyle ve diğer özellikleriyle bir bütün içinde olmalıdır. Benzer ifadeleri gösterirken ahenk uyumunun önemine dikkat çekilmektedir. Örneğin hüznü sahnelerin tonları, film genelindeki benzer sahnelerle aynı çizgisel doğrultuda olması gerekmektedir. *Üsttitremsel (Overtonal) Kurgu*, *Titremsel Kurgu*'nun benzer özelliklerini taşıırken, birbirine benzer öğelerin eylemleri üzerinden güçlenerek ilerler ve temel ile egemen olanın ilkesel çatışmasından beslenir (Eisenstein, 1985: 94-95). *Titremsel Kurgu*'nun bir nevi gelişmiş olarak tanımlanabilen bu yöntemde, iki tür kurgunun belirli yönlerdeki zıtlıksal çatışmalarıdır. “*Anlıksal kurgu, genellikle fizyolojik yönden Üsttitremsel seslerin değil,anlıksal çeşitten seslerin ve Üsttitremelerin kurgusudur, yani kendine uygun düşenanlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesidir*” (Eisenstein, 1985: 97). Bir diğer ismi *Entelektüel Kurgu* olan bu yöntemde, her çekimin kendine has özelliklerinden bir çatışma unsurunun oluşturulması amaçlanmaktadır. Nitekim iki kontrast yapıdaki parça bir araya getirilir ve yeni anlamlar ortaya çıkar. “*Zıt elemanlar arasında (zıtların birliği) zihnin sentez yaparak diyalektik olarak çalıştığına Eisenstein inandığı için ve bir filmin en yüksek anı zihnin filme kendi enerjisini verdiği birbiriyle çatışan fikirlerin sentezini yaptığı zaman geldiği için: Eisenstein izleyicinin filmin en küçük parçacıklarından filmin içinde taşıdığı fikirlerin kontrol edilmesine kadar bütün filmin sentezini yapması için yönelmene bir olanak vermek istiyordu*” (Andrew, 2010:133). Eisenstein'ın montaj kuramlarında benimsemiş olduğu diyalektik düşünce, tez ve antitez yapısına benzetilebilir. Montaj anlatışının genelinde bir çatışma mevcuttur ve söz konusu çatışmadan elde edilen verilerle montajda sürekli gelişen bir sürecin devam ettirilmesi anlamı taşınmaktadır. Eisenstein'ın montaj anlayışının çeşitli etkileşimlerin ardından ortaya çıktığı ve Japon Kabuki tiyatrosu üzerinde yaptığı çalışmalar ile de etkili olduğu bilinmektedir. Sessiz sinema döneminde önemli

eserleri üreten Eisenstein, montaj ve görüntünün etkili gücüne inanmıştır. Bu bağlamda montajı filmlerin üretim aşamasındaki en önemli sinematografik öge olarak kabul eder. Nitekim sinemada ses olmadığı dönemlerde ara yazılar tercih etmiştir. Özellikle *Potemkin Zirhlisi* ve *Grev* filmlerinde görüntünün etkisini daha da güçlü kılacak müzikler tercih ederek ses unsurunu montaj yöntemleriyle birlikte geliştirmiştir (Asiltürk, 2008:95).

Sinemanın görsel bir sanat olduğu, gerçeği yeniden yaratma veya görme biçimi dolayısıyla görüntüyle hikâyeyi etkili biçimde anlatmak esastır. Bu noktada montaj, görüntünün düzenlenmesiyle içeriğindeki etkiye veya ekranda ne kadar kalacağına göre birçok değişken üzerinde sorumluluk sahibidir. Eisenstein'ın filmlerinde; parça çekimlerin ahenk ve atraksiyon içinde düzenlediği, sinemanın gerçeği yansıtmadaki durumuna farklı bakışlar getirmiştir. Kameranın yaşamı görüntüleyip kayıt altına alması, sinemanın gerçekçilik yapısını ifade eden bir noktada durmadığı düşüncesiyle uzun ve kesintisiz çekimleri eksiklik düzeyinde değerlendirmiştir (Andrew, 2010:112). Nitekim Eisenstein için parça parça çekimlerin ve sonrasındaki montaj işleminin sinema-gerçekçilik birlikteliğine bakışını ifade eder. Montaj sonrasında görüntüleri yeniden anlamlandırarak gerçekçiliğe yeni bir perspektiften bakmayı tercih ettiği söylenebilir. Çünkü kesintisiz ve uzun çekimlerde nispeten montaj etkisinin daha az olduğu aşikârdır. Eisenstein'a göre kesintisiz görüntüler parçalara ayrılmalı ve çatışma unsuru oluşturulmalıdır çünkü sanat dallarının hepsinin karşıtlık anlayışıyla ilerlediğini düşünmektedir (Asiltürk, 2008:104). Bu bağlamda parça çekimlerin ardışık dizilmesiyle atraksiyon montaj sağlanır.

Eisenstein, Sovyet sinemasının gelişmesine önemli katkılar sağlayan bir yönetmen olarak dikkat çekmektedir. Ülke sinemasının sanatsal kimliği ve içerdiği yoğun propaganda mesajları toplumsal bütünlüğü öne çıkarmaktadır. Eisenstein, öncelikli olarak sinema ile halkı eğitmeyi amaçladıklarını ve bu yolla genel siyasi bilgilendirmeyi de sağlamış olduklarını ifade etmektedir (Eisenstein, 1993:25).

Çarlık Rusya sonrası yeni sinemanın inşasında filmsel kahramanların Amerikan sinemasındakinin aksine halkın ön plana alındığı bir anlayış benimsenmiştir. Sovyet toplumuna ait olan, kendi değerleri etrafında şekillenen bu anlayışta Eisenstein'ın üstlendiği görev önem arz etmiştir. Eisenstein filmlerinde devrimin öğelerine sıkça rastlamak mümkün olmakla birlikte başkarakterler yerine geniş topluluklar bulunur ve devrimin izleri etkili bir biçimde anlatılır (Aliyev, 2007:13). Bolşevik Devrimi'nin bir temsili gibi olan filmlerinde, oyuncuların kitlesel hareketleriyle emekçilerin toplumsal düzeydeki değerinin gösterilmesi

temel noktalarda yer alır (Karaganov, 2009:98). Dolayısıyla devrim, filmsel gerçekçilikle sinema salonlarında yeniden tecrübe edildiği söylenebilmektedir.

Sinematografik gelişim içindeki öğelerin zamanla yenilenmesine birçok sinemacının aksine Eisenstein olumlu yaklaşmıştır. *“Ses, sinemaya yenilik ya da moda olsun diye girmedir. Başka bir deyimle, sessiz sinemaya katılmadı, sessiz sinemadan doğdu ses”* (Eisenstein, 1975:75). Özellikle 1930’lardan sonra sinemaya sesin ve rengin müdahil olması, sinemanın doğuşundaki sessiz ve siyah beyaz filmlerden başka bir döneme geçişin sinyalini vermiştir. Biçimci sinema kuramcılarında olan Hugo Munsterberg, sinemaya gelen çeşitli yeniliklere karşı daha sınırlı bakarak sese ve renge karşı durmuştur (Andrew, 2010:79). Ses ve renk önemli birer sinematografik öğe olmasının kabulü çok geçmeden benimsenmiş ve filmsel anlatıya doğrudan katkı sağladığı düşüncesi yerleşmiştir. Eisenstein, rengin filme katacağı dramatik etkinin önem taşıdığını ifade ederek müziği ve sesi söz konusu katkı bağlamında değerlendirir (Eisenstein, 1975:82). Sinemanın dramatik yapısının kurulmasında, sinematografik öğelerin bilinçli ve belirli bir anlama ifade edecek biçimde kullanılmasına dikkat çeker. Eisenstein sinemasında, montajın her zaman ön planda tutulan bir öğe olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Ses sinemaya girdikten sonra, montajı ve görüntüyü destekleyen bir unsur olarak kabul görür. Nitekim Eisenstein, kısa çekimlerden ve yakın planlardan oluşan görüntülerin etkisine her zaman dikkat çekmiştir. Ses ve görüntünün birleşimiyle elde edilen bir anlatıda görüntünün öncelikli birleşim olduğunu ifade etmektedir (Eisenstein, 1975:79). Dolayısıyla sinemanın en iyi eserlerini sessiz sinema döneminde verdiği ifadelerinin arkasında sinemanın görsel bir sanat olması yatmaktadır. Sinema anlamını, ifade biçiminden kaynaklı görselliğinden ve izleyicinin zihninde çeşitli çağrışımlar oluşturma gayesiyle elde eder.

Sovyet sinemasında montaj hem kuramsal anlamda hem de sinematografik anlamda oldukça önemli bir yer edinir. Nitekim Sovyet sinemasının güçlü etkilerini anlamak için montaj tekniklerini incelemek gerekmektedir. Grev filmi, birçok montaj çeşidini içerdiğinden, bu bölümde detaylıca incelenmiştir. Film yalnızca montajda başarılı olmakla kalmamış, aynı zamanda Sovyet propaganda sineması içinde önemli bir yer edinmiştir.

Potemkin Zırhlısı filminden önce Eisenstein’ın çektiği ilk film olma özelliğini taşıyan eser; haksız yere hırsızlık suçlamasına uğrayan bir fabrika işçisinin intihar etmesi sonucunda diğer işçilerin, fabrika yönetimine karşı başlattıkları grevi konu almaktadır. *Grev* filmi, içerdiği konu bakımından işçi ve devrim iş birliğine yönelik mesajlar iletmektedir.

Eisenstein'ın bu sessiz filmi, belgesel nitelikleri ve kullanılan çarpıcı montaj teknikleriyle dikkat çeker (Asiltürk, 2008:124). Pudovkin tarafından da kullanılan çeşitli kurgu yöntemleri *Grev* filminde de uygulanmıştır. *Karşıtlık (Kontrast)*, *Koşutluk (Benzerlik)*, *Sembolizm*, *Birlikte Oluş (Eş zamanlılık)*, *(Çapraz Kurgu)*, *(Paralel Kurgu)* ve *Yinelemeli Motif Kurgu* yöntemlerini Eisenstein başarılı bir şekilde söz konusu filmde kullanmıştır. Günümüzde birçok filmde bu yöntemleri görmek mümkündür. *Grev* filminde, insan yüzüyle bir tilkinin görüntülerini üst üste bindirip, katledilen işçilerle mezbahada kesilen bir boğanın görüntüsünü eş zamanlıca kurgulamıştır (Andrew, 2010:133). Filmde söz konusu montaj tekniğinin kullanıldığı sahne şöyledir; fabrikadaki grev olayını araştırması için üst düzey yöneticiler birtakım hayvan isimleriyle bilinen ajanları göreve çağırmıştır. Ajanların uzmanlık alanları gösterilirken çeşitli hayvanlar tercih edilir. İlk görüntüdeki ajan ile tilki üst üste bindirilir ve ajanın tilki gibi kurnaz olduğu belirtilir. Bir başka planda ise su içen bir maymunda aynı açıdan ve benzer forma sahip insan görüntüsü arka arkaya gösterilir.



Görsel 1.5. *Grev*



Görsel 1.6. *Grev*



Görsel 1.7. *Grev*

Bu yöntem *Benzerlik Kurgusu'nun* bir uygulaması olarak kullanılmıştır. Diğer bir sahnede ise mezbahada kesilen boğanın görüntüsüne paralel olarak işçilerin katledilme görüntüsü kurgulanmaktadır. Benzer formlar arasında kurularak benzerliği vurgulayan bir kurgu tekniği olan, *Koşutluk* veya *Benzerlik kurgusu* farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Örneğin; güneşin sarı top halindeki görselinin trafik lambasının sarı ışığıyla kurduğu benzerlik kurgu tekniğinde kullanılmaktadır. Bu sıra tam tersi de olabilmektedir. Bir başka örnek ise güneşin sarılığından, bir yumurtanın sarısına yapılan kesmede Benzerlik kurgusuna örnek verilebilmektedir. Zaman içinde değişen bu teknik Eisenstein'ın kurgu formunda daha farklı bir şekilde kullanılmıştır.



Görsel 1.8. Grev



Görsel 1.9. Grev

Farklı anlamları olabilmekle birlikte bunlar; boğanın kesilmesi, ölen işçilerin metaforik temsilidir. Ayrıca eş zamanlı kurgulanan bu görüntüler farklı mekân izlenimi de vermektedir. Boğanın kesilmesi, öldürülen işçilerin sembolik anlatımı şeklinde ifade edilmiştir.

Eisenstein, Karşıtlık (Kontrast) Kurgu Tekniğiyle iki farklı olayın zıtlığı üzerine bir anlam yaratmıştır. Aşağıda bulunan görsel 1.10 ve 1.11’de ilk sahnede patron keyifle oturup rahatına bakarken, ikinci sahnede grevcilere karşı atlı polislerce sert müdahaleler yapılmaktadır. Bir tarafta işçilere müdahale edilirken bir tarafta ise keyif süren patron sahneleri arasında zıtlık olduğu aşikârdır. Bu sahneler *Eş Zamanlı Oluş Tekniğine* de uygundur. İki farklı sahnede oluşan olaylar birbiriyle ilişkilidir. İşçiler grevi sonlandırmak için daha adil koşullar içeren bir mektubu patronlara iletmiştir. Fakat yöneticiler bunu dikkate almayarak keyiflerine bakmaya devam etmektedirler. Zıtlık oluşturularak yapılan anlatım, asıl anlatılmak istenen mesajı daha da güçlendirmektedir.



Görsel 1.10. Grev



Görsel 1.11. Grev

İşçilere sert müdahaleler yapılırken diğer planda gösterilmekte olan keyif duyan bir insan görüntüsü asıl mesajı daha da güçlü hale getirmektedir. Farklı zıtlıktaki görüntülerle oluşturulan kurgu, asıl mesajın duygusunu arttırmak açısından önem arz eder. Yoksulluğu içeren bir görüntünün karşısında zenginliği anlatan planların düzenlenmesi, vurgulanmak istenen yoksulluk anlatımını daha da güçlü hale getirmektedir. Kazanan kaybeden, doğan bir bebek karşısında ölen bir insan eş zamanlı gösterilmesi gibi örnekler de vurgulanacak temanın duygusunu arttırarak seyirciyi etkilemektedir.



Görsel 1.12. Grev



Görsel 1.13. Grev

İlk görüntüde grev yapan baba, çocuğuyla iyi vakit geçirmektedir. Sonraki zamanlarda ise çocuğu karnının aç olduğu belirterek babasını uyandırmaktadır. Tütünü bitmiş ve bu yüzden sinirli olan babanın, çocuğunu ayağıyla ittirdiği görülmektedir. Çalışan baba ile işsiz kalmış baba karşıtlığı iki farklı sahnede gösterilmektedir. Zıtlık iki farklı zamandaki sahnede aynı olayların tekrarında verilen farklı tepkileri anlatmak için de kullanılmıştır. *Karşıtlık Kurgu Tekniğini*, film içinde benzer sahneleri zıt iki durumda da gösteren Eisenstein, böylelikle iki karşıt durumda karakteri göstermiştir.



Görsel 1.14. Grev



Görsel 1.15. Grev

Filmdeki bir başka karşıtlık ise fabrika bacasındaki durumla gösterilmiştir. Fabrika çalışırken bacadan dumanlar yoğun olarak yükselmektedir. İşçiler greve başladıklarında ise bacadaki duman ortadan kaybolmuştur. Bu karşıtlıkla, çalışan fabrika ile çalışmayan fabrika arasındaki fark gösterilmiştir. Aynı planlar fabrika çalışırken bacadan duman çıkan şekilde gösterilirken fabrika çalışmayı durdurduğunda ise duman çıkmayan baca gösterilmiştir.



Görsel 1.16. Grev



Görsel 1.17. Grev



Görsel 1.18. Grev

Bu planlarda ise farklı zamanda gerçekleşen *Karşılık Kurgusu* görülmektedir. Fabrika çalıştığı zaman koridorda işçiler bir kapıyı açıp bir kapıyı kapatıp hızlı bir sirkülasyon içinde çalışmalarına devam etmektedirler. Grev başladığında ise aynı planlarda boş koridorlar görünmektedir.

Birlikte Oluş [Eş zamanlılık, Çapraz Kurgu (Paralel Kurgu)] Kurgu Tekniği birçok farklı isimle bilinen bu kurgu yöntemi eş zamanlı gerçekleşen olayların paralel bir biçimde kurgulanmasıdır. Farklı mekânlarda gerçekleşen olaylar gösterilebilir veya yolları kesişen iki karakterin bu süreç içindeki yolculukları eş zamanlı olarak arka arkaya gösterilebilir. Böylelikle seyirci, farklı mekânlarda geçen ama aynı zaman dilimini ifade eden görüntülerden bir anlam çıkarır.

Yinelemeli Motif Kurgu Tekniği müzik terimleri içinde de kullanılan geniş bir anlama sahiptir. *Grev* filminin anlatısında kullanılan kısmı ise sahne içinde gerçekleşen bir olayın az sonra gerçekleşecek durumu öncesi konuyla alakalı benzer planların tekrar ederek düzenlenmesine karşılık gelmektedir. Örneğin; belirli bir olayın gerçekleşmesi için kalan belirli bir süre vardır. Bir bombanın patlaması için saniyeler tükenirken saate sürekli kesme yapılır. Bu tercih, gerilim filmlerinde çokça kullanılmaktadır. Yapılan bu kesme tekrarı zamanın tükendiği ve bombanın patlayacağı anlamını taşımaktadır. Bu teknik görüntü ile sağlanabildiği gibi müzik motifleriyle de sağlanabilmektedir. Bir tehlike anında tekrarlanan sahneler eşliğinde müzikte belirli bir motifleri tekrar etmektedir. Bu anlatım biçimi gelirmiş üst seviyede tutmaktadır. Bir başka örnek ise raylarda sıkışmış araç ve ona hızla yaklaşan

trenin olduğu birçok film sahnesi bulunur. Aracın içindeki adam sıkıştığı yerden kurtulmak için gayret göstermektedir. Bu sırada kesmeler karşılıklı olarak önce araçtaki adamı ardından treni daha sonra ise bu sıra ritmik bir şekilde arka arkaya tekrarlanmaktadır.



Görsel 1.19. Grev



Görsel 1.20. Grev



Görsel 1.21. Grev

Yukarıda yer alan görseller bu anlatım biçiminin ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Yüksek bir noktadan düşmek üzere olan adam çerçevenin demirlerinden tutunarak kurtulmaya çalışmaktadır. Bu sahnede hızlı benzer kesme tekrarlarıyla oyuncunun düşme ile tutunma arasındaki ikilemi ifade edilir. Bu benzer tekrar kesmeler seyircide heyecan ve merak unsuru oluştururken gerilim unsurunu da yükseltmektedir.

Potemkin Zırhlısı (1925), Devrim öncesinde yaşanan bir olayın beyazperdeye aktarıldığı film, ‘*Potemkin Zırhlısı Ayaklanması*’ konu edilmiştir. Film, 1905 yılında idare edilmesi güç kötü koşullarda görev yapmak zorunda bırakılan savaş gemisi personelinin rejime karşı başkaldırışına odaklanmaktadır. *Grev* filmiyle birlikte 1925 yılında Eisenstein’ın aynı yıl çektiği ikinci film olan *Potemkin Zırhlısı*’nda uyguladığı montaj ve çekim teknikleri sinema tarihinde fark yaratmıştır. Film konusu, sanatsal ifade biçimiyle ezilen ve haksızlığa mahkûm edilen halktan bireylerin kahramanlık hikayesini devrimci bir üslupla aktarmaktadır (Karaganov, 2009:100). Film, teknik konularda yakalanan başarının yanı sıra Sovyet sinemasının prensiplerine sıkı sıkıya bağlıdır. İdeolojik propaganda yönüyle de dikkat çeken eser, Bolşevik Devrimi sonrasında üretilen filmler arasında devrimin kaydı şeklinde değer görmektedir. Sovyetlerin en önemli propaganda filmlerinin başında gelen *Potemkin Zırhlısı*, yeni ideolojinin estetik bir sunumudur (Satır ve Çetin, 2019:136). Filmde, toplumsal hareket ve toplumsal birlik olgusunun önemine dikkat çekilirken, egemen ideolojinin güçlenmesine yönelik söylemler içerir. Çarlık Rusya dönemindeki olumsuz koşulları halkın zihninde sürekli canlandırılması, toplumu yeni ideolojiyle iş birliği içinde olmaya davet etmektedir. Çünkü yeni düzende önceki dönemde olduğu gibi kötü uygulamaların olmadığı; işçilerin, emekçilerin ve halkın yönetici sınıfta kabul görülebileceği bir anlayışa vurgu yapılmaktadır. Nitekim devrimin öncü ismi Lenin,

Sovyetler için hegemonyaya dikkat çekerken işçilerin burjuva sınıfına karşı olan mücadelesinin önemden çok bir mecburiyet olduğuna dikkat çekmektedir (Aliyev, 2007:7). *Potemkin Zırhlısı*'nda söz konusu mücadeleye ve toplumsal hareketin oluşturacağı etkiye sıklıkla vurgu yapılmaktadır. Denizde gemi mürettebatının Çar askerlerine karşı başlattığı ayaklanma, karada ise başka bir ayaklanmanın çıkmasına sebep olmuştur. Bu noktada halkın ortak aksiyonundaki kuvvete vurgu yapılmaktadır. Filmin en önemli ve dikkat çeken sahnelerinden birisi olan *Odessa Merdivenleri* hem dramatik anlatımda hem de uygulanan kurgu biçimlerindeki kabul gören başarı bakımından dikkat çekmektedir. Çar askerleri ile halkın merdivenlerdeki karşı karşıya gelişinde alt açılar ve üst açılar tercih edilmiştir. Şiddet, yoğunca yaşanırken kısa yakın çekimler ve atraksiyon montajı sahnenin dramatik etkisini güçlü kılmaktadır. Aynı sahnede tercih edilen paralel kurgu anlayışında merdivenlerden aşağı doğru hızlıca düşmekte olan bebek arabası ve Çar askerlerinin şiddeti bu ideolojinin vahşetini sunup katledilen kişilerin masumiyeti güçlü bir duyguyla gösterilmektedir (Uğur, 2019: 535).



Görsel 1.22. Potemkin Zırhlısı



Görsel 1.23. Potemkin Zırhlısı

Görsel 1.22 ve 1.23 örneklerinde söz konusu Odessa Merdivenleri sahnesinde, Çar askerlerince öldürülen insanlar ve vurulan annesinin elinden kayıp hızlıca merdivenlerden düşmekte olan bebek arabası görülmektedir. Sahnenin ajitasyonunun oldukça yüksek olduğu dikkat çekmektedir. Savunmasız gösterilen halkın katledilmesinin yanı sıra bebek arabası planları sahnenin duygu durumunu daha da kötüleştirirken izleyicide özdeşleşme sağlar. Kötünün temsili Çar askerleriyken masumiyetin temsili ise devrimciler ve işçi sınıfıdır. Bu bağlamda sahne, propaganda amaçları doğrultusunda Sovyet ideolojisinin hegemonyasına hizmet etmektedir. Filmin kompozisyonu ve organik temasının devrimci hareketlerden geliştiği söylenebilmektedir (Işıkyakar, 1981:239). Dolayısıyla Sovyet sinemasında bireyler değil toplum ön plandadır. Devrimi ve toplumsal hareketleri sürdürecektir ise yine halktır. Bu

doğrultuda Sovyet sinema izleyicisinin de ortak hareketlerin gücüne inanma konusunda yeterli görsel verilere ulaştığı söylenebilmektedir.

Ekim (1927), 1917 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi'ni konu alan film, o dönemki olaylara tanıklık eden Amerikalı gazeteci ve yazar John Reed'in *Dünyayı Sarsan On Gün* öyküsünden uyarlanmıştır. Gerçek olayların daha sonraki taklidi şeklinde yorumlanabilen film, belgesel niteliği de taşımaktadır. Ekim Devrimi dönemindeki iktidarı ve burjuva sınıfını temsil eden karakterleriyle askerler, işçilerle birlikte Sovyet hükümetinin desteklediği bir filmidir (Teksoy, 2005:144).

1.5.2.2. Alexander Dovzhenko (1894 – 1956)

Sovyet sessiz sinemasının bir başka önemli ismi olan Dovzhenko, Ukrayna'nın kırsal kesimlerinde doğup büyümüştür. Eisenstein, Pudovkin gibi öncü yönetmenlerin izinden giderek başarılı filmler üretmiştir. *Zvenigora* (1928), *Arsenal* (1929) ve *Zemlya* (1930) öne çıkan eserleri olarak kabul edilmektedir. Esas mesleği ressamlık olan Dovzhenko'nun resme ve edebiyata duyduğu ilgiyi sinemaya yansıtması sebebiyle filmlerindeki şiirsellik dikkat çeker (Teksoy, 2005:146). Doğup büyüdüğü kırsal kesimlerdeki hikayelere odaklanması kimi yönlerden pastoral hikayeler kimi yönlerden ise emek ile mücadeleye değinir.

Zvenigora filminde; yaşlı bir adam ekseninde doğada geçen hikâyede; hazine bulma ve birtakım mistik olaylara yer verilmektedir. Doğa, insan ve mistik unsurlar etrafında şekillenen filmde Sovyet propaganda mesajı daha örtük anlatılır. Birtakım teknik kullanımlar da dikkat çekmektedir. Yaşlı adam ve beraberindeki adamın bulduğu kıymetli eşyalar bir anda değersiz bir cam parçasına dönüşür ya da ortadan kaybolur. Nitekim filmdeki yaşlı adam karakteri kimi olayları hem geçmişte yaşamıştır hem de kabuslarıyla geçmiş ve günümüz olaylarını iç içe görmektedir.

Filmlerinde öne çıkan temalar ise; direniş, ayaklanma, askerler, ölüm, işçiler, köylüler, anneler, çocuklar, doğa, mistik unsurlar gibi karakterize edilen öğelerden oluşmaktadır. Dönemi içinde özgün bir dil içeren filmlerinde psikolojik unsurlar da dikkat çeker. Örneğin *Arsenal* filminde, ölü askerin gülümseyen yüzü ile cephede psikolojik yıkıma uğrayan bir askerin kahkahaları mental çöküşü simgelemektedir. “*Dovçenko'nun filmleri simgelerle yüklüdür ve anlatımı metaforlar üzerine kurulmuştur. Bu yanıyla Dovjenko, Ayzenştayn'ın da ötesindedir*” (Abisel, 2003: 251). Kimi zamansal ve mekânsal birlik olmayan plan tercihleri görüntünün alt metnini daha farklı değerlendirmeye sebebiyet

vermektedir. *Arsenal* filminde yaz görüntülerin arkasından kış sonra tekrar yaz görüntüsü gibi hızlıca değişim gösteren zamansal atlamalar, savaş, ölüm gibi öğelerin hızlı kesmelerle arka arkaya bağlamasıyla seyirci üzerinde etki bırakılmasının amaçlandığı anlaşılmaktadır.

Sovyet sinemasında toplulukların ön planda olduğu bireysel kahramanlıkların fazla yer tutmadığı dikkat çekerken, *Arsenal* filminde de benzer bir yapı tercih edilmiştir. Dovçenko, Devrimi daha sembolik bir görsel dille sunar ve Sovyet ideolojisinin gizli propagandasını yapar (Karaganov, 2009:102). Göze çarpan fark ise Ukraynalı bir direnişçinin bireysel olarak gösterdiği kahramanlıkların filmde öne çıkarılmasıdır. ‘‘*Şiirsel ve destansı anlatımını gerçekçi bir tabana dayandıran Dovçenko'nun daha sonraki yıllarda, Toplumsal Gerçekçilik akımına ayak uydurması zor olmadı. Dönemin kimi yönetmenleri gibi propaganda tuzağına düşmeden yeni bir toplumun kuruluşunu, yeninin eskiyi yenilgiye uğratmasını konu edinen filmler yaptı*’’ (Teksoy, 2005:147). Dovzhenko, farklı imgeleri simgeler yoluyla doğrudan göstermeyerek anlatmayı tercih eder. Entelektüel bir sinema anlayışını benimsediği ve çağrışımları sıklıkla tercih ettiği dikkat çeker. Sovyet sinemasının temel taşlarından olan emek teması ve çalışan işçiler vurgusunu sıklıkla gösterir. Kimi zaman ise devamlılığa dikkat etmeden iki sahne arasındaki bağlantıyı ve anlamı hiçe sayarak farklı olayları ardı ardına kurgulanmıştır. Birbirinden kopuk gibi görünen kimi sahnelerin anlamsal derinlikleri farklı yorumlanabilmektedir. Gerçek ile gerçeküstü öğeleri kimi sahnelerde iç içe göstermektedir. Dovzhenko; izleyicileri düşündüren planlarıyla örtük anlatımı, kullandığı mitler ve düşünsel karakterlerle filmlerindeki kurgusal yapıyla ön plana çıkmaktadır (Asiltürk, 2008:106).

Üçlemenin son filmi olan *Zemlya (Toprak)* ise yine kırsal kesimde geçmekte olan bir hikâyeyi anlatıyor. Ekili topraklar ve bir armut ağacının altında ölmekte olan yaşlı adama dikkat çeker. Kadınların ağıt görüntülerinin ardından yeniden toprağın işlenmesinin eş zamanında, mezar başında toprakla konuşan bir adamın görüntüsü, Dovzhenko'nun sinemasındaki mistik ve metaforik anlatımlara örnektir. Sovyetlerin dönemsel gerçekçiliğini yoğun şekilde içermesinin yanı sıra lirik unsurlar ile duyguları ön plana çıkaran şiirsellik dikkat çeker (Betton, 1990:27). Toprağın verimi ve kutsallığı üzerine vurgu yapılırken bir yandan da toprak ve ölüm ilişkisi metaforiği ifade edilir. Eski tip toprak işleme biçimiyle modernleşme öğeleri arka arkaya sıklıkla gösterilirken ortaya çıkan kontrast görüntüler bir değişimin habercisidir. Traktörün köye girişi ve ardından çalışan çeşitli makine görüntüleriyle üretimdeki süreklilik ve sistematikleşmenin süreçleri gösterilmektedir. Öküzler vasıtasıyla sürülen tarlaların ardından bir traktörün çalışmaya başlamasıyla

köylülerin sevinçleri, üretim ve makineleşme gelişmişliğine vurgu yaparken aynı zamanda bir propaganda resmi de çizer. Ukrayna halkının kültürü ve yaşamına da ışık tutan film, sessiz sinemanın dikkat çeken son eserlerindendir (Teksoy, 2005:147).

1.5.2.3. Vsevolod Pudovkin (1893-1953)

Montaj ve biçimcilik üzerine çalışmalar yapan Pudovkin, Pavlov'un psikoloji konusunda yapmış olduğu şartlı refleks deneylerinden etkilenmiştir. Sinema alanındaki çalışmalarına usta çırak ilişkisi yöntemiyle Kuleşov'un yardımcısı olarak başlamış ve Sovyet sinemasının en değerli yönetmenlerinden biri haline gelmiştir (Abisel, 2003:228). 1926 yılında Maksim Gorki'den uyarlanan *Ana (Mat)* filmi, Sovyet sessiz dönem sinemasının en değerli eserinden biri olarak kabul edilir. Film, 1905 olaylarında devrimci gruplarla iş birliği yapan oğlunun evde sakladığı silahları polisler ihbar eden bir annenin, cezaevine düşen oğlunu kurtarma ve ardından protestolar sırasında Çar askerlerince öldürüşlerini konu almaktadır (Teksoy, 2005:137). Pudovkin de tıpkı Eisenstein gibi topluluklarla filmlerini çeker. Kahramanlar, topluluğun oluşturduğu kalabalıktır. Ancak Pudovkin, bu yöntemin yanında bir başka tercih daha eklemiştir. Sovyet filmlerinde sıkça karşılaşılan ana kavramı bu filmde direnişin simgesine de dönüştürülmüştür. Pudovkin kalabalıklar içerisinde belirli karakterlere yoğunlaşır ve onların bireysel ilişkileriyle ruhsal yapılarına yer verir (Betton, 1990:25). Pudovkin'in bu anlatım tercihi Dovzhenko'nun anlatım diliyle benzerlik kurmaktadır.

Kurgu konusunda da çeşitli düşünceleri olan Pudovkin, (1966:103) "Kurgu, film yönetmeninin dilidir" demiştir. Nitekim *Ana* filminde kullandığı montaj teknikleriyle düşüncelerini uygulamıştır. Kuleşov'un kurgu çalışmalarından etkilenen Pudovkin, kurguyu bir sanat ürünü olarak kabul etmiştir (Oylum, 2016:94). Eisenstein'ın da etkisiyle kurgu anlayışını oluşturmuştur. *Birlikte Oluş, Karşıtlık, Yinelemeli Motif* ve *Sembolizm* gibi kurgu yöntemlerini başarılı bir şekilde uygulamıştır. Pudovkin'in montaj yöntemi tıpkı Kuleşov'da olduğu gibi izleyicinin zihnine hitap eden parça parça çekimlerin, görsel anlam yaratması üzerine duygusal ifadeye yöneliktir (Abisel, 2003: 231).



Görsel 1.24. Ana



Görsel 1.25. Ana

Ana (Pudovkin:1926) filminde *Birlikte Oluş, [Eş zamanlılık, Çapraz Kurgu (Paralel Kurgu)] Kurgu Tekniği* Görsel 1.24 ve Görsel 1.25'te örneğinde şöyle kullanılmıştır; Polisler, sorgu için ölen adamın evine gelmektedir. Bu sırada evde taziye kabul eden annede bekleyiş hâkimdir. Daha sonra eve, polislerin geleceğinden haberleri olmaktadır. Oğul, direnişçiler arasında yer alır ve evinde silah saklamaktadır. Durumdan haberdar olan polisler, eve gelmek üzeredirler. Bu birbiriyle ilgili iki olay eş zamanlı olarak gösterilmektedir.



Görsel 1.26. Ana



Görsel 1.27. Ana



Görsel 1.28. Ana

Karşıtlık (Kontrast) Kurgu Tekniği yukarıdaki örnekleri içeren sahnede şöyle kullanılmıştır. Karşıtlık kurgu tekniğinde ise hapisteki mahkûmların görüntüsü ile özgürlüğü temsil eden akan su görüntüsü arka arkaya verilmektedir. Dışarıda oynayan çocuklar ve içerde olan mahkûmlar arka arkaya gösterilmektedir. Pudovkin'in farklı etkileri ortaya koyma düşüncesiyle zıtlık oluşturacak planları arka arkaya bağlaması ve farklı mekânlardaki olayları eş zamanlı göstermesi imgelerle yükler (Butler, 2011:19). Dış ve iç mekânların birbirine zıt olmasıyla birlikte arka arkaya dizildiğinde başka bir anlam oluşmaktadır. Bu durumda sahne içinde kurulan hayallere de yer verilmektedir. Mahkûmlardan bazıları kendisini tarlasında toprağını işlerken hayal etmektedir. Özgürlükle ile tutsaklık arasındaki

zıtlık; akıp giden su ve hapishanede oturan mahkûmların görüntüsünün arka arkaya dizilmesiyle sağlanmaktadır.

Yinelemeli Motif Kurgu Tekniği; belirli planların bir anlamın ifadesine hizmet edecek şekilde arka arkaya dizilmesidir. Bu kurgu yöntemi, gerçekleşecek bir olayın iki olasılığı üzerinde gerilim yaratmak amacıyla da tercih edilebilmektedir.



Görsel 1.29. Ana



Görsel 1.30. Ana



Görsel 1.31. Ana

Yukarıdaki görselleri içeren sahnede bir kovalamaca yaşandığı, bir yerden atlamaya çalışan bir adam ve onu yakalamaya çalışan başka bir adamın olduğu görülmektedir. Kesmeler kaçan ve kovalayan adamı sıra sıra ve belirli ritme uygun şekilde yapılmaktadır. Bu benzer görüntüdeki tekrarlar adamın yakalanıp yakalanamayacağı noktasında belirsizlik heyecan oluşturmaktadır. Gerilim unsurunu yükselten bu sahnede ayrıca merak unsuru da sağlanmaktadır. Bu tekniğin çeşitli sinema veya dizi yapımlarında farklı bir kullanımı da mevcuttur. Özellikle aksiyon ve uzak doğu dövüş filmlerinde görülen bu teknik; bir plan içindeki aksiyon hareketi, bir yerden bir yere zıplama veya kavga sahnesi gibi planlar gösterildikten sonra bunların tekrarının gösterilmesi şeklinde de kullanılır.



Görsel 1.32. Ana



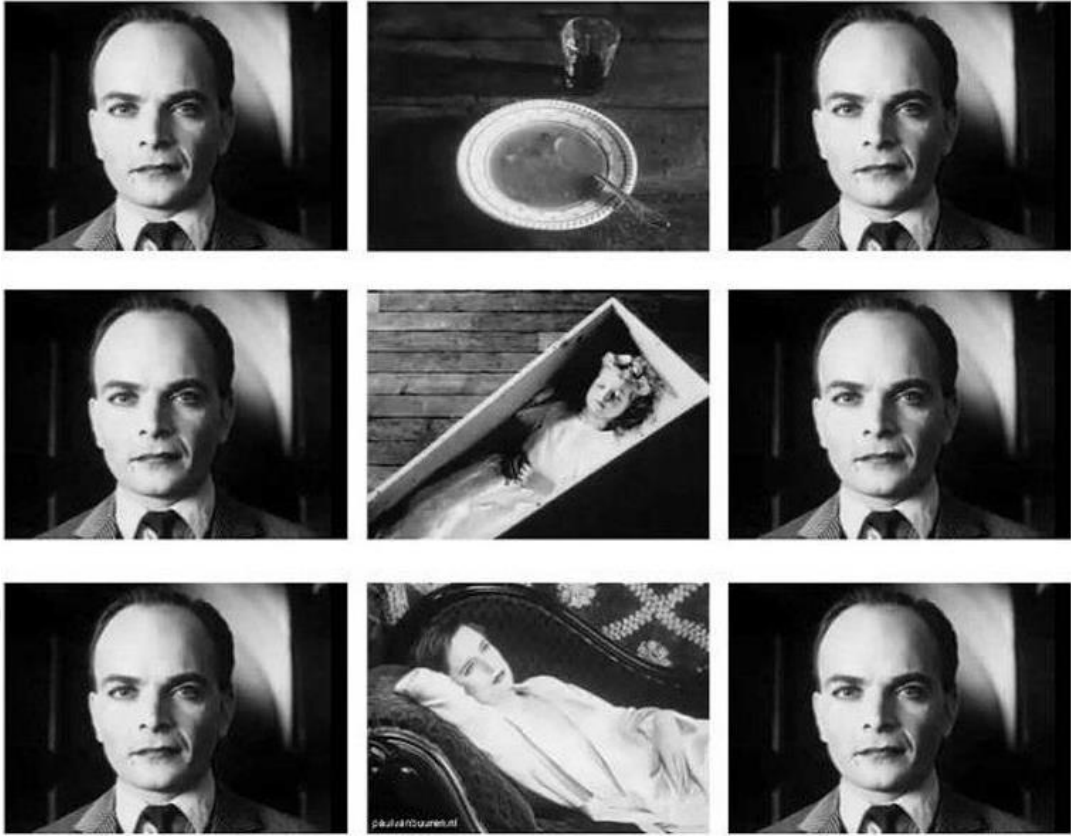
Görsel 1.33. Ana

Sembolizm Kurgu Tekniği ise *Ana* filminin görsel 1.32 ve görsel 1.33'ü içeren sahnelerinde kullanılmıştır. Buzullar hızla eriyip akarken, bunun eş zamanında da

direnişçiler hapishaneye doğru yürümektedir. Buzların eriyip su halini alması ve direnişçilerin kalabalıkla yürümesi bir sembolik anlatımdır. Kesmeler, bir yürüyen kalabalığa bir buzullara yapılmaktadır. Buzullar daha sonra mahkûm olan oğulun kaçışını simgeler. Çünkü buradaki buzulların üzerinden kaçır ve kalabalığı içine karıştır. Buzulların hareketiyle yürüyen kalabalığın eş zamanlı hareketlerinin gösterilmesi paralel kurguya da örnek verilmektedir. Bu eş zamanlı olarak gösterilen görüntüler bir anlama hizmet etmek zorundadır. Bu yöntem, Eisenstein'ın *Simgesel Montaj Tekniği*'nde olduğu gibi; görsel doğrudan bir anlam ifade etmek yerine çağrışımlar yoluyla anlamı ifade etme yolunu seçer (Abisel, 2003:232).

1.5.2.4. Lev Kuleshov (1899 – 1970)

Sinemanın henüz çok yeni bir icat olduğu dönem olan 1910'lu yıllarda geliştirdiği deneyle montajın etkinliğine vurgu yapmıştır. Nitekim bu durum montajın belirli kuramsal alt yapısını da beraberinde oluşturmuştur. Montaj deneyi sonucunda; planların mantıksal birliktelikle arka arkaya bağlanmasının anlamsal bütünlük sağlayabileceğini fark etmiştir (Aliyev, 2007:14). Kendi adını taşıyan "*Kuleshov Etkisi*" adlı deneyde üçer plandan oluşan üç kısa film çekilmiştir. İlk ve son plan sabit kalmak koşuluyla *Adam – Çorba – Adam*, *Adam – Tabutta bir çocuk – Adam* ve *Adam – Kadın- Adam* biçiminde filmlerle söz konusu deney açıklanmıştır.



Görsel 1.34. Kuleshov Etkisi Deneyi

Görsel 1.34’da görünmekte olduğu gibi üç filmdeki ortak tercih değişmeyen bir adamın yüz ifadesidir. Aradaki planların ise birbirinden farklı üç çekim olduğu dikkat çekmektedir. İlk plandaki çorba görüntüsü adamın açılmış olduğunu ifade eder. İkinci plandaki tabut görüntüsüyle üzüntüyü ve üçüncü plandaki kadın görüntüsü ise sevgiyi ya da şehveti ifade etmektedir. Dolayısıyla bir plan kendinden önce ve sonra gelen bir planla birlikte değerlendirilir. Bir plandan önceki ve sonraki planlarla kurduğu görsel ifade biçimi izleyicinin zihninde yeni anlamların oluşmasına sebep olur (Teksoy, 2005:133). Bu durumda sinemanın en önemli öğelerinden birisi olarak kabul gören montajın anlam yaratma üzerindeki doğrudan etkisini gözler önüne sermektedir. Bir sahnedeki bir planın değişmesinin farklı anlamları ortaya çıkarabileceğini gösterirken sinemanın yapı taşı olan görsel anlatıyı da ifade etmektedir. Kuleshov’un montaj anlayışında küçük parçaların her zaman bir önemi vardır: Parçaları yeniden düzenlemek, yeni sıralamalar yapmak yeni bir yaratmaktadır (Abisel, 2003: 220).

1.5.2.5. Dziga Vertov (1896-1954)

Sovyet yeni ideolojisinin ülkenin geniş topraklarına yayılması ve benimsenmesi için sinemanın önemli bir araç olarak kullanıldığı aşikârdır. Bu bağlamda ajitasyon trenleri adı

verilen vagonlarda Sovyet propagandasına yönelik filmler hakla buluşturulmuştur. Dziga Vertov, söz konusu filmlerin çekilmesinde ve kurgulanmasında aktif görev almıştır. Bunun yanında 1920 yılında ülkenin dört bir yanını *Agit Trenleriyle* gezerek çeşitli film çekimleri yapmış ve *sine-göz* kavramı adı altında geliştirmekte olduğu kuramı bu çekimlerde de uygulamıştır (Abisel, 2003: 222). Vertov, yeni bir gerçekçilik anlayışını yaptığı deneysel çekimlerle ifade etmeye çalışıyordu. *Sine-göz* ve *sinema-gerçek* adı verdiği yayınlarla geliştirdiği kuramları açıklamaya çalışmıştır. Gerçekliği, basitliği, yalınlığı olduğu gibi kameraya kaydetmeyi amaçlamış, senaryoyu ve bütün dramatik yapıyı oluşturacak öğeleri reddetmiştir (Betton, 1990:24). Vertov'a göre film, kayda alınan kişilerin rol yapmadığı bir zamanda olağan akışı gibi geçen vakitte gerçekleştirilmelidir. Dolayısıyla kameranın konumu ve mesafesi ise bu gerçekçiliğe hizmet edecek şekilde konumlandırılmalıdır. Kimi zaman çekimleri gizlice yapmış ve gözün gördüğü gerçekçiliği yakalamayı amaçlamıştır. Vertov'un oluşturmaya çalıştığı bu sinematografik evrende; belgeselin içerdiği veya yakalamaya çalıştığı gerçekçilik algısı yatar, görsel imajları kurgu masasında yeni bir gerçekçiliğe kavuşturup yeni anlamlar oluşturulabilmektedir (Karaganov, 2009:88). Kameranin gördüğüne az müdahale edilmesi ve kurgu masasında yapılacak çeşitli düzenlemelerle anlam kontrol edilebilir ve değiştirilebilir. Sovyet ideolojisine hizmet eden Vertov, yayınladığı manifestosunda; doğallıktan ve oyunculüğün reddini yoğun biçimde vurgular. Sinema-Göz Manifestosu şöyledir; *Drama halkın afyonudur. Kahrolsun beyaz perdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri. Yaşasın sıradan, gündelik işlerin ölümlüleri. Kahrolsun burjuva senaryoları. Drama kapitalistlerin elinde ölümcül bir silahtır. Biz bu silahla devrimci duruşumuzu sergileyerek o silahı düşmanın elinden alacağız. Modern drama eski dünyanın bir çöprü, devrimci gerçeğimizi eski biçimlere benzetme çabasıdır. Kahrolsun günlük hayatımızın tiyatrolaştırılması. Bizi olduğumuz gibi yakalayıp çekin. Senaryo uydurulmuş bir masaldır. Biz kendi hayatımız üzerine biçilen görüntülere boyun eğmeyeceğiz. Herkes kendi işini yapsın, başkasının işini engellemesin. Sinemacının işi bizi, işimizi engellemeyecek bir şekilde çekmektir. Yaşasın proletaryanın devrimci sinema-gözü* (Akbulut, 2012:31).

Sinemacıların başarılı birer gözlemci olmaları konusunda fikir birliği vardır. Vertov'un kuramlarında ise bu durum en başat faktörlerden biridir. Dış dünyanın nasıl akıp gittiği konusunda yerinde gözlemler yapılmaktadır. Çekimlere başlanılacağı zaman belirli görevlendirmelerle bu gözlemler yapılırken kalabalığın hareketleri de takip ediliyordu (Abisel, 2003:225). Bu bağlamda kamera her zaman kalabalığın ya da gerçeğin peşinde olup

onu takip etmektedir. Vertov'un 1929 yılında çektiği *Kameralı Adam* filminde bir şehrin doğuşundan farklı alanlardaki yaşamların kayda alınması dikkat çekmektedir. Film, Sovyet yaşamına ve kültürüne yönelik birçok bilgiyi anlatırken kameranın sokaklarda kimi zaman belirli belirsiz gezmesi izleyiciye şehri gezme deneyimini de yaşatmaktadır. Sinema-göz kuramı; insanın gözüyle göremeyeceği gerçekçiliğe ulaşılabilceğini savunurken, emekçilerin emeğinin vurgulanması ve toplumun ekonomik döngüsü güncel gerçekleşen olaylarla gösterilmeli anlayışı savunulur (Teksoy, 2005:136). Vertov'un filmleri çoğu zaman deneysel çalışmalar olarak kabul görölse de aynı zamanda belgesel özellikleri de taşır. Filmleri belirli bir hikâye üzerine odaklanmasa da hayatın içinden parçaları doğrudan sunmayı dener. Belgesel sinemanın kurucuları olarak kabul gören Flaherty ve Grierson'ın düşüncelerine yakın olup insanı anlatmanın yanında, hayatın bir kesitini kayda almanın bütünsel gerçekçiliği yakalayamadığı ancak tematik birliğin oluşturduğu gerçekçilik ile ortaklık kurabilmektedir (Akbulut, 2012:29).

Vertov yayınladığı bildirilerde de kendi sinema kuramını açıklarken kategorik olarak kamera önü oyunculuğunu ve sinemanın çekim esnasındaki kurmaca yapısını kabul etmez. Ancak montaj sırasında kimi zaman birbirinden bağımsız olayları ya da çekimleri arka arkaya bağlaması çekim sonrası kurmaca unsurlarını kullanması açısından farklı tercihler söz konusudur. Vertov montajda rastgele çekilen görüntüleri arka arkaya bağlamaz, belirli olayları ya da çekimleri yaptığı sine-göz kuramına göre düzenlemektedir (Abisel, 2003: 225). Dolayısıyla sine-göz manifestosunu Vertov 'un filmlerine başlamadan önce hazırda tuttuğu bir taslak ya da yapı taşı olarak dikkate aldığı söylenebilmektedir. Yeni bir ülkenin yeni bir sineması oluşurken özgün çalışmalar ve farklı yöntemlerle yaşamın özünü kayda almaya çalışan Vertov, Sovyet sinemasının değer bulmasına önemli katkılar sunmuştur (Teksoy, 2005:137).

1.6. Stalin'in ve Sansürün Etkisindeki Sovyet Sineması

1925 ile 1930 arası, Sovyet sinemasının en etkili ve en verimli yılları olduğu kabul edilir. Propaganda faaliyetlerinin en başarılı olduğu dönem olarak da kabul görmektedir. Nitekim bu dönem, aynı zamanda sessiz filmlerin dönemine de işaret etmektedir. 1922 yılında Lenin'in ölümü, ardından Sovyetler Birliği'nde başa gelen Stalin, 1930'lu yıllarda otoriter kimliğini göstermeye başlamış ve içlerinde sinemanın da olduğu birçok alana doğrudan müdahalede bulunmuştur (Oylum, 2016:16). Sinema üzerindeki yoğun rejim baskısından dönemin önemli yönetmenleri de etkilenmiştir. Sovyet sinemasının ustalarından

Eisenstein ve Pudovkin ülke dışına çıkıp çeşitli film denemeleri yapmışlardır. Gerek maddi imkansızlıklar gerekse film üretimdeki çeşitli sorunlar sebebiyle başarılı filmler ortaya çıkaramamışlardır. Stalin'in sosyalist gerçekçilik düşünce hareketi, batılı kültüründen uzaklaşmak ve batının egemen modernitesinin dışında durmayı hedeflemiştir (Aliyev, 2007:20). Stalin döneminde; sinemanın kültürü yaymadaki etkisinin öneminin yüksek farkındalığıyla filmler sıkı denetimlere tabi tutulmuştur. Stalin'in sansür kurulunda aktif rol alması, filmleri henüz senaryo aşamasında veto etmesi birçok film üretiminde biçimsel değişimlere sebep olmuştur. Sansüre rağmen birçok film, sanatsal açıdan kıymetli birer eser olmalarına rağmen izleyicide pek karşılık bulamamış ve Sovyet sinemasının altın çağı kısmen sona ermiştir (Aykıl, 2017:132).

Stalin'in sinemanın, "*Sosyalist Gerçekçi Politika*" anlayışına göre kabul görmesini istemiş ve sinemanın temel görevinin "*kitlelerin politik mücadele kapasitesini yükseltmek*" olduğunu ifade ederken Kremlin'e yaptırdığı özel sinema salonunda vizyona girmeden önce birçok filmi bizzat kendisi izlemiştir (Bukareva, 2020:13). 1930'larda Sovyet sineması yoğun bir politik etki altına girmiştir. Sovyet sineması içeriksel daralmaya girmiş ve film üretimi azalmıştır (Aliyev, 2007:16). Sinemanın üzerindeki siyasi hegemonya git gide etkisi arttırmış ve ortaya çıkan kısıtlamalar filmlerin özgünlüğünü de etkilemiştir. Bu dönemlerde üretilen filmler Sovyetler dışındaki ülkeleri kötü bir biçimde tasvir etmiştir (Baygaliyeva, 2003: 26).

Sosyalist gerçekçilikle üretilen filmlerde karakterize edilenler gerçek yaşamla örtüşmüyordu ve bu idealize edilen film karakterleri halka yabancı geliyordu (Oylum, 2016:16). Stalin'in benimsediği sinema modeli; Sovyet kültürünü içermesi ve tek tip halinde bütün olarak resmedilen halkın filmlere konu edilmesini içermektedir. Ortaya konulan biçimci yapı, film yapımcıların özgünlüğünü kısıtlamıştır. *Sosyal Gerçekçilik* anlayışının dışında müzikal komedi filmleri, güzel ve parlak hayatlar resmederken halkın gerçekçiliğini yansıtmamaktaydı (Bukareva, 2020:13). Bu filmlerin çekilmesine ön ayak olan gelişme ise dünya sinemasında olduğu gibi Sovyet sinemasının da sesle tanışması olmuştur. Grigori Aleksandrov, Ivan Pyryev ve Aleksandr Ivanonvsky gibi yönetmenler söz konusu türde filmler üretmişlerdir (Oylum, 2016: 17). Bu dönem Sovyet sinemasında İkinci Dünya Savaşına kadar devam ederken savaş döneminde ülke sineması propaganda filmlerine ağırlık vermeye başlamıştır.

1930'ların sonunda başlayan İkinci Dünya Savaşı insanlık tarihinin gördüğü en yıkıcı toplumsal etkiler bırakan olaylardan biridir. Nitekim savaş birçok ülkeyi; sosyolojik, ekonomik, psikolojik, kültürel ve siyasi gibi alanlarda olumsuz etkilemiştir. Sovyetler Birliği de savaşın patlak vermesinin ardından en çok etkilenen ülkelerden birisi olmuştur. Bu sebeple halkı bilinçlendirmek, cepheye asker toplamak ve ülkenin moralini yüksek tutmak amacıyla geçmiş yıllarda olduğu gibi savaş döneminde de yoğun propaganda çalışmaları yapılmıştır. Sovyetler yönetimi; halkına cesaret vermek, gösterilen kahramanlıkları yeniden canlandırmak için *“Şerst, hleb, myaso na front”* (Yün, Et, Ekmek Cepheye) anahtar kelimelerini içeren filmler çekirmiştir (Camankulova vd., 2017:624). Bu dönemde birlikteliğin, emeğin ve mücadelenin önemine fazladan vurgu yapıldığı söylenebilmektedir. Sovyetler, yoğun örgütlenme yapısıyla halkı savaşılamaya ikna etmeye çalışmıştır. 1941- 1945 yılları arasında kısıtlı olanaklarla yüzlerce savaş propagandası içeren film çekilmiş, *“Kinosborniki”* (Savaş Film Derlemeleri) adı verilen askerlerin cephede motivasyonunu arttırmaya yönelik özel filmler de hazırlanmıştır (Bukareva, 2020:14). Bu dönemde Sovyetlerde, film üretiminin arttığı ancak filmlerin niteliksel ve sanatsal değerlerinin düşük olduğu görülmüştür. Önceki yıllardaki halka yoğun şekilde sunulan ağır sanat filmleri, yerini kısıtlı bir amaç için üretilen salt propaganda filmlere bırakmıştır. Savaş sonrasında Sovyet sinemasında ilgili kahramanlık filmleri etkisini sürdürmeye devam etmiştir (Oylum, 2016: 20).

“Sovyet sineması Alman işgalinden çok olumsuz etkilenmiştir. G. Sadoul'un verdiği rakamlara göre, ‘1940'ta SSCB'de kır kesiminde dolaşan (bu kesimdeki yerleşik ve gezici gösteri yerlerinin sayısı toplam 18.000 dolayındaydı) gezgin sinemalar da dahil olmak üzere 28.000 sinema salonu vardı. 1939'da 900 milyon seyirci sinemaya gitmişti ve bu sayı, aynı yıl Almanya, Fransa ve İtalya'da satılan toplam sinema bileti sayısından fazlaydı. Savaş 12.000 sinema salonunun yıkılmasına yol açtı ki, bu Sovyet-işletmelerinin yaklaşık %40'ını oluşturmaktaydı.” Aynı şekilde çevrilen uzun metrajlı filin sayısı da hızla düştü ve 1941'de 4 1'den 1945'te 20 dolayına indi” (Betton, 1990:63). Savaşın film üretimine getirdiği birçok olumsuzluğa sinema üzerindeki ağır politik baskının da eklenmesiyle Sovyet sineması eski parlak günlerini arar duruma gelmiştir. Nitekim bu olumsuz tabloya rağmen uluslararası düzeyde değer gören, Sovyet kahramanlığını ve vatan sevgisini konu alan başarılı filmler de çekilmiştir. 1941 yılında Mosfilm tarafından çekilen *Almanakları* adlı film serisi, 1943 yılında Ilia Kopalin ve Leonid Varlamov'un *Moskova Yakınlarında Alman Ordusunun Mağlubiyeti* belgeseli Oscar Ödülü'nü kazanmış, Yuri Raizman'ın 1945

yapımı, *Berlin* adlı belgeseli ise Cannes Film Festivali'nde En İyi Belgesel Ödülü'nü kazanmıştır (Oylum, 2016:20). Savaş döneminde propaganda çalışmalarının öncelikli hal alması dönem için belgesel türünü öne çıkarmıştır. Öyle ki yıl içinde üretilen filmlerin belirli sayılarda belgesel türünde üretilmesi şartı getirilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Stalin, savaş zamanı sinema alanında kısmen kontrol edilmeyen sansür ve denetleme mekanizmasına yeniden otoriter bir kimlik kazandırmayı amaçlaması, zaten ülkede çift haneli sayıya zor ulaşan film üretimini durma noktasına getirmiştir (Baygaliyeva, 2003:30). Stalin'in ölümüne kadar, savaş döneminde olduğu gibi Sovyet milliyetçiliği ile kahramanlık hikâyelerini konu alan filmler çekilmeye devam edilmiştir.

1.7. Sovyet Sinemasında Yumuşama Dönemi

Stalin'in 1953 yılındaki ölümünden sonra, Sovyetler Birliği'nde birçok alanda değişim ve siyasi yumuşama baş göstermeye başlamıştır. Göreve gelen Nikita Kruşçev, Stalin dönemindeki baskıcı tutumu eleştirmiş ve sinemadaki sansürü ortadan kaldırılarak ılımlı bir politika benimsemiştir (Oylum, 2016:21). Stalin sonrası gelen yumuşama dönemi "Thaw" olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde eski sert kısıtlamaların birçoğu esnetilmiş veya kaldırılmıştır. Böylece film üretiminde artış yaşanmış genç ve becerikli yönetmenler daha uygun ortamda kendilerini göstermeye başlamışlardır (Aliyev, 2007:29). Sinema üretimindeki otoriter kontrol mekanizmasının ortadan kalkması; eleştirel konularda filmler çekilebilmesine de uygun ortam hazırlamıştır. Her şeye rağmen eski görkemini geri kazanmak isteyen Sovyet sinemasında, komedi ve müzikal filmler bu dönemde dikkat çekmiştir.

"Eldar Ryazanov ve Leonid Gaiday bu dönemin en çok tanınan ve sevilen iki yönetmeniydi. Pyryev'in öğrencisi olan Ryazanov, ilk komedi filmlerinde kendine özgü, yaratıcı tarzının bağımsızlığını gösterdi. İlk filmi için Ryazanov, tiyatro performansı şeklinde bir tür müzikal komedi seçti. "Karnavalnaya Noch" (Eldar Ryazanov, 1956) filmi, Sovyet sineması için yeni bir tarz oluşturmuş ve yetenekli oyuncular keşfetmiş aynı zamanda bu film 1956'da en çok izlenen film olmuştur" (Bukareva, 2020:21).

Komedi filmleri, savaş dönemini de konu alırken İkinci Dünya Savaşı kahramanlıklarını farklı yorumlamalarla izleyiciye aktarmıştır. Önceki dönemlerdeki bazı deneysel ve propaganda filmlerinin yanında komedi filmleri Sovyet halkının ilgisini çekmiştir. Yumuşama döneminde sosyalist gerçekçilik anlayışı ret edilmemiştir ancak insani

durumlar, duygular, bireyin varlığı gibi temalara dikkat çekilerek kalıplaşmış Sovyet anlatıları farklı bir boyut kazanmıştır (Aliyev, 2007:29). Nitekim Sovyet filmleri kazandığı yeni hüviyetle politik baskıdan kısmen ayrılmıştır. Sinema ideolojik aygıt olma niteliğini bir kenara bırakarak yönetmenin sanatsal üretiminin esas alındığı role bürünmüştür (Bukareva, 2020:14).

1940'ların sonunda yavaş yavaş uluslararası film festivallerinde boy göstermiş olan Sovyet filmleri, bu dönemde de önemli kazanımlar elde etmiştir. 1953 yılında Aleksandr Ptuško, *Sadko* filmi ile Venedik Film Festivali'nde Gümüş Ayı Ödülü'nü kazanırken Sergey Vasilev, 1955 yapımı *Geroite Na Shipka* ile Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazanmasının yanı sıra Mikhail Kalatozov 1958 yapımı *Leylekler Uçarken* adlı eseriyle ise Cannes Film Festivali'nin en büyük ödülü olan Altın Palmiye'yi kazanma başarısını göstermiştir (Oylum, 2016: 22-23). Bu filmlerden *Sadko*; içerdiği mitsel ve fantastik unsurların yanında geniş dekor kostüm çalışması ve başarılı prodüksiyonuyla dikkat çekmiştir. *Geroite Na Shipka* filmi ise savaş kahramanlıklarını ön plana çıkaran ve 93 Harbi olarak bilinen Osmanlı – Rus savaşını konu alan militarist bir hikâyedir. *Leylekler Uçarken* ise savaş ve romantik türün ön plana çıktığı bireysel hikâyenin ağır bastığı bir filmidir. Yumuşama dönemiyle ortaya çıkan filmlerin hem ülke içinde hem de ülke dışında başarılı olması Sovyet sinemasını yeniden ayağa kaldırmıştır (Aliyev, 2007:29). Nitekim *Leylekler Uçarken* filmi, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle kavuşamayan iki aşkın dramatik yaşamlarına yer verir. Savaşın sonlarında çekilen Sovyet filmlerinde çeşitli ortak temalar dikkat çekmiştir. Bunlar; toplumdaki bireylerin psikolojik yapıları, bireysel sıkıntılar ve savaşın sebebiyet verdiği değişen insan ilişkileri şeklinde özetlenebilir. Bu dönemdeki filmler, Sovyet toplumuna daha genelden bakmak yerine belirli hikâyeler üzerinden karakterlerin yaşamına bakmayı tercih etmiştir.

“1950 ve 1960'larda sinema, 'insan kaderi'nin (bir rastlantı sonucu Mikhail Sholokhov'un öyküsen dayalı, Sergei Bondarchuk'un yönettiği filmin adı “*Destiny of a Man- Bir Adamın Kaderi*’ dir.) bireysellik niteliğini yitiren dev savaş destanlarının etkisinden daha etkin olabileceğini kanıtlamıştır. Daha sonraları, Sergei Bondarchuk ve diğer birçok savaş dönemi yönetmenleri uzun epik filmler yapmışlardır. Örneğin; Yuri Ozerov'un "*Liberation- Kurtuluş*” adlı filmi, yeni büyük savaş filmlerinin odak noktasını oluşturmuştur. Savaşla ilgili en büyük ve dokunaklı gerçek "*The Ballad of A Soldier-Askerin Türküsü*”nün Alyosha Skvortsov'u, "*The Cranes are Flying-Tumalar Uçuyor*” un Veronika ve Boris'i ve "*The Destiny of a Man- Bir Adamın Kaderi*” filminin kahramanı Andrei

Sokolov gibi karakterlerle perdeye yansımıştır.'' (Plakhov, 1989:57). Sovyetler Birliği, kurulduğu yıldan itibaren batı ile arasına mesafe koymuş ya da kültürel etkileşime kısmen kapalı olmuştur. Özellikle Stalin döneminde kabul gören Sosyal Gerçekçilik anlayışıyla ortaya çıkan katı tutumlar ile batılı kültürün reddi Stalin sonrasında ılımlı bir hal almıştır. Nitekim 1959 yılında Moskova Uluslararası Film Festivali'nin organize edilmesinin düzenli bir hale dönüştürülmesi ile Sovyetlerin kültür ve sinema alanında diğer ülkelerle olan etkileşimini arttırmıştır (Baygaliyeva, 2003:34). Sonuç olarak 1950'nin özellikle ikinci yarısından itibaren Sovyet sineması'nda yakalanan başarı; sansür engelini ortadan kalkmasıyla yetenekli yönetmenlerin sanatlarını icra edebilecekleri uygun ortamların oluşmasıyla gerçekleşmiştir. Sovyetlerde politik baskının yumuşaması, kültür etkileşimini ve sinemadaki evrenselleşmeyi başarılı kıldığı söylenebilmektedir.

1.8. Sovyet Sinemasının Durgunluk Yılları

Sovyetlerde sinema ülke yönetiminin politikasına göre şekillenmiştir. Stalin sonrası dönemde film üretimindeki çeşitlik ve denetim daha serbest bir hal alırken Kruşçev yerine göreve gelen Brejnev, sinema üzerindeki baskıcı tutumu geri getirmiştir. Film üretimindeki sanatsal özgürlük kısıtlanmış ve önceki dönemlerde çekilip gösterim olanağı bulunamayan yapımların gösterimlerine öncelik tanınmıştır (Oylum, 2016:23).

Sovyetlerde sinemanın durgunlaşmaya başladığı dönemlerde bazı yönetmenler dikkat çekmiştir. 1950'lerin ikinci yarısından itibaren çeşitli kısa film çalışmaları yapan Tarkovski, 1961 yılında Sinematografi Enstitüsü'ne bitirme projesi olarak orta metraj film *Silindir ve Keman*'ı çekmiştir. Hemen ardından 1962 yılında çektiği *İvan'ın Çocukluğu* filmi Tarkovski'nin uluslararası alanda tanınmasına katkı sağlamıştır. 1966 yılında çektiği Rus Orta çağının en bilindik ressamı olan Andrei Rublev'in hayatından izler taşıyan aynı isimli film, çoğu otoriteye göre Tarkovski'nin başyapıtlarından birisi olarak kabul edilir. Yuliya Solntseva tarafından yönetilen 1961 yapımı *Chronicle of Flaming Years*, Mikhail Kalatozov'un 1964 yılında çektiği *Ben Küba* ve Sergei Paracanov tarafından yönetilen 1965 yapımı *Unutulmuş Atalarımızın Gölgesi* ile 1969 yapımı *Narın Rengi* yapımları bu yılların öne çıkan eserlerindendir. Filmler, Sovyet sinemasının uluslararası film festivallerindeki varlığı için önem teşkil etmiştir. Bu yapımlarda, kabul gören ideolojisinin dışında değerlendirilebilen bireysel ve felsefik bir sinema dilinin hâkim olduğu söylenebilmektedir. Nitekim toplumsal gelişmelerin neticesinde değişmekte olan Sovyet sineması'nda, 1950'lerden başlayıp 1960'larda da devam eden yenilenme sürecinde hümanist düşünce

dikkat çekmiştir (Plakhov, 1989:6). Filmlerinde soyut kavramlarla ile arayış içinde olan kimi yenilikçi yönetmenler, politikacılarla pek sıcak ilişkiler kuramamışlardır. Daha çok muhalif tarafta değerlendirilen Tarkovski ve Paracanov şiirsel sinemanın önemli isimleri olarak dünya çapında değer görmüşlerdir. Ülkelerinde yoğun sansür engeliyle mücadele etmek zorunda bırakılan yönetmenlerin başında gelirlerken, kimi yıllar yurt dışına çıkarak sanatlarını icara etmeye çalışmışlardır. Dolayısıyla Sovyetlerde üretilen kimi filmlerin kabul gören ideolojiye fayda sağlamaması ve etik değerlere aykırı olabilir düşüncesi sansür mekanizmasını hakarete geçirmiştir (Bukareva, 2020:15).

Sovyet sinemasında bu dönemde dikkat çeken bir başka öge ise kimi klasik eserlerin filme uyarlanması olmuştur. Grigori Kozintsev, 1957 yılında Cervantes'ten *Don Kişot*'unu uyarlamıştır. 1960'larda ve 1970'lerde de uyarlamalarına devam eden Kozintsev, 1964 yılında William Shakespeare'den *Hamlet*'i ve 1971 yılında *Kral Lear*'i beyazperdeye taşımıştır. Sergey Bandarcuk tarafından Tolstoy'un dünya klasiği *Savaş ve Barış* kitabı aynı isimle filme uyarlanmış ve 1969 yılında En İyi Yabancı Film Oscar'ını kazanmıştır (Oylum, 2016:24). Uyarlamalar, tarihi kişilikler veya olayların beyazperdeye aktarılması kimi dönemleri daha iyi anlatabilmektedir. Sovyet sinemasının ilk yıllarında dikkat çeken öğelerden birisi kuşkusuz Çar rejimi döneminde yaşanmış olumsuz hadiselerin filmlere konu edilmesidir. Nitekim Sovyet sinemasıyla etkinliğini gösteren geriye yönelik hikâye anlatma tercihi tesadüf değildir (Plakhov, 1989:74). Bu yöntem 1950'lerde ve 1960'larda da devam ederken içerik değişmiştir. İkinci Dünya Savaşı esnasında ve sonrasında savaş kahramanlıklarına, vatanseverliğe vurgu yapan propaganda filmleri uzunca süre varlığını sürdürmüştür. Sonuç olarak; 1960'lar Sovyet sineması için sansür uygulamalarının da etkisiyle kimi zaman durgun geçmiştir. Bu durum ülke sinemasının nitelikli filmlerinin yurt dışında başarı elde etmesine engel olmamıştır. Tarihsel kişilikleri ve dönemsel olayları konu alan filmler bu yıllarda dikkat çekmiştir.

1970'lerde Sovyet sinemasında durgunluk dönemi devam etmektedir. Toplumsal, ekonomik ve sosyal alanlardaki gelişmelerin yavaşlaması sinemayı da olumsuz etkilemiştir (Bukareva, 2020:15). Aynı zamanda sansür uygulamalarının da devam etmesi sinemanın gelişimini etkileyen bir başka önemli faktördür. Sansürün etkisiyle popüler filmlere olan eğilim artmıştır. (Oylum, 2016:25). *Goskino* kurumu, ideolojik çerçeveye uymayan, sosyalist gerçekçiliğinin dışında olan filmleri vizyona alma konusunda sınırlamalar getirmiştir (Aliyev, 2007:31). Nitekim bu kısıtlamalar filmlerin içeriklerindeki değişimlere ve yeni arayışlara sebep olmuştur. 1970'ler ve sonrasında da devam eden ortak içeriksel

benzerlikteki yapımlardan ‘‘yaşam kesiti’’ (*bitoviye*) anlayışı; komedi, melodram gibi birçok türde kadınların toplumsal hayatlarına ve özel yaşamlarına odaklanmıştır (Baygaliyeva, 2003:37). Bu bağlamda Sovyetlerin önemli kadın yönetmenlerinden Larisa Shepitko, Kira Muratova ve Lana Gogoberidze gibi isimler, söz konusu anlayışta filmler çekmişlerdir. 1970 yılında, Vladimir Motyl tarafından çekilen savaş aksiyon türlerini içeren filmler, Sovyet ve Rus sinemasında önemli filmlerin başında gelmektedir (Oylum, 2016:26). Fantastik, maceracı ve masalsı hikâyeleri uyarlamasıyla bilinen Aleksandr Ptushko’nun Aleksandr Puşkin’in aynı adlı öyküsünden 1972 yılında uyarladığı *Ruslan ve Ludmila* filmi dönemin popüler yapımlarındandır. Sovyetlerdeki durgunluk yılları devam ederken tarih, dram, gerilim, müzikal, komedi ve savaş gibi çeşitli türlerde filmler üretilmiştir (Bukareva, 2020:15). Bu dönemde ülke dışındaki festivallerde de dram ve savaş konulu filmler önceki dönemlerde olduğu gibi değer görmeye devam etmiştir. Sergey Bandarcuk tarafından 1975 yılında çekilen *Vatanları İçin Öldüler* filmi dikkat çeken savaş filmlerindendir. Stanislav Rostotsky tarafından çekilmiş 1972 yapımı *Sakindi Oranın Şafakları* ile 1977 yılında çekilmiş *White Bim Black Ear* filmleri Oscar adaylığı elde etmiştir. Vladimir Menşov’un 1979 yılında çektiği *Aşk Gözyaşlarına İnanmıyor* filmi ise 1981 yılında En İyi Yabancı Film Oscar Ödülü’nü kazanmıştır.

1970’li yıllar içinde çektiği filmlerle tüm dünyada dikkat çekmeye devam eden Andrey Tarkovski; zaman, arayış, felsefi sorgulamalar, şiirsellik temalarında bireysel ve biçimci özgünlüklerde eserler ortaya koymuştur. 1971 yılındaki *Solaris* filmini, 1975 yılında *Ayna* filmini ve 1979 yılında *İz Sürücü* filmiyle büyük ses getirmiştir. Tarkovski filmlerinde; insana ait olan özellikleri, insan olmanın getirdiği birtakım ruhsal durumları, inanç meselesini ve manevi duyguları anlatır (Özsoy, 2017:173). Bunu yaparken sıklıkla değişmeceli öğeleri kullanmaktadır. İnsan, doğa ve doğal elementler filmlerinde birer anlatım unsuru olarak dikkat çeker. Kimi zaman alev almış bir ev, usul usul akmakta olan su gibi öğeler Tarkovski’nin öznel sinemasında karşımıza çıkmaktadır. İzleyiciyi aklın ve mantığın ötesinde düşünmeye teşvik etmeyi amaçladığı söylenebilir (Ümer, 2017:166). Kimi zaman ise filmlerinde, zaman ve mekân kavramı önemini kaybederken gerçekçilik ile rüya iç içe geçer. Nitekim birden fazla katmanları olan hikâyeleri insan bilincini karmaşıklığına ve felsefik arayışlara yönlendirir. Tarkovski’nin filmleri, kendi geçmişindeki hikâyelerinden fazlaca izler taşımaktadır. Filmlerindeki geçmiş ya geçmişin yeniden anlam kazandırılması ya da insanın kendini anlamaya çalışmasıyla da ilgilidir (Aslan ve Akıcı Tayanç, 2018:304). İnsan doğası gereği yaşamı boyunca bir arayış ve anlamlandırma çabası

içindedir. Yaşamın özünü ararken sorgulamalara insanın kendini tanıma mücadelesi de eklenir. Bu bağlamda Tarkovski de insana ait olan soyut kavramlar üzerinden hikayelerini oluşturur. Sonuç olarak; sanat ve bilimi ortak noktada dünyayı kavrayabilme şeklinde değerlendirirken, sanat ile insan ilişkisini bilimsel temelden farklı olan öznel konumda ifade eder (Nuyan, 2011:139). Tarkovski, 1970'lerde çektiği üç filmle yalnızca Sovyet sinemasında değil dünya sinemasında da önemli izler bırakmıştır. Ancak üslup olarak ülke sinemasının dışında olan filmleri, Sovyet ideolojisiyle pek örtüşmemektedir.

1.9. Sovyet Sinemasının Özgürleşmesi: Perestroyka ve Glasnost Dönemleri

Sovyetler Birliği'nin en zor dönemlerinden olan 1980'lerde; toplumsal, sosyal, siyasi ve ekonomik gibi birçok alanda olumsuz tablolar hâkimdir. Komünist ideoloji hiç olmadığı kadar zayıflamaya devam etmektedir. Eski ihtişamlı günlerini arayan Sovyetler için 1960'larda başlayan durgunluk dönemi, geri dönülemez bir hal almıştır. 1980'li yıllarda Gorbaçov, Sovyet ekonomisinde baş gösteren ekonomik sorunların, ülkenin gelişimi duraksattığını ve sorunlara çözüm üretme konusunda çözümsüz kaldığını dolayısıyla sosyalizmin alışık olmadığı bir durumda olduğunu belirtmiştir (Hudaynazarov, 2003:75). Nitekim bu durumdan çıkmak için yapılan birtakım reformlar toplumsal değişimleri beraberinde getirdiği gibi sinemayı da etkilemiştir.

1985 yılında Sovyetlerde yönetime gelen Gorbaçov, radikal yenilik hareketlerine imza atarak siyasi değişimleri içeren *glasnost* (açıklık) ve sosyal – ekonomik açılımları içeren *perestroyka* (yeniden yapılanma) programlarını açıklamıştır (Baygaliyeva, 2003:39). Filmlerin üretiminde, gösterilmesinde ve içeriksel türde farklı yapımların izlenmesine yönelik denetim mekanizmaları ortadan kaldırılmıştır. 1980'li yıllarda glasnost politikasının sağladığı özgürlükçü ortamda; sosyal içerikli, suç, gençlik, bağımlılık gibi Sovyetlerde sıkça çekilmemiş içerikteki filmler seyirciyle buluşmuştur (Bukavera, 2020:16). Uzun yıllardır sansürle karşı karşıya kalan filmler bu dönemde gösterilebilmiştir. Öyle ki Sovyet tabuları bu dönemde yıkılmaya başlanmıştır, sinemada yetişkin filmleri bile gösterilmiştir (Oylum, 2016:29).

Sovyet sineması bu yıllarda yeniden yapılanmaya giderek Sinema Birliği'nin kadrosunda değişiklikler yapmıştır; sinema politikalarında yeniliklerle, devletin filmler üzerindeki yetkin denetim kurumu *Goskino*, işlevini yitirmeye başlamış ve yerini özerk stüdyolar almıştır (Baygaliyeva, 2003:40). Devletin filmler üzerindeki denetim

mekanizmasını işlevsel olarak değıştirmesi daha önce hiç görölmemiş türdeki ve içerikteki yapımların sinemada gösterilmesine sebep olmuştur. Nitekim 1922’de kurulan *Goskino*, Sovyetlerdeki tüm film stüdyolarının bağılı bulunduğu devlet kurumu olmasının yanı sıra çekilecek olan filmlerin senaryo aşamasından dağıtımına kadar her aşamasında etkin söz sahibiydi (Baygaliyeva, 2003:40). Daha önceki yıllarda Sovyet ideolojisine hizmet etmeyen filmlerin gösterilmesine izin verilmiyorken bu yıllarda ideolojideki aksaklıkları ve toplumsal sorunları dile getirip eleştiren filmler sansüre uğramamıştır. Elem Klimov tarafından 1985 yılında çekilen *Gel ve Gör* filmi, İkinci Dünya Savaşı’nın trajedisini bir çocuğun perspektifinden anlatarak savaşın birey ve toplum üzerindeki psikolojik yıkımını etkili biçimde sunmuştur. Nitekim film, sinema tarihinin en önemli savaş karşıtı filmlerinden birisi olarak kabul görmektedir.

Rolan Bıkov’ın 1984 yapımı *Çuçelo* filmi, Vadim Abdraşıtov’un *Tren Durdu -Poezd Ostanovilsya* filmi ile Tengiz Abuladze’nin 1986 yapımı *Monanieba* filmi dönemin öne çıkan eleştirel yapımlarındandır (Baygaliyeva, 2003: 39- 40). Nitekim *Monanieba* filmi; doğrudan Stalin’nin dönemini eleştiren, kimi zaman ise Stalin’i gülünç durumda tasvir eden bir yapımdır. Sovyetlerin durgunluk yıllarının en yoğun yaşandığı dönemlerdendir ki mevcut ideolojiye yönelik inancın kaybedilmesi ve ideolojinin değerlerine yabancılaşan toplumun eleştirisini içeren filmler çekilmiştir (Baygaliyeva, 2003: 39). Olumsuzluklar ve artık eskisi gibi işlemeyen bir sistemin toplum üzerinde oluşturduğu ümitsizlik her geçen gün artmaktadır. Filmler de bu toplumsal gerçekçilikten beslenmiştir. 1989 Azerbaycan yapımı Nizami Musayev’in *Letife (Fıkra)* filmi, Sovyetlerde kamu kuruluşlarındaki normal karşılanan rüşvetçilik olaylarına eleştirel bakış getirir (Aliyev, 2007:52). Ayrıca uzun yıllar boyunca Sovyetlerde önemli bir tür olan kimi zaman ise dönemleri anlatan komedi ve müzikal filmlerin, içeriklerinin değıştiğı söylenebilmektedir. 1930’lu yıllardan beri Sovyet sinemasında ideolojiyle birlikte şekillenen komediler yerini ülkenin değışmekte olan trajik durumuna ve yozlaşmış geleneklerini anlatan trajikomik filmlere bırakmıştır (Bukavera, 2020:23).

Sovyet çağdaş sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Andrey Tarkovski, ülkesinden uzakta 1983 yılında *Nostalji* filmini çekmiştir. 1986 yılında *Kurban* filmini çekerek aynı yıl hayatını kaybetmiştir. Tarkovski’nin ülkesine olan özlemini yansıttığı *Nostalji* filminde vatanından ayrılmak durumunda kalmış bir bilginin hikâyesi konu edilir. Nitekim yönetmende o sıralar ülkesinden sürgün edilmiştir. Tarkovski’nin ülke dışında çektiğı ilk film olan *Nostalji’de*; kendisinin ülkesine karşı olan duygularını estetik biçimde

anlatırken eskide kalmışlık ve tükenmişlik kavramlarından beslenir (Boz, 2019:285). *Kurban* filminin hikâyesi ise; bir yazar karakterinin çıkmaza giren düşünceleri, sorgulamaları ve distopik bir dünyanın varlığına inanması etrafında şekillenir. Tarkovski, insani durumlar üzerine kafa yormuş bir yönetmen olarak sanatın insanın varoluşunu açıklamaya yarayacağına inanmıştır (Nuyan, 2011: 138). Nitekim *Kurban* filminde de insani derin endişeler, içinde yaşanan dünyaya karşı duyulan kaygılar, bireyin çözmediği veya anlamsızlıklar içinde kaybolduğu karmaşık duygular imgelerle anlatılır.

1980'lerin sonlarına yaklaşıldığında Sovyetler Birliği yolun sonuna geldiğini kabul etmeye başlamıştır. Bu durumda sinema üretim ve denetim mekanizması olan *Goskino* devre dışı bırakılarak, sansür engellemelerinin ortadan kalmasıyla 1988 ile 1991 yılları arasında 300 ila 500 civarı film üretimi yapılmıştır (Rollberg, 2009:19).

2. BÖLÜM

2. SOVYETLER SONRASI RUS SİNEMASI

2.1. Sovyetlerin Dağılışı ve Sovyet Sinemasının Son Bulması

26 Aralık 1991 tarihi Sovyetler Birliği'nin dağılmasına ve büyük bir devrin son bulmasına tanıklık etmiştir. Sovyetlerin çöküşü; siyasi, ekonomik ve rejimsel değişiklikleri süratle beraberinde getirmiştir, 70 yılı aşkın süredir hâkim olan ideoloji yerini liberal düzene bırakmıştır (İamilova, 2016:1). Değişimin ve dönüşüm her zaman sancılı süreçleri beraberinde getirmektedir. Yenilikler ve olumlu gelişmeler de zaman içinde kendini göstermektedir. Sanat tarihi, politik ve siyasi olaylardan her zaman etkilenmiştir. Bu gelişmelere kayıtsız kalmayan sanatçılar ilgili sanat yapıtlarına gözlemlerini yansıtmışlardır. Örneğin; İspanya İç Savaşı'nın etkisiyle 1937'de Pablo Picasso tarafından resmedilen *Guernica* eseri yıkımın ve derin üzüntünün dışavurumunu ifade etmektedir. Nitekim sinema da bir sanat dalı olduğundan hareketle; siyasi, toplumsal etkileşimden kaynaklanan büyük değişimleri içeriklerine konu edebilmektedir. Sovyetlerin dağılmasıyla süregelen değişimi Rus sineması üzerinden değerlendirmek bu bağlamda dikkat çekmektedir.

Sovyetler Birliği'nin dağılması sonrası bu çalışmanın odak noktasının Rus sineması olacağından hareketle toplumun ve bireyin dağılmayı nasıl karşıladığı ya da sinema sanatı aracılığıyla değişimin etkisi dikkat edilmesi gereken başat noktadır. Bu noktada Sovyet sonrası Rusya'da; suç, bürokratik bozulmalar ve ekonomik sorunlar merkezinde birçok toplumsal sorun yaşanmıştır. Sovyetlerin dağılmasının ardından komünist ideolojinin baskın uygulamaları ortadan kalkarak Rus sinemasındaki bıraktığı etki zamanla değişiklik göstermeye başlamıştır (Çakı, 2018:54). 1980'li yıllarda Sovyet rejimi; batılı ülkelerin kötü durumda olduklarını, kendilerinin ise refah içinde yaşadıklarına yönelik algı çalışmaları yapılmıştır ancak televizyonun yaygınlaşmasıyla batılı ülkelerdeki yaşam Sovyet toplumunun ilgisini çekmiş ve kendi yaşamlarını sorgulamışlardır (Hudaynazarov, 2003:60). Nitekim gerek ekonominin kötü gidişatına çözüm üretilmemesi gerekse ideolojinin geliştirilememesi konusundaki sorunlar Sovyetler Birliği'nin dağılmasına sebep olan faktörlerdendir. 1980'lerde Azeriler ile Ermeniler, Gürcüler ile Abhazalar gibi çeşitli etnik gruplar arasındaki anlaşmazlıklarla milliyetçilik söylemlerinin artması merkezi otoriteyi zayıflatmaya başlamıştır (Şadihanov, 2011:3). Sovyetlerin çok sayıda ulusu aynı çatı altında tutmakta zorlanması, çözümsüz bırakılan toplumsal sorunlar ve halkın yoksullaşmasının da

söz konusu durumu tetiklediği söylenebilmektedir. Nitekim 1922’de kurulan SSCB, birçok farklı dil, din ve kültürü bünyesinde barındırıyordu, etnik kimliklerini kaybetmeyle karşı karşıya kalan azınlıkların toplumlarını var etme isteği oluşmuştur (Şadıhanov, 2011:3-4).

“*Stalin zamanında sürgünler gibi, halklara karşı birçok suç işlenmiştir. II. Dünya Savaşı sırasında Kırım Tatarları, Kafkas halklarından Dağıstanlılar, Çeçenler, Karaçaylar, Çerkezler, Balkarlar, İnguşlar, Ahıskalı Türkler, Rusya'nın Avrupa bölgesinde yaşayan Povoljye Almanları ve diğer bazı halklar yerlerinden zorla Sibiryâ bölgesine ve Orta Asya Cumhuriyetleri'ne göç ettirilmiştir. Millî cumhuriyetlerin aydınları ve millî görüşü savunan yöneticiler görevlerinden uzaklaştırılmış, hapislere atılmış, sürgüne gönderilmiş veya toplu hâlde kurşuna dizilmişlerdir.*” (Şadıhanov, 2011:4; Akkoyun, 2018: 469-484).

Sovyetlerin dağılmasıyla sinema üzerindeki sansür baskısı ortadan kalkmış ve daha önce izlenemeyen türdeki filmler seyircinin ilgisini çekmiştir (Bukareva, 2020:16). *Glasnost* ve *Perestroyka* reformlarının ise sanatsal yapımlardaki kısıtlamaların ortadan kalkmasına doğrudan etkisi vardır. Ancak bu açılımlar; Sovyetlerin hem toplumsal hem de ideolojik sorunlarına çözüm olamamıştır. Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla devam eden süreçte toplumsal değişimlerin insan üzerindeki etkileri de baş göstermeye başlamıştır. Uzun yıllardır sosyalizm üzerine inşa edilmiş bir birliğin dağılmasının ardından halk, bu büyük değişimin yaşantılarına ne getireceğini sorgulamıştır. Sovyet ideolojisinin çöküşünden sonra Rusya halkı büyük bir boşluk içine düşerken hayatlarındaki farklılaşmanın oluşturduğu karmaşa ise sinema yansımasıdır (Oylum, 2016:30).

Devlet desteğinin yeni yapılmakta olan filmler üzerindeki etkisi ciddi oranda azalmıştır. Bilindiği üzere Sovyetlerde filmin bütün yapım aşamalarında devletin kontrolü ve desteği söz konusuydu. Yüksek bütçeli Hollywood yapımlarının karşısında devlet desteğinden mahrum kalmış Rus sineması’nda *Gorki* ve *Mosfilm* gibi önemli kurumlar da değişime uğramıştır (Bayraktar, 2017: 117). Sovyetlerde, büyük stüdyolar yönetmenlere geniş imkânlar sunabiliyordu. Uzun yıllar boyunca filmlerin üretiminden dağıtımına kadarki en temel ve en önemli görevlerini kamu kurumları üstleniyordu. Film üretimindeki özelleşme ise kendi içinde ortaya çıkardığı sorunlu formülleri uygulamıştır. Bu yıllarda devletin sinemaya olan desteğini çekmek zorunda kalması kimi yönetmenleri özel kaynaklar bulmaya iterken nasıl kazanıldığı belli olmayan yasadışı paralar filmlere aktarılmış ve yıllar 1991’i gösterdiğinde 400 civarı uzun metraj film üretilmesine karşın yine de dağıtım olanağı çok kısıtlı kalmıştır (Baygaliyeva, 2003:44). Sovyetler sonrası oluşan belirsizlik ortamında

Rus sinemasını nasıl bir geleceğin beklediği kestirilemiyordu. Çoğu sinemanın kapanması ve kaçak video kasetlerin evlerde yaygınlaşmasının da etkisiyle daha önce izlenilemeyen birçok Hollywood filmine olan ilgi artmıştır. (Oylum, 2016:31).

Sovyetler sonrası Rus sineması'nda, geçmişin tecrübesiyle uzun yıllar boyunca gerek sinema eğitimi gerekse ideolojik ortak aklın hâkim olduğu unutulmamalıdır. Nitelikli yönetmenlere sahip olan Rus sineması, çok süre geçmeden önemli uluslararası başarılar elde etmeye başlamıştır. Oyuncu, yapımcı ve yönetmen olarak birçok film üreten Nikita Mikhalkov, 1991 yapımı *Urga* ile Altın Aslan Ödülü'nü kazanırken 1994 yapımı *Güneş Yanığı* filmi ile ise Yabancı Film Dalında Oscar Ödülü'nü Rus sinemasına kazandırmıştır. Sovyetlerin dağılışının sinema içeriklerine nasıl yansıdığı ve toplumdaki kimi sorunların senaryolarda nasıl karşılık bulduğuna yönelik yapımlar da dikkat çekmiştir. Aleksey Balabanov tarafından yönetilen 1997 yapımı *Brat* filmi, Rus sinemasında Sovyetlerin çöküşünden sonraki toplumun durumunu gerçekçi bir üslupla tasvir eden eserlerdendir (Oylum, 2016:31). Nitekim bu içeriksel değişimi, Sovyetlerdeki yumuşama ve sansür baskısının kısmen ortadan kaldırıldığı Stalin sonrası dönemle de karşılaştırmak mümkündür. Rus sinemasında Sovyetler dönemi boyunca hâkim olan politik propaganda filmleri, *Glasnost* ve *Perestroyka* dönemlerinde değişime uğrayarak sosyal konular ile toplumsal sorunları irdeleyen bir hal almaya başlamıştır (Minarlı ve Yılmaz, 2015:41).

2.2. SSCB'nin Dağılmasının Rus Toplumu Üzerindeki Etkileri

25 Aralık 1991 yılında SSCB lideri Mihail Gorbaçov'un istifa etmesinin ardından 26 Aralık 1991'de 15 ülkeden oluşan birlik dağılmıştır. 1917 yılında Ekim Devrimi ile yıkılan Çar rejiminin ardından 1922 yılında kurulan SSCB'nin yaklaşık 70 yıl süren ömrü son bulmuştur. SSCB'nin yıkılma sebepleri hakkında birçok farklı görüş olmakla birlikte *Glasnost* ve *Perestroyka* politikaları da yıkılma sürecini hızlandıran gelişmelerdendir. SSCB'nin yıkılmasının sebepleri hakkında şu ana başlıkları söylemek mümkündür; bürokratik uygulamalar, savunma harcamalarının artması, merkezileşme, dış saldırılar, yeni Sovyet insanının oluşturulamaması ve Gorbaçov'un etkisi şeklinde özetlenebilmektedir (Karakuş, 2022: 297).

Sovyetlerde uygulanmakta olan komünizmin çöküşü, birçok değişikliği de beraberinde getirmiştir. Rusya'daki karmaşa ortamı git gide derinleşmekteydi, hayatının tüm alanlarında etkisini gösteren sorunlar yüzünden toplumun bir kesimi Sovyetleri suçlarken

başka bir kesimi ise Sovyetler dönemini arar duruma gelmiştir (Oylum, 2016:30). Liberal ekonomiyle geçişle devlet elindeki kurumların özelleştirilmelerine başlamıştır. Ülkenin belirli bir azınlığı devletin elindeki kamu kurumları satın almış ya da ülkedeki finans kaynaklarını yurt dışına çıkarmıştır. Sovyetlerin yıkılması, ülke içinde belirsizlik ortamı oluşturmuştur. Liberal ekonomiye geçiş zaten refah düzeyi çok yüksek olmayan halkı olumsuz etkilerken; yozlaşma, suç, ithal cinsellik, kuşak çatışması ve farklılaşan ahlaki değerler gibi toplumsal sorunlar belirginleşmiştir (Bayraktar, 2017:125). Sosyal uygulamalardaki hızlı değişimlere halk adapte olabilmeye sorunlar yaşamıştır; ailelerin yoksullaşması, ülkedeki kargaşa ortamı ve hükümetlerin güven vermemesi toplumda çaresizlik oluşturmuştur (İamılova, 2016:68). Sovyetler sonrası Rusya’da en çok dikkat çeken değişimlerden birisi de devletin özelleştirme uygulamalarıyla birlikte çok uygun ekonomik şartlarla özel mülkiyete geçen kamu mallarının mülkiyeti konusudur. Ekonomik olarak zor günler geçiren Rus halkı derin bir bunalım ve depresyon halindeyken toplum içinde bir anda yükselen ve zenginleşen kişiler türemekteydi. Nitekim bu durum toplumda Sovyet sonrası var olan düzene karşı olan güveni ve inancı zedelemiştir. Yasalar ile yasaklanmayan her kazanç uygundur anlayışı etik olmayan kazançların önünü açmıştır, bu anlayış ise Rus toplumunda aniden türeyen zenginlerin ortak aklı şeklinde değerlendirilebilmektedir (İamılova, 2016:74).

2.2.1. SSCB sonrası Rusya’da Ekonomik Sorunlar

Sovyetlerin yıkılışı birçok yeni devletin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylelikle yeni siyasi haritalar çizilmiş ve 70 yılı aşkın süren SSCB’nin ömrü son bulmuştur. Sovyet rejimi süresince halkın çoğu ülkeleri dışında ne olup bittiğinden habersiz şekilde dışarıdan tecrit edilmiş bir yaşamı benimsemek durumunda kalmıştır (Aleksiyeviç’ten akt. Özdemir, 2016: 1109). Sovyetlerin dağılmasıyla batının kapıları açılmıştır ve halk bambaşka yaşam koşullarını deneyimleme konusunda yeni düşüncelerle karşı karşıya kalmıştır.

SSCB’nin çöküşüne giden yoldaki önemli etkenlerden birisi kuşkusuz ekonomidir. Sovyetlerin son dönemlerindeki ekonomik reformlarda, özel teşebbüsün yokluğu bir sorun olarak görülmüş ve hür teşebbüse geçilmeye çalışılmıştır ancak bu durum aynı zamanda Sovyetlerin sonunu getirmiştir (Özsoy, 2006:174). Sovyetler sonrası Rusya, ekonomik anlamda büyük bir kriz ile karşı karşıya kalmıştır, reel GSYH 1991 yılında yaklaşık olarak %12 gerileme göstermiş, bütçe açığı ise %26’ya kadar yükselmiştir (Canıdemir, 2018:4). Sosyalist ekonominin kendine has özellikleri nedeniyle rekabet ortamının olmadığı ülke

ekonomisi ayrıca dışarı kapalı bir model benimsemiştir (Özsoy, 2006:172). Nitekim, SSCB sonrası ekonomisini dışa açan ülkeler; yıllar boyunca devlet kontrolü ile ucuza ulaşılabilen malların dış pazar için düşük kalitede olduğunu görmüşlerdir (Özsoy, 2006:173). Komünist ekonominin çökmesiyle bazı yapısal sorunlar ortaya çıkmıştır, Doğu Blok ülkelerinin çözülmesiyle Doğu Avrupa pazarında talep azalması yaşanmıştır, kamu mali yardımlarının kesilmesiyle tarım sektöründe krizler meydana gelmiş ve Pazar ekonomisine geçişle büyük belirsizlikler yaşanmıştır (Canıdemir, 2018:4). Sovyet merkezi yönetim biçiminden hızla tam bağımsız yönetim biçimine geçilmesi, sosyal hayatta şok etkisi yaratmış ve gelir dağılımındaki eşitsizlik büyük ekonomik sorunlar yaşatmıştır (Özdemir, 2018: 1112).

Rusya, devlet otoritesini yeniden tesis edip güç boşluğunu doldurmak için, Şubat 1993'te “*yakın çevre*” (*blijnee zarubejye*) politikasını devreye sokmuştur (Güneş, 2013:177). Komşu ülkelerle ekonomik ve siyasi iş birliğine yönelik olan bu politika, Rusya Federasyonu’nun bölgesel gücünü yeniden tesis etmesini de hedeflemektedir. Bir başka amaç iç bölgedeki yer altı kaynakları üzerinde söz sahibi olabilmek ve ülke ekonomisine girdilerini sağlayabilmektir.

Sovyetlerde ekonomik politikalar gereğince rekabetin olmayışının bir sonucu olarak düşük kalite malların üretimi aynı düzeyde devam ettirilmişdir (Özsoy, 2006:173). Komünist ideolojinin ortadan kalması ise bir dizi belirsizliği beraberinde getirmiştir. Halkın SSCB döneminde sınırlı düzeyde sahip olabildiği özel mülkiyet hızla özgürlüğe kavuşturulmuştur. Çünkü Sovyetlerde ideoloji gereği birçok mal kamu bünyesinde yer alıyordu ve halk sınırlı şekilde özel mülkiyete sahip olabilmekteydi. Zaten SSCB’nin son dönemlerinde; milli gelirdeki azalmalar, sanayi ve tarım üretimindeki düşüşler ile ticaret hacminin daralması ekonominin kötüleşmesine sebep olmuştu (İamılova, 2016:10). Devletin monopol bir ekonomik anlayışı benimsemesi, serbest piyasa uygulamalarının gelişmesinin engellenmesi ve arz-talep ilişkisinin göz ardı edilmesiyle SSCB sonrası liberal ekonomiye geçişte var olan sorunlar krize dönüşmüştür (Özsoy, 2006:172). SSCB sonrası Rusya’da serbest piyasa ekonomisine geçişin hızlı olabilmesi için çeşitli ekonomik programlar yapılmıştır ancak mali dengesizlik ve yapısal düzenlemelerdeki aksaklıklar sebebiyle olumlu seyretnemiştir, 1998’te Asya pazarında yaşanan ekonomik kriz Rus ekonomisinde başka bir şok etkisi yaratmıştır, öyle ki 1998 sonunda enflasyon %85 seviyesine ulaşmıştır (Canıdemir, 2018:5).

Liberal ekonomi sisteminde rekabet serbestliği ve ticaretin özel kurumlarca rahatlıkla yapılabilmesini içeren yasal düzenlemeler bulunmaktadır, temel amaç ise ülke

ekonomisinin güçlenmesi, piyasadaki işletmelerin sayısının artması ve toplumun refah seviyesini yükseltmektir (Eryürek, 2020:98). Sovyet sonrası Rusya’da yeni ekonomik politikaların benimsenmesi konusunda aceleci davranılması derin bir ekonomik krizin yaşanmasına zemin hazırlamıştır (İamılova, 2016:1). Rusya’nın liberal ekonomiye geçmesiyle özel mülkiyetin nasıl gerçekleştirileceği ve kamu mallarının nasıl özelleştirileceği konularında belirsizlikler yaşanmıştır. Sovyet yönetiminde sürdürülen merkezîyetçi politikalar sebebiyle her karar merkezden alınıyordu, bireysel teşebbüslerin önü açılmıştı ancak toplumda bu kabiliyetler körelmişti (Özdemir, 2018:1115).

Rusya, geleneksel ılımlı sosyal reformlar ile başlayıp radikal liberal ekonomiye doğru eğilimini arttırmıştır (İamılova, 2016:1). Nitekim, ekonomi politikalarının sert radikal kararlarla kökten değiştirilmesi Rus toplumunda derin bir krize sebep olmuştur. Halk hiperenflasyonla karşı karşıya kalmıştır. Temel gıda gereksinimlerinin tedarik edilmesine yönelik Rusya’nın kimi bölgelerinde ciddi sorunlar yaşanmış ve raflar çoğu zaman boş kalmıştır (Bohanov’dan akt. İamılova, 2016:12). Örneğin; 1985 yılında 2 ruble olan 1 kg etin fiyatı 1991 yılında 100 ruble’ye kadar yükselmiştir, ayrıca petrol ihracatının azalması ve altın rezervlerindeki düşüş Rus ekonomisini olumsuz etkilemiştir (İamılova, 2016:7). Rusya’nın kimi bölgelerinde temel tüketim mallarına yönelik tedarik zincirinin oluşturulamaması sebebiyle et, süt, un, makarna, bitkisel yağlar ve ekmek gibi ürünlerin satışına sınırlamalar getirilmiş ve kimi mallar için ise kupon uygulamasına geçilmiştir (İamılova, 2016:12). Temel tüketim ürünlerindeki dağıtım ağının oluşturulması zaman almıştır dolayısıyla halk en temel ihtiyaçlarına ulaşmakta zorlanmıştır. Piyasa ekonomisinde özel mülkiyete yönelimin hızlanmasıyla özel sektörün güçlenmesi amaçlanırken yoksullaşmakta olan halka yönelik ise sosyal yardımların yapılmasına gerek duyulmuştur (İamılova, 2016:1). 1980 yılında Rusya Sovyetler çatısı altındayken kişi başına düşen yıllık gelir; 19.704 Dolar iken 1995 yılında Sovyetler sonrası Rusya’da kişi başına düşen yıllık gelir 12.369 Dolar’a tekabül etmiştir (MPD’den akt. Özdemir, 2018:1111).

Rusya’nın ekonomik politikalarındaki radikal değişimler enflasyona sebep olmuştur. Yeni Rusya’da enflasyonun bir toplumsal sorun olarak öne çıktığı söylenebilmektedir. 1992 yılının sonunda; yumurtada yüzde 1.900, sabunda yüzde 3.100, tütünde yüzde 3.600 ve ekmekte yüzde 4.300 oranlarında fiyat artışı gerçekleşmiştir (Orlov’dan akt. İamılova, 2016:22-23). Devam eden dönemde ise; Petrol ve vergi kazançlarının artması ile harcama denetimdeki olumlu uygulamalar kriz sonrası kamu ekonomisinde pozitif etki yaratmıştır (Canıdemir, 2018:5). 1998 Ağustos bunalımından sonra dış ve iç yatırımlarda olumlu

gelişmeler katedilmiştir ve gıda sektöründeki sorunlarda azalmalar kaydedilmiştir, 2000 yılına gelindiğinde ise Rusya'da yeni lider Putin'in liberalleşme yönündeki uygulamalara devam etmesi Rus ekonomisinde pozitif etki yaratmıştır (İamilova, 2016:38). Nitekim Rusya'da, 2000 yılında kişi başına düşen yıllık gelir 13.563 dolar seviyesindeyken 2016 yılında kişi başına düşen yıllık gelir 23.635 Dolar'a yükselmiştir (MPD'den akt. Özdemir, 2018:1111).

Gorbaçov'un *Glasnost* politikalarında kamudaki yolsuzlukla mücadele ve şeffaflık ilkesi bulunmaktaydı, bu dönemde başlatılan çeşitli özelleştirme uygulamaları belirli seçkin kişilerin kamu mallarına sahip olabilmesinin önünü açmıştır, yerelde yolsuzlukla mücadele söylemi ön planda tutulsa da merkezde bürokrasi ile iyi ilişkiler yürüten zenginlerin çoğalmasına sebebiyet veriyordu (Türkölmez, 2017:23). SSCB'nin son dönemlerindeki bu uygulamanın bir sonucu olarak; kimi Komünist Parti yöneticileri SSCB sonrasında varlıklı kişiler olmuşlardır. Rus ekonomisinin özelleştirme uygulamalarına geçişinde düzensizlikler yaşanmıştı ancak 1998 ekonomik krizinden sonraki özelleştirmelerde daha şeffaf ve adil politikalar izlenmiştir (Canıdemir, 2018:7).

Liberalizm, her ne kadar Avrupa aydınlanmasının bir sonucu olarak ortaya çıksa da Çariçe II. Katerina'dan günümüze kadar uzanan Rus siyasetinde önemli bir konumu bulunmaktadır (Hamzaoğlu, 2021:5865). Rus siyasi tarihinde liberal ekonomik uygulamalara yönelik tarihsel ve kültürel pratikler vardır. Sovyet sonrası Rusya'da ilk önce göreve gelen Yeltsin ve akabinde Putin dönemlerinde liberal ekonomik anlayış benimsenmiştir. Sovyetler sonrası Rusya'da Rus liberalizmi liberal teknokratlar aracılığıyla geliştirilmesi amaçlanmış nihayetinde ise Rus seçkinleri tarafından idare edilen bir vafsa dönüşmüştür (Hamzaoğlu, 2021:5866).

Rusya'nın liberalleşmesi sürecinde ortaya çıkan Rus oligarklar kamu mallarının özelleştirilmesinin sonucunda türeyen varlık sahipleri olmuşlardır. Sovyet sonrası Rusya'da devlet liderleriyle olan ilişkileri bağlamında önceden devlete ait olan birçok üretim aracına ve değere sahip olmuşlardır. Rus oligarkların Sovyet sonrası Rusya'da aniden ortaya çıkarak zenginleşmeleri toplum tarafından şüpheyle karşılanmıştır (Yıldız, 2022:149). Çünkü Sovyet sonrası Rusya'daki sosyal yapıda; halkın yüzde 80'i yoksul sınıfta, yüzde 15'lik kesimi orta sınıfta ve yalnızca yüzde 5'lik bir kesim zengin sınıfta bulunmaktaydı (İamilova, 2016:51). Nitekim derin ekonomik krizler yaşayan ülkelerde; halkın büyük bir çoğunluğunun yoksullaştığı, orta sınıfın yok olmaya başladığı ve yalnızca belirli bir sosyal

yapının zenginliğini sürdürdüğü söylenebilmektedir. Devletin kendi kaynakları ile yarattığı zengin sınıf, bürokrasiyle girilen ikili ilişkiler sonucu şekillenmiştir ve büyük sermaye sahipleri daha da büyürken küçük girişimciler ise zayıflamıştır (Türkölmez, 2017:26).

1999 yılında Putin, Rusya Başbakanı olarak atanmıştır. 2000 yılında ise Devlet Başkanı olarak seçilmiştir. Yeltsin'in sonrası Rus ekonomisini yoluna koymayı ve var olan toplumsal sorunları çözmeye yönelik çalışmalar başlatmıştır. 2000 sonrası uygulanmaya başlanan sosyal politikalar özellikle ekonomide olumlu sonuçlar vermeye başlamıştır (İamılova, 2016:56). Rusya'da 2000'de kaydedilen işsizlik oranı %10,58 iken 2014'te ise bu oran %5,6'ya gerilemiştir (Tekuşiye Dannie po Zanyatosti Naseleniya v Rosii akt. Abdullah, Hüseyinli ve Aktuğ, 2015: 89-90). Ancak düşük miktarda olan işsizlik ödeneğini alan vatandaşlar istihdamda kabul edilmişlerdir, bu durum ise gerçek işsiz oranının anlaşılmasını engellemektedir, özellikle 30 yaş altı genç nüfus işsizlik oranında büyük yeri kapsamaktadır (Abdullah, Hüseyinli ve Aktuğ, 2015: 96). Putin'in devlet otoritesini güçlendirme adına yaptığı çalışmalar özellikle askeri ve ekonomik alanlarda olumlu gelişmeler göstermiştir (Güneş, 2013:196). SSCB sonrası özelleştirme politikalarından faydalanan oligarklar ise enerji sektörünün de kontrolünü ellerine almışlardır ancak Putin bu durumu bir sorun olarak görmüş ve enerji sektöründe devletçi bir politika izleme kararı almıştır (Ağır ve Baharçiçek, 2015:58).

2.2.2. SSCB Sonrası Rusya'daki Bürokratik Bozulmalar

Çarlık Rusya'da kamu görevlileri, soylular ve din adamları arasından seçiliyor ve görev ilerleyen yıllarda babadan oğula geçiyordu (Tataroğlu, 2018:138). Devrim ile birlikte sınıfsız bir ideolojiyi benimseyen SSCB'de ise kökten değişimler yaşanmıştır. Sovyet döneminde kamu görevlerinde çalışabilmenin temel şartı komünizm partisine bağlı olmaktı (Gvozdeva ve Kazakova'dan akt. Tataroğlu, 2018:138). Sovyetlerde kararların merkezi yönetimden alınması ve kuralların katılığı komünist otoriteyi güçlendirmeye yönelikti.

SSCB sonrası Rusya'nın ilk lideri olan Yeltsin, özelleştirme politikalarının bir ürünü olarak ekonomide oligarşik yapıyı desteklemiştir, sonrasında göreve gelen Putin de benzer bir politikayı izlemeyi hedeflemiştir (Türkölmez, 2017:26). Yeltsin, liberal ekonominin gelişmesi için politikalarını düzenlemiş ve benimsenen hızlı liberalleşme politikasının bir ürünü olarak Rus oligarkların ortaya çıkmaya başlaması kamu mallarının değerinin çok altına bedellerle belirli seçkin kişilerin mülkiyetine geçmesine sebebiyet vermiştir. Devletin

bu tür sahiplik yapısını desteklemesi ekonomik ve sosyal politikalarda ayrıcalıklı kişilerin söz sahibi olmasına zemin hazırlamıştır (Bohanov'dan akt. İamilova, 2016:36). Bürokrasi eliyle zenginleşen ayrıcalık sahibi kesimlerin varlığı, toplumda yoksullaşan halkın kamuya karşı olan güvenine zarar vermiştir. SSCB sonrası Rusya'da ortaya çıkmaya başlayan milyarlar oligarklar, devletin özelleştirme modelinin bir ürünü olarak ortaya çıkan ve devlet tarafından oluşturulan bir sınıfı temsil etmektedir, bu durum Rus birlikteliğine ve kimliğine zarar vermiştir (Türkölmez, 2017:24). Halk ekonomik sorunlar yaşayıp yoksullaşırken Rusya'nın ilk lideri Yeltsin tarafından da desteklenen Oligarklar ortaya çıkmış ve kamu malları şüphe uyandıracak şekilde özelleştirilmiştir (Yıldız, 2022:149). Yeltsin, kamu mallarının satışını kamuya kaynak yaratmak amacıyla gerçekleştirirken satışa sunulan kamu mallarını alanlar ise yine devletten kredi alan zenginlerden oluşmaktaydı (Türkölmez, 2017:24). Nitekim Rus oligarkların devlet üzerindeki etkileşimleri Rusya'da tartışılan bir konu olma durumunu sürdürmektedir. SSCB sonrası Rusya'da kamu alt yapısı önemli ölçüde çökmüş, rüşvet ve suç ağları sosyal yaşamın bir parçası haline dönüşmüştür (Yıldız, 2022:149). Rus bürokrasisindeki yolsuzluk sorunlarının kaynağının Sovyetlerden kalan kötü bir miras olduğuna yönelik çeşitli görüşler de bulunmaktadır (Akhundova, 2013:341). Sovyet merkezi yönetiminin zayıfladığı ve kaçınılmaz son olarak görülen dağılmanın hissedilmeye başlandığı 1980'li yıllardaki bürokrasiyi güçlendirme adına yapılan kimi politikalarının etkili olmadığı söylenebilmektedir.

Sovyet sonrası Rusya'da, bürokratik sorunlarının yaşanmasının arkasında; derin ekonomik sorunlar ve iktidar alanındaki ilişkilere bağlı değişimler de yatmaktadır (İamilova, 2016:52). Rus bürokrasi ve kamu yönetimindeki “kurumsallaşmamışlık” durumu bir sorun olarak görülmüştür (Akhundova, 2013:350). Hızlı değişimler kurum olma ve sistem inşa etme noktalarında zafiyetler oluşturmuştur.

Sovyetler Birliği'nin durgunluk yıllarının ardından dağılmasına giden yolda; bürokratik işleyişinin bozulması ve denetim mekanizmalarının etkinliğini yitirmesi yolsuzluk ve rüşvetçiliğin yaygınlaşması sebep olmuştur (Karakuş, 2022: 295). SSCB sonrası Rusya'da da söz konusu sorunlar varlığını sürdürmüştür. Rus bürokrasisinde görülmekte olan sorunların birçoğunun 90'lı yıllardaki keskin sosyal geçişlerden kaynaklandığı ifade edilmektedir, özellikle batılı ülkeler; politikalarındaki değişimleri daha uzun süreli planlamalarla gerçekleştirildiği bilinmektedir (Akhundova, 2013:350). Önemli bir sorun olarak görülen kamu kurumlarındaki rüşvetçilik ilişkileri, zayıflayan kamu kurumlarının bir göstergesidir. Sovyetlerin çöküşüyle ideolojinin değişmesi kamudaki tüm

mevzuat sisteminin yeniden oluşturulmasına sebebiyet vermiş ve 2000'ler sonrası kamu hizmetlerinin etkinliği arttırmaya yönelik çalışmaları hızlandırmıştır (Tataroğlu, 2018:138). Rusya'da yeni kamu düzenin oluşturulması, verimlilik ve etkinliğin artırılması, rüşvetçilik ve yolsuzluğun engellenmesi amacıyla Kamu Yönetimi Enstitüsü kurulmuştur (Tataroğlu, 2018:139). 2002 yılında devlet bürokrasisini güçlendirmek adına adımlarını sıklaştıran Putin, kamu kurumlarının çalışma saatlerinden personel verimliliğine kadar özel ve kamu sektörü arasında bir geçişkenlik kurmaya çalışmıştır (Tataroğlu, 2018:141). SSCB sonrası kamudaki reformların temel amacının bürokrasideki sorunları ortadan kaldırmayı hedeflediği ancak başarılı olma noktasında hızlı netice alınamadığı söylenebilmektedir. Rus bürokrasisinde Sovyetlerden kalma birçok bürokrat görev alıyordu ve kimileri etkin siyasi güce sahipti, siyasi elit olarak konumlanan bu kimseler yolsuzlukla mücadelenin dışında konumlanmaları çeşitli reformların başarılı sonuçlar vermesinde zafiyetler yaşatmıştır (Akhundova, 2013:352). Bozulan siyasi, ekonomik ve sosyal yapıların onarılarak yeniden inşa edilmesi sürecinde Rusya'da toplumsal sorunların temeli derinleşmiştir. Öyle ki Rusya'da kamu düzenin sağlanması konusunda 1990'larda başlatılan reformlar, 2010'lu yıllardan sonra anca sonuç vermeye başlamıştır (Tataroğlu, 2018:135). Siyasi ve bürokratik çıkar anlaşmazlığın bir ürünü olarak Çeçen ve Rus savaşları 1990'ların önemli olaylarındandır. 1990'larda Rusya hem Çeçenlerle savaş halindeydi hem de halkı ekonomik sorunlar yaşıyordu. Rusya'nın iç politikada çözmesi gereken birçok sorun 90'lar boyunca çözüme kavuşturulmaktan uzaktır. Nitekim Rusya'nın Çeçenlerle savaşmasının sebeplerinden birisi de Çeçenlerin yer altı kaynaklarına sahip olmak istemesiydi.

Sovyetler sonrası Rusya'da en büyük sorunların başında bürokrasi gelmektedir, 2000'ler sonrası Putin, bürokraside birçok istihdam alanı oluşturmuş ve devlette çalışanların sayısını önemli ölçüde arttırmıştır³. Bu durumda birtakım sorunları beraberinde getirmiştir. Devlet İstatistik Servisi'nin (FSB) raporuna göre; her 100 Rus vatandaşa bir bürokrat düşmüş ve ülkede adeta bir bürokrasi sınıfı oluşmuştur.⁴

Sovyet merkezi yönetim biçiminde kamu ağlarının genişliği ve etki alanı tekel konumunda bulunmuştur. 2000'li yıllardan günümüze kadar uzanan süreçte Rusya'daki otoritesini güçlendiren Putin, kamuda birçok reform gerçekleştirmiştir. Sovyet sonrası ortaya çıkan belirsizlik ortamında önemli otorite boşluklarının yaşandığı göz önüne

³ <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/rus-burokrasisi-eski-gicirtili-bir-araba-gibi/802170>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

⁴ <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/rus-burokrasisi-eski-gicirtili-bir-araba-gibi/802170>, Erişim Tarihi: 10.08.2023.

alındığında kamu bürokrasinin yeniden sağlıklı işleyişinin tesis edilmesi devletlerin sürdürülebilirliği için önem arz etmektedir. Putin, devlet idaresini güçlendirmeyi amaçlamış devamında ise bürokrasinin gelişmesine yönelik çalışmalar başlatmıştır. Ancak bürokraside var olan sorunların üstüne aşırı istihdam kamudaki yolsuzlukların önünü kesememiştir. Sovyetler sonrası Rusya'da rüşvetçilik ve yolsuzluk olayları kronik bir sorun olmuştur, çalışan maaşları ise enflasyon sebebiyle düşük kalmış ve bürokrasideki sorunlara çözüm bulmada zorluklar yaşanmıştır (Canşen, 2011:84).

Nitekim Sovyetlerin dağılmasında devlet idaresinin bozulması önemli bir yer teşkil etmektedir. Bürokratik işleyişin bozulması, Rusya'ya miras bırakılan bir sorun olarak belirmiştir. Bu sorun Rusya'da derinleşmiş ve toplumsal bir sorun haline dönüşmüştür. Özellikle Sovyet sonrası yeniden inşa edilmeye çalışılan bürokraside nitelikli kadrolaşma başarılı şekilde yapılamamıştır. Örneğin Rus bürokrasisinde; 2009'un ilk 6 ayında 4.500'den fazla yolsuzluk davası açılmış ve 532 kamu görevlisi ile 700'den fazla güvenlikten sorumlu personel tutuklanmıştır (Tataroğlu, 2020:173).

2.2.3. SSCB Sonrası Rusya'da Suç Oranlarındaki Artış

Suç insanlık tarihinin her döneminde çeşitli şekillerde gerçekleşmiştir. Suçun insanın varlığı ile doğrudan ilişkili olduğu söylenebilmektedir. Bir insanın neden suça başvurduğuyla ilgili birçok şey söylemek mümkündür. Psikolojik durumlar, ekonomik durumlar gibi birçok olgu örnek gösterilebilmektedir. Daha detaylandırmak gerekirse insan; eğitimsizlik, yoksulluk, işsizlik, adaletsizlik gibi durumlarda istemli veya istemsiz suç işlemeye yönelebilmektedir.

SSCB'nin yıkılışının ardından hızlı sosyal ve ekonomik değişimler Rus halkında boşluk hissi uyandırmıştır, bir yandan ekonomik sorunlar bir yandan ise bürokrasi ve demokratik yapının oluşturulamaması toplumda olumsuz etkiler bırakmıştır (Canşen, 2011:88). Refah seviyesinin yaşam standartlarının altında veya düşük olduğu ülkelerde vatandaşlarının suç işlemeye daha eğilimli oldukları söylenebilmektedir. 1980'li yıllarda SSCB'de merkezi otoritenin eski gücü kalmamıştı, bu dönemde organize suç örgütleri hükümet ve güvenlik teşkilatlarında yer edinmeye başlamıştır (Tataroğlu, 2020:172). Sovyetlerin gerek ideoloji gerekse devlet yönetimi olarak zor durumda olmalarının da etkisiyle bu yapılanmaları engelleyemediği söylenebilmektedir. Rusya'da birçok alanda söz sahibi olmaya başlayan suç ağları, Rusya İçişleri Bakanlığı'nın verilerine göre; 1993'te

hizmet sermayesinin %40'ından fazlasını kontrol etmekteydi (Ashwin ve Lytkina'dan akt. Canşen, 2011:87).

1990'larda yaşanmakta olan yasal boşluklar, kaos ortamı, Rusya'nın devlet otoritesini sağlamlaştırma konusunda zamana ihtiyacı olması ve liberal ekonomiye geçişte ilgili yasal mevzuatın henüz oluşturulamaması gibi sebeplerle suç unsuru oluşturan birçok eylemin soruşturulması mümkün olmamıştır (Tataroğlu, 2020:171-172). Sovyetlerin son dönemlerinde Rusya'da 1990 yılında 1.839.451 suç işlenirken; Sovyet sonrası Rusya'da ise 1992'de 2.760.652, 1993'de 2.799.614 ve 1994'te ise 2.632.708 suç işlenmiştir (Tanya'dan akt. Canşen, 2011:83-84). Sovyet sonrası Rusya'nın ekonomik olarak en zor dönemlerinden olan 1995'te mahkûm sayısı 600 bine ulaşmıştır (Telentsky'den akt. Iamlova, 2016:55). 1993'te 513.910 olan ağır suç sayısı, 1995'te üç kattan fazla artış göstermiş ve 1.633.367 sayısına ulaşmıştır (Tataroğlu, 2020:171). Ekonomik gerekçelere bağlı olarak yoksulluğun olduğu ülkelerde suç oranlarının daha yüksek olduğu bilinmektedir. Rusya'da suç oranlarındaki artışın temel sebepleri arasında işsizlik ve yoksulluk gelmektedir, örneğin askerlere maaş ödemesi yapılamadığından silah satışının gizli bir piyasası oluşmuştur (Iamlova, 2016:55). Rusya'daki suç artışı kamu düzenin sağlanamamasıyla da doğrudan ilgilidir, kolluk kuvvetlerinin teşkilat yapısındaki sorunlar bunlardan birisidir (Tataroğlu, 2020:171). Sovyet döneminden kalma bir sorun olarak Afganistan merkezli uyuşturucu madde satıcılarının Rusya'da aktif olmaları başka bir suç unsurunu oluşturmaktadır (Güneş, 2013:182-183). Ekonomik sorunlar yaşayan Rus halkında özellikle gençlerin uyuşturucu madde kullanımına yönelik eğilimleri artmıştır. 1990'ların ortaları Rusya'da ekonomik sorunların yoğun olarak yaşandığı yıllara tekabül etmektedir. Rus suç örgütlerinin ekonomik olarak büyümesi, narkotik ticaret ağlarının kurulması ve Kızıl Ordu'dan çalınmış silahların etnik kimlik çatışması yaşayan bölgelere satılmasıyla da gerçekleşmiştir (Canşen, 2011:87). Oligarkların, suç örgütlerinin ya da Rus mafyasının ekonomide söz sahibi olması devlet otoritesinde ve hukuksal zeminde önemli sorunlar oluşturmıştır. 1996 yılında suç örgütlerinin yaklaşık %10'u yasa dışı kazançlarını aklamak adına çeşitli ticari şirketler kurmuşlardır (akt. Canşen, 2011:85). Rusya'nın iç işlerindeki bu sorunlar zamanla kronikleşmiş sorunlara sebep olmuştur. Rus sosyal yaşamının bir gerçeği olan Rus mafyaları günümüzde halen etkinliğini belirli ölçülerde sürdürmektedir. Nitekim çeşitli iş adamları ile iş birliği içinde olan suç örgütleri veya mafyaları, iş adamlarının %30 ile %50'sini kontrolleri altına almışlardır (akt. Canşen, 2011:85). Bu durumda Rusya'daki özel sektörün kontrolünde ve dolayısıyla özel ticaretlerde Rus Mafyalarının etkinliğinden önemli ölçüde

söz etmek mümkündür. 1996'dan sonra yapılan araştırmalara göre Rus mafyaları veya suç unsurları 400 bankayı kontrol etmekteydi (akt. Canşen, 2011:85). Bu dönemde devletin; asayiş sağlama ve yasal kazançları geliştirme konusunda zafiyetinin olduğu söylenebilmektedir. Rusya'da rüşvet ağlarının genişliği söz konusu zafiyetin gelişmesine zemin hazırlamıştır.

2000'li yıllara kadarki süreçte suç oranlarındaki artış, halkın kendi güvenliğinden şüphe duymasına sebep olmuştur, kamuya olan güvenin azalması ve rüşvetçiliğin hayatın bir parçası haline gelmesi gibi sebeplerle suç olayları sonrasında çoğu mağdur polise başvurmayı tercih etmemiştir (Tataroğlu, 2020:179).

Tablo 2.1. 2004 – 2017 Rusya'da işlenen kayıtlı suç sayısı, (MVD'den akt. Tataroğlu, 2020: 178).

Yıllar	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Kayıtlı Suç Sayısı	2.893.800	3.554.700	3.885.400	3.582.500	3.209.900	2.944.000	2.387.469	2.404.600	2.302.200	2.206.200	2.166.400	2.388.500	2.160.000	2.058.476

2000'ler sonrası Rus ekonomisi toparlanmaya başlasa da kronikleşmeye başlayan suç ilişkileriyle suç işleme olaylarındaki artış devam etmiştir. Suçu tek başına sosyal durumların bir neticesi olarak görmek eksik bir bakış açısı sunar, devletin ve yasaların zayıflığı da suçun bir sebebidir (Canşen, 2011:85). 2004 ile 2017 yılları arasında Rusya'daki kayıtlı suçları içeren tablo incelendiğinde; 2008'e kadar suç oranlarında ciddi bir artış gerçekleşmiştir. 2009 yılından itibaren ise suç oranlarında düşüşler başlamış ve 2017 yılına gelindiğinde 2004-2017 arasındaki en düşük suç sayısı kayıtlara geçmiştir.

2.2.4. SSCB Sonrası Rusya'da Aile Yapısındaki Bozulmalar

Aile insanlığın en eski birliklerinden biri olup temelinde kan bağı akrabalığı bulunmaktadır. Aileler sosyal insan yaşamının minyatürize edilmiş bir biçimidir (Demir, 2021:771). Aileler, insan yaşamının en önemli unsurlarından biridir. Ailelerde birlik, dayanışma ve güven sağlamaya yönelik bağların kuvvetli olması beklenmektedir. Aile içindeki bağlar anne, baba ve çocuk arasında uzunca yıllar ebeveyn denetimi biçimiyle devam etmektedir (Giddens, 2012:246). Çünkü insan doğduğu aile ile hayat boyu bir paylaşım içine girmektedir. Aile içindeki bireylerin birbirleri üzerinde sorumlulukları vardır. Ailelerin birçok fonksiyonları vardır; eğitim, iletişim, destek ve toplumsal değerlerin

aktarılması şeklinde devam eder. Toplumun ve kültürün oluşmasında önemli bir etken olan aile kurumu; duygusal, ekonomik, inanç, yaşam tarzı gibi durumlarda hayat boyu etkileşim halindedir (Zencirkıran, 2016:100). Aileler toplumların geleceklerini inşası için önem arz etmektedirler. Aile içinde çeşitli kurallar ve gelenekler vardır, bunlar zamanla değişime uğrasalar da varlığını tarih boyunca sürdürmektedir (Demir, 2021:771). Toplumsal açıdan aile, toplumun temel birimi olarak kabul edilir. Aile, insanların sosyal becerilerini ve ahlaki değerlerini öğrenmelerine yardımcı olurken toplum kültürünü ve değerlerini de yansıtır. Hem nesillerin sürdürülmesi hem de kültürel değerlerin aktarılması bakımından yıllar geçtikçe genişleyen ve değişen bir yapıya sahiptir. Nitekim kültür aktarımında ailenin bir parçası olarak çocukların ilk eğitimlerini ailelerinden almalarının yanı sıra sosyal hayatlarına yine ilk önce anneleri ve babaları tarafından hazırlanmaktadır.

Tarih boyunca insan sosyal bir varlık olma özelliğinden geri durmamıştır. İnsanlar arasındaki etkileşimlerden aileler ortaya çıkmıştır. Toplum yaşantısının biyolojik bir parçası gibi görünen aile yapısı insan ilişkilerinin kan bağıyla sürdürüldüğü sosyal yaşamın içinde yer almaktadır. İnsanoğlu dünyada binlerce yıl boyunca varlığını devam ettirebilmek için çeşitli üretim süreçlerinden geçmiştir; avcı toplayıcı topluluklar, tarım devrimi, sanayi devrimi ve içinde bulunduğumuz sanayi sonrası topluluklar insan yaşantısında büyük değişimleri beraberinde getirmiştir (Eraslan ve Demirel, 2020:4). İnsan ve toplum yaşamı; siyasi, sosyolojik, sağlık, teknoloji gibi unsurların zamanla değişmesi neticesinde farklılaşmaya devam etmektedir. Toplumun en küçük kurumu olarak ailenin değişiminin kökeninde toplumun kendisi bulunur; inanışlar, gelenekler, savaşlar, göçler, yerleşim yerleri ailelerin yaşamını bu doğrultuda değiştirmiştir (Eraslan ve Demirel, 2020:17). Ailelerin modernleşmeye başlaması ise aile içi iletişimi ve aile bağlarında çeşitli farklılaşmaları beraberinde getirmiştir. Günümüzde özellikle teknolojik gelişmelerde kaydedilen ilerlemeler toplumu tümüyle etkileyen durumlardan olurken sosyoekonomik ve sosyokültürel değişimler ailenin geleneksel yapısını zayıflatarak farklı aile biçimlerini ortaya çıkarmıştır (Göktuna Yaylacı, 2020:35). Örneğin; özellikle kentlerde gençlerin bekar ve yalnız yaşamayı tercih etmeleri bu duruma örnek gösterilebilir. Eğitim, kırsal ve kent yaşamı kuşaklararası iletişimin farklılaşması aile yapısında değişimlere sebep olmuştur. Nitekim teknolojinin gelişmesi birçok olumlu avantaj ortaya koyarken bireyin yalnızlaşmasına da sebebiyet verebilmektedir. Ailedeki değişimler toplumdaki değişimleri anlamak için bilgi verebilmektedir, toplumun bir bireyi olarak insan, toplumda yer edinebilmek için değişimlere ayak uydurmak durumunda kalmaktadır (Avcı ve Topçu, 2020:98).

Sovyetler Birliği kurulmadan önceki dönemde aile yapısının durumu incelendiğinde Rus aile yapısının gelenekleri ve tarihsel değişimi ortaya çıkacaktır. Çarlık Rusya döneminde ataerkil bir aile düzeni benimseniyorken evlilikle ilgili bütün kurallar ve gelenekler kiliseler tarafından belirleniyordu (Balcı, 1991:3). Çarlık Rusya'da uzun süredir var olan ataerkil anlayış aile ve sosyal hayatı şekillendirdiği söylenebilmektedir. Çarlık Rusya'da kadınların aile içinde daha az söz sahibi oldukları ve medeni hakları konusunda kısıtlamalara uğradıkları sonucuna ulaşılabilmektedir. Petro öncesi Çarlık Rusya'da dini inançların da etkisiyle kadın-erkek eşitsizliğinde katı yaklaşımlar bulunuyordu (Balcı, 1991:28). Özellikle aile yaşantısında kadına karşı dogmatik düşünceler erkek egemen hiyerarşiyi güçlendirmiştir.

1890'lı yıllarda Avrupa'da yükselmeye başlayan feminist hareketler, Çarlık Rusya'da karşılığını bulamasa da Ekim Devrimi sırasında ve sonrasında kadınların konumunu değişmiştir (Balcı, 1991:8). Bolşevik Devrimi sırasında kadınların etkin şekilde yer aldığı bilinmektedir. Gorki'nin aynı adlı eserinden uyarlanan ve Çar dönemindeki ayaklanmalara liderlik eden bir kadının hikayesinin anlatıldığı *Ana* (Yön. Pudovkin: 1926) filmi Bolşeviklerin kadına karşı gösterdiği saygıyı gözler önüne sermektedir. Sovyetler Birliği'nin kurulması Ekim Devrimi ile gerçekleşmiştir. Benimsenen yeni ideoloji yeni değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Ekim Devrimi sonrasında Bolşevikler yeni ideolojiyi toplumda hâkim kılmak adına geçmişin gelenekselliğini yıkmaya yönelik çalışmalar yapmışlardır. Sovyetler Birliği'nin kurulmasıyla birlikte aile; kapitalizm ve burjuva ailesinin yerini alması planlanmıştır. SSCB uygulamaya başladığı aile politikalarını dönemin koşullarına göre yeniden şekillendirildiği söylenebilmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası uygulaması amaçlanmış bir politikaya göre bebek doğumları çeşitli desteklerle teşvik edilerek nüfus oranı arttırılmak istenmiştir çünkü hem sosyal hayatta hem de orduda işgücü ihtiyacı ortaya çıkmıştır (Kenkel'den akt. Balcı, 1991:14). Aile yaşantısındaki değişimler incelendiğinde ise aile yaşantısını ve sosyal hayatı etkileyen birtakım düzenlemeler dikkat çekmektedir. Devrimden hemen sonra kürtaj serbest bırakılmış ancak 1936 yılında yasaklanmıştır, 1944 yılında ise boşanmaların zorlaştırılmasına yönelik hazırlanan kanunların yanında 1955 yılında kürtaj tekrar serbest bırakılmıştır, 1966 yılındaki medeni kanun çalışmaları ile boşanmalar ılımlı politikalarla düzenlemiştir. (Balcı, 1991:28). Sovyetler Birliği'nde aile, devletin ve toplumun her zaman önem verdiği bir kurum olma özelliğini taşıyordu. Sovyet ailesi, eşitlik ve dayanışma ilkelerine sıkı sıkıya bağlıydı. Erkeğin ve kadının hem sosyal hayatta hem de kanunlar çerçevesinde eşit haklara sahip olması önemsenmiştir.

Rus filozof Pavel Florensky ailenin geleneksel görüşünü şöyle ifade etmiştir; her şeyden önce ailelilerin iyileştirilmesi gerekiyor, toplum tek atomdan değil moleküler ailelerden oluşur, toplumun birimi birey değil ailedir, sağlıklı bir toplum için ailelerin parçalanması olumsuz sonuçlar yaratır, devletler ailelerin birliği ve gücü için gerekli koşulları oluşturmalıdır (Gavrov, 2009). Aile içi bozulmalarda birçok gerekçe saymak mümkündür. Ekonomik bozulmalar da bunlardan birisidir. Bir diğer gerekçe ise sosyokültürel değişimlerdir.

Rusya günümüzde federatif bir yönetim şekline sahiptir. İçinde birçok özerk bölge bulundurmaktadır. Bu özerk bölgelerde farklı inanç ve etnik kimliğe sahip topluluklar yaşamaktadır. Dolayısıyla farklı kültürlerin yaşadığı Rus coğrafyasında geniş bir insan çeşitliliği bulunmaktadır. Günümüz Rusya'sında aile yaşantısı kır-kent yaşantısında farklılıklar göstermektedir.

90'larda Rus toplumunun önemli bir kısmı, sosyokültürel dinamiklerin radikal değişimlerine uyum sağlamada zorluk yaşamış ve sosyal yaşam olumsuz etkilenmiştir (Gavrov, 2009). Sovyetler sonrası uygulanmaya başlanan çeşitli sosyo-ekonomik reformlar Batı Avrupa'da olduğu gibi Rusya'nın nüfus artış oranlarında da azalmalara sebep olmuştur (Gavrov, 2009). Özellikle Sovyet sonrası Rusya'daki ekonomik sorunlar, 1998 yılında yaşanan ekonomik kriz ile büyümüş ve nüfus artış oranını olumsuz etkilenmiştir. Örneğin; 1994-2000 yılları arasında Rusya Bilimler Akademisi Sosyoloji Enstitüsü yaptığı çalışmalarla halkın ekonomi sağlığını araştırmış ve iş kaybı, düşük ücret politikası gibi sebeplerle katılımcıların yaklaşık olarak %70'i hayatta kalma stratejisini ön planda tuttuğu dikkat çekmiştir, sonuç olarak ise yoksulluk yaşamın bir yansıması olarak görülmüştür (Gavrov, 2009). Halkın yoksullaşması ailelerin sosyal yaşamının tamamını etkilemektedir. Yeni aile kurma düşüncesi içinde olan çiftlerin bu düşünceden sosyo-ekonomik gerekçelerle uzaklaştığı söylenebilmektedir. Sovyetlerin özellikle son dönemlerinde artışı gözlenen aşırı alkol tüketimi halkta çeşitli hastalıkları da beraberinde getirmiştir. Sovyetlerin Gorbaçov'lu yıllarında uygulanan alkol karşıtı kampanyaların sebeplerinden birisi de nüfusun fazla alkol tüketimine bağlı olarak yaşadığı sağlık sorunlarının üreme ve doğurganlık üzerindeki olumsuz etkileriydi (Gavrov, 2009). Rusya'da da söz konusu sorunun devam ettiği ve alkol tüketiminin sağlık sorunları yaşatan noktaya gelmesi kronik bir sorun halini almıştır. 1990'lardan sonra ölüm ve yeni doğan ölümlerinde artışların sebepleri arasında; çevresel faktörler, kötü yaşam koşulları, alkol, sigara tüketimindeki artış ve kötü beslenme gibi durumlar bulunmaktadır (Canıdemir, 2018:3). Günümüz Rusya'sına bakıldığında çocuklu

veya çocuksuz çekirdek ailenin varlığı %82 oranındadır (Gavrov, 2009). Sovyetlerin en zor dönemleri olan 1980'lerden başlamak üzere 1990'larda çekirdek ailelerin anne veya babadan birinin hayatını kaybetmesiyle tek ebeveyn ile çocuktan oluşan ailelerin varlığı da gözlemlenmiştir (Gavrov, 2009). Bu aile tiplerine ek olarak evlilik dışı doğumlar ya da evli olmadan aynı evi paylaşma gibi durumlar da bulunmaktadır. Rusya'da batılı kültürün yaygınlaşmasının bir sonucu olarak, geç evlenme, bekar kalma veya evlilik dışı çocuk sahibi olma gibi yaşam öğeleri yaygınlaşmıştır (Gavrov, 2009). 1989'da yapılan bir araştırmaya göre, özellikle Moskova gibi büyük şehirlerde; nüfusun %12'sinden fazlası ailesinden ayrı ya da ailesinden bağımsız şekilde yaşamını sürdürmüştür (Gavrov, 2009).

Modern Rus ailesinin yapısını şöyle özetlemek mümkündür; eşler arası eşitliğe yönelik eğilim aile reisini bir liderlik sorununa dönüştürmüştür, aile tipine göre erkek de kadın da aileye liderlik yapabilmektedir, yerleşik geleneğe göre ise ailenin reisi erkektir, kadınlar ev işlerinde ve çocuk bakımında öncelikli sorumluluk almaktadır (Gavrov, 2009).

Rusya'nın özellikle Moskova gibi metropol kentlerinde, aile ve birey arasında tarihsel olarak bağların zayıfladığı ve bu durumun çözülmesi gerekli olan birçok sorunun varlığına işaret etmektedir (Gavrov, 2009). Rus ailesi tarihsel süreçte siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlere uğraması çeşitli demografik sorunları oluşturmuştur (Gavrov, 2009). Sovyet sonrası Rusya'da; ahlaki normlardaki bozulmalar, sosyo kültürel ve ekonomik gelişmelerdeki sorunlar sebebiyle geleneksel aile içinde kültürel dayanışma zayıflamıştır (Gavrov, 2009). Bu durumun aile içi iletişimsizliğe yol açabildiği, boşanmaların yaşanmasına ya da ailenin manevi gücünü sekteye uğrattığı görülebilmektedir. Rus aile yapısının tarih boyunca geniş aileden çekirdek aile dönüştüğü ve batı tipi bir modele evrildiği söylenebilmektedir. Sovyetlerin ciddi anlamda zayıfladığı 1980'li yıllarda gerçekleşen ekonomik ve sosyo-kültürel değişimler günümüz Rus ailesi üzerinde etkinliğini sürdürmektedir. Sovyetlerin dağılmasının ardından batılı yaşam biçimlerinin Rusya'da hızla yayılması ailelerin özel yaşantılarını etkilemiştir. Batı tipi aile yaşantısının benimsenmesi özellikle Rusya'nın büyük şehirlerinde yeni sosyal yaşamın bir modelini yansıtır.

2.3. Sovyet Sonrası Rus Sineması'nın İlk Yıllarında Film Üretimi ve Film İçeriklerinde Ortak Temaların Belirginleşmesi

Sovyetlerin yıkılışı, devletin sinemaya olan desteğini önemli ölçüde sekteye uğratmıştır. Sovyetler döneminden kalma sinema kurumlarının işlevsiz hale gelmesinin

ardından Rusya’da yeni bir dönüşüm başlamıştır. 1992 yılında Moskova’da Rusya Federasyonu Sinema Komitesi (*Roskomkino*) adında hükümete bağlı bir kurum oluşturulmuştur (Rollberg, 2009: xxxiv). Sovyetler, film üretiminin ve dağıtımının her aşamalarını organize eden kurumlara sahipti. Nitekim Rusya’da, sinema salonlarının birçoğunun kapanması ve film dağıtımındaki sorunların yaşanması bunu zorunlu kılmıştı. Sovyetlerdeki *Goskino*’ya benzer bu kurum, daha sonraki yıllarda yapısında değişikliklere gitmiştir. Rusya Kültür Bakanlığı bünyesine bağlanan kurum; filmler ve diziler üretmeye devam ederek dijital platformda da varlığını sürdürmektedir.

Sovyetlerin çöküşü Rusların egemenliklerine dönüşüyordu ancak Rus ulusal sineması kapitalizme geçişle birlikte film endüstrilerindeki var olan problemleri büyümüşü; uydu televizyonunun yaygınlaşması, kara para aklama, devlet fonlarındaki belirsizlik ve ABD’nin pazardaki yerinden kaynaklı artan rekabet önemli sorunlardandı (Kuhn ve Westwell, 2012: 945). Çağdaş Rus sinemasının başlangıcı; bir gemi kazası sonrası babası ve eşi tarafından aranan kadının onları tanımaması üzerinden gerçekleşen bir dizi olayı konu alan *Armavir* (Yön. Vadim Abdrashitov:1991) filmiyle başladığı ifade edilir (Condee, Prokhorov ve Prokhorova, 2020:14). 1990’ların ortalarına gelindiğinde ise Rusya’da film üretimi 40 civarına kadar düşmüş, filmler sinema gösterimlerinde elde ettikleri gelirlerle yapım maliyetlerini dahi karşılayamaz hale gelmişlerdir (Rollberg, 2009:19). Sovyetler sonrası Rus sineması özelleştirme politikalarının yaygınlaşmaya başlamasıyla film üretiminde daha düşük bütçeli filmler yapmaya yönelmiştir (Bayraktar, 2017:124). Bu yıllardaki film içeriklerinde daha çok karamsarlık, hayal kırıklıkları ve zamanın hissiyatını yansıtan temalar ön plana çıkmaktadır (Iamilova, 2016: 59). Sovyet sonrası Rus sinemasında ortaya çıkan ve film içeriklerinde belirgin olan çeşitli temalar dönemin ruhuna ışık tutmaktadır. Sovyetlerin ardından Rus toplumunda; sosyolojik, psikolojik ve ekonomik değişimler film içeriklerine yansımıştır. Kapitalizmle birlikte ülkeye giren batılı kültür, Rus toplumunun yaşantısını doğrudan etkilemiştir. Örneğin; Rus gençlerinin batılı gençler gibi kıyafet tercihleri, müzik anlayışlarının değişmesi, kimlik ve kültürel farklılaşmanın belirtilerindendir (Bayraktar, 2017:124). Sovyetler sonrası ortaya çıkan bürokrasi sorunları, yoksulluk, depresyon hali ve suç öğeleri sinema filmlerini oldukça etkileyen temalardandır. 1980’lerin ortalarında uygulanmaya başlanan *Glasnost* ve *Perestroyka* dönemleri Sovyetlerin yıkılışını hızlandıran gelişmelerdendir. Açıklık ve yeniden yapılanma adı altındaki uygulamalar film içeriklerine de yansımıştır. Ortaya çıkan istikrarsızlık Sovyet sonrası dönemde de varlığını arttırarak devam ederken, 1988 yılında başlayan bu büyük çözülme yeni yüzyılın başına kadar devam

etmiştir (İamılova, 2016: 58). *Perestroyka* döneminde ortaya çıkan kendi değerlerine yabancılaşma olgusu, sinema içeriklerinde kendisini *Little Vera* (Yön. Vasili Pichul:1988) filmi örneğinde etkili biçimde göstermektedir. Küçük bir Sovyet kasabasını tasvir eden film; Sovyet filmlerinde daha önce pek karşılaşılmayan düzeyde cinsellik, tükenmişlik, ailelerin parçalanması, entrikalar, yalanlar, ahlakın başkalaşması ve batılı kabul edilen birçok yaşayış biçimini hikâyesinde barındırmaktadır. Nitekim film; gösterime girdiğinde 54,9 milyon bilet satarak önemli bir gişe başarısı elde ederken ABD’de de ilgiyle izlenmiştir.⁵ Özellikle Hollywood sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan bu film içeriklerini Sovyetlerin son dönemlerinde görmek, Sovyet sinemasının değişimini gözler önüne sermektedir.

Filmlerde, Sovyetlerin hep idealize etmeye çalıştığı ya da güçlü olduklarını düşündükleri mutlu aile portresinin şehirde ve kırsalda karşılığının olmadığı bir dönem yaşanmaktadır, *Küçük Vera* ve *Voroşilov Nişancısı* filmlerinde; özellikle içki, madde kullanımı, seks gibi öğeler yoğunluktadır (Bayraktar, 2017:124). 1988 yapımı *Küçük Vera* ile 1999 yapımı *Voroşilov Nişancısı* filmleri arasında 11 yıl vardır. Birisi Sovyetlerin son dönemlerinde diğeri ise Sovyet sonrası Rus sinemasında çekilen bir filmidir. Ortak temalar ve öğeler bakımından benzerlikler taşıyan bu filmler Sovyetlerin son dönemindeki değerlerine yabancılaşma durumunu gözler önüne sermektedir.

Sovyet sonrası ortaya çıkan kimlik, aidiyet sorunları, kendi kültürüne ve özüne yabancılaşma öğeleri doğrudan film içeriklerine yansıyan toplumsal sorunlardan bazılarıdır. Geçmiş dönemi anlatan, asker veya savaş unsurlarını arka planında bulunduran hikâyeler umutsuzluk ve karamsarlık içermektedir. Sovyetler sonrası Rus sinemasında, yukarıda belirtilmiş temaları içeren bazı filmler sinema otoritelerince değer görmüştür. Rus sinemasında 1991 ile 2000 arası dikkate alındığında, ilgili ortak temalarda buluşan filmleri şöyle sıralamak mümkündür; *Hammer And Sickle* (Yön. Sergey Livnev:1994), *A Moslem* (Yön. Vladimir Khotinenko:1995), *Prisoner of the Mountains* (Yön. Sergei Bodrov:1996), *Prisoner of the Mountains* (Yön. Sergei Bodrov:1996), *The Thief*, (Yön. Pavel Chukhray:1997), *Brat*, (Yön: Aleksei Balabanov:1997), *Checkpoint*, (Yön: Aleksandr Rogozhkin:1998), *Voroshilov Sharpshooter*, (Yön: Stanislav Govorukhin:1999).

1991 sonrası Rus sinema filmlerindeki karamsar hikâyelerin yanında umut aşıl原因an ve komedi unsurlarını barındıran hikâyeler de bulunmaktadır. *Window to Paris*, (Yön: Yuri Mamin:1993) filmini örnek alırsak hikâye şöyledir: Yoksul bir ailenin evinden, gizemli bir

⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Vera. (Erişim Tarihi:09.02.2023).

geçit Fransa'nın Paris şehrine açılır. Doğu ile batı arasına açılan bu pencere iki farklı kutup ülkenin karşılaştırılmasına yönelik imgeler içerir. Filmin mesajı, komünist geçmişin geride kaldığı Rusya'yı terk etmek yerine batılaştırmanın gerekliliğidir (Shlikhar, 2020:161). Sovyetlerin yıkılmasının ardından, batıyla bütünleşme ya da oraya açılma konusundaki arzular fantastik ve gerçeküstü biçimde aktarılmaktadır. *Peculiarities of National Hunt* (Yön. Aleksandr Rogozhkin:1995) filmi de Rus sinemasında trajikomik hikâyelerden biridir. Çeşitli absürtlükteki bu tür filmler; Rus toplumunun içinde bulunduğu kırılmalı ve zayıflığı yansıtırken batı ile uzun yıllar boyunca var olan kültürel ve ekonomik sınırların ortadan kalmaya başlamasını da ifade eder (Shlikhar, 2020:158). Sovyetlerin yıkılışı Rus sinemasında batı ile olan etkileşimin temsilini de değiştirmiştir. Örneğin; *The Barber of Siberia* (Yön.Nikita Mikhalkov:1998) filminin hikâyesi Çarlık Rusya döneminde Rus Askeri öğrencisiyle Amerikalı bir kadının aşkını merkeze almaktadır. Batı ile doğu blok iki ülke sınırlarının bir aşk hikâyesi üzerinden aşıldığı dikkat çekmektedir.

Tablo 2.2. 1990 – 2000 Rusya'da sinema bilet bilançosu⁶

Yıl	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Seyirci	2.7 Milyar	2.2 Milyar	777 Milyon	253 Milyon	160 Milyon	86 Milyon	49,4 Milyon	32.2 Milyon	36.6 Milyon	37.6 Milyon	42.8 Milyon

Yukarıdaki tabloda 1990 ile 2000 yılları arasında Rusya'da sinema salonlarındaki izleyici sayıları listelenmiştir. Sovyetlerin son dönemleri de temel alındığında birliğin dağılmasından sonra seyirci sayılarındaki hızlı düşüş dikkat çekmektedir. Rusya'da 1992 yılında 777 milyon seyirci ağırlayan sinemalar, 1997 yılında söz konusu 10 yıllık dönemde 32,2 milyon ile en az izleyiciyi sinema salonlarına ağırlamıştır. Rus sinema salonlarında yalnızca yerel filmler değil başta ABD olmak üzere batılı yabancı filmlerinde yer aldığı dikkate alınmalıdır. Nitekim bu sayıları incelerken bir seyircinin birden fazla kez bir filme veya filmlere gidebildiği de göz ardı edilmemesi gerekmektedir.

Tablo 2.3. 1991 ile 1995 yıllarında Rusya'da üretilen kurmaca filmler⁷

1991	1992	1993	1994	1995	1996
213 Film	172 Film	152 Film	68 Film	46 Film	20 Film

⁶ https://www.kinoglaz.fr/index.php?lang=gb&page=cinema_postsovietique_1992-2005. (Erişim Tarihi:10.02.2023).

⁷ https://www.kinoglaz.fr/index.php?lang=gb&page=cinema_postsovietique_1992-2005. (Erişim Tarihi:10.02.2023).

Bir başka tabloda ise 1991 ile 1996 yıllarında Rusya’da üretilen kurmaca filmler listelenmiştir. Rus sinema salonlarına giren yabancı filmlerin artması, yapım maliyetlerinin karşılanamaması gibi sebeplerle 1990’ların ikinci yarısına kadar tabloda da görüldüğü üzere film üretimi ciddi şekilde düşmüştür.

Tablo 2.4. 1987, 1991 ve 1993'te Rusya'da gösterime giren filmlerin milliyetlerine göre dağılımı⁸

1987	%73 Rusya	%4 ABD	%11 Batı Avrupa	%7 Doğu Avrupa
1991	%24 Rusya	%38 ABD	%24 Batı Avrupa	%3 Doğu Avrupa
1993	%19 Rusya	%56 ABD	%15 Batı Avrupa	%1 Doğu Avrupa

Yukarıdaki diğer tablolarla ilişkili olmak üzere; Rusya’da yerli filmlerin gösterimleri, üretimlerindeki düşüşle birlikte doğrusal oranda azalmıştır. Hızlı bir liberalleşme sürecine giren Rusya’da yabancı filmlere olan ilgi artmıştır. Nitekim bu durum; Rus filmlerinin iç pazardaki üretim zorluklarının yanında yabancı filmlere olan arzla birlikte etkisizleşmeye başladığı görülmektedir. Rusya’da film üretiminin bu denli azalmasının sebepleri arasında; daha önce devlet eliyle sağlanan fonların ortadan kalkması ve yoğunluklu olarak film üretiminin özel teşebbüse bırakılmasından kaynaklanmaktadır. Öyle ki Sovyet sonrası Rusya’da ilk yıllar devletin kültür çalışmalarına ayırdığı bütçe %1’lerde kalmış ve birçok sanat aktivitesi özel sektör eliyle ticari bir yapıya dönüştürülmüştür (İamılova, 2016: 2).

2.4. 1991 – 2000 Rus Sineması’nda Öne Çıkan Filmler

25 Aralık 1991’de Moskova’daki Kremlin Sarayı’nda tarihi bir gün gerçekleşmiştir. SSCB bayrağı indirilir yerine Rus bayrağı asılır ve kitleler Rusya’nın Sovyetlerden koptuğu ana şahitlik etmiştir. 1991 yılının son günlerinde gerçekleşen bu tarihi olayın ardından 1992 yılının başları Rus sineması içinde yeni bir başlangıçtır. Sovyetler sonrası Rus sineması hızlı bir düşüşe geçmiştir. Hem film üretimindeki yetersizlik hem de yerli filmlerin seyircide karşılık bulamaması gibi sebepler olumsuz tabloları ortaya çıkarmıştır. 1991 ile 2000 yılları arasında örnek olarak seçilen aşağıdaki filmler; Rus sinemasının uluslararası düzeydeki başarısına ve dramaturgisinde sosyolojik, tarihsel ve psikolojik arka planlar barındırması sebebiyle seçilmiştir.

⁸ https://www.kinoglaz.fr/index.php?lang=gb&page=cinema_postsovietique_1992-2005.(Erişim Tarihi:10.02.2023).

2.4.1. SSCB Sonrası Rus Sinemasında Yeni Rusya'yı Temsil Eden Filmler

SSCB sonrası Rus sinemasında; Yeni Rusya'nın toplumsal, politik ve kültürel değişimlerini yansıtan birçok film üretilmiştir. Bu dönemdeki filmler, ülkenin dönüşümünü ve karmaşık geçişini ele almıştır.

Window to Paris, 1993 yılında Yuri Mamin tarafından yönetilen fantastik komedi türünde bir filmidir. Filmin konusu ise şöyledir; Yoksul bir apartmanda yaşayan yaşlı kadının evinden Fransa'nın Paris şehrine açılan bir pencere keşfedilmiştir. Yuri Mamin izleyiciye; iki farklı hayatın kıyaslamasını gülünç durumda tasvir edilen Rus karakterler üzerinden anlatır. Bir tarafta yoksul, sarhoş, gelişmemiş Rus halkı diğer tarafta ise mutlu, batılı, modern ve refah seviyesi yüksek Fransa halkı karşılaştırılır. Özellikle Gorbaçov'lu SSCB'nin son yıllarında ülkede; alkolik hasta olarak 4,5 milyon, alkol bağımlısı olarak ise 20 milyon vatandaşın olduğu tespit edilmiştir (Özsoy, 2006:185).

Sovyetler sonrası Rusya'nın içine düştüğü depresyon hali özellikle *Perestroyka* döneminde başlayarak birçok filmde farklı tasvirlerle ortaya konulmaya başlanmıştır. Nitekim *Window to Paris*; toplumsal gerçekçilikleri mizahi unsurlarla aktaran eleştirel bir film olarak öne çıkmaktadır. Yaklaşık 70 yıllık Sovyet yönetiminin batıya karşı tutumu sebebiyle Paris; bilişsel, kültürel, siyasi ve coğrafi olarak ulaşılamaz olarak temsil edilir (Shlikhar, 2020:160). Çünkü filmdeki Ruslar Paris'e gittiklerinde aslında hiç ait olmadıkları bir coğrafyanın varlığıyla trajikomik biçimde yüzleşmektedirler. Nihayetinde filmde; Rusların batıdan geri kalmışlığı kabul edilen bir gerçektir. Rus yazar Puşkin'in ifade ettiği gibi "*Rusya ne tam batılı ne de tam doğulu* " sözü Rusya'nın batılaşma konusundaki arada kalmışlığına yönelik önceden yapılmış bir çıkarımdır.

Dmitry Astrakhan tarafından 1993 yılında yönetilen *You Are My Only Love* filmi Amerika'da çalışarak zengin olan genç ve güzel bir kadının, uzun yıllar önce âşık olduğu adam ile Petersburg'da iş sebebiyle karşılaşmasıyla gelişen hikâyeyi konu alır. Adam evlidir ve mühendis olarak çalışmaktadır ancak yeterli refaha sahip değildir. Genç Kadın'ın kendisini Amerika'ya götürme teklifi karşısında karışık ve isteksiz düşüncelere sahiptir. Filmin temasına baktığımızda ise temelde bir aşk hikâyesinden söz etmek mümkündür. Ancak filmin alt metninde sunulan çözüme ulaşması beklenen problemler çok farklıdır. Karakterlerin ve ülkelerin temsili kabul görülmüş belirli şablonlarda sunulmaktadır. Amerika'dan gelen genç kadının zengin ve istediğini elde edebilecek durumda olmasının

yanında karşı taraf ise ne ekonomik ne de sosyal düzeyde iyi bir durumda değildir. Yanı sıra aile içindeki sorunların baş gösterdiği, bir nevi umutsuzluğun tasviri olan bir Rus karakterin hikâyesi konu edilir. Nitekim filmde; umuda, refaha, gelişmişliğe dair olanların batıda ve Amerika’da olduğuna yönelik temsiller dikkat çekmektedir.

Eldar Ryazanov tarafından 1993 yılında yönetilen *Predskazaniye* filminde tanınmış yazar Oleg Goryunov, bir gezi sonrası Moskova’ya döndüğünde tren istasyonunda çingene bir kadın ona fal bakma teklifinde bulunur. Yazar, bunun önemli bir şey olmadığını düşünürken falcı kadın Oleg’e 24 saat içinde öleceğini söyler. Fantastik, dram, aşk ve gerilim temalarını hikâyesinde barındıran film; Sovyetlerin dağılması sonrası 1993 yılında Rus hükümetinde çıkan siyasi krizi ve saldırıları da arka planında yer vermektedir. Nitekim filmde; ünlü bir yazarın geçmişine, aşkına ve intikam duygularına yer veriliyorken film dramaturgisinde Rusya’da yaşanan gerçekler de göz ardı edilmemiştir.

Dmitry Astrakhan tarafından 1995 yılında çekilen *Everything Will Be Fine* filmi Rus sinemasında karamsarlıktan uzak umut dolu bir hikâyeyi anlatmaktadır. Rus sinemasının ilk dönemlerinde ağırlıklı olarak dramatik yapımlar dikkat çekse de topluma ümit aşılayan filmlerde çekilmiştir. Filmin adından da anlaşılacağı gibi her şeyin güzel olacağına vurgu yapılmaktadır. Filmin hikâyesi ise şöyledir; Eski bir pansiyonda geçen hikâyede, aşk, umutlar ve her şeye rağmen birbirinden kopmayan ilişkiler konu edilmektedir. Film karakterleri; votka içen, sarhoş olan ama hayatta hep mutlu olmanın yolunu bulabilen kişilerdir. Kimi zaman bu mutluluk karakterlerin kendilerinden geçmiş bir ruh hali ya da trajikomedî gibi görünse de mutluluğa olan inanç her daim bulunmaktadır.

Rus sinemasında suç temalı filmlerle dikkat çeken Aleksei Balabanov’un 1997 yılında çektiği *Brother (Brat)* filminde hikâyenin arka planında Rus-Çeçen savaşı bulunmaktadır. Çeçen savaşı yeni bitmiş, Danila adındaki genç asker terhis olmuştur. Sosyal yaşamda sorunlar yaşayan Danila, annesi tarafından Petersburg’daki ağabeyi Victor’un yanına gitmesini ister. Victor orada çeşitli mafya işleri yapmakta ve giderek saygınlık kazanmaktadır. Nitekim ortadan kaybolmaya çalışan Victor, çeşitli tetikçilik işlerini kardeşine verir. Film özellikle 1990’larda Rusya’da artmakta olan mafya, uyuşturucu madde kullanımı ve sokak çeteleri gibi sorunlara değinmektedir. Şiddet ve kural tanımazlık filmde üst seviyededir. Yönetmen Balabanov, Sovyet sonrası Rusya’da ortaya çıkan şiddet filmlerini; batının etkisi ve Amerikan kültürünün bir yansıması olarak değerlendirirken Quentin Tarantino’nun 1992 yapımı *Rezervuar Köpekleri* ile 1994 yapımı *Ucuz Roman*

filmleriyle olan etkileşime vurgu yapmaktadır (Saltykov, 2020:131). Sovyet sonrası Rus sinemasındaki bu sosyal şiddet olgusu yaşamın bir parçası ya da Rus sokaklarının bir realitesi şeklinde sunulmuştur. Rus sinemasındaki bu değişim aslında özünden kopuşun birer göstergesidir. Sokakların gangsterlerle dolu olduğu bu tasvir, Rus toplumunun batı ile olan etkileşiminin olumsuz taraflarını ve ekonomik sorunların yasa dışı faaliyetlerini ifade edebilmektedir.

Stanislav Govorukhin tarafından 1999 yılında yönetilen *Voroshilov Sharpshooter* filmi SSCB sonrası Rusya'daki toplumsal sapmanın bir örneğine ve gençlik sorunlarına odaklanır. İkinci Dünya Savaşı Gazisi olan Ivan, torunu Katya ile birlikte mütevazı bir yaşam sürmektedir. Yan taraftaki dairede yaşamakta olan 3 genç her hafta hayat kadını kiralayarak vakit geçirmektedir. Bir hafta ise Katya'yı doğum günü partisi bahanesiyle evlerine götürüp tecavüz ederler. Nitekim gençlerden birinin babası nüfusunu kullanarak onları yargılanmaktan kurtarır. Torununu derinden etkileyen bu olayın ardından adaletin yerini bulmamasına sinirlenen Ivan, yasa dışı yollardan keskin nişancı tüfeği alarak bu gençlerden intikam almaya koyulur.

2.4.2. SSCB Sonrası Rus Sinemasında Toplumsal Hafıza ve Dönem Filmleri

Sovyetler sonrası Rusya geçmişini reddetmeyerek ülkenin toplumsal hafızasında yer eden birçok konuyu sinema aracılığıyla sunmuştur. Rus sineması, zaman zaman SSCB tarihindeki sosyal, siyasi ve askeri durumlarla yüzleşerek veya özeleştiri yapmıştır. Kimi zaman ise geçmişine olan özlemini dile getirmiştir. Bu bağlamda Rus sineması; geçmişin olaylarından ve geçmişin tanınmış kişiliklerinden yararlanmıştır. Aşağıdaki filmler ise; Rus toplumunda izler bırakan güncel ya da tarihsel olayların topludurumsal sunumuna örnek verilebilmektedir.

Nikita Mikhalkov tarafından 1994 yılında çekilen *Burnt by the Sun* filminde 1936 - 1938 yılları arasında Stalin'in Büyük Temizlik adı verilen komünist parti üyelerinden, muhaliflere ve kızıl ordu askerlerine kadar uzanan tavsiye hareketi konu edilir. Baskılar, sorgulamalar, tutuklamalar ve cinayetlerin gerçekleştirildiği bu dönemde yüzbinlerce insan hayatını kaybetmiştir. Hem Sovyet sinemasında hem de Rus sinemasında film üreten Nikita Mikhalkov, *Burnt by the sun* filminde hem yönetmen hem de oyuncu olarak yer almıştır. Filmde iyi niyetli, alçak gönüllü ve zamanında komünizme hizmet etmiş bir Albayı canlandıran Mikhalkov, kırsal kesimde bulunan yazlığında ailesiyle birlikte güzel bir tatil

yapmaktadır. Geçmişte birtakım ilişkiler kurmuş olduğu bir adam ziyaretine gelir. Her şey yolunda gibi görünür. Aslında gizli Sovyet polisi olan bu adamın görevi albayı tutuklamaktır. Bir başka amacı ise Albay ile geçmişte olan kişisel husumetinin intikamını almaktır. Sovyet gerçekçiliğiyle geçmiş ile bugünün Rusya'sına yönelik değişen ideallerin sonucuna vurgu yaparken, Albay karakterinin yanında iyi tasvir edilmiş bir baba figürü yönetmenin topyasında duyduğu özlemi ifade ettiği söylenebilmektedir (Beumers, 2005: 112).

Rus sinemasının ilk yıllarındaki filmlerde; tarihte, toplumun hayatında ve zihninde derin izler bırakmış olayları konu edindikleri dikkat çekmektedir. Film uluslararası düzeyde önemli başarılar elde etmiştir. Hem En İyi Uluslararası Film Oscar dl hem de Cannes Film Festival'inde Jüri Büyük dl'nü kazanmıştır. Böylelikle Rus sineması geçmişte Sovyetler Birliği altında elde ettiği başarıları yeniden ulaşabileceğini göstermiştir.

Sergey Livnev tarafından 1994 yılında yönetilen *Hammer And Sickle* filmi 1930'larda SSCB'de geçen bir bilim kurgu hikayesini konu alır., Stalin'in kızıl ordunun askere olan ihtiyaı sebebiyle kadınları erkeğe dönüştürebilecek fantastik bir deneye onay vermesini konu almaktadır. Deney sonrasında ortaya çıkan sonuçtan memnun olmayan Stalin, bilim adamlarını ldrtr. Kadından erkeğe dönüştürülen karakteri ise başka bir hayat beklemektedir. Aşkının ve hatıralarının peşinden giderek trajik bir sonda kendisini bulur. Nitekim bu filmde Sovyet sonrası Rus sinemasında ortaya çıkmaya başlayan geçmişin izlerinden beslenme konusuna uygundur. Filmin, Stalin dönemindeki uygulamalara farklı bir bakış açısıyla yaklaştığı dikkat çekmektedir.

Vladimir Khotinenko tarafından 1995 yılında çekilen *A Moslem* filmi Rus Afgan savaşında 10 yıla yakın bir süre esir tutulan Rus asker, kasabasına döndüğünde Müslüman olduğunu açıklamasıyla gelişen olaylara odaklanmaktadır. Ancak ne kasaba ne de ailesi onun bu kararını anlayışla karşılayamayacaktır. Nitekim kasaba onun bıraktığından çok farklıdır. Herkesin sarhoş olduğu, arazilerin zenginlere satıldığı farklı bir kasaba olmuştur. Ailesinde ise babası kendini öldürmüş, abisi hapis yatmış ve nişanlısı ahlaki açıdan başka biri olmuştur. Yıllar sonra esir askerin dönüşü, ailede ve kasabada sevinç yerine nefrete dnşmştir.

Sergei Bodrov tarafından 1996 yılında çekilen *Prisoner of the Mountains* filmi, Rus-een savaşında geçen bir hikâye odaklanmaktadır. Rusya ile Çeçenler arasında devam

etmekte olan Birinci Çeçen Savaşı sırasında çekilen film, bir operasyon sonucunda Çeçenler tarafından esir alınan iki Rus askerin hikâyesine odaklanmaktadır. Film, Tolstoy'un 1872 yılında kaleme aldığı Kafkas Savaşı dönemini temel alan *Kafkasya Tutsağı* adlı kısa öyküsüne dayanmaktadır.⁹ Nitekim Tolstoy'un Kafkasya savaşında orduda subaylık yaptığı bilinmektedir. Filmin hikâyesinin detayları ise şöyledir: Sasha ve Vanya adlarındaki iki asker, Çeçenlerin bir pususunda hayatta kalarak esir düşerler. Çeçen Abdul'un oğlu ise Rusların elinde esirdir. Abdul da oğlunu almak için Rus askerleri kullanmak ister. Rus askerlerinden Vanya, Abdul'un genç kızı Dina'ya âşık olmuştur. Sasha ise oradan kurtulmak ve intikam almak istemektedir. Çeçenlerin köylerine sosyal yaşamlarına, kültürlerine ve geleneklerine ışık tutan filmde köy yaşamının pastoral tarafı etkileyici bir biçimde anlatılmaktadır (Menashe, 1997:49). Rus askerlerinden Vanya, Çeçenlerin yaşantısına alışmış ve onları dost olarak görmeye başlamıştır. Bu duygusal bakışın aksine Sasha ise onları öldürmek için çeşitli planlar yapmaktadır. Bu iki Rus askerin tasviri ve karakter çatışması üzerinden savaşa olan bakış sorgulanmaktadır. Öyle ki film, mesajında barındırdığı savaş karşıtı söylemler dönemin Devlet Başkanı Boris Yeltsin'i oldukça fazla etkilemiş ve Çeçenlerle barışı sağlamaya olumlu katkısı olmuştur. (Menashe, 1997:49).

Pavel Chukhray tarafından 1997 yılında yönetilen *The Thief* filmini ikinci dünya savaşı sonrasındaki bir hikâyeye odaklanmaktadır. 1950'lerde çocuğuyla trende yolculuk yapan genç bir kadın bir süre önce kocasını kaybetmiştir. Trende, yakışıklı ve centilmen bir subayla karşılaşır. Kadın, Subayın kendilerine olan yaklaşımından çok etkilenmiş ve ona âşık olmuştur. Aile gibi davranmaya başlarlar ve bir pansiyona yerleşirler. Nitekim bu mutlu tablonun altında büyük yalanların yattığı gün yüzüne çıkmaya başlar. Subay aslında her yerde aranan azılı bir hırsızdır. Genç kadın ise ona olan aşkıdan birçok şeyi görmezden gelir ancak hüznün küçük çocuğun üzerinden etkili biçimde anlatılmaktadır. Nitekim sahte subay hapse girer, genç kadın ölür. Küçük çocuk ise büyüüp intikamını almak ister.

SSCB'nin son dönemlerinde ve SSCB sonrası dönemde Stalin'i eleştiren birçok film çekilmiştir. Rus hiciv filmlerinin önemli yönetmenlerinden Aleksei German'ın 1998 yılında çektiği *Khrustalyov, My Car!* filminde, 1953 yılında Stalin'in son dönemlerinde bir dizi olayı dram, komedi ve hiciv üçgeninde anlatmaktadır. Yahudi doktorların Stalin'i öldürme planlarının olduğu düşüncesiyle bir grup Yahudi doktorlar tutuklanmasıyla birtakım ilginç olaylar silsilesi başlar.

⁹ [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prisoner_of_the_Caucasus_\(story\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prisoner_of_the_Caucasus_(story)). (Erişim Tarihi: 21.02.2023).

Aleksandr Rogozhkin tarafından yönetilen 1998 yapımı *Checkpoint* filminin hikayesi Birinci Çeçen Savaşı döneminde Kuzey Kafkasya'nın dağ köyünde geçmektedir. Bir Rus Müfrezesi köyde görev yaptığı sürede bir mayın patlar ve engelli bir çocuk hayatını kaybeder. Rus askerlerini sorumlu tutan köylü ile askerler arasında çatışma çıkar ve askerler oradan alınarak başka bir kontrol noktasına gönderilir. Bu kontrol noktasına ise günün birinde intikam alabilmek için mermi karşılığında, sağır ve dilsiz kız kardeşini askerlere pazarlayan bir kadın gelir.

2.5. Çağdaş Dönem Rus Sinema Yönetmenleri

2.5.1. Vitali Kanevsky (1935-...)

Öne Çıkan Filmi: *Freeze Die Come to Life* (1989).

Filmin orijinal adı "*Zamri, Umri, Voskresni!*" Rusya 'da çocukların sıklıkla oynadığı bir oyunun adıdır ve "*Don, Öl, Kalk!*" anlamına gelmektedir. Film, ikinci dünya savaşının hemen ardından Stalin'li Sovyetlerin Sibiryası'nda küçük bir maden kasabasında geçmektedir. Sokakların, pislik ve çamur içinde olduğu bu kasabada; yoksulluk, suç, kötülük, şiddet, bunalım, açlık ve hoşgörüsüzlük hâkimdir. Film, bu karanlık atmosferin arka planında biri kız biri erkek iki çocuğun dostluğuna ve karşılaştıkları zorluklarla mücadelelerine odaklanmaktadır.

Sovyet rejimi döneminde 8 yıl kadar hapis hayatı yaşayan yönetmenin çocukluğu ise filmin çekildiği coğrafyaya yakın bir bölgede geçmiştir. Film içerdiği yarı otobiyografik öğeler, gerçekçilik algısı ve gerçekçi mekânlar gibi özelliklerle ise belgesel türünü andırıyor. Yönetmen Kanevsky; Sovyetlerde ve Stalinist ideolojiyle sorunlar yaşaması, sansür engellemelerine takılması ilk eseri olan *Freeze Die Come to Life* filmini gösterimini de etkilemiştir. Toplumsal gerçekçi bir sinema anlayışını benimsemesi, sosyolojik analizleriyle eleştirel yaklaşımları bir arada sunması ve sosyal dramları etkili görselleştirmesi yönetmenin sinema anlayışında önemli yer tutmaktadır.

2.5.2. Andrey Konçalovski (1937-...)

Öne Çıkan Filmleri: *Firar Treni* (1985), *Tango & Cash* (1989), *Günah* (2019), *Sevgili Yoldaşlar* (2020).

Firar Treni (1985) ve *Tango & Cash* (1989) filmleri yönetmenin ABD’de ürettiği aksiyon, gerilim ve macera türlerinde yapımlardır. *Firar Treni* filminde; Sylvester Stallone, Kurt Russell gibi tanınmış film yıldızları başrollerde yer almıştır. *Tango & Cash* filminde ise; Jon Voight, Eric Roberts ve Rebecca De Mornay gibi yine tanınmış oyuncularla birlikte çalışmıştır. *Günah* (2019) eserinde, Rönesans’ın en önemli sanatçılarından biri olan Michelangelo’nun hayatından bir bölüm anlatılır. *Sevgili Yoldaşlar* (2020) yapıtı ise yaşanmış bir olayı beyazperdeye aktarmaktadır; 1962’de Novoçerkassk Elektrikli Lokomotif Fabrikası’ndaki işçiler, ücret politikasındaki değişiklik sebebiyle ayaklanarak yürüyüşler, prestolar ve grevler başlatırlar. SSCB’nin bir komisyonunda görevli ve sadık bir komünist olan Lyudmila adındaki kadın, gösteriler sırasında kızını kaybeder. Kızını arama mücadelesi esnasında sahip olduğu düşünceleri ise değişime uğramaktadır.

Tanınmış bir aileden gelen Andrey Konçalovski’nin babası Rus milli marşını yazan Sergey Mihalkov, kardeşi ise bir başka önemli yönetmen Nikita Mihalkov’dur. Yönetmen bir açıklamasında şunları söyler: “*Annem Dovzhenko ve Eisenstein gibi ünlü yönetmenlerle arkadaşta. Eisenstein’in beni Korkunç İvan filminin setine götürdüğünü hatırlıyorum. Altı yaşlarında olmalıydım. Daha sonra Tarkovsky ile çalıştığım, yaptığımız şeyin bir kısmı Eisenstein ile savaşmak, onu reddetmekti. O zamana kadar üzerimizdeki en büyük etkiler Kurosawa, Fellini ve Bergman’dı.*”¹⁰ Konçalovski’nin Tarkovsky ile kurduğu iş birlikleri de önemlidir. 1960 yılında Tarkovsky’in Sinema Enstitüsünü bitirmek için çektiği *Silindir ve Keman* filminin senaristlerden birisidir. Konçalovski devam eden yıllarda ise *İvan’ın Çocukluğu* (1962) ve *Andrei Rublev* (1966) filmlerinin senaryolarına katkıda bulunmuştur.

2.5.3. Nikita Mihalkov (1945-...)

Öne Çıkan Filmleri: *Urga* (1991), *Burnt by the Sun* (1994), *The Barber of Siberia* (1998), *12* (2007).

Rus sinemasının en etkili yönetmenlerinden biri olan Nikita Mihalkov, *Urga* (1991) filminde Moğol bir çoban ile Rus bir kamyon şoförünün gerçekleşen kaza sonrası doğan arkadaşlıklarını merkeze alır. Bu filmde nostaljiyi, etnik kimliği ve Rus kültürünü pastoral bir hikâyeyle sunar. *Burnt by the Sun* (1994) adlı eserinde ise Stalin’in 1936-1938 yılları arasındaki “Büyük Temizlik” olarak adlandırılan tasfiyesini arka planında işler. *The Barber of Siberia* (1998) filminde, Rus askeri öğrencisi ile Amerikalı bir kadının aşkına odaklanır.

¹⁰ <https://mubi.com/tr/cast/andrei-konchalovsky>. (Erişim Tarihi: 06.03.2023)

Hollywood aşk filmlerinden farklı olan bu yapım, Rusların geçmişini, değerlerini ve geleneklerini yücelten amaçlara sahiptir (Beumers, 2005:114). *12 (2007)* Amerikalı yönetmen Sidney Lumet'in 1957 yapımı *12 Angry Man* filminden uyarlanan bu eserde; bir odada bulunan 12 jüri, genç bir Çeçen çocuğun babasını öldürüp öldürmediğine karar vermek için toplanmıştır.

Hem Sovyet hem de Rus sinemasında etkin rol oynamayı başarmış bir yönetmen olmasına istinaden toplumda önemli bir figür olduğu söylenebilmektedir. Geniş Rusya sınırları içindeki çeşitli etnik kimliklere, kahramanlıklara ve baba kavramına film içeriklerinde yer vermektedir. Nikita Mikhalkov, Sovyetlerde Kruşçevli yıllar sona ererken nitekim sinemada ılımlı ortamın devam ettiği bir dönemde sinemaya başlamıştır (Beumers, 2005:13). Bu durumda onun sinemasında sansür engelleriyle karşılaşmasına neden olmamıştır. Sovyet ve Rus sinemasında sansür konusunda sorun yaşamayan ender yönetmenlerden olmasını; onun aristokrat bir aileden gelmesine bağlayanlar da bulunmaktadır, nitekim film içeriklerindeki vatanseverlik ve milliyetçilik temalarına vurgu yapmaktadır (Beumers, 2005:1). Mikhalkov sinemasında tarihsel filmler ise dikkat çeken bir başka unsurdur.

2.5.4. Sergey Bodrov (1948-...)

Öne Çıkan Filmleri: *Prisoner of the Mountains* (1996), *Nomad* (2005), *Mongol* (2007), *Seventh Son* (2014).

Sovyet döneminde ve Rus sinemasında film üretimi yapmış Sergey Bodrov'un eserlerinde kahramanlık, efsaneler ve dönem filmleri öne çıkmaktadır. *Prisoner of the Mountains* (1996) filminde Rus- Çeçen savaşında esir düşen iki Rus askerin tutsaklıkları sırasında Çeçenlerde kurdukları ilişkilere odaklanmaktadır. *Nomad* (2005) filmi, 18. Yüzyılda Kazakistan'da geçen destansı bir hikâyeyi konu almaktadır. *Mongol* (2007) filmi ise Moğol İmparatorluğu'nun kurucusu Cengiz Han'ın mücadele ve savaşlarla dolu yaşantısını anlatmaktadır. *Seventh Son* (2014), yönetmenin ABD yapımı fantastik türündeki filmidir. 100 milyon Dolar'a yakın devasa bütçesi ile tanınmış Hollywood oyuncularının yer aldığı bir yapımdır. Filmin oyuncu kadrosunda; Jeff Bridges, Julianne Moore ve Kit Harrington gibi isimler yer almıştır.

Sovyetler Birliği döneminin son yıllarında film üretimi yapmaya başlamış, ilk filmlerinde gençlik sorunları, Sovyet toplumunun bunalımı, kuşak çatışması ve suç öğeleri

ön plana çıkmıştır (Rollberg, 2009:107). Perestroyka döneminin getirdiği değişimler onun sinemasını da doğrudan etkilemiştir. 1990'larda ABD'ye ailesiyle göç ederek filmlerinin finans kaynaklarını batıdan sağlamıştır (Rollberg, 2009:107). Sovyetler sonrası ise filmlerinde; destanlar, savaşlar, kahramanlıklar, dönem filmleri ve fantastik öğeler taşıyan unsurlar dikkat çekmektedir.

2.5.5. Aleksandr Rogozhkin (1949-2021)

Öne Çıkan Filmleri: *Chekist* (1992), *Bir Aptalla Yaşamak* (1993), *Ulusal Avın Tuhaflıkları* (1995), *Yeni Yılınız Kutlu Olsun Operasyonu* (1996), *Ulusal Balıkçılığın Tuhaflıkları* (1998), *Kontrol noktası* (1998), *Kış Mevsiminde Ulusal Avın Tuhaflıkları* (2000), *Guguk Kuşu* (2002).

Chekist (1992) filmi Rus iç savaşı sırasında Sovyet gizli servisi Çeka'nın yapmış olduğu infazlara yönelik bir hikâye edinir. Srubov adındaki karakter Lenin'in devrimden hemen sonra kurduğu bu teşkilat muhalifleri, Yahudileri, din adamlarını, çeşitli aileleri ve aristokrasiden isimleri kısa süreli sorgu sonucu infaz etmekte olanlardan biridir. Zamanla Çeka'nın amacını ve karanlık olayları anlamaya devam ettikçe derin düşünceleri onu yavaş yavaş delirtir. *Bir Aptalla Yaşamak* (1993), *Ulusal Avın Tuhaflıkları* (1995), *Yeni Yılınız Kutlu Olsun Operasyonu* (1996), *Ulusal Balıkçılığın Tuhaflıkları* (1998), *Kış Mevsiminde Ulusal Avın Tuhaflıkları* (2000) filmleri ise yönetmenin komedi hiciv türlerindeki seri filmleridir. *Kontrol noktası* (1998) filminde, Birinci Çeçen Savaşı döneminde bir köyde mayın patlar ve bir çocuk ölür. Köylüler tarafından sorumlu tutulan Rus birliğine karşı intikam hikâyesi başlar. *Guguk Kuşu* (2002) filminde, yıllar 1944'ü gösterirken SSCB ile Finlandiya arasında ateşkes anlaşması yapılmıştır. Durumdan habersiz olan bir SSCB askeri ile Fin askeri, Lapon bir kadının çiftliğine tesadüf eseri saklanmışlardır. Birbirlerinin dilini anlamakta zorlanan bu üç karakter arasında farklı bir bağ oluşur.

Birçok Sovyet yönetmen gibi VGIK'ten mezun olmuş ve Sergei Gerasimov'un öğrenciliğini yapmıştır (Rollberg, 2009: 577). Yönetmen çeşitli film türlerine imza atarken, yenilikleri ve farkları da sinemasıyla beraber taşımıştır. Hiciv taşıyan komediler, savaş karşıtı düşünceler ve savaşta insan olmayı sorgulayan aşk gibi temalarda filmler yapmıştır. Yönetmenin Sovyet ve sonrasında Rus sinemasında yıpranmış olan düşüncelere yeni yaklaşımlarla yeniden yaklaştığı söylenebilmektedir (Rollberg, 2009: 578).

2.5.6. Pavel Lungin (1949-...)

Öne Çıkan Filmleri: *Taxi Blues* (1990), *Luna Park* (1992), *The Island* (2006), *Tsar* (2009), *Leaving Afghanistan* (2019).

Yönetmenlik deneyimi olarak ilk filmi olan *Taxi Blues* (1990) eserinde, mücadeleci bir taksi şoförü ile saksafoncu arasındaki farklı iletişim ilişkilerine odaklanmaktadır. Bu film ile 1990 Cannes Film Festival’inde En İyi Yönetmen ve Mansiyon Özel Ödüllerini kazanma başarısı göstermiştir. *Luna Park* (1992) adlı eserinde; *Perestroika* sonrası Sovyetleri temsil eden film, Andrei adındaki genç bir adamın Moskova’daki Temizleyiciler adını verdikleri grupla; zihinsel engellileri, Yahudileri, eş cinselleri ve Rus olmayan yabancıları temizleme görevi üstlenmişlerdir. Karakter aynı zamanda Rus savaş kahramanı olduğuna inandığı babasını aramaktadır. Aslında babasının Yahudi bir müzisyen olduğunu öğrendiğinde içinde bulunduğu grubu sorgulayıp bakış açısını değiştirecektir. *The Island* (2006) filmi, ikinci dünya savaşı döneminde geçmekte olan bir hikâyede denizci Anatoly ve gemi kaptanı Tikhon, Alman subaylar tarafından kömür sevkiyatı yapılan gemide esir alınırlar. Ölmekten korkan Anatoly’e Alman subaylarca teklif yapılır. Eğer Kaptan Tikhon’a ateş açarsa hayatta kalmasına izin verilecektir. Anatoly, bu teklifi kabul eder ve ateş eder. Rus Ortodoks Rahipleri tarafında kıyıda bulunan Anatoly, manastırda çalışmaya başlayarak uzun yıllar içinde saygın ve mucize sahibi olan birine dönüşürken içindeki suçluluk duygusu hiç geçmemiştir. Bir gün Manastıra bir amiral gelir bu Tikhon’dur. Anatoly aslında onu yalnızca kolundan yaralamıştır. *Tsar* (2009) filmi, dört bölümle ayrılmıştır. 16. Yüzyılda geçmekte olan bir savaşta Çar VI. Ivan’ın manastırdan arkadaşını çağırmasıyla başlar. *Leaving Afghanistan* (2019) filmi ise gerçek bir hikâyeye dayanmaktadır. Sovyet–Afgan savaşında, mücahitler tarafından kaçırılan bir generalin oğlunu kurtarmak için Afganistan’da çekilmeleri ertelenen bir tümenin verdiği mücadeleyi anlatmaktadır.

Senaryo yazarlığı ve film yönetmenliği kariyerini hem Sovyet sinemasında hem de Rus sinemasında inşa eden olan Lungin, birçok farklı temalarda eserler üretmiştir. Sovyetlerde film üretimi yaparken sanatçının zorluklardan beslenebileceğini şöyle ifade etmiştir: "*Sansür her zaman kültür toplumu arasında bir tür güç yaratır. Sovyet sansürünün Andrei Tarkovsky'ninkiler gibi harika filmler yarattığı Sovyetler Birliği gibi büyük bir deneyimimiz var. Belki de biraz zorluk bir sanatçıyı sadece daha güçlü kılar.*"¹¹

¹¹ <https://mubi.com/tr/cast/pavel-lungin>. (Erişim Tarihi: 30.03.2023).

Pavel Lungin sinemasında öne çıkan unsulardan ilki, insan iletişimindeki zamana yayılan duyguların değişimidir. İnsan etkileşiminin derinlikli yapısı sinemasında çeşitli duygular biçiminde sorgulanmaktadır. Aşk, nefret, pişmanlık, kahramanlık, savaş, dostluk ve vicdan gibi öğeler sinemasında öne çıkan diğer temalardır. Özellikle Sovyet sonrası Rus sinemasında da sıklıkla karşılaşılan dönem filmleri ya da tarihi gerçekçiliklerin beyazperdeye uyarlanması Lungin sinemasında da görmek mümkündür. Kilise, inanç ve kutsal değerler de sinemasında yer alan diğer temalardandır.

2.5.7. Alexander Sokurov (1951-...)

Öne Çıkan Filmleri: *Anne ve Oğul* (1997), *Russian Ark* (2002), *Baba ve Oğul* (2003), *Alexandra* (2007), *Faust* (2011).

Yönetmenin tanınmasını sağlayan ilk filmlerinden olan *Anne ve Oğul* (1997), teknik özellikleriyle farklar oluşturan bir eserdir. Yaşlı ve hasta olan bir anne ile oğlu arasındaki ilişki, etkileyici pastoral görüntülerle anlatılır. Film, bir sanat merkezindeki film ile resim arasındaki ilişkiler üzerine düşünceler içerir (Hänsen, 2011:50). Tercih edilen planlardaki tabloları andıran kompozisyonlar ile görüntülerin formlarının bozulması farklı bir estetik anlayışa hizmet etmektedir. İnsan figürü ve doğa ise ölümle birlikte bütünleşir ve beden, doğanın bir parçası halinde tasvir edilmektedir (Hänsen, 2011:52).

Russian Ark (2002) ise yönetmenin en özgün yapımlarından biridir. Hermitage Müzesi'nde çekimleri yapılan film, 96 dakikalık tek çekimden oluşacak biçimde geniş bir yapımla ekibiyle ortaya konulmuştur. Sovyet sonrası Rusya'da; sinemanın batıdan geri kalmadığını hatta batıdan üstün olduğuna yönelik düşüncelerini ortaya koyma hedefi vardı, bu tezi ise Sokurov'un *Russian Ark* ve Nikita Mikhalkov'un *The Barber of Siberia* eserleri ve Rusya'nın yoğun kültürel tarihiyle birlikte sunmak istiyordu (Shlikhar, 2020:165). Filmin ana odağındaki anlatıcı ile bir kazada öldüğünü söyleyen ve kimse tarafından görünmeyen aristokrat Marquis de Custine, temsil eden karakterin müze içindeki gezisini ve kurgusal insanlarla karşılaşmasını konu alır. Film, Sovyet öncesi döneme zamansal ve mekânsal boyutta zaman yolculuğu yapması; Rusya'nın geçmişini, derin kültürünü ve 2000'ler Rusya'sının unutkanlığı karşısında söylem üretir (Shlikhar, 2020:166). *Baba ve Oğul* (2003), eseri ise bir sahil kentinde mütevazı bir hayat süren baba ile oğulun birbirleriyle zamanla başlayan çatışmalarına ve baba kavramının bağışlayıcılığına vurgu yapmaktadır. *Alexandra* (2007), filmi ikinci Çeçen savaşı dönemindeki bir hikâyeyi konu alırken, *Anne ve*

Oğul ile Baba ve Oğul filmleri ile birlikte üçlemenin son filmini oluşturmaktadır. *Faust* (2011), Alman yazar Goethe'nin *Faust* adlı aynı eserinden uygulanan film, şeytan Mephisto ile anlaşma yapan Bilim adamı Faust'un hikayesine odaklanmaktadır.

Sokurov sinema için şöyle bir ifade kullanmaktadır: "*Bir sinema eseri çekilmez, bestelenir*" (Tuchinskaya'dan akt. Alaniz, 2011:155). Sokurov sinemasında özellikle ilk dönem filmlerinde, minimalizm dikkat çeken bir unsurdur. Ona göre sinemanın şiirsel ve estetik yönü her zaman önem arz ettiği söylenebilmektedir. İlk eserlerinden başlamak suretiyle edebiyat ve resim sanatından sıkça beslendiği dikkat çekmektedir. Sokurov, sinemayı resmin bir taklidinden çok daha fazlası olduğunu savunurken hikâyelerindeki estetik ve edebiyat öne çıkar (Bird, 2011:90). Alexander Sokurov'un sinemaya başlaması ve çıraklık sayılabilecek dönemlerinde sinematografisini geliştirmesinde, belgesel filmlerinin etkisi olurken bu durum sonraki eserlerine de ışık tutmuştur (Hicks, 2011:25). Yönetmeni farklı bir boyuta taşıyan eseri olan *Rus Hazine Sandığı* (*Russian Ark*), teknik tercihlerle de değer görmektedir. Bir steadicam vasıtasıyla tek çekimden oluşan 96 dakikalık film, öncesinde defalarca kez provası yapılarak film süresi kadar zamanda çekilmiştir. Özellikle pelikülün kullanıldığı sinema filmlerinin olduğu bir dönemde bu kadar uzun bir çekimin pelikülle tek seferde yapılmasının mümkün olmayacağından, dijital teknolojiden faydalanması oldukça dikkat çeken bir noktadır. Nitekim bu durumda yönetmenin sanat anlayışında benimsediği yenilikçi yaklaşımı yansıtmaktadır. Eserlerinde izlenimcilik ve estetik ön plana çıkarken tarihe ve doğaya felsefik bir bakış getirmektedir (Oylum, 2016:112).

2.5.8. Aleksey Balabanov (1959-2013)

Öne Çıkan Filmleri: *Brother* (1997), *Of Freaks and Men* (1998), *Brother 2*, (2000), *Zhmurki*, (2005), *Cargo 200*, (2007), *A Stoker*, (2010).

Yönetmenin ve 90'lar Rus sinemasının en önemli filmlerinden biri olarak kabul edilen *Brother*, Çeçenlerle yapılan savaşta gazi olarak dönüp sosyal hayatta sorunlar yaşayan Danila, Petersburg'a abisi Victor'un yanına annesi tarafından gönderilmektedir. Aslında Victor, çeşitli uyuşturucu ve mafyatik işlerle uğraşan biridir ve kısa sürede Danila da bunun önemli bir parçası haline gelecektir. *Of Freaks and Men* filmi, 20. Yüzyılın başlarında geçmekte olan kara komedi ve dram türlerini içeren özgün bir filmidir. Bir evin bodrumunda çeşitli fotoğraf işleriyle uğraşan gizemli bir adamın müstehcen kartpostallar

üretmesiyle değişen aile ilişkilerini farklı bir biçimde sunmaktadır. *Brother 2* ise bir devam filmi olarak başarısını sürdürmüştür. Danila karakterinin yine başrolde olduğu yapımda para, güç, farklı etnik gruplar arasındaki etkileşim ile çatışma gibi temalar ön plana çıkmaktadır. İlk filmdeki suç ilişkisinden kaynaklı sorunlardan kaçmak isteyen kardeşler, Amerika'ya giderler. Filmde öne çıkan Rus milliyetçiliği ve diğer etnik grupların aşağı görülmesi dikkat çeker. *Zhmurki*, yönetmenin kara mizah denemesi olarak ön plana çıkan bir yapımdır. Rus toplumunda sıklıkla var olan gangsterlere, geçmiş filmlerin ironisiyle yaklaşmaktadır. *Cargo 200*, Sovyet Afgan savaşının sona erdiği bir dönemde geçen hikâyede Sovyetlerin son dönemlerinde geçen hikâyeye odaklanır. Savaşta ölen Sovyet askerleri evlerine, çinko tabutlarla kargo şeklinde gönderilmektedir. *A Stoker*, Sovyet-Afgan savaşında görev almış bir adam, askerlikten ayrılmış ve mafyanın hizmetinde çalışmaya başlamıştır. Mafya için cesetleri yok etme görevi olan bu adam, bir gün cesetlerin içinde kızını görür ve her şey değişir.

Rus sinemasının özellikle ilk dönemlerinde ortaya konan kimi türsel benzerlikler Balabanov'un sinemasında da dikkat çekmektedir. Yönetmenin en değerli eserlerinden birisi olarak kabul edilen *Brother* ya da orijinal adıyla *Brat* içerdiği temalarla *Pulp Fiction* (Yön. Quentin Tarantino: 1994) filmini anımsatır. Rus sinemasında gangster, silah, bürokrasinin bozulması, rüşvet, uyuşturucu madde ticareti gibi öğeler Balabanov'un sinemasında sıklıkla yer etmektedir. Aleksey Balabanov'un şu sözü onun sinemasına dair birçok anlatıyı gözler önüne getirir. "*İnsanlar her zaman haydutlarla ilgili filmler izlemiştir ve izleyecektir.*"¹² sinemada şiddet, kan, silah gibi öğeler içeren filmlerin izleyicisi tarafından ilgiyle takip edildiği bilinen bir gerçektir. Nitekim özellikle Hollywood sinemasında sıklıkla karşımıza çıkmakta olan bu içerikler diğer ülke sinemaları içinde de yer edinmiştir. Aleksey Balabanov ise Rus sineması içinde ağırlıklı olarak söz konusu öğelerde film üretimi yapmıştır. 1990'lar ve 2000'li yıllarda yönetmenin filmlerindeki ortak temalar birbirleriyle benzerlikler taşımaktadır. Hikâyenin arka planında yer alan bir savaştan dönüş veya savaş sonrası gibi anlatılar belirgindir. Sovyetlerin son dönemlerinde Afganlarla yaptıkları savaş ile Rusların Çeçenlerle yaptıkları savaş Balabanov sinemasında yer edinmektedir. Bu bağlamda yönetmenin ülkenin siyasi ve sosyolojik olgularından geri durmadığını sonucuna ulaşılabilmektedir. Yanı sıra Rus sokaklarındaki kanunsuz gerçekçilik ortamının Balabanov'un sinemasında geniş bir yer ettiği aşikârdır.

¹² <https://mubi.com/tr/cast/aleksey-balabanov>. (Erişim Tarihi:01.04.2023).

3. BÖLÜM

3. ANDREY ZVYAGINTSEV SİNEMASI

Filmografisi: *Dönüş* (2003), *Sürgün* (2007), *Elena* (2011), *Leviathan* (2014), *Sevgisiz* (2017).

Sovyetler sonrası yönetmenliğe başlamış ve 2000'ler Çağdaş Rus sinemasının uluslararası alanda tanınmış önemli bir yönetmenidir. 1964 yılında Sibirya'da doğup oyunculuk ve sahne sanatları eğitimleri aldıktan sonra 1992 ile 2000 yılları arasında çeşitli yapımlarda oyunculuk yapmıştır, 2000 yılında ise özel bir televizyon kanalında 3 bölümlük dizi yönetmiştir (Oylum, 2016:113). Zvyagintsev'in uluslararası tanınırlığını sağlayan ve aynı zamanda yönetmenin ilk filmi olan 2003 yapımı *Dönüş* adlı eseri 2000'ler Rus sinemasının en çok dikkat çeken yapımlardan birisi olmuştur. Nitekim bu film, Venedik Film Festivali'nin en büyük ödülü olan Altın Aslan'ı kazanma başarısı göstermiştir. Söz konusu film; 12 yıl sonra aniden evine dönen babanın iki erkek çocuğuyla kurmaya çalıştığı baba-oğul ilişkisi üzerine odaklanmaktadır. Yönetmenin 2007 yılında çektiği *Sürgün* adlı filmi ise kentten kıra göç eden çekirdek bir ailenin çalkantılı iç çatışması anlatmaktadır. Bu filmiyle Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü için yarışma başarısını göstermiştir. 2011 yapımı *Elena* adlı film, zengin bir adam ile mantık ilişkisi üzerine evlilik yapmış orta yaşlardaki bir kadının ilk evliliğinden olan çocuklarının yaşadığı sorunlara çözüm aramasını konu almaktadır. Yine bu filmde, Cannes Film Festivali'nin Belirli Bir Bakış Bölümü'nde yarışarak Jüri Özel Ödülünü kazanmıştır. 2014 yapımı *Leviathan* filminde küçük bir kasabada yaşamakta olan ailenin, devlet tarafından yıkılması kararlaştırılan evlerini kurtarmaya yönelik çabasını anlatmaktadır. Aile yapısı içindeki çatışmaların ekseninde bürokrasinin düzgün işlememesi üzerine eleştirel bir bakış getirmektedir. 2017 yılı çıkışlı *Sevgisiz* adlı film ise; boşanma aşamasında olan bir çiftin çocukları aniden ortadan kaybolmuştur. Filmde aile içinde sağlıklı kurulamayan iletişim neticesinde parçalanmış modern Rus ailesine gerçekçi bir bakış getirilmiştir.

Sanatçıların sanat anlayışının ortaya çıkması ve gelişmesinde doğup büyüdüğü coğrafyanın etkisini büyüktür. Andrey Zvyagintsev'in Rusya'nın zor coğrafyalarından birisi olan Sibirya'da doğması onun sanata bakışında yer ettiği söylenebilmektedir. Kırsal ve karasal bir iklime sahip olan Sibirya'da geleneksel aileler yangındır. Nitekim Zvyagintsev'in filmlerinde ise bu durum çok farklıdır. Filmlerinde temsil edilen kentli veya

sonradan kıra göç etmiş ailelerin parçalanması ve yozlaşması üzerine hikayelerini kurar. Yönetmenin filmlerinde ortaya konulan temalar ise tüm filmografisinde benzerlikler taşımaktadır. Aile içi çatışma, anne, baba ve çocuklar arasındaki uyumsuzluk, kuşak çatışması, yozlaşmış ilişkiler, ailede suça bulaşmış kişiler, parçalanmış aileler, çekirdek aile sorunları, bürokrasinin bozulması ve inanç gibi öğeler ön plana çıkmaktadır. Yönetmen kendi sinemasını ana akım sinemanın dışında değerlendirerek şunları söylemiştir; *“Bir sanat filmleri yönetmeni olarak ana akım filmlerden nefret etmem gerekir ama Peter Jackson'ın King Kong'unu izledim ve beğendim. Hatta izlerken ağladım ama bana göre bu filmin hiçbir sanatsal değeri yok.”*¹³ Bir sanat filmleri yönetmeni olarak Zvyagintsev'in toplumda tespit ettiği problemleri filmleri vasıtasıyla beyazperdeye aktardığı söylenebilmektedir. Zvyagintsev'in filmleri; insanın doğasını anlamayı amaçlar ve ahlaki değişimlere yönelik karamsar bir bakış getirir. Özellikle Sovyet sonrası Rus sinema filmlerine bakıldığında gençlik filmlerindeki temsillerin aile yapısından uzak olduğu dikkat çekmektedir. Gençlerin ailelerinden uzaklaşması, toplumda kabul görülmeyen yaşam tercihleri ve geleneksel ailelerin yok oluşu Zvyagintsev filmlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Rus sinemasının ilk dönemlerinde ve 2000'li yıllarda da varlığını sürdüren; suç, şiddet, silah ve ailenin parçalanması gibi temalar Zvyagintsev sinemasında anlatının birer parçalarıdır. Ayrıca yönetmenin filmlerinde, müziğe oldukça az ya da hiç yer vermesi minimal sinema anlayışına uygundur. Birçok filminde aynı ekiple çalışmayı tercih etmiş ve filmlerinin senaryolarına katkıda bulunmuştur. Zvyagintsev, eserlerinde genellikle bu temaları kişisel hikayeler ve sembolik anlatım ile birleştirerek, derinlemesine düşündürücü filmler ortaya koymaktadır. Andrei Zvyagintsev, sinema anlayışını estetik zenginlik, derin karakter çalışmaları, sembolizm ve toplumsal eleştiri gibi unsurları bir araya getirerek oluşturur. Eserleri, seyirciyi düşündürmeye, duygusal olarak etkilemeye ve insan doğasının karmaşıklığını keşfetmeye teşvik eder. Onun sinematik yaklaşımı, izleyiciyi sadece hikâyeye değil, aynı zamanda insanlığın temel sorunlarına ve insan deneyimine dair derin düşüncelere yönlendirir.

3.1. Zvyagintsev Sinemasında Temsil Edilen Rusya'daki Toplumsal Sorunlar

Herhangi bir sanat dalını icra eden sanatçılar, eserleri üretirlerken içinde yaşadıkları toplumdan beslenebilmektedirler. Bu durum sanatçıyı iyi özümlediği bir durumu sanat vasfına dönüştürme yetisi verebilmektedir. Bir sanat dalı olarak sinema; tarihi boyunca

¹³ <https://mubi.com/tr/cast/andrey-zvyagintsev>.(Erişim Tarihi:01.04.2023).

çeşitli siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal değişimlerle etkileşim içinde olmuştur. Sinema, toplumsal yaşamın bir yansıması olarak kabul edilebilir ve çeşitli toplumsal sorunları ele alarak bunları izleyiciye aktarabilir. Sinema yalnızca eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal mesajların iletilmesi ve tartışılması için önemli bir araçtır. Bu bağlamda sinema toplumsal konuları işlemekte başarılı bir araçtır.

Sinema ile sosyolojinin bir kesişim kümesi bulunmaktadır, sinema bir bilim dalı olan sosyolojiden hem yöntem hem de alanyazın olarak beslenmektedir (Parlayandemir, 2022:10). Sinemanın sosyoloji ile olan yakın ilişkisi sebebiyle film içerikleri toplumdaki bir olguyu ya da bir tespiti konu edebilmektedir. Sosyoloji en temelde toplumdaki sosyal ilişkileri, sosyal etkileşimleri ve toplumsal değişimleri incelemektedir, sosyolojinin merkezinde toplumsal ilişki ve etkileşimin birey üzerindeki karşılıkları bulunur (Zencirkıran, 2016:1). Yoğun toplumsal değişimlerin yaşandığı çağımızda sosyoloji, modern dünyayı oluşturan değişiklikler bağlamında algılanır (Giddens, 2012a:13). Sinema, sosyolojide olduğu gibi görünür bölgeyi düzenli şekilde genişleterek görünmeyen olanı görünür, hayal edilemeyen ise hayal edilebilir hale getirir (Nascimento, 2019:22). ‘*Sinema, toplumu yansıtır. Çeşitli film yapımcıları, gerçek hayat hikâyelerini toplumdaki iyi, kötü ve çirkinini sergileyerek ve kendi bakış açılarına uygun olarak sunmaktadır. Bu filmlerin amacı, izleyiciyi etkilemek ve mevcut zaman dilimiyle ilgili mesajlar yaymaktır*’ (Gültekin ve Aydınoglu, 2020:81). Sinemanın sosyolojiyle ilişkisinin temelinde toplumdan beslenmeleri yatmaktadır. Sinema, günlük yaşamın bir tasvirini gerçekçi bir üslupla sunabilir. Sinema, toplumun yansıması veya zihniyeti olarak görülebilmektedir (Nascimento, 2019:22). Yaşamın bir kesitini, güncel yaşama yönelik tespitlerini veya çıkarımlarını seyirciye aktarabilir. Sinema da toplumdan beslenir, toplumdaki yaşamın kimi zaman aktarıcısı olur. Filmler, gerçeğe dönerek yorumlayıcı konumunda bulunup yaşanmış veya yaşanmakta olan durumlar hakkında fikirler ifade eder (Nascimento, 2019:2). Dünya yaşamış olduğumuz toplumsal gerçekçiliktir, bu gerçekçilik sanat dalları yoluyla aktarılmaktadır, sinema ise yalnızca duygu ve düşüncüyü yansıtmakla kalmayarak toplumun fotoğrafını çekerek toplumsal ve kültürel gerçekçiliğinin belgesi olur (Yıldırım, 2018:235). Her toplum zaman içinde çeşitli toplumsal değişimler gösterir (Zencirkıran, 2016:9). Sosyolojik gerçeklerin değişmesi sinemayı da değiştirmektedir, toplumsal hayattaki ekonomik, kültürel veya siyasi değişimler filmlerin hikayelerine yansıyabilmektedir (Parlayandemir, 2022:12). Filmler, sosyolojik bir dizi teori ortaya koymaktadır, böylece içinde yaşadığımız toplum hakkında perdede ikinci bir hayat sunarlar (Nascimento, 2019:22).

SSSB sonrası Rusya, çeşitli sosyal, siyasi ve ekonomik değişimleri hızla geçirmeye başlamıştır. Toplumdaki bu değişimin film içeriklerine de yansımıştır. Sinema içinden çıktığı toplumun yaşanmışlıklarını aktarabilmektedir, böylelikle toplumsal hafızanın gelişmesine katkı sağlar (Yıldırım, 2018:235). Sanat ürünleri toplumdan beslediği bilinmektedir. Sosyal süreç olarak sanat ürünleri toplumdan ayrı değildir ve sosyal yaşam biçimlerinin dokusunu oluşturmaktadır (Nascimento, 2019:20). Örneğin Kracauer, sinemanın anlamını açıklamak için çağdaş insan yaşamına yönelmiştir (Kılıç, 1981:227). Filmler, izleyicinin içinde yaşadığı bir toplum tipini de tasvir edebilir (Nascimento, 2019:23). Toplumdaki değişimleri tasvir edebilen sinema, belirli bir dönemdeki sosyal yapının deneyimlerini sunabilir. Toplumsal yapının aynası olarak görülebilen sinema, toplumsal dinamiklerin sunumunda aktif görev alır (Yıldırım, 2018:236).

Toplumdaki sorunlar doğrudan sinemaya yansıyabilmektedir. Zvyagintsev filmografisinde özellikle Sovyetler sonrası Rusya’da toplumsal sorun haline gelen çeşitli olgulara yer vermiştir. Ekonomik sorunlar, suç ilişkileri içinde bulunan karakterler, bürokrasinin sağlıklı işlemeyişinden kaynaklı sorunlar ve aile içi sorunlar yönetmenin filmografisinde öne çıkan toplumsal sorunlardır. Habermas şöyle demiştir; ‘‘Ekonomik kriz derhal sosyal krize dönüşür’’ (Atkinson, 2017:286). Yönetmenin filmografisinde yer verdiği bir unsur olarak ekonomik sorunların yol açtığı diğer sosyal bozulmalar da dikkat çeker. Ekonomik sorunlar, yoksulluğa ve suç oranlarının artmasına doğrudan etki ederek sosyal hayatın bozulmasına neden olur. Durkheim ise; insanların kendisini toplumla bütünleşik hissetmediği durumlarda ya da sosyal değişimlerin hızlı yaşandığı süreçlerde toplumsal sapmanın daha fazla yaşandığına işaret etmektedir (Atkinson, 2017:262). Bu bağlamda SSCB sonrası Rusya’nın hem sosyal yaşamı doğrudan etkileyen hızlı reform hareketleri çeşitli toplumsal sorunlara yol açmıştır. Merton; işsizlik ve suç arasındaki bağlantıya dikkat çekmektedir, insanlar çalışarak veya yasal yollarla sahip olamayacağına inandığı araba, ev gibi malları hırsızlık yoluyla elde etme çabasına girebileceğini söyler (Atkinson, 2017:263). Durkheim sosyal bozulmanın ürünü şeklinde tanımlanan suç teorisi sonraki çalışmalara da ilham kaynağı olmuştur, Merton; 1930’daki Büyük Bunalımı ve devamındaki toplumsal kargaşa ile 1960’lardaki toplumsal hareketliği açıklamak üzere Durkheim’in *anomi* teorisinden faydalanmıştır (Güven, 2018: 179). Bu durumda Rusya’daki ekonomik krize bağlı yoksullaşmanın, rüşvetin ve suç oranlarının artmasına sebebiyet verdiği söylenebilmektedir. Zvyagintsev filmografisinde dikkat çeken bir unsur olarak aile sorunları toplumdaki sapmanın bir yansıması olarak toplumun en küçük kurumu olan aile üzerindeki

negatif etkisi olarak değerlendirilebilir. Parsons; ailelerin istikrarını bir fabrikanın ürün üretmesine benzetir ve topluma fayda sağlayabilecek bireyler için sağlıklı ailelerin varlığının önemine dikkat çeker (Atkinson, 2017:301).

3.1.1. Ekonomik Sorunlar, Suç, Yolsuzluk ve Bürokratik Yozlaşma

Sinema, toplumun ekonomik sorunlarını veya sınıfsal eşitsizlikleri yansıtmak, eleştirmek ve anlatmak için etkili bir araç olmuştur. Birçok film, farklı zaman dilimlerinde ve coğrafyalarda, toplumsal ekonomik gerilimleri ve sınıfsal eşitsizlikleri ele alarak izleyicilere derinlemesine düşündürücü deneyimler sunmuştur. Bu sorunlar genellikle birbiriyle etkileşim içindedir ve toplumsal dokuda derin izler bırakabilir. Sinema, bu sorunların farklı yönlerini anlatarak insanların bu meseleleri daha iyi anlamalarına ve toplumsal değişim için farkındalık yaratmalarına yardımcı olabilir. Ekonomik sorunlar, suç, yolsuzluk ve bürokrasi sorunları gibi unsurlar, sinemada sıklıkla ele alınan ve toplumsal gerçeklikleri yansıtan hikayeler ortaya koyabilmektedir. Bu tür temaları işleyen filmler, izleyicilere toplumun farklı yönlerini ve sorunlarını göstererek düşünme fırsatı sunar. Sinemada çokça karşılaşılan bir öğe olan suç unsuru aynı zamanda tür kavramı içinde de yer almaktadır. Suç unsuru farklı şekillerde bir filmde hikayeleştirilmektedir. Ekonomik sorunların yaşandığı bölgelerde gerek suç gerekse yoksulluk toplumsal bir soruna dönüşür. Birçok sanat dalı gibi sinemanın da sosyal gerçekçilikten beslenmesi film içeriklerinde karşılığını bulmaktadır. Sosyolojik anlamlar sunan sinema; filmleri alegorik olarak okumamıza sebebiyet verir ve toplumsal olguları sinemada alegorik olarak görürüz (Diken ve Laustsen, 2010:34).

SSCB sonrası Rusya'nın özellikle 90'lı yıllar boyunca derin ekonomik sorunlar yaşadığı ve halkın önemli ölçüde yoksullaştığıdır. Toplumsal olgulardan beslenen bir yönetmen olarak Zvyagintsev ise içinde yaşadığı toplumun sosyal gerçekçiliğinden beslenmiştir. Toplumsal gerçekçilik kimi zaman sinema sanallığının bir ürün gibi görünse de sinemanın gerçekçiliğinden çok gerçekçiliğin sinemaya yansımaları temsil edilir (Diken ve Laustsen, 2010:20).

Yönetmenin ilk filmi olan 2003 yapımı *Dönüş*'te gizemli baba aniden yıllar sonra eve dönmüştür. Döndüğünde eşi ve iki oğlunun yaşadığı ev oldukça eskidir. Aynı yapımda suç unsuru olarak ise Ivan ve Andrey kardeşlerin genç bir adam tarafından gasp edildiği görülmektedir. Baba, genç adamı yakaladıktan sonra ona neden hırsızlık yaptığını sorar,

genç adam ise karnını doyurmak için olduğunu söyler. Sovyet sonrası dönemde Rusya’da sokak suçlarında özellikle bir artış olmuştur. Durkheim’e göre, “*insanların iyi veya kötü davranışları toplum veya grup ilişkileri içinde açıklanabilir*” (Güven, 2018: 179). Suça bulaşma bakımından ise gençlerin hem işsizlik hem de yoksulluk yüzünden suça eğilimleri olmuştur.

Yönetmenin ikinci filmi olan 2007 yapımı *Sürgün*’de ise suç unsurları daha belirgindir. Filmin başında bir adamın evine yaralı başka bir adam gelir ve kolundaki kurşunu çıkarmasını ister. Bu sahne karakterlerin karanlık ve suç ilişkilerine yönelik söylemler üretir. Ailenin şehirden kırsal kesimdeki bir köy evine yerleşmeleri, babanın şehirde bulaştığı suç ilişkilerinden kaçışının göstergesidir. Babanın eşi ve iki çocuğu ile yeni bir hayata başlaması geçmişinin karanlığından kurtulama isteğiyle bütünleşir. Nitekim baba karakterinin arabasının torpidosunda bir silah bulunmaktadır. Bu tür bir suç ilişkisi içinde olan bir adamın özellikle eşiyle yaşadığı sorunların nedenini açıklar. Zvyagintsev’in sinemasında suç, yalnızca bir olay değil, aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarını, toplumsal yapıları ve insan doğasını yansıtan bir tema olarak sunulur. Suçun sembolizmi, karakterlerin içsel çatışmalarını ve dönüşümlerini yansıtarak izleyiciyi derin düşüncelere ve duygusal deneyimlere yönlendirir. Suç, Zvyagintsev’in filmlerindeki derinlikli anlatının ve toplumsal eleştirinin bir parçası olarak hayati bir rol oynar.

Yönetmenin üçüncü filmi olan 2011 yapımı *Elena*’da ekonomik sınıflar ve suç ile yoksulluğun sunumu daha belirgindir. *Elena*’da, SSCB sonrası Rusya’daki toplumsal değişimin izleri görülür, filmde zenginlik ve yoksulluk birlikte sunulur (Taş Öz, 2019:499). Hemşirelik yaptığı dönemde varlıklı bir adam olan Vladimir’in bakımını üslenen Elena, daha sonra Vladimir’le evlenmiştir. Vladimir karakteri oldukça zengindir ancak ne işle meşgul olduğu belirsizdir bu durum SSCB sonrası Rusya’da aniden türeyen varlıklı insanların bir temsili olduğu söylenebilmektedir (Condee, 2016:574). Bu evlilik normalinden farklıdır ve çift, işveren işçi ilişkisi yaşanmaktadır. Emekli bir hemşire olan Elena, getto bir mahallede yaşayan işsiz oğluna ve oğlunun ailesine destek olmak zorundadır. Kültürel sağma teorileri alt sınıf alanlarında farklı değerlerin oluştuğuna işaret eder ve sosyal düzensizlik teorisi, yoksul mahallelerde yasaların sosyal kontrolsüzlük sebebiyle daha çok ihlal edilmeye açık olduğunu söyler böylelikle suç işleme davranışına yönelik eğilim artabilmektedir (Güven, 2018: 178). *Elena*’da, kapitalist sistemin Rus toplumu üzerinde yaratmış olduğu değişimi ve toplumsal yapıda oluşturduğu sınıfsal farklılıkları ifade etmektedir (Taş Öz, 2019:509). Nitekim Elena’nın getto mahallesinde

yaşayan torunu üniversiteye gitmesi için paraya ihtiyaç vardır. Genç adam, eğer üniversiteye gitmezse orduya katılması gerekmektedir. Mahallede çeşitli kavga olaylarına karışan genç adam için suça yatkınlık artmaktadır. Filmdeki gençler; potansiyel olarak sokaklardaki suç dünyasının bir parçası olabilecek şekilde tasvir edilmiştir (Taş Öz, 2019:502). Sosyal düzensizlik teorisinde olduğu gibi gelir seviyesi düşük mahallelerde suça yatkınlık artar. Varlıklı Vladimir, bir hastalık daha geçirir ve vasiyetini yazar. Vasiyetinde eşi Elena'ya düşük bir maaş bağlanmasını belirtmiştir. Elena ise Vladimir'in ilaçları değiştirir ve onun ölümüne neden olarak mirastan yasal olarak daha fazlasını alma hakkını elde eder. Elena'nın suça bulaşmasına neden olan şey temelde ekonomik çıkar ilişkisidir. Yoksul olan ailesini geleceğini düşündüğünden böyle bir cinayete teşebbüs ettiği görülmektedir. Zvyagintsev'in filmlerindeki karakterler genellikle suçla iç içe geçmiş içsel çatışmalar yaşarlar. Suç işleyen karakterler, genellikle suçlarının sonuçları ve vicdanları arasında sıkışmış durumdadır. Zvyagintsev, suç temasını kullanarak toplumsal normları ve değerleri sorgulayan bir yaklaşım benimser. Suç, genellikle karakterlerin toplumsal beklentilere karşı gelmesi veya toplumun değerlerinden sapması sonucunda işlenir. Zvyagintsev'in, toplumsal düzenin yozlaşmışlığını ve güç ilişkilerini eleştirir. Suçun arkasındaki güç dinamikleri ve suçluların sistemin birer ürünü olduğu fikri, suçu toplumsal bir perspektiften değerlendirir. Artan suç oranları, ailelerin güvenlik endişelerini artırabilir. Çocukların suçlu bir çevrede büyümesi, suça yatkınlığını artırabilir. Aynı zamanda, aile içi sorunlar ve eksiklikler de suça sürükleyebilir. Bu durum, suçun toplum içinde nasıl bir yankı uyandırdığını ve toplumsal yapıya nasıl bir tehdit oluşturduğunu gösterir. *Elena*'da, ana karakterin ahlaki çatışması ve suç işlemesi, sınıfsal farklılıkları ve bireylerin toplumsal normlar karşısındaki duruşunu sorgular.

Yoksulluk, ekonomik fırsat eşitsizliğine ilgilidir. Rus toplumunun karşı karşıya kaldığı yoksulluk, yolsuzluk, suç gibi sorunlara devlet çözüm üretmekte zorlanmıştır (Taş Öz, 2019:500). Toplumda gelir ve servet dağılımının adaletsiz olduğu durumlarda suç olasılığını artırabilir. Çünkü düşük gelirli veya işsiz bireyler, daha iyi ekonomik koşullara sahip olanları hedef alarak suç işlemeyi tercih edebilir. Zvyagintsev, suçun ardındaki derin anlamları keşfetmeye yönelik bir yaklaşım benimser. Suç işleyen karakterlerin eylemleri, genellikle daha büyük bir anlam taşır. Elena'da çağdaş sınıf eşitsizliğine bağlı suç işlemeye yönelik çözümleme yapmak mümkündür (Condee, 2016:570). Yoksulluk ve düşük sosyoekonomik statü, suça sürüklenme olasılığını artırabilir.

Yönetmenin dördüncü filmi olan 2014 yapımı *Leviathan*, sahil kasabasında yaşayan bir ailenin evleri belediyenin yapacağı bir yatırım için yıkılması kararlaştırılır. Aile ise söz konusu tahliyenin yasal olmadığı düşünür ve hukuk mücadelesine girişir. *Leviathan* çeşitli metinlerde denizde yaşayan bir canavar miti olarak yer almaktadır. *Leviathan* aynı zamanda 17. Yüzyılda İngiliz Filozof Thomas Hobbes tarafından yazılan bir kitaptır. Kitapta; devlet yönetimi, insan ahlakı ve din üzerine birçok konuya yer vermiştir. Filmin bu noktada kitaptan çeşitli referanslar aldığı söylenebilmektedir. Ancak kitaptaki referans filmde olumsuz uygulanma biçimiyle sunulmuştur. Kitapta devletin vatandaş üzerinde sorumlu olduğu noktalar ile hak özgürlük ve adalet üzerine değerlendirmeler yapılmaktadır. Filmde ise bir belediye başkanı; vatandaşın evini alabilmek için görevini kötüye kullanabilen, gerektiğinde onu hapse attırabilen, rüşvet ve yolsuzluk ilişkileriyle anılan bir temsil sunarken bürokrasi, yolsuzluk ve güç istismarı konularına odaklanmaktadır. *Leviathan* kitabında; devletin halkın iyiliğinin sağlanmasına değinerek insanın meşru emeğine vurgu yapar (Hobbes, 2007: 234). Filmde ise suç ve rüşvet ilişkileri içinde bulunan bir devlet görevlisini SSCB sonrası Rusya’da temsil eder. Yolsuzluk, toplumun kurumlara ve hükümete olan güvenini sarsabilir. Adaletsizlik ve ayrımcılık hissi oluşturabilir. *Leviathan*’da Rusya’nın toplumsal temsili ve ekonomik eşitsizlik ilişkisi bulunur. Bürokratik sistemin haksız baskısının yarattığı toplumsal adaletsizlik eleştirilir. Zvyagintsev sinemasında bürokratik sorunların en belirgin işlendiği film *Leviathan* eseridir. Zvyagintsev’in filmleri sıklıkla toplumsal eleştiriye içerir ve suç, bu eleştirinin merkezinde yer alır. Suç, genellikle toplumsal yapıların, bürokrasinin veya hükümetin bir sonucu olarak görünür. Zvyagintsev’in sinemasında suç unsurunun toplumsal temsili; Rus toplumunun karmaşıklığı, adaletsizliği üzerinden yalnızca bireysel olarak değil toplumsal yapının değerlerindeki bozulmalarla da sunulur. Mülkiyet hakkının ve bireysel özgürlüğün nasıl erozyona uğradığını gösterirken, karakterlerin suçla başa çıkmaları ve adalet arayışları da bu eleştirinin bir parçasıdır. Filmdeki ana karakter; kamu görevini icra eden bir belediye başkanı ve karşısında evlerinin yıkılmasını önlemeye çalışan bir aile bulunmaktadır. Bürokraside insan yasal haklarına aykırı olan uygulamaları ve adaletsizliği ortaya çıkarmaya yönelik görevleri bulunmaktadır. Karakter temsillerine bakıldığında ise belediye başkanının rüşvet ve yolsuzlukla anılması SSCB sonrası bozulan bürokrasi düzenine işaret etmektedir. Toplumsal sorunlar; toplumun kurumsal düzenleminde bunalımlar veya Marksist söylemle “çelişkiler” yaratır (Mills, 2007:21). Filmde temsil edilen adalet ve hak arayışının gerek ailede gerekse bireyde haksız yönde sonuçlandığı görülmektedir. Bu durumda Sovyet sonrası Rusya’da toplumsal bir sorun haline gelen bürokrasideki sağlıklı ortamın temsilini sunmaktadır. Bürokrasinin

sağlıklı işlememesi toplumda bir dizi soruna yol açar; adalet sorunları, toplumun refah kaybı ve verimsizlik artar. Toplumda güvenin azalması ve insanların kamu görevlilerine karşı güven zedelenmesi yaşayabilmektedir. Bu durumda; toplumsal hoşnutsuzluk oluşur, yoksulluk artar, liyakat sorgulanır ve toplumsal dışlanma meydana gelir. Zvyagintsev, bürokrasinin yozlaşmasını ve hukukun işleyişindeki sorunları eleştiren bir perspektif sunar.

3.1.2. Aile Sorunları

Ailedeki değişimleri etkileyen birçok faktör bulunmaktadır. Bunlar; siyasi, ekonomik ve kültürel şeklinde özetlenebilir. Ailede meydana gelen değişimler toplumsal değişimlere ışık tutar, birey ve toplum etkileşimi toplumsallaştırma açısından etkilidir (Avcı ve Topçu, 2020:98). SSCB sonrası Rusya’da aile yaşantısını etkileyen söz konusu faktörler gerçekleşmiştir. Andrei Zvyagintsev sinemasında aile önemli bir hikâye unsurudur. Zvyagintsev’in filmlerinde aile içi sorunlar, genellikle bireylerin içsel çatışmaları, iletişimsizlik ve yabancılaşma ile ilişkilendirilir. Aile ilişkilerinin karmaşıklığını ve insanların birbirleriyle olan bağlantılarını anlamaya çalışırken sık sık toplumsal eleştirileri bağlamında sunar. Toplumsal düzenin sağlanması için toplumsal değerlerden olan aile yapısının sağlıklı olması önemlidir (Avcı ve Topçu, 2020:96). Filmografisinin tamamında temsil edilen bir aile vardır. Çağdaş Rusya’daki modern çekirdek aileyi farklı sorunlarla yüzleştirmektedir. *Dönüş*, *Elena*, *Sürgün*, *Leviathan* ve *Sevgisiz* ’den oluşan tüm filmlerinde parçalanmış veya parçalanmakta olan Rus ailesinin resmini çizer. *Dönüş*’te babanın evde uzun süre olmayışından dolayı çocukların babasız büyümelerinden kaynaklı sorunlar, *Elena*’da yoksul ve zengin zıtlığında temsil edilen iki ailenin toplumsal sınıf eşitsizliğinden kaynaklanan sorunları, *Sürgün* ’de suç ilişkilerine bulaşmış bir babanın geçmişinden kurtulamamasından kaynaklı aile içinde yaşanan iletişimsizlik sorunları, *Leviathan* da ailenin adalet arayışında karşılarındaki engelleri aşmaya çalışırken sadakat sorunu ve ahlakın yabancılaşmasıyla karşı karşıya kalmaları, *Sevgisiz* ’de ise modern şehirli bir ailenin iletişimsizlik ve anlayıştan yoksun boşanma süreçlerinde çocuklarına karşı olan ebeveyn sorumluluklarından uzaklaşmaları anlatılmaktadır.

Aile, birey ve toplum arasında etkileşim bulunmaktadır, aile toplumdan hem etkilenir hem de toplumu etkiler (Avcı ve Topçu, 2020:96). *Dönüş* ve *Sevgisiz* ’de sunulan ailelerin ortak özellikleri bulunmaktadır. *Dönüş*’te baba uzun süre sonra eve geldiğinde babasız büyüyen çocuklarına nasıl sevgi göstereceğini bilmez. Çocuklar ise babalarına duydukları hayranlıkla birlikte duygusal bir bağ geliştireceğini düşünmektedirler. Andrey ve

Ivan'ın babanın yıllarca evde olmayışından dolayı gerek psikolojik gerek gerekse sosyal özellikleri olumsuz yönde etkilenmiştir, çocuklar sosyal ilişkilerini ilk başta ailede kurarlar ancak ailedeki bu eksiklik çocukların ilerdeki sosyal yaşamlarını olumsuz etkiler (Çubuk, 2019:51). *Sevgisiz* 'de ise boşanma aşamasında olan bir çift çocuklarının yanında sürekli kavga etmektedir. Çocuğun ihtiyacı olan sevgiyi ve ilgiyi göstermekten geri durarak sorumsuz davranırlar. Nihayetinde ise çocuk kendisi o eve ait hissetmeyerek evden kaçır ve kaybolur. Zvyagintsev'in filmlerinde aile ilişkilerinin bozulmuşluğu ve kopukluğu sıkça görülür. Bu, modern toplumdaki aile değerlerinin erozyonunu ve bireyler arasındaki iletişim eksikliğini de yansıtır. Zvyagintsev'in filmlerinde aileler genellikle mutsuz şekilde sunulmaktadır. Tolstoy, *Anna Karenina* adlı eserinde aile ile ilgili şöyle der; “*Bütün mutlu aileler birbirlerine benzerler, her mutsuz ailenin ise kendine özgü bir mutsuzluğu vardır.*” Aile toplumsal değişimin bir unsudur ve toplumsal değişimin merkezinde yer alır (Avcı ve Topçu, 2020:96).

Ailede; karşılıklı olarak sevgi, saygı ve güven ortamının varlığı bireyleri bir arada tutar, aileden birisinin yokluğu ise başka birisi tarafından doldurulamaz (Acar, Demir vd., 2015:652). Yönetmenin *Dönüş* adlı eserinde, babanın uzun süreden beri evde olmadığı ve çocukların babasız büyüdüğü görülmektedir. Babanın olmayışı çocuklar üzerinde psiko-sosyal anlamda olumsuz etkiler bırakmıştır. Aile bütünlüğünün herhangi bir şekilde bozulması ya da aile içindeki etkileşimin yetersiz kalması çocukların sosyalleşme süreçlerini olumsuz etkilemekte ve suçlu davranışlara yönelmesine sebebiyet vermektedir (Acar, Demir vd., 2015:652).

Dönüş 'te tasvir edilen çekirdek ailede; babanın evde olmayışından kaynaklı Andrey ve Ivan adındaki iki çocuğun büyütülmesinde sorumluluk anne tarafından üstlenilmiştir. Babaların çocukları ile geçireceği vakit çocuklara farklı tecrübeler kazandırma açısından önemlidir ve çocukların özgüvenlerin gelişmesi yönüyle de babanın varlığı önemlidir (Balin, 2021:74). Babasız büyüyen çocuklar ise babalarının eve geldiği güne kadar onun eve gelişini beklemektedirler. Toplumsal cinsiyet bağlamında aile içinde geleneksel rol dağılımında babalık ve annelik kimlikleri bulunur, baba evin otoritesinde en tepede yer alırken anne ise ev işlerini yapmak ve çocukların bakımını üstlenmekle görevlidir (Balin, 2021:57). Ataerkil ve geleneksel aile yapısının bir ürünü olarak erkek çocukları sosyal hayatın gerçekçiliğine hazırlamak babaya verilmiş bir görev olarak görülmektedir. Nitekim filmde; baba çocukları ile bir yolculuğa çıkar ve onları çeşitli derslere tabi tutarak babalık görevini yapabileceğini düşünür. “*Çocuklar babayı güçlü, saygı uyandıran kişi olarak*

algulamakta ve babanın çocuğuna karşı olan davranışlarının niteliği çocuğun gelişim alanlarını etkilemektedir'' (Özdal ve Aral, 2005:256). Filmde otoriter olarak temsil edilen baba, çocuklarına kaşı katı kurallar uygular ve aralarında baba oğul çatışması yaşanmaya başlar. Baba yoksunluğu ile büyümüş çocuklar babalarına her ne kadar hayranlık besleseler de babaları hayallerindeki baba düşüncesinden uzaktır. Ebeveynlerin çocuklarına ilgi ile yaklaşmaları, onlara sevgi ve şefkat göstermeleri çocuklarda güven duygusunu geliştirmektedir (Avcı ve Topçu, 2020:89). Zvyagintsev'in sinemasındaki, aile yapısı ve toplumsal normların farklılaşması hikâye edilir. İletişim konusunda çocuklara doğru rol model olması beklenen anne ve babaların bu iletişim sürecindeki yetersizleri çocuğun gelişimini olumsuz etkilemektedir (Arabacı ve Ömeroğlu, 2016:3) Aile içi çatışmalar ve çözülmemiş sorunlar, ana karakterlerin hayatını etkiler. Aynı zamanda, toplumsal yapıların baskısı ve kontrolü altında olan karakterlerin acımasız dünyasını da yansıtır.

Zvyagintsev'in anlatıları, genellikle insanların iç dünyaları ve çevreleri arasındaki gerilimi yansıtır. *Dönüş* 'te aile içi sorunlar, baba ve çocuklar arasında duygusal tansiyon ve çatışmalarla gösterilir. Karakterler arasındaki iletişim sorunları, kırgınlık, üzüntü, öfke ve hayal kırıklığı gibi duygusal tepkiler ortaya çıkmıştır. Yönetmenin *Dönüş* filminde olduğu gibi *Sevgisiz* adlı filminde de çocukların gözünden ebeveynleriyle olan sorunları anlatılır. Örneğin *Dönüş* 'te Zvyagintsev aile içi sorunları semboller ve metaforlar aracılığıyla da anlatmıştır. Babanın aniden ortaya çıkışının ardından çocukları ile olan çatışmasının ve anlaşmazlığının ardından filmin sonunda eski bir kayıkla denizin dibine doğru batar.

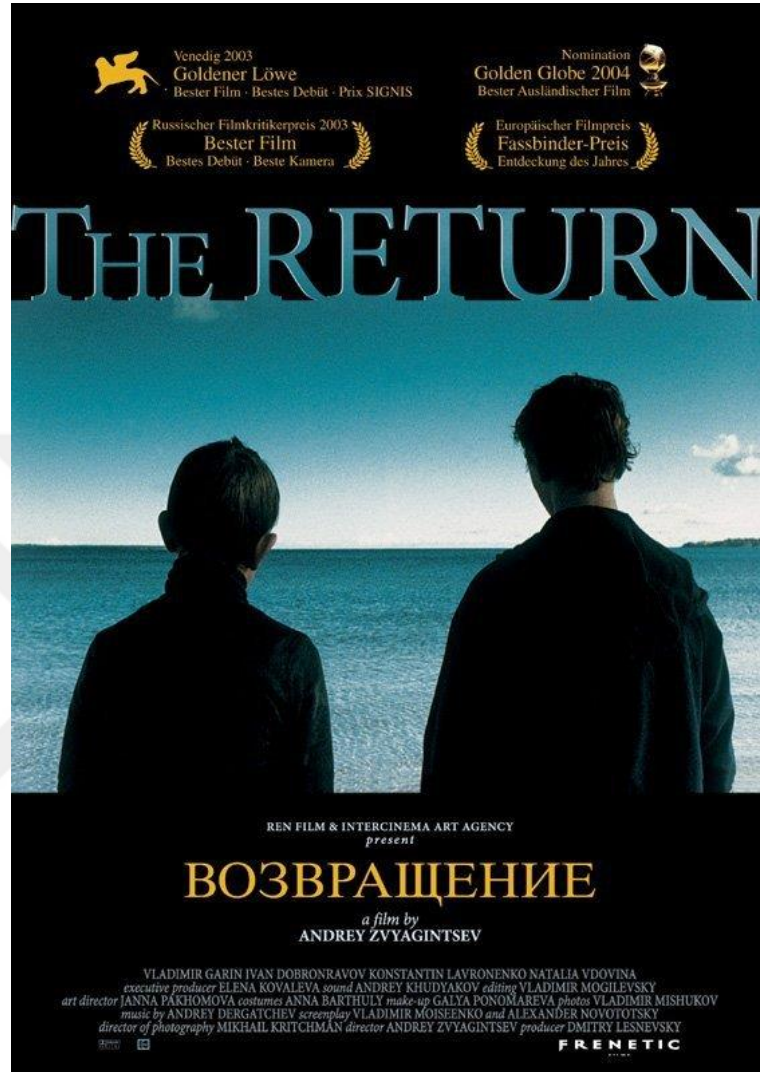
Toplumun teminatı çocuklarıdır, onların sağlıklı ailelerde yetişmeleri bu açıdan önemlidir (Avcı ve Topçu, 2020:89). Çocuğun; fiziksel, ruhsal ve benzeri yönlerden sağlıklı olabilmesi çocuk ebeveyn ilişkisinin sağlıklı olmasına bağlıdır (Avcı ve Topçu, 2020:100). *Sevgisiz* 'de boşanmakta olan bir çiftin sürekli kavga etmeleri ve çocuklarına karşı olan ebeveyn sorumluluklarını göstermemeleri ailede büyük sorunlara yol açmıştır. *''Anne babanın çocuğuyla olan ilişkisinin yanı sıra birbiriyle olan olumsuz ilişkisinin de çocuğa yansıdığı ve çocuk üzerinde psikososyal açıdan ciddi etkilere neden olduğu bilinmektedir''* (Acar, Demir vd., 2015:653). Özellikle filmde tasvir edilen anne karakteri sürekli cep telefonu ile ilgilenmekte ve internet üzerinden yeni kişilerle tanışmaktadır. Modern zamanda dünyada meydana gelen her türlü yenilik sosyal yaşamı etkilediği gibi birey üzerinde de çeşitli etkiler bırakır ve çeşitli dönüşümler gerçekleştirir (Avcı ve Topçu, 2020:97). Zvyagintsev sinemasında ailenin bozulmasına başka bir yaklaşım modernleşmenin dönüşümüne yönelik eleştirel bir üslupla yaklaşmıştır. Teknolojik değişimlerle ailenin

birbiriyle geçirmekte olması gereken zamanın süresi kısalmış ve aile üyeleri birbirine yabancılaşmıştır (Sarı ve Karadeniz, 2019:297). Geçmişten günümüze, endüstrileşme, kentleşme ve teknolojik gelişmeler toplumsal değişmelere sebep olarak aile yapısında dönüşümler gerçekleşmiştir (Avcı ve Topçu, 2020:89). Aile üyelerinin internete bağımlı olmaları ya da uzunca süre vakit geçirerek aile içi iletişimden uzaklaşmaları ailedeki ortak paylaşım zamanına zarar vermektedir (Onaran İncirlioğlu ve Kılıçbay, 2005:69). Günümüzde özellikle internet kullanımına bağlı kişilerin gerçek yaşamdan uzaklaşmaları yeni deneyimlerin peşinden giderek kimi zaman değerlerine yabancılaştıkları söylenebilmektedir. İnternet kullanan kimi kullanıcılar, geçici olarak başka bir insana dönüştükleri belirtmişlerdir (Onaran İncirlioğlu ve Kılıçbay, 2005:60). Teknolojik değişimlerle ailenin birbiriyle geçirmekte olması gereken zamanın süresi kısalmış ve aile üyeleri birbirine yabancılaşmıştır (Sarı ve Karadeniz, 2019:297). *Sevgisiz* filminde tasvir edilen boşanma aşamasındaki genç annenin internetten tanıştığı kişi ile günün büyük bölümünde mesajlaştığı kimi zaman ise çocuğunun evde olduğundan bir haber olduğu görülür. Baba ise çoktan yeni hayatına başladığından çocuğun bakımı yalnızca annenin üzerindedir. Hem ebeveyn çocuk iletişiminde hem de eşler arasındaki iletişimde internetten kaynaklı bir dönüşüm bulunmaktadır (Onaran İncirlioğlu ve Kılıçbay, 2005:71).

Zvyagitsev sinemasında aile yapısının zayıflığı ya da bozulmasına ilişkin temsiller tüm filmografisinde kendisini göstermektedir. Aile içinde birlik olamama durumu söz konusudur. Eşler arasında uyumsuzluk ve hayattan yana farklı beklentiler mevcuttur. Yönetmenin tüm filmografisinin bir unsuru olarak eşler arasında sevgi ve saygı ortamı gelişmemiştir. Birbirleriyle olan iletişimleri zayıftır ve birbirlerine karşı dürüst değillerdir. Yönetmen bu durumu SSCB sonrası Rusya'da yaşanan toplumsal değişimlerin bir ürünü olarak tasvir etmektedir. Aynı zamanda modern ailenin iç çatışmasını farklı söylemler ve çözümsüzlükle ortaya koymaktadır.

3.2. Filmografisinin Analizi

3.2.1. Dönüş (2003)



Görsel 3.1. Dönüş filmi poster

Filmin Künyesi

Yönetmen: Andrey Zvyagintsev

Yapımcı: Yelena Kovalyova, Dmitry Lesnevsky

Senaryo: Vladimir Moiseyenko, Aleksandr Novototsky

Kurgu: Vladimir Mogilevskiy

Sinematografi: Mikhail Krichman

Oyuncular: Vladimir Garin, Ivan Dobronravov, Konstantin Lavronenko, Natalia Vdovina

Müzik: Andrei Dergatchev

Süre: 105 dakika

Filmin Özeti

Anne (Nataliya Vdovina), iki oğlu Andrey (Vladimir Garin) ve Ivan (Ivan Dobronravov) ile birlikte yaşarken aniden eve 12 yılın ardından baba Otets (Konstantin Lavronenko) gelir. Babanın şimdiye kadar nerede olduğuna yönelik net bilgi verilmez. Babalarını yalnızca tek kare fotoğraftan gören çocuklar için babalarıyla iletişim kurmak kolay değildir. Otets, iki oğlunu yanına alarak kamp yapmak üzere bir yolculuğa çıkar. Babanın bu yolculuktaki amacının babasız büyüyen çocuklarıyla bağlarını kuvvetlendirmek olsa da işler planlandığı gibi gitmeyerek babanın yokluğunun bedeli ağır ödenir. Nitekim; babanın varlığı hiç var olmamış gibi yok olur gider.

Filmin Analizi

Andrey Zvyagintsev'in ilk filmi olma özelliğın taşıyan Dönüş, devlet desteğı olmadan 400 bin dolar gibi bir bütçe ve daha önce fazla tanınmayan oyuncularla çekilmiştir (Salys, 2013:282). Sovyet sonrası Rus toplum yapısındaki ideolojik değışimi ve bir arada olamayan çekirdek ailenin sorunlarını özgünlüklerle anlatmaktadır. Filmin örtük anlatımında ise Sovyetleri temsil eden disiplinli baba tasvirinin artık yeni Rus kimliğinde karşılığının olmadığı ifade edilir. İdeolojik sistemleri sorunsallaştıran Dönüş, Sovyet sonrası Rusya'yı baskın biçimde karakterize etmektedir (Vicks, 2013: 300).

Zvyagintsev filmografisinde Hristiyanlık inancına yönelik metaforik imgeler dikkat çekmektedir. Filmde Sovyetlerden gelen baba şeklindeki karakter tasviri aynı zamanda İsa peygamberin alegorisi olduğu söylenebilmektedir. Hristiyanlıkta Üçlü Birlik inancı; baba, oğul ve kutsal ruh şeklinde açıklanırken tek Tanrı bağılılığı bulunmaktadır. İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğu bu noktada kabul gören genel inançtır. Hristiyanlık referanslarına filmin birçok noktasında görmek mümkündür. Filmde haftanın günleri belirli sekanslarda ekrana ara yazı şeklinde gelmektedir, bu durum Tanrı'nın dünyayı yarattığı yedi günde yaratmasına atıftır (Beumers, 2013:287-278).

Auteur bir yönetmen olarak tanımlanabilen Zvyagintsev, filmlerindeki ortak temalara sıkı sıkıya bağlıdır. Yönetmenin bu tutarlı anlatısı Sovyet sonrası Rus toplumundaki değişime ve dönüşüme ışık tutar. Aile yapısındaki bozulmaların arka planında derin toplumsal yozlaşmaların olduğu söylenebilmektedir. Sovyet sinemasında yoğunluklu olarak politikaya endeksli ideolojik anlayış, Rus sinemasında yeni toplumun sosyolojik tasviri biçimiyle Zvyagintsev'in Dönüş filminde ortaya çıkar. Sovyet sonrası çağdaş Rusya'sının ölmekte veya ölmüş geçmişini baba karakteri üzerinden tasvir ettiği söylenebilmektedir (Vicks, 2013: 294).

Zvyagintsev sinemasında Çağdaş Rusya'nın temsili, 1980'lerden beri süregelen konularla benzerlikler göstermektedir. 1980'lerin ikinci yarısından itibaren uygulanmaya konulan *Perestroyka* ve *Glasnost* reformlarının sağladığı ılımlı ortam; Sovyet sinemasının son dönemlerinde toplumsal sorunların beyazperdedeki görünürlüğünü arttırmıştır. Söz konusu dönemde çekilen filmlerin içeriklerindeki ortak temalar, sonraki dönemde çekilen Rus filmlerinin içeriklerinde de görülmüştür. Sovyetlerin son dönem filmlerinde ortaya çıkmaya başlayan ve film içeriklerine yoğun şekilde konu olan toplumsal yozlaşma, Rus sinemasında; kimlik sorunu, suç, bürokratik bozulma, batılma sorunu, kültürel değerlerin yok oluşu ve parçalanmış aile temalarına doğru yayılma göstermiştir. Sovyet ve Rus sinemasında babasızlık temalı filmlere de örnek verilebilmektedir (Beumers, 2013:291). Savaşlar sonrası babasız kalan ailelerin tarihsel tekrarı olduğu söylenebilmektedir.



Görsel 3.2. Dönüş



Görsel 3.3. Dönüş

Zvyagintsev sinemasında foreshadowing anlatı tekniği sıklıkla tercih edilmektedir. Bir filmde sonradan olacakları ima etme anlamı taşıyan bu anlatı yöntemi Görsel 3.2 ve 3.3 sahnelerinde de kullanılmıştır. Kule gibi yüksek bir atlama noktasından denizde atlayan çocukların görülmekte olduğu sahne, filmin final sahnesinde de farklı bir mekânda tekrar edilmiştir. Çocukların denize atladığı planlarda denizin altında görülmekte olan kayık ise yine filmin sonunda baba ile birlikte batan kayık imgesiyle bütünlük kurmaktadır.

Zvyagintsev'in filmlerinde ortak tercih edilen bir anlatı ögesi olarak filmin başındaki sahne ile sonundaki sahnenin aynı planlardan veya aynı mekanların farklı zamanlarından oluşması diğer filmlerinde de belirgin şekilde kullanılır.



Görsel 3.4. Dönüş



Görsel 3.5. Dönüş

Ivan, kendisinden yaş olarak daha büyük olan abisi Andrey'in aksine kuleden denize atlama cesaretini gösterememiştir. Anne Nataliya, gün batımına yakın kulede diğer çocuklar tarafından yalnız bırakılan oğlunu almaya gitmiştir. Andrey cesaretli bir karaktere sahipken Ivan uysal bir karakteri temsil etmektedir. Bu durum da babasız büyüyen bir çocukta görülen öz güven eksikliğini ifade edebilir.



Görsel 3.6. Dönüş



Görsel 3.7. Dönüş

Görsel 3.6 ve 3.7'de kavga etmiş olan Andrey ve Ivan eve geldiklerinde anneleri ile karşılaşmaktadırlar. Eve babalarının döndüğünü öğrenen çocuklar daha önce hiç görmedikleri babalarını uyurken izlemeye giderler.



Görsel 3.8. Dönüş



Görsel 3.9. Dönüş

Babalarını daha önce tek kare fotoğraftan gören çocukların babalarını ilk kez karşılarında gördüklerinde şaşkınlıklarını gizlemedikleri dikkat çekmektedir. Nitekim, Andrey ile Ivan'ın babalarını ilk kez o uyurken görmektedirler. Bu sahnenin, filmin sonunda olacakları önceden ima ettiği söylenebilmektedir. Çocuklar babalarını ilk kez uyurken görürler, filmin sonunda ise babalarının kayık içinde ölü bedenini seyrettikleri görülür. Baba karakteri 12 yıl sonra aniden eve gelen gelmiştir. Filmin 2003 yılı yapımı olduğu ve 12 yıl öncesinin ise 1991 yılına denk gelir. 1991 yılının, Sovyetlerin dağılışı tarihi olduğu dikkat çekmektedir. Yönetmenin bilinçli olarak babanın 12 yıl aradan sonra eve geldiğini vurgulaması, 12 yıl öncesini işaret ettiği anlamını taşıyabilmektedir. Baba karakterinin disiplinli yapısı, bir asker gibi doğada ve zor koşullarda hayatta kalma becerisine sahip olması, ataerkil yapısı, sert mizaçlı olması, çocuklarına yetişkinlermiş gibi davranması, çocukların dilinden konuşamaması ve kuşak çatışmasının net şekilde belirgin olması Sovyetlerden, Sovyet sonrası Rusya'ya gelen bir yabancının tasviridir.



Görsel 3.10. İsa'nın Ağıtı Tablosu¹⁴



Görsel 3.11. Dönüş

¹⁴ [https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_of_Christ_\(Mantegna\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_of_Christ_(Mantegna)). (Erişim Tarihi:25.05.2023).

Film anlatısında örtük göndermeleri sıklıkla tercih eden yönetmen, Görsel 3.10'daki tablo ile Görsel 3.11'deki plan arasındaki benzerlik sunar. Görsel 3.44'deki *İsa'nın Ağıtı* isimli tablo 1480 yılında İtalyan Rönesans sanatçısı Andrea Mantegna tarafından resmedilmiştir. İsa Peygamberin çarmıha gerildikten sonraki durumu tabloda tasvir edilmiştir. Görsel 3.11 de ise, baba karakteri filmde ilk kez uyuduğu haliyle görünmektedir. Babanın yataktaki yatış pozisyonu ve kadrajın kompozisyonu *İsa'nın Ağıtı* tablosu ile bire bir benzerlik taşımaktadır. Nitekim filmin sonunda babanın filmin başında uyurken görüldüğü gibi olduğu bir pozisyonda öldüğünün gösterilmesiyle bütünlük kurmaktadır.



Görsel 3.12. Dönüş



Görsel 3.13. Dönüş

Babalarını gördüklerinde şaşkınlıkları gizleyemeyen çocuklar, çatı katında bir sandık içinde sakladıkları babalarıyla olan fotoğraflarına bakarak gördükleri baba ile fotoğraftaki babanın benzerliğini sorgularlar. Nitekim baba, hiç gelmeyecekmiş gibi geçmişin anılarının bulunduğu yeri tasvir eden eski sandıktan yıllar sonra çıkmıştır. Eski ve tozlu sandıktan çıkan fotoğraf eski anıların hatırlanmasının bir metaforu olarak sunulur.



Görsel 3.14. Dönüş



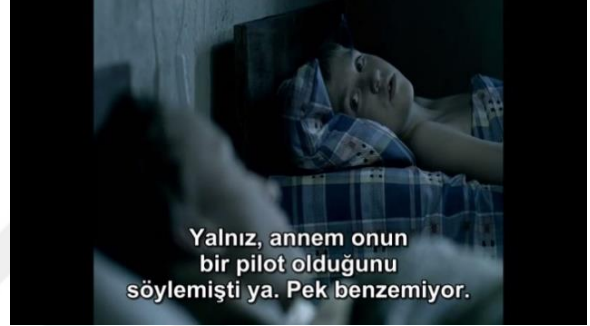
Görsel 3.15. Dönüş

Eve yıllar sonra gelen baba evin hiyerarşisinde doğrudan en tepeye kendini konumlandırmıştır. Ataerkil toplumdaki baba tasviri yapılırken evin geçimini sağlayan ve yemeği aile içinde bölüştüren kişi olarak da kabul görür. Görsel 3.14 ve 3.15'de babanın eliyle parçaladığı tavuğu aile bireylerine paylaştığı görülmektedir. Ataerkil anlayışa göre

evin büyüğü olarak kabul gören babanın yemeğe başlamadan, ailenin diğer üyelerini babayı beklemeli anlayışı söz konusu sahnede ifade edilmiştir. Filmin henüz giriş bölümünde yer alan bu sahne, babanın karakter özelliklerine yönelik çıkarımlar yapılmasına olanak sağlar. Bu bağlamda babanın, ataerkil yapısı, gelenekçi olması ve aile içindeki hiyerarşiye önem verdiği söylenebilmektedir. Baba, yıllar boyunca evine gelmese de geldiği ilk gün evdeki mutlak yönetimi ve gücü elinde topladığı görülmektedir. Bu durumda geleneksel ailelerdeki ataerkil yapının bir örneğini oluşturmaktadır.



Görsel 3.16. Dönüş



Görsel 3.17. Dönüş

Görsel 3.16 ve 3.17’de babaları ile ilk kez bir akşam yemeği yiyen çocukların babalarını tasvir etme biçimleri ona duydukları özlemin ve hayranlığın ifadesidir. Görsel 3.16’da babalarının iri yapılı ve güçlü olması büyük çocuk Andrey’in dikkatini çekmiştir. Küçük çocuk Ivan ise babasının pilot olduğunu annesinden öğrenmiştir. Ivan babasını bir pilota benzetememiştir. Babasına karşı çeşitli şüpheler barındığını söylenebilmektedir.



Görsel 3.18. Dönüş



Görsel 3.19. Dönüş

Baba ve çocuklar kamp kurup balık tutmak amacıyla yola çıkarlar. Baba için bu yolculuğun hedeflerinden birinin; çocuklarına hayatı öğretme, zorluklarla başa çıkmayı başarabilme konusunda onları bir sınava tabi tutmak olduğu söylenebilmektedir. Nitekim baba, büyük oğlu Andrey’e çeşitli sorumluluklar vererek onu sosyal hayata hazırlamayı

hedeflemektedir. Andrey'e gidip yakınlarla bir restoran bulması konusunda sorumluluk verir.



Görsel 3.20. Dönüş



Görsel 3.21. Dönüş

Görsel 3.20 ve 3.21'de ise baba cüzdanını Andrey'e bırakarak hesabı ödemesi için ona başka bir sorumluluk vermektedir. Andrey, babasının ona yetişkinmiş gibi davranmaya başlamasından memnun olur. Nitekim, Andrey yemek sonrası kürdanı ağzına alarak masadan kalkan babasını bire bir taklit eder.



Görsel 3.22. Dönüş



Görsel 3.23. Dönüş

Görsel 3.22 ve 3.23'de Andrey'in elindeki cüzdanı gören iki genç onu gasp ederek oradan kaçır. Durumu pencereden izleyen baba, çocuklarının kendini savunamamalarından rahatsızlık duyarak hırsızları kendi yakalar. Baba her durumu çocuklarına bir ders olarak vermeyi ihmal etmeyerek hırsız genci yakaladıktan sonra çocuklarının karşısına getirir. Hırsız gencin onları tartaklamasına karşın Ivan ve Andrey onu affetmeyi uygun görürler. Rusya'da suça bulaşmada çocukların da yer aldığı dikkat çekmektedir (Canşen, 2011:85).



Görsel 3.24. Dönüş



Görsel 3.25. Dönüş

Babanın kamp yapmak için seçtiği bölge doğa ile iç içe ve yerleşim yerlerinden uzak olması dikkat çekmektedir. Ataerkil anlayışta baba için erkek çocuğu sosyal hayatın zorluklarına alıştırmak önem arz etmektedir.



Görsel 3.26. Dönüş



Görsel 3.27. Dönüş

Görsel 3.26 ve 3.27’de baba, kararlarını sorgulayarak hiyerarşiyi ihmal eden çocuğuna ceza vererek onu yol kenarında bırakmıştır. Babanın bu acımasız tavrı, mutlak gücünü ve disiplinini sağlamlaştırmaya yöneliktir.



Görsel 3.28. Dönüş



Görsel 3.29. Dönüş

Ağır doğa koşulları altında yeni kamp alanına doğru yola devam etmektedirler. Araçlarının çamura batması çocuklar için yeni bir sınavı beraberinde getirmektedir. Baba disiplinini hiç bozmadan çocuklarını yağmurun altında dışarı çıkartarak aracı nasıl kurtarmaları gerektiğini göstermektedir. Baba için söylediği her şey bire bir uygulanması

gereken bir emire dönüşmektedir. Bu durumda baba bir komutanı çocuklar ise askerleri ifade etmektedir. Çünkü babanın katı tavrı aralarındaki duygusal bağın oluşmasına engel olmaktadır.



Görsel 3.30. Dönüş



Görsel 3.31. Dönüş

Baba ve çocuklar yeni kamp alanına gelirler. Eski bir kayığı tamir ederek denize açılıp balık tutmayı hedeflemektedirler. Balık tutma sahnesi, Hristiyanlığa yapılan başka bir atıftır. İsa'nın havarilerine balık tutmalarını istediği söylenmektedir (Beumers, 2013:289).



Görsel 3.32. Dönüş



Görsel 3.33. Dönüş

Denize açıldıklarında yoğun yağmur ve fırtına ile karşılaşır. Baba için bu durum çocuklarına öğretebileceği bir hayat dersine dönüşmektedir.



Görsel 3.34. Dönüş



Görsel 3.35. Dönüş

Babanın kamp yapmak üzere geldiği yer, daha önce orada sakladığı bir şeyi ortaya çıkarmasına olanak sağlamıştır. Bir başka düşünce ise baba, toprağa gömülü olarak duran sandığı çıkarma hedefiyle çocuklarını da yanına alarak, kendine görev üstlendiği çocuklarını hayata hazırlama misyonunu da gerçekleştirdiği söylenebilmektedir. Nitekim film boyunca sandıkta ne olduğunu seyirci öğrenemez. Bu bağlamda içinde ne olduğu anlaşılamayan ancak merak unsuru uyandıran bu gizli sandık MacGuffin kullanımına örnek verilebilmektedir.



Görsel 3.36. Dönüş



Görsel 3.37. Dönüş

Görsel 3.36’da baba, çocuklarına başka bir sorumluluk vererek bir saatliğine kendi başlarına denize açılıp balık avlamalarına müsaade etmiştir. Çocuklar zamanın nasıl geçtiğini anlamazlar ve uzunca bir vakit kıyıya dönmezler. Görsel 3.37’de, döndüklerinde ise babanın zamanı takip edebilmeleri ve bir saatten uzun denizde kalmamaları için kendilerine verdiği saati hatırlatmaktadır. Baba, bu gecikmeden Andrey’i sorumlu tutarak onu tartaklamaya başlar. Durumdan rahatsızlık duyan ve kendisini suçlu hisseden Ivan ise babasından korumak adına daha önce sakladığı bıçak ile karşı koymaya kalkar. Kavganın büyümesiyle çocuklar, babalarının kendilerine sevgi göstermeyi bilmeyen sert tavrına karşı isyan etmektedirler. Büyüyen kavga sonucu Ivan, kamp yaptıkları yerde bulunan yüksek bir kulenin tepesine çıkar. Baba da oğlunun arkasından giderek onu aşağıya indirmeye çalışır. Nitekim Ivan, babasının yanına gelmesine izin vermez.



Görsel 3.38. Dönüş



Görsel 3.39. Dönüş

Görsel 3.38 ve 3.39’da baba oğlunu çıktığı yüksek kuleden indirmek için çürük bir tahtadan tutar ancak tahta kırılır ve baba onlarca metre yüksekten yere düşer. Ayrıca Ivan’ın denizden korkması ve babanın denizin içine batması denizi bir mezarlık olarak imgeler (Beumers, 2013:290).



Görsel 3.40. Dönüş



Görsel 3.41. Dönüş

Görsel 3.40 ve 3.41’de kuleden düşen babanın yanına giden çocuklar onun öldüğünü anlarlar. Bir kızak yaparak babalarını kıyıda bulunan kayığa götürmeyi başarırlar. Sovyetleri temsil eden baba, Sovyet sonrası Rusya’da yaşayan oğlu Ivan’ı kurtarmak için kendini feda ettiği sonucuna ulaşılabilir (Beumers, 2013:291).



Görsel 3.42. Dönüş



Görsel 3.43. Dönüş

Görsel 3.42 ve 3.43’de denize açılırlar ve bir süre yol alırlar ancak kayığın motorunun arıza yapması sebebiyle kürek çekerek kıyıya dönmek zorunda kalırlar.



Görsel 3.44. Dönüş



Görsel 3.45. Dönüş

Bir süre dinlenmek için kıyıya çıkan çocuklar, aniden babalarının cesedinin içinde bulunduğu kayığın kıyıdan uzaklaştığını ve denizin dibine doğru battığını görürler. Çocukların mücadelesi kayığın batmasını engellemeye yetmez. Nitekim filmin başında, babayı ilk kez çocukların gördüğü gibi izleyici de uyurken görmektedir. Babanın uyuyuş pozisyonu ise *İsa'nın Ağıtı* tablosunun bire bir aynısıdır. Filmin sonunda ise babayı yine uyur gibi durumda ancak hayatını kaybetmiş şekilde görürüz. Bir başka temsil ise, babanın Sovyetlerden gelen bir yabancıyı ifade etmesidir. Kayığın Sovyetlerden gelen baba ile birlikte batışı Sovyetlerin yok oluşunun metaforik bir anlatımı olduğu söylenebilmektedir.



Görsel 3.46. Dönüş



Görsel 3.47. Dönüş

Görsel 3.46'da görülmekte olan fotoğrafı çocuklar arabanın torpido gözünde filmin sonunda bulurlar. Filmin başında çocukların sandıktan çıkardığı fotoğrafta aynı zamanda çekildiği anlaşılmaktadır. Ancak babada bulunan fotoğrafta babanın yer almadığı dikkat çekmektedir. Babanın yok oluşu, fotoğraftan da silinmiş anlamını çağrıştırdığı söylenebilmektedir. Nitekim film boyunca, babanın hayatın zorluklarını öğrettiği çocukların, artık kendi başlarının çaresine bakarak eve dönmek zorunda oldukları anlaşılmaktadır. Arabanın direksiyonuna geçen büyük çocuk Andrey, artık babasının sorumluluklarını da üstlenmiştir.



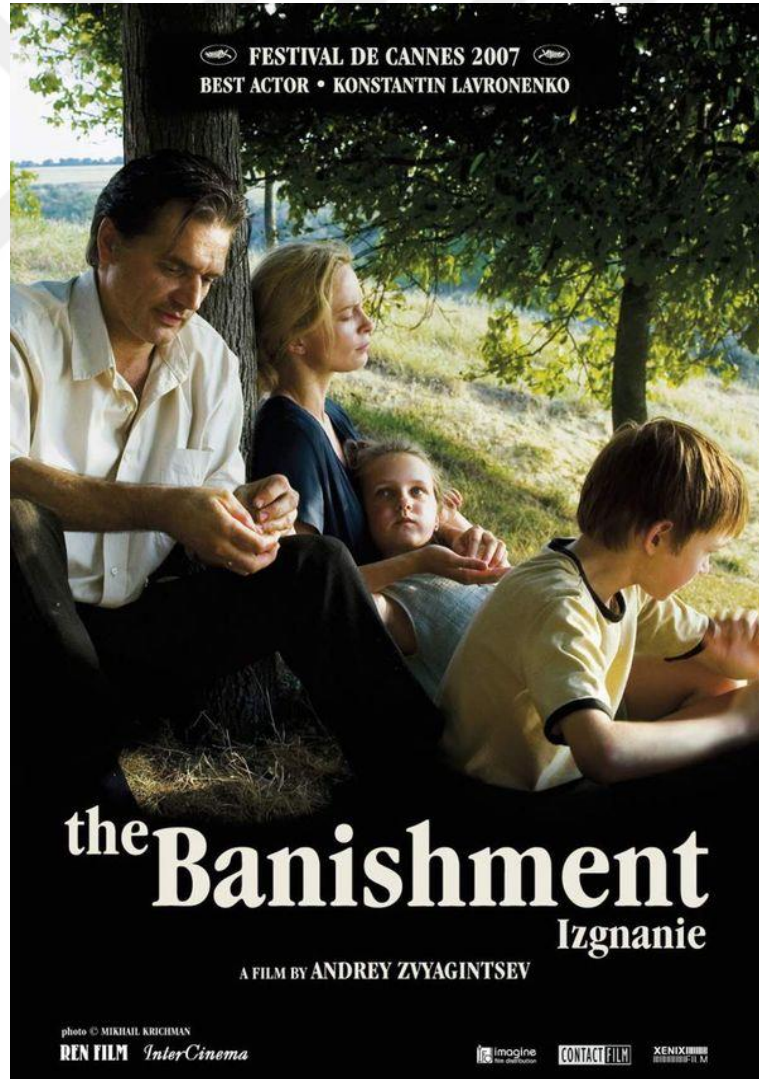
Görsel 3.48. Dönüş



Görsel 3.49. Dönüş

Filmin sonunda ise yolculuk boyunca Andrey ve Ivan'ın fotoğraf makineleriyle çektikleri fotoğraflar birbiri ardına gösterilmektedir. Yolculuk esnasında çekilen fotoğraflarda babanın tek kare dahi fotoğrafının çekilmediği görülmektedir.

3.2.2 Sürgün (2007)



Görsel 3.50. Sürgün filmi poster

Filmin Künyesi

Yönetmen: Andrey Zvyagintsev

Yapımcı: Loginova Elena, Dmitry Lesnevsky, Anthony Rey

Senaryo: Artyom Melkumyan, Oleg Negin

Kurgu: Anna Mass

Sinematografi: Mikhail Krichman

Oyuncular: Konstantin Lavronenko, Maria Bonnevie, Aleksandr Baluev, Dmitriy Ulyanov Dmitriy

Müzik: Andrey Dergachev, Arvo Pärt

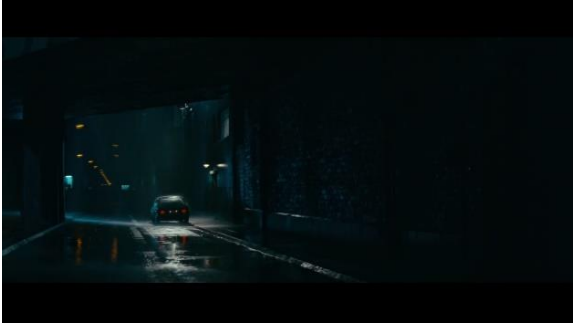
Süre: 157 dakika

Filmin Özeti

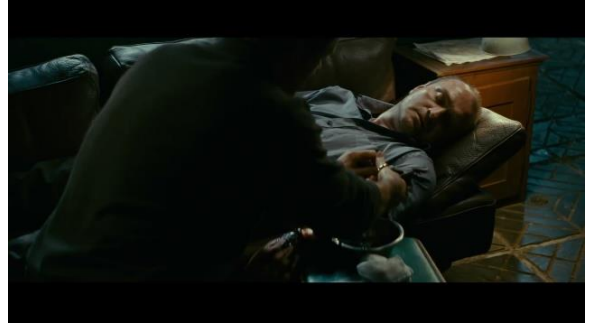
Alexander (Konstantin Lavronenko) ve Vera (Maria Bonnevie) çifti iki çocuklarıyla birlikte şehirden uzaktaki eski bir kasaba evine taşınmaya karar verirler. Alexander, geçmişinde suç ilişkilerine bulaşmış bir adam olarak bu taşınmayı kaçış olarak da görmektedir. Doğa ile iç içe olan bu evde komşuları ve tanıdıklarıyla vakit geçirmeye başlayan aile için her şey iyi gibi görünse de Alexander ile Vera çifti arasındaki uzun süredir üzeri örtülen iletişim sorunları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bir gün Vera, eşine hamile olduğunu söyler ancak bebeğin ondan olmadığına yönelik sarsıcı bir de bilgi verir. Alexander ise evliliğini kurtarmak adına kürtaj yolunu tercih eder. Nitekim Vera, intihar eder ve Alexander ise aslında bebeğin kendisinden olduğunu öğrenir.

Filmin Analizi

Film kasvetli renklerde ve yoğun yağan bir yağmur atmosferiyle açılmaktadır. Film özellikle suç ve kara film türlerini içeren bir sahne ile açılır. Başkarakterlerden Alexander'ın evine gelen yaralı bir adam kolundaki kurşunun çıkarması için yardım istemektedir. Nitekim bu sahne Alexander'ın suç ilişkileri içinde olduğu ya da birtakım yasa dışı işlerle uğraştığı bilgisini vermektedir. Filmin ilk sahnesinde gösterilen film mekânı ve tanıtılan karakterin gösterildiği mekânın atmosferi Alexander'ın geçmişini hakkında bilgi vermektedir.



Görsel 3.51. Sürgün



Görsel 3.52. Sürgün

Yukarıdaki filmin başlangıç sahnesine ait görsellerde yaralı bir adamın hastane yerine arkadaşının evine gitmesi suç ilişkilerini ve kurulan suç ortaklığını ortaya koymaktadır. Aile içinde Alexander ile Vera'nın sağlıklı olmayan iletişimlerinin sebebinin de Alexander'ın uğraştığı suç işlerinin sebep olduğuna yönelik foreshadowing anlatısı kullanılmıştır.



Görsel 3.53. Sürgün



Görsel 3.54. Sürgün

Yukarıdaki görsellere ait sahnelerde ise ailenin şehirden kırsal kesime doğru bir seyahat yaptıkları görünmektedir. Ailenin bu yolculuğu babanın suç ilişkilerinden kaçışı şeklinde de değerlendirilebilmektedir. Yeni bir hayata başlangıcı temsil eden bu yolculuk aile bağlarını kuvvetlendirmesine de olanak sağlaması düşünülmektedir.



Görsel 3.55. Sürgün



Görsel 3.56. Sürgün

Alexander'in çocukluğunun geçtiği anlaşılan dağ yamacında tek başına bulunan ve oldukça bakımsız eve gelen aile oraya yerleşmektedir. Kısa sürede aile, bölgede bulunan komşuları ve arkadaşları ile iletişim içine girmiştir. Çocuklar da bu yeni yaşamdan oldukça memnun görünmektedir. Her şey yolunda gibi görünse de Alexander ile Vera arasında esen soğuk rüzgârlar sorunların ortaya çıkacağına yönelik ipucu vermektedir. Vera'nın, kadınların doğasında olan bir ihtiyaç olarak; sevme, sevilme ve ilgiyle karşılanma gibi konularda yetersizliğe maruz bırakıldığı dikkat çekmektedir (Çubuk, 2019:64).



Görsel 3.57. Sürgün



Görsel 3.58. Sürgün

Ailenin birkaç ağaçtan oluşan ceviz tarlasına gidip beraberce eski anılardan konuşmaları ve Alexander'in çocukluğuna dair olan anılarını anlatması, Alexander'in geçmişine duyduğu özlemi ifade etmektedir. Ortak vakit geçirmeleri, ebeveynlerin ev işlerinde ve çocukların bakımlarında ortak sorumluluk almaları temelde modern ailenin bir göstergesidir. Ancak her ne kadar çocukların bakımlarında ortaklık söz konusu olsa da evde kararları babanın verdiği dikkat çekmektedir. Nitekim ebeveynlerin, çocukların yanında sorunların ortaya çıkmaması için mutsuzluklarını gizledikleri görülür.



Görsel 3.59. Sürgün



Görsel 3.60. Sürgün

Vera'nın Alexander'a hamile olduğunu söyleyip ancak bebeğin başkasından olduğunu belirtmesi aralarındaki iletişimi kopma noktasına getirmektedir. Görsel 3.59 örneğinde olduğu üzere; karakterlerin birbirleriyle konuşurlarken yüz yüze bakmadıkları

filmin başında ailesiyle köye gelirken Görsel 3.64’de gösterilen ağaç ile sürülmüş tarla yer almıştır. Filmin başında ve sonunda aynı mekanların farklı dönemlerin karşılaştırılması geçen zamanın gösterilmesini de sağlamaktadır. Filmin son sahnesinde ise flashback yöntemiyle Vera’nın yaşadığı sorunlarda ona yardımcı olan bir adam ile olan sekanslar gösterilmektedir. Sonuç olarak; babanın yeni bir başlangıç yapma arzusuyla ailesini doğduğu ve büyüdüğü kasabaya götürmesi çözümsüzlükleri beraberinde getirmiştir. Babanın bu kaçıışı aslında onu ve ailesini sürgün hayatına yöneltmiştir. Açık uçlu sonlanan filmde çocukların anneleri hayatını kaybettiğinde komşularında oldukları dolayısıyla çocukların akıbeti konusunda bilgi verilmez. Zvyagintsev filmografisinde; sorunun çözüme kavuşmadığı açık uçlu sonlar, ailenin dağılması, suç, ölüm, geçmişe özlem, nostaljik mekanlar, doğa ve toprak gibi öğeler öne çıkmaktadır.

3.2.3. Elena (2011)



Görsel 3.65. Elena filmi poster

Filmin Künyesi

Yönetmen: Andrey Zvyagintsev

Yapımcı: Ekaterina Marakulina, Sergey Melkumov, Alexander Rodnyansky

Senaryo: Oleg Negin, Andrey Zvyagintsev

Kurgu: Anna Mass

Sinematografi: Mikhail Krichman

Oyuncular: Nadezhda Markina, Andrey Smirnov, Elena Lyadova

Müzik: Philip Glass

Süre: 109 dakika

Filmin Özeti

Elena (Nadezhda Markina), hastanede hemşirelik yaptığı dönemde bakımını üstlendiği hastası Vladimir (Andrey Smirnov) ile evlenmiştir. Elena, emekli bir hemşire olarak varlıklı eşinin evinde hastabakıcı konumunda olup önceki evliliğinden olan işsiz oğlunun ailesinin geçimine katkı sağlamak durumundadır. Elena'nın torununun ordu yerine üniversiteye gitmesi için ihtiyaç olan parayı Vladimir'den ister ancak Vladimir eşinin ailesine yardım etmeye olumlu bakmaz. Vladimir, hazırladığı bir vasiyetnameyle bütün malvarlığını önceki evliliğinden olan kızı Katerina'ya (Elena Lyadova) bırakacağını belirtmiştir. Durumu öğrenen Elena, yoksul ailesinin geleceğini düşünerek Vladimir'in ilaçlarını cinsel güç arttırıcı ilaçlarla değiştirir ve onun ölümüne sebep olur. Söz konusu vasiyetname henüz avukata ulaşmadığı için Elena eşinin malvarlığının yarısını almaya hak kazanır.

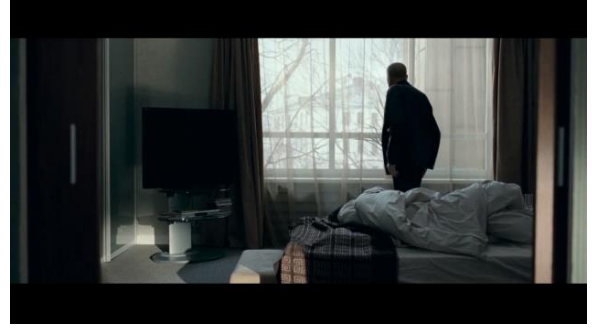
Filmin Analizi

Film, modern yaşam standartlarını temsil eden bir evin içinden çeşitli odaları göstererek başlamaktadır. Kıyafetinden ve kaldığı odanın diğer odalara nazaran eski görünümlü olduğu bir odadan evin hizmetçisi olduğu anlaşılan bir kadın uyanmaktadır. Mutfığa gidip kahvaltı hazırlayarak evin iyi odalarından birinde uyuyan ve evin sahibi olduğu anlaşılan adamı uyandırır. Kahvaltı masasına oturana kadar kadının aslında varlıklı adamın evinde yardımcı olarak kaldığı düşüncesi izleyicide oluşmaktadır. Oysa ki ayrı

odalarda ayrı yataklarda uyuyan bu çiftin aralarında geçen konuşmalarda karı koca oldukları anlaşılmaktadır.



Görsel 3.66. Elena



Görsel 3.67. Elena

Elena her ne kadar oldukça zengin olan Vladimir ile evlense de onun evinde hizmetçi konumundadır. Bu evlilik hayat arkadaşlığından çok işveren işçi ilişki şeklinde olduğu anlaşılmaktadır. *Anlatıda, Vladimir ile Elena'nın gündelik yaşamlarının aktarımında, Nietzsche'nin vurgulamış olduğu efendi-köle ilişkisi her sahnede kendisini gösterir. İkisi ayrı odalarda uyumaktadır. Elena her sabah Vladimir'i uyandırmakta, perdesini açmakta, yatağını toplamakta, kahvaltısını hazırlamaktadır. Evin bütün düzeninden sorumludur, adeta hizmetçi gibidir. Vladimir ise sadece yemek yerken ve yatağında dinlenirken gösterilir (Taş Öz, 2019:506).*

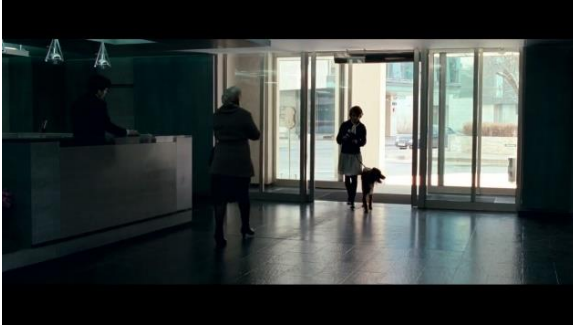


Görsel 3.68. Elena



Görsel 3.69. Elena

Görsel 3.68 ve 3.69'un içerdiği kahvaltı sahnesi karakterin karakter özelliklerinin gösterildiği sahnelerdir. Vladimir; disiplinli ve duygusal olmayan bir karakter özelliğine sahipken Elena ise emekli maaşıyla önceki eşinden olan oğluna ve ailesine yardım etme sorumluluğu hissetmektedir. Vladimir, Elena'nın bu tutumundan hoşlanmadığı anlaşılrsa da yardım edilen paranın kendi parası olmamasından dolayı durum onun için problem teşkil etmemektedir. Bu sahne Rusya'da yaşamını sürdürmekte olan iki farklı sınıfın çatışması üzerine söylemler üretmektedir.



Görsel 3.70. Elena



Görsel 3.71. Elena

Elena, güzel bir evde hiçbir şeye ihtiyacı olmadan yaşamını sürdürse de aslında asla hiçbir şeye sahip olmadığı inancını taşımaktadır. Nitekim evinin bulunduğu siteden çıkıp oğlunun ailesiyle yaşadığı nükleer santral bölgesinde, sokak serserilerinin kol gezdiği getto mahallesine gitmiştir. Ardı adına gösterilen bu iki konstant sahneler Elena'nın hayatının iki yönlülüğünü gösterir. Sınıf ayrımı ve yoksulluk konularını karakterlerin içsel çatışmaları ve ilişkileri üzerinden işler. Elena, ailesini ve geleceğini korumak için ekonomik güce olan bağımlılığını keşfederken, Vladimir'in maddi zenginlikle yaşamak için seçtiği yolu sorgular. Bu, Zvyagintsev'in filminde sınıf ayrımı ve yoksulluğu işlediği örneklerden biridir. Filmin atmosferi ve karakterlerinin karmaşıklığı, izleyiciye bu toplumsal konuları derinlemesine düşünme fırsatı sunar.



Görsel 3.72. Elena

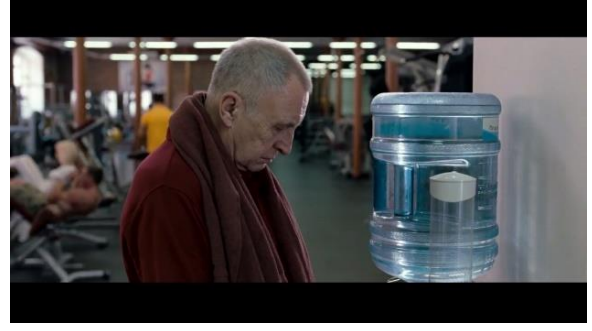


Görsel 3.73. Elena

Görsel 3.72'de Elena'nın oğlunun ailesiyle yaşadığı getto mahallesindeki binalar görünmektedir. Görsel 3.73'de ise Elena'nın oğlunun bütün gün evde olduğu ve herhangi bir işte çalışmadığına yönelik çıkarımlar yapmak mümkündür. Elena, eve gelmeden önce emekli maaşını çekmesi ve paranın bir kısmı ile mutfak alışverişi yapıp kalanını ise oğluna verir. Elena, oğlunun ailesine bakma konusundaki sorumsuzluğunun bedeli kendisi ödemektedir. Nitekim filmde iki farklı aileden söz etmek mümkündür. Birisi Elena'nın zengin eşiyle olan diğeri ise Elena'nın oğlunun çekirdek ailesidir.



Görsel 3.74. Elena



Görsel 3.75. Elena

Görsel 3.74’de Elena, oğlu ve ailesiyle vakit geçirdiğini görülmektedir. Görsel 3.75’de ise Vladimir spor salonunda bir dizi çalışma yapmaktadır. Bu sahne iki karakterin sosyal hayatlarının nasıl yönelik bilgi verir. Aynı zamanda Vladimir’in yalnız bir adam olduğu, iş spor ve ev hayatı dışında sosyal bir yaşantısının olmadığı çıkarımı yapılabilmektedir. Nitekim Vladimir, spor esnasında aniden rahatsızlık geçirir ve hastaneye kaldırılır.



Görsel 3.76. Elena



Görsel 3.77. Elena

Vladimir’in hastaneye kaldırılması sonucunda kalp krizi geçirdiği anlaşılr. Önceki eşinden olduğu anlaşılan kızı Katerina, Elena’nın haber vermesi üzerine hastaneye gelmiştir. Baba kız arasında geçen konuşmalardan iletişimlerinin iyi olmadığı ve uzun süredir görüşmedikleri çıkarımları yapılabilmektedir. Elena’nın oğlu ile Vladimir’in kızı benzer karakteristik özelliklere sahip oldukları da dikkat çekmektedir. Sorumsuzlukları, düzensiz hayatları, alkol kullanımlarındaki yoğunluk benzerlik göstermektedir.



Görsel 3.78. Elena



Görsel 3.79. Elena

Zvyagintsev'in sinemasında vurgulanan öğelerden birisi de kuşkusuz inanç meselesidir. Elena'nın hasta kocası için dua etmek isteğini kilisedeki görevliye söylemesi Vladimir'e karşı duyduğu sevgiyi ortaya koyabilmektedir.



Görsel 3.80. Elena



Görsel 3.81. Elena

Kalp krizi sonrası evinde dinlemeye çekilen Vladimir'in bakımını da Elena üstlenmektedir. Vladimir, hazırlamak üzere olduğu vasiyetnamesinden bahsederek ona aylık bir maaş bağlanacağını geri kalan servetini ise kızına bırakacağını ifade eder. Durumdan hoşnut olmayan Elena, kalp hastası olan Vladimir'in günlük aldığı ilaçlarının içine cinsel güç artırıcı ilaçlar ekleyerek onun ölmesine sebebiyet verir.



Görsel 3.82. Elena



Görsel 3.83. Elena

Elena Görsel 3.82'deki sahnede, Vladimir'in yazdığı vasiyetnameyi yok ederek servetin tamamının elinden gitmesini önlemeye çalışmaktadır. Cenazede ise ölümüne

sebebiyet verdiği eşinin ardından en çok ağlayanlardan birisi olduğu dikkat çekmektedir. Eşinin para kasasından torununun niversiteye gitmesi için gerekli olan parayı da almıştır. Vladimir, modernizmin getirdiği yaşam felsefelerinden sonucu olarak; bireyselliğin ve fedakarlıklardan uzak yaşam biçimini temsil etmektedir (ubuk, 2019:73). Nitekim; Elena’nın Vladimir’in eşi olmasına rağmen evinde bir hizmetçi gibi yaşamayı gururuna yedirmesinin sebebinin altında maddi beklentiler olduğu anlaşılmaktadır. Kocasının sağlığına kavuşması için kiliseye gidip dua eden Elena, mal varlığının kendisine kalmayacağını öğrendiğinde ise cinayet işlemesi karakterin karanlık yapısını ortaya çıkarmaktadır.



Görsel 3.84. Elena



Görsel 3.85. Elena

Zvyagintsev’in sinemasında tekrarlanan bir anlatı öğesi olarak filmin başındaki plan ile sonundaki planın aynı olması dikkat çekicidir. Bu anlatı yapısında filmin sonundaki sahnenin bir kısmı filmin başında bir parça olarak gösterilir, diğer parçası ise filmin sonunda kaldığı yerden devam eder. Elena, eşinin ölmesi üzerine oğlunu ve oğlunun ailesini birlikte varlıklı kocasından kalma eve yerleşmişlerdir.

3.2.4. Leviathan (2014)



Görsel 3.86. Leviathan filmi poster

Filmin Künyesi

Yönetmen: Andrey Zvyagintsev

Yapımcı: Ekaterina Marakulina, Sergey Melkumov, Alexander Rodnyansky, Marianna Sardarova

Senaryo: Andrey Zvyagintsev, Oleg Negin

Kurgu: Anna Mass

Sinematografi: Mikhail Krichman

Oyuncular: Aeksei Serebryakov, Elena Lyadova, Vladimir Vdovichenkov, Roman Madyanov

Müzik: Andrey Dergachev, Philip Glass

Süre: 140 dakika

Filmin Özeti

Kolya (Aleksey Serebryakov) eşi Lilya (Elena Lyadova) ve oğulları ile birlikte küçük bir kıyı kasabasında zorluklarla inşa ettikleri evlerinde yaşamaktadırlar. Bölgeye yapılacak olan bir iletişim merkezi için ailenin evlerini tahliye etmelerine dair bir bildiri gelir. Bölgenin yolsuzluklarla ve rüşvetle tanınan Belediye Başkanı Vadimt (Roman Madyanov), çeşitli numaralarla tahliye için mahkeme kararı çıkartmıştır. Kolya ise askerden arkadaşı Avukat Dmitriy'den (Vladimir Vdovichenkov) yardım talep eder. Dmitriy'nin Lilya ile yasak ilişki yaşamaya başlaması sorunları büyütür ve ailenin dağılmasını da beraberinde getirir. Yozlaşmış bürokratik ortamda hakkını arama konusunda çözüm üretemeyen Kolya, hem işlemediği bir suçtan dolayı cezaevine gönderilir hem de evinden olur.

Filmin Analizi

Filmin isminin ne olduğunu açıklamak filmi daha iyi anlamaya yardımcı olabilir. Leviathan, Tevrat ve İncil kitaplarında kötülüğü temsil eden devasa bir su canavarı şeklinde geçmektedir. Söz konusu kavram Filozof Thomas Hobbes tarafından *Leviathan* adlı dört bölümlük bir kitap altında; Hristiyanlık, güç, ahlak ve egemen devletin işleyişi konularını içermektedir. Kitap içeriğinde ağırlıklı olarak; insanlık, hak, hukuk, eşitlik kavramları üzerine açıklamalar bulunmaktadır. Bu kavramların güçlü ve egemen bir devlette bulunması gerekliliğine ve devletin halka karşı sahip olması gereken sorumluluklar açıklanmaktadır. Diğer önemli bölüm ise Hristiyanlığın nasıl yaşanması gerektiğini ve dünyevi amaçlar uğruna dinin suistimal edilmemesi konusu örneklerle anlatılmıştır. Nitekim filmde; yozlaşmış bürokrasi düzeni, hak ve adalet arama konusunda sonuç alamayan bir ailenin hikayesi anlatılmaktadır. Ayrıca devlet adamları ile din adamlarının ilişkisi üzerine söylemler bulunmaktadır. Thomas Hobbes'un Leviathan kitabı ile filmin eleştirdiği konular benzerlik göstermektedir.



Görsel 3.87. Leviathan



Görsel 3.88. Leviathan

Film, deniz kıyısında bulunan ve balıkçı kasabası olduğu anlaşılan müstakil bir ev sahnesi ile açılmaktadır. Kolya, Moskova'dan trenle gelen avukat arkadaşı Dmitriy'i karşılamaya gitmiştir. Evin tahliye edilmesi konusunda açılan dava henüz devam etmektedir.



Görsel 3.89. Leviathan



Görsel 3.90. Leviathan

Görsel 3.89'deki sahnede, Kolya ailesi ve avukat arkadaşı ile kahvaltı yaptığı görülmektedir. Bu sahne ile Andrey Zvyagintsev sinemasında ana temalardan biri olan çekirdek aile hikayesi anlatılacağı bilgisi verilmektedir. Görsel 3.90'da ise Kolya ve ailesinin atalarından kalan topraklarda uzunca yıllardır yaşamakta oldukları evlerinin haciz yoluyla tahliye edilmesi kararı çıkmıştır. Kolya'nın eşi Lilya arazinin ve evin satılmasına, elde edilecek para ile de şehirde bir daire almaya yönelik düşüncesi dile getirmektedir. Kolya, atalarından kalan bu araziye ve zorluklarla inşa ettiği evini kolay kolay terk etmeye gönlü razı değildir.



Görsel 3.91. Leviathan



Görsel 3.92. Leviathan

Kolya, ailesi ve komşuları ile birlikte barbekü etkinliği düzenlerler. Bir yandan içkiler içip bir yandan da şişelere ateş etme yarışması düzenlemektedirler. Görsel 3.91’de Kolya’nın Polis olan arkadaşının SSCB’nin liderlerinin olduğu portreleri atış alanına getirip hedef yapmak istediği dikkat çekmektedir. Nitekim bu sahne kamu görevlisi olarak bir Polis’in geçmişin hatıralarına ve değerlerine saygı duymadığının çıkarımı yapılabilmektedir.



Görsel 3.93. Leviathan



Görsel 3.94. Leviathan

Barbekü toplantısında Lilya ile Moskova’dan gelen yakışıklı Avukat olarak anılan Dmitriy arasındaki yakınlaşma, Lilya’nın oğlu Roma tarafından görülür. Bu ihanet, ailede derin çatlaklar oluşturur. Avukat Dmitriy’in bu olaydan sonra Moskova’ya dönmekten başka çaresi kalmamıştır.



Görsel 3.95. Leviathan



Görsel 3.96. Leviathan

Roma, annesinin babasına olan ihanetini kabullenmekte zorluk yaşarken Kolya ise eşinin eve dönüşünü kabullenir. Babanın her şeye rağmen aileyi bir arada tutma çabası sonuçsuz kalır. Evlerinden her an olma durumu ile karşı karşıya olan ailede, annenin ihaneti sorunları içinden çıkılmaz bir hale dönüştürmüştür. Lilya, eşine olan sadakati onun mutsuz bir evliliğinin bir ürünü olarak tasvir edilmektedir.



Görsel 3.97. Leviathan



Görsel 3.98. Leviathan

Bir sabah evden rutin şekilde ayrılan Lilya, önce çalıştığı balık tesisindeki mesaisine başlar. Mesai çıkışı eve dönmeyen Lilya, denize bakan yüksek bir uçurumun önünde görülmektedir. Nitekim Kolya, eşinin Dmitriy ile Moskova'ya gittiğini düşünse de bir süre sonra kıyıda Lilya'nın cesedi bulunur. Bu ölüm, araziye bir an önce sahip olmak isteyen Belediye Başkanı Vadimt tarafından bir şüpheyeye dönüştürmüştür. Kolya, kısa bir sorgunun ardından cinayet işlediği gerekçesiyle 15 yıl hapse mahkûm edilir.



Görsel 3.99. Leviathan



Görsel 3.100. Leviathan

Lilya'nın intiharı, ailenin dağılması ve cinayet suçlanması ile Kolya'nın tutuklanmasının ardından evlerinin eşyalarıyla birlikte yıkılması ailenin anılarını da yok etmektedir.



Görsel 3.101. Leviathan



Görsel 3.102. Leviathan

Final sahnesinde ise Kilisede bulunan Belediye Başkanı Vadimt'in çeşitli bağlantılar içinde bulunduğu Rahip' in dürüstlük vurgusu yaptığı vaazı dinlemektedir. Bir ailenin dağılmasına sebebiyet veren; rüşvet, yolsuzluk ve adaletsizliği temsil eden Vadimt'in inanç meselesindeki duruşu, eylemleri ve söylemleri bakımından zıtlıklar oluşturur. Sovyetler sonrası Rusya'da toplumsal bir sorun olarak öne çıkan; yolsuzluk, devletin adalet yapılarındaki bozukluk ve bürokrasinin sağlıklı işlememesi filmin ana temalarını oluşturmaktadır.



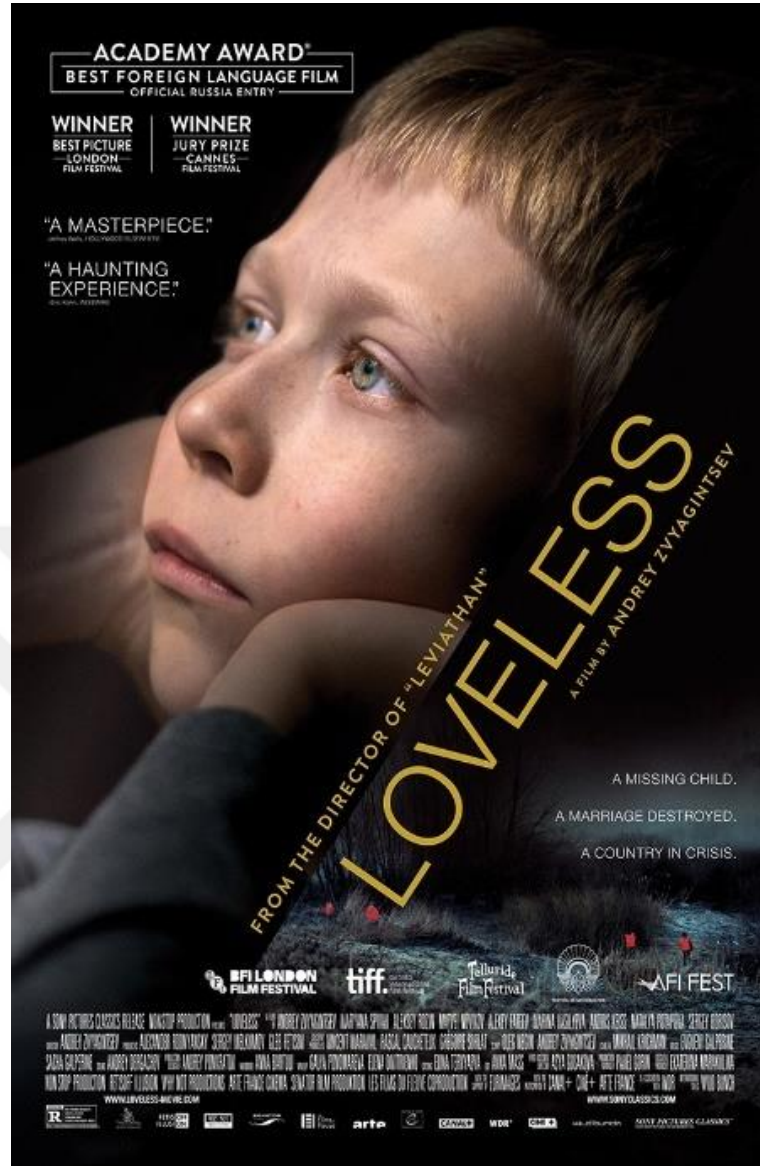
Görsel 3.103. Leviathan



Görsel 3.104. Leviathan

Filmin son planlarında ise Zvyagintsev sinemasında tekrarlanan bir anlatım ögesi bu filmde de dikkat çekmektedir. Filmin ilk planlarındaki mekân ile son planındaki mekân aynı tercih edilmiştir.

3.2.5. Sevgisiz (2017)



Görsel 3.105. Sevgisiz filmi poster

Filmin Künyesi

Yönetmen: Andrey Zvyagintsev

Yapımcı: Alexander Rodnyansky, Sergey Melkumov, Gleb Fetisov

Senaryo: Andrey Zvyagintsev, Oleg Negin

Kurgu: Anna Mass

Sinematografi: Mikhail Krichman

Oyuncular: Maryana Spivak, Aleksey Rozin, Matvey Novikov, Marina Vasilyeva, Andris Keişs

Müzik: Evgueni Galperine, Sacha Galperine

Süre: 128 dakika

Filmin Özeti

Boris (Aleksey Rozin) ve Zhenya (Maryana Spivak) çifti Moskova'da yaşayan orta sınıf bir aile olarak boşanma aşamasında olup çoktan kendilerine yeni birer eş bulmuşlardır. Onlar için görünen tek sorun 12 yaşındaki oğulları Alyosha'nın (Matvey Novikov) velayetinin kimde olacağı konusudur. Kavganın, gürültünün ve iletişimsizliğin gölgesinde kalan Alyosha'nın maruz bırakıldığı ilgisizlik göz ardı edilmektedir. Yeni hayatlarına başlamaya hazırlanan çiftin hayatları, oğulları Alyosha'nın aniden ortadan kaybolmasıyla içinden çıkılmaz bir hal alır.

Filmin Analizi

Andrey Zvyagintsev'in son filmi olan *Sevgisiz* şehirde yaşayan orta sınıf çekirdek ailenin dağılmasını konu almaktadır. Modern kentli Rus çekirdek ailesini tasvir eden film boşanmaları yakın olan çiftin evlerini yeni bir aileye satmayı planlamaktadırlar. 12 yaşındaki Alyosha, anne ve babasının boşanma aşamasındaki yoğun tartışmalarına şahit olmaktadır. Boris'in, başka bir kadından yakın zamanda bebeği dünyaya gelecektir, Zhenya ise gençliğini yaşamak düşüncesiyle oğlunun velayeti alma konusunda isteksizdir. Alyosha'nın tüm konuşulanları duyduğundan habersizce çift, oğulları Alyosha çocuk esirgeme kurumu veya yatılı okullara dahi göndermeyi konuşmaktadır. İstenmeyen çocuk konumunda olduğunu hisseden Alyosha derin bir sessizliğe bürünmektedir.



Görsel 3.106. *Sevgisiz*



Görsel 3.107. *Sevgisiz*

Zhenya, evlerini almayı düşünen çifti evinin odalarını gezdirirken Alyosha'nın içine kapalı ve konuşmaktan uzak olan duygu durumunu anlamak için gayret göstermemektedir. Bu sahnede, anne-çocuk iletişimindeki yetersizlik dikkat çekmektedir. Alyosha'nın içinde bulunduğu yalnızlık ve kimsesizlik hissi ebeveynleri tarafından görmezden gelinmektedir.



Görsel 3.108. Sevgisiz



Görsel 3.109. Sevgisiz

Görsel 3.108 ve 3.109'da çocuklarının olumsuz psikolojisi hakkında birbirlerini suçlamaktadırlar.



Görsel 3.110. Sevgisiz



Görsel 3.111. Sevgisiz

Kavganın, gürültünün, sorumsuzluğun ve kötü aile içi iletişimin eksik olmadığı bu evde, Alyosha bir çocuk olarak içinde bulunması psikolojik olarak uygun olmayan her türlü durumla karşı karşıya kalmaktadır.



Görsel 3.112. Sevgisiz



Görsel 3.113. Sevgisiz

Zhenya, boşanmak üzere olduğu eşinin yaptığı gibi hayatına hemen birini alma konusunda aceleci davranmıştır. Yeni ve mutlu bir hayata başlama konusundaki arzuları oğullarının içinde bulunduğu olumsuz duygu durumunu göz ardı etmelerine sebebiyet vermiştir.



Görsel 3.114. Sevgisiz



Görsel 3.115. Sevgisiz

Alyosha, aniden ortadan kaybolur. Anne ve babası başta olmak üzere çeşitli arama kurtarma ekipleri yoğun şekilde çalışma sürdürmektedir. Polis ise Alyosha'nın kaçırılma durumu üzerine soruşturmalar yürütmektedir. Boris ve Zhenya'nın oğullarının vakit geçirdiği yerleri, arkadaşlarını ve çevresini yeterince iyi bilmedikleri ortaya çıkmaktadır. Ebeveynlerin çocukları üzerinde yeterince bilgi olmamaları Alyosha'nın akıbeti konusunda umutları daha da çok tüketmektedir. Nitekim, parçalanmış modern Rus ailesinin aile bağlarının ne kadar zayıf olabildiğinin eleştirisi yapılmaktadır. SSCB'de aile kurumunun güçlü olması önemsenirken Sovyet sonrası Rusya'da hem kırdan hem de kentte temsil edilen ailelerinin güçsüzlüğü dikkat çekmektedir.



Görsel 3.116. Sevgisiz



Görsel 3.117. Sevgisiz

Aradan mevsimlerin geçtiği ve filmin başında Alyosha'nın odasının penceresindeki manzaranın aynı olduğu ancak odanın artık yeni sahibine yönelik tadilatlar yapıldığı görülmektedir. Andrey Zvyagintsev filmlerinde dikkat çeken bir anlatı yapısı olarak geride kalan zaman, değişen hayatlar neticesinde mekânın ruhu tekrar planlarıyla gösterilmektedir.

Nitekim bu sahne, bir zamanlar bu pencereden dışarıyı seyreden Alyosha'nın artık olmadığını mekânın farklı zamanı üzerinden etkili biçimde ifade etmektedir.



Görsel 3.118. Sevgisiz



Görsel 3.119. Sevgisiz

Boris ve Zhenya yeni hayatlarına başlamışlardır. Oğulları Alyosha'nın yokluğunu artık kabullendikleri ama içten içe de mutsuz oldukları dikkat çekmektedir. Zhenya, film boyunca sürekli cep telefonu ile vakit geçirdiğini, yeni ilişkisinde de televizyon karşısında oturup yine cep telefonu ile vakit geçirdiği görülmektedir. Nitekim bu durum, teknolojik ürünlere olan bağlılığın insanların yüz yüze iletişimlerini kopma noktasına getirdiği eleştirisini yapmaktadır.



Görsel 3.120. Sevgisiz



Görsel 3.121. Sevgisiz

Zvyagintsev sinemasında değişen zaman-mekân ikileminde anıları çağrıştıran öğeler filmin başında ve sonunda vurgulanmaktadır. Filmin başında Alyosha, okula giderken bulduğu plastik şeridi ağaca atar. Filmin sonunda ise mevsim değiştiği, Alyosha kaybolduğu ve bulunamadığı görülmektedir. Alyosha'nın ağaca attığı plastik şerit ise yerinde durmaktadır.

4. BÖLÜM

4. METODOLOJİ

Araştırma Sorusu

Sovyetlerin dağılmasının ardından Rusya’da belirginleşerek öne çıkan toplumsal sorunlar Rus film içeriklerini nasıl etkilemiş ve Andrey Zvyagintsev sinemasında nasıl temsil edilmiştir?

Konu

Sovyet montaj kuramları, önemli Sovyet filmleri ve Sovyet sinemasının dönemsel olarak Sovyet ideolojisiyle şekillendiğini incelenmiştir. Sovyetlerin dağılmasının ardından Rus sinemasında toplumsal duyar taşıyan, dramaturgi yönüyle sosyolojik konular içeren filmlerin Sovyetler sonrası Rusya’yı nasıl tasvir ettiği Andrey Zvyagintsev’in filmografisi örnek alınarak değerlendirilmiştir.

Amaç

Rusya, Sovyetler sonrası büyük ve güçlü devleti olarak öne çıkmıştır. Sovyetlerin dağılmasının ardından Rusya’da, toplumun her kesimini doğrudan etkileyen bir dizi siyasi, ekonomik ve sosyolojik değişim yaşanmıştır. Bu çalışma; Sovyet sonrası Rusya’da belirgin hale gelen toplumsal sorunların Andrey Zvyagintsev’in filmografisi örneğinde nasıl temsil edildiğini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.

Yöntem

Literatür taraması ile Sovyet ve Rus sineması hakkındaki yazılı kaynaklar araştırılmıştır. Sovyet sinemasının altın çağında çekilen filmler montaj kuramları yoluyla analiz edilmiştir. Sovyet sonrası Rus sinemasında Andrey Zvyagintsev’in filmleri mizansen analizi ve sosyolojik film analizi yoluyla incelenmiştir.

Sınırlılık

Sovyet sinemasında sayısız film yapılmıştır. Bu filmler arasından sinema tarihinde önemli etkiler bırakmış ve belirli bir kuramsal alt yapıya hizmet eden filmler seçilmiştir.

Sovyet sinemasının altın çağı olarak kabul gören 1925-1930 yılları arasındaki filmler öne çıkarılmıştır.

Sovyet sonrası Rus filmleri ise; uluslararası başarı, toplumsal duyar taşıma ve dramaturgi yönüyle dikkat çekmesi gibi sebeplerle seçilmiştir. Rus sinemasında incelenmek üzere seçilen Andrey Zvyagintsev, söz konusu özellikleri filmografisinde barındırması sebebiyle bu çalışmanın örneklemini ve sınırlılığını oluşturmaktadır.

Önem

Sovyet sineması ile ilgili birçok akademik çalışmanın yapıldığı bilinmektedir. Bu çalışma ise; daha önce yerli yazarlar tarafından pek tercih edilmeyen bir konu olan Rus sinemasına odaklanmıştır. Rus sineması hakkındaki akademik çalışmaların yerli literatürde yetersiz ya da az sayıda bulunduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmanın söz konusu literatüre çeşitlilikler ve yenilikler kazandıracağı düşünülmektedir.

Varsayım (Hipotez)

Sinema, sosyolojik gelişmelerden bağımsız kalmamıştır. Sovyetler sonrası Rusya derin bir sosyolojik, siyasi ve ekonomik dönüşümle karşı karşıya kalmıştır. Bu dönüşüm, Rus toplumunda ailelerin dağılması, suç oranlarının artması, bürokrasinin bozulması, ekonomik sorunlar gibi belirginleşen toplumsal sorunları ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda; Rus sinemasında belirginleşen toplumsal sorunları odağına alan ve uluslararası düzeyde ses getiren başarılı filmler çekilmiştir. Sovyet sonrası Rus sinemasında; film içeriklerindeki değişim Sovyet sonrası Rus toplumunu tasvir edebilmektedir. Sovyet sinemasında toplumsal sorunlara pek yer verilmesine müsaade edilmediğinden Sovyet sonrası Rus sinemasındaki bu farklılık dikkat çekmiştir. Nitekim; Sovyet sonrası Rus sineması incelendiğinde, Andrey Zvyagintsev'in filmografisinde söz konusu toplumsal endişeleri içeren hikayeler bulunur. Zvyagintsev, tüm filmografisini benzer temalar üzerine inşa etmiş bir yönetmen olarak Sovyet sonrası Rus toplumunu etkileyen değişimleri ve dönüşümleri tasvir ettiği söylenebilmektedir.

5. TARTIŞMA VE SONUÇ

Sovyetler Birliği, her ne kadar tarih olsa da sinema dünyasına kazandırdığı eserler bugün halen etkinliğini sürdürmektedir. Sovyet sinemasının ilk yıllarındaki propaganda filmleri sinemanın kuramsal gelişimine önemli katkılar yapmıştır. Baskın politikalar Sovyet sinemasını her dönem etkisi altına almış olsa da ülkede nitelikli yönetmenler her zaman yetişmiştir. Bu bağlamda; Sovyetlerde bir kültür haline dönüşen *Sinema Enstitüsü*'nün katkısı büyüktür.

SSCB'nin dağılması, Rusya'nın siyasi sisteminde büyük değişikliklere yol açmıştır. Ülke, Sovyet dönemine göre daha demokratik bir hükümet yapısı benimsemeye çalışmış ancak bu dönemde siyasi istikrarsızlık büyük sorunları meydana getirmiştir. SSCB'nin çöküşü, Rusya'da ekonomik yapıların büyük değişimlere uğramasına yol açmıştır. Merkezi ekonominin yerine piyasa ekonomisine ve özelleştirme süreçlerine geçilmiştir. Bu dönemde yaşanan ekonomik dalgalanmalar birçok Rus vatandaşının yoksullaşmasına neden olmuştur. Sovyet döneminin sona ermesi; toplumun değerleri, normları ve yaşam tarzları üzerinde de etkiler yaratmıştır. Rus toplumu daha fazla özgürlük ve çeşitliliklerle tanışmış ancak aynı zamanda ekonomik belirsizlik ve işsizlik gibi sorunlarla da karşılaşmıştır. Rusya'da değişen siyasi ortam, batılı kültürün ülkeye hızlıca girmesine sebep olmuştur. Sinema, televizyon ve video kasetler aracılığıyla; sosyal yaşamı doğrudan değiştiren batılı kültür öğeleri Rus toplumunda yayılmıştır. Batı ile girilen kültürel etkileşimin bir sonucu olarak Rus film içeriklerinde batılı sosyal yaşam öğeleri görülmeye başlanmıştır.

Sovyet sonrası Rus sineması, büyük yapısal sorunlar yaşamasına rağmen hızlı bir toparlanma sürecinden geçmiştir. Sovyetler döneminde yetişmiş nitelikli yönetmenlerin bunda katkısı büyüktür. Rus sineması, Sovyet sinemasından ideolojik olarak farklar oluşturmuştur. 1992 sonrası Rus sinemasında uluslararası başarı kazanmış filmlerin hikayelerinin arka planında geçmişin yani Sovyetlerin izlerini görmek mümkündür. Bu bağlamda; bu çalışmada yer verilen ve incelenen Rus filmlerinin seçilmesinde dramaturgi yönüyle farklar oluşturması bulunmaktadır. Rus sinemasında toplumsal hafıza taşıyan yapımlar her zaman önem arz etmiştir. Çünkü geçmişini ret etmeyen Rus sineması, geçmişin uygulamalarına ve ideolojisine yönelik yeni söylemler getirmiştir. Sorgulayan ve eleştiren yapımların yanında yeni Rus toplumunun tasviri gerçekçi imgelerle beyazperdeye taşınmıştır. Filmler toplumsal eleştiride bulunmasının sonucunda izleyici toplumun bir parçası olarak içinde yaşadığı koşulları sorgular.

Sovyet sonrası Rus sinemasında işlenen hikayeler, genellikle ülkenin ruhsal durumunu yansıtan içeriklere sahiptir. Sovyetler sonrası Rus sanat sineması; Rusya'nın toplumsal problemlerine yönelik sorumluluk almıştır. Ekonomik sorunlar, siyasi boşluk, güvensizlik ortamı, suç, mafya grupları, madde kullanımı, kara para aklama, rüşvet, gençlerin gelecek kaygısı, aidiyetsizlik, iletişimsizlik, ahlak sorunları ve ailelerin parçalanması gibi toplumsal boyuttaki sorunlar Sovyet sonrası Rus sinemanda toplumsal duyar taşıyan filmlerin temalarını oluşturmaktadır.

Sinema ve sosyoloji, kültürün ve toplumsal dinamiklerin anlaşılması açısından önemli bir etkileşim içerisindedir. Sinema; toplumsal olayları, değerleri, normları, ilişkileri ve bireylerin yaşantılarını yansıtan güçlü bir iletişim aracıdır. Sinema, toplumsal konuları ve sorunları işleyerek toplumun farkındalık kazanmasına yardımcı olabilir. Sinema ve sosyoloji arasındaki etkileşim karmaşıktır ve zamanla değişebilir. Sinema, toplumsal gerçekliği yansıtan bir ayna olarak işlev gördüğü gibi, sosyoloji de sinemayı analiz ederek toplumsal dinamikleri daha derinlemesine anlamaya çalışabilir. Sinema belirli bir dönemin kültürel atmosferini yansıtabilir. Toplumun yaşam tarzını, normlarını veya toplumsal değişimleri filmler aracılığıyla ifade eder.

Bu çalışmada, Rus sinemasında filmleri detaylıca incelenen Andrey Zvyagintsev'in filmografisi çeşitli ortak temalar üzerinde değerlendirmiştir. Zvyagintsev'in sineması, Rus toplumsal gerçekliğini genellikle eleştirel bir bakış açısıyla derinlemesine tasvir eder. Zvyagintsev'in filmleri, Rus toplumunun çeşitli yönlerini inceleyerek ve eleştirerek bu gerçekliği yansıtır. Yönetmen, Sovyetler sonrası Rus toplumunun tasvirini Rusya'daki çeşitli toplumsal sorunlar üzerinden yapmıştır. Filmleri genellikle karmaşık ve düşündürücü toplumsal temaları ele alırken izleyicileri ise bu sorunları sorgulamaya teşvik eder. Ekonomik sorunlar bağlamında suç ve yolsuzluk temaları yönetmenin filmografisinde toplumsal sorunların beyazperdeye yansımasıdır. Zvyagintsev'in filmleri sıklıkla toplumsal eleştiriyi içerir, suç ve suçun türevleri bu eleştirinin merkezinde yer alır. Suç; genellikle toplumsal yapıların, bürokrasinin veya hükümetin bir sonucu olarak görünür. Andrei Zvyagintsev'in sinemasında suç; sadece bir olay değil, aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarını, toplumsal yapıları ve insan doğasını yansıtan bir tema olarak ele alınır. Aile içi iletişimsizlik, ailelerin parçalanması, bürokrasi sorunları ve adaletin yerini bulmaması gibi konular Zvyagintsev'in filmografisinin öne çıkan temalardandır. Zvyagintsev'in filmlerinde aile ilişkilerinin bozulmuşluğu ve kopukluğu sıkça görülür. Bu, modern toplumdaki aile değerlerinin erozyonunu ve bireyler arasındaki iletişim eksikliğini ifade edebilmektedir.

Zvyagintsev'in filmleri, aile içi ilişkilerin ve toplumsal bağların karmaşıklığını incelemeye sıkça odaklanır. Bu ilişkiler, toplumun genel yapısının bir yansıması olarak sunulur.

Zvyagintsev'in filmlerindeki karakterler genellikle suçla iç içe geçmiş içsel çatışmalar yaşarlar. Suç işleyen karakterler, genellikle suçlarının sonuçları ve vicdanları arasında sıkışmış durumda tasvir edilir. Sovyet sonrası Rusya'nın içinde bulunduğu sosyolojik sorunları, insan doğasının koşullara göre değişkenlik gösteren bozulmalarla anlattığı söylenebilmektedir. Zvyagintsev filmlerinde karakterler çözümsüzlük içinde ve değerlerine yabancılaşmış şekilde gösterilmektedir. Karakterler sık sık izole edilmiş veya yabancılaşmış olarak tasvir edilir. Bu, Rus toplumunun bireysel ve kolektif düzeydeki yabancılaşmasını yansıtır. Birçok karakter, yalnızlık ve izolasyon duygularıyla mücadele eder. Bu duygular, filmlerde sıkça vurgulanır ve karakterlerin psikolojik durumlarına yansır. Filmlerinde güç ve kontrolün karmaşıklığını ele alır. Karakterler arasındaki güç dinamikleri, sıklıkla hikâyenin merkezinde yer alır. Bu bağlamda Zvyagintsev; sinemayı, toplumsal sorunların temsili konusunda etkili bir araç olarak kullanmıştır. Bu temsili; toplumsal sorunları anlamada, farkındalık yaratmada ve tartışmalara zemin oluşturmada bir araç olarak görmüştür. Zvyagintsev filmlerinde, toplumsal sorunların görsel işaretlerini kullanarak mesajlar iletmiştir. Sinemada toplumsal sorunların temsili, izleyicilerin düşünce biçimini etkileyebilir, farkındalık yaratabilir ve toplumsal farkındalığa katkı sağlayabilir. Ancak bu temsillerin doğru ve dengeli olması, kalıp yargılarla düşülmemesi ve toplumsal gerçeklikleri yanıltmaması önemlidir.

Yönetmen; toplumsal değişimi ve dönüşümü göstermiş ancak izleyiciye Rus toplumunun tasvirini yaparken umut aşılamamıştır. Nitekim Zvyagintsev'in, SSCB sonrası Rusya'daki toplumsal sorunların çözülebileceğine yönelik pozitif düşüncelere sahip olmadığı söylenebilmektedir. Yönetmenin filmleri genellikle melankolik bir ton taşır. Karanlık atmosferler ve içsel çatışmalar, filmlerinin genel tonunu belirler. Zvyagintsev'in filmleri genellikle yavaş tempolu ve düşündürücüdür. Hikayeleri derinlemesine incelemeye odaklanır ve karakterlerin içsel dünyalarına yönelik bir keşif başlatır. Bu, izleyicilere zaman tanır ve filmdeki temaları ve ilişkileri daha iyi anlamalarını sağlar. Filmlerini, doğanın ve çevrenin önemli bir rol oynadığı dikkat çekici görsel estetiğiyle ifade eder. Doğanın büyüğü ve güzelliği, hikayelerin bir parçası olarak sık sık kullanılır. Zvyagintsev, minimalist ve simgesel bir anlatım tarzını benimser. Görsel semboller ve metaforlar, hikayelerin derinliklerine katkıda bulunur ve karakterlerin iç dünyalarını daha fazla vurgular.

Toplumsal duyar taşıyan eserler Rus sinemasında toplumsal gerçekçilik yönüyle dikkat çekmiştir. Zvyagintsev'in ise SSCB sonrası Rusya'da film üretimi yapan bir yönetmen olarak Rusya'daki sorunlara yönelik filmlerinde sosyolojik söylemler ortaya koymuştur. Özellikle ekonomik kriz ortamı toplumsal yaşamı olumsuz etkilemiştir. Ekonomik sorunların bir ürünü olarak değerlendirilebilen; suç, yolsuzluk, işsizlik rüşvetçilik ve bürokratik bozulmalar Rusya'nın toplumsal sorunlarından olmuştur. Suçun çok geniş bir kavram olduğu unutulmamalıdır. Rusya'da yaygınlaşan madde kullanımı ve sokak çetelerinin varlığı gibi durumlar Rus sokaklarının gerçekçiliği içinde bir sorun olarak bulunur. Rusya'daki söz konusu sorunlara ek olarak modern yaşamda toplumsal sapmanın veya bozulmanın bir sonucu olarak aile içi sorunlar, Zvyagintsev sinemasında önemli bir problem olarak temsil edilmektedir. Son olarak; Zvyagintsev'in filmografisinde SSCB sonrası Rusya'daki toplumsal sorunları tasvir ettiği ve söz konusu sorunların halen Rusya'da yaşanmakta olduğunu ortaya koymaktadır.

6. KAYNAKLAR

- Abay, Y. B. (2019). *Sinematografinin Temel Ögesi Kurgu: “Quentin Tarantino Filmlerindeki Şiddet Sahneleri Örneği”*, T.C. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Abdullah, A., Hüseyinli, T. ve Aktuğ, S. S. (2015). *Rusya Federasyonu'nda İşsizliğin Özellikleri ve Mücadele Yolları*. Karadeniz Araştırmaları, 12 (46), 79-97.
- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. 2. Basım. İstanbul: Om Yayınevi.
- Acar, G., Demir, A., Görmez, D. ve Keser, İ. (2015). *Aile ve Çocuk Suçluluğu İlişkisi*. Hacettepe University Faculty of Health Sciences Journal, Uluslararası Katılımlı 3. Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Kongre Kitabı.
- Ağcaoğlu, A. (2015). *Bir İktidar Biçimi Olarak Devlet Kavramı: Erken Dönem Sovyet Sinemasında İktidarın Görünümü*. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Ağır, O., Baharçiçek, A. (2015). *Rusya Federasyonu'nda Demokrasinin Yerleş(e)memesinin Nedenleri*. Akademik Yaklaşımlar Dergisi, 6 (1), 45-63.
- Akan, M. (2017). *Sovyet Propaganda Afişlerinde “Doğu” İmgesi*. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 17 (2), 77-102.
- Akbulut, D. (2012). *Belgesel ve Deneysel Sinema*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akhundova, J. (2013). *“Rusya Kamu Yönetiminde Etik Konularına Bakış: Hukuki-Normatif ve Söylem İçerik Analizi”*. Avrasya İncelemeleri Dergisi, 2 (2), 335-355.
- Akkoyun, T. (2018). *“Sovyetlerin Türk Dünyasında Uyguladığı Büyük Sürgün” Üçüncü Türkistan Kurultayı: Kafkasya ve Türkistan'da 1938 Sovyet Katliamı ve Etkileri; Göç, Sürgün ve Kimlik*, Kastamonu Üniversitesi Yayını, Kastamonu, 469-484.
- Akyıl, L. (2017). *Uluslararası İlişkilerde Algı Yönetimi Aracı: Propaganda Sineması*. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, 2, (2), 129-139.
- Alagöz, Ç. (2012). *“Sovyetlerde Propaganda Aracı Olarak Sinema”*. Uluslararası Kafkasya Kongresi Bildiriler Kitabı. (Ed. Hasret Çomak-Arda Ercan vd.), Kocaeli: 238- 249.
- Alaniz, J. (2011). *Crowd Control: Anxiety Of Effluence In Sokurov's Russian Ark*. In B. Beumers and N. Condee (Eds.), *The Cinema of Alexander Sokurov*, (pp. 155-175). London and New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Aliyev, R. (2007). *Sovyet Dönemi ve Bağımsızlık Sonrası Azerbaycan Sineması: İdeolojik Bir Bakış*. T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Alp Tümertekin). 4. Basım. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Antonio Gramsci ve Louis Althusser. Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi, 1 (2), 56-74.
- Arabacı, N. ve Ömeroğlu, E. (2016). *Anne-Baba-Çocuk İletişimi Değerlendirme Aracı'nın (ABCİDA) Geliştirilmesi: Geçerlik Güvenirlik Çalışması*. Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 2016 (7), 1-21.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Aslan, M. ve Akıcı Tayanç, D. (2018). *Tarkovsky'nin "Ayna"sına Yansıyan Bellek: Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından "Ayna" Filminin Analizi*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (30), 301-321.
- Atabek, N. (2014). *Propaganda ve Toplumsal Kontrol. Selçuk İletişim*, 2 (4), 4-12.
- Atkinson, S. (2017). *Sosyoloji Kitabı*. (Çev. Tufan Göbekçin). 2. basım. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Avcı, N. ve Topçu, D. (2020). *Ailede Çocuk ve Ebeveyn İlişkileri*. L. Eraslan (Ed.), *Aile Sosyolojisi*. (ss.89-120). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi web-ofset.
- Balcı, Y. (1991), *SSCB'de Aile, Aile Politikaları: Karşılaştırmalı Ülkeler Panoraması*, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Balin, H. (2021). *Aile İçi Rollerde Babalığın Önemi*. Çocuk ve Medeniyet, 6 (11), 55-81.
- Baygaliyeva, A. (2003). *Sovyet Sineması ve Çok Uluslu Sovyet Sinemasından Bir Yönetmen Tölömüş Okeyev*. İstanbul Üniversitesi, Y.L Tezi.
- Bayraktar, N. (2017). *Sovyet Sonrası Rus Sineması*. Sekans Sinema Kültürü Dergisi, (4), 116-125.
- Bekcan, U. (2019). *Stalin Döneminde Sovyet Dış Politikası İdeolojiden Saptı mı? Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (36), 371-382.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi* (Çev. Şirin Tekeli), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beumers, B. (2005). *Nikita Mikhalkov: Between Nostalgia and Nationalism*. London and New York: I.B. Tauris.
- Beumers, B. (2013). *Tarkovsky's Return, or Zviagintsev's Vozvrashchenie*. In. Rimgai L. S. (Ed). *The Russian Cinema Reader*. Volume Two, The Thaw to the Present (pp.286-292). Boston: Academic Studies Press.
- Bir Analiz*. T.C. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Bird, R. (2011). *Medium Intimacy*. In B. Beumers and N. Condee (Eds.),

- Boz, M. (2019). *Anımsama, Unutuş ve Bellek: Andrey Tarkovsky'nin Nostalghia'sı Üzerine Bir İnceleme*. Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 10 (2), 263-289
- Bukareva, V. (2020). *Değişen Siyasal Yapı Bağlamında Sovyet Sinemasında Komedi Türünün Dönüşümü*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4 (1), 8-28.
- Bulut, Y. (2011). *İdeolojinin Tarihçesi*. İstanbul University Journal of Sociology, 3 (23), 183-206.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon.
- Camankulova, R. Ayhan, N. & Narınova, V. (2017). *Sovyet Belgesel Sinemasında Medya Metinleri Üzerinden İdeolojik İnşa: "Köyünün Askerleri" Belgesel Filmi Örneğinde*. MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (4), 617-625.
- Canıdemir, R. (2018). *Rusya Ülke Raporu*. Kırıkkale Ticaret ve Sanayi Odası.
- Canşen, E. (2011). *Sovyetler Birliği'nden Rusya Federasyonu'na Doğru Değişimin Yan Etkileri*. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. (24), 79-111.
- Condee, N., Prokhorov and A., Prokhorova. E. (2020). *Cinemasaurus: Introduction*. In N. Condee, A. Prokhorov and E. Prokhorova (Eds.). *Cinemasaurus Russian Film in Contemporary Context*. (pp.13-26). Boston: Academic Studies Press.
- Çakı, C. (2018). *Sovyetler Sonrası Rus Sinemasında Komünizm İdeolojisi: Amiral Filmi ve Göstergebilimsel Analizi*. Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. 1, (1), 53-68.
- Çubuk, M. (2019). *Zvyagintsev Filmlerinde Ailenin Sunumu: Göstergebilimsel*
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Demir, Z. (2021). *Değişen Toplumlarda Ailenin Değişmeyen Özellikleri*. Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD), 21 (2), 770-791.
- Diken, B. ve Laustsen, C., B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. S. Ertekin,). İstanbul: Metis.
- Eisenstein, S. M. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*, (Çev. Azmi Arna). Yol Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*, (Çev. Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1993). *Sinema Sanatı*, (Der. Jay Leyda) (Çev. Nilgün Şarman). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eraslan, L. ve Demirel, M., E. (2020). *Aile Kavramı ve Sosyolojisi*. L. Eraslan (Ed.), Aile Sosyolojisi. (ss.3-33). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi web-ofset.
- Erol, E. G. (2020). *Sovyetler Birliği'nde Radyo Yayıncılığının Afişler Üzerinden Sunumu*. TRT Akademi, 5 (9), 292-313.

- Eryürek, G. (2020). *Rusya Federasyonu Kanunlarında Haksız Rekabet*. Türkiye Adalet Akademisi Dergisi, (43), 97-114.
- Gavrov, S. (2009). *Aile ve Evlilik Kurumlarında Tarihi Değişim*. Moskova Devlet Tasarım ve Teknoloji Üniversitesi
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Haz. Cemal Güzel) 1. Baskı. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giddens, A. (2012a). *Sosyoloji Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. Ülgen Yıldız Battal). 4. Baskı. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Göktuna Yaylacı, F. (2020). *Aile, Kuşaklar ve Toplumsal Değişme*. L. Eraslan (Ed.), *Aile Sosyolojisi*. (Ss.34-59). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi web-ofset.
- Gramsci, A. (2014). *Hapishane Defterleri Felsefe ve Politika Sorunları*, (Çev. Adnan Cemgil). 7. Baskı. İstanbul: Belge yayınları.
- Gültekin, G., ve Aydınlioğlu, Ö., (2020). *Sosyal Sorumluluk Aracı Olarak Sinema: Halam Geldi Filminin Sosyolojik Analizi*. Platon'un Mağarasından Sinema Perdesine Sosyolojik Film Okumaları (73-102), Konya: Literatürk Academia.
- Güneş, E. (2013). *Tehdit Algılamaları Ekseninde Rusya'nın Yakın Dönem Kafkasya ve Orta Asya Politikası*. Akdeniz İİBF Dergisi, 13 (27), 176-203.
- Gürgen, H. (1990). *Propaganda*. Kurgu, 8 (2), 135-157.
- Güven, O. Ö., (2018). *Suçun Sosyolojisi ve Haber Söyleminde Temsili*, Gaziantep University Journal of Social Sciences, 17 (1), 176-195.
- Hamzaoğlu, H. (2021). *Rus Liberalizminin Gelişimi ve Modern Rusya Siyasetindeki Konumu*. OPUS International Journal of Society Researches, 18 (42), 5840-5875.
- Hänsen, S. (2011). *Sokurov's Cinematic Minimalism*. In B. Beumers and N. Condee (Eds.),
- Hicks, J. (2011). *Sokurov's Documentaries*. In B. Beumers and N. Condee (Eds.),
- Hobbes, T. (2007), *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*. (Çev. Semih Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hudaynazarov, B. (2003). *Sovyetler Birliği'nin Dağılma Süreci*, (N. Kruşnev ve M. S. Gorbaçov Dönemleri), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Iamlova, L. (2016). *Toplumsal Değişim ve Sinema: Sovyetler Sonrası Rus Sinemasında Sosyal Problemlerin Temsili*, T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Işıkyakar, F. (1981). *Sergey Ayzenştayn*. Kurgu, 4 (1), 230-240.
- İnceoğlu, Ç. (2014). *Sovyet Propaganda Animasyonlarında Batı ve Batılı İmgesi*. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (19), 23-40.

- Karaçay Arın, E. (2020). İdeoloji ve İdeolojik Eleştiri Paradoksunda Sinema. Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, (6), 70-90.
- Karaganov, A. S. “Sinema ve Devrim”, Edebiyat ve Sinemada Yaşayan Lenin, Çev: İsmail Yerguz, Sel Yay. İstanbul, 2009.
- Karakuş, G. (2022). *Sovyetler Birliği Neden Dağıldı?* Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 12 (2), 291-299.
- Kenez, P. (2003). *Stalin Dönemi Sovyet Sineması, Dünya Sinema Tarihi*. Çev. Ahmet Fethi. Kabalıcı Yayınları.
- Kılıç, L. (1981). *Siegfried Kracauer’ın Sinema Kuramı*. Kurgu, 4 (1), 217-229.
- Kırık, A. M. (2014). *Toplum ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Azerbaycan Sinema Tarihi*. Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi. 11 (41). 357-370.
- Kıbaroğlu, B. (2015). *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Krupskaya, N. K. (2013). *Lenin ve Halk Eğitimi*. (Çev. Ö. M. Demirel). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Kuhn, A. And Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. (Web Linked). Oxford: Oxford University Press.
- Menashe, L. (1997). *Prisoner of the Mountain*. Vol. 23, No. 1, (pp.47-49). Cineaste Publishers.
- Mills, C., W. (2007). *Toplumbilimsel Düşün*. (Çev. Ünsal Oskay). Ankara: Der Yayınevi.
- Minarlı, M. A. & Yılmaz, B. (2015). *Asya Politik Sineması Üzerine Notlar*. İnsan ve İnsan, 2 (3), 0-0.
- Nascimento, J. (2019). *Art, Cinema and Society: Sociological Perspectives*. Global Journal of Human-Social Science: C Sociology & Culture. (19), 5. 19-28.
- Nuyan, E. (2011). *Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi: R. Arnheim, S. Eisenstein, A. Tarkovsky*. Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, (16), 133-141.
- Oçak, Z. (2018). *İdeoloji Kavramına Marksist ve Post Marksist Yaklaşımlar: Karl Marks*,
- Onaran İncirlioğlu, E. ve Kılıçbay, B. (2005). *İnternet Zamanında Aile İlişkileri*. Kültür ve İletişim, 8(2) (16), 45-74.
- Oylum, R. (2016). *Rus Sineması* (Birinci baskı). İstanbul: Seyyah Kitap.
- Özdal, F. ve Aral, N. (2005). *Baba Yoksunu Olan ve Anne-Babası ile Yaşayan Çocukların Kaygı Düzeylerinin İncelenmesi*. Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi, 6 (2), 255-267.

- Özdemir, D. (2018). *Sovyetlerde Ekonomik ve Kurumsal Eşitsizliklerin Yansımaları*. Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi. 32, (4), 1107-1119.
- Özsoy, İ. (2006). *Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihi ve Evrensel Dersler*. Bilig /Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 0(39), 163- 194.
- Özsoy, M. (2017). *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski- John Gianvito*. SineFilozofi, 2 (3), 171-173.
- Öztürk, G. (2017). *Bir Propaganda Aracı Olarak Radyo*. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 2 (3), 157-174.
- Parlayandemir, G. (2022). *Türk Sinemasından Örneklerle Sinema Sosyolojisi*. 1. baskı. İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Plakhov, A. (1989). *Sovyet Sineması*, (Çev. Y. İncoğlu ve S. Çalkıvık), İstanbul: Cem Ofset.
- Qualter, T. H. (1980). *Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi*. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 35 (01).
- Rollberg, P. (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 30, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK.
- Rollberg, P. (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 30, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK.
- Saltykov, D. (2020). *Privatized Violence in the New Russian Cinema*. In N. Condee, A. Prokhorov and E. Prokhorova (Eds.) *Cinemasaurus Russian Film in Contemporary Context*. (pp.117-133). Boston: Academic Studies Press.
- Salys, L. R. (2013). *The Return (Introduction)*. In. Rimgai L. S. (Ed). *The Russian Cinema Reader*. Volume Two, The Thaw to the Present (pp.282-285). Boston: Academic Studies Press.
- Sarı C. ve Karadeniz H. (2019). *İnternet Bağımlılığının Aile İçi İlişkilere Etkisi*. Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi. 28(4), 294-298.
- Satır, M. Çetin, C. (2019). *Toplumsal Gerçekliğin İdeolojik İnşasında Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Sinemanın Rolü: Potemkin Zırhlısı Filmi Örneği*. Kurgu, 27 (2), 129-146.
- Sayın, Ö. (1999). *İdeoloji*. Sosyoloji Dergisi, (7), 0-0.
- Shlikhar, T. (2020). *Russia on the Margins?* In N. Condee, A. Prokhorov and E. Prokhorova (Eds.) *Cinemasaurus Russian Film in Contemporary Context*. (pp.156-179). Boston: Academic Studies Press.
- Şadıhanov, E. (2011). *Sovyetler Birliği'nin Dağılma Sürecinde Etkili Olan Bölge Sorunları ve Milliyetçilik Hareketleri*. İstanbul Journal of Sociological Studies, 0 (33), 1-22.

- Şahin, S. ve Aral, N. (2012). *Aile içi iletişim*. Ankara Sağlık Bilimleri Dergisi, 1 (3), 55-66.
- Şerik, Ç. Kılınçarslan, Y. (2019). *Sovyet Sinemasında İdeolojik Aygıt Olarak Çocuğun Temsili*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12 (65), 1249-1258.
- Taş Öz, P. (2019). *Toplumsal Değişimin Ahlaki Çatlağı: Elena*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (31), 495-511.
- Tataroğlu, M. (2018). *Rusya'da Kamu Hizmetlerinin Yerelleşmesi: Moskova Şehri Moy Dokumenti Çoklu Hizmet Merkezleri*. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 3 (5), 134-159.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- The Cinema of Alexander Sokurov*, (pp.13-27). London and New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- The Cinema of Alexander Sokurov*, (pp.43-58). London and New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- The Cinema of Alexander Sokurov*, (pp.90-108). London and New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Türkölmez, O. (2017). *Putin mi Rusya'yı Kurtardı, Rusya mı Putin'i Yarattı? Son Yüzyıla İlişkin Bir Değerlendirme*. PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3 (2), 17-29.
- Uğur, U. (2019). *Sinemada Orijinal, Taklit, Tekrar Metin: Potemkin Zırhlısı*. Ordu
- Ümer, E. (2017). *Filmler ve Rüyalar Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-wai Thorsten Botz- Bornstein*. SineFilozofi, 2 (3), 163-167.
- Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 9 (3), 529-537.
- Vicks, M. (2013). *Arrested Returns*. In. Rimgai L. S. (Ed). *The Russian Cinema Reader*. Volume Two, The Thaw to the Present (pp.293-301). Boston: Academic Studies Press.
- Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, E. (2018). *Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema: Söylem ve Eleştirel Söylem Analiz Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi*. İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İnif E-Dergi), 3 (1), 234-243.
- Yıldız, M. (2022). *Rusya-Ukrayna Savaşında Rusya'yı Anlamak: Tek Sorumlu Putin Mi?* Akademik Hassasiyetler, 9 (19), 143-168.
- Zencirkıran, M. (2016). *Sosyoloji*. Bursa: Dora Yayıncılık.

İnternet Kaynakları:

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_of_Christ_\(Mantegna\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lamentation_of_Christ_(Mantegna)).(Erişim Tarihi: 25.05.2023).
- https://en.wikipedia.org/wiki/little_vera. (Erişim Tarihi:09.02.2023).
- [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prisoner_of_the_Caucasus_\(story\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prisoner_of_the_Caucasus_(story)).(Erişim Tarihi: 21.02.2023).
- <https://mubi.com/tr/cast/aleksey-balabanov>. (Erişim Tarihi: 01.04.2023).
- <https://mubi.com/tr/cast/andrei-konchalovsky>. (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- <https://mubi.com/tr/cast/andrey-zvyagintsev>. (Erişim Tarihi: 01.04.2023).
- <https://mubi.com/tr/cast/pavel-lungin>. (Erişim Tarihi: 30.03.2023).
- <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/rus-burokrasisi-eski-gicirtili-bir-araba-gibi/802170>.(Erişim Tarihi: 10.08.2023).
- <https://www.evrensel.net/haber/291157/sovyet-gorselleri-afislerle-sovyet-tarihi>.(Erişim Tarihi: 10.11.2022).
- <https://www.gzt.com/jurnalist/amerika-tarhinin-en-buyuk-kaosu-orson-welles-radyo-yayini-2571441>.(Erişim Tarihi: 10.11.2022).
- https://www.kinoglaz.fr/index.php?lang=gb&page=cinema_postsovietique_1992-2005. (Erişim Tarihi:10.02.2023).