

KIRGIZİSTAN-TÜRKİYE MANAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

SOVYET SİNEMASINDA KRUŞÇEV DÖNEMİ VE
KÜLTÜREL KİMLİK GÖRÜNÜMLERİ

(DOKTORA TEZİ)

BANU ERDOĞAN ÇAKAR

BİŞKEK 2022

KIRGIZİSTAN-TÜRKİYE MANAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

SOVYET SİNEMASINDA KRUŞÇEV DÖNEMİ VE
KÜLTÜREL KİMLİK GÖRÜNÜMLERİ

(DOKTORA TEZİ)

BANU ERDOĞAN ÇAKAR

Danışman
Doç. Dr. Niyazi AYHAN

BİŞKEK 2022

ETİK BEYAN

Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim-Öğretim Tez Hazırlama ve Yazma Yönergesine uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi; tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu; tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi; kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı; bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildiririm. Aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

31 / 05 / 2022

Banu ERDOĞAN ÇAKAR

ЭТИКАЛЫК ТАЛАПТАР

Диссертациялык иш Кыргыз-Түрк «Манас» университетинин Коомдук илимдер институтунун «Магистрдик жана доктордук диссертация жазуу эрежелерине» ылайык жазылып, диссертацияда берилген маалыматтар, эмгектер жана документтер академиялык жана этикалык эрежелерди сактоо менен пайдаланылды. Ар кандай булактардан, отчеттордон алынган маалыматтар илимий жана моралдык эрежелерге ылайык берилди. Диссертацияда колдонулган бардык адабияттарга жана булактарга шилтеме жасалды. Диссертациянын оригиналдуулугуна ынандырып кете алам. Эгерде, эрежелердин бузулгандыгы аныкталса, мага каршы колдонула турган укуктук жоопкерчиликти тартууга даярмын.

31 / 05 / 2022

Бану ЭРДОГАН ЧАКАР

TEZ ONAYI



Протокол



ÖZ

Yazar : Banu Erdoğan Çakar
Üniversite : Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
Anabilim Dalı : İletişim Bilimleri
Tezin Niteliği : Doktora Tezi
Sayfa Sayısı : xxxiii + 308
Mezuniyet Tarihi:20.06.2022
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Niyazi AYHAN

SOVYET SİNEMASINDA KRUŞÇEV DÖNEMİ VE KÜLTÜREL KİMLİK GÖRÜNÜMLERİ

Sovyetler Birliği tarihi toplumsal ve politik olaylar açısından üç önemli kırılma yaşamıştır. İlki Lenin ile başlayan Sovyetler Birliği çatısı altında yeni bir kültür yaratma çabasının görüldüğü dönem, ikincisi Stalin'in baskılarıyla hissedilen sosyalist kültür oluşturma gayesiyle insanların tek tipleştirildiği dönem, üçüncüsü ise insan hakları ihlalleriyle dolu ikinci dönemde yapılan hataların telafi edilmeye çalışıldığı dönemdir. Bu dönem Stalin'in ölümünün ardından Kruşçev'in iktidara gelmesiyle başlamış, Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla sonlanmıştır. Çalışmanın evrenini oluşturan Çözülme dönemi olarak adlandırılan Kruşçev döneminde Sovyetler Birliği tarihinde gözle görülür bir şekilde toplumsal dönüşüm yaşanmıştır. Siyasi ve sosyal çelişkileri de bünyesinde barındıran Kruşçev döneminde yaşanan yenilikçi gelişim ve insana odaklanılarak insani değerlerin yeniden gündeme gelmesi Sovyetler Birliği'ni yeni bir bakış açısıyla ele almaya imkân sağlamıştır.

Stalin'in ardından totalitarizmden otoriterizme evrilen yönetim anlayışı sinema alanında da etkisini göstermiştir. Kruşçev ile birlikte Sovyet sinemasında tam olarak Lenin'in hayalini kurduğu burjuvaya ve azınlık ideolojisi tekeline karşın özgür bir anlayış hâkim olmuştur. Sansür alanında yaşanan yumuşama Lenin dönemi erken dönem Sovyet sinemasında olduğu gibi sinemacıların yeni arayışa girmesini sağlamıştır. Bu durum sinemada yaratıcılık ve estetik anlayışını yeniden gündeme getirmiştir. Fikir üreten insanlarla birlikte sinemacıların rehabilite edilmesiyle Stalin kültü altında tek tipleşen filmlerin yerini, yeni arayışların olduğu, ulusal ve uluslararası film festivallerinde boy gösteren filmler almıştır. Ayrıca ulus sinemalarının doğması ve gelişimi açısından önem arz eden sinematografik örgütlenmeye imkân verilmiştir. Bu sayede uluslar kendi sinemalarını icra etme fırsatına ve kontrollü de olsa kültürel kimliklerini yansıtabilecekleri bir mecraya sahip olmuşlardır.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmanın amacı Kruşçev dönemi Sovyet sinemasını Kruşçev iktidarında yaşanan sosyo-politik ve ekonomik gelişmeler çerçevesinde ele alarak dönemi 15 cumhuriyet birliği sineması özelinde incelemek ve ekrana yansıyan kültürel kimlik temsillerini açığa çıkarmaktır. Bu amaçla çalışmada dönemin dokusunun doğru olarak algılanabilmesi için Kruşçev dönemi Sovyet sineması incelenmeden önce Kruşçev döneminde yaşanan sosyo-politik ve ekonomik gelişmeler dış politika, ekonomi, eğitim, bilim ve teknik alanında yapılan reformlar çerçevesinde önceki dönemlerle kıyaslanarak ele alınmıştır. Dönemin yapısına dair oluşan perspektif eşliğinde Sovyet

sineması incelenmiştir. Kruşçev dönemi öncesi Sovyet sineması, Sovyet sinemasının doğuşundan itibaren hangi ideolojik görüşle şekillendiği, kurgu ve montajda deneysel dönemin Sovyet sinemasına kazandırdıkları, Stalin ile başlayan sansür ve savaşın sonucunda ortaya çıkan Malokartine dönemi kapsamında genel bir çerçevede resmedilmiştir. Çalışmanın odak noktasında olan Kruşçev dönemi, Sovyet sineması sinematografik modernleşme, ortaya çıkan yeni bakış açıları, şiirsel anlatıyla yeni estetik anlayışı, yeni arayışlar ve sinematografik örgütlenmeyle ulus sinemalarının yükselişi üzerinden belirlenen karakteristik özellikler kapsamında incelenmiştir. Dönemin sinemasının gelişimini ulus sinemaları bazında daha detaylı irdeleyebilmek adına Sovyetler Birliği bünyesinde yer alan 15 cumhuriyetin sinemaları doğdukları günden Çözülme dönemine kadarki süreçte ayrıca ele alınmıştır. Burada literatüre dayalı olarak ülke sinemaları Slav sineması, Baltık sineması, Moldova sineması, Orta Asya sineması ve Transkafkasya sineması olmak üzere gruplandırılmıştır.

Çalışma kapsamında amaçlı örneklem yöntemiyle her bir grubu temsilen toplam beş olmak üzere birer film seçilmiştir. Film seçimlerinde farklı kriterler göz önüne alınmıştır. Rusya, Ukrayna ve Belarus Cumhuriyeti'nden oluşan Slav sinema grubundan Rusya sinemasının seçilmesinde sadece sinema değil, tüm kültürel ve politik alanlarda diğer cumhuriyetlere öncülük etmesi, merkezi konumda olması ve uzman görüşü etkili olmuştur. Estonya, Litvanya ve Letonya Cumhuriyeti'nden oluşan Baltık sinema grubunda Litvanya sinemasının seçilmesinde filmlere ulaşılabilirlik, Rusça dublajlarının olması ve uzman görüşü etkili olmuştur. Moldova sinema grubunun tek ülkeden oluşması Moldova sinemasının seçilmesini kaçınılmaz kılmıştır. Kırgızistan, Kazakistan, Türkmenistan, Özbekistan ve Tacikistan Cumhuriyeti'nden oluşan Orta Asya sinema grubundan Kazakistan sinemasının seçilmesinde grup içerisindeki başarısı, Türkçe literatüre sağlayacağı katkı ve uzman görüşü etkili olmuştur. Azerbaycan, Gürcistan ve Ermenistan Cumhuriyeti'nden Gürcistan sinemasının seçilmesindeki etken ise tıpkı Rusya sinemasında olduğu gibi ülkenin Sovyet sinemasında elde ettiği başarı olmuştur. Buna göre çalışmanın örneklemini Rusya sinemasından Мне двадцать лет (Mne dvatsat let), Litvanya sinemasından Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon), Moldova sinemasından Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем), Kazakistan sinemasından Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) ve Gürcistan sinemasından Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmleriyle sınırlandırılmıştır. Çalışmada literatüre dayalı olarak kültürel kimlik görünümüleri artefaktlar, toplumsal değerler, tören ve kutlamalar, kahraman ve hikayeler, örfler olmak üzere kategorize edilmiştir. Belirlenen kategoriler üzerinden filmlerde kültürel kimlik görünümünün temsillerine yönelik analiz yapılmıştır. Analiz yöntemi olarak çalışmada belirlenen kültürel kimlik görünümünün sistematik olarak ele alınması amacıyla içerik analizi ve kültürel temsillerin metinsel çözümlemelerine yönelik özgün bir yöntem olan göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak filmlerde kültürel kimlik görünümünün izi sürülmüştür. Böylece içerik analizi yönteminde ulaşılan yüzeysel bulguların göstergebilimsel çözümlemeyle gömülü anlamları açığa çıkarılmıştır. Ayrıca film çözümlemelerinde filmin anlatı ve anlatım yapısı da ihmal edilmemiştir.

Çalışmada sonuç olarak, kültürel kimlik görünümülerinden artefaktlara en fazla Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminin yer verdiği görülmüştür. Diğer dört filmde artefakt kategorisinde kamusal alan en fazla ekrana yansırken, Mne dvatsat let (Мне

двадцать лет) filminde Stalin'in komün hayat anlayışının tersine özel alan kullanılmıştır. Film bu yönüyle de diğer dört filmden ayrılmıştır. Kültürel kimlik görünümlerinden toplumsal değer unsurlarına en fazla yer veren film Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi olmuştur. Filmde toplumsal değer yardımlaşma davranışı ile yer almıştır. Toplumsal değer kategorisinde diğer filmlere bakıldığında toplumsal değer en fazla uygun görünmeyen davranış üzerinden temsil edildiği görülmektedir. Toplumsal değer Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde muhbirlik, Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde korumacı annelik ve Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde şiddet davranışı üzerinden verilmiştir. Kültürel kimlik görünümlerinden tören ve kutlama kategorisinde en fazla ekran süresi 1 Mayıs kutlamalarıyla Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmine aittir. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde cenaze törenine, Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde çoban bayramına yer verilirken, Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) ve Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmlerinde herhangi bir tören ve kutlamaya rastlanmamıştır. Kültürel kimlik görünümünden kahramanlar ve hikayeler kategorisinde en fazla temsile yer veren film Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) olmuştur. Filmde kahraman olarak Lenin ideolojisiyle tanınan Vladimir Mayakovskiy karşımıza çıkmaktadır. Mayakovskiy üzerinden Lenin'e dolaylı olarak yapılan gönderme bu kategoride Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) ve Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmlerinde direkt olarak Lenin'in ekrana yansıtılmasıyla yapılmıştır. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde II. Dünya Savaşı anılırken, Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde herhangi bir kahraman ve hikâyeye rastlanmamıştır. Kültürel kimlik görünümünden örf kategorisine en fazla temsile yer veren film olarak Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi karşımıza çıkmaktadır. Filmde boş zaman değerlendirme aktivitesi olarak dönemin gençlerinin yeni eğlence tarzıyla verdikleri parti yer almıştır. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) ve Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmlerinde en fazla eşarp temsiline, Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde cenaze marşına, Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde ise geleneksel Kazak erkek kıyafetine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çözülme Dönemi, Kruşçev Reformları, Sovyet Sineması, Kültürel Kimlik

КЫСКАЧА МАЗМУНУ

Даярдаган : Бану Эрдоган Чакар
Университет : Кыргыз-Түрк «Манас» Университети
Багыты : Коммуникация илимдери
Иштин сыпаты : Доктордук диссертация
Беттердин саны : xxxiii + 308
Бүтүрүү датасы : 20.06.2022
Илимий жетекчи : Доц. Др. Ниязи Айхан

Совет киносунда Хрущев мезгили жана маданий иденттүүлүк аспектилери

Советтер Союзу тарыхый коомдук жана саясий окуялардын алкагында үч маанилуу кыйын кырдаалды башынан өткөргөн. Биринчиси, Ленинден тарта башталган Советтер Союзунун негизинде жаңы маданиятты түзүү аракети жүргүзүлгөн мезгил, экинчиси, Сталиндик кысым аркылуу социалисттик маданиятты түзүү максатында адамдардын стандартташтырылган мезгил, үчүнчүсү, адам укуктарынын бузулушуна толгон экинчи мезгилде кетирилген каталардын ордун толтурууга аракет жасалган мезгил. Бул мезгил Сталин көз жумгандан кийин Хрущевдин бийликке келиши менен башталып, Советтер Союзунун тарашы менен аяктаган. Изилдөө ишинин ааламын түзгөн “Жазгы баар мезгили” деп аталган Хрущевдин мезгилиндеги Советтер Союзунун тарыхында көзгө көрүнөрлүк коомдук өзгөрүүлөр болгон. Саясий жана социалдык карама-каршылыктарды камтыган Хрущевдин мезгилиндеги инновациялык өнүгүү жана адам баласынын көңүлүн буруу менен адамдык баалуулуктардын кайра жаралышы Советтер Союзуна жаңы көз караш аркылуу иш алып баруу мүмкүнчүлүгүн түзгөн.

Сталинден кийинки тоталитаризмден авторитаризмге өткөн башкаруу түшүнүгү кинематографияга дагы өз таасирин тийгизген. Хрущев менен советтик кинематографияда Ленин кыялданган буржуазия жана азчылык идеологиясынын монополиясына карабастан, кинематографияда эркин түшүнүү үстөмдүк кылган. Цензура тармагындагы калыбына келе баштаган мурдагы абал Лениндик мезгилдеги алгачкы советтик кинематография сыяктуу эле режиссёрлордун жаңы изденүүсүнө шарт түзгөн. Бул жагдай кинематографияда чыгармачылык менен эстетиканы кайрадан күн тартибине алып келген. Түрдүү идеяларга ээ болгон адамдар менен бирге режиссерлордун реабилитацияланышы Сталиндик культтун негизинде стандартташтырылган тасмалардын ордуна жаңы изденүүлөрдү пайда кылган, улуттук жана эл аралык кинофестивалдарга чыккан тасмалар пайда боло баштаган. Мындан тышкары улуттук кинематографиянын жаралышы жана өнүгүшү үчүн маанилүү болгон кинематографиялык уюмдарды түзүү мүмкүнчүлүгү пайда болгон. Ушундан улам түрдүү улуттар өз кинематографияларын көрсөтүү мүмкүнчүлүгүнө жана көзөмөлгө алынгандыгына карабастан, маданий иденттүүлүгүн чагылдыра ала турган чөйрөгө ээ боло башташкан.

Бардык бул маалыматтардын алкагында изилдөө ишинин максаты Хрущевдик мезгилиндеги советтик кинематографияга ошол учурдагы коомдук саясий жана экономикалык өнүгүүлөрдүн алкагында көз чаптырып, ошол мезгилди 15 республикалык союздун кинематографиясынын алкагында изилдеп, экранда чагылдырылган маданий иденттүүлүктүн көрүнүштөрүн ачып берүү. Мына ушул максатта изилдөө ишинде ошол мезгилдин кабыл алынышы үчүн Хрущевдин мезгилиндеги советтик кинематографияны карап чыгуудан мурда ошол учурдагы коомдук саясий жана экономикалык өнүгүүлөр, тышкы саясат, экономика, билим берүү, илим жана техникалык тармактарда жасалган реформалардын алкагында мурунку мезгилдер менен салыштырылган. Ошол мезгилдин түзүлүшүнүн перспективасынын негизинде советтик кинематография каралып чыкты. Хрущевдик мезгилге чейинки советтик кинематография, советтик кинематография жаралгандан тарта кандай идеологиялык көз караш менен калыптанган, фантастика жана монтажда эксперименталдык мезгилдин советтик кинематографияга эмне пайда алып келгендигин, Сталин менен башталган цензуранын жана согуштун натыйжасында пайда болгон Малокартин доорунун контекстинде жалпы алкакта сүрөттөлгөн. Изилдөө ишинин өзөгүн түзгөн Хрущевдик мезгилдеги советтик кинематографиянын кинематографиялык жактан модернизацияланышы, пайда болгон жаңы көз караштар, поэтикалык баяндоо менен жаңы эстетикалык түшүнүк, жаңы изденүүлөр жана кинематографиялык уюм менен улуттук кинематографиялардын өсүшү аркылуу аныкталган өзгөчөлүктөрдүн алкагында каралып чыкты. Ошол мезгилдеги кинематографиянын өнүгүшүн улуттук кинематографиянын негизинде кененирээк карап чыгуу максатында Советтер Союзунун курамындагы 15 республиканын кинематографияларынын пайда болушунан тарта Жазгы баар мезгилине чейин өзүнчө талкууланган. Бул жерде адабияттын негизинде өлкөнүн кинематографиялары Славян кинематографиясы, Балтика кинематографиясы, Молдова кинематографиясы, Орто Азия кинематографиясы жана Закавказье кинематографиясы болуп топтоштурулган.

Изилдөөнүн алкагында максаттуу тандоо ыкмасын колдонуу менен ар бир топтун өкүлү катары жалпысынан беш тасма тандалып алынган. Тасмаларды тандоо учурунда ар түрдүү критерийлер эске алынган. Россия, Украина жана Белоруссия республикаларынан турган Славян кинематографиясы тобунун ичинен Россия кинематографиясын тандоодо жалгыз гана кинематография эмес, бардык маданий жана саясий тармактарда башка республикаларга жол көрсөтүп, борбордук позицияда болуусу жана эксперттин пикири таасирин тийгизген. Эстония, Литва жана Латвия республикаларынан турган Балтика кинематография тобунун ичинен Литва кинематографиясын тандоодо тасмалардагы жеткиликтүүлүк жана орусча дубляждардын болуусу жана жана эксперттин пикири таасирин тийгизген. Молдова кинематографиялык тобунун бир мамлекеттен тургандыгы Молдова кинематографиясынын тандалуусуна жакшы мүмкүнчүлүк түзгөн. Кыргызстан, Казакстан, Түркмөнстан, Өзбекстан жана Тажикстан республикаларынан турган Орто Азия кинематография тобунан Казакстан кинематографиясынын тандалуусунда анын ийгилиги, түрк адабиятына кошкон салымы жана эксперттин пикири таасир тийгизген. Азербайжан, Грузия жана Армения республикаларынан грузин кинематографиясынын тандалышындагы негизги фактор болуп орус кинематографиясы сыяктуу советтик

кинематографияда жетишилген ийгиликтери болгон. Демек, изилдөөнүн үлгүсү катары Россия кинематографиясынан “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы, Литва кинематографиясынан “Сыя көк горизонт” тасмасы, Молдова кинематографиясынан “Адам күндү ээрчийт” тасмасы, Казакстан кинематографиясынан “Менин атым кожа” тасмасы, Грузия кинематографиясынан “Лурджа Магданы” тасмалары менен чектелген. Изилдөө ишинде адабиятка таянып, маданий иденттүүлүк аспектилерин артефакт, коомдук баалуулуктар, жөрөлгө жана салтанаттар, каармандар жана окуялар, каада-салттар категориясына бөлүнгөн. Белгиленген категориялар аркылуу тасмалардагы маданий иденттүүлүк аспектилеринин чагылдырылышы боюнча талдоо жүргүзүлдү. Изилдөө ишинде талдоо ыкмасы катары аныкталган маданий иденттүүлүк аспектилерин системалуу түрдө чечүү үчүн, мазмунга анализ жасоо маданий көрүнүштөрдү тексттик талдоо жана талдоо үчүн уникалдуу ыкма болуп саналган семиотикалык талдоо ыкмасын колдонуу менен тасмаларда маданий иденттүүлүк аспектилерине байкоо жүргүзүлдү. Ошентип, мазмундук анализ методундагы үстүртөн табылгалардын камтылган маанилери семиотикалык талдоо аркылуу ачылды. Мындан тышкары, тасманы талдоодо тасманын баяндоочусу жана баяндоочу түзүлүшү дагы көз жазымда калган жок. Изилдөө ишинин жыйынтыгында маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен артефакттар көбүнчө “Мен жыйырма жаштамын” тасмасында кездешкендиги байкалат. Калган төрт тасмада коомдук мейкиндик көбүнчө экранда чагылдырылса, “Мен жыйырма жаштамын” тасмасында Сталиндин жамааттык жашоо түшүнүгүнө карама-каршы келген жеке мейкиндик колдонулган. Бул жагынан тасма башка төрт тасмадан айырмаланат. Маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен социалдык баалуулук элементтерине басым жасаган тасма катары “Адам күндү ээрчийт” тасмасы эсептелет. Тасмада коомдук баалуулук бири-бирине жардам берүү жүрүм-туруму аркылуу чагылдырылат. Коомдук баалуулук категориясындагы башка тасмаларга көз чаптыра турган болсок, коомдук баалуулуктун көбүнчө туура эмес жүрүм-турум аркылуу берилгендиги байкалат. Коомдук баалуулук “Мен жыйырма жаштамын” тасмасында маалымат берүүчү, “Сыя көк горизонт” тасмасында коргоочу эненин жана “Менин атым Кожа” тасмасында зордук-зомбулук аркылуу чагылдырылган. Маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен жөрөлгө жана азем категориясынан 1-май майрамдары көбүнчө “Мен жыйырма жаштамын” тасмасына таандык. “Адам күндү ээрчийт” тасмасында чагылдырылган сөөк коюу жөрөлгөсү жана “Менин атым Кожа” тасмасында чагылдырылган чабандын майрамы, ал эми “Сыя көк горизонт” тасмасында майрамдарга көп басым жасалган эмес. Маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен каармандар жана окуялар категориясын камтыган тасма катары “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы эсептелет. Тасмада каарман катары лениндик идеология аркылуу белгилүү болгон Владимир Маяковский кездешет. Маяковский аркылуу Ленинге кыйыр түрдө шилтеме жасалган бул категорияда “Адам күндү ээрчийт” жана “Менин атым Кожа” тасмасында Ленинди экрандан түзмө-түз көрсөткөн. “Сыя көк горизонт” тасмасында экинчи дүйнөлүк согушту эскерүү учурунда “Лурджа Магданы” тасмасында эч кандай каармандар жана окуялар кездешкен эмес. Маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен каада-салт категориясына басым жасаган тасма катары “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы эсептелет. Убакытты өткөрүү

максатында жаштар тарабынан уюштурулган кече чагылдырылат. “Сыя көк горизонт” жана “Лурджа Магданы” тасмасында көбүнчө жоолукка басым жасалып, “Адам күндү ээрчийт” тасмасында жаназа маршына, “Менин атым Кожа” тасмасында салттуу казак эркек кийимдери чагылдырылат.

Ачкыч сөздөр: Жазгы баар мезгили, Хрущев реформалары, Советтик кино, маданий иденттүүлүк



АБСТРАКТ

Автор : Бану Эрдоган Чакар
Университет : Кыргызко-Түрецкий Университет «Манас»
Направление : Журналистика
Вид диссертации : Докторская диссертация
Количество страниц : xxxiii + 308
Дата защиты : 20.06.2022
Научный руководитель: Доц. Др. Ниязи АЙХАН

Хрущевский период и культурная идентичность в советском кино

Советский Союз пережил три важных перелома в плане исторических общественно-политических событий. Первый — это период, когда были замечены усилия по созданию новой культуры во времена Советского Союза начавшиеся с Ленина, второй — это период, когда люди были стандартизированы с целью создания социалистической культуры под давлением Сталина, а третий был периодом, когда ошибки, допущенные во втором периоде, где было полно нарушений прав человека, пытались исправить. Этот период начался с приходом к власти Хрущева после смерти Сталина и закончился распадом Советского Союза. В хрущевский период, который называют периодом распада, является объектом исследования. В данный период в истории Советского Союза произошли заметные социальные преобразования. Развитие новаторского характера, пережитое в хрущевскую эпоху, которое также включало в себя политические и социальные противоречия, и возрождение общечеловеческих ценностей путем сосредоточения внимания на человеке, позволило посмотреть на Советский Союз с новой точки зрения.

Понимание управления, эволюционировавшее после Сталина от тоталитаризма к авторитаризму, проявило себя и в области кинематографии. При Хрущеве в советском кино восторжествовало свободное взаимопонимание, несмотря на монополию буржуазии и идеологии меньшинства, о которой мечтал Ленин. Смягчение в области цензуры, как и в раннем советском кино ленинского периода, дало возможность кинематографистам искать новые идеи. Эта ситуация снова вывела на повестку дня творчество и эстетику. С реабилитацией кинематографистов вместе с людьми, производившими идеи, на смену стандартизированным под культ Сталина фильмам пришли фильмы, появлявшиеся на отечественных и международных кинофестивалях с новыми идеями. Кроме того, разрешалась кинематографическая организация, имеющая важное значение для зарождения и развития кинематографии. Таким образом, республики в составе Союза получили возможность, хотя и под контролем, создавать свои собственные фильмы и среду, в которой они могут репрезентовать свою культурную самобытность.

В свете всей этой информации цель исследования состоит в том, чтобы выявить репрезентации культурной идентичности, отраженные на экране, путем изучения советского кино хрущевского периода в рамках социально-политических

и экономических процессов, переживаемых в период правления Хрущева исследуя период в разрезе кинематографии 15 республик Союза. С этой целью, прежде чем рассматривать советскую кинематографию хрущевского периода, общественно-политические и экономические события хрущевского периода сравнивались с предыдущими периодами в рамках реформ, проведенных в области внешней политики, экономики, образования, науки и техники, чтобы правильно воспринять особенности периода в этом исследовании. Советское кино рассмотрено с точки зрения структуры эпохи. А Советское кино до хрущевской эпохи изображено в общих чертах в контексте малокартинной эпохи, возникшей в результате цензуры и войны, начавшейся при Сталине, с учетом того, с каким идеологическим воззрением формировалось советское кино с момента его зарождения и какой экспериментальный период привнесен в советское кино в монтаже. Советское кино хрущевской эпохи, находящееся в центре внимания исследования, рассмотрено в рамках характерных черт, определяемых кинематографической модернизацией, появлением новых перспектив, нового эстетического осмысления с поэтическим повествованием, новыми поисками и возрождением национальных кинематографов. Чтобы более подробно рассмотреть развитие кинематографии того периода на базе национальных фильмов, отдельно были рассмотрены фильмы 15 республик, которые были в составе Советского Союза со дня их рождения до периода распада. Здесь, на основании литературы, кинематография республик группируются как славянское кино, балтийское кино, молдавское кино, среднеазиатское кино и закавказское кино.

В рамках исследования было отобрано пять фильмов, представляющих каждую группу, с использованием метода целенаправленной выборки. При выборе фильма учитывались разные критерии. Российское кино было выбрано из славянской киногруппы, состоящей из республик России, Украины и Белоруссии в связи с тем, что Россия выступает лидером среди других постсоветских славянских республик и имеет центральное положение и экспертное мнение не только в кинематографе, но и во всех культурно-политических областях. Наличие общедоступных фильмов, русской озвучки и мнения экспертов сыграли решающую роль при выборе литовского кино из Балтийской киногруппы, состоящую из Эстонской, Литовской и Латвийской республик. Тот факт, что молдавская киногруппа состоит из одной страны, сделал выбор в пользу молдавского кино неизбежным. Успех казахстанского кино, наличие литературы на турецком языке и мнения экспертов повлияли на выделение казахстанского кино из среднеазиатской киногруппы, состоящей из республик Кыргызстан, Казахстан, Туркменистан, Узбекистан и Таджикистан. Фактором отбора грузинского кино из Азербайджанской Республики, Грузии и Армении был обоснован тем, что оно добилось успеха в советском кино. Выборка исследования включает в себя фильмы: «Мне двадцать лет» из российских фильмов, «Голубой горизонт» из литовских фильмов, «Человек идет за солнцем» из молдавских фильмов, «Меня зовут Кожа» из казахстанских фильмов и «Лурджа Магданы» среди грузинских фильмов. В исследовании, основанном на литературе, аспекты культурной идентичности были классифицированы как «артефакты», «социальные ценности», «церемонии и праздники», «герои и истории» и «обычаи». Был проведен анализ репрезентации аспектов культурной идентичности в фильмах через определенные

категории. Чтобы систематически обращаться к аспектам культурной идентичности, определенным в исследовании в качестве метода анализа, аспекты культурной идентичности были прослежены в фильмах с использованием метода семиотического анализа, который является уникальным методом для текстового анализа культурных репрезентаций и контент-анализа. Таким образом, заложенные смыслы поверхностных находок, полученные в методе контент-анализа, были выявлены с помощью семиотического анализа. Кроме того, при анализе фильма не пренебрегали нарративом и повествовательной структурой фильма.

В результате исследования выяснилось, что фильм “Мне двадцать лет” включает в себя в основном артефакты из аспектов культурной идентичности. В остальных четырех фильмах публичное пространство в основном отражалось на экране в категории артефактов, но в фильме “Мне двадцать лет” использовалось личное пространство, вопреки сталинскому пониманию общественной жизни. В этом отношении фильм отличается от остальных четырех фильмов. “Человек идёт за солнцем” был фильмом, в котором больше всего кадров уделялось элементам социальной ценности с точки зрения культурной идентичности. В фильме социальная ценность отражается в проявлении помощи друг другу. Когда мы смотрим на другие фильмы из категории социальных ценностей, то видим, что социальная ценность в основном представлена не уместным поведением. Социальная ценность в фильме “Мне двадцать лет” представлена в образе разоблачителя, в “Голубом горизонте” в образе матери защитницы и в “Меня зовут Кожа” посредством агрессивного поведения. Среди аспектов культурной идентичности в категории “церемония и празднования” наибольшее экранное время принадлежит празднованию 1 мая в фильме “Мне двадцать лет”. Данная категория показана похоронами в фильме “Человек идёт за солнцем”, пастушим пиром в фильме “Меня зовут Кожа”, в фильмах “Голубой горизонт” и “Лурджа Магданы” не выявлены какие-либо празднования и церемонии. В фильме “Мне двадцать лет” больше всего показана категория “герои и истории” с точки зрения культурной идентичности. В данном фильме в роли героя выступает известный своей ленинской идеологией, Владимир Маяковский. В то время как в “Мне двадцать лет” косвенная ссылка на Ленина была показана через Маяковского, в фильмах “Человек идёт за солнцем” и “Меня зовут Кожа” было показано на прямую в кадрах, где Ленин показан на экране. Категория “герои и истории” в фильме “Голубой горизонт” показаны через кадры о Второй мировой войне, а в фильме “Лурджа Магданы” не было найдено героев и историй. “Мне двадцать лет” — фильм, в котором наиболее полноценно представлена категория “обычаев” среди аспектов культурной идентичности. В фильме есть кадры, где проходит вечеринка, которую молодые люди того времени устраивают как развлечение во время досуга. В фильмах “Голубой горизонт” и “Лурджа Магданы” данная категория отражается в платках, что олицетворяет культуру народа, а в фильме “Человек идёт за солнцем” через похоронный марш, в фильме «Меня зовут Кожа» традиционная мужская одежда выступает как элемент обычаев.

Ключевые слова: Период Оттепели, Хрущевские реформы, Советское кино, культурная идентичность.

ABSTRACT

Author : Banu Erdogan Chakar
University : Kyrgyz-Turkish Manas University
Department : Communication Sciences
Nature of thesis : Doctoral thesis
Number of pages : XXXIII + 308
Date of graduate : 20.06.2022
Supervisor : Associate Professor Dr. Niyazi AIKHAN

KHRUSHCHEV PERIOD AND CULTURAL IDENTITY ASPECTS IN SOVIET CINEMA

The Soviet Union experienced three important turning points in terms of historical socio-political events. The first was the period when efforts to create a new culture under the Soviet Union began with Lenin, the second was the period when people were standardized to create a socialist culture under pressure from Stalin, and the third was the period when mistakes made in the second period, where human rights violations were rife, were tried to be corrected. This period began with Khrushchev's rise to power after Stalin's death and ended with the dissolution of the Soviet Union. The Khrushchev period, which is called the disintegration period, is the object of the study. This period saw notable social transformations in the history of the Soviet Union. The innovative development experienced during the Khrushchev era, which also included political and social contradictions, and the revival of universal human values by focusing on the individual, allowed the Soviet Union to be viewed from a new perspective.

The understanding of governance that evolved after Stalin from totalitarianism to authoritarianism also manifested itself in the field of cinema. Under Khrushchev, free understanding prevailed in Soviet cinema, despite the monopoly of the bourgeoisie and the minority ideology dreamt of by Lenin. The easing of censorship, as in the early Soviet cinema of the Leninist period, enabled filmmakers to seek new ideas. This situation put creativity and aesthetics back on the agenda. With the rehabilitation of filmmakers along with the people who produced the ideas, films standardized to the cult of Stalin were replaced by films that appeared at domestic and international film festivals with new ideas. In addition, cinematographic organization was allowed, which was important for the birth and development of cinematography. Thus the republics within the Union were

given the opportunity, albeit under control, to create their own films and an environment in which they could represent their cultural identities.

In light of all this information, the aim of the study is to identify representations of cultural identity reflected on the screen by examining the Soviet cinema of the Khrushchev period within the framework of socio-political and economic processes experienced during the Khrushchev rule examining the period in terms of cinema of the 15 republics of the Union. To this end, before examining the Soviet cinematography of the Khrushchev period, the socio-political and economic events of the Khrushchev period were compared to the previous periods within the reforms carried out in foreign policy, economy, education, science and technology in order to properly perceive the specifics of the period in this study. Soviet cinema is examined in terms of the structure of the era. And Soviet cinema before the Khrushchev era is depicted in general terms in the context of the Malokartin era, which arose from censorship and the war that began under Stalin, considering the ideological outlook with which Soviet cinema was shaped from its inception and the experimental period brought to Soviet cinema in montage. The Soviet cinema of the Khrushchev era, which is the focus of the study, is examined within the characteristic features defined by cinematic modernization, the emergence of new perspectives, a new aesthetic understanding with a poetic narrative, new searches, and the revival of national cinematography. To examine in more detail the development of cinematography of that period on the basis of national films, the films of the 15 republics that were part of the Soviet Union from their birth to the period of disintegration were examined separately. Here, based on the literature, the cinematography of the republics is grouped as Slavic cinema, Baltic cinema, Moldavian cinema, Central Asian cinema, and Transcaucasian cinema.

The study selected five films representing each group using the purposive sampling method. Different criteria were taken into account when selecting a film. Russian cinema was chosen from a Slavic film group consisting of the republics of Russia, Ukraine, and Belarus due to the fact that Russia acts as a leader among other post-Soviet Slavic republics and has a central position and expert opinion not only in cinematography, but also in all cultural and political areas. The availability of publicly available films, Russian dubbing and expert opinions played a decisive role in the selection of Lithuanian

cinema from the Baltic Cinema Group, consisting of the Estonian, Lithuanian and Latvian republics. The fact that the Moldovan film group consists of one country made the choice in favour of the Moldovan cinema inevitable. The success of Kazakh cinema, the availability of literature in Turkish, and expert opinions influenced the selection of Kazakh cinema from the Central Asian group, which consists of the republics of Kyrgyzstan, Kazakhstan, Turkmenistan, Uzbekistan, and Tajikistan. The selection of Georgian cinema from the Republics of Azerbaijan, Georgia, and Armenia was based on its success in Soviet cinema. The study sample includes "I am twenty years old" (Мне двадцать лет) from Russian films, "Blue Horizon" (Голубой горизонт) from Lithuanian films, "Man Walks After the Sun" (Человек идет за солнцем) from Moldovan films, "My Name is Kojan" (Меня зовут Кожа) from Kazakh films, and "Lurja Magdany" (Лурджа Магданы) among Georgian films. The literature-based study classified aspects of cultural identity as "artifacts," "social values," "ceremonies and holidays," "heroes and stories," and "customs." The representation of aspects of cultural identity in films through specific categories was analyzed. In order to systematically address the aspects of cultural identity identified in the study as a method of analysis, aspects of cultural identity were traced in the films using the method of semiotic analysis, which is a unique method for textual analysis of cultural representations and content analysis. Thus, the embedded meanings of surface findings from the content analysis method were revealed through semiotic analysis. In addition, the analysis of the film did not neglect the narrative and narrative structure of the film.

The study found that the film "I am twenty years old" included mostly artifacts from aspects of cultural identity. In the other four films public space was mostly reflected on the screen in the category of artifacts, but the film "I am Twenty Years Old" used personal space, contrary to the Stalinist understanding of communal life. In this respect, the film differs from the other four films. "Man Walking After the Sun" was a film that focused most of its shots on the elements of social value in terms of cultural identity. In the film, the social value is reflected in the manifestation of helping each other. When we look at other films in the social value category, we see that social value is mostly represented by inappropriate behavior. The social value in "I'm Twenty Years Old" is represented in the image of the whistleblower, in "Blue Horizon" in the image of the

protective mother, and in "My Name is Koja" through aggressive behavior. Among the aspects of cultural identity in the category of "ceremony and celebrations," the largest screen time belongs to the celebration of May 1 in "I'm Twenty Years Old." This category is demonstrated by a funeral in the film "Man Walks after the Sun", a shepherd's feast in the film "My Name is Koja", in the films "Blue Horizon" and "Lurja Magdany" no celebrations and ceremonies are revealed. The film "I am Twenty Years Old" shows the category of "heroes and stories" in terms of cultural identity the most. In this film, Vladimir Mayakovsky, known for his Leninist ideology, appears as the hero. While the indirect reference to Lenin was shown through Mayakovsky in "I am Twenty Years Old", the films "Man Walking After the Sun" and "My Name is Koja" were shown directly in footage showing Lenin on the screen. The category of "heroes and stories" in "Blue Horizon" is shown through footage of World War II, and no heroes or stories were found in "Lurja Magdany." "I am Twenty Years Old" is the film that most fully represents the category of "customs" among the aspects of cultural identity. The film includes footage of a party held by young people of the time as entertainment during their leisure time. In the films "Blue Horizon" and "Lurja Magdany" this category is reflected in scarves, which represents the culture of the people, and in the film "Man Walks After the Sun" through a funeral march, in the film "My Name is Koja" traditional men's clothing acts as an element of custom.

Key Words: Thaw, Khrushchev Reforms, Soviet Cinema, Cultural Identity

ÖNSÖZ

Demir perde politikaları sebebiyle dünyanın gözünde kapalı kutu olan Sovyetler Birliği her zaman dikkatimi çekmiş, lise yıllarımda İngilizce kaynaklardan araştırmalar yapmıştım. Kırgızistan'a gelip Rusça öğrenmemle birçok araştırmacı için cazip bir alan olan Sovyetler Birliği'ne dair merak ettiğim şeyleri kaynakların orijinallerinden okumanın ayrıcalığını görmem Sovyetler Birliği alanında çalışmamdaki en büyük etken oldu. Sovyet sineması literatüründe orijinal kaynak eksikliği dikkatimi çekmiş ve Türkçe literatüre kazandıracak bir eserin heyecanını yaşamıştım. Bu motive beni Sovyet sinemasına yönlendirdi ve Sovyetlerde toplumsal bir kırılmanın mimarı olan Kruşçev'in yaptığı reformların sinemaya kültürel kimlik ekseninde nasıl yansıdığına odaklanan çalışma konusu böylece ortaya çıkmış oldu. Bu süreç elbette hiç kolay olmadı. Bu zorlu ve uzun süreçte desteklerini benden esirgemeyip yol gösterenlerim oldu.

Konuyu seçtiğimiz ilk günden itibaren büyük bir sabır gösterip, bana olan inanç ve desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen, kendisinden çok şey öğrendiğim değerli hocam, dostum ve tez danışmanım sayın Doç. Dr. Niyazi AYHAN'a, fikirlerini ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen, öğrencisi olmaktan onur duyduğum sayın Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK'e, tez izleme komitesi toplantılarında beni olumlu yönde yönlendiren, motive eden sayın Yrd. Doç. Dr. Azamat MAKSUDUNOV'a, üzerimde emeği olan yolumun kesiştiği tüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmada alan ile ilgili tüm sorumlarıma özenle cevap veren, verdikleri bilgilerle yolumu aydınlatan Rusya sinemasında yapmış olduğu çalışmalarla alanında uzman Saratov Devlet Üniversitesi öğretim elemanlarından Vadim Mikhailin'a, Litvanya sinemasında yapmış olduğu çalışmalarla alanında uzman Novgorod Devlet Üniversitesi öğretim elemanlarından Sergey Avanesov'a, Estonya sinemasında yapmış olduğu çalışmalarla alanında uzman Estonya Sanat Tarihi ve Görsel Kültür Enstitüsü öğretim üyelerinden Eva Naripea'ya, Kazakistan sinemasında yapmış olduğu çalışmalarla alanında uzman yazar ve yönetmen Gulnara Abikeyeva'ya ayrı ayrı teşekkür ediyorum.

Ayrıca bu meşakkatli süreçte hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan, kahrımı çeken, en büyük destekçim, hayat arkadaşım Atilla'ya, çalışmayı tamamlayabilmek adına onlarla birlikte geçireceğim zamandan çaldığım, yaşama sevinçlerim oğullarım Çınar Alp ve Teoman'a ve beni bugünlere getiren uzakta olsalar da hep en yakınım olan sevgili annem, babam ve kardeşlerime sonsuz sevgi ve teşekkürler.

Bişkek 2022

Banu ERDOĞAN ÇAKAR

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN.....	II
TEZ ONAY SAYFASI.....	III
ÖZ.....	V
КЫСКАЧА МАЗМУХУ.....	VIII
АБСТРАКТ.....	XII
ABCSTRACT.....	XV
ÖNSÖZ.....	XIX
İÇİNDEKİLER.....	XX
KISALTMALAR.....	XXVIII
TABLolar LİSTESİ.....	XXIX
RESİMLER LİSTESİ.....	XXXI
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	XXXIII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KRUŞÇEV DÖNEMİ VE SOVYET SİNEMASI

1. KRUSHÇEV VE ÇÖZÜLME DÖNEMİ.....	7
1.1. Kruşçev Öncesi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği.....	7
1.2. Kruşçev Dönemi.....	12
1.2.1. Totaliter iktidardan otoriter iktidara.....	13
1.2.2. Çözülme dönemi.....	15
1.2.2.1. Çözülme dönemini tanımlayan sosyo politik temel dinamikler.....	16
1.2.2.1.1. Dış politika.....	17

1.2.2.1.2. Ekonomi.....	19
1.2.2.1.3. Eğitim.....	22
1.2.2.1.4. Bilim ve teknik.....	24
1.2.3. Çözölme döneminin sonu.....	25
2. SOVYET SİNEMASINDA KRUŞÇEV DÖNEMİ	29
2.1. Kruşçev Öncesi Sovyet Sinemasına Genel Bir Bakış.....	30
2.1.1. Sovyet sinemasının doğuşu.....	30
2.1.1.1. Sinemada kurumsallaşma çabası: VGİK.....	30
2.1.1.2. Erken dönem Sovyet sinema ideolojisine Marksizm- Leninizm Etkisi.....	32
2.1.2. Stalin dönemi Sovyet sineması.....	34
2.1.2.1. Kurgu ve montajda deneysel dönem.....	34
2.1.2.2. Sansürün ayak sesleri.....	37
2.1.2.3. Sansürün ve savaşın kaçınılmaz sonucu: Malokartine Dönemi.....	38
2.2. Kruşçev Dönemi Sovyet Sineması.....	40
2.2.1. Sinematografik modernleşme.....	41
2.2.2. Sinemaya yeni bakış açısı; eski otoritenin reddi.....	44
2.2.3. Şiirsel anlatıyla gelen yeni estetik anlayışı.....	46
2.2.4. Belgesel filmlerde yeni arayışlar.....	47
2.2.5. Sinematografik örgütlenmeyle ulus sinemalarının yükselişi.....	49
2.3. Cumhuriyet Birliklerinde Çözölme Sineması.....	50
2.3.1. Slav sineması.....	50
2.3.1.1. Rusya önderliğinde Slav sinema grubunun doğuşu.....	50

2.3.1.2. Sovyet sinemasının ilk temsilcisi: Slav sinema grubu.....	51
2.3.1.3. Slav sinemasında altın çağ.....	52
2.3.1.4. Sinemada merkezileşme, sansür ve savaş.....	53
2.3.1.5. Slav sinemasında gümüş çağ: Çözülme sineması.....	55
2.3.1.5.1. VGIK ve İvan Pıryev öncülüğünde sinemaya kazandırılan yeni nesil yönetmenler.....	56
2.3.1.5.2. Tarihi filmlere yeni yorum.....	57
2.3.1.5.3. Film türünde çeşitlenme.....	57
2.3.1.5.4. Sanat için yaratılan film kahramanları.....	58
2.3.1.5.5. Sovyet sinema tarihinde bir ilk; Cannes Film Festivali'nden ödül.....	60
2.3.2. Baltık sineması.....	61
2.3.2.1. Baltık sinemasının doğuşu.....	62
2.3.2.2. Sovyetler Birliği'ne adım.....	64
2.3.2.3. Stalin tek tipliliğinde ulus sinemasının yok edilişi.....	65
2.3.2.4. Baltık ülkelerinde çözülme sineması	67
2.3.2.4.1. Yeni ve yenilenen film stüdyolarıyla ulus sinemasına ilk adım.....	67
2.3.2.4.2. VGIK mezunlarıyla ulus sinemasının yeniden doğuşu.....	69
2.3.2.4.3. Demir perdenin aralanması ve dünya sinemasıyla etkileşim.....	72
2.3.2.4.4. Şiirsel anlatının ulus sinemasına kazandırdıkları.....	73
2.3.3. Moldova sineması.....	74

2.3.3.1. Moldova sinemasının doğuşu.....	75
2.3.3.2. Çözülme döneminde Moldova sineması.....	75
2.3.3.2.1. Ulusal film stüdyosunun kurulması ve ilk kurmaca film.....	75
2.3.3.2.2. Yenilikçi yönetmenler, yenilikçi arayışlar.....	76
2.3.4. Orta Asya sineması	77
2.3.4.1. Stalin kültü etkisinde Orta Asya sinemasının doğuşu.....	77
2.3.4.2. Çözülme sinemasında Orta Asya sineması: Mucize dönemin başlangıcı.....	80
2.3.4.2.1. Sinemaya insan odaklı bakış.....	81
2.3.4.2.2. Yenilenen film stüdyolarıyla ulus sinemasının doğuşu.....	82
2.3.4.2.3. VGIK mezunlarıyla ulus sinemasının yükselişi.....	84
2.3.4.2.4. Film konularında modernleşme.....	85
2.3.4.2.5. Ulusal ve uluslararası başarılar.....	86
2.3.5. Transkafkasya sineması.....	88
2.3.5.1. Transkafkasya sinemasının doğuşu.....	88
2.3.5.2. Bir Stalin klasiği; propaganda filmler.....	90
2.3.5.3. Transkafkasya sinemasında çözülme.....	93
2.3.5.3.1. Film sayılarında ve konu çeşitliliğinde artış.....	93
2.3.5.3.2. VGIK mezunlarıyla sinemada ulusallaşma.....	96

İKİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜREL KİMLİK VE KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA KRUŞÇEV REFORMLARI

1. İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI VE KÜLTÜREL KİMLİK.....	99
1.1. Kültür ve Kültürel Kimlik Kavramı.....	100
1.1.1. Kültür kavramı.....	100
1.1.1.1. Kültürün özellikleri.....	107
1.1.2. Kültürel kimlik.....	108
1.1.2.1. Kültürel kimliğin görünümleri.....	110
1.1.2.1.1. Artefaktlar.....	111
1.1.2.1.2. Toplumsal değerler.....	112
1.1.2.1.3. Tören ve kutlamalar.....	114
1.1.2.1.4. Kahraman ve hikayeler.....	114
1.1.2.1.5. Örfler.....	117
1.2. İletişim Araştırmalarında Kültüre Yönelik Çalışmalar.....	123
1.2.1. Kültüre eleştirel yaklaşımlar; Frankfurt okulu.....	123
1.2.2. İngiliz kültürel çalışmaları.....	127
1.2.2.1. Kültüre ideolojik ve hegemonik yaklaşımlar.....	131
1.2.3. Bir inşa aracı olarak kültür; kültürel göstergeler ve ekme.....	139
2. KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA KRUŞÇEV REFORMLARI.....	140
2.1. Sinema	141
2.1.1. Yasaklı sinemacıların ve filmlerin rehabilite edilmesi.....	141
2.1.2. Sinemacı haklarının iyileştirilmesi.....	142
2.1.3. Ulusal ve uluslararası film festivalleri.....	143

2.1.4. Ulus sinemalarına kontrollü özgürlük.....	144
2.2. Edebiyat.....	146
2.2.1. Edebi eserlerde çözülme.....	146
2.2.2. Ulus kültür inşasına katkı.....	148
2.3. Dil.....	150
2.3.1. Ana dilde eğitim.....	150
2.4 Din.....	150
2.4.1. İnanç alanında yumuşama.....	151
2.5. Sanat ve Spor	152

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KRUŞÇEV DÖNEMİ SOVYET SİNEMASINDA KÜLTÜREL KİMLİK GÖRÜNÜMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ.....	154
1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	155
1.2. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları.....	155
1.3. Araştırmanın Metodolojisi.....	155
1.3.1. İçerik analizi.....	156
1.3.2. Göstergebilimsel çözümleme.....	165
1.3.3. Araştırmanın evren ve örnekleme	166
2. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME.....	168
2.1. Kruşçev Dönemi Sovyet Sinemasında Kültürel Kimlik Görünümlerine Yönelik İçerik Analizi.....	169
2.1.1. Slav sineması; Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi.....	169
2.1.1.1. Artefaktlar.....	171
2.1.1.2. Toplumsal değerler.....	174

2.1.1.3. Tören ve kutlamalar.....	175
2.1.1.4. Kahraman ve hikayeler.....	176
2.1.1.5. Örfler.....	178
2.1.2. Baltık sineması; Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi.....	182
2.1.2.1. Artefaktlar.....	183
2.1.2.2. Toplumsal değerler.....	186
2.1.2.3. Kahraman ve hikayeler.....	188
2.1.2.4. Örfler.....	188
2.1.3. Moldova sineması; Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi.....	192
2.1.3.1. Artefaktlar.....	193
2.1.3.2. Toplumsal değerler.....	196
2.1.3.3. Tören ve kutlamalar.....	198
2.1.3.4. Kahraman ve hikayeler.....	199
2.1.3.5. Örfler.....	201
2.1.4. Orta Asya sineması; Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа).....	204
2.1.4.1. Artefaktlar.....	205
2.1.4.2. Toplumsal değerler.....	208
2.1.4.3. Tören ve kutlamalar.....	209
2.1.4.4. Kahraman ve hikayeler.....	209
2.1.4.5. Örfler.....	210

2.1.5. Transkafkasya sineması; Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы)	215
2.1.5.1. Artefaktlar.....	216
2.1.5.2. Toplumsal değerler.....	218
2.1.5.3. Örfler.....	220
2.2. Kruşçev Dönemi Sovyet Sinemasında Kültürel Kimlik Görünümlerine Yönelik Göstergebilimsel Çözümleme.....	224
2.2.1. Slav sineması; Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi.....	224
2.2.2. Baltık sineması; Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi	235
2.2.3. Moldova sineması; Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi.....	240
2.2.4. Orta Asya sineması; Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа).....	248
2.2.5. Transkafkasya sineması; Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы)	254
SONUÇ	259
ÖZET.....	272
KAYNAKLAR.....	291
ÖZGEÇMİŞ.....	307

KISALTAMALAR

Kısaltma	Bibliyografik bilgi
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
çev.	Çeviri
ed.	Editör
FEKS	Eksantrik Tiyatro Atölyesi
NEP	Yeni Ekonomi Politikası (Новая Экономическая Политика/Novaya Ekonomičeskaya Politika)
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
UNESCO	Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
vd.	ve diğerleri
VGIK	Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü
Yy	yılı yok

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Artefaktlara dair kodlama cetveli.....	158
Tablo 3.2. Toplumsal değerlere dair kodlama cetveli.....	160
Tablo 3.3. Tören ve kutlamalara dair kodlama cetveli.....	161
Tablo 3.4. Kahraman ve hikayelere dair kodlama cetveli.....	161
Tablo 3.5. Örflere dair kodlama cetveli.....	162
Tablo 3.6. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri.....	171
Tablo 3.7. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri.....	174
Tablo 3.8. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan tören ve kutlamaların/anmaların sahne süreleri.....	175
Tablo 3.9. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan kahraman ve hikayelerin sahne süreleri.....	176
Tablo 3.10. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan örflerin sahne süreleri.....	178
Tablo 3.11. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan kültürel kimlik görünümünün genel içerik analizi.....	182
Tablo 3.12. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri.....	183
Tablo 3.13. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri.....	186
Tablo 3.14. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan kahraman ve hikayelerin sahne süreleri.....	188
Tablo 3.15. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan örflerin sahne süreleri.....	188
Tablo 3.16. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan kültürel kimlik görünümünün genel içerik analizi.....	191
Tablo 3.17. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri.....	193
Tablo 3.18. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri.....	196
Tablo 3.19. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan tören ve kutlamaların sahne süreleri.....	198
Tablo 3.20. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan kahraman ve hikayelerin sahne süreleri.....	199

Tablo 3.21. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan örflerin sahne süreleri.....	201
Tablo 3.22. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan kültürel kimlik görünümünün genel içerik analizi.....	204
Tablo 3.23. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri.....	205
Tablo 3.24. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri.....	208
Tablo 3.25. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan tören ve kutlamalar sahne süreleri.....	209
Tablo 3.26. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan kahraman ve hikayelerin sahne süreleri.....	209
Tablo 3.27. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan örflerin sahne süreleri.....	210
Tablo 3.28. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan kültürel kimlik görünümünün genel içerik analizi.....	214
Tablo 3.29. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri.....	216
Tablo 3.30. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri.....	218
Tablo 3.31. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan örflerin sahne süreleri.....	220
Tablo 3.32. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan kültürel kimlik görünümünün genel içerik analizi.....	224
Tablo 3.33. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan kültürel görünümlerin göstergebilimsel çözümlemesi.....	225
Tablo 3.34. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan kültürel görünümlerin göstergebilimsel çözümlemesi.....	235
Tablo 3.35. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan kültürel görünümlerin göstergebilimsel çözümlemesi.....	241
Tablo 3.36. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan kültürel görünümlerin göstergebilimsel çözümlemesi.....	248
Tablo 3.37. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan kültürel görünümlerin göstergebilimsel çözümlemesi.....	254

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1. Yapım aşamasındaki evler.....	226
Resim 3.2. Yıkılan evler.....	226
Resim 3.3. Trafik lambası.....	227
Resim 3.4. Baba-oğul diyalogu.....	227
Resim 3.5. Lenin mozolesinde nöbet değişimi.....	229
Resim 3.6. Orak-çekiç amblemi.....	230
Resim 3.7. SSSR yazısı.....	230
Resim 3.8. Fransızca paix (barış) yazısı.....	230
Resim 3.9. Roket maketi.....	231
Resim 3.10. Roket fotoğrafı.....	231
Resim 3.11. Lenin büstü.....	231
Resim 3.12. Lenin posterı.....	231
Resim 3.13. Lenin büstü.....	231
Resim 3.14. Patates.....	232
Resim 3.15. Patates.....	232
Resim 3.16. Baş örtüsü.....	234
Resim 3.17. Baş örtüsü.....	234
Resim 3.18. Parti.....	234
Resim 3.19. Evin bahçesi.....	235
Resim 3.20. Evin bahçesi.....	235
Resim 3.21. Evin bahçesi.....	236
Resim 3.22. Ev.....	237
Resim 3.23. Ev.....	237
Resim 3.24. Ev.....	237
Resim 3.25. Denizci.....	238
Resim 3.26. Korumacı anne.....	239
Resim 3.27. Âmin derken.....	240
Resim 3.28. Güneş.....	241
Resim 3.29. Güneş.....	241
Resim 3.30. Daire şekli.....	243
Resim 3.31. Daire şekli.....	243

Resim 3.32. Daire şekli	243
Resim 3.33. Daire şekli	243
Resim 3.34. Daire şekli.....	243
Resim 3.35. Daire şekli.....	243
Resim 3.36. Daire şekli.....	243
Resim 3.37. Daire şekli.....	243
Resim 3.38. Renkli camlar.....	244
Resim 3.39. Polis.....	245
Resim 3.40. Asker.....	246
Resim 3.41. Asker.....	246
Resim 3.42. Askeri müzisyen.....	247
Resim 3.43. Ayakkabı boyacısı.....	247
Resim 3.44. Ayakkabı boyacısı.....	247
Resim 3.45. Ayakkabı boyacısı.....	248
Resim 3.46. Ev.....	249
Resim 3.47. Ev.....	249
Resim 3.48. Ev.....	249
Resim 3.49. Evin içi.....	250
Resim 3.50. Evin içi.....	250
Resim 3.51. Kadın öğretmen.....	251
Resim 3.52. Erkek öğretmen.....	251
Resim 3.53. Koja.....	252
Resim 3.54. Astronot.....	253
Resim 3.55. Eriyen kar.....	253
Resim 3.56. Tabela yazısı.....	255
Resim 3.57. Tabela yazısı.....	255
Resim 3.58. Tabela yazısı.....	255
Resim 3.59. Evin içi.....	256
Resim 3.60. Evin içi.....	256
Resim 3.61. Muhtar.....	256
Resim 3.62. Hâkim.....	257
Resim 3.63. İstavroz çıkarma.....	258

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1. Ronald Barthes'ın anlamlandırma şeması.....	166
--	-----



GİRİŞ

Toplumun kültürel özellikleri toplumsal yapı, alt yapı ve üst yapı olmak üzere üç sınıfta toplanabilir. Toplumsal yapı bireyleri bir arada tutan düzenlemeler ve onların hakları ile ilişkilidir. Diğer bir ifadeyle kurallarla yönetilen bir sistemi işaret etmektedir. Toplumsal yapıda aile, politika, kurumlar ve güç ilişkileri yer almaktadır. Bu parçalar aracılığıyla topluma aidiyet duygusu oluşturulması ve bireylerin yiyecek ve barınma gibi temel ihtiyaçlarının temin edilmesi amaçlanmaktadır. O halde toplumsal yapı toplumun ekonomisi ile yani kültürün bir diğer boyutu olan alt yapı ile ilişki içerisindedir. Alt yapı geçim yöntemleri ya da ekonomik sistem olarak tanımlanabilir. Ekonominin yanı sıra toplumsal yapıda ortak oluşturulan kimlik bilinci, dünya görüşü de son derece etkilidir. Bu bilinç görüşler, inanışlar, değerler ya da ideolojiler aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu da kültürün bir diğer boyutu olan üst yapıyı oluşturmaktadır. Birbirinden bağımsız gibi gözükse ancak her biri kültür sisteminin bir parçası olan bu üç yapı üzerinden bireyler düşüncelerini yapılandırmakta ve sonrasında hayatına şekil vermektedir (Haviland vd., 2008:116-117). Bu bakış açısına göre kültür araştırmaları yapılırken kültür üretim araçlarının denetimi kendi döneminde var olan kurumlar tarafından yapılacağı gerçeğine dayanarak kültür sosyolojisinin tarihsel olarak ele alınması gerekmektedir. Aksi takdirde Foucault'un da belirttiği gibi episteme yani tarihsel bağlama konumlandırılmayan bir metin doğru olarak algılanamayacağı için doğru olarak da yorumlanamaz. Sonuç olarak her kültürel metin kendi epistemesiyle tanımlanıp, yorumlanmalıdır. Böylece kültürün ideolojik olarak araçsallaştırılabilindiği de görülmüş olur (Bourse ve Yücel, 2017:34-35, 168). Hall'a göre de toplumsal işleyişlerde ideolojinin rolünü belirlemek, yorumlamak, çözümlemek ve anlaşılır kılabilmek için o toplumu harekete geçiren zihinsel çerçeveleri okumak gerekmektedir. Bu zihinsel çerçevelerden birisi de temsil sistemleridir (Oğuz, 2014:132). Temsil sistemleri toplumun dış faktörler ve karakter, zihinsel durum, kültür gibi iç faktörlere bağlı olarak geliştirdiği kültürel kimlik çatısı altında birleştirilerek üretilmektedir (Капустин, 1978:15). Her kültürde temsil sistemleri çeşitli kanallar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Mead'e göre bu kanallar sözlü, yazılı olabileceği gibi görsel de olabilmektedir (Kartarı, 2016:155). Temsil sistemlerine ulaşabileceğimiz mecralardan biri hem sözlü hem de resimsel araç olan sinemadır. Sinema eğlendirme işlevinin yanı sıra kültürel temsilleri anlamlandırma sürecinde oldukça önemli bir rol

oyunmaktadır. Bu nedenle de ulusal karakteristik özelliklerin arandığı bir mecra olarak sıkça başvurulmaktadır (Капустин, 1978:8, 97). Bireyler arası paylaşım aşamasında önemli bir araç olarak karşımıza çıkan sinema, rastlantısal bir şekilde üretilmemektedir. Biçimsel ve tematik uyumluluk baz alınarak tasarlanan temsiller üzerinden izleyiciye bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu yönüyle de toplumsal gerçekliğin inşasında kültürel temsilin bir parçası olarak rol almaktadır (Kırel, 2010:18). Dolayısıyla da sinema bize sadece ulus olgusunun temsilleri bağlamını incelemek için bir yöntem sunmakla kalmamakta, aynı zamanda kültürel üreticilerin ulusal bir halkı nasıl kavramsallaştırdığına dair de yeni yollar araştırmamızı sağlamaktadır (First, 2008:9). Her sanat gibi sinema da toplumsal nitelik taşıyarak içinde bulunduğu toplumdan etkilenir ve sonunda toplumsal bir ürün olarak yine toplumu etkilemektedir. Bu etkileşim sürecinde her bir film toplumsal karakteristik yapıyla bezeli bir şekilde özel bir içerik taşımaktadır.

Çalışmanın evrenini oluşturan Kruşçev dönemi Sovyet sinemasının gelişiminin doğru olarak konumlandırılması ve yorumlanabilmesi için, sinematografi literatürüne kazandırdıklarıyla dünya sinemasına damga vuran Sovyet sineması tarihine ve Sovyetler Birliği'nin yapısına sosyo-politik açıdan bakmak gerekmektedir. Lenin liderliğinde Çarlık otoritesine karşı gerçekleştirilen Bolşevik İhtilalinin bir neticesi olarak Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, 1922 yılında resmen kurulmuştur. Lenin ülkeyi kurarken Çarlık dönemindeki burjuvaya karşı halklara din, dil ve ırk ayrımı yapılmadan toplumsal sınıfın olmadığı bir yönetim vaat etmiştir. Ancak Lenin'in ölümüyle kısa süren iktidarında; Lenin vaat ettiklerini gerçekleştirememiştir. Sovyetler Birliği'nin daha kurulma aşamasında Lenin ile cumhuriyetlere verilen özgürlük konusunda fikir ayrılığı yaşayan Stalin'in iktidara geçmesiyle halklara verilen vaatlerin gerçekleştirilmeyeceği anlaşılmıştır. Stalin, Lenin'in aldığı halkların tümüne eşitlik, egemenlik ve birlik devletinden istedikleri an çekilme haklarına yönelik karara karşı çıkarak merkezi yönetimle kontrolcü bir yönetici olacağı sinyallerini vermiştir (Берг, 1992:75). Leninist ilkeler çerçevesinde tüm ulusal ve dini ayrıcalıkların ve kısıtlamaların kaldırılmasına yönelik anlaşma SSCB'nin devlet yapısında resmi olarak olmasına rağmen Stalin döneminde bu ilkeler kâğıt üzerinde kalmıştır (Шадрина vd., 2017:77). Stalin iktidara geçer geçmez ekonomik alanda köklü değişiklikler yapmıştır. Stalin, Lenin'in köylülere serbest ticaret yapma, kooperatif kurma yolunu açtığı ekonomik atılımlar içeren Yeni

Ekonomi Politikası (Новая Экономическая Политика/NEP)'nı Sovyet yapısına uygun görmemiştir (Özsoy, 2006:167). Bu dönemde tarımın aksine ağır sanayi alanında gelişme gösterebilmek adına işletmeciler, teknisyenler, mühendisler yetiştirilmeye başlanmıştır (Biga, 2015:22). Ancak ağır sanayiye verilen fazla önem tarım alanının ihmal edilmesine neden olmuştur. Planlamanın yanlış yapılması neticesinde dünyanın en büyük tarım ihracatçılarından olan Sovyetler, tahıl ithal edecek ülke haline gelmiştir (Özsoy, 2006:168). Halkların ekonomik olarak zorluk yaşamalarına bir de Stalin'in baskısı eklenmiştir. Baskılar Lenin'in en başından beri mücadele ettiği otokrat yönetim anlayışını getirmiştir. Bu durum Lenin ideasıyla başlayan Sovyet komünizmini bambaşka bir yere getirmiştir (Gürkan, 1964:174). Süreç içerisinde cumhuriyet birlikleri Stalin'in ülke kurulurken istediği gibi Moskova'ya bağlanmıştır ve böylece merkezi yönetim anlayışı hayatın her alanında etkisini göstermiş (Şadıhanov, 2011:2), ülkede dilde ve siyasette Ruslaşma baş göstermiştir (Щербак, 2016:120). 1 Eylül 1939'da II. Dünya Savaşı'nın başlaması Sovyetlerde yaşanacak krizlerin birbiri ardına patlak vermesinde etkili olmuştur. Stalin dönemine genel olarak bakıldığında kentleşme, sanayileşme, göstermelik mahkemeler, eğitimin yaygınlaştırılması, demagojiyle kültürün değersizleştirilmesi, enerjilerin ve insanların seferber edilmesi, hayatın pek çok alanında suçun yaygınlaşması, yeni idari yapılar kurma çabalarına rastlanmaktadır. Merkezi yönetim anlayışının bir sonucu olarak da 1926-1939 yıllarında Ruslara yönelik pozitivist ayrımcılık, 1940-1955 yılları arasında ise güçlü Rus milliyetçiliği ortaya çıkmıştır (Щербак, 2016:102). Böyle bir ortamda çok uluslu Sovyetler Birliği her geçen gün giderek artan baskıyla yönetilmiştir. Tek devlette sosyalizm anlayışı ulusların tek tipleştirilmesine neden olmuştur. Stalin'in ölümünün ardından iktidara Kruşçev'in geçmesiyle Sovyetler Birliği tarihinde ilklerin yaşandığı Çözülme dönemi başlamıştır. 7 Eylül 1953'de Kruşçev'in Komünist Parti Birinci Sekreteri olmasıyla Sovyetler Birliği tarihinde yaşanacak önemli değişimler başlamıştır (Млечин, 2017:137). Kurulmak istenen yeni düzende Stalin'in baskıcı tutumu idamesinde yürütülen sistemde yumuşama yaşanmıştır. Totaliter rejimden otoriter rejime doğru yaşanan bu süreç Sovyetler Birliği tarihine Оттепель (оттепель) yani Çözülme dönemi olarak geçmiştir (Бурлацкий, 1996:11). Fakir bir ekonomi, konut sıkıntısı, köylerdeki yetersiz yapılanma ve düşünce suçundan sürgüne ve cezaevlerine gönderilen milyonlarca mahkûm Kruşçev'in ivedilikle ilgilenmesi gereken başlıca

sorunlar olmuştur. Bu sorunların çözümü köklü değişimleri mecbur kılmıştır (Кочев, 2010:56). Yönetim anlayışı Stalin'den tamamen farklı olan Kruşçev Cumhuriyetler Birliği Birinci Sekreterlerine verilen yetkileri genişleterek kararların tek bir merkezden kişisel olarak alınmamasına vermiş olduğu önemi göstermiştir (Борфа, 1990:530). Kruşçev Sovyetler Birliği bünyesinde yer alan ulusların kültürel kimliklerini ifade edecek alanların açılmasının yanı sıra dış politikada, ekonomide, eğitimde ve bilim ve teknikte sadece Sovyetler Birliği'ni değil tüm dünyayı ilgilendiren reformlar yapmıştır. Bilim-teknik gelişiminin hızlandırılması, uzaya insan gönderilmesi, atom enerjisinin kullanılması, konut inşası gibi öncelikli konular belirlenerek, gerçekleştirilmek istenen reformlar partinin 5 yıllık planlamasına eklenmiştir (Министерства Культуры СССР, 1978:5). Ülkede yaşanan bu gelişmelerden tüm halklar yararlanmıştır. Eski kısıtlamaların birçoğu kaldırılarak sosyal hayatta insanların kendi kültürlerini ifade etme ve başarılı bir şekilde geliştirme imkanında da birtakım iyileşmeleri getirecek reformlar yapılmıştır (Kenez, 2006:191). Kruşçev basın, radyo, edebiyat, sanat, müzik, sinema ve tiyatronun Komünist Parti'nin ideolojik aygıtlarına dönüşmesinden rahatsızlık duymuştur (Sunny, 1998). Bu nedenle kendi iktidarında özellikle demokrasi prensiplerinin gelişmesine ve Lenin normlarının güçlendirilmesine önem vermiştir (Министерства Культуры СССР, 1978:5). 1940'larda kültür üzerindeki totaliter kontrolün zirveye ulaşmasıyla diğer kültürel araçlarla birlikte parti kararlarının hedefinde olan sinema sektöründe önemli gelişmeler yaşanmıştır. İlk olarak Stalin döneminden kalma sıkı sansür düzenlemeleri iptal edilmiş (Хрущев, 2010:331) daha sonrasında da sinemada kültürel kimlik temsillerinin artmasına yardımcı olacak yasaklı sinemacılar ve filmler rehabilite edilmiştir (Prokhorov, 2001:5). Sinemacılara verilecek hakları yasal bir düzene oturtmak için 7 Haziran 1957'de SSCB Sinematografi Çalışanlar Birliği oluşturulmuştur. Sinema alanındaki bu gelişmeler beraberinde ulus sinemalarına verilecek olan kontrollü özgürlüğü getirmiştir. Stalin döneminde filmlere yerleşen Rus milliyetçiliğine dair kahramanlık bakış açısı değişmiş, asimile edilen kültürel öğelerde canlanma yaşanmıştır (First, 2008:65). Ayrıca Sovyet sineması bünyesinde kendi sinema stüdyoları olmadan varlık göstermeye çalışan cumhuriyet birliklerine film stüdyoları açılarak ulus sinemalarının gelişimine önemli katkıda bulunulmuştur. Tüm bu yaşananlara geniş bir

perspektiften bakıldığında Çözölme dönemi reformlarının Stalin döneminde yapılanların telafisi niteliğinde olduğu görülmektedir.

Literatüre ilişkin bu bilgiler ışığına çalışmanın birinci bölümü Kruşçev dönemi ve Sovyet sineması başlığı altında ele alınmıştır. Bölümün ilk kısmında dönemin öncekilerden farklılığını ve benzerliğini ortaya koymak maksadıyla Kruşçev öncesi SSCB'nin genel durumuna yer verilmiştir. Literatüre Thaw olarak İngilizceden geçen dönemin adı çalışmada Rusçadan tercüme edilmiş ve Çözölme dönemi olarak adlandırılmıştır. Stalin'in ölümüyle totaliter iktidardan otoriter iktidara geçişin sembolü olan Çözölme dönemi, Kruşçev tarafından gerçekleştirilen politika, ekonomi, eğitim, bilim ve teknik alanındaki reformlar ilişkisinde verilen bilgilerle açıklanmıştır. Kruşçev dönemi Sovyet sinemasını kapsayan ikinci kısımda Kruşçev dönemi sinemasında yaşanan gelişmelerin daha iyi konumlandırılması ve yorumlanması amacıyla ilk olarak erken dönem ve Stalin dönemi Sovyet sineması incelenmiştir. Sovyet sinemasının doğuşundan Stalin'in ölümüne kadar olan dönemde sinemanın genel özellikleri belirlenmiştir. Çalışmanın odak noktası olan Kruşçev dönemi Sovyet sineması; modernleşme, Stalin kültürünün filmler üzerinden reddi, filmlerde ortaya çıkan yeni estetik anlayış, yeni arayışlar ve Sinematograflar Birliği'nin kurulmasıyla ulus sinemalarının yükselişi çerçevesinde yaşanan değişim ve dönüşümler genel olarak değerlendirilmiştir. Çözölme sinemasının ulus sineması bazında gelişimini daha net olarak ortaya koyabilmek adına Sovyetler Birliği'nde yer alan 15 Sovyet Cumhuriyeti sineması Slav sineması, Baltık sineması, Moldova sineması, Orta Asya sineması ve Transkafkasya sineması olmak üzere beş kategoriye ayrılarak, grupları oluşturan ülke sinemalarının doğuşu ve gelişimleri üzerine odaklanılmıştır.

Kültürel kimlik ve kültürel kimlik bağlamında Kruşçev reformları çalışmanın ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bölümün ilk kısmında kültürel kimlik olgusu açıklanmış ve artefaktlar, toplumsal değerler, tören ve kutlamalar, kahraman ve hikayeler, örf olmak üzere kültürel kimliğin görünümleri belirlenmiştir. Kültüre dair iletişim alanında yapılan çalışmalar Frankfurt Okulu, İngiliz kültürel çalışmaları, kültürel gösterge ve ekme kuramı, kültüre ideolojik ve hegemonik yaklaşımlar kapsamında ele alınmıştır. Bölümün ikinci kısmında kültürel kimlik bağlamında Kruşçev reformları

sinema, edebiyat, dil, din, sanat ve spor alanında yapılan reformlar çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde amaçlı örneklem yöntemiyle Slav sinemasından Mne dvatsat let (Мне двадцать лет), Baltık sinemasından Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon), Moldova sinemasından Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем), Orta Asya sinemasından Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) ve Transkafkasya sinemasından Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmleri seçilmiştir. Bu filmler literatüre dayalı olarak belirlenen artefakt, toplumsal değer, tören ve kutlama, kahraman ve hikâye, örf kültürel kimlik görünümüleri üzerinden analiz edilmiştir. Filmlerde görünümünün temsillerini daha sistematik ele alınabilmesi amacıyla içerik analizi yöntemi ve kültürel çalışmalar açısından temel öneme sahip, kültürel çağrışımların ve toplumsal bilginin gösterilenlere nasıl yansıdığını anlama çabası içerisinde olan göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır (Turner, 2016:29).

Çalışmanın sonuç kısmında Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümünün temsillerine yönelik genel değerlendirmede bulunulmuştur. Beş sinema gurubunun kültürel kimlik görünümünde farklılıklar ve benzerlikler ortaya konmuştur. Ulaşılan sonuçlarla birlikte çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı ve ileride bu konuda yapılacak araştırmalara fikir verebileceği umulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KRUŞÇEV DÖNEMİ VE SOVYET SİNEMASI

Sanatsal bir kurgu olan sinema; toplumda meydana gelen değişimleri, dönüşümleri konu alarak bunların yine toplumun kendisine yansımalarıdır. Bu işleviyle dönemin sosyal, politik, ekonomik ve kültürel konjonktürünü okuma imkânı vermektedir. Dolayısı ile sinemanın yarattığı temsillerin, imgelerin yerinde yorumlanabilmesi için kültürel görünümlere politik, ekonomik ve kültürel gelişmelerle birlikte bir bütün olarak bakılması gerekmektedir. Buradan yola çıkarak çalışmanın bu bölümünde Kruşçev döneminde yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümler ilişkisinde Sovyet sinemasının doğuşu, dönemin sineması ve öne çıkan karakteristik özellikleri 15 Sovyetler Birliği Cumhuriyeti kapsamında ele alınmaya çalışılmıştır.

1. KRÜŞÇEV VE ÇÖZÜLME DÖNEMİ

Mutlak monarşi ile yönetilen Çarlık Rusya'nın yıkılmasıyla kurulan Sovyetler Birliği halklara din, dil, ırk ayrımının yapılmadığı bir hayat vaat etmiştir. Lenin liderliğinde gerçekleştirilen Bolşevik İhtilali ile toplumsal sınıf karşıtlığının olmadığı bir toplum inşası amaçlanmıştır. Lenin'in kısa süren iktidarının ardından Stalin'in yeni Sovyet lideri olmasıyla kurulma aşamasında halklara edilen vaatlerin gerçekleştirilmeyeceği anlaşılmıştır. Stalin'le birlikte merkezi yönetim anlayışı katmerlenerek her geçen gün etkisini daha da arttırmıştır. Stalin'in ölümünün ardından yönetime geçen Kruşçev baskı altında yönetilmiş bir Sovyetler Birliği teslim almıştır. Kruşçev döneminde yaşananların daha net olarak görülebilmesi ve yorumlanabilmesi açısından çalışmanın bu bölümünde ilk olarak Kruşçev dönemi öncesi Sovyetler Birliği'nin genel durumuna daha sonra Kruşçev döneminde yaşanan gelişmelere yer verilmiştir.

1.1. Kruşçev Öncesi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB), 1917 yılında çarlık otoritesine karşı gerçekleştirilen Şubat ve Ekim Devrimleri neticesinde 1922'de Vladimir Lenin önderliğinde Bolşevik (komünist) hükümeti tarafından kurulmuştur. Çarlık Rusya'da yaşanan askeri ve ekonomik krizin 1915-1916 yıllarında zirveye ulaşması imparatorlukta

yaşanacak olayların tetikleyicisi olmuştur. Her ne kadar oluşturulan komite ve topluluklarla olaylar idare edilmeye çalışılsa da sonun gelişi önlenememiş ancak geciktirilebilmiştir (Берт, 1992:47). Avrupa'dan Rusya'ya sıçrayan sosyalist düşünceler kısa zamanda çarlıktan nefret eden gruplarca benimsenmiş, köylü ayaklanmaları, toplu grevler ve isyanlar birbirini takip etmiştir. Halkın isyanı çarlığı tarihin tozlu sayfalarına gömerken dünya tarihinde bir ilk yaşanarak sosyalist bir devlet kurulmuştur (Bekcan, 2013:74).

SSCB'nin kurulması Kasım 1922'de Belarus, Ukrayna ve Transkafkasya Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti ile birleşmesine yönelik düzenlenen anlaşmada karara bağlanmıştır. Bu anlaşmaya göre cumhuriyet birliklerinin işlevleri SSCB Halk Komiserleri tarafından sınırlandırılmış, tüm vatandaşlar tek bir bayrak altında toplanmıştır. Bunun yanı sıra anlaşmada Lenin ile Stalin'i fikir ayrılığına düşüren; tüm ulusal ve dini ayrıcalıkların ve kısıtlamaların kaldırılarak halkların tümüne eşitlik, egemenlik ve birlik devletinden istedikleri an çekilme haklarına yönelik kararlar yer almıştır (Берт, 1992:75). Bu karar öncesi devletin federal yapısı hususunda uzun uzun tartışmalar yaşanmış, o dönem Halk Komiseri olan Stalin tüm cumhuriyetlerin özerk nitelikte teşkilatlanmaları gerektiğini savunmuştur. Lenin ise tam tersi cumhuriyetlerin eşit statüde, egemenlik haklarının korunduğu birleşik bir federasyon önermiştir. Ve nihayetinde Leninist ilkeler doğrultusunda SSCB'nin devlet yapısına yönelik hazırlanan anlaşma 30 Aralık 1922 tarihinde gerçekleştirilen SSCB I. Sovyetler Kongresi'nde resmi olarak kabul görmüştür (Шадрин vd., 2017:77). Anlaşmada yer alan cumhuriyet birliklerinin birlik devletine olan bağlılığında gönüllülük esasını gösteren madde Bolşeviklerin Ruslaştırma politikasından dolayı diğer halkların hapisanesi olarak tanımlanan Çarlık döneminden (Geridönmez, 2018:15) farklı olarak tüm birlik cumhuriyetlerinin yerli halklarının ekonomik ve kültürel gelişimi için gerçek anlamda çok uluslu bir devlet kurma niyetinde olduklarını kanıtlamıştır (Шадрин vd., 2017:78). Zaten komünistlerin enternasyonalizm ideolojisi de bu niyeti desteklemiştir. Bu, birlik devletinde tüm milletleri bir arada tutan ve ayrılıkçılara karşı kullanılan bir güç olmuş ve farklı kültüre, dine, millete, bölgeye, ekonomiye ve tarihe sahip halklardan bir Sovyet insanı yaratma çabası doğurmuştur (Şadıhanov, 2011:2). Bu uğurda toplumsal ve ekonomik yapıda köklü değişikliklere gidilmiştir. Cinsel, ulusal, ırksal ayrımlara son

verilmesi, inanç özgürlüğü, halkların kendi hayatlarını tayin hakkı gibi haklar anayasaya eklenerek yasallaşmıştır (Biga, 2015:18).

1921’de her ne kadar iç savaş sona erse de siyasi dalgalanmalar devam etmiş, üzerine bir de açlık ve kuraklık eklenmiş ve ekonomide işler yolunda gitmemiştir. Sosyalist sistemin kurulmasında öncü olan işçilerin bile isyan etmesi problemin ciddiyetinin kanıtı niteliğinde olmuştur (Берт, 1992:96). Bu durum Lenin’in köylülere serbest ticaret yapma, kooperatif kurma yolunu açtığı ekonomik atılımlar içeren Yeni Ekonomi Politikası (Новая Экономическая Политика/NEP) ile iyileştirilmeye çalışılmıştır (Bekcan, 2013:87). Nitekim NEP giderek daha da kötü bir hal alan ülke ekonomisini kısa zamanda toparlamıştır. Ancak NEP ülkeye ekonominin yanı sıra esasen başka önemli bir fayda sağlamıştır. Sosyalizm dokusuna uymayan, liberalizm kırıntıları içeren bu program sayesinde Sovyetler Birliği Batılı ülkelere tanınmaya başlamıştır (Özsoy, 2006:167). Ülkenin dünya devletleri tarafından tanınmasında dış politikasında izole bir tutum yerine barışçı, iletişim halinde bir politika gütmesi de etkili olmuştur. Sovyetler Birliği’nin henüz fiilen tanınmadığı dönemde 1922’de Cenova, 1923’de Lozan Barış Konferansı’na katılmasıyla ülkede önemli gelişmeler yaşanmıştır. Zaten 1924 yılı itibari ile de başta Avrupa’dan olmak üzere birçok devlet tarafından resmi olarak tanınmaya başlamıştır. Elde edilen diplomatik tanınma barış içerisinde yürütülmek istenen dış ilişkilerin gerçekleştiğini de göstermiştir (Bekcan, 2013:85, 94, 99). Ancak kapitalist ülkelerle kurulan ilişkiler Çarlık döneminde arşa çıkan otokrasiye karşı Marksizm’i güçlendirmeyi ve burjuvazi ile mücadele etmeyi vaat eden komünistler (Gürkan, 1964:159) arasında muhalifler çıkmasına neden olmuştur. Tıpkı NEP programında olduğu gibi kimisi hedeflenen dış politikayı reformist bulurken kimisi de burjuva sapması ilan etmiştir. Karşı çıkanların başında Stalin yer almış ve böylece cumhuriyet birliklerinin ulusal sorunlarına ek olarak NEP ve bağlantısında dış ilişkiler Lenin ve Stalin arasında yaşanan önemli anlaşmazlık olmuştur (Берт, 1992:101, 116).

1922 yılının mayıs ayında felç geçiren Lenin bir daha eski sağlığına kavuşamamış ve 21 Ocak 1924 yılında hayatını kaybetmiştir. Lenin’in ölümüyle o daha hastalanmadan Nisan 1922’de Parti Genel Sekreteri olarak atanan Stalin yeni Sovyet lideri olmuştur (Köktürk, 2017:63). Stalin NEP, cumhuriyet birliklerinin ulusal sorunları ve dış politika

konularında devlet politikasını değiştirerek onun döneminin Lenin'inkinden farklı olacağını göstermiştir. Stalin'in NEP'i iptal etmesiyle Sovyet ekonomisinde yaşanacak köklü değişiklikler başlamıştır. Sosyalizm dokusuna uymamakla suçlanan ekonomi paketinin kaldırılması tekrar sola dönüş olarak yorumlanırken (Özsoy, 2006:167), sanayiye yoğunlaşılmasıyla ekonomide gelişme yaşanmıştır. Üretim biçiminin büyük çoğunluğu tarım olan ülkede adeta ekonomik dönüşüm başlamıştır. Ekonomide yaşanan dönüşümlere halkı hazırlamak daha doğrusu köylüleri sınai işgücüne çevirebilmek için onlara eğitim imkânı sunulmuştur. Bu dönemde sanayi toplumunun olmazsa olmazları işletmeciler, teknisyenler, mühendisler yetiştirilmiştir (Biga, 2015:22). SSCB sanayisi her geçen gün daha da gelişmiş ve giderek Amerika Birleşik Devletleri'ne (ABD) rakip olmuş ve neredeyse tüm hamleler onu geçebilmek için yapılmıştır. Fakat ABD ile girilen silahlanma yarışından galip çıkabilmek için ağır sanayiye fazla önem verilmiş, tarım ihmal edilmiştir. Bu çerçevede yapılan planlamaların sonucunda da ekonomi piyasasında arz-talep dengesizlikleri yaşanmıştır. Bu durum daha düne kadar dünyanın en büyük tarım ihracatçılarından olan Sovyetleri ileride tahıl ithal edecek ülke adayı konumuna getirmiştir (Özsoy, 2006:164, 168).

Sovyetler Birliği'nde oluşturulmaya çalışılan komünizm Lenin'den çok Stalin döneminde şekillenmiştir. Stalin'in "tek ülkede sosyalizm" doktrini onu Lenin'den ayıran en önemli ideolojik fark olmuştur (Biga, 2015:22). Tek ülkede sosyalizm anlayışı ile Lenin döneminde yok edilmesi için mücadele edilen otokrasiye dönüş yaşanmış ve Sovyet komünizmi yeni bir safhaya girmiştir (Gürkan, 1964:174). Bu durumdan en çok etkilenenler şüphesiz cumhuriyet birlikleri olmuştur. Cumhuriyet birliklerinin idareleri tam da Stalin'in en başından isteği gibi Moskova'ya bağlanarak, yönetimleri merkezileştirilmiştir (Şadıhanov, 2011:2). Merkezileşme cumhuriyet birliklerinde kısıtlamaların yaşanacağını habercisi olmuştur. 1920'lerin ikinci yarısı itibarı ile halkların özgürlüğü hususunda değişikliklere gidilmiş, örneğin 1928'de cami ve medreselerin mülklerine el konularak kapatılmaya başlanmıştır. 1935'lere gelindiğinde Stalin ve onun totaliter iktidarının destekçileri ülkede artık oldukça güçlenmişlerdir (Bepr, 1992:109, 146). Gücün elde edilmesiyle dilde ve siyasetteki yerelleşme yerini dilde ve siyasette Ruslaşmaya bırakmıştır (Илєрбак, 2016:120). Her ne kadar bu dönem çıkarılan 1936 Stalin anayasası ile insanlara vicdan özgürlüğü verilmiş ve böylece

isteyenin istediği dine inanması, din aleyhinde propaganda yapabilmesi için yasal zemin oluşturulmuş gibi gözükse de kâğıt üzerinde verilen bu özgürlükler pratikte uygulanmamış, oluşturmaya çalışılan sistemi korumak adına aşırı kontrolcü davranılmış ve yapılan baskı ve zulümlerle insanlardan temel hak ve özgürlükleri alınmıştır (Gürkan, 1964:174, 188). Dolayısı ile de Lenin'in cumhuriyet birliklerine eşitlikçi yaklaşımından uzaklaşmış, Sovyet sosyalist sisteminde halkların kültürleri ancak sosyalist içerik taşıma şartı ile varlık gösterebilmiştir. Böyle bir ortamda da bireyler tamamen kolektif örgüte bağlı kılınmıştır. Kültürel faaliyetlerin parti kontrolüne alınmasıyla hayatın her alanı belirli kalıplarla sınırlandırılmıştır. Adeta sosyal hayatta kültür tekeli oluşturulmuştur. Bu süreçte bol bol kitle iletişim araçlarından yararlanılmış, basın-yayın, radyo ve televizyon yayınları devlet tarafından yürütülmüştür. Haber ve yorumlarda parti ideolojisine uygunluk sıkı sıkı denetlenmiştir. Topluma bilgi aktarımı için oldukça geniş örgütlenmeye gidilmiştir. Bu geniş örgütlenme içerisinde sinema oldukça aktif rol oynamıştır. İnsanlar sistemi öğretirken onun dışında başka bir şey düşünmeme imkânı veren sinema ile boş vakitlerini değerlendirmişlerdir. Tamamen dış dünyaya kapalı bir şekilde oluşturulan sistem içerisinde bireyler sisteme yönelik övgülerle dolu, özel olarak hazırlanan filmlerle en iyi hayat tarzının “tek ülkede sosyalizm” olduğuna çoktan ikna olmuştur. İkna olmayanlar ise en ağır şekilde cezalandırılmıştır (Özsoy, 2006:167, 183, 185-186).

Stalin iç politikada gücü eline alıp, kontrolü sağladıktan sonra sıra dış politikaya gelmiş ve dış politikada bir dizi değişikliğe gidilmiştir. Kapitalizmi yok olmaya mahkûm gören Stalin, komünizmin zaferini hızlandırmak ve komünist işçilerin desteğini kazanmak için Avrupa'daki ılımlı sosyal demokratları zayıflatmaya karar vermiştir. Ancak bu kararı sadece ona değil, tüm dünyaya pahalıya mal olmuş, Almanya'da yaşanan devrim sonucunda Hitler iktidara gelmiştir (Zickel, 1991:72). Sovyet dış ilişkilerinin dinamikleri, Stalin'in Nazi Almanya'sının yarattığı tehlikeyi fark etmesinden sonra büyük ölçüde değişmiştir. Hitler iktidarı Avrupa ülkelerinde tedirginlikle karşılanırken, ülkeler birbirlerine destek olmaya çalışmıştır. Stalin batı demokrasisinin yanında güçsüz kalmak istememiş, 1930'larda çizgisini değiştirmiş, ilerleyen yıllarda saldırmazlık anlaşmasına uymadığı için ihraç edileceği silahsızlanmayı ve toplu güvenliği savunan Milletler Cemiyeti'ne katılmıştır (Kıran, 2008:23, 34). Cemiyete katılması itibariyle de barışçıl

diplomatik faaliyetler daha aktif hale gelmiştir. Birçok ülke ile yapılan görüşmelerden sonuç alınmaya başlanmış, 1932’de Finlandiya, Letonya ve Estonya başta olmak üzere birçok ülke ile bir dizi saldırmazlık paktı imzalanmıştır (Берт, 1992:173). Sovyetler Birliği, faşizme düşman koalisyonlar inşa ederek Alman militarizmini dizginlemeye çalışsa da kendisine yönelik faşist militarizmin tehdidi karşısında risk alamamış ve Hitler’in 1938’de Münih’teki Çekoslovak toprakları talebini kabul etmiştir. Bu kararlar Batı ile güvenlik sağlama çabasıyla böylece vazgeçmiştir (Zickel, 1991:73).

1 Eylül 1939’da İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Sovyet dış politikasında son derece önemli olaylar yaşanmıştır. Bu süreçte Sovyetler Birliği Doğu Avrupa’da gücünü genişletmiş, topraklarına Litvanya, Letonya ve Estonya’yı katmıştır (Kark, 2010). Savaşın etkisiyle dünya Sovyetler Birliği ve ABD’nin ön ayak olduğu Komünist ve anti komünist kutuplaşmaya tanık olmuştur (Берт, 1992:216). Dış politikada yaşanan bu önemli gelişmelerin yanı sıra Stalin dönemine genel olarak bakıldığında kentleşme, sanayileşme, temizlik hareketleri, göstermelik mahkemeler, eğitimin yaygınlaştırılması, demagojiyle kültürün değersizleştirilmesi, enerjilerin ve insanların seferber edilmesi, hayatın pek çok alanında suçun yaygınlaşması, yeni idari yapılar kurma telaşı konularının ön plana çıktığı görülmektedir. Tüm bu yaşananların etkisiyle totaliter bir diktatörlüğe dönüşen Stalin döneminde Lenin’in uluslara yönelik güttüğü eşitlikçi siyaset 1926-1939 yıllarında Ruslara yönelik pozitivist ayrımcılığa, 1940-1955 yılları arasında ise güçlü Rus milliyetçiliğine evrilmiştir (Щепѡак, 2016:102).

1.2. Kruşçev Dönemi

İdeolojik ve politik olarak her Sovyet yöneticisinin bir söylemi olmuş ve bu söylemler üzerinden iktidarlarını sürdürmüşlerdir. Lenin “*Sovyet insanı*”, Stalin Lenin’in temel görüşlerinden çıkardığı ama yanlış yorumladığı “*tek devlette sosyalizm*”, Kruşçev “*barış içinde beraber yaşama*”, Garboçov “*evrensel insan değerleri*” mottolarını kendilerine düstur edinmişlerdir (Serebriany, 2013). Bu çerçeveden bakıldığında her liderin odaklandığı konu farklı olmuş, birininki diğerine uymamıştır. Lenin normları ile kurulan Sovyetler Birliği yönetiminin Stalin’e geçmesiyle Lenin’in idealize ettiği sosyalist miras korunamamış, tek devlette sosyalizm anlayışı ile çok uluslu Sovyetler Birliği her geçen gün artan baskı altında yönetilmiştir. Böyle bir ortamda da uluslar tek

tipleştirilmiş, kültürel kimliklerini ortaya koyacak alanları yok edilmiştir. Stalin'in ardından Kruşçev'in iktidara geçmesiyle göreceli özgürlük adına uygulamalara başlanmıştır. Barış içerisinde beraber yaşama anlayışıyla çok uluslu Sovyetler Birliği bünyesinde yer alan uluslar görmezden gelinmemiş, Stalin döneminde yapılan haksız yere infazlara iade-i itibar yapılmıştır. Dolayısı ile Kruşçev döneminde gerçekleştirilen reformlar Stalin döneminde yapılanların telafisi niteliğinde olmuştur.

Kruşçev yönetimi altında Sovyetler Birliği'nde ulusların kültürel kimliklerini kabul etmenin yanı sıra dış politikada, ekonomide, eğitimde ve bilim ve teknikte sadece Sovyetler Birliği'ni değil tüm dünyayı ilgilendiren ilkler yaşanmıştır. Bu nedenle de çalışmada döneme beş önemli açıdan bakılmıştır. Kültürel kimliğe yönelik yapılan reformlar çalışmanın ikinci bölümünde detaylı olarak ele alınırken, bu bölümde Kruşçev iktidarının genel hatlarıyla incelenmesinin ardından Kruşçev dönemini tanımlayan temel dinamikler başlığı altında; dış politika, ekonomi, eğitim ve bilim ve teknik alanında yaşanan gelişmelere ve Kruşçev iktidarının sonlandırılmasına yer verilmiştir.

1.2.1. Totaliter iktidardan otoriter iktidara

Josef Stalin'in ölümü ile 7 Eylül 1953 – 14 Ekim 1964 yılları arasında SSCB'ye başkanlık yapan Nikita Sergeyeviç Kruşçev siyasi hayatına 1925 yılında gerçekleştirilen XIV. Rusya Komünist Parti (Bolşevikler) Kongresi'nde delege olarak seçilmesiyle başlamıştır. Kruşçev'in o dönemki düşünceleri diğer parti üyeleri gibi tamamen Stalinizm ideolojisi doğrultusunda gelişmiştir. Öyle ki birçok anısında Stalin'i kurtarıcı olarak gördüğünü, ondan dinlediği ve gördüğü her şeyin üzerinde adeta büyüleyici bir etki bıraktığını açık sözlülükle dile getirmiştir (Бурлацкий, 1996:27, 33). Ancak bu görüşleri zaman içerisinde değişmiş ve ölümünün ardından Stalin'i ilk eleştiren kişi Kruşçev olmuştur.

Stalin yönetimi ile ülke 30 yıl korkuyla baskı altında yönetilmiştir. Stalin halkın refah seviyesini yükseltmek için amaçladığı şeylerde başarılı olamamış, bu durumu kamufle etmek için de baskıyı bir çözüm yolu olarak görmüştür. Stalin onsuz Sovyetler Birliği olamayacağı politikasını o kadar başarılı gütmüştür ki, halk onsuz bir Sovyetleri değil düşünmek, hayal bile edememiştir (Kenez, 2006:184). Stalin'in ölümü ile sonsuza dek sürecekmış gibi gözüken bu durum sona ermiştir. Tam da bu nedenle dünya komünist

hareketi için 7 Eylül 1953’de Kruşçev’in Komünist Parti Birinci Sekreteri olması adeta dönüm noktası olmuştur (Млечин, 2017:137).

Sovyet tarihinin en önemli olaylarından biri olan büyük değişim¹ sonrası 24-25 Şubat 1956’da gerçekleştirilen XX. Sovyetler Birliği Komünist Parti² Kongresi’nde ilkler yaşanmış, Kruşçev kapalı oturumda ünlü konuşmasını yapmıştır. Kruşçev, Sovyetler Birliği’ndeki ulusal farklılıkları ve özellikleri vurguladığı (Кудий, 2016:197) konuşmasının büyük kısmını Stalin’in insanlara verdiği korkunç zararlara ayırmıştır. Savaşın bitmesi ile Stanilizm kendisini ülkede yeniden hissettirmeye başlamış ve rejime karşı gelenlerin infazları devam etmiştir. Stalin döneminde yapılanları eleştirmeye cesaret eden 19 milyondan fazla insan idam edilmiştir. Bu sayı her üç aileden birinde Stalin’in siyasi baskısı sonucu ya idam edilen ya da sürgüne gönderilen birinin bulunduğu kanıtı olmuştur (Кочек, 2010:51). Tarihte ilk kez bu kongrede Stalin’in yapmış olduğu baskı Kruşçev tarafından dile getirilmiştir. Stalin baskısından etkilenen sadece halk olmamıştır. Birçok politikacı kanlı tasfiye tehdidi ve polisin kontrolsüz denetimi altında daha fazla Stalin yönetimiyle çalışmak istememiştir. Onun güttüğü politikalara daha fazla eşlik etmek istemeyen politikacılar da böylece kurbanlar arasında yer almıştır (Борфа, 1990:529). Kruşçev onlardan biri olmamasını aynı üniversiteden olmaları sebebiyle Stalin’in eşi Nadejda Sergeyevna Alliluyeva’yı bizzat tanımasına bağlamıştır. Çalışma arkadaşlarının “halk düşmanı” olmaları gerekçesiyle kafaları alınırken kendisinin hayatta kalmasını şans olarak görmüştür (Кочек, 2010:55). Pavel Postışev, Janis Rudzutak ve diğer birçok parti liderinin trajik hikâyelerini detaylarıyla anlatırken, bunlara dair kaynaklar da göstermiştir. Konuşmasında gerçek halk düşmanlarına karşı misilleme çağrısında bulunarak geç kalan pişmanlığını “*O dönemki atmosferde insanlar tam anlamıyla yakalanıp sürükleniyordu. Adeta okyanusta boğulur gibi boğulup izleri kaybediliyordu. Sonrasında tutuklamalara idamlar eşlik etti ama genelde insanlara sürgüne gönderildikleri söyleniyordu. Bunun dışında hiçbir bilgi verilmedi. O zaman tabi*

¹ Stalin kendi döneminde herkesin itaat ettiği yüce bir varlık olarak görülmüştür. Onun yerine başkalarının da olabileceği ortaya çıkınca, büyü bozulmuş, totaliter iktidarın sihri darmadağın olmuştur. İnsanların bakış açısı değişmiş ve her şeyden de önemlisi bir şeylerin değişebileceği nihayet görülmüştür (Млечин, 2017:137). Kruşçev ile başlayan bu değişim mutlak itaatın sonunun başlangıcı olmuştur. Çözülme döneminde yaşananlar Gorboçov döneminde cumhuriyet birliklerine verilen ekonomik, siyasi ve sosyal özgürlüklerin temelini oluşturmıştır.

²Rusya Komünist Partisi adı bu kongrede Sovyetler Birliği Komünist Partisi olarak değiştirilmiştir.

ki ben de onları hain olarak görüyordum. Stalin'in hata yapma ihtimalini düşünmediğim için onlara asla acımadım ama şimdi acıdığımı söyleyebilirim." sözleri ile bildirmiştir (Медведев, 2006:33-34). Kruşçev konuşmasında Stalin'in partiyi hesaba katmadan kendisini halkın önünde yüceltmesinin, giderek Merkez Parti üyelerinin görüşlerini ihmal edip, neredeyse her şeye tek başına karar vermesinin ve herkesin onu dinlemesini istemesinin baskıya neden olduğunu belirtmiş ve Stalin'in sınırsız ve emsalsiz kişilik kültürünü baskının temel nedeni olarak göstermiştir (Бурлацкий, 1996:41-43). Bu eleştirisinin üzerine Kruşçev yönetim tabakasını önemli derecede genişletmiştir. Stalin'in merkezileşme uyguladığı yönetime, ekonomiye, hukuka, bilime Kruşçev yerelleşme (desantralizasyon) getirmiştir. Bu dönemde yerel yöneticilerin yetkileri gözle görülür bir şekilde artmıştır. Bunun en bariz örneği Cumhuriyetler Birliği Birinci Sekreterlerine verilen yetkilerin genişletilmesidir. Yapılanlar aslında Stalin döneminde kişisel olarak alınan kararların Kruşçev döneminde takım olarak alınmasının formülleştirilmesi olmuştur (Боффа, 1990:495, 530).

1.2.2. Çözölme dönemi

Млечин'e (2017:137) göre Kruşçev göreve geldiği ilk günden itibaren şimdiye kadar kimsenin dile getiremediği şikayetleri dile getirmesiyle sadece halkın değil, Sovyet toplumunu yöneten kesimin de duygularına tercüman olmuştur. Bu durum onun gücüne güç katmıştır. Yönetimi boyunca gerçekleştirdiği reformlar sayesinde ülkede daha rahat yaşama ve nefes alma hakkı verdiğine dair ortak bir duygu oluşmuştur. Kruşçev'le birlikte ülkede korkusuz, baskısız bir hayat başlamıştır. Kruşçev değişim odaklı çalışmıştır. Daha ilk raporunda son 3 yılın reformlarının sistematize edilmiş hali ve gelecek dönemlerin planları yer almıştır. Ekonomik ve politik başta olmak üzere birçok probleme farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış, çözüm önerileri sunmuştur. Ülkede rahatsız olunan şeyleri ortadan kaldırmak için demokrasinin geliştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Kruşçev'e göre geçmişte Lenin normları ihmal edilmiştir. Stalin döneminin bittiğini, yeni bir hayatın başladığını dolayısı ile de ivedilikle halklara eşitlikçi yaklaşan Lenin normlarının yeniden uygulanması gerektiğini vurgulamıştır. Bu amaçla Sovyetler Birliği sosyalist kanunlarını güçlendirmek adına değişiklikler yapılmıştır. Yeni düzenlemede Stalin yönetiminden; uygulanmayan demokrasi, yasallık ve Lenin parti

normları olmak üzere sadece 3 yükümlülüğe yer verilmiştir (Боффа, 1990:437). Stalin'in kanlı tasfiyelerinin eleştirisi ve akabinde gerçekleştirilen reformlarla başlayan bu süreç tarihe *destalinizasyon* olarak damga vurmuştur.

Kruşçev'in yeni bir düzen yaratma çabası, Stalin'in zorba kültü altındaki sistemin yumuşadığı bir süreç yaratmıştır. Stalin döneminden sonra Sovyet toplumunda yaşanan değişimler yadsınamayacak kadar keskin olmuştur. İnsanların üzerindeki bir dizi baskının sona ermesi, daha az hissedilen sansür (Thorsen, 2018:2) ve Stalin döneminin totaliter politikasından kısmi ayrılışa istinaden Sovyetler Birliği tarihinde 1956 sonrası Ottepel (оттепель)³ yani Çözülme dönemi olarak adlandırılmıştır (Бурлацкий, 1996:11). Ottepel kelimesinin anlamıyla paralel olarak, Stalin'in ölümünden sonra herkes farklı duygular yaşamış; bir kısım bu durumu memnuniyetle karşılarken, bir kısım ise bu durumun devam edip etmeyeceği ve gelecekte ne getireceği konusunda şüphe duymuştur (Боффа, 1990:53). Kimse yaşanan baharın devam edeceğinden emin olamamıştır. Döneme adını veren "çözülme" metaforu İlya Ehrenburg'un 1954'te Znamya (Знамя) dergisinde yayımlanan Çözülme adlı romanına da dayandırılmaktadır. Ehrenburg'un eseri, kariyer ve maddiyat gibi tutkular uğruna nasıl susulacağını öğrenen, duygusal olarak samimi olmayan, ahlaki olarak deforme olmuş bir ideoloji olan Stalinizme dayanmaktadır. Roman 1953 baharında (ki bu da Stalin'in ölümünden sonraya tekabül etmektedir) sona ermiş ve bu tarihte yaşanan sorunlar aniden çözülmüştür (First, 2008:48).

1.2.2.1. Çözülme dönemini tanımlayan sosyo politik temel dinamikler

Kruşçev neredeyse hayatın her alanında problemlerle dolu bir ülkede iktidara geçmiştir; gittikçe daha fakirleşen bir ekonomi, ciddi konut sıkıntısı, özellikle köylerde harap bir yapılanma, tahıl sorunu ve belki de her şeyden daha önemlisi kamplarda ve

³Ottepel (оттепель) kelime anlamı olarak; kar ve buzun erimesi ile oluşan ılık hava anlamına gelmektedir. Kruşçev dönemine özellikle bu adın verilmesinin sebebi sadece çözüme değil, bahar havasında yaşanan sürekli değişiklikler ve sonunun ne olacağının bilinmemesidir (Боффа, 1990:53). Bireysel özgürlüğün olmadığı, kitle iletişim araçları başta olmak üzere toplumdaki her alanın devlet tarafından kontrol edildiği bir dönemde, Stalin döneminde yaşayan *Sovyet insanı*, Kruşçev'in bu sistemi eleştirmesini şaşkınlıkla karşılarken, vaat ettiklerinin devamlılığına da şüpheyle yaklaşmıştır. Her ne kadar Stalin artık hayatta olmasa da onun kurmuş olduğu sistem halkı böyle düşünmeye itmiştir. Dolayısı ile de bir taraftan ekonomik, politik, kültürel hayatta kısmen de olsa özgürlük konuşmaları duymanın mutluluğu yaşanırken, bir taraftan da siyasi despotizmin yeniden gelip bir gecede her yerin yeniden buz keseceği hususunda endişe duyulmaya devam edilmiştir.

cezaevlerinde bulunan milyonlarca mahkûm. Bu problemlerin çözümü yeni bir politika ve radikal değişiklikler gerektirmiştir (Кочиков, 2010:56).

Bu dönemde Sovyet toplumunda manevi bir atmosfer ve sosyal alan olduğunu söylemek mümkündür. İnsanlar genel olarak hayatlarından memnun ve geleceğe umutla bakmıştır. Kruşçev halkın yeteneklerini geliştirip, üretimde, bilim ve teknolojiye dünyanın en yüksek yerine gelip, Amerika'yı geçmeyi hedef olarak belirlemiştir (Кудий, 2016:342). Bilim-teknik gelişiminin hızlandırılması, uzaya insan gönderilmesi, atom enerjisinin kullanılması, konut inşası gibi planlar partinin 5 yıllık planına koyularak reformcu bir yol izlenmiştir (Министерства Культуры СССР, 1978:5). O SSCB tarihinde çok az kişinin yapabildiği şeyi yapmış; Sovyet halkının gücüne güvenmiştir. Bu yönü onu Stalin'den kişilik olarak ayırdığı gibi lider olarak da ayırmıştır (Кудий, 2016:342). Kruşçev dönemi mahkumların affı ve uzaya insan gönderimi gibi öne çıkan toplumsal kırılmalar ile Sovyet halkı için oldukça sıra dışı bir dönem olmuştur (Кочиков, 2010:54).

Tüm bu bilgiler ışığında Kruşçev dönemini tanımlayan temel dinamikler kültürel kimlik bağlamında yapılan reformların yanı sıra dış politika, ekonomi, eğitim ve bilim ve teknik olmak üzere kategorize edilerek alt bölümlerde detaylı olarak ele alınmıştır.

1.2.2.1.1. Dış politika

Kruşçev, Stalin döneminin sonunda ortaya çıkan ve Sovyet dış politika ilkeleri olarak programlanan formülü geliştirerek uluslararası bir durum analizi yapmış ve bunun neticesinde de SSCB'nin kapitalist ve sosyalist ülkelere kapalı kapılarını açması gerektiğini ve bunun şimdiye kadar düşünüldüğü gibi korkunç bir şey olmadığını belirtmiştir. Geliştirdiği yeni formülle geçmişte yaşanan yıkıcı ve ölümcül savaşlara barış içerisinde beraber yaşama alternatifini sunmuştur. Bu doğrultuda da 1955 yılında SSCB ilk kez kapılarını dış dünyaya açma girişiminde bulunmuştur. Stalin'in şovenist propagandacı yönetimi, yapmış olduğu eziyetler sessizce unutulurken, basın diğer ülkelerde neler olduğuna, oralarda yaşanan gelişmelerden hangilerinin Sovyetler Birliği için faydalı olacağına dikkat çekmiştir. Sovyet yöneticileri de bu doğrultuda davranmış, kurulan komisyonlarla sık sık yurt dışına keşif gezilerine çıkmışlardır. Ayrıca demir perdenin aralanmasında Sovyetler Birliği'nde özellikle Moskova'da yasal olarak çalışan

yabancı gazeteci sayısındaki artış önemli bir etken olmuştur (Боффа, 1990:431-436). Bu artışla birlikte Sovyetler Birliği'nde yaşananlar yabancı basında daha fazla yer almaya başlamıştır. Ülkede yaşanan gelişmeler yakından takip edilmiş, öyle ki Kruşçev'in ünlü konuşmasını yaptığı XX. Parti Kongresi bizzat ABD Dış İşleri Bakanlığı tarafından İngilizceye çevrilerek kamuoyu ile paylaşılmıştır (Кочекков, 2010:56). Bu süreçte atom bombasının yeni tehditlerinin anlaşılmasıyla entelektüeller parti yönetimine Amerika ile yaşanan soğuk savaştan memnuniyetsizliklerini bildirmişlerdir. XX. Parti Kongresi'nde gündeme gelen bu konu üzerine Kruşçev demir perdeyi aralayan ilk büyük girişimde bulunmuş ve ABD'ye gitmiştir. İlerleyen zamanlarda yurtdışı ziyareti Amerika ile sınırlı kalmamış, İngiltere, Fransa, Çin, Hindistan, Avusturya, Afganistan ve İskandinav Ülkeleri'ni de ziyaret etmiştir. Stalin kendisine karşı yapılacak herhangi bir terörist saldırı olma ihtimalinden korkmuş, iktidarı boyunca mümkün mertebe yurtdışına çıkmamıştır. Bu durum aslında aynı zamanda demir perde psikolojisini de göstermektedir. Ülke tüm dış dünyadan izole edilmiştir. Kruşçev ise bu konuda da Stalin'in tam tersi bir lider olmuştur. Gerek Sovyetler Birliği ülkelerine gerek yurtdışına o kadar çok ziyaret de bulunmuştur ki Moskova'da oturmadığını fısıldayanlar dahi olmuştur (Бурлацкий, 1996:95-97).

Sovyetler Birliği bir taraftan Amerika ile yaşanan soğuk savaşı yumuşatırken, diğer taraftan da sosyalist ülkelerle olan ilişkilerini daha da güçlendirmiştir. Sosyalist ülkelerin ilişkilerini bir paktın içerisinde yürütme amacıyla 14 Mayıs 1955'de Sovyetler Birliği, Arnavutluk, Bulgaristan, Macaristan, Polonya, Demokratik Almanya Cumhuriyeti ve Çekoslovakya arasında Varşova Paktı imzalanmıştır. Ancak anlaşma uzun sürmemiş, Macaristan ayaklanmasıyla bozulmuştur. 23 Ekim 1956 yılında Macaristan'da Stalin heykelleri yıkılarak, ulusal bağımsızlık ve demokrasi çağrısıyla ayaklanma başlamıştır. SSCB'nin müdahalesiyle bastırılan ayaklanma kanlı bitmiş, yüzlerce insan hayatını kaybetmiştir. Bunun üzerine önce Macaristan daha sonra da Sovyetler Birliği Varşova Paktı'ndan ayrıldıklarını duyurmuşlardır (Embel, 2019:5).

Macaristan ayaklanmasıyla Doğu bloğunda oluşan çatlağın ardından, 1956 yılında Batı ülkelerini yakından ilgilendiren Süveyş Krizi yaşanmıştır. Amerika ile buzların erimeye başladığı Süveyş Krizi'nde de kendisini göstermiştir. Mısır başkanı Nasır'ın

ülkesinde yer alan Süveyş Kanalı'nın millileştirme isteğinin Birleşik Krallık ve Fransa'nın çıkarlarına uymaması üzerine, bu iki ülke İsrail desteğiyle Mısır'a askeri saldırı düzenlemiştir. Sovyetler Birliği ve Amerika birlikte karar alarak duruma müdahale etmiş, Batılı güçlerin Mısır'ı terk etmelerini sağlamıştır (Serbest, 2017:700-705). Soğuk savaş döneminde iki ülkenin ortak tavır alması önemli bir gelişme olmuştur. İlerleyen zamanlarda Amerika ile olan ilişkiler öyle bir noktaya gelmiştir ki Kruşçev'in 19 Eylül 1959 yılında ABD'deki 20th Century Fox film şirketi ziyaretinde onun şerefine "Amerika'daki en büyük yıldızlar topluluğu" adı verilen bir resepsiyon bile düzenlenmiştir (Медведев, 2006:10). Ancak dış politikada yakalanan bu başarı 1962 yılında ABD ile yaşanan Küba Füze Krizi ile bozulmuştur. Küba Füze Krizi'yle nükleer silaha sahip iki dünya gücü karşı karşıya gelmiştir. Amerika'nın Fidel Castro'yu devirme girişimleri karşısında Sovyetler Birliği 1959 yılında Küba'nın bağımsızlığını korumak için Küba'ya diktiği füzelerin yönünü Amerika'ya çevirmiştir. Ülke liderlerinin mektuplaşarak çözdüğü bu kriz soğuk savaşı neredeyse sıcak savaşa dönüştüren tehlikeli bir oyun olarak yorumlanmıştır (Кочев, 2004:282). Dünyayı savaşın eşiğine getiren Küba Füze Krizi Kruşçev iktidarının da sonunu getiren en önemli sebeplerden biri olmuştur.

Küba Füze Krizi'nin aşılmasının ardından dış politikada tüm ülkelerle iletişim kurmaya çalışan Sovyetler Birliği 1963 yılında ABD ve Britanya ile tüm dünyayı yakından ilgilendiren bir antlaşmaya imza atmıştır. Bu üç ülke havada, karada ve sualtında sınırlandırılmış nükleer deneme hususunda mutabık olmuştur (Serebriany, 2013). Kruşçev, nükleer silahların test edilmesinin yasaklanması, Batı ülkeleriyle saldırgan olmayan antlaşmaların yapılması, Orta Avrupa'nın her türlü nükleer silahtan arındırılmış bir bölge olması, Doğu ve Batı Almanya'daki silahlı kuvvetlerin azaltılmasının gerektiği gibi o dönemin konjonktürü için gerçekleştirilmesi zor önerilerde bulunmuştur (Кочев, 2010:56).

1.2.2.1.2. Ekonomi

Stalin dönemindeki mevcut ekonomik sistemin milli ekonomiyi kalkındıracak bir sisteme karşılık gelmemesi nedeniyle Kruşçev komuta idari sistemi ile yürütülen ekonomik yapıyı yeniden düzenlemek zorunda kalmıştır. Yapılan düzenlemeler sonucunda kısa sürede yaşam standartlarında bir yükselme yaşanmıştır. Bu anlamda

Kruşçev döneminde Sovyet halkının en çabuk hissettiği reform ekonomik alanda yapılanlar olmuştur (Некрасов, 2017:76).

1957 yılında Kruşçev, Komünist Parti Merkez Komitesi heyet üyelerine ekonomiyi yönetme yapısında köklü bir değişiklik teklifi sunmuş ve genel kurul Kruşçev'in bu teklifini kabul etmiştir. Böylece tüm alanlarda olduğu gibi ekonominin de tek bir merkezden yönetimi yerine yerel makamlara yetki verilmiştir (Аксютин, 2010). Aşırı merkeziyetçi yapı üzerinde yapılan değişiklikler sayesinde birlik ve özerk cumhuriyetlerde ekonomik anlamda büyük değişiklikler yaşanmıştır (Голиков, 1975:73). 1957 baharı itibari ile yeni yönetim sistemi yoğun bir şekilde uygulanmaya başlanmıştır. Kruşçev ekonomi programında ABD'de kişi başına düşen et, süt ve yağ oranını 4-5 yıl içerisinde yakalayacaklarını belirtmiştir. Belirlenen hedefe ulaşmak için Kruşçev'in ekonomideki ilk adımı, et, süt, patates ve diğer sebzelerin yanı sıra bazı tahılların tedarik fiyatlarındaki artışın durdurması olmuştur (Кочев, 2010:56). Bunun neticesinde de özellikle 1957 yılında Sovyet halkının kişi başına düşen malzeme miktarı bariz bir şekilde artmıştır (Медведев, 2006:167).

Kruşçev iktidarıyla istihdam gelişmiş, düşük olan maaşlar artmıştır. 1950'lerde ortalama 703 Ruble olan maaşların 1960'da ortalama 913 Rubleye yükselmesinin yanı sıra sosyal güvenlik sistemi de geliştirilmiştir (Борфа, 1990:481). Bu süreçte işçilerin çalışma saatlerinde de iyileşme ihmal edilmemiş, bayram ve tatile denk gelen günlerin arifesinde çalışma saatleri 2 saat azaltılmıştır.⁴ Ayrıca 16-17 yaşında çalışanlar için kısaltılmış mesai programı hazırlanmış, hamile ve doğum izinleri iyileştirilmiştir. En büyük sosyal iyileşme emekli işçilerine yönelik çıkarılan yasa ile yapılmıştır (Медведев, 2006:162). Sovyetler birliğinde çalışanların emeklilik haklarının temeli 1956 yılında devlet memurları için çıkarılan kanunla atılmıştır. 1964 yılında ise bu kanuna çiftçiler de eklenmiştir (Голиков, 1975:237). Ayrıca bu yasa ile 1930'lardan beri zam verilmeyen tüm emekli maaşları önemli ölçüde iyileştirilmiştir (Медведев, 2006:162).

Kruşçev savunma sanayi merkezli olan ülke ekonomisini ulusal refahın büyümesini sağlayacak hafif sanayi, tarım ve konut büyümesine kaydırmaya çalışmıştır

⁴ Bu uygulama o dönem Cumhuriyetler Birliğinde olan ülkelerin çoğunda halen mevcuttur. Bayram arifesi çalışma gününde yarım gün çalışılmaktadır.

(Вельможко, 2016:94). Kruşçev, Stalin döneminde savunma sanayisine fazla yönelindiği için tarımın ihmal edildiğini belirtmiştir. Tarımın ivedilikle geliştirilmesi için düzenlenen toplantılar kapsamında ülkenin tarım durumunun derin ve objektif analizleri yapılmıştır. Yapılan çalışmaların bir sonucu olarak da çiftçilerin birkaç yıldır biriken borçları ertelenmiştir (Кочекков, 2010:56). Bunun yanı sıra çiftçiye teşvik etmek amacıyla çiftçilerden alınan tarım vergisi yarıya indirilmiştir. Vergi indirimi sadece çiftçilerin maddi refahını iyileştirmekle kalmamış, aynı zamanda Sovyet vatandaşının sosyalist sistemin gücüne olan inancını da güçlendirmiştir (Вельможко, 2016:94).

Ekonomik alanda yapılan bir başka düzenleme de konut inşaatı üzerine olmuştur. Nüfusun yıllık olarak yaklaşık 3,5 milyon kişi civarında artış göstermesi nedeniyle 1959 yılı itibari ile şehirde yaşayan kişi sayısı giderek artmıştır. (Голиков, 1975:29). Bu duruma istinaden 5 yıllık planlamanın yapıldığı Aralık 1956'da gerçekleştirilen parti genel kurulunda Kruşçev hem mevcut konutları düzenlemek hem de artan nüfusla birlikte yeni konut yapmak için konut inşaatına daha fazla fon ayrılması gerektiğini belirtmiştir (Аксютин, 2010). XX. Parti kongresinden sonra 1956 yılı itibari ile Moskova'da her yıl ortalama 4-5 milyon metrekare yaşam alanı inşa edilmeye başlanmıştır. Bu oran savaş öncesi ve savaş sonrası dönemin yaklaşık 10 katına tekabül etmektedir. Milyonlarca Moskovalıya ortak kullanımlı apartmanlardan, kiralık evlerden, bodrum katlarından, geçici konutlardan kendi evlerine taşınmanın mutluluğu yaşatılmıştır. Eski Moskova konaklarının yerini bir aileye göre hesaplanarak inşa edilmiş ayrı daireler almıştır⁵ (Медведев, 2006:164). Ayrıca artan nüfus sebebiyle yeni şehirler de kurulmuştur. Birçoğu birlik cumhuriyetlerinde olmak üzere 1950'lerde Voljjskiy, Nahodka, Rustavi, Salavat, Vorkuta, Mejdureçensk, Temirtav, Sumgait, Bratsk, Angren gibi haritada olmayan en az 5 bin nüfuslu şehirler 1959 yılında kurulmuştur. Bu durumla paralel olarak da ulaşım ve inşaat fonlarına ayrılan paranın 1940'la 1960 yılları kıyaslandığında 3 katına çıktığı görülmektedir (Голиков, 1975:30, 63).

Stalin döneminden farklı olarak bütçeye ayrılan alanlara bilim ve teknik de eklenmiştir. Kruşçev döneminde bilimsel çalışmalara özellikle de uzay araştırmalarına

⁵ Bu evler halen halk arasında Kruşçev evleri olarak geçmekte ve Stalin'in yüksek tavanlı, büyük evlerine kıyasla alçak tavanlı, küçük olmaları ile dikkat çekmektedir.

büyük kaynak ayrılmıştır. Öyle ki bilimsel çalışmaların yoğun olarak başladığı 1955'ten 1970 yılına kadar bilimsel çalışmalara ayrılan harcamaların büyüme oranı milli gelir oranındaki büyümeden 1,7 kat daha fazla olmuştur (Вельможко, 2016:96). Giderler artarken ekonominin dengede tutulması adına yeni gelir yolları aranmıştır. Bunlardan birisi de ülkenin sahip olduğu doğal kaynak rezervleri olmuştur. Petrol çıkarma oranı 1940'da %31,1 iken, 1950'de %37,9, 1960'da ise %148'e yükseltilmiş, böylece ekonomiye büyük katkı sağlanmıştır (Голиков, 1975:167).

Genel olarak bakıldığında bu dönem kamu mülkiyetine dayalı olan sosyalist ekonomi, kapitalist ülke ekonomisinden daha hızlı gelişme göstermiştir. 1951-1973 sanayi üretiminin yıllık ortalama büyüme oranı SSCB'de %9,8'iken, bu oran ABD'de %4,6, İngiltere'de %2,9 olmuştur. Sovyet endüstrisinde işgücü verimliliğinin ortalama yıllık büyüme oranı SSCB'de %6,2 olurken, ABD'de %3,5, İngiltere'de %2,9 olmuştur. Aynı şekilde tarımda da SSCB %4 oranında büyüme ile %2,1 büyüme gösteren ABD'yi geçmiştir (Голиков, 1975:72, 73). Bu başarılı tabloya rağmen aslında belirlenen hedef tam olarak gerçekleşmemiştir. Kruşçev döneminde tüketim mallarının üretilmesine öncelik verilerek savunma sanayi ikinci plana alınmıştır. Ancak tüketim mallarının üretiminde istenilen verim elde edilememiştir. Bunun sebebi olarak gerçekleştirilen ücret reformu gösterilmektedir. Stalin döneminde işçilerin parça başına aldıkları para yerine ücret reformuyla standart bir maaş üzerinden ek mesai verilerek işçilere mali teşvik sağlamak amaçlanmıştır (Воронина, 2017:53-55). Reformda amaçlanan olmamış, ücret reformunun ardından sabit maaş garantisi olan işçiler belirlenen kotalara ulaşamamıştır. Yine de yaşanan olumsuzluklara rağmen Kruşçev döneminde gerçekleştirilen düzenlemeler diğer birçok alanda olduğu gibi ekonomide de ileride yaşanacak başarıların fitilini ateşlemiş, 1965-1967 yılları arasında Brejnev döneminde gerçekleştirilen ekonomik reformların temelini oluşturmuştur.

1.2.2.1.3. Eğitim

Kültür inşasında insanları eski yönetimden kalma bozuk ekonomi ve kültür sisteminden ayırmak zor olmuştur. Bunu başarabilmek için eğitimin gücünden yararlanılmıştır. Dolayısı ile de Kruşçev'in geliştirdiği önemli reformlardan biri eğitim sisteminde yaşanmıştır. Sovyet gücünün sağlamlaşması için eğitimsiz insanlara yönelik

çalışmalara dair kararlar alınmıştır. Bu amaçla geniş çaplı okul ağıları, kültürel eğitim kurumları açılmıştır. Açılan kurumlarda ilkokuldan niversiteye kadar herkes için ücretsiz eğitim verilmiştir. Böylece kitlelerin yaratıcı enerjisi ortaya çıkarılmış ve kitleler sosyalizm ideolojisi ve Marksist-Leninist ğretiler çerçevesinde eğitilmiştir (Голиков, 1975:283).

Kruşçev'in eğitim reformunun temelinde iki ölçüt yer almıştır. Bunlardan ilki işçi rezerv sistemini ortadan kaldırmak olmuştur. Bunu askeri nitelikli olan ama orduya bağlı olmayan devlet okullarını kapatarak yapmıştır. Bu okullar savaş öncesi nitelikli eleman yetiştirmek amacıyla açılmış ve Kruşçev döneminde artık ihtiyaç kalmamıştır. Bu sebeple de okulları 7. sınıftan sonra geçiş yapılabilen meslek liselerine çevirmiştir. Meslek liselerinde öğrenciye bir ya da iki meslek kazandırması amaçlanmış ve bu amaçla programa teknik dersler eklenmiştir (Боффа, 1990:486). 1957 yılında araştırma fonunu genişletmek için 50 okulda 1 ila 2 yıl eğitim süresi uzatılmıştır. Bu okullarda verilen teknik derslerin haftada 12 saatten daha az olmaması yönünde düzenlemeler yapılmıştır. Bir sonraki eğitim-ğretim yılında programın başarılı olduğu görülmüş ve 1958 ve 1959 yıllarında ülkede yaklaşık 200 okulun daha ilköğretim kısmına teknik dersler eklenmiştir (Медведев, 2006:211).

İkinci lt ise gün geçtikçe artan öğrenciler için yeni bir eğitim sistemi kurmak olmuştur. Eğitim sisteminde yapılan değişiklik sadece Sovyet tarihinde değil, gelişmiş ülkelerdeki kitlesel eğitim sorununa çözüm aranması bakımından da dünya da bir ilk olmuştur. 1950'lerin sonunda ortaėėretimin giderek yaygınlaşmasıyla eğitimde yaşanacak olası problemler ilk kez SSCB'de konuşulmaya başlanmıştır. 1950'de 8. ve 9. sınıfta eğitim alan ğrenci sayısı 1574 iken 1958'de bu sayı 284000'e yükselmiştir. Yüksek ğrenime devam etmek isteyen öğrencilerde yığılma olmasını önlemek ve başarılı öğrencileri seçebilmek adına öğrencilere niversite giriş sınavı yapma kararı alınmıştır (Боффа, 1990:486). Öğrenci seçimlerinde kaliteye önem verilirken aynı durum eğitmenler için de dşnlmştir. Eğitmenin psikoloji ve pedagoji öğrenerek vereceği eğitimin kalitesini yükselteceği görüşünden yola çıkılarak 1956 yılında Rusya'da Akademik Pedagoji Enstitüsü açılmıştır (Голиков, 1975:261).

Kruşçev döneminde eğitim alanında yapılan bir diğer değişiklik eğitim ücreti hususunda yaşanmıştır. 3 Ekim 1940 yılından beri ortaokulun son 3 yılında ve yüksek eğitiminde öğrenci başına yaklaşık 300 ruble alınırken, öğrenciye de devlet tarafından okuması için 200-250 ruble verilmiştir. Kruşçev bu anlamsız uygulamayı 6 Haziran 1956 yılında sona erdirmiştir (Хрущев, 2010:337).

1.2.2.1.4. Bilim ve teknik

1950'lerin sonunda ülkedeki bilim merkezleri gözle görülür bir şekilde artmıştır. Bilim araştırma enstitüleri iki katına, bilim insanları ise 3 katına çıkarılmıştır (Голиков, 1975:260). Bilime verilen bu önem insanlık tarihinde ilkler yaşatan çalışmalarla sonuçlanmıştır. Kruşçev dönemi denildiğinde bilim dünyasında akla ilk olarak insanlığın uzaya gitme başarısı gelmektedir. Ancak bu dönemde gerçekleşen bilimsel başarılar sadece astronomi alanıyla sınırlı kalmamıştır. 1954'de dünyanın ilk nükleer enerji santrali kurulmuş ve bunu daha büyük santrallerin inşası takip etmiştir. Nükleer enerji alanında yapılan çalışmalar 1957 yılında dünyada bir ilk olan nükleer güçle çalışan buzkıran üretilmesini sağlamıştır. Böylece Lenin adlı verilen buzkıran sayesinde kuzey deniz rotasına hizmet götürülebilinmiştir (Агаджанян, 2015:86-87).

Uzaya çıkma Kruşçev'in her zaman gündeminde olmuş ve bu doğrultuda bu amaç 5 yıllık parti planına dahil edilmiştir (Министерства Культуры СССР, 1978:5). 1957 yılında uzaya ilk kez yapay bir uydu gönderilerek bu amaçtaki ilk adım atılmıştır. İlk hedef gerçekleştirilmiş ve böylece SSCB uzayı keşfeden ilk ülke olmuştur. Sovyet uzay roketleri ilk kez yerçekiminin üstesinden gelip, gezegenden çıkmayı başarmıştır. Sovyetler Birliği'nin uzay araştırmaları başarısı tüm dünya için sansasyonel bir olay olmuştur. Bu durum ünlü Amerikan dergisi Time'da da yer almıştır. Dergi geleneksel olarak her yılın ocak ayında dünyanın farklı yerlerinden yılın insanını seçip, o kişiyi kapak sayfası yapmıştır. 1957 yılında dergi yılın insanı olarak Kruşçev'i seçmiştir. Kruşçev başında Kremlin şeklinde bir taç, elinde ise Sovyetlerin uzay araştırmalarını temsil eden uydu ile tasvir edilmiştir (Медведев, 2006:196, 199). Bu sayede Sovyetler Birliği'nin başarısı Amerika tarafından tüm dünyaya bir kez daha duyurulmuştur. İlerleyen yıllarda uzay çalışmalarına devam edilmiş ve 12 Nisan 1961'e gelindiğinde uzaya fırlatılan uyuyla Sovyetler Birliği vatandaşı Yuri Gagarin uzaya uçan ilk insan

olmayı başarmıştır (Голиков, 1975:10). 1963 yılında Valentina Tereşkova da tıpkı Gagarin gibi uzaya uçmayı başarmış ve dünyada uzaya giden ilk kadın astronot olmuştur. Kruşçev döneminde elde edilen bu önemli başarı ile uzay çağı başlamıştır.

Uzay çalışmalarında kazanılan başarıların yanı sıra bilim insanları bir taraftan da farklı alanlarda çalışmalarına devam etmiştir. Sovyet bilim insanlarının çalışmaları matematik, biyoloji, kimya alanlarında da büyük sonuçlar vermiştir. 1957 yılında Nikolay Semenov zincirleme kimyasal tepkimeler buluşuyla Nobel Kimya Ödülü'nü almıştır. 1958 yılında nükleer reaktörler üzerinde yapmış olduğu çalışmalarda keşfettiği çerenkov ışımasıyla Nobel Fizik Ödülü Pavel Çerenkov'a verilmiştir. Nobel'den alınan ödüllerin devamı gelmiş, Lev Landau kuantum mekaniği üzerine yapmış olduğu çalışmayla 1962'de, Nikolay Basov kuantum optiği, Aleksandr Prohorov ise lazer ve maserlerle ilgili öncü çalışmalarından dolayı 1964 yılında Nobel Fizik Ödülü'nün sahibi olmuştur (Агаджанян, 2015:87).

SSCB tarihinde Çözülme dönemi bilimsel ve teknolojik başarılar üzerinde de etkisini göstermiş gerek askeri gerekse sivil alanda tüm insanlığı ilgilendiren devrim niteliğinde başarılarla imza atılmıştır. Uzay araştırmaları sonucunda uydunun ve insanın başarılı bir şekilde ilk kez uzaya gönderilmesi, nükleer enerji üzerine yapılan çalışmalar sayesinde nükleer santral inşaları, nükleer füze kalkanı icadı, Nobel Ödülü'nde kazanılan başarılar, jet uçaklarının icadı sadece dönemi değil, dünya tarihini de yakından ilgilendiren kırılmalar olmuştur.

1.2.3. Çözülme döneminin sonu

Kruşçev dönemi kısa olmasına rağmen, yaşanan gelişmeler son derece önemli olmuş ve Sovyet kültür tarihinde bir dönüm noktası yaşatmıştır. Bu dönemde “XX. Kongre Kuşağı” olarak adlandırabileceğimiz kuşağın katkıları ile akıllardan silinmeyecek birçok şey yapılmış ve söylenmiştir. Kruşçev'in yönetim anlayışı özellikle 60'ların başında ideoloji ve kültür alanında açıkça belirlenmiş iki görüş ortaya çıkarmıştır. Birincisi ilerleme yönünde olan sosyalist yaratıcılık için fırsatların genişletilmesi, durgunluğu ve dogmatizmi aşmak için yeni yollar, yeni metotlar aranması; ikincisi ise muhafazakâr görüş, fena halde gizlenmiş Stalinizm, geçmişin bahaneleri ve aklamaları, idari hoşgörüsüzlüğün yükselmesi (Медведев, 2006:337). Bu durum

karşısında Sovyet entelektüelleri arasında arkadaşlar ve değişimin düşmanları ayrımı yaşanmıştır (Kenez, 2006:191). Yenilikçi görüş sayesinde çok uluslu Sovyet toplumu üzerindeki baskı kırılmıştır. Ulusal farklılıklar ve özelliklere kucak açılması toplumsal hayatın her alanında kendisini hissettirmiştir. Ancak yaşanan bu değişime Stalinist muhafazakâr görüş ayak diremiştir. Kruşçev'in baskı yapmaması onlar için fırsat olmuş, ülkede yumuşattığı hava Kruşçev'in sonunu getirmiştir.

Tüm hatalarına, yanlışlarına rağmen SSCB'de Stalinizmin derin kökleri aslında sadece Kruşçev döneminde değil, hiçbir zaman kurutulamamıştır. Bu gerçekleştirilmesi oldukça zor bir görevdir. Bunu başarabilmek için geniş bir koalisyon gücü, aktif kitlelerin, en önemlisi de işçilerin desteği gerekmiş ve bunu yapabilecek bir organizasyon 1920'den beri oluşmamış, oluşturulamamıştır. Kruşçev iktidarı bunu başarmak adına birçok girişimde bulunmuştur. Bu anlamda XX. Kongre Sovyet toplumunda ezilmiş ve kaybolmuş insani değerleri özgürleştirilmesi açısından son derece önem teşkil etmiştir. Ancak kongrede bundan sonraki süreçte Stalin'in etkisi olmadan devam edileceği vurgusunun yapılmasına rağmen bu konuşmalar kitlelerle hemen paylaşılmadığı için Stalin'in aygıtları işlevselliğini korumaya devam etmiştir (Боффа, 1990:443, 532-533).

Sovyetler Birliği'nde politik durum açısından 17-19 Ekim 1961 tarihinde gerçekleştirilen XXII. Parti Kongresi'nin özel bir anlamı vardır. Kemikleşmiş yapıyı kırma adına XXII. Kongre gerçekleştirilmiştir. O güne kadar kimsenin söylemeye cesaret edemediği şeyler bu kongrede açık ve net bir şekilde dile getirilmiştir. Bu kez Stalin'in işlediği suçlar XX. Kongre'deki gibi gizli değil, açık oturumda konuşulmuştur. Konuşma, Kruşçev tarafından başlatılıp daha sonra neredeyse tüm delege üyeleri tarafından devam ettirilmiştir. Konuşmalarda sadece Stalin'in değil, birçok suç ortağının yaptıkları da yer almıştır. Eleştiriler o kadar artmıştır ki bir ara Stalin'in naaşının Lenin'in yanından taşınması bile gündeme gelmiştir. Bu forsmajör durum parti gündem programını bile gölgede bırakmıştır (Медведев, 2006:287). Ayrıca Stalin'in işlediği suçların sadece hukuki değil ahlaki problemlere de neden olduğu belirtilmiştir. Bu sorunu gidermek adına parti geleneksel yapılarına yeni etik içerikler eklenmiş ve komünizm inşası doğrultusunda ahlaki kanunlar çıkarılmıştır (Боффа, 1990:498). Kongre basına yansımış ve ertesi gün gazeteyi alanlar Stalin döneminden alışkın oldukları 80'lere dair umut dolu konuşmaları

değil, 30'lu, 40'lı karanlık yılların tartışmasını okumuşlardır. Ancak Stalinizm yapısını kırmaya bu da yeterli olmamıştır. Çünkü her ne kadar XXII. Parti Kongresi'nde Stalinizm açık açık eleştirilse de o gün dışında 1961 yılına kadar basında siyasi baskı kurbanları hakkında hiçbir haber yer almamıştır. Stalin'in doğum ve ölüm yıldönümü hiçbir zaman unutulmazken, bunlara dair bir yıl dönümü bile anılmamıştır. Hatta öyle ki Komünist Dergisi'nin 1956 Aralık sayısında Stalin'in komünist hareketinde ve partide en aktif kişi olduğunu ima eden kapsamlı bir makale bile yayınlanmıştır (Медведев, 2006:286). Stalin eleştirilerinin ilk başta yüksek sesle söylenememesi Stalin karşıtlarını sessizleştirirken, onun fanatiklerini daha da güçlü kılmıştır. Şimdi daha net olarak görülmektedir ki halka hem geçmiş hakkında hem de güncel problemler ve kararlar hakkında çok az bilgi verilmiş ve reformlar için mücadeleye en geniş sosyal kesim dahil edilememiştir. Yönetimin ve toplumun henüz radikal değişimlere hazır olmaması Stalinizm görüşlü muhafazakâr güçlerin bu durumdan yararlanıp, reformcuları ele geçirmesini daha da kolaylaştırmıştır. Ayrıca reformların ve uygulanış biçimlerinin geleneksel bürokrasilere dayanması yapılan bir diğer hata olmuştur. Kruşçev eleştirdiği Stalin yönetimi gibi olmamak adına bakanlıkların yetkilerini sınırlandırmış, yerel yönetim organlarına yetki vermiştir. Fakat eski yönetimden alışkanlıkla buralarda kontrol gücünün korunmasının direkt ya da dolaylı bir yolu her zaman bulunmuştur (Бурлацкий, 1996:128). Bu duruma istinaden de toplum XX. Kongre çizgisini devam ettirememiştir. Bu çizginin devam ettirilmesi adına yeni liderler düzenin korunmasını asıl görevleri olarak görmüş ve Stalin olmadan sistemin devam edeceğini halka ve dünyaya göstermek istemişlerdir. Kolektif liderliği gerçekleştirme arzusunun bir göstergesi olarak Kruşçev tarafından 10 üyeden oluşan merkez komitesi kurulmuştur. Komite yeni düzende belirleyici derecede önemli bir organ görevi görmüştür (Kenez, 2006:186). Algının kırılması için bu gibi girişimlerde bulunulsa da Stalin sürecinin tam anlamıyla idrak edilmesinde yetersiz kalınmıştır. Dolayısıyla da Stalin'in naaşı Lenin'in yanında yatmaya ve adı şehir, cadde, meydan isimleri ile yaşatılmaya devam edilmiştir. Böyle bir ortamda da milyonlarca rehabilite edilmiş insan sessizliğe gömülmüştür.

14 Ekim 1964'de Sovyet tarihinde tek başarılı saray darbesi yaşanmış, Sovyetler Birliği Komünist Parti Merkez Komite Genel Kurulu Kruşçev'i ekonomiyi yanlış yönetmesi, kolektif tarımın gerçekleştirememesi, Küba Füze Krizi gibi dış politikada

yaptığı hatalar gerekçesiyle devlete karşı olan tüm görevlerinden azat etmiştir (Kenez, 2006:210). Bu durumun ortaya çıkmasında elbette başka sebepler de etkili olmuştur. Özellikle 1962-1963 yıllarında Kruşçev'in giderek kişisel kültünü övmesi ve ideolojisinin ajitasyon kampanyasını büyütmeğe başlaması, Kruşçev'in ülkedeki olumlu imajını gözle görünür bir şekilde azaltmıştır. Çok eleştirdiği Stalin'in kişilik kültü yerine, bu kez de kendi kişilik kültünü getirmeye çalışmıştır. Bu durum son yıllarda onun siyasi lider olarak imajını olumsuz yönde etkilemiştir (Медведев, 2006:362, 419). Bu süreçte Leonid Brejnev'in Kruşçev'in başarısızlıklarına dair yapmış olduğu propaganda işe yaramış, istifa ettiğinde ülkede onun iktidara gelmesini isteyen tek bir kamu grubu bile bulunmamıştır. Hatta aksine Kruşçev'in istifasıyla insanların çoğu mutlu olmuş, Kruşçev'in ayrılmasıyla her şeyin çözüleceği, hayatın daha iyi olacağı düşünülmüştür. Hâlbuki Kruşçev'in istifasıyla reform dönemi sona ermiş, ülke üretim ve tarımcılık açısından kış uykusuna girmiştir (Хрущев, 2010:23, 1052).

Sonuç olarak Ekim 1964 itibari ile Sovyetler Birliği'nin içindeki ve dışındaki birçok insanın sistemin kusurlarının giderilebileceğine inandığı bir dönem olan göreceli iyimserlik dönemi sona ermiştir. Kruşçev'in görev süresi boyunca Sovyetler Birliği totaliter olmaktan çıkmıştır. Onun yönetimi otoriter olarak nitelendirilebilmektedir (Kenez, 2006:213-214). Tüm bu yaşananların sonunda Kruşçev'in görevden ayrılmasıyla yerine muhafazakâr yönü ile bilinen Brejnev gelmiş ve Sovyetler Birliği Çözülme döneminden Durgunluk dönemine geçmiştir (Кочевков, 2010:62). Ülkenin Çözülme döneminin ardından duraklama yaşadığı ancak Gorbaçov döneminde anlaşılmıştır. Çünkü Brejnev döneminde yani 1965-1985 yılları arasında Kruşçev'in ve dolayısıyla Çözülme döneminin adının geçtiği tek bir makale bulunmamıştır. Öyle ki Sovyet okullarında neredeyse 2 nesil SSCB tarihinde özellikle 1965 sonrası öğrenmeleri sebebiyle ülkede Stalin'den sonra Kruşçev'in değil, Brejnev'in iktidara geldiği sonucuna bile varabilirlerdi. 1987-1988 yıllarına gelindiğinde durum değişmiş, Kruşçev'in adı parti ve tarih kaynaklarında geçmeye başlamıştır. Onun Stalin'in kişilik kültüne, bürokrasisine ve üst merkeziliğine karşı nasıl mücadele ettiğinden ve birçok acil toplumsal sorunu nasıl çözdüğünden bahsedilmeye başlanmıştır (Медведев, 2006:6-7).

Kruşçev ülkeyi, içeride Stalin buzlarının ilk erimeye başladığı, dışarda soğuk savaşın olduğu dönemde yönetmiştir. Stalin otokrasiden çıkan toplum rahat ve cesur yönetim anlayışındaki Kruşçev iktidarını hakkıyla idrak edememiştir (Бурлацкий, 1996:130). Bu dönem büyük beklentilerin olduğu ama bunların birçoğunun gerçekleşmediği bir dönem olurken, yarım kalan reformlar 1980’lerde yapılan reformlara zemin oluşturmuştur.

Tüm bu bilgiler ışığında Kruşçev’in, çekingen de olsa Sovyet tarihinde Stalinizme alternatif olabileceğini kanıtladığı görülmektedir. Kruşçev iktidarı muhalif ruhu yeniden canlandırmıştır. Sovyet halkı iktidarla tartışmanın yasal olarak gerçekleştirilebildiğini görmüştür. Sovyet toplumuna bu kazanımı, Kruşçev’in SSCB tarihinde hiç azalmayacak kalıcı değerinin sebebi olmuştur (Боффа, 1990:533). Bugün gerçekten SSCB’de ve tüm dünyada Kruşçev’in adı, faaliyetleri ve kişiliği ile ilişkilendirilen temel değişikliklerin gerçek önemine dair dünya çapında büyüyen bir anlayış mevcuttur. Kruşçev’in Stalin’in elinde şekil alan bir ülkede dönüm noktası niteliğindeki değişimleri yapabilen tek kişi olduğuna artık ikna olunmuştur. Şu bir gerçek ki Kruşçev’in iktidarında Stalin döneminde haksız yere kurban edilen 19 milyondan fazla insanın hayattayken ya da öldükten sonra rehabilite etmesi ve iade-i itibarda bulunması yapmış olduğu en büyük reformudur (Медведев, 2006:424).

2. SOVYET SİNEMASINDA KRUŞÇEV DÖNEMİ

Sovyet sineması Kuleşov, Ayzenştayn gibi başarılı yönetmenler öncülüğünde avangart deneysel çalışmalarla başlamış, sosyalist sorunların odağında geçen bir dönemle devam edip en nihayetinde endüstriyel ve modern temalar eşliğine son bulmuştur. Sovyet sinemasında Kruşçev döneminde yaşanan gelişmelerin tarihsel süreç içerisinde doğru olarak konumlandırılabilmesi ve daha net olarak görülüp yorumlanabilmesi amacıyla çalışmanın bu kısmında öncelikli olarak Sovyet sinemasının Kruşçev dönemi öncesi durumuna detaylı olarak yer verilmiştir. Burada oluşacak perspektif doğrultusunda Sovyet sinemasında Kruşçev döneminin gelişimi, dönüşümü daha net görülebilecektir.

2.1. Kruşçev Öncesi Sovyet Sinemasına Genel Bir Bakış

Lenin ile başlayan Sovyet sineması, Stalin kültü altında bambaşka bir hale bürünmüştür. Bu nedenle de Kruşçev dönemi öncesi Sovyet sineması; Sovyet sinemasının doğuşu ve Stalin dönemi Sovyet sineması kapsamında ele alınmıştır.

2.1.1. Sovyet sinemasının doğuşu

Ekim Devrimi'nin ardından Çarlık döneminde eleştirilen yapı alaşağı edilmiş, özlenilen sosyalizm anlayışıyla yeni bir sistem kurma çabasına girilmiştir. Yeni sistemi kurma sürecinde Lenin'in son derece önemseydiği sinema oldukça etkin bir rol oynamıştır. Sinemanın propaganda gücü keşfedilmiş ve bu güçten yararlanmak amacıyla sinemanın gelişimine öncelik verilmiş, gelişimi için her türlü imkân sunulmuştur. Lenin sosyalist toplum inşasında halkın eğitilmesine katkısı nedeniyle sinemanın gelişimini yakından takip etmiştir. Film yapım forumları ve organizasyonlar planlamakla, sanatsal filmlerin düzeyleri ve konularıyla ilgilenmekle yetinmemiş sinemaya dair yasal düzenlemeler de getirmiştir. Bu kapsamda 27 Ağustos 1919'da film endüstrisinin kamulaştırılmasına dair kararname imzalamış ve bu tarih "*Ekim'de doğan sanat*" olarak adlandırılan Sovyet sinemasının doğuşu olarak ilan edilmiştir (Голиков, 1975:312).

2.1.1.1. Sinemada kurumsallaşma çabası: VGIK

27 Ağustos 1919'da Lenin'in kararnameyi imzalamasıyla ülkede film yapımı ve gösterimi sosyalist bir temelde gerçekleşmeye başlamıştır. Film stüdyoları devlet eli ile güçlendirilmiş, imkanlar iyileştirilmiştir. Sovyet yönetimi sinema sanatının gelişimi için somut olarak hemen harekete geçmiştir. Lenin ve merkez komite üyelerinden Yakov Sverdlov'un teklifi üzerine ülkenin ekonomik sıkıntılarına bakılmaksızın, film çekimi için kamera ve projeksiyona büyük fonlar ayrılmıştır (Маматова, 1982:12-13). Genç sinemacılar Avrupa ve Amerika'ya eğitime gönderilmiştir. Sinemaya yapılan yatırımlar bunlarla da sınırlı kalmamış, yeni sinemacıların yetiştirilmesini teşvik etmek amacıyla 1 Eylül 1919 tarihinde Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü (VGIK) kurulmuştur. Kısa süre içerisinde tüm dünyada film stüdyolarıyla, laboratuvarlarıyla, araştırma odalarıyla meşhur olan enstitü, eğitim vermeye küçük, tek bir odada başlamıştır. Tüm yetersizliklere rağmen kurumun her bir paydaşı gelecekte güzel şeyler olacağına güvenip, sinemanın gelişimi için adeta seferber olmuştur (Кулешов, 1970:49).

VGIK'in kurulmasıyla Sovyet sinemasının dünya çapında ses getirecek başarılarının temeli atılmıştır. Sinemanın fenomenlerinin yetiştirilmesiyle Sovyet sineması dünya sinemasının teorik gelişiminde mihenk taşlarından biri olmuş ve Rusçadan İngilizceye birçok teknik terim geçmiştir (Hill, 1968:199). VGIK'in başarısının en büyük sebebi devrim sinemasını anlayan, yenilikçi eserler üretmede cesurca denemeler yapan yeni sinema sanatçıları yetiştirmesi olmuştur. Okul ilk mezunlarını başarılı yönetmen Kuleşov önderliğinde vermiştir. Kuleşov kurgu tekniği kavramını sinemada ilk kez kullanmış ve deneylerini kurgu ve montaj üzerine yoğunlaştırmıştır. Deneyleri sırasında celluloid film şeritleriyle farklı parçaları kurgulayarak "*Kuleşov efekti*"ni bulmuştur. Sinema dilinin temeli olarak kabul gören kurgusal yorum tekniği Kuleşov efekti, dünya çapında ses getirmiştir. 1920'lerde Sovyet avangart sinemasının oluşumuna Na Krasnom Fronte (На красном фронте) filmi ile büyük katkıda bulunmuştur. 1924 yılında komedi türünde Neobiçaynie Prikluçeniya Mistera Vesta v Strane Bolşevikov (Необычайные приключения мистера Веста в стране Большевиков) filmini çekmiş, film Sovyet klasikleri arasında yerini almıştır (Боденко vd., 1999:3). Bir taraftan yönetmenliğe devam eden Kuleşov aynı zamanda başarılı bir şekilde sinema eğitimliğini, film yapım organizasyonlarını yürütmüş ve yeni devrim içeriğine göre özel sinema sanatı uygulamalarında öğrencilerini çalıştırmıştır. Büyük başarılarla imza atmış olan Vsevolod Pudovkin onlardan biridir. Pudovkin de hocası gibi kurguya son derece önem vermiş ve çalışmalarını bu yönde geliştirmiştir. Pudovkin filmde kurguyla çekilen olayların yeniden yaratıldığını ve yine kurgu aracılığıyla zamanın, mekânın belirlenebildiğini belirtmiştir. Pudovkin ilerleyen zamanlarda filmde ses ve diyalogun sinemacıya sağlayacağı olanaklar üzerine çalışmalarını sürdürmüştür (Vivaldi, 2007:264).

VGIK'de montaj, senaryo, oyunculuk üzerine sürekli denemeler yapılması sonucu çeşitli akımlar ortaya çıkmaya devam etmiştir. Kuleşov ve ekibinin kurgu üzerine olan görüşlerinin aksine sinema ve gerçekçilik üzerine yaptığı çalışmalarla dönemin öne çıkan ismi Dziga Vertov olmuştur. Vertov ilk olarak ülkenin dört bir yanına giderek haber filmleri çekmiştir. Haber gerçekçiliği ile paralel olarak sinemanın diğer tüm unsurlardan sıyrılarak sadece gerçeği yansıtması gerektiğini savunmuştur. Sinemanın hayatı kurgusuz, oyunsuz yansıtması gerektiğini savunarak kino-glaz (sine-göz) kuramını ortaya

koymuştur. Ona göre kamera insan gözünün yerini alır, hayatı tüm gerçekleriyle kaydeder ve gözün göremediğini kino-glaza yansıtmalıdır. Vertov'un bu amaçla çektiği belgesel filmler Sovyet halkının göstermiş olduğu kahramanlıkları konu alan belgesel filmlerin çekilmesine de ön ayak olmuştur (Голиков, 1975:313). Zaten Sovyet sinemasının doğuşu belgeseller üzerine kurulmuştur. Belgesel film yapabilmek için ise hayatı iyi bilmek, toplumsal olaylara duyarlı olmak, derin maneviyat ve pratik zekâ gerekmektedir. Bu nedenle belgesel film gelişimine yılda en az iki yüz, üç yüz adet yazdıkları film senaryolarıyla Sovyet gazetecilerin katkısı büyük olmuştur. O dönemi çok yönlü bilen, analiz edebilen gazeteciler ortaya çıkardıkları farklı temalarla belgesel filmleri zenginleştirmişlerdir (Романов, 1967:16).

Sinemacıların farklı denemeleriyle bakış açılarında da çeşitlilik görülmüştür. 1922 yılında Grigoriy Kozintsev, Sergey Yutkeviç ve Leonid Trauberg tarafından eksantirizm sanat anlayışıyla Leningrad'da Eksantrik Tiyatro Atölyesi (FEKS) kurulmuş ve 2 yıl sonra film atölyesine dönüştürülmüştür. Dolayısı ile de eksantirizm sanat anlayışı ile oluşan sinema okulu temsilcileri Vertov'un tam aksine oyuncu, dekor, ışık, makyaj, senaryo başta olmak üzere tiyatronun tüm unsurlarını benimsemişlerdir (Noussinova, 2019:139). Bir nevi Alman dışa vurumculuğun tezahürü olan bu atölye ile Ayzenştayn da temasta bulunmuş ve ilerleyen zamanda çekmiş olduğu filmlerde de eksantirizmin etkisi görülmüştür.

2.1.1.2. Erken dönem Sovyet sinema ideolojisine Marksizm-Leninizm etkisi

Sinemaya dair farklı yaklaşımlar ortaya çıksa da nihayetinde hepsi sosyalist realizm ekseninde gelişim göstermiştir. Erken dönem Sovyet sineması sosyalist realizm sanat anlayışıyla süreç içerisinde olgunlaşmıştır. Estetik anlayışı, çok uluslu sinemada keşfedilen stili, Marksist-Leninist partiye teması, sinema dili, toplumsal sinematografik işlevi ve sanatsal yapısıyla gelişmeye devam etmiştir (Ромов, 1986:7). Sosyalist realizm sanat anlayışıyla gelişen sinema milyonlarca insan için müzik, tiyatro gibi sanatsal işlev görürken, aynı zamanda da bir şeyler öğrendikleri gazete, okul olmuştur. Milyonlara hitap eden sinema izleyiciyi beyaz perdeye yansıttığı fikir ve felsefe yapısıyla etkileme gücüne sahiptir. Bu nedenle de sinema insanlara manevi değer yaratmanın bir yolu olarak görülmüş, komünizm ruhuyla halkları eğitmek Sovyet sinemasının en büyük amacı

olmuştur. Sinema maneviyatın komünizmle şekillenmesine yardım etmiş, Sovyet insanını ahlaki değerler, komünizme bağlılık fikri, vatandaşlık hissi, Sovyet vatanseverliği ve sosyalist enternasyonalizm konularında eğitmiştir (Романов, 1967:4). Bu amaçla genelde belgesel kurmaca tarzında çekilen halkın silahlarını devlet yetkililerine teslim etme, dini kınama gibi konulara adanan propaganda filmleri zamanın özel fenomenleri olmuştur. (Русина, 2019:19). Film türlerinde ağırlıklı olarak destanlar üzerinden sosyalist toplum devrimleri uğruna halkların mücadelesini anlatan tarihi-devrim türünde filmler ağırlıklı olsa da komedi, dram, kahramanlık gibi temalarda çekilen filmlerle tür çeşitliliği yaşanmıştır (Романов, 1967:7).

Sovyet sinemasının fırtınalı gelişimleri de dahil olmak üzere her etabında Lenin kültür devriminin etkisi görülmüştür. Varlık göstermeye başladığı ilk günden itibaren komünizm ideolojisi için mücadele ederken aynı zamanda sosyalizm ve burjuva ideolojisi arasındaki mücadeleye de dahil olmuştur (Романов, 1970:37). Bu mücadelenin top yekûn verilmesi için de sınıf bilinci ulusal bilinçten soyutlanarak ulusal sınırların ötesine bir anlayış oluşturulmuştur. Bu anlayışla birlikte tüm sanatsal kültürel alanlarda da enternasyonalist toplum anlayışı eğilimi görülmüştür (Капустин, 1978:195). Lenin'e göre (1981:77) milliyetçilik-enternasyonalizm, milliyetçilik-sınıf mücadelesi ve milliyetçilik-evrensel insan diyalektiği her zaman büyük problem olmuştur. Marksist-Leninist teori toplumsal tüm alanlarda enternasyonalizmin üstünlüğünü iddia ederken, milli özellikleri de yok saymamıştır. Aksine enternasyonalizm altında birleşme ancak milli özellikler belirlenerek, dikkate alınarak başarılı bir şekilde gerçekleştirilebilmektedir. Dolayısı ile de Lenin'in Sovyet sinemasındaki beklentisi çok uluslu Sovyet kültürünün geliştirilmesi adına ulusal kültürleri tek bir sosyalist kültürde birleştirme yönünde olmuştur. Bu birleştirme sürecinde ulusal kültürlerin ihmal edilmemesinin sosyalist gerçekçilik metodunu zenginleştirdiğine, geliştirdiğine inanılmıştır (Ростислав, 1986:147). Lenin'in bu görüşüyle uyumlu olarak da sinema kararnamesinde kardeş cumhuriyetlerdeki sinematografi inşasının organizasyon planlanması da yer almış ve bu bölgeler düşmandan kurtulup özgür olmalarının ardından da ulusal sinematografi gelişimi başlatılmıştır (Маматова, 1982:12-13). Ancak her ne kadar çok uluslu Sovyet yapısında her bir ulusun kültürünün yok sayılmadığı belirtilse de sinemada Rus merkezietçi bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Sinemacıların yanı sıra

filmlerde ön plana çıkan kahramanlarda da Rus karakterlerin etkisi görülmektedir (Ростислав, 1986:159). Çünkü devrimci bir darbenin ilk döneminde, kazanılan sınıfların devamlılığının sağlanması ve ulusal bilincin en aza indirgenmesi için tamamen sınıfsal dayanışma politikası güdülmüştür. Ancak bu durum Stalin döneminde zirve yapan kültürel nihilizmin temelini oluşturmuştur. Rus proletarya kültürü, Rus halkının tüm kültürel klasiklerini ve folklorunu proleter kültüre dayatmıştır. Orta Asya'daki bu görüşteki teorisyenler halkların mirasını örneğin Farsça ve Türkçe klasik şiiri reddetmişlerdir. Bunlar devrim gücünü hayata geçirme pahasına ulusu yok sayıp, toplumsal sınıfı onaylamaya neden olan sanat ve devrim sorununa ideolojik bakış açısının uç noktaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulusal sınırların ötesine geçmek adına tüm ülkelere proletarya kültüründe birleşme çağrısı yapılmıştır (Капустин, 1978:194, 195).

2.1.2. Stalin dönemi Sovyet sineması

Stalin yönetimi altında Sovyet sineması önemli değişiklikler, dönüşümler yaşamıştır. Sinemada 1920-1930'larda devrimle beraber insanın dönüşümü ele alınmıştır. Sinemacılar birey-devlet, halk-lider ilişkileri ve sosyalist dünyada insanın ahlaki ölçütleri kapsamında zamanın temel ideolojik meselelerini ortaya koymuştur (Министерства Культуры СССР, 1973:124). Bu dönem çekilen filmler erken dönem Sovyet sineması gibi genelde belgesel türünde olmuş, konu olarak ise devrim konusu yönetmenlere ilham kaynağı olmaya devam etmiştir (Маматова, 1982:16).

2.1.2.1. Kurgu ve montajda deneysel dönem

Kuleşov, Pudovkin ve Vertov'un başarılı çalışmaları devam ederken 1920'lerin ortalarında sinemada montajın öncüleri olacak Sergey Ayzenştayn, Grigoriy Kozintsev, Leonid Trauberg, Aleksandr Dovjenko, Mikhail Kalatozov, Nikolay Shengelaya gibi yeni yönetmenler ortaya çıkmıştır (Русина, 2019:10). Başta Ayzenştayn, Dovjenko ve Pudovkin olmak üzere bu yönetmenlerle Sovyet sinemasına birçok başarılı başyapıt kazandırılmıştır.

Kuleşov önderliğinde başlatılan deneysel çalışmalar Ayzenştayn ile devam ettirilmiştir. Ayzenştayn, akıl hocası olan avangart tiyatronun kurucusu Vsevolod Meyerhold nedeniyle avangart tiyatrodan etkilenmiş ve bu etkiyle de görsel anlatıma son derece önem vermiştir. Ayrıca fütürizm fikrinden de beslenerek çalışmalarını montaj

üzerine yoğunlaştırmıştır. Ayzenştayn bu alt yapısıyla ilk filmi Grev (Стачка/Стачка)'i 1924 yılında çekmiş ve çarpıcı kurgu tekniğiyle, anlatı yapısıyla adından söz ettirmeyi başarmıştır. Filmde gerçek mekanlar kullanarak soyut anlam yaratmaya çalışmıştır. Grev filmi her ne kadar gerçek olaylara dayansa da Ayzenştayn somut bir gerçeklik yerine, duyguları çarpıcı kurgu tekniğiyle inşa etmiştir. Yapımında yeni tekniklerin kullanıldığı Grev filmiyle, devrimci sinema tam olarak doğmuş sayılmaktadır (Русина, 2019:11). Başarılı yönetmen 1925 yılında Potemkin Zırhlısı (Броненосец Потемкин/Броненосец Потемкин) filmini çekmiş ve filmin kurgu diliyle bir kez daha başarıya imza atmıştır. Potemkin Zırhlısı filmi sadece SSCB'de değil, tüm dünyada başarılı bir şekilde ekranlarda yer almıştır. 1927 yılında Paris'te uluslararası fuarda sosyalist gerçekçilikle Rus devrimini, dönemin ruhunu aktarmayı başardığı gerekçesiyle büyük ödüle layık görülmüştür. Potemkin Zırhlısı'yla kahramanlık tutkusu adeta sanatın diline dönüşmüştür (Голиков, 1975:313). Yönetmen sonraki yıllarda Ekim (Октябрь/Октябрь, 1927), Aleksandr Nevskiy (Александр Невский, 1938), Korkunç İvan (İvan Grozny/Иван Грозный, 1944) gibi başarılı filmlerle toplam 23 film çekmiştir (Русина, 2019:11).

Tıpkı Ayzenştayn gibi biçimci sinema akımını yaratan yönetmenlerden biri de Pudovkin'dir. Her ne kadar kurgu anlayışları farklı olsa da iki yönetmen de gerçekliğin ancak kurguyla derinleştirilebileceğine inanmıştır. Potemkin Zırhlısı'ndan sonra kurguyla oluşturulan yeni sinema dili 1926 yılında Pudovkin'in Ana (Мать/Мать) filmi ile daha da güçlenmiştir. Pudovkin, Konets Sank-Peterburga (Конец Санкт-Петербурга, 1927), Potomok Çingiz-Hana (Потомок Чингис-хана, 1928) Dezertir (Дезертир, 1933) filmleriyle sadece Sovyetlerde değil, Batı'da da adını duyurmayı başarmıştır (Vivaldi, 2007:261). Ayrıca asıl mesleği mühendislik olan yönetmen beyin mekanizması gibi bilimsel belgeseller de çekmiştir.

Döneme damga vuran bir diğer yönetmen Dovjenko'dur. Ukraynalı yönetmen devrim temalı çektiği Yagodka Lubvi (Ягодка любви, 1926), Sumka Dipkuryera (Сумка дипкурьера, 1927), Arsenal (Арсенал, 1929), Zemlya (Земля, 1930), İvan (Иван, 1932), Aerograd (Аэроград, 1935), Şors (Щорс, 1939), Miçurin (Мичурин, 1949) gibi filmleriyle Sovyet sinemasında klasikler arasına girmiş ve sinemada teknik ve sanatsal

arayış yolunda yapmış olduğu denemelerle Sovyet sinemasına büyük katkıda bulunmuştur (Маматова, 1982:16).

Erken dönem Sovyet sinemasında kino-glaz kuramıyla sinemanın temellerini atan Vertov, 1929 yılında çekmiş olduğu Kameralı Adam (Человек с Киноаппаратом/Человек с киноаппаратом) filmiyle sinema ve gerçeklik çizgisini sonuna kadar zorlamıştır. Film kurgu, oyuncu, dekor olmadan gerçekliğin çarpıtılmadan yansıtıldığını göstermek amacıyla Moskova'daki günlük hayatın simülasyonu modunda çekilmiştir (Темлякова, 2016:110). Vertov'un diğer önemli filmleri ise şunlar olmuştur: Kino-glaz (Кино-глаз, 1924), Kinopravda (Киноправда, 1925), Odinnadtsatıy (Одиннадцатый, 1928), Tri Pesni o Lenine (Три песни о Ленине, 1934).

1930'lara gelindiğinde artık Sovyet sineması Ayzenştayn'ın Potemkin Zırhlısı, Putovkin'in Ana (Мать), Trauberg ve Kozintsev'in Şinel (Шинель) filmleri gibi dünya şaheserlerinin sahibidir (Шкловский, 1985:10). Bu filmlerin ortaya çıkmasının bir sonucu olarak, Sovyet sineması sinema dünyasında fenomen olma vasfını kazanmaya başlamıştır.

1930'larda filmlere ses kaydedilebileceğinin keşfiyle Sovyet sinemasında temel yenilikçilik başlamıştır. Sovyet ekranında gösterilen ilk sesli film Odnа (Одна, 1931) Grigoriy Kozintsev ve Leonid Trauberg tarafından çekilmiş, filmde geçen birkaç kelime izleyiciyi hayrete düşürmüştür. Şaşıran sadece izleyici olmamış, birçok oyuncu bu duruma hemen alışamamıştır. Yönetmenler yeni sinema tarzıyla beraber birtakım değişikliğe gitmiştir (Шкловский, 1985:157-158). Filmler hem içerik olarak hem de montaj açısından değişmek zorunda kalmıştır. Sinemadaki bu büyük yenilik ile lirik montaj devri bitmiştir. Bu durum artık kahraman odaklı filmlerin yaratılmasına sebep olmuştur. Bu nedenle de dönem “aktör sineması” olarak adlandırılmıştır (Маматова, 1982:32). Ayrıca film kahramanlarının karakteristik özellikleri, görünüşleri de değişmiştir. Ses, kelime ve müzik izleyicinin manevi dünyasında daha derine nüfus edebilmek için kullanılmaya başlanmıştır (Ростислав, 1986:141). Böylece tarihi-devrim temalı filmler daha etkili olmuş, sesle ve müzikle zenginleşen sinema yeni bir sinematografi seviyesine geçmiştir. Sinemada yaşanan bu gelişme sosyalist gerçekçiliğin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Sosyalist gerçekçilikle paralel olarak hayatın içinden

hikayeler yansıtılırken sinemada gerçekliğin gerçek zenginliğini somutlaştırmanın mümkün olduğu yeni araçlara ihtiyaç duyulmuştur. Bir çözüm olarak sinemacıların gerçek hayat gözlemleri ve detaylarıyla doyurdukları karakterlere ulusal kimlik kazandırılmıştır. Bu nedenle de hikayeler gerçek hayat detayları olan ulusal kimlikler aracılığıyla kurulmuş ve bu rollerin oynanması için de diğer cumhuriyetlerden aktörler davet edilmiştir (Маматова, 1982:35-37). Sonraki süreçte bu da yetersiz görülmüş ve ulusal filmlerin Moskova’da yapılamayacağı, filmlerin halkının içinde kendi diliyle, kendi kültürü ile yaratılması gerektiği anlaşılmıştır. 1926 yılında Rusya Federasyonu’ndaki az olan milletlerin hayatı hakkında film yapmak amacıyla Dağıstan ve Tataristan’daki birçok sanatçı desteğiyle Vostok-Kino organize edilmiştir. Kazakların ulaşım için demir yolu yapmaları, Rusların, Gürcülerin ve Ukraynalıların nakliyeyi sağlamalarıyla Vostok-Kino amacına uygun olarak hep bir elden inşa edilmiştir. Vostok-Kino kısa süre içerisinde faaliyetleriyle ulusal kültürlerin kardeş ilişkilerinin göstergesi olarak tarihte iz bırakmıştır. Oluşan bu atmosferle de Orta Asya Cumhuriyetlerinde sinema gelişimi başlamıştır (Ростислав, 1986:152-153). 20’li yıllarla birlikte kurmaca ve belgesel film üretimi Ukrayna, Belarus, Ermenistan, Azerbaycan, Gürcistan ve Özbekistan’da başlamıştır. 30’lu yıllarda ise Tacikistan, Türkmenistan, Kazakistan, Kırgızistan sinemaları yavaş yavaş da olsa varlık göstermeye başlamıştır. Son olarak Sovyet sineması birliğe geç dahil olan Litvanya, Letonya, Estonya ve Moldova’da gelişmiştir (Тенейшвили ve Дробашенко, 1980:69).

2.1.2.2. Sansürün ayak sesleri

1935 yılı ocak ayında I. Sovyetler Birliği Sinematografistler Toplantısı çok uluslu Sovyet sinemasında önde gelen ustaların katılımıyla gerçekleştirilmiştir (Маматова, 1982:31). Her ne kadar bu toplantıda sinemanın geleceği konuşulsa da Stalin yönetimi altında hiçbir yönetmen kendi fikrini beyan edememiştir. Sovyetler Birliği kurulduğundan beri işleyen sansür sistemi Stalin’le beraber özellikle 30’lardan sonra giderek daha katı çalışmaya başlamıştır. Sosyalizmin zaferi dışında konu seçilememiş ve sinema hiç olmadığı kadar propaganda amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Bu duruma karşı çıkanlar baskının yanı sıra ölüm cezalarına çarptırılmıştır. 1937-1938 yıllarına gelindiğinde ise baskı üst seviyeye ulaşmıştır (Рыбаковский, 2013:96-97). Sovyet

sinemasının gelişimi üzerine çalışmalar yapan S. Freylik dogmatizm anlayışında olan yönetimden dolayı bu dönemde yeniliğin ve gelişimin durdurulduğunu belirtmiştir. Ona göre 30'lu yıllarda elde edilen başarılar tabulaştırılmış ve taklit edilmesi için örnek gösterilmiştir. Ancak insanların hissetme şansı kesildiği için aynı ruhta filmler üretilmemiştir. Uyarlama destanlar, tarihi kahramanlar önceden şematik bir şekilde belirlenmiştir. Sipariş üzerine tasarlanan filmler oldukça yapay olmuştur (Капустин, 1978:102-103). Bu durumun üzerine bir de yönetmenlerin yeni kültür arayışlarına getirilen kısıtlamalar nedeniyle ünlü Sovyet montajı yok olma safhasına gelmiştir. Yaptığı deneysel çalışmalarla Sovyet sineması kurucularından Kuleşov da bu ortamdan olumsuz olarak etkilenen yönetmenlerden biri olmuştur. Kuleşov çalışmalarına Velikiy Uteşitel (Великий утешитель, 1933), Klyatva Timura (Клятва Тимура, 1942), Мы с Урала (Мы с Урала, 1943) gibi filmlerle devam ettiyse de çalışmaları Stalin rejimi tarafından fazla entelektüel ve burjuva unsurlar taşıdığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Sonuç olarak sinemada ele alınan konular ve anlatım biçimleri standartlaşmış, film sayılarında büyük düşüş yaşanmıştır. Stalin baskısı altında Sovyet sineması kuru, yavan bir hale dönüşmüştür (Vivaldi, 2007:261).

2.1.2.3. Sansürün ve savaşın kaçınılmaz sonucu: Malokartine dönemi

1940'larda Sovyet sinemasına II. Dünya Savaşı⁶ damga vurmuştur. Stalin'in sansürlerine bir de savaşın zorlu şartlarının eklenmesiyle Sovyet sinemasında 1943-1953 yıllarını kapsayan Malokartine (Малокартинье) dönemi yaşanmıştır. Bu dönem film üretimi neredeyse durma noktasına geldiği için az film anlamında Malokartine olarak adlandırılmıştır. Bu zorlu dönemde savaş nedeniyle birçok ülke stüdyosu yıkılmış, yok edilmiştir (Кулиджанов, 1970:45). Bunun sonucu olarak da 1940'ların sonu 50'lerin başında film stüdyolarında yapılan filmler yıllık ortalama 10-15'e kadar düşmüş, film temaları ve türleri çeşitliliklerini kaybetmiştir. Bu durumu düzeltmek adına partide kararlar alınmış, film üretiminin artırılması hedeflenmiştir. Bu amaçla tiyatro ve müzikal eserler filmleştirilmiş ancak seyirciden beklenen tepki alınamamasından ötürü devam ettirilememiştir. Yine de tüm olanaksızlıklar içerisinde hiç yaratıcı arayış ve başarının

⁶ II. Dünya Savaşı Rusça kaynaklarda Büyük Vatanseverlik Savaşı olarak geçmektedir. Kaynağın orijinalinde yazan bu isim savaşın evrensel ismi, II. Dünya Savaşı olarak tercüme edilmiştir.

olmadığını söylemek elbette insafsızlık olur. Bu dönemde aşırı savaş filmlerine tepki üzerine sanatsal film olarak adlandırılan bir seri ortaya çıkmıştır. Bu akım belgesel filmde olmayan lirik, hiciv unsurlarını içermiştir. Bu furya Mihail Çiaurel tarafından çekilen Klyatva (Клятва, 1946) filmi ile başlamış ve dönem sinemasının stilistik eğilimlerini, özelliklerini açık bir şekilde göstermiştir. Seriyi Stalingradskaya Bitva (Сталинградская битва, 1949), Podeniye Berlina (Подение Берлина, 1950) gibi filmler takip etmiştir (Ростислав 1986:115-118).

1930'lu yıllarda Sovyet sinemasında genel olarak modern ve sosyalizm kurucularının kahramanlıklarına dayanan çalışmalar yer alırken, 1940'lı yıllarda sinemaya 1941-1945 yılları arasında geçen II. Dünya Savaşı'nda faşistlerle olan mücadelede halkın gücünü harekete geçirme görevi verilmiştir. İlk aşamada devrim sinemasında olduğu gibi tarih belgeselleriyle olaylar kapsamlı bir şekilde çekilmiştir. Aynı şekilde bu dönemki kurmaca filmler de tüm gücünü vatanseverlik ve Sovyet insanı kahramanlığını harekete geçirmek için harcamıştır (Голиков, 1975:315). Savaş yıllarında vatan konulu filmler ön plana çıkmıştır. Faşizmin sadece Sovyet devletini yok etmek için değil, aynı zamanda sosyalist milletleri silmek için çabaladığı düşünülerek, makalelerde, şiirlerde, filmlerde, tiyatrolarda birlik olmak gerektiğinin altı çizilmiştir (Министерства культуры СССР, 1975:9-10). Halkların kardeşliğini gösteren, moral yükseltici cephe filmleri yapılmıştır. Düşman saldırısından tam 3 gün sonra Lenfilm'de Vladimir Petrov tarafından Çapayev S Nami (Чапаев с нами, 1941) filmi çekilmiştir. Daha sonra da bu tür filmlerin devamı gelmiştir. 1941 yılında Moskova ve Leningrad'ın yoğun olarak bombalanmasıyla stüdyolarda film çekmek imkânsız hale gelmiş, Merkez Film Stüdyo Derneği (ЦОКС) Almatı'ya taşınmıştır (Маматова, 1982:53). Odesa, Mosfilm, Lenfilm, Belarusfilm ve Kievfilm stüdyoları ise Taşkent'e taşınmıştır. Taşkent Stüdyosu'nda birçok ulus yan yana yorulmak nedir bilmeden çalışmışlardır (Абдуллаев ve Мухамедов, 1976:29-30). Aşgabat film stüdyosu ise cepheye gönderilen birçok Türkmen yönetmenin de etkisiyle tarihi belgesel filmler için önemli bir yer haline gelmiştir (Министерства культуры СССР 1975:250). Ulus sinemasında yaşanan bu gelişmeler onların genelde Rus yönetmenler önderliğinde bu işi öğrenmeleri açısından olumlu olsa da kültürleri Sovyet rejiminin ve onun propaganda yoluyla yaydığı ideolojinin önemli etkilerini yaşamaya devam etmiştir. Yönetim tüm etnik köken kavramlarını sosyal alana

indirgemiş, halkın gelenek ve göreneklerine müdahale edip sert dil politikaları uygulamıştır (Tsai, 2015:55). Sonuç olarak 1930'ların siyasi terörü etkisi altında milliyetçilik tartışmasının kötü olduğunu düşünülen bir nesil yetişmiştir (Musabaeva, 2015:35).

Savaş sonrası dönemde Sovyet sineması kısıtlı olan sinema araçlarını zenginleştirme çabasına girmiştir. Sovyet ustaları circle-vision, geniş ekran, stereoskopik görüş, stereo ses alanlarında altyapı oluşturma çalışmalarına başlanmıştır (Голиков, 1975:316). Ancak teknik alanda gelişmeler yaşanmasına rağmen savaşın ardından baskı devam etmiş ve bu durum Stalin'in ölümüne kadar sürmüştür. Stalin'in son yıllarında belgesel türünde çekilen daha çok kişisel filmler ağırlıkta olmuştur. Filmleri yöneticilerin kahramanlıklarını, görkemli savaş sahneleri süslemiştir (Зоркая, 2014:615).

2.2. Kruşçev Dönemi Sovyet Sineması

Son yüzyılda dünya görüşünde yaratıcı bir rol oynayan en önemli kırılmalardan biri Sovyetler Birliği'nde yaşanan "Çözülme dönemi"dir. Çözülmenin etkisi fikir üreten yaratıcı insanlar üzerinde oldukça etkili olmuştur (Юлдашев 2017:134). Dolayısı ile de sanatın her dalında gözle görülür bir yükseliş ve toplumsal dönüşüm yaşanmıştır. Kruşçev döneminde hissedilen bahar havası sinemayı da ısıtmış, yaşanan değişimler dönemin şartlarında adeta demokratikleşme göstergesi olmuştur (Зоркая, 2014:636). Çözülme sinemasında yaratıcılık gündeme gelmiş, sanatçılar film içeriklerinde, kullanılan sembollerde daha deneysel çalışmalar yapabilmıştır. Sovyet sineması tam da Lenin'in hayalini kurduğu gibi burjuva, erk olan azınlık ideolojisi ve sinema tekelinin aksine özgür sanat anlayışına ve milyonlarca çalışana sahip olmuştur (Голиков, 1975:312).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa sineması İtalyan Neo-Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Yeni Alman Sineması ve Polonya Okulu gibi birçok dalga etkisi altında yenilenmiştir. Bu dalgalardan ayrı bir yerde 1950-1960'ların Sovyet sineması Perestroyka dönemine kadar göreceli bir biçimde kalmıştır. Oysa ki Stalin'in ölümünden sonraki yaklaşık ilk yirmi yıl boyunca, Sovyet film yapımcıları 1920'lerin öncü ruhunu canlandıran ve film sanatının görsel ve anlatı yönlerinde devrim yaratan yenilikçi çalışmalar üretmiştir. 60'lı yıllar bu bilinmeyen yeni dalganın en yüksek noktası olmuştur. 1940'ların sonunda, kültür üzerindeki totaliter kontrolün doruğa ulaşmasının

ardından Çözölme dönemi kültürel üretim tarzına olanak sağladığı gibi bireysel denemeleri de canlandırmıştır (Prokhorov, 2001:7). Çözölme sinemasında yaşanan akım göreceli olarak kalsa da parti ideolojisi, halkçı, tarihçi, yaratıcılık peşindeliği gibi sinemayı zenginleştiren gelenekler dahilinde Sovyet sinemasına büyük katkılar sunduğu aşıkardır (Министерства культуры СССР, 1978:21).

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmanın bu kısmında çözölme sinemasında yaşanan gerek yapısal gerek teknik değişim ve dönüşümler sinemada yaşanan modernleşme, Stalin kültünün filmler üzerinden reddi, filmlerde ortaya çıkan yeni estetik anlayış, yeni arayışlar ve Sinematograflar Birliği'nin kurulmasıyla ulus sinemalarının yükselişi çerçevesinde kategorize edilerek ele alınmıştır.

2.2.1. Sinematografik modernleşme

50'lerin ortasında modern Sovyet sineması başlamıştır. Bunda o dönem sinematografi sisteminde yapılan radikal değişiklikler etkili olmuştur (Гуревич, 1980:4). Düzenlenen tüm parti kongrelerinde sinemanın toplumsal öneminin altı çizilmiş, yeni yapılandırmalar üzerinde çalışılmıştır. Kongrelerde sinematografi yönetiminin iyileştirilmesine dair önlemler alınmıştır (Министерства Культуры СССР, 1978:10-11). 14-25 Şubat 1956'da gerçekleştirilen XX. Parti Kongresi'nde sosyalist sanatın gelişmesi için düzenlenen değişiklikler kapsamında sinematografi, insanın katı düzeni terk etmesi, şematik olarak verilen film diyagramlarının, diyalogların sadeleştirme diktelerinin bırakılması kararlarıyla güncellenmiş (Капустин, 1978:101) ve kitle sanatı olarak sinemanın öneminin anlaşılması, film üretiminin artması ve filmlerin ideal sanatsal düzeylerinin yükseltilmesi gerçekleri üzerinde durulmuştur (Абдуллаев ve Мухамедов, 1976:35). XX. Parti Kongresi ile başlatılan bu süreç tüm kongrelerde devam ettirilmiştir. XXIII. Parti Kongresi'nde Sovyet sinemasının gelişimine dair sunulan raporda Sovyet filmlerinin sadece Sovyet Birliklerinde değil uluslararası arenada da elde ettiği başarılar sunulmuştur. Sonuçlar herkesi memnun edecek türden olmuştur. Bu başarı cumhuriyet birliklerinin kültür çeşitliliği içerisinde kardeşçe çalışmalarının sonucu oluşmuştur (Министерства Культуры СССР, 1978:10-11). Gürcü yönetmen Lev Kulidjanov da 1965 yılında yaptığı konuşmasında Çözölme döneminde elde edilen ulusal ve uluslararası

başarıyı birlik, beraberlik içerisinde geçirilen 10 yıllık çalışmaya bağlamıştır (Соболев, 1966:49).

Stalin dönemindeki hem film sayısındaki azlığın hem de tek tipliliğin en büyük sebebi sansür olmuştur. Bunun üzerine bir de Stalin'in her filmi bizzat kendisinin izlemek istemesi çıkan film sayısını oldukça azaltmıştır (Зоркая, 2014:636-637). 1950'lerde Stalin dönemi film üretim sisteminden uzaklaşarak, film sayılarının giderek arttığı bir film üretim dalgası yaşanmıştır. Bu durum yeni yönetmenleri, oyuncularını cesaretlendirmiş, sinemaya birçok yeni sinema sanatçısının dahil olmasını sağlamıştır. Bu dönem genç yönetmenler Grigoriy Çuhray ve Marlen Hutsiyev başarılarıyla adlarından söz ettirmiştir. Mikhail Romm'un öğrencisi olan Çuhray, Sorok Perviy (Сорок первый, 1956) ve Ballada O Saldate (Баллада о солдате, 1959) filmleriyle, Kalatozov ise Letyat Juravli (Летят журавли, 1957) filmi ile Cannes ve Venedik'te ödüller kazanıp uluslararası kamuoyunda Sovyet sanat sinemasının yeniden canlandığının sembolleri olmuşlardır (Prokhorov, 2001:13).

Yeni sinemacıların yanı sıra eski film yapımcıları da çözülme sinemasında yaşanan gelişmelerle dönmeye ikna edilmişlerdir. Stalin döneminde küstürülen Sovyet sinemasının kurucularından Kulešov yeniden çalışmalarına başlayan yönetmenlerden biri olmuştur. Böylece yeni dalga filmlerinde hem konu seçiminde hem de tarz olarak genç yapımcılar için örnek olmaya devam etmiştir (Prokhorov, 2001:17). Çözülmenin etkisi ile ortaya çıkan bu hoşgörü ortamı net olarak görülebilen sonuçlar doğurmuştur. 1952'deki sadece arşivcilerin ilgisini çeken, sıkıcı filmlerin yerini 1955'de her birinin orijinal senaryoları olan 66 kurmaca film almıştır. Sonraki yıllarda film sayıları, yaratıcılık ile paralel olarak giderek artmıştır. Sinemada yaşanan gelişmelerde sinemaya kazandırılan yeni neslin katkısı büyük olmuştur. Bu neslin ortaya çıkmasında VGIK önemli bir rol oynamıştır (Зоркая, 2014:636-637). VGIK'den mezun olan genç sinemacılar ülkelere dönmüş ve deneyimli yönetmenlerle çalışmaya başlamışlardır. Farklı nesillerin iş birliği Ukrayna, Gürcistan, Özbekistan, Moldova, Kırgızistan, Türkmenistan, Estonya ve Litvanya başta olmak üzere tüm cumhuriyet birliklerinde görülmüştür (Министерства Культуры СССР, 1978:6).

Malokartinye döneminde ulusal sinematografinin gelişimi sekteye uğrarken, Çözülme dönemi sinemasında sadece film sayıları değil, sanat seviyeleri de yükselmiştir. Rus sanat kültürü tecrübesi ve teorisine dayalı olarak tüm cumhuriyetler kendi hayatları, kendi gelenekleri hakkında kendi dillerinde, birbirini tekrar etmeyen karakterler yaratarak filmler yapmıştır. Bu ilerici sosyalist kültür ve Sovyet toplumunun yapısının bir yansıması olmuştur. Ukrayna'dan Aleksandr Dovjenko, Gürcistan'dan Nikoloy Şengelaya, Belarus'dan Yuriy Tariç, Ermenistan'dan Ambartsum Beknazarov, Özbekistan'dan Kâmil Yarmatov gibi başarılı yönetmenler kendi ulusal kültürlerinin özgünlük duygusunu sinematografinin imkanları ile birleştirmeyi başarmışlardır (Министерства Культуры СССР, 1978:11). Gürcistan'da Otets Soldata (Отец солдата, 1964), Bely Karavan (Белый караван, 1963), Kırgızistan'da Znoy (Зной, 1963), Litvanya'da Hronika Odnoho Dnya (Хроника одного дня, 1963), Jivie Geroi (Живые герои, 1960), Özbekistan'da Tı Ne Sirota (Ты не сирота, 1962), Zvyezda Ulugbeka (Звезда Улугбека, 1964), Kazakistan'da Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа, 1963), Bezborodny Obmanşik (Безбородный обманщик, 1964), Skaz O Materi (Сказ о матери, 1963), Sledi Uhodyat Za Gorizant (Следы уходят за горизонт, 1964), Türkmenistan'da Sostyaznie (Состязание, 1964), Tacikistan'da Deti Papira (Дети папира, 1962) yapılan filmler bunun en büyük kanıtı olmuştur (Собалев, 1966:27). Böylece Sovyet kimliğinin yanında ulusal kimlik de varlık göstermeye başlamış ve sinema, totaliter mitolojinin parçalanması uygulanmasında kilit bir rol oynamıştır. Mosfilm, Lenfilm ve Gorki Stüdyo gibi merkezi stüdyoların baskınlığına meydan okuyan deneysel ve tartışmalı filmler üretilmiştir (Prokhorov, 2001:20-21). Bu filmlerin yapılmasının zemini özellikle 1953-1956 yıllarında yaşanan ekonomi ve kültürde yeni yaklaşımlar neticesinde film stüdyolarına malzeme takviyesi ve teknik alt yapının güçlendirilmesiyle oluşturulmuştur (Романов, 1970:14). Film stüdyolarının teknik olarak yeniden donatılması ve VGIK'de eğitim alan yaratıcı genç personelin işe alınmasıyla yapı tamamen değiştirilmiştir. Bu sayede 60'lı yıllarda ulusal sinematografi gelişimindeki ideolojik sanatsal düzeydeki farklılıklar aşılmıştır (Маматова, 1982:66). Tüm bu gelişmeler ışığında Sovyet Cumhuriyetleri'nin tüm başkentlerinde ve bazı büyük bölgelerde yer alan 39 film stüdyosu yılda yaklaşık olarak 130 uzun metrajlı film, 70'den

fazla televizyon filmi, yaklaşık olarak 1200 belgesel film, binden fazla sinema dergisi üretmiştir (Голков, 1975:312).

2.2.2. Sinemaya yeni bakış açısı; eski otoritenin reddi

Varlık göstermeye başladığı ilk günden itibaren savaş teması Sovyet sinemasının yönünü belirleyen en karakteristik özellik olmuştur. Bu özellik çözülme sinemasında da devam etmiştir. Ama bu dönem hazır film şemasının verildiği dönemi geçmişte bırakan, birçok insana fırsatlar sunan, yeni ve tarihi bir dönem olmuştur. Yönetmenler bu dönemde kendi yeteneklerini, tarzını ortaya koyma fırsatı yakalamıştır (Капустин, 1978:209). Doğal olarak da filmlerin sunumu, yorumu ve anlamsal boyutu farklılık göstermiştir. Savaşın patlak verdiği 1941-1942 yıllarında filmlerde biz ve öteki ayrımı son derece keskin, aşırı propagandacı bir üslup kullanılırken, 1943-1945 yıllarında vatanseverlik ve ideoloji geçerliliği korunmuş buna ek olarak kahraman ve düşman görünümlerinde çeşitlilik yaşanmıştır. 1940'lerden 50'lere kadar belirgin bir şekilde Stalin kültü altında konular yönlendirilmiştir. Çözülme dönemi sinemasında ise olaylara bakış açısı daha hümanist, duygulara da önem veren bir anlayış görülmüştür. Bazı vurgu ve ton farklılıklarıyla birlikte tarihsel ve devrimci tema hala kutsallığını, ideolojisini korumuştur (Русина, 2019:32, 55). Savaş konulu sanat hareketinin yeni etabında filmler, insanın ve Sovyet askerinin kaderini, yaşanan zor deneyimi zafer kazanan askerlerin insanlıklarını yitirmeden ortaya koymuştur (Маматова, 1982:59-60). Tarkovski'nin İvan'ın Çocukluğu (Иваново детство, 1962) filmi buna başarılı bir örnek teşkil etmiştir (Министерства Культуры СССР, 1978:13). Savaş temalı filmlerde başlayan yeni devirle filmler keskin bir biçimde değişmiş, savaş filmlerinin eski kahramanları adeta yok olmuştur. Sovyet ordusunun gücü ve kahramanlıkları bu kez Stalin olmadan yüceltilmiştir (Зоркая, 2014:630-631). Yani Çözülme dönemi sineması tarihsel bakış açısında kùltlere yer vermeden kendine özel diyalektik yaratmıştır. Son yıllardaki olaylara sanatçılar giderek daha dolaylı olarak bakmışlardır. Sinema çalışanlarının tarihsel bakış açısı giderek gelişmiş; daha fazla felsefe, psikoloji ya da şiirsel yönelim kazanmış, bunu da filmlerine yansıtmışlardır. Bu nedenle sanat alanında tarihsellik hareketli ve modern bir kavram olmuştur (Гуревич, 1980:49-50). Savaş konusunun modernite açısından ele alınmasıyla tarihi olayları yeni bir perspektiften yeniden ele almak için arşivlere ilgi artmıştır.

Sinematografide ideoloji, maneviyat, psikoloji, cesaret ve Sovyet insanının dayanıklılığı kullanılarak savaş karakterleri daha da derinleştirilmiştir. Yeni bakış açısı savaş temalı filmlerin sanatsal tasarımlarında yeni bir kırılma yaratmıştır. Bu dönemde Cumhuriyetler Birliği'nin başarılı ustalarından da böyle filmler çıkmış ve bu da çok uluslu film stüdyolarına başarı getirmiştir. Kazakistan'da Majit Begalin, Kırgızistan'da Tölömüş Okeyev, Türkmenistan'da Hocaguli Narlıyev ve Ajdar İbragimov, Özbekistan'da Şuhrat Abbasov ve Elder İşmuhamedov, Azerbaycan'da Kara Karayev çok uluslu film stüdyolarında döneme damga vuran başarılı yönetmenlerden olmuşlardır (Голиков, 1975:316).

Bu dönemde ahlaki değerler, vatan sevgisi gibi Bolşevik ideolojisinin insancıl ve evrensel değerleri yeniden gündeme gelmiştir (Зоркая, 2014:631). Bunda edebiyatta sosyal, ahlaki ve estetik açıdan yaşanan yenilenme de etkili olmuştur. 50'li yıllarda toplumsal hayatta yaşanan kırılma sonucunda edebiyatta devrimci romantizm nesirleri ortaya çıkmıştır. Bu eserler sinematografi için cazip hale gelmiş ve bu durum modern edebiyatta olduğu gibi sinemada da sosyal araçlarla gerçekliğe temas etme imkanını arttırmıştır. Sinema aracılığıyla dönemin en güncel sorunlarına, gerçek hayatlara dönülmüş ve yaratıcılığın sınırları önemli ölçüde genişlemiştir (Гуревич, 1980:3, 6). Sosyalist gerçekçilik akımından kopmadan bireyi merkeze yerleştiren, duyguların ifade edildiği yeni bir değer sisteminin oluşturulduğu görülmüştür. Sovyet toplumunda Stalin tasfiyeleri ve II. Dünya Savaşı sonrası aile kavramı derinden sarsılmıştır. Bu sebeple Kruşçev döneminde çocuk ve ergen üzerine odaklanılarak aile, ulus gibi geleneksel değerler ön plana çıkarılmış, filmlerde birçok genç ve çocuk kahraman yaratılmıştır. Stalin dönemi sinemasından farklı olarak daha genç kahramanların yaratılması eski otorite figürlerinin reddedilişinin ve yeni güç dağılımının bir göstergesi olmuştur. Ayrıca kahramanlar savaştan ve yönetimden soyutlandıkları için filmlerde doğal halleriyle yer almışlardır (Prokhorov, 2007:115, 119). Kahramanlar doğal, bilindik halleriyle yer aldıkları için de izole olmayan, belirli bir grup yerine toplumun içinden çıkan, bireysel düşünceleri olan yani gündelik hayatın gerçek detaylarını taşıyan kahramanlar ortaya çıkmıştır (Гуревич, 1980:65). Letyat Juravli (Летят журавли, 1957), Dom v Kotorom Ya Jivu (Дом в котором я живу, 1957), Ballada o Saldate (Баллада о солдате, 1959), Sudba Çeloveka (Судьба человека, 1959) gibi filmlerde kahramanlar sıradan insanlar,

mekânlar ise daha önce gösterilmemiş yerler olmuştur (Зоркая, 2014:631). Ekranda olağanüstü kişilikler yerine hayatın içinden, sıradan insanlar yer alırken, toplumsal sorunların ele alındığı filmler yapılmaya başlanmıştır. Vadim Koçetov'un Jurbını (Журбины) adlı eserinden uyarlama Bolşaya Semya (Большая семья, 1954) ve Delo Rummyantseva (Дело Румянцева, 1956) filmleri bu duruma örnektir (Министерства Культуры СССР, 1978:6). Ayrıca Stalin döneminde talep edilen kahraman kusursuzluğu yerine kahramanlar bazen gülünç, şaşkın da olabilmıştır (Русина, 2019:31).

Kahraman karakterlerinde yaşanan değişiklikler öteki, düşman figürü üzerinden yaşanmıştır. Grigoriy Çuhray'ın yönetmenliğini yaptığı Sorok Perviy (Сорок первый, 1956) filminde olduğu gibi beyaz muhafız, monarşist veya partizan olmayanların düşman imajı değişmiş, belirgin olumsuzluğu kaybolmuş hatta bazen çekici özellikler bile kazanmıştır. Filmlerde geçmişte yaşanan haksız cezalandırmalar nedeniyle anavatanlarını ve hayat düzenlerini kaybeden dramatik hikâyesi olan insanlar gösterilmeye başlanmıştır (Русина, 2019:27-28). Film karakterlerinin özelliklerinde yaşanan bu değişimler filmde ulusal kimlik temsillerine de yansımıştır. 60'lı yıllarda zamanın ruhu ile uyumlu olarak ulusal özelliklerle evrensel değerlerin beslendiği bir atmosfer yaratılmıştır. Modern hayat içerisinde Rus ulusunun özelliklerine yer veren, Aleksey Saltıkov'un yönetmenliğini yaptığı Predsedatel (Председатель, 1964) filmi bu çizgisiyle çok uluslu Sovyet sinemasında diğer ulus sinemalarına umut ışığı olmuştur (Капустин, 1978:185).

2.2.3. Şiirsel anlatıyla gelen yeni estetik anlayışı

Çözülme sinemasına kendi içerisinde bakıldığında aynı etapta farklı evrelerin yaşandığı görülmektedir. 50'ler ve 60'lar kıyaslandığında aralarında film dili ve stili bakımından belirgin değişiklikler dikkat çekmektedir. Bunun en büyük sebebi çözülmenin ilk etapta her yere nüfus edememesi olmuştur. Sunulan imkanlar giderek daha fazla hissedilmiş ve 60'larda zirve yapmıştır. Yaşanan kırılmanın etkisi 50'lerde hemen hissedilemezken, yavaş yavaş da olsa sinemaya film anlatım sisteminde değişim imkânı ve sosyalist gerçekçilik doğrultusunda stil arama imkânı sağlamıştır (Гуревич, 1980:10). 1956 yılı ile başlayan bu süreç 60'larda yoğunlaşmış ve Stalin kültürünün övülmesi, kusursuz kahraman sembollerine tepki olarak insan duygusunun yeniden yorumlandığı

şiiirsel anlatı stiline daha da güçlenmesini sağlamıştır. Şiiirsel anlatının film diline dâhil olması film estetiğinde tartışmasız önemli bir rol oynamıştır (Thorsen, 2018:15-16).

50'ler ve 60'lar arasındaki diğier bir fark, Sovyet sinemasına kazandırılan yeni sinemacılar olmuştur. 1950'lerin ortalarında sektöre giriş yapan genç sinemacılar 60'larda Sovyet sinemasında kendilerine önemli yer edinmişlerdir. Kazandıkları tecrübeyle sanatlarının en verimli çağını yaşamışlardır. Bu da şiiüphesiz iki dönem arasında sanatsal açıdan bir fark yaratmıştır (Ростислав, 1986:130). Sinemaya genç yönetmenlerin girmesiyle sinemanın edebiyatla olan etkileşimi de artmış, Sovyet klasiklerinin uyarlanmasına başlanmıştır. 1954 yılında Vladimir Basov ve Mstislav Korçagin yönetmenliğinde Şkole Mujestva (Школе мужества) ve Aleksandr Alov ve Vladimir Naumov yönetmenliğinde Trevojnaya Molodost (Тревожная молодость) filmleri çekilmiştir. Bu filmlerin girişleri çok başarılı olmamış ancak sinemada yaşanacak önemli değışikliklerin habercisi olmuş ve nitekim de 60'lara gelindiğinde estetiğie verilen önemle edebi uyarlamalarda başarı yakalanmıştır. Özellikle 60'ların başında Cengiz Aytmatov, Yuriy Tifonov senaryolarıyla, Vasiliy Şuşkin, Aleksandr Volodin senaryo ve filmleri ile uyarlama filmlerde fenomen olarak ortaya çıkmıştır (Гуревич, 1980:12, 75, 79).

2.2.4. Belgesel filmlerde yeni arayışlar

50'lerde filmlerin türüne bakıldığında kurmaca ve sanatsal filme duyulan özlem sebebiyle belgesel filme ilginin azaldığı görölmektedir. 1960'larda ise sinema sanatı kendi karakterini, kendi özelliklerini ve belgesel filme olan özlemini yavaş yavaş ortaya çıkarmış (Ростислав, 1986:131) ve belgesel türe eğilim yeniden başlamıştır. Bu yönelim modern Sovyet sinema tarihi gelişiminde en önemli oluşumlardan biri olmuştur. Ancak bu süreçte gelişen belgesel film anlayışı hazır formları kullanan belgeselci sanatına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlayışla üretilen eserler oldukça duygusallık, zor metaforlar ve karşıtlıklar içerirken, ekranda sık sık abartılı bir şekilde sübjektif tutum yer almıştır. (Волков vd., 1982:78). Belgesel filmin Stalin'den Kruşçev dönemine kadar yaşadığı gelişim, dönüşüm 1948 yapımı Molodaya Gvardiya (Молодая гвардия) belgesel filminin 1964 yılında revize edilmesinde vücut bulmuştur. Tarihi gerçeklere dayanan filmin 1964 versiyonunda olaylarda insanın iç dünyası anlamaya çalışılmıştır (Гуревич, 1980:58).

Tarihi belgesellerin yanı sıra bilimsel belgeseller de başarılarıyla dikkat çekmiştir. Bilimsel belgeseller gelişen bilime bakış açısı yelpazesini genişletmiştir. Bu belgeseller fizik, uzay, tıp alanlarındaki karmaşık süreçlerin halka anlatılmasında bir araç olarak kullanılırken, ilk uydu, uzaya giden ilk insan gibi Sovyetler Birliği'nin başarılarının da tanıtımını yapmışlardır. İzleyici tarafında beğenilen bilimsel belgeseller giderek açıklayıcı olmaktan çok ilgi alanına dönüşmüştür (Министерства Культуры СССР, 1978:17-18). Ayrıca filmlerde kullanılan estetik standartlardan da uzaklaşmıştır. Belgesel filmin baş rol karakteri o döneme kadar ana kamera ve gizli kamera senkronize çekim metoduyla çekilmiştir. Bu tarz yerine insanların dünya görüşünü ve iç dünyasını gösteren kameranın sanatsal özgürlüğü kullanılmıştır (Болков vd., 1982:129). Sinemanın etkili ifade araçlarından olan kameradaki güncelleme sadece belgesel filmde değil, kurnaca filmde de yaşanmıştır. Kameralar standartlardan ayrılmış, yönetmenler el kamerasını hatta bazen gizli kamerayı tercih etmişlerdir. Böylece montaj dilinin kurucuları olan Ayzneştayn, Pudovkin, Dovjenko, Vertov'un filmlerde kullandığı metaforlar, şiirsel semboller çözülme sinemasında yeniden doğmuştur (Министерства Культуры СССР, 1978:8). Bu konudaki görüşlerini ünlü yönetmen Mihail Room, *"Bizler eskiden sahne dekorlarından, süslemelerden, kurnaca diyaloglardan arındırılmış standart bir öykü içerisinde kahramanın yaşamını yansıtmayı öğrendik. Geçmişte öğrendiğimizin tam tersine dönem sinemasında sadece gerçeği söylemekle kalmayıp, bu gerçeği güçlü kılacak yeni ifade araçlarını da kullanmaktayız."* sözleriyle ifade etmiştir (Громов, 1986:68).

İfade araçlarında yapılan güncellemeler çizgi ve kukla filmlerde de yapılmış ve başarılı sonuçlar alınmıştır. Çizgi ve kukla filmlerde kullanılan figürler, malzemeler yenilenmiş, böylece çizgi ve kukla filmler etkileyici teknikleri çeşitlendirmeyi ve resim tarzını zenginleştirmeyi başarmıştır. B. Burumbert'in 1961 yılında çektiği Bolıpiye Nepriyatnosti (Большие неприятности) filminde kullandığı resim tekniği büyük başarı getirmiştir. Yine yönetmen F. Hitruko da yapmış olduğu İstoriya Odnogo Prestupleniya (История одного преступления, 1962), Toptıjka (Топтыжка, 1964) filmleriyle sanat kalitesini ve çizgi film kültürünü geliştirerek alana katkıda bulunmuştur. Kukla ve çizgi film çekimine önem verilmiş, filmlerde halk hikayeleri kullanılmıştır. Ukrayna ve Gürcistan'da bulunan çizgi film stüdyolarına Almatı, Taşkent, Bakü'nün de eklenmesi

için çalışmalara başlanmıştır. Kısa metrajlı animasyon filmi Banya (Баня, 1962)'nın çekilmesi bu dönemde yaşanan diğer önemli bir gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır (Министерства культуры СССР, 1978:18-19).

2.2.5. Sinematografik örgütlenmeyle ulus sinemalarının yükselişi

Sinemanın gelecekte tüm ulus kültürleri ile yakınlaşması, zenginleşmesi ve cumhuriyetler birliği sinematografistlerinin aralarındaki mevcut teması, deneyim paylaşımını daha da güçlendirmek adına 1957 yılında SSCB Sinematograflar Birliği kurulmuştur. 1965 yılında ise ulusal sinemanın teorik ve organizasyon sorunlarıyla ilgilenecek bir genel kurul yapılmasına karar verilmiştir (Ростислав, 1986:118-119). Kruşçev'in 1964'de görevden alınmasıyla 1965 yılında düzenlenen Sinematograflar Birliği I. Kongresi Brejnev yönetiminde yapıldıysa da kongre raporunda Kruşçev dönemine ait başarılar sunulmuştur. Kongreye İngiliz yönetmen Anthony Asquith katılmış ve Sovyetler Birliği'nin çok uluslu sinemasına İngiltere'de özgür sinema akımıyla ortaya çıkan İngiliz Yeni Dalga örneğini vermiştir. Yönetmen, millet toprağına ait olmayan, siparişe doğan filmlere karşı olduğunu belirterek, Sovyetler Birliği sinematografistler tüzüğünde her bir cumhuriyetin kendi ulusal özelliklerinin, geleneklerinin, dilinin dikkate alınacağını umduğunu belirtmiştir (Соболев, 1966:252-253). Kongrede sunulan rapor sonucunda Asquith'in umut ederek söylediklerinin Çözülme sinemasında gerçekleştiği görülmüştür. Raporda son 10 yılda sinemanın büyüdüğü ve geliştiği, her bir birliğin kendi sinema yolunda başarıyla ilerlerken birbirlerini beslediği ve bunun da Sovyetler Birliği'ni daha da güçlü kıldığı belirtilmiştir (Соболев, 1966:48).

Bu süreçte Sovyet filmleri dünyadaki birçok ülkede başarılı bir şekilde yer almıştır. Uluslararası başarı getiren filmlerle dünyaya SSCB milletin tarihi, savaşta kahramanları, işlerdeki ustalıkları, Sovyet insanının manevi dünyası ve onların komünist ideolojileri anlatılmıştır. Bu filmler hümanist olma, ahlaki amaç, gerçekçiliği ve sanatsal güçleri sebebiyle ödüller almıştır (Голиков, 1975:312). Çok uluslu Sovyet sinemasında 10 yılda elde edilen bu başarı ülkedeki kültürel yapı alanında partinin yaratıcı çalışmalarının bir sonucu olmuştur. İlk olarak belgesel filmlerle başlayan süreç sanatsal

filmlere doğru kaymış, çizgi filmler, animasyonlar yapılmıştır. Üstelik bu Rusya merkezli değil 15 cumhuriyette yapılmaya çalışılmıştır (Маматова, 1982:7).

2.3. Cumhuriyet Birliklerinde Çözölme Sineması

Çalışmada Kruşçev dönemi çözölme sinemasının ulusal düzeyde gelişimini yakından görebilmek adına Sovyetler Birliği'nde yer alan 15 Sovyet Cumhuriyeti sineması Slav sineması, Baltık sineması, Moldova sineması, Orta Asya sineması ve Transkafkasya sineması olmak üzere 5 grup altında daha detaylı olarak ele alınmıştır. Cumhuriyetler birliği sinemasının bu şekilde kategorilendirilmesinde kültürel özelliklerin yanı sıra coğrafi konum da etkili olmuştur. Ayrıca bu kategori oluşturulurken Sovyetler Birliği'nde 1960 sonrası yapılan festivallerde ülkelerin yer aldığı kategoriler de göz önüne alınmıştır (Lawton, 1992:293-295).

2.3.1. Slav sineması

Rusların önderliğinde gerçekleştirilen Ekim Devrimi'nde Ukrayna ve Belarus halkı etkin rol oynamıştır. Dolayısı ile Rusya, Ukrayna ve Belarus 30 Aralık 1922'de SSCB'nin resmi olarak kurulmasını imzalayan ilk cumhuriyetler olmuşlardır. Duruma sinema açısından bakıldığında bu cumhuriyetlerin Sovyet sinemasının ilk temsilci cumhuriyetleri olmaları da aşîkârdır. Bu cumhuriyetler ortak geçmişleri ve gelenekleri bakımından birbirine yakın olmaları sebebiyle Sovyet sinemasında Slav sinema grubu adı altında anılmaktadır. Sovyetler Birliği'nde oldukça aktif olan Rusya, Ukrayna ve Belarus Sovyet sinemasının en güçlü grubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Grup içerisinde ufak tefek farklılıklar görülse de ortak özellikleri daha fazladır (Lawton, 1992:293).

2.3.1.1. Rusya önderliğinde Slav sinema grubunun doğuşu

Slav grubuna önderlik eden Rusya sineması Lumiere kardeşlerin sinema mucizesiyle 4 Mayıs 1896 yılında St. Petersburg'da halka açık alanda gösterilen filmlerle tanışmıştır (Зоркая, 2005:8). Kendi sinemasını ise Rus sinemasının doğum günü olarak kabul edilen 15 Ekim 1908 tarihinde Vladimir Romaşkov yönetmenliğinde çekilen ilk uzun metrajlı film Ponizovaya Volnitsa (Понизовая вольница) filmiyle başlatmış ve Aleksandr Hanjonkov, Aleksandr Drankov, İosif Yermolyev gibi yönetmenler öncülüğünde gelişimini sürdürmüştür (Фомин, 2018:78-79). Bu dönemde sinemaya önemli adımlar yönetmen Vladimir Gardin'in Turgenev'in Gentry Yuvası eserinden

uyarladığı Dvoryanskoe Gnezlo (Дворянское гнездо, 1914), Yakov Protazanov'un Puşkin'in Maça Kızı eserinden uyarladığı Pikovaya Dama (Пиковая дама, 1916) filmleri gibi edebi uyarlamalarla atılmıştır (Беляева 2016:108).

Rus sinematografisinin ayrılmaz parçası olan Ukrayna'da sinema, Rusya ile paralel olarak 1907-1908 yıllarında mühendis I. Timçenko ve fizikçi N. Dubimov'un kendi tasarımları olan sinematografi cihazıyla fotoğrafçı A. Fedetskiy'in Lumiere kardeşler ruhunda küçük haber filmler çekmesiyle başlamıştır. İlk kurmaca film Zaporozskaya Seç (Запорожская Сечь) Daniil Sahnenko tarafından 1911 yılında çekilmiştir. Ukrayna sinemasının doğuşunda da edebi uyarlamalar etkili olmuş, Ukrayna asıllı yazar Gogol'un eserleri dönemin Ukrayna sinemasına damga vurmuştur (Мальшев, 2018:40).

Sinemayla 1900'lerin başında tanışan Belarus'ta 1912 yılına gelindiğinde Minsk'te hali hazırda Modern, Edan ve Gigant olmak üzere 3 sinema yer almıştır (Ковкель ve Ярмусик, 2000:228). Sinemayla olan bu erken haşır neşirliğine rağmen Slav sinema grubu içerisinde film çekimine en geç başlayan ülke Belarus olmuştur. Belarus'ta 1922'de E. Arşanskiy, A. Fayntsimmer, S. Sploşnov, İ. Annenskiy, İ. Veyneroviç, V. Streltsov gibi yönetmenler öncülüğünde film çekimlerine başlanmıştır. Belarus sinemasının doğmasında Rus yönetmen Vladimir Gardin ve Efim Dzigan da aktif rol oynamıştır (Мальшев, 2018:38).

2.3.1.2. Sovyet sinemasının ilk temsilcisi: Slav sinema grubu

Lenin'in sinema stüdyolarının Halk Eğitim Komiserliği'ne emanet edildiği ve stüdyoların tüm mallarının ulusal hazine olarak ilan edildiği kararnameyi imzalamasıyla, tekelci Sovyet film yapımı yani sinemanın tamamen yetkililer tarafından kontrol edildiği bir sistem başlatılmıştır (Головецкий ve Туманов, 2018:2). Bu kararlar Rusya, Ukrayna ve Belarus'ta mevcut olan sinema Sovyet hükümetine hizmet etmeye başlamıştır. Devlet yetkilileri özellikle eğitimsiz kitlelere yeni düzeni anlatmak için en etkili yol olarak sinemayı görmüştür. Dolayısı ile Çarlık için propaganda işlevi gören sinema bu kez de Sovyet propagandası için kullanılmıştır (Gariff, 2017:2). Bu amaçla 1919-1921 yılları arasında Sovyet propagandasına hizmet eden Vse Dlya Fronta (Все для фронта), Mir-hijnam, Voyna-dvortsam (Мир-хижинам, война-дворцам), Eto Budet Posledniy i

Reşitelny Boy (Это будет последний и решительный бой) filmleri gibi en az 15 propaganda filmi çekilmiştir (Малышев, 2018:40-41).

Sinemaya devlet kontrolü devam etmiş, 1924 yılına gelindiğinde o güne kadar kurulan Sovkino (Совкино), Sevzapkino (Севзапкино), Moskva (Москва) gibi kuruluşların Sovyet sinemasının tek bir çatısı altında toplanması amacıyla hükümet organı olan Soyuzkino kurulmuştur (Головецкий ve Туманов, 2018:2). Sinema sektörünü devlet kontrolüne alan bir sonraki hamle sinema ağını genişletmek adına yeni stüdyoların kurulmasıyla yapılmış ve 1927’de Mosfilm kurulmuştur. 1925’de Odesa Film Stüdyosu yetkilileri Kiev’de film stüdyosu kurma kararı almış ve 1927’de Kiev stüdyosunda film yapımı kurmaca filmlerle başlatılmıştır. Ukrayna sineması yeni stüdyosu ve Aleksandr Dovjenko, Georgy Tasin, İvan Kavaleridze, Amvrosiy Buçma, Nikolay Ohlopkov gibi birbirinden yetenekli yönetmenleriyle gelişimini sürdürmüştür. Ukrayna sineması özellikle bu yıllarda Vertov’un belgesel film ve Dovjenko’nun kurmaca filmleri ile yeni konular kazanmıştır. Bu gelişimin bir nevi sonucu olan Zvenigora (Звенигора, 1928), Arsenal (Арсенал, 1929), Zemlya (Земля, 1930) gibi kült filmler sayesinde de Ukrayna sineması şiirsel sinema olarak adlandırılmıştır (Малышев, 2018:41).

Devlet kontrolünde stüdyo kurulumu Belarus’ta da devam etmiş, halk komiserliğinin almış olduğu kararla 1924 yılında Belgoskino (Белгоскино) kurulmuştur (Малышев, 2018:38). Belgoskino’nun kurulmasıyla gerçek Belarus sinematografisi çekilen haber filmleri ve Yuriy Tariç yönetmenliğinde çekilen ilk uzun metrajlı film Forest Truth (Лесная Быль/Лесная быль, 1926) ile başlamıştır. Sonraki yıllarda ağ daha da genişletilmiş, çeşitli şehirlerde 20 sinema, 46 sinema tesisi ve kırsalda 25 mobil sinema Belaruslulara hizmet etmiştir (Ковкель ve Ярмусик, 2000:377).

2.3.1.3. Slav sinemasında altın çağ

Sovyet sinemasını geliştirmek, sinemacılar yetiştirmek amacıyla kurulan VGIK’te eğitim Rusya, Ukrayna ve Belarus Cumhuriyetleri yönetmenleri ile başlamıştır. (Кулешов, 1970:49). Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovjenko, Dziga Vertov ve Sergey Aizenştayn, Grigoriy Kozintsev, Keonid Trauberg, Fridrih Ermler, Abram Room, Boris Barnet, Lev Kuleşov gibi VGIK’te eğitim alan daha sonrasında da öğretmenlik yapan

yönetmenlerin katkılarıyla elde edilen başarı 1920'lerde Sovyet sinemasına altın çağını yaşatmıştır (Gariff, 2017:1). Bu yönetmenler Sovyet sinemasında fenomen olurken, dünya çapında da ses getirecek başarılarla imza atmışlardır. Kendilerine özel teknikler, stiller sayesinde dünya sinema literatürüne Rusça birçok terim kazandırılmıştır (Hill, 1968:199).

VGIK'te eğitim gören sonrasında burada eğitmenlik yapan Slav sinema grubu yönetmenleri kendilerine has tarzlarıyla Sovyet sinemasının oluşumuna katkıda bulunurken, sinemaya bakış açılarında farklılıklar yaşamışlardır. Farklı bakış açılarının bir sonucu olarak da kendi içlerinde ekoller oluşmuştur. Bir tarafta kurgu diline kazandırdıklarıyla Kuleşov'un deneyci sinema okulu (Воденко vd., 1999:3), diğer tarafta Kuleşov'un aksine kurgu yerine gerçeklik üzerine çalışan Vertov (Голиков, 1975:313), öte tarafta Vertov'un tam aksine oyuncu, dekor, ışık, makyaj, senaryo başta olmak üzere tiyatronun tüm unsurlarını benimseyen Grigoriy Kozintsev ve Leonid Trauberg önderliğinde Ayzenştayn, Pudovkin ve Dovjenko'nun yer aldığı FEKS grubu (Noussinova, 2019:139). Bu ekoller film çekimlerinde olayları farklı şekillerde ele alsalar da o dönem her birisi kendi tarzında döneme damga vuran kült filmler üretmeyi başarmıştır. Sovyet sineması bu dönemde çekilen; Stačka (Стачка, 1924), Kino-glaz (Кино-глаз, 1924), Kinopravda (Киноправда, 1925), Potemkin Zırhlısı (Броненосец Потемкин/Броненосец Потемкин, 1925), Yagodka Lubvi (Ягодка любви, 1926), Ana (Мать/Мать, 1927), Oktyabr (Октябрь, 1927), Konets Sank-Peterburga (Конец Санкт-Петербурга, 1927), Zvenigora (Звенигора, 1927), Sumka Dipkuryera (Сумка дипкурьера, 1927), Potomok Çingiz-Hana (Потомок Чингис-хана, 1928), Odinnadtsatıy (Одиннадцатый, 1928), Arsenal (Арсенал, 1929), Oblomok İmperii (Обломок империи, 1929), Toprak (Земля/Земля, 1930) gibi farklı tekniklerle çekilen birbirinden başarılı filmlerle dünya sinemasına geç ama güçlü bir giriş yapmıştır. Yaşanılan tüm bu gelişmeler, devrimin ardından sinemanın 10 yıl içerisinde ayağa kaldırıldığının bir nevi kanıtı olmuştur.

2.3.1.4. Sinemada merkezileşme, sansür ve savaş

15-21 Mart 1928 tarihlerinde sinema sektörü için son derece önem arz eden Tüm Birlikler Parti Film Konferansı gerçekleştirilmiştir. Konferansta sosyalist sanatın

Sovyetler Birliği'nin resmi sanat tarzı olduğuna karar verilerek ÷lkede sinemanın merkezileştirilmesinde adeta yeni bir dñnem başlatılmıştır (Фомин, 2018:101). O gñne kadar estetik deneyler ve avangart teorilerle karmaşık bir ilişki içerinde olan devrimci sanat Sovyet sineması artık Stalinist rejimin kontrol÷ ve sans÷r÷ne tabi tutulmuştur (Gariff, 2017:2). Bñyle bir ortamda 1920'lerde sinemaya y÷klenen toplum inşası gñrevi yñn değiştirmiş ve sinema 1930'larda artık var gñc÷yle sosyalizm inşası için kullanılmıştır. ÷lkede doğan yeni rejimle eski yapı ve tarz kısa s÷re içerisinde oldukça sert bir şekilde yok edilmeye başlanmıştır. Bu duruma karşı çıkanlar ise zul÷mlerle bastırılmıştır (Фомин, 2018:106). 1 Haziran 1935'te çıkarılan sans÷r kararıyla baskı yasallaştırılmış ve yasa gereği matbaa, tiyatro ve sinemaların t÷m çalışmaları kontrol kapsamına alınmıştır (Гужаловский, 2012:87).

Stalin baskısı genç Belarus sineması üzerinde de yıkıcı etkiye neden olmuş, sans÷r y÷kselen Belarus film end÷strisine oldukça keskin bir darbe indirmiştir. ÷stelik sans÷r sadece gñncel filmlere değil geçmişte üretilen filmlere de uygulanmıştır. Moskova'daki Sinematografi Devlet İdaresi Belarus sinemasında son 10 yıl içerisinde çekilen 46 uzun metrajlı filmde 18 filmin yasaklandığını ve t÷m belgesellerin yeniden gözden geçirileceğini duyurmuştur (Гужаловский, 2012:101-102). Yasaklamalar t÷m hızıyla s÷rerken, sosyalist gerçekçilik ekseninde Stalin rejiminin ideolojik mitlerinin yer aldığı Perviy Vzvod (Первый взвод, 1932), Mı iz Kronřtanta (Мы из Кронштадта, 1936), Lenin v Oktyabre (Ленин в Октябре, 1939), Ognenniye Godı (Огненные годы, 1939) gibi birçok film çekilmiştir (Беляева, 2016:108). Ayrıca bu dñnem destansı t÷rde Deputat Baltiki (Депутат Балтики, 1936), arayev (Чапаев, 1934), řors (Щорс, 1939) gibi filmlerin yanı sıra tarihsel film t÷rünün en parlak dñnemi yaşanmış ve Petr I (Петр I, 1937), Aleksandr Nevskiı (Александр Невский, 1938), Minini Pojarskiı (Минини Пожарский, 1939) gibi tarihi filmler birbiri ardına çekilmiştir (Шестакова, 2011:9).

Sovyet sinemasında bir yandan sinemanın amacında kökl÷ değişiklikler olurken, diğer yandan devrim niteliğinde teknolojik gelişim yaşanmıştır. Filmlere ses kaydedilebileceğinin keşfiyle 1930'larda sesli sinema ortaya çıkmıştır. 1931 yılında ilk Sovyet sesli filmleri Odn (Одна, 1931) (Шкловский, 1985:157-158) ve Putevka v Jizn (путевка в жизнь) ekilmiş ve filmlerde geçen birkaç kelime izleyiciyi büyülemiştir

(Фомин, 2018:108). Sinemada yaşanan bu gelişime 1940'larda patlak veren II. Dünya Savaşı gölge düşürmüş ve film üretimi neredeyse durma noktasına gelmiştir. Stalin sansürünün yanı sıra bir de film stüdyolarının savaş nedeniyle yıkılması sonucunda Sovyet sinemasına 1943-1953 yıllarında Malokartine (Малокартинье) dönemini yaşatmıştır (Кулиджанов, 1970:45). Bu dönemde savaşın olumsuz etkisinden korunmak adına Ukrayna sinemasının kalbi Kiev Film Stüdyosu Aşgabat'a taşınmış ve tüm zorlu şartlara rağmen Ona Zaşıçşayet Rodinu (Она защищает Родину, 1944), Raduga (Радуга, 1944) filmi gibi kaliteli filmler yapılmaya devam edilmiştir. Ukrayna sineması kadar şanslı olmayan Belarus sineması savaşla birlikte tamamen durmuştur. Savaşın bitmesiyle ancak ilk kurmaca filmi Konstantin Zaslono (Константин Заслонов, 1949) ile ciddi anlamda yeniden film üretimine başlayabilmiştir (Мальшев, 2018:39, 42).

Malokartine döneminde oldukça sınırlı sayıda çekilen filmlerde genel olarak kolektivizm duygusunu ön plana çıkaran senaryolar tercih edilmiştir. Tarihi savaş temalı Aleksandr Parhomenko (Александр Пархоменко, 1942), Sekretar Raykoma (Секретарь райкома, 1942), Ona Zaşıçşayet Rodinu (Она защищает Родину, 1943), Dava Boytsa (Два бойца, 1943), Front (Фронт, 1943), İvan Grozny (Иван Грозный, 1944), Kutuzov (Кутузов, 1943), Naşestvie (Нашествие, 1944), Povest o Nastoyaşem Çeloveke (Повесть о настоящем человеке, 1946), Klyatva (Клятва, 1946), Molodaya Gvardiya (Молодая гвардия, 1948), Padeniye Berlina (Падение Берлина, 1949) gibi filmler çekilmiştir. Tarihi savaş temalı film türünün yanı sıra yine kolektivizm duygusunu ön plana çıkaran Vozduşny İzvozçik (Воздушный извозчик, 1943), Noviye Pohojdjenja Şveyka (Новые похождения Швейка, 1943), Nebesny Tihohod (Небесный тихоход, 1946) gibi komedi türünde filmler de yapılmıştır (Шестакова, 2011:10).

2.3.1.5. Slav sinemasında gümüş çağ: Çözölme sineması

Stalin'in baskı ve sansürleri sonucu sığlaştırılan, sanatsal değerlerinden yoksun bırakılan filmler nedeniyle altın çağı sona eren Sovyet sinemasında Kruşçev'in iktidara gelmesiyle sinema alanında da reformalar gerçekleştirilmiştir. Değişimin etkisiyle çekilen yeni filmler sayesinde Slav sinema grubunda dolayısı ile de Sovyet sinemasında yeniden altın çağ olmasa da gümüş çağ başlamıştır (Фомин, 2018:159). Gümüş çağ ile

birlikte 1930-40'ların tam tersi bir politika güdölerek Sovyet sinemasında ciddi bir dönüm noktası yaşanmıştır (Беяева, 2016:110).

2.3.1.5.1. VGIK ve İvan Pıryev öncülüğünde sinemaya kazandırılan yeni nesil yönetmenler

Çözülme sinemasında tüm cumhuriyet sinemalarını etkileyen VGIK kuşağı Slav sinema grubu temsilcileri verdiği için elbette asıl değişim temelde bu grupta yaşanmıştır. Sovyet sinemasının ilk temsilcileri olan birbirinden yetenekli yönetmenler sanatsal özgürlüklerine kısmen kavuşmaları sonucu Sovyet sinemasına yeni tema, yeni kahraman getirmiş ve beraberinde genç sinemacıları da eğitmeye başlamıştır (Малышев, 2018:42-43). Sinemada yaşanan gümüş çağla birlikte film kalitesinin yanı sıra sayısının da artırılması amacıyla yeni stüdyoların kurulması VGIK'de eğitim gören genç sinemacılara yeteneklerini gösterme fırsatı sağlamıştır. Yeni stüdyolar ve sinema salonlarının inşa edilmesinde dönemin önemli figürü Rus yönetmen İvan Pıryev olmuştur. Stalin'in ölümüyle Mosfilm başkanlığına atanan Pıryev öncülüğünde 2 yıl içerisinde tam teşekküllü, 40 filmi aynı anda üretebilecek kapasitede stüdyo inşa edilmiştir. Pıryev elbette sadece yeni bir stüdyo kurmamış, bu stüdyoda Stalin yıllarında sinemaya küsenler ve gençlerden oluşan yeni bir ekip de kurmuştur. Böylece Mosfilm hem yenilenmiş hem de yeni ekiple gençleşmiştir (Фомин, 2018:162). Rus sinemasına Pıryev öncülüğünde Grigoriy Çuhray, Eldar Ryazanov, Leonid Gayday, Yuriy Ozerov, Aleksandr Alov, Vladimir Naumov, Vladimir Basov, Mihail Şveytser, Vasiliy Ordinskiy, Stanislav Rostotskiy gibi birçok genç yönetmen kazandırılmıştır (Шестакoва, 2011:12). Bu dönem ayrıca Slav sinema grubuna Andrey Tarkovski, Vasiliy Şuşkin, Gleb Panfilov, Larisa Şepitko, Georgiya Daneliya, Natalya Ryazantsevaya, Aleksey German, Yuriy Klepikov, Viktor Demin, Yevgeniy Grigoryev gibi 60'lı nesli temsil eden genç yönetmenler yetiştirmiştir (Фомин, 2018:171). Çözülme sineması 60'lı nesli yaratırken bir yanda da gelecek neslin temelini atmıştır. Bu dönemde stajyer olarak sinema sektörüne giren ve 70'lere damga vuracak birçok yönetmen mesleğe adım atmıştır. Belarus sinemasında ilk büyük çaplı destansı filmi Voyna pod Kırşami (Война под крышами) ve Sınovya Uhodyat v Boy (Сыновья уходят в бой) film uyarlamasıyla Ales Adomoviç onlarda biri olmuştur (Маматова, 1982:75).

2.3.1.5.2. Tarihi filmlere yeni yorum

Toplumsal dönüşümlerin de etkisiyle Slav sinemasında yenilenme 1950'lerin sonunda kendisini giderek hissettirmiştir. Film yapımcılarına sunulan özgür alanla öncelikli olarak eski temalara yeni yorumlar getirilmiş, tarihi olaylar sanatsal açıdan ele alınmıştır. Örneğin Belarus sinemasında savaş konulu bir film gerçek hayatla ilişkilendirilmiş ve böylece filmlere çocuk ve savaş gibi yeni konular kazandırılmıştır. Ayrıca Devočka İšet Otsa (Девочка ищет отца, 1959), Ulitsa Mladşego Sına (Улица младшего сына, 1962) gibi filmlerle trajik olaylara lirik tonlamalar getirilmiştir (Малышев, 2018:39). Ukrayna sinemasında ise savaş daha çok küçük öykü tarzında dramalar olarak psikolojik açıdan ele alınmıştır. Bu anlamda Slav grubu sinemacıları Poema o More (Поэма о море, 1958), Povest Plamennih Let (Повесть пламенных лет, 1961), Troe Sutok Posle Bessmertiya (Трое суток после бессмертия, 1963) gibi filmlerle tarihi filmlerin sanatsal değerine büyük katkıda bulunmuşlardır (Маматова, 1982:72, 79). Savaşın sadece cephede yaşananlardan ibaret olmadığı, sıradan insanların draması olduğu Letyat Juravli (Летят журавли, 1957), Ballada o Soldate (Баллада о солдате, 1959), İvan'ın Çocukluğu (Иваново детство, 1962), Mne Dvadtsat Let (Мне двадцать лет, 1963) gibi başarılı filmlerle anlatılmaya çalışılırken (Шестакова, 2011:14), aynı zamanda da Trevojnaya Molodost (Тревожная молодость, 1955), Pavel Korçagin (Павел Корчагин, 1957) gibi filmlerle tarihi devrim filmlerine şiirsel ve romantik anlatım getirilmiştir (Малышев, 2018:43).

2.3.1.5.3. Film türünde çeşitlenme

Çözülme sinemasında sansürün kısmen kalkması, 1920'lerin yaratıcı geleneklerinin VGİK eğitimleriyle yeniden canlanması, yeni stüdyolarla gelen iş fırsatları ve akabinde yaşanan film sayılarındaki artış yönetmenleri yeni arayışlara cesaretlendirmiştir. Genelde melodram türünde film üreten yönetmenler başka türlere yönelmiştir. Bu süreçte farklı tarzlarıyla Grigori Çuhray, Marlen Kutsiyev, Kira Muratova ve Elem Klimov gibi auteur çalışmalar yapan yönetmenler ön plana çıkmıştır. Auteur filmler Sovyet sinema tarihinde hiç olmadığı kadar popüler olmuş ve böylece dönem sineması teknik olarak değişim yaşamıştır (Thorsen, 2018:3). Yönetmenlerde tarz olarak yaşanan bu değişim film türlerini de etkilemiştir. Yaratıcılık için elverişli

koşulların oluşmasıyla film türleri çeşitlenmiş ve bu durum filmlerin sanatsal değerlerini yükseltmiştir. Böylece filmler sayı olarak artarken kalite olarak da iyileşmeye başlamıştır (Беляева, 2016:110).

1950'lerde tematik genişleme ile ortaya çıkan film türlerinden biri de dedektif filmler olmuştur. Delo Rumyantseva (Дело Румянцева, 1955) filmi ile Sovyet sinemasında dedektif türünde film çekimlerine başlanmıştır (Шестакова, 2011:12). Çözülme sinemasında yeni tür denemelerinin yanı sıra altın çağında zaten var olan ancak Stalin'le beraber yok olma noktasına gelen türler yeniden canlanmıştır. Örneğin edebi metinlerin kültürel politikaya dahil edilmesiyle daha çok hümanist değerlerin ön planda olduğu edebi uyarlamalara başlanmıştır. Dostoyevski'nin Budala, Turgenyev'in Babalar ve Oğullar, Tolstoy'un Diriliş (Gillespie ve Gural, 2016:53) eserleri gibi klasik Rus edebiyatının yanı sıra Cervantes'in Don Kişot, Shakespeare'in Othello, Hamlet gibi dünya klasiklerinden eserler de uyarlanmıştır (Шестакова, 2011:12-13). Özellikle ulusal edebiyattan uyarlanan Za Dvumya Zaytsami (За двумя зайцами, 1961) filmi gibi oldukça başarılı filmler ulus sinemalarının gelişimine büyük katkı sağlarken (Мальшев, 2018:43), ilerleyen süreçte birbiri ardına yapılan edebi uyarlamalarda başarılı edebi figür kullanımı Sovyet sinemasına çözülme sinemasının bir mirası olarak kalmıştır (Thorsen, 2018:3). Yine aynı şekilde edebi uyarlamalar gibi komedi film türü de Maksim Perepelitsa (Максим Перепелица, 1955), Karnavalnaya Noç (Карнавальная ночь, 1956), Nepoddayuşıesya (Неподдающиеся, 1959) gibi filmlerin çekilmesiyle yeniden yükselişe geçmiştir. Bu canlanma Sovyet komedi filmlerinin en parlak döneminin yaşanmasına temel atmış ve ilerleyen yıllarda Ya Şagayu po Moskve (Я шагаю по Москве, 1963), Davayte Jalobnuyu Knigu (Дайте жалобную книгу, 1965), Kavkazskaya Plennitsa (Кавказская пленница, 1967), Brilliantovaya Ruka (Бриллиантовая рука, 1969) gibi birbirinden başarılı filmlerin çekilmesine öncülük etmiştir (Шестакова, 2011:12-14).

2.3.1.5.4. Sanat için yaratılan film kahramanları

Hazır kalıp, ısmarlama filmlerin sona ermesiyle yönetmenler filmlerinde gerçek kahramanlarını yaratabilme imkânı bulmuşlar ve bu durumun bir sonucu olarak da sistemi savunma kaygısıyla yaratılan kahramanların yerini sıradan bir insanın duygularını,

günlük endişelerini yaşayan karakterler almıştır. Bu durum sinemanın işlevinin keskin bir şekilde değiştiğini; bir propaganda aracından ziyade sanat dalı olarak görüldüğünü göstermiştir (Беляева, 2016:110). Bu anlayışla çekilen filmlerde seyirciye daha hayatın içinden, daha samimi hikayeler anlatılırken, Stalin döneminde duygularından arındırılmış, tek amacı propaganda olan kahramanların aslında kalplerinin olduğu gösterilmiştir. Düşmana sonsuz nefret, partiye sonsuz bağlılık aşılması ilk olarak Vesny na Zarechnoy Ulitse (Весны на Заречной улице, 1956) filmiyle daha sonra da Prostoy İstoriey (Простой историей, 1960) ve Otçim Domom (Отчим домом, 1959) filmleriyle alaşağı edilmiş ve böylece ikonik Çözülme dönemi sinemada etkisini giderek daha çok hissettirmiştir (Фомин, 2018:168).

Film kahramanları 1957 yapımı Letyat Juravli (Летят журавли) filminde olduğu gibi standart kişilik yapısı yerine daha çeşitli kişiliklerin olduğu, ahlaki düşünce sahibi özelliklerle başarılı bir şekilde donatılmıştır. Çünkü savaş temasını ele alma biçimi değişmiştir. Ballada o Soldate (Баллада о солдате, 1959), İvan'ın Çocukluğu (Иваново детство, 1962), Predsedatel (Председатель, 1964) gibi savaş temalı filmlerle insana, insan ruhunun derinliklerine, ulusal içeriklere yer vermeye başlanmıştır (Капустин, 1978:104).

Filmde yer alan karakterler üzerinden insana önem verilmesiyle onun toplumdaki yeri, problemleri de yine filmler üzerinden sorgulanmaya başlamıştır. Örneğin modern temalı bir aşk hikayesi üzerine kurulu A Yesli Eto Lubov? (А если это любовь?, 1961) filminde kolektif çiftlik hayatı, Kogda Derevy Bili Bolşimi (Когда деревья были большими, 1962) filminde kahramanlık, iyilik ve umut kavramları, Prihodite Zavtra (Приходите завтра, 1963) filminde ideoloji için yapılan sanatlar toplumun güncel sorunları olarak yer almıştır (Шестакова, 2011:13-14). Yine bu dönem sadece güncel sorunlarla kalınmayıp toplumu demokratik özgürlüğüne kavuşturma idealleri olan genç kahramanlar aracılığıyla geçmişle yüzleşilmiş, Stalin'in totaliter rejimi Urok Jizni (Урок жизни, 1955), Delo Rumyantseva (Дело Румянцева, 1956), Delo Bilo v Penkove (Дело было в Пенькове, 1958), Çistoye Nebo (Чистое небо, 1961), Tişina (Тишина, 1964) gibi filmlerle açıkça kınanmıştır (Беляева 2016:110-111). Ayrıca sinemacılara sağlanan bu özgür alanda filmlerde iyi insanların yardıma ihtiyaç olduğunda mutlaka yardım

edeceği mesajı verilmiştir. Bu mesaj filmleri o güne dek hiç olmadığı kadar Ortodoks dünya görüşüne yaklaştırmıştır. Kendiliğinden gelişen bu duruma herhangi bir sansür uygulaması olmamıştır. Bu da ne dine karşı ne de dinsizliğe karşı herhangi bir destekleme ya da sansür olmadan gerçek Sovyet insanı manzaralarının görünmesini sağlamıştır (Фомин, 2018:169). Filmlerdeki ana paydanın gerçeklik olduğu bir ortamda elbette bir ulusun ruhunu, geleneklerini bu gerçeklik aracılığıyla ifade etme arzusu kendisini göstermiştir. Ukrayna ulus sinemasını alışılmış, basmakalıp kurallardan ve insan görüntüsünden uzaklaşan eğilimiyle yeni bir seviyeye taşıyan Sergey Paradjanov'un Teni Zabıtıh Predkov (Тени забытых предков, 1964) filmi bunun en başarılı örneği olmuştur (Капустин, 1978:107). Ulus sinemasında yaşanan bu tür gelişmeler ileride yapılacak olan Rodnik Dlya Jajduşih (Родник для жаждущих, 1965), Belaya Ptitsa c Çernoy Otmetinoy (Белая птица с черной отметиной, 1970) gibi başarılı filmlerin de habercisi olmuştur (Разлогов, 2018:36).

2.3.1.5.5. Sovyet sinema tarihinde bir ilk; Cannes Film Festivali'nden ödül

Slav sineması öncülüğünde yaşanan Sovyet sinemasının gümüş çağına demokratik ve ahlaki ilkeler, hümanist fikirler damga vurmuştur. Bu ana vektörler çerçevesinde kamu yaşamının göreceli serbestleşmesi, film yapımında artış, yeni yaratıcı neslin katkısı hem belgesel hem kurmaca türde yeniliklerin aranması, evrensel değerlerin kabul görmesi karşılıksız kalmamış, çözülme sinemasına dünya çapında başarı getirmiştir (Беляева, 2016:106). Döneme Sorok Pervıy (Сорок первый, 1956), Letyat Juravli (Летят журавли, 1957), Ballada O Saldate (Баллада о солдате, 1959) ve İvan'ın Çocukluğu (İvonovo Detstvo/Иваново детство, 1962) filmlerinin dünya sinemasında elde ettiği başarılar damga vurmuştur.

Mikhail Romm'un öğrencisi olan genç yönetmen Grigoriy Çuhray Sorok Pervıy (Сорок первый, 1956) ve Ballada O Saldate (Баллада о солдате, 1959), Mikhail Kalatozov Letyat Juravli (Летят журавли, 1957), Andrey Tarkovski ise İvan'ın Çocukluğu (İvonovo Detstvo, Иваново детство, 1962) filmiyle Cannes ve Venedik başta olmak üzere birçok uluslararası film festivalinde ödüller kazanması Sovyet sanat sinemasının yeniden canlandığının kanıtı olmuştur (Prokhorov, 2001:13). Sorok Pervıy (Сорок первый, 1956) filmi yüksek hümanizm ve sanatsal değerler taşıdığı gerekçesiyle

10. Cannes Film Festivali'nde jüri özel ödülüne layık görülürken (Зоркая, 2014: 667), Oscar'da en orijinal senaryo dalı başta olmak üzere birçok uluslararası film festivalinde aday gösterilip adından başarı ile söz ettirmiştir. Ballada O Saldate (Баллада о солдате, 1959) filmi ise yine Cannes Film Festivali'nde jüri özel ödülünü 1960 yılında almıştır (Булгакова, 2012:46). Letyat Juravli (Летят журавли, 1957) filmi ise Sovyet sinema tarihine bir ilki yaşatmadan önce Çekoslovakya İşçi Film Festivali'nde sertifika, Kanada'da düzenlenen Vancouwer Film Festivali'nde onur belgesi, İsviçre'de düzenlenen Lacorno Film Festivali'nde onur belgesi, Meksika'da düzenlenen Guadalajara Film Festivali'nde gümüş ödül, yine Meksika'da düzenlenen Meksika Uluslararası Film Festivali'nde onur belgesi, ABD'de gösterilen en iyi yabancı filmlere verilen en iyi yabancı film ödülü olarak adından başarıyla söz ettirmiştir (Беляева 2016:112). Film bu kadar ödüle ek olarak Cannes Film Festivali'nden kazandığı altın palmye ödülüyle Sovyet sinema tarihinde Cannes'da ana ödülü alan ilk ve son Sovyet filmi olmuştur (Булгакова, 2012:180). Uluslararası başarı kazanan tüm bu filmler tıpkı İvan'ın Çocukluğu (İvonovo Detstvo/Иваново детство, 1962) filmi gibi savaşa yeni bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Savaşı sıradan insanların, savaşanların çocuklarının gözünden anlatan Tarkovski Venedik Film Festivali'nde İvan'ın Çocukluğu (İvonovo Detstvo/Иваново детство, 1962) filmiyle ana ödülün sahibi olurken (Русина, 2019:49), dünya standartlarında çektiği bu filmiyle uluslararası birçok festivalde ödül olarak ün kazanmıştır (Беляева 2016:112).

2.3.2. Baltık sineması

Baltık sinema grubu Sovyetler Birliği'ne 1940 yılında katılan Estonya, Letonya ve Litvanya'dan oluşmaktadır (Lawton, 1992:293). Bu sinema grubunun başlangıç noktasına bakıldığında rizomatik bir yapı üzerine kurulmuş olduğu görülmektedir (Novikono, 2008:249). Yani hegemonik temsil sisteminin olmadığı, yeniliklere açık, kendi kollarından üreten bir tarzda gelişim göstermiştir. Bu yapı ulusların kimlik görünümlerinin sinemada yer almasını kolaylaştırmıştır. Dolayısı ile de Estonya, Litvanya ve Letonya Sovyetler Birliği'ne dahil edildiklerinde ulusal özelliklerinin temsil edildiği sinemalarının hali hazırda var olduğu görülmektedir.

2.3.2.1. Baltık sinemasının doğuşu

Baltık sinema grubunda yer alan üç ülkenin ulusal sinema gelişiminde birçok kültürel faktör etkili olmuştur. Litvanya ve Letonya birbirine daha yakinken, Estonya etnik olarak daha çok Finlerle olan ilişkisinden ötürü diğerlerinden biraz daha ayrılmıştır (Lawton, 1992:293). Yine de bu üç ülkenin tarihinde ortak deneyimleri sebebiyle birçok benzer özellik bulunmaktadır. Öncelikli olarak Almanya ve Polonya etkisi ve Avrupa'nın dini mirası onları ortak paydada buluşturan en önemli unsur olmuştur. Bu durum Baltık halklarında gelişmiş ve güçlü bir ulusal bilinç oluşumunu sağlamıştır (Zickel, 1991:147). 1918'de bağımsızlıklarını kazandıkları dönemde yeni yeni filizlenen sinema sektörü de bu ülkelerin ulus inşa sürecinde önemli rol oynamıştır. I. Dünya Savaşı, Ekim Devrimi gibi deneyimler ekrana yansıtılarak, etnik, sosyal, bölgesel ya da dini ayrımlara rağmen sinema aracılığıyla ortak tarih oluşturulmaya çalışılmıştır (Novikono, 2008:249). Böylece sinema ortak deneyimden beslenerek gelişmiş ve tarihsel sürecin desenlerini ve anlamlarını bünyesinde barındırmıştır (MamatoBa, 1982:156).

Sovyetler Birliği Cumhuriyetleri arasında sinemayla en erken tanışan Baltık ülkeleri olmuştur. Letonya'nın sinema tarihine bakıldığında sinemayla ilk tanışan cumhuriyet olduğu görülmektedir. Lumiere kardeşlerin Paris'te bir apartman dairesinde yaptığı resmi olmayan galadan kısa bir süre sonra filmler Riga'da gösterilmiştir. Ayrıca Letonyalı sinemacılar Letonya sinemasında hâkim olan montajın yaratıcı gücünü, ilerde montajın babası olarak anılacak Sergey Ayzenştayn'ın Riga'da doğmasına bağlamaktadır (The Latvian Institute, 2014:29). Sinema ile bu kadar erken tanışan Letonya'da belgesel film çekimine ilk adım 1910 yılında atılsa da (MamatoBa, 1982:6), Letonya ulusal sinema geleneklerinin kökenleri konusunda hem fikir olunmamakla birlikte, ulus sinemasının başlangıcının mitolojik kökenlere dayanan, Letonya halk şarkılarının yer aldığı Es kara aiziedams (I Went to the War, 1920) filmiyle başladığı kabul görmektedir (Novikono, 2008:249).

Bir diğer Baltık ülkesi Estonya ise sinema ile 1908 yılında İllizion adlı ilk sinemanın Tartu'da kurulmasıyla tanışmıştır. İllizion sinema salonunda 4 yıl boyunca kralların, kraliçelerin ülkeyi ziyaretlerinin yer aldığı haber belgeleri gösterilmeye devam ederken, 30 Nisan 1912'de yönetmen Johannes Paasuke'nin yeni tarzdaki ilk kısa

metrajlı filmi gösterilmiş ve bu tarih Estonya sinemasının doğum günü olarak kabul edilmiştir (Левина, 2018:581). Bu nedenle de Paasuke Estonya sinemasının kurucusu olarak görülmektedir (Малышев, 2018:71). Yönetmen 1912 yılında Estonya’da ilk film stüdyosu Estonya-film’i açmış ancak stüdyo ancak 1915 yılına kadar çalışmıştır (Левина, 2018:581). Kısa bir aranın ardından, 1919 yılında ülkede yeniden stüdyo kurulmasıyla film üretimine ağırlık verilmiş ve yönetmen Konstantin Marska önderliğinde yurtdışında yaşananlara da duyarsız kalmadan daha geniş temalı filmler çekilmeye başlanmıştır (Korver, 2012:31).

Sovyetler Birliği’nin son Baltık ülkesi Litvanya’da ise sinema tarihi Estonya ve Letonya’ya göre daha geç başlamıştır. Vilnius ve Kaunas’ta 1914’lerde kalıcı sinema binaları inşa edilse de 1920’ler 1930’lar boyunca bağımsız Litvanya devleti kendi sinematografisini yaratamamıştır (Vildziunas, 2015b:12).

1930’lara gelindiğinde film üretimi sanatsal ve ekonomik açıdan önemli bir fenomen olarak görülmeye başlanmış ve bu sayede devletlerin kültürel politikaları arasında sinema da yerini almıştır. Haber belgesel türünde sınırlı kalan ülke sinemaları birçok Doğu ve Orta Avrupa ülkesi gibi yerli film endüstrisi üzerinden desteklenmeye başlanmıştır (Kark, 2010). Letonya’da çıkarılan kanun ile kültürel filmlerin yapılması teşvik edilmiş, bu dönemki filmler 60’larda çıkan şiirsel anlatıya zemin hazırlamıştır (Перконе, 2018:540). Letonya’da Halk Kültür Bölümü tarihi kurgu ve uyarlama film projelerinin başlatılmasına yardımcı olurken, Estonya’da ise Kültür Bakanlığı tarafından Estonya ulusal kimliğini tanıtan filmlerin finansmanını desteklemek için Estonya Kültür Film (Eesti Kultuurfilm) kurulmuştur. Ayrıca bakanlık tarafından sinema sahiplerine her filmden önce Estonya hakkında bir haber belgeseli gösterme zorunluluğu getirilmiştir (Novikono, 2008:250). Bu, 1935 Nisan’ında çıkarılan yasanın yürürlüğe girmesiyle sağlanmıştır. Yasayla Estonya’da yaşanan önemli günlük, siyasi, ekonomik ve kültürel yaşamın filmleştirilmesi ve filmlerde Estonya ulusuna dair görsellerin kullanılması zorunlu kılınmıştır. Devletin bu katkısı belgesel film yapımını olumlu yönde etkilerken, haber belgesellerine ek olarak kültürel filmlerin çekilmesini de sağlamıştır (Kark, 2010). Böylece devlet kontrolünde ulusal olaylar raporlanarak filmleştirilmiş ve bu çekimler sayesinde dönemin Estonya yaşamına dair yeterli görüntü elde edilmiştir (Korver,

2012:32). Ayrıca Estonya-Almanya ortak yapımı *Kire lained* (Waves of Passion, 1930), Estonya-Finlandiya ortak yapımı *Paikese lapsed* (Children of the Sun, 1932) gibi ortak yapım filmlerle yaşanan olumsuzluklara rağmen film üretimi sürdürülmeye çalışılmıştır (Novikono, 2008:250). Litvanya’da da yerel film çekimi desteklenmiş ve bu sayede kumaca film çekimine 1931 yılında Yu. Linartas ve F. Dunaevas tarafından çekilen *Онйте и Ионялис* (Onite i İonyalis) filmiyle başlanmıştır (Маматова, 1982:6). Litvanya devleti tarafından üretilen tüm filmlerde Avrupalı yeni ulusun tarihini, kültürel ve politik kimliğini inşa etmeyi amaçlayan bir politika güdülmüştür. Bunda dünya sinemasında yaygınlaşmaya başlayan milliyetçilik hareketinin de etkisi olmuştur (Novikono, 2008:250).

Film türü olarak bakıldığında tarihi-savaş filmleri, ekran uyarlamaları ulusal kimliğin inşasında oldukça etkili olmuş ve insanlarda aidiyet duygusunu güçlendirmiştir. Bu amaçla Estonya sinemasının ilk uzun metrajlı filmi olan *Shadows of the Past* filmi yönetmen Konstantin Marska tarafından 1934 yılında çekilmiştir (Novikono, 2008:251). Farklı insan tiplerine yer veren, konuları aktarmada son derece başarılı olan belgesel film yönetmeni Marska, bu başarılarından ötürü döneme damga vurmuştur. Marska, *Shadows of the Past* filmi dışında *Pühad Petseris* (1936), *Vaated Osmussaarelt* (1937) gibi çekmiş olduğu filmlerle de Estonya sinemasının geleneksel temel özelliklerini belirlemiştir (Kark, 2010). Yine aynı konseptte Estonyalı yönetmen Theodor Luts tarafından beyaz perdeye yansıtılan uzun metrajlı film *Young Eagles* (1927) o dönem olağanüstü bir sinema başarısı olarak görülmüştür. Hatta öyle ki film, D. W. Griffith’in *Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu, 1915), Sergey Ayzenştayn’ın *Potemkin Zırhlısı*, (Bronenosets Potemkin/Броненосец Потёмкин 1925) gibi efsanelerle eşdeğer kabul edilmiştir (Novikono, 2008:251).

2.3.2.2. Sovyetler Birliği’ne adım

Sovyetlerin en batılı yönelimi olan Baltık ülkelerinin (Zickel, 1991:147) Sovyetler Birliği’ne dahil edilmesi II. Dünya Savaşı’ndan önce 1939’da Alman-Sovyet Saldırmazlık Paktı’nın imzalanmasıyla başlamıştır. Bu anlaşma ilk olarak Sovyet askerlerini, ardından da 1940’ta Sovyet yönetimini Baltık ülkelere getirmiştir. 1941 yılında Almanlar tarafından işgal edilen ülkeler 1944’te Sovyet askerleri tarafından

yeniden alınmıştır. 1944 sonbaharı itibari ile Estonya, Litvanya ve Letonya Sovyetler Birliği'ne katılmış ve 1991 yılında kendi cumhuriyetlerini kurana kadar Sovyet gücü tarafından yönetilmiştir (Kark, 2010). Sovyet güçlerinin Baltık ülkelerine gelmesiyle Baltık sinema grubunda Sovyet sinemasının oluşumu ve gelişimi başlamıştır (Mamatova, 1982:6).

Sovyetler Birliği batı ülkelerinin yaşam tarzını ve ideolojisini kendisinin tam zıttı olarak görmüştür. Dolayısıyla da batıya açılan kapılar Estonya, Letonya ve Litvanya'da farklı bir algının ve sanatsal özgürlüğün sonucunda üretilen filmler Moskova merkezli üretilen filmlere nazaran daha farklı yapıda olmuştur (Pıkkov, 2016:17). Baltık sinema grubunun böyle bir dokuya sahip olmasındaki en büyük etken 1918 yılı itibari ile bağımsızlıklarını kazanmaları ve uluslarını tanımlayan ve onları kültürel olarak ayırt eden özelliklere sahip olmalarıdır (Novikono, 2008:249). Baltık ülkeleri Sovyetler Birliği'ne dahil olduktan sonra bu ülkelerin ekonomik ve kültürel tüm gelişimleri Sovyet politikaları tarafından belirlenmiş ve kontrol edilmiştir (Pıkkov, 2016:18). İlk olarak resmi dilin Rusça olduğu ilan edilmiştir. Dille gelen bu değişim film dilini de etkilemiş ve artık filmler SSCB topraklarında yapılan diğer tüm filmler gibi Rusça olarak seslendirilmeye başlamıştır. Bu şekliyle Rusça Sovyet kültürünün bir temsili olarak dayatılmıştır (Mikonis-Railiene, 2015:236). Bu bilgiler ışığında bakıldığında Baltık ülkelerinin Sovyetler Birliği'ne dahil edilmesiyle sinema alanındaki savaş öncesi mirastan vazgeçmek zorunda kalınmış ve akabinde de kaçınılmaz olarak Baltık sinema grubu olarak Sovyet film endüstrisinin bir parçası olunmuştur (Novikono, 2008:249).

2.3.2.3. Stalin tek tipliliğinde ulus sinemasının yok edilişi

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Baltık ülkelerinden üç yeni Sovyetler Birliği Cumhuriyeti oluşturulmasıyla Estonya, Litvanya ve Letonya'da ulus devlet anlayışı resmen sona ermiştir. Bu anlayış sinemada da kendisini göstermiş, Stalin'in sinemayı Sovyetleşme aracı olarak oldukça sıkı kavraması ulus sinemasını adeta bitirmiştir (Ingvaldstad, 2008:146). 1940 yılında başlayan Sovyet işgaliyle öncelikli hedef ulus kültüründe önemli birçok şahsiyeti yok etmek olmuştur. Bu amaçla geçmişteki film kayıtları imha edilmiştir. Yok edici Sovyet kültür politikasının üzerine bir de savaşın etkisi 1940 yazında film yapım standartlarını karşılayan ekipmanların yok olmasına sebep

olmuştur. Film sektöründeki yeni yapılanmayı oturtmak adına geçmişin kalıntılarını silme çalışmalarından sonra gelen adım yerli yönetmenleri saf dışı bırakmak olmuştur. Yerli film yapımcıları ve sektör yetkilileri ya göçe zorlanmış ya sınır dışı edilmiş ya da en iyi ihtimalle sektörden uzaklaştırılmıştır (Naripea, 2008:195). Onların yerine misafir yönetmen adı altında merkezden Rus yönetmenler getirilmiştir. Bu yönetmenlerin yönlendirmesiyle filmlere Stalinist ideolojiyi öven propaganda damga vurmuştur (Korver, 2012:8). Akabinde Baltık ülkelerinde film endüstrisi sadece yönetmen değil, mali ödenek ve ideolojik sansür açısından da tamamen Moskova merkezli yönetilmeye başlanmıştır (Novikono, 2008:253-254).

Baltık ülkelerinin giderek istikrarsızlaşan siyasi durumu ve Sovyet işgali üzerine bir de filmlerde artan estetik talep ve aynı doğrultuda artan üretim maliyeti film çekimini neredeyse durma noktasında getirmiştir. Tüm bu olumsuzluklar 1932-1947 yılları boyunca film kıtlığı yaşanmasına sebep olmuştur. 15 yıllık kesintinin ardından diğer Sovyet sinema gruplarında olduğu gibi Baltık sinema grubunda da bir canlanma yaşanmıştır. Ancak çekilen filmler buram buram propaganda kokmuştur (Korver, 2012:7). Bu yoğun propaganda havası yerel sinemacıların ortaya çıkışına kadar da dağılmamıştır. Her ne kadar çıkarılan kararnameler ile 1944'te Litvanya film stüdyoları Kaunas'ta yeniden kurulduysa da (Vildziunas, 2015a:41), 1945 yılında Tallinn Haber Filmleri Stüdyosu (Kinokroonika Tallinna Stuudio) Lenfilm ile (Naripea, 2008:195) 1948 yılında Riga'daki film stüdyosu Rijskaya stüdyosu ile birleştirildiyse de (Мальшев, 2018:69) yerel stüdyolar hiçbir zaman özgür olmamış, Sovyet kontrolüne tabi tutulmuş ve Sovyet propagandasına hizmet etmek zorunda bırakılmıştır. Bu süreçte örneğin Estonya sinemasında Vasiliy Belyayev tarafından 1940 yılında çekilen Halkın İradesi (Rahva tahe) gibi filmler aracılığıyla Estonya'nın Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne katılmasının gönüllü bir eylem olduğu gösterilmeye çalışılmıştır (Kark, 2010). Sovyet kahramanı genç Litvanyalı kadın Marite Melnikaite'e ithaf edilen Marite (1947) filmi gibi (Novikono, 2008:255), 1952 yapımı uzun metrajlı renkli belgesel film Sovetskaya Litva (Советская литва) filmi gibi Stalin ideolojisine hizmet eden filmler Stalin'in isteğiyle Sovyet sinemasının başarılı çalışmaları olarak gösterilmiş ve Stalin Ödülü'ne layık görülmüştür (Vildziunas, 2015a:45).

Stalin döneminde merkezden yönetime, yönlendirilmeye ve yapaylığa maruz kalan Baltık sinema grubu ulus sinemaları bu süreç içerisinde kendi öz geleneklerinden uzaklaşmıştır (Kark, 2010). Rus yönetmenler önderliğinde çekilen filmler tüm yerelliği sosyalist gerçeklik kalıbına dahil eden propagandaya hizmet etmiştir (Vildziunas, 2015b:12). 1940'ların sonu 50'lerin başına gelindiğinde artık Baltık sineması evcilleştirilmiştir (Novikono, 2008:254). Bunun bir sonucu olarak da çekilen filmler kültürel bağlamda yavan ama politik olarak son derece zengin içeriğe sahip olmuştur.

2.3.2.4. Baltık ülkelerinde çözülme sineması

Kruşçev dönemine kadar sinemacılar film yapımında sadece Sovyet ideolojisinin ihtiyaçlarını gözetmek zorunda kalmıştır. Stalin'in ölümüne kadar olan süreçte Rusya'dan ithal sosyal gerçekçilik akımı Baltık sinema grubunda baskın bir şekilde temsil edilmiştir (Korver, 2012:8). Çözülme döneminin başlamasıyla sadece sosyalist gerçekçiliğin kurallarının hâkim olduğu dönem sona ermiş (Vastrik, 2015:6), filmlerde günlük hayat tasvirleri yer almıştır. Günlük yaşam ve sanat harmanlanırken alışılmışın dışında komünizm toplumuna uygun salt değerler yerine edebi değerlere de yönelinmiştir (Bula, 2013:6). Böylece didaktik belgesellerle propaganda sunumunun yerine, sanatsal açıdan daha değerli filmler üretilmeye başlanmıştır (Kark, 2010).

2.3.2.4.1. Yeni ve yenilenen film stüdyolarıyla ulus sinemasına ilk adım

1956 yılı itibari ile hissedilmeye başlanan Çözülme dönemi Baltık ulusal sinemasının yeniden faaliyet göstermesine zemin hazırlamıştır. Kendi başlarına film yapabilmeleri adına ilk büyük adım merkezi yönetim baskısından büyük oranda azat edilen yeni film stüdyolarının açılmasıyla ve yenilenmesiyle atılmıştır (Korver, 2012:9). 1956 yılında Litvanya ulusal film stüdyosu (Lietuvos kino studija) açılmış (Novikono, 2008:255) ve bir yıl içerisinde Litvanyalı yazar Romualdas Lankauskas'ın eserlerine dayanan ilk uzun metrajlı film Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) Vytautas Mikalauskas yönetmenliğinde çekilerek Litvanya sinemasına kazandırılmıştır (Vildziunas, 2015a:45).

Estonya ve Letonya'da ise stüdyoların yenilenmesiyle teknik açıdan daha kaliteli filmler yapılmaya başlanmıştır. Tallinn Film Stüdyosu'nun olanaklarının iyileştirilmesiyle Estonya sinemasının ilk renkli kurmaca filmi Kogda Nastupaet Veçer

(Когда наступает вечер) 1955 yılında Aleksandr Mandirkin yönetmenliğinde çekilmiştir (Левина, 2018:583). Letonya sinemasında ise iki stüdyonun birleştirilmesiyle oluşan kurmaca ve haber belgesel film stüdyosu Riga Film Stüdyosu bu ünlü adını 1 Mart 1958 yılında almış ve uzun süre ara verdiği film üretimine kendi özgün tarzıyla devam etmiştir (Перконе, 2018:545).

Açılan ve yenilenen stüdyolara ek olarak Tallinn’de animasyon film departmanı kurulmuştur (Pıkkov, 2016:28). Aslında Estonya’da ilk olarak 1931 yılında girişimde bulunulan animasyon film çekimine uzun bir sürenin ardından, animasyon film departmanının kurulmasıyla yeniden başlanmış ve Estonya sinemasının ilk animasyon filmi Peetrikese unenagu (Сон маленького Пеэтепа) 1957 yılında Elbert Tuganov yönetmenliğinde çekilmiştir. Animasyon türünde başarıyı yakalayan Estonya sinemasına ilk ödül Ott v Kosmose (Отъ в космосе, 1961) filminin 1963 yılında katıldığı Deauville Film Festivali’nden gelmiştir (Левина, 2018:588). 1964 yılında kukla karakterlerini canlı karakterlerle birleştiren Heino Pars yönetmenliğinde çekilen, çocuklara dünya hakkında eğitici gerçekler sunan 4 serilik Cameraman Kops filmi de animasyon filmler içerisinde bu dönem adından başarıyla söz ettirmiştir (Kark, 2010). Her ne kadar Sovyetler Birliği’ne dahil edilmeden önce Estonya gibi Litvanya ve Letonya da animasyon film endüstrisine adımını atmış olsa da ilk animasyonun çekilmesi biraz zaman almış; Letonya sinemasında ilk animasyon filmi Ki-ke-ri-gu 1965 yılında Arnolds Burovs yönetmenliğinde, Litvanya sinemasında ise The Wolf and the Tailor (Vilkas ir siuvejas, Lithuania) filmi 1966 yılında Zenonas Tarakevicius yönetmenliğinde çekilmiştir (Pıkkov, 2016:28).

Ulus stüdyolarında birbiri ardına çekilen filmler sayesinde yerel film endüstrisinde zirvenin yaşanmasıyla, yerel dillerde film eğitimi eksikliği fark edilmiş ve ülkede oyunculuk üzerine de çalışmalara başlanmıştır. Estonya’da güneydeki komşularla birlikte Baltık Film Okulu’nun kurulması bunun ilk adımı olmuştur. Bu okul birçok başarılı oyuncunun yanı sıra Estonya sinemasına Kaljo Kiisk gibi yeni dalgayı başlatan yetenekli yönetmenler kazandırmıştır (Korver, 2012:10, 26).

2.3.2.4.2. VGIK mezunlarıyla ulus sinemasının yeniden doğuşu

Çözülme döneminde yerel stüdyoların kurulmasının ardından diğer cumhuriyet birliklerinde olduğu gibi Baltık ülkelerinde de yerel film yapımcılarının VGIK'e eğitime gönderilmesi ulus sinemasının varlığına büyük katkıda bulunmuştur. Ülke stüdyoları Mosfilm ve Lenfilm film stüdyolarından gelen yönetmenler yerine eğitimden dönen yerli yönetmenlere kalmış ve nihayet onlara yaratıcılıklarını gösterecek bir ortam oluşmuştur. VGIK mezunlarından Litvanyalı yönetmen Vytautas Zalakevicius'in "*Gençtik ve sürekli üretmek, yazmak, film çekmek istiyorduk. Bunları yapmayı istediğimiz gibi yapmamıza izin verdikleri için daha çok istiyorduk*" (Mikonis-Railiene, 2015:236-237) sözleri ortamın üretkenliğe etkisini göstermektedir.

VGIK'de eğitim almış yeni nesil yönetmenler ülkelere döndüklerinde sadece propaganda amaçlı ideolojik haber belgesellerinin çekilmesini reddetmiş ve bu reddediş belgesel sinemanın yeniden gelişimini başlatmıştır. Belgesel sinemanın başlaması üç ülkede eşit bir şekilde gelişim gösteremese de Baltık sinema grubunda genel olarak birçok başarılı yapıma imza atılmıştır (Bula, 2013:2). Bu grupta özellikle Letonya sineması ani ve beklenmedik bir şekilde atılım yapmıştır (The Latvian Institute, 2014:29). Sinema literatürüne önce Riga stili daha sonra Riga şiirsel belgesel okulu olarak damga vuracak Letonya sinemasının temelleri o dönem son 10 yılın en iyi filmi Frost in Springtime (Salna pavasari, 1955)'ı çeken VGIK mezunları Leonids Leimanis, Pāvels Armands gibi yönetmenler önderliğinde atılmıştır (Perkone, yy:5). Litvanya sinemasında Vytautas Zalakevicius, Arznas Zebriunas, Raimondas Vabalas, Almantas Grikevicius, Marijonas Giedrys, Algirdas Araminas, Jonas Gričius, Algimantas Mockus, Janas Tomasevicius, Robertas Verba, Henrikas Sablevicius gibi birbirinden başarılı yönetmenler aracılığıyla, Litvanya kendine özgü dünya görüşünü sinema yoluyla ifade etmenin ve savaş sonrası dramatik dönemin gerçekliğini ortaya çıkarmanın yollarını aramış ve bu süreç ulus sinemasını yükselişe geçirmiştir (Vildziunas, 2015b:12). Yeni nesil film yapımcıları Moskova'daki eğitimlerinin ardından ülkelere gelir gelmez çalışmaya başlamıştır. Vytautas Zalakevicius'un ilk uzun metrajlı filmi Adomas nori buti zmogum (Adam Wants to Be a Man, 1959) Litvanya sinemasının artık gerçek anlamda doğmaya başladığının kanıtı olurken (Ingvaldstad, 2008:146), Arunas Zebriunas ve Marijonas

Giedrys çektikleri kısa film Paskutinis suvis (The Last Shoot, 1960) ve Mums nebereikia (We Don't Need Anymore, 1960) adlı filmlerle, Lev Keleşov'un öğrencisi Raimondas Vabalas da Zingsniai nakti (Steps at the Night, 1962) bitirme teziyle Litvanya sinemasına büyük katkıda bulunmuştur. Yönetmenlerin yanı sıra Jonas Gričius, Donatas Peciūra, Algirdas Araminas, Algimantas Mockus ve Jonas Tomasevicius gibi bir dizi genç kameraman kariyerlerine başarılı bir şekilde çözülme sinemasında başlamıştır (Mikonis-Railiene, 2015:237). Estonya ulus sineması da 1950'lerin sonunda Estonyalı Jüri Müür, Leidla Laius, Raul Nikkola gibi yeni nesil sinemacıların VGIK'den mezun olup ülkeye dönmeleriyle başlamıştır (Левина, 2018:583). Bu nesille birlikte Estonya sineması Sovyet avangardının yenilikçi film dilini kullanarak belgesel filmin "yeni dalgası"na damgasını vurmuştur (Korver, 2012:33).

Yerli yönetmenlerle filmlerde içerik olarak da bir değişim yaşanmıştır. Baltık sinema grubunda Sovyet sinemasının geneline göre daha modern temalar işlenirken, film konuları da çeşitlenmiştir. Letonya sinemasında modern konulara ilgi duyan yönetmenlerin başında Nauris (Наурис, 1957), Меç i Roza (Меч и роза, 1959) filmleriyle Leonids Leimanis, Litvanya sinemasında Utoplennik (Утопленик, 1956) filmiyle Vytautas Zalakevicius (Маматова, 1982:141, 145, 151), Estonya sinemasında Ühe küla mehed (1961) filmiyle Jüri Müür gelmektedir (Kark, 2010). Leimanis, Zalakevicius ve Müür gibi yerli sinemacılar çeşitlenen film konuları üzerinden ulus vurgusu yapmaya çalışmıştır. Belgesellerde işlenen konu bazında 3 ülke arasında bir kıyaslama yapılacak olunursa Litvanya belgesellerinde vatanseverliğin Estonya ve Letonya'dan daha yüksek sesle ifade edildiği görülmektedir. Sovyet halkının ilgisini çekecek konuları neredeyse tamamen terk eden Litvanyalılar daha çok sanayileşme, kırsal hayatta yaşayan Litvanya halkının porteleri, arkaik yaşam tarzları gibi farklı konulara yönelmiştir. Çekilen filmlerde temel olarak Litvanya ulusunu oluşturan ve önemli olanın, her birinin kendi hikayesi olan insanlar olduğu gösterilmiştir (Bula, 2013:7-8). Litvanyalı sinemacılar Vesenniye Zamorozki (Весенние заморозки, 1955), Za Lebedinoy Staey Oblakov (За лебединой стаей облаков, 1956), Sın Rıbaka (Сын рыбака, 1957), Povest o Latışskom Strelke (Повесть о латышском стрелке, 1958) gibi halkın geçmişine dair filmler yapmışlardır (Маматова, 1982:156). Genel çerçeveden bakıldığında dönemin dokusunu tam olarak taşıyan 1963 yapımı Vytautas Zalakevicius'un Vienos dienos

kronika (A Chronicle of One Day) filmi Çözölme döneminin ilk Litvanya filmi olmuştur (Jonynas, 2015:51).

Her ne kadar ulus vurgusu Litvanya sinemasında daha yoğun olsa da Estonyalı yönetmenler de sosyalist gerçekçiliğin yanı sıra etnik konularda filmler çekmiştir (Vastrik, 2015:26). Filmlerde ulusal manzaralar, mekanlar Sovyet mekanlarıyla harmanlanarak ulusal süreklilik sağlanmaya çalışılmıştır. Yeni nesle savaş sonrası Sovyetleşme ve akabinde gelen değişim süreci Mikhail Yegorov'ın Jahid merel (Yachts at Sea, 1955), Aleksandr Mandrikin'in Kui saabub ohtu (When Night Falls, 1955), Pöördel (The Turning Point, 1957), Viktor Nevezhin'in Juhuslik kohtumine (A Chance Encounter, 1960), Igor Yeltsov'un Mehed jaavad koju (Men Stay at Home, 1956) gibi filmler çekilerek aktarılmıştır (Novikono, 2008:255). Aynı şekilde Letonya sinemasında da sanatsal arayışla birlikte ulusallığın hissedildiği filmler ilk plana alınmıştır (Перконе, 2018:557). VGIK mezunları önceki parti ideologlarının dayattığı kısıtlamaları aşmaya cesaret etmiş, Letonya edebi ve kültürel yaşamını ve paralelinde sinemasını bir önceki çağın dayattığı sosyalist gerçekçiliğin monotonluğundan kurtarmaya çalışmıştır. Ulusal karakter, tarih, folklor, kültür önemli konular haline gelmiştir (Ноллендорфс, 2010:100).

Filmler de yoğunlaşan temalar farklılık gösterse de Çözölme döneminde sağlanan özgür alanın kısıtlı olması nedeniyle üç ülkenin sineması da Sovyet ideolojisine uymayan görüşler dile getirilirken seçilen konular üzerinden metaforlar ve imgeler kullanma konusunda ortak özellik göstermiştir (Bula, 2013:18). Letonya sinemasında Ronald Kalnis'in Kamen i Oskolki (Камень и осколки) filminin gösterimine ancak 1967 yılında Ya Vse Pomnyu Riçard (Я все помню Ричард) adıyla izin verilmesi (Перконе, 2018:548) ya da Litvanya'da 1961 yılında Grigorijus Kanovicus ve Vytautas Zalakevicius'un Nazi işgali sırasında bir Yahudi çocuğu ve Sovyet partizanını saklayan bir rahip hakkında yazdığı "Gott Mit Uns" adlı senaryo Pergale dergisinde yayınlanmasının ardından senaryonun filmleştirilmesinin Litvanya Komünist Partisi Merkez Komitesi'nin emriyle yasaklanması yönetmenleri buna mecbur bırakmıştır (Jonynas, 2015:51).

2.3.2.4.3. Demir perdenin aralanması ve dünya sinemasıyla etkileşim

Sovyetler Birliği ile Batı arasındaki siyasi ilişkilerde yaşanan “çözölme” ile 1958’in başlarında SSCB Kùltür Bakanlığı, film endüstrisinde Sovyetler Birliği ile diğerk ÷lkeler arasındaki ilişkilerin iyileştirilmesine dair bir kararname çıkarmıştır. Bu kararname ile diğerk ÷lke sinemalarıyla yapılacak karşılıklı iş birliklerinin önü açılmıştır (Mikonis, 2015:6). Sovyet film politikası, değışen siyasi rüzgârın etkisiyle yön değıştirirken, aslında çeşitli milletleri, onların kùltürlerini eritme potası işlevi gören VGIK de bu değışimden nasibini almış ve demir perdenin aralanmasıyla o dönem eğitime giden genç yeteneklere dünyanın her yerinden filmlerle tanışma fırsatı sağlayan bir kuruma dönüşmüştür (Naripea, 2012:244). Bu sayede genç sinemacılar komşu ÷lkelerin yanı sıra dünya sinematografisinde de neler olup bittiğinden haberdar olmuştur.

Bu etkileşimin bir sonucu olarak da filmlerde sadece sosyalist realizmin etkisi değilk Fransız Yeni Dalganın da etkisi görölmüştür. Filmlerde daha çok bireysel hikayelere, onların dramatik kaderlerine, kişisel deneyimlerine yoğunlaşılmıştır. Bu da yönetmenlerin tüm dünyada etkisi görölen Fransız Yeni Dalga akımından etkilenelelerinin somut göstergesi olmuştur. Öyle ki Litvanyalı Almantas Grikevicius gibi bazı yönetmenlerin neredeyse tüm filmlerinde Fransız Yeni Dalga akımı etkisi görölmüştür (Mikonis-Railiene, 2015:239).

Dünya sineması ile bir başka benzer nokta 1960’larda her 3 Baltık ÷lkesinde de belgesel sinemanın canlanması olmuştur. Fakat dünya sinemasında belgesel sinemanın gelişimi temelde hafif kamera ve yeni ses ekipmanları gibi teknik gelişimlerden ötürü yaşanırken, Baltık ÷lkelerinde canlanma sektöre giren yeni nesil yerel sinemacılar dan dolayı yaşanmıştır. O kadar ki Letonya’da yeni nesil film yapımcıları çekmiş oldukları başarılı belgesel filmlerle kurmaca filmleri gölgede bırakmıştır. VGIK’de eğitim almış Herz Frank, Aivars Freimanis, Ivars Seleckis, Ansis Epners, Uldis Brauns gibi belgeselciler döneme damga vurmuştur (Bula, 2013:5). Yeni nesil sinemacıların belgesel sinemaya getirdikleri başarının en büyük sebeplerinden biri dünya sinemasında yaşananın aksine teknolojik yetersizliğin onları alternatif çözümlere zorlaması olmuştur. Örneğın 1960’larda Tallinnfilm’in yüksek kaliteli senkronize sese sahip belgesel üretme kapasitesinden yoksun olması, yapımcıları bir anlamda sessiz filmin anlatım biçimlerine

başvurmak zorunda bırakmıştır (Vastrik, 2015:9). Böyle bir ortamda doğal olarak sinemada ifade biçimleri değişmiştir. Filmde anlatı ses yerine görsel ifade araçlarıyla karakterize edilmiştir (Prokhorov 2001:12-13).

2.3.2.4.4. Şiirsel anlatının ulus sinemasına kazandırdıkları

Teknik donanım yetersizliğinin bir sonucu olarak devam eden sessiz sinema zaman içerisinde şaşırtıcı bir şekilde fırsata çevrilmiş, bu kanal görüntü yönetmenlerine özgür ifade alanı yaratmıştır. Sessiz film geleneğinde imgelem üzerindeki vurgu, film yapımcılarının sistem içinde geliştirdiği, satırlar arasında mesajları gizleme ve fikirleri sözsüz aktarma becerisine dönüştürülmüştür (Vastrik, 2015:26). Bu anlayışla filmler çeken yönetmenlerin çalışmaları, aleni bir şekilde olmasa da Sovyetlere karşı gizliden yürütülen bir tür direniş olarak tanımlanabilmektedir (Bula, 2013:7). Açık olarak Sovyet ideolojisine karşı çıkmadan hisler ve duygular ön planda tutularak şiirsel anlatı tarzı ulusal birlik duygusuna hitap etmenin bir yolu olarak görülmüştür. Çünkü şiirsel anlatı ile yaşanan gerçeklik reddedilebilmekte ve hiperrealist temsiller yerine imgeleme, ima kullanılabilir. Estonya sinemasında kahramanların kara ya da denizle mücadele halinde ama doğayla da son derece uyumlu kahramanları art arda yaratması bu durumun tezahürü olmuştur. Bu filmlerin alt metninde, yaratılan kahramanların ulusal kimliği ayakta tutmaya çalışan ama bunu başarabilmek için sistemle uyumlu gözükme zorunda olan milletlerin temsilleri olduğunu okumak mümkündür (Vastrik, 2015:26). Yönetmene doğrudan söyleyemediklerini ifade edecek bir alan sunan şiirsel anlatı tarzı, Batı dünyasında 1950'lerin sonlarında geçerliliğini kaybetmesine rağmen Baltık sinema grubunda 1960'larda giderek daha da fazla rağbet görmüştür. Öyle ki şiirsel anlatı tarzının etkisiyle Letonya ulusal belgesel film okulunun adı Riga Şiirsel Belgesel Sinema Okulu olarak güncellenmiştir (Bula, 2013:7-8). Riga şiirsel anlatı tarzıyla sistematik metaforlar ve sembollerle kültürel alan karakterize edilmiştir. Yönetmen günlük hayatın sıradan olaylarından çerçeve yerine pencere, kaos yerine ağ gibi çağrışımsal görüntüler kullanarak sıyrılmıştır (Перконе, 2018:563).

Karmaşık olmayan bir senaryo üzerinden şiirsel anlatı tarzının sadece sansürcülerin sıkı kontrolünden kaçmak için değil nasıl başarılı bir şekilde kullanıldığını Litvanya sineması Никто не хотел умирать/ Gyvieji didvyriai (Living Heroes) filminde

elde ettiği ulusal ve uluslararası başarılarla bizzat göstermiştir. Baltık sinema grubuna ilk başarı Litovskiy Film’den Living Heroes filmi sayesinde gelmiştir. Film yaklaşık bir ay içerisinde nüfusun %15,2’si izlemiştir. Daha önce hiçbir film bu kadar kısa sürede bu kadar yüksek oranda izlenmemiştir (Романов, 1967:21). İzleyiciden tam puan alan film uluslararası arenada da Litvanya sinemasına başarı getirmiştir. Film şiirsel anlatı tarzıyla film eleştirmenleri tarafından da oldukça beğenilmiş ve 12. Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali’nde ana ödül (Jonynas, 2015:51), Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu’ndan FIPRESCI ödülü ve 2. Baltık Film Festivali’nde Büyük Kehribar Ödülünü kazanmıştır. Filmde ilk hikâye Mums neberekia (We Don’t Need Anymore) Marijonas Giedrys yönetmenliğinde, Lakstingala (A Nightingale) hikayesi Bronius Bratkauskas yönetmenliğinde, üçüncü hikâye Paskutinissuvis (The Last Shot) Arunas Zebriunas yönetmenliğinde ve son hikâye Gyvieji didvyriai (Living Heroes) ise Vytautas Zalakevicius yönetmenliğinde çekilmiştir. Yönetmenler her bir hikâyede Litvanya tarihinin en önemli dönemlerini anlatmıştır. Living Heroes filminin bu konsepti Litvanya sineması için devrim niteliğinde olmuştur (Mikonis-Railiene, 2015:240-242). Görünürde iç savaş gibi gözükken filme başarılı yönetmen Zhalakiavicius milliyetçi bir gündem yerleştirmiştir. Bu yönüyle de film ulusal kimliğin tematik ve stilistik bir konu olarak işlenmesinde öncü rol oynamıştır (Prokhorov, 2001:21).

Diğer cumhuriyet birliklerinden farklı olarak Baltık ülkelerinin şiirsel anlatı tarzı üzerinden kendilerine özgür bir alan yaratmış olmalarının en önemli sebebi Sovyetler Birliği’ne geç dahil edilmeleri olmuştur. İşgal öncesi dönemde buralarda ulusal bilinç sağlamlaştırıldığı için yönetmenler geçmişe rahatlıkla gönderme yapabilmıştır. Ulusal kimlikleri beyaz perdeye yansıtmak için yakın geçmişten kolaylıkla yararlanabilmişler ve filmdeki kahramanlarını arketip kahramanlar arasından seçebilmişlerdir. Filmlerde bu kahramanlarla ilişkili görüntüler tasvir ederek, işgal öncesi dönemde var olan ulusal bilince çağrışım yapmışlardır (Vastrik, 2015:5).

2.3.3. Moldova sineması

Moldova Sovyetler Birliği Cumhuriyetleri arasında Latin kökenli Romence konuşan tek bölgedir. Dolayısı ile etnik yapısı ve kültürü de Latin kökenlidir. Bu özelliğiyle de Sovyet sinema grupları içerisinde bir gruba dahil olamamıştır. Her ne kadar

az da olsa Baltık sinema grubu ile benzer özellikler gösterse de kendisine has yapısıyla Sovyet sinemasında Moldova sineması olarak ayrı bir yere sahip olmuştur (Lawton, 1992:294).

2.3.3.1. Moldova sinemasının doğuşu

Moldova sineması ilk olarak 1920’lerde ancak topraklarında çekilen filmlere ev sahipliği yaparak varlık gösterebilmiş ve bu süreçteki gelişimi Ukrayna sinemasıyla ilintili olmuştur. Çünkü komşu ülke Ukrayna’da üretilen filmlerde Moldova sık sık çekim yeri olarak kullanılmıştır (Мальшев, 2018:43). 1944 yılında Sovyetler Birliği’ne dahil edilen Moldova’da sinemaya ilk adım savaş sonrası, 1947’de belgesel film çekimleriyle atılmıştır (Lawton, 1992:294). Moldova sinemasının doğuşu olan bu tarihin Malokartine dönemine denk gelmesi sebebiyle ilk yıllar verimli geçmemiş, sinema alanında gerçek anlamda kendi başına varlık göstermesi ancak Çözülme döneminde mümkün olmuştur (Rollberg, 2016:41).

2.3.3.2. Çözülme döneminde Moldova sineması

Moldova sinema sanatı 1950’lerde yaratıcı ve manevi değerlerle bezenmiş bir halde kendisini göstermeye başlamıştır. Bu yıllar ulusal kültür açısından modern edebiyatın, tiyatronun daha yeni yeni başladığı yıllara tekabül etmiştir. Doğal olarak sinemanın gelişimi de bu furyadan etkilenmiş, yeni yeni filizlenen estetik kaygılarla birlikte o yıllarda oldukça yeni bir yaklaşım olan yeni insan, derin duygular, modernizm genç Moldova sinemasının başlıca dinamiklerini oluşturmuştur (Плэмэдялэ, 2018:645-646).

2.3.3.2.1. Ulusal film stüdyosunun kurulması ve ilk kurmaca film

1944 yılı itibari ile Merkez Belgesel Film Stüdyosu’na, 1947 yılı itibari ile de Kiev Belgesel Film Stüdyosu’na muhabir çalıştıran Moldova sinemasının kendi sinema stüdyosunu kurması 1952 yılını bulmuştur (Шеер, 2020). İlk olarak sadece belgesel filmlerin çekildiği, 1952 yılında kurulan Kışinev Belgesel Film Stüdyosu, 1957 yılında Moldova Uzun Metraj Film Stüdyosu olarak yeniden düzenlenmiştir. Sinemasının gelişimi adına oldukça önemli olan bu stüdyoda ilk uzun metrajlı kurmaca film Ne Na Svoem Meste (He na svoem meste) filmi olmuştur (Lawton, 1992:294). Filmin yönetmeni Gleb Komarovskiy’in aslında ilginç olan senaryoyu filmleştirememesi nedeniyle

başarısız olduğu herkes tarafından kabul edilmiştir (Плэмэдялэ, 2018:646). Ancak film sanatsal anlamda çok başarılı olmasa da ulusal materyallerin kullanıldığı bir film olmuştur (Малышев, 2018:44). Moldova Film Stüdyosu'na asıl başarıyı VGIK'li yönetmenler Boris Rıtsarev ve Mihail Kalik'in çektiği Ataman Kodr (Атаман Кодр, 1958) filmi getirmiştir. Seyircinin ilgisini çeken film Kiev'de düzenlenen II. Tüm Birlikler Film Festivali'nde büyük beğeni toplamıştır (Андрущак vd., 2002:285).

2.3.3.2.2. Yenilikçi yönetmenler, yenilikçi arayışlar

Sovyet sinemasının en gençlerinden olan Moldova sineması tıpkı diğer birliklerde olduğu gibi VGIK mezunlarıyla kendisini ifade edebilme fırsatı bulmuştur. Çözülme yıllarında Moldova sineması başta VGIK'li yönetmen Emil Loteanu etkisiyle Sovyet sinemasında şiirsel film olarak tanımlanmıştır. Dönemin fenomeni şiirsel filmin ilk denemelerinden olan Çelovek İdet Za Solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi inanılmaz ses getirmiştir. Mihail Kalik yönetmenliğinde 1961 yılında çekilen filmde bir çocuğun gözünden dünya anlatılmıştır. Film, kullanılan zengin kamera tekniği, şaşırtıcı film dili, cürekâr müziğiyle hem izleyici hem de film eleştirmenleri tarafından oldukça beğenilmiştir (Малышев, 2018:45). Şiirsel film akımının öncüsü Emil Loteanu mezuniyet çalışması olan Jdite Nas na Rassvete (Ждите нас на рассвете, 1964) filmiyle adeta kahramanlık konusunu yadsımadan nasıl romantik film çekilirin dersini vermiştir. Bunda kendisinin aslında şair olmasının da etkisi olmuştur. Emil Loteanu filmlerinde eski efsanelerden, halkbiliminden beslenerek Moldova sinemasında ulusal kimliğin ifade edilmesine büyük katkı sağlamıştır (Маматова, 1982:89-90). Tıpkı Emil Loteanu ve Mihail Kalik gibi yenilikçi arayışların sınırlarını zorlayan VGIK mezunu Vadim Derbenev, Vasiliy Paskaru, Valentina Lısenko gibi yetenekli yönetmenlerin Moldova Film'de ürettikleri filmler sadece ülkede değil tüm Sovyetler'de takdir kazanmıştır (Андрущак vd., 2002:321).

Değişim rüzgarlarının Moldova'yı etkilemesi uzun bir süre insanların yaratıcılığını canlandırmıştır. Değişim geçmişin burjuva izlerinin silinmesine ve yenilikçi arayışları beraberinde getirmiştir (Плэмэдялэ, 2018:646). Yeniliklerle insanların manevi dünyasında gerçek bir kültürel devrim yaşanmış ve bu kültür Moldova Cumhuriyeti'nin halkına ait olmuştur. Bu yönüyle de tarihi, devrim konularına ve modern problemlere

dayanan Moldova sineması folklor, edebiyat ve müzik geleneklerini yansıtan filmler de üretmiştir (Андрущак vd., 2002:285, 321).

Moldova sinemasının tam olarak var olması Çözülme sineması sürecinde gerçekleşmiştir. Bu nedenle temeli Çözülme döneminde atılan ulus sinemasının olgunlaşması ve parlaması 1970'leri bulmuştur. Dolayısıyla da Moldova ulus sinemasının 1967 Cannes Gençlik Film Festivali'nde aldığı büyük ödül gibi prestijli ödülleri alması Kruşçev dönemine denk gelmemiştir.

2.3.4. Orta Asya sineması

Orta Asya sinema grubu etnik ve dil olarak aynı kökene, kültürel olarak aynı dokuya sahip, Sovyetler Birliği'nden önce Türkistan sınırları içerisinde yer alan Türkmenistan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan ve pers toplumuna daha yakın olan Tacikistan'dan oluşmaktadır (Lawton, 1992:294). Bu cumhuriyet birliklerinin sinema tarihi Sovyet sinemasının geçirdiği etaplarla neredeyse paralel olarak gelişmiş olsa da Büyük Vatanseverlik Savaşı'na kadar ağırlıklı olarak belgesel filmler dışında tam olarak varlık gösterememiştir.

2.3.4.1. Stalin kültü etkisinde Orta Asya sinemasının doğuşu

Orta Asya sinema tarihi Özbekistan sinemasının doğuşuyla başlamaktadır. Özbekistan sineması merkez yönetim kurulu tarafından 1920 yılında çekilen Krasny Vostok (Красный восток) belgesel filmi ile başlamıştır. 1920'nin ikinci yarısında durumu daha da iyileşerek düzenli bir şekilde belgesel film ve sinema dergisi çıkarılmıştır. Kurmaca film tarihi ise 1925 yılında Dmitriy Bassaligo tarafından çekilen Musulmanka (Мусульманка) filmi ile başlamıştır (Маматова, 1982:8). 1925-1936 yılları arasında Özbekistan sinemasının temellerini sessiz sinema oluşturmuştur. Bu yıllarda Özbekistan sineması sosyalist realizm ekseninde kendi yolunu ararken (Абдуллаев ve Мухамедов, 1976:23) savaş dönemine kadar süren ulusal cumhuriyetlerde yerelleşmeyi kısıtlama politikasından oldukça etkilenmiştir. Bu dönem neredeyse tüm sanatçılara baskı uygulanmıştır. Hatta S. Hodjayev ve H. Devanov gibi yönetmenler anti Sovyetçi tutumları nedeniyle tutuklanıp, kurşuna dizilmiştir. Yine aynı sebeplerle birçok personel işten çıkarılmıştır. Ulusal kadrolara duyulan güvensizlik, yaratıcı özgürlüğün keskin bir şekilde kısıtlanması gibi o dönem yaşanan olaylar

sinemanın ulusların gerçeğini yansıtmadığı kanaatini oluşturmuştur (Каримова, 2018:374). Özbekistan sinemasının ardından 1925 yılında çekilmeye başlanan belgeseller ile Türkmenistan sineması doğmuştur. 1927 yılıyla birlikte düzenli olarak belgesel film üreten Türkmenfilm’de 1931’de Dmitriy Poznanskiy tarafından ilk kurmaca film Zabıt Nelzya (Забывать нельзя) filmi çekilmiş ve bu film ile Türkmenistan sinemasının kurmaca film tarihi başlamıştır (Маматова, 1982:9).

Diğer bir cumhuriyet Kazakistan’da ise ilk film sahnesi 1925 yılında Moskovalı sinemacıların V. Sovyet Cumhuriyetleri Kongresi çekimleri kapsamında çekilmiştir. Bu yıllarda kendisine ait stüdyosu olmayan Kazakistan sinemasının gelişimi için 1934 yılında önemli bir gelişme yaşanmış ve Soyuzkinoehronika (Союзкинохроника) adıyla Alma-Ata film stüdyosu kurulmuştur. Ancak ulus sinemacılarının henüz yetkin olmamaları ve sıkı kontrol sebebiyle film çekimleri Mosfilm ve Lenfilm ortaklığında sürdürülmüştür (Малышев 2018:46). Kazakistan sinemasında belgesellerle başlayan serüven sinema dergileriyle devam etmiştir. 1934 yılında sinema dergileri çıkarılmaya başlanmıştır. 1939 yılına gelindiğinde Levin Moisey’in Amangeldı (Амангельды) filmi ile Kazakistan sinemasında ilk kurmaca film çekilmiştir (Маматова, 1982:9).

Tacikistan sinemasına bakıldığında Tacikistan’da film stüdyosunun kurulmasının 16 Ekim 1929’da gerçekleştirilen Olağanüstü Kongre’de gündeme geldiği ve Tacikkino’nun Duşanbe’de kurulmasının 18 Mayıs 1930’da resmen kabul edildiği görülmektedir. Bu kararlar da ulusal Tacikistan sineması başlamıştır (Эльбаум ve Рахимов, 2012:6). Ancak Tacikistan sineması bu tarihten önce de Özbekistan’la Buhara sineması altında filmler üretmiştir (Арабoва, 2014:15). Özbekgoskino ortaklığında çekilen 20 haber filmi olmasına rağmen (Усмонoв, 2018:137) 1929 yılında Sovyetler Birliği Cumhuriyetlerinden biri olması sebebiyle Tacikistan sinemasının başlangıcı 1930 olarak belirtilmiştir. Tacikistan sinemasında ilk uzun metrajlı film 1932 yılında Početnoye Pravo (Почетное право) filmidir (Арабoва, 2014:20). Tacikistan sinemasında sonrasında film çekimlerine devam edilse de Kulešov’un Dohunda (Дохунда) filmi gibi Stalin sansüründen geçemeyen birçok başarılı çalışma askıya alınmıştır. Yine aynı şekilde yönetmen G. Bahor, senarist M. Rakhimi, H. Obidi, M. Tursunzade, A. Dekhoti, H.

Karim ve R. Navbari'nin senaryoları sansür nedeniyle kabul görmemiştir (Эльбаум ve Рахимов, 2012:9).

Orta Asya sinemasının bir diğer cumhuriyeti olan Kırgızistan sineması 1927'lerle birlikte belgesel film çekimlerine ev sahipliği yapsa da Kırgızistan sinemasının doğuşu sinematografi binası kurulmasına yönelik hükümet belgeleri olduğu gerekçesiyle 1939 yılı olarak kabul edilmiştir. Ancak sinemanın doğuşu olarak kabul edilen bu tarihte de stüdyo kurulamamış, stüdyonun kurulması 1941 yılını bulmuştur. Üstelik 1941 yılında kurulan Firunze haber filmleri stüdyosu savaş nedeniyle oldukça küçük ve donanımsız olmuştur (Михайлов, 1998:4). Yine de ilerleyen süreçte Kırgızistan sinemasının doğuşu stüdyonun kurulma tarihi olan 17 Kasım 1941 olarak kabul görmüş ve bu tarih Kırgızistan sinemasının doğuşu olarak ülkede kutlanmaya başlamıştır. Belgesellerle başlayan Kırgızistan sineması komşu cumhuriyetlerde olduğu gibi sinema dergisi Sovetskaya Kirgiziya (Советская Киргизия) ile faaliyetlerine devam etmiştir (Толмусева, 2018:307). Orta Asya sinema grubunda yer alan diğer ülkelere nazaran stüdyosu daha geç kurulan Kırgızistan sineması kurmaca film deneyimini de daha geç yaşamıştır. İlk kurmaca film Saltanat (Салтанат) Çözülme dönemine denk gelmiştir. Film Vasiliy Pronin yönetmenliğinde 1955 yılında çekilmiştir (Маматова, 1982:9).

Orta Asya sinemasının doğuşuna genel olarak bakıldığında farklı ülkelere deneyimli sinemacıların sık sık periyodik olarak çekimlere geldiği ve onların öncülüğü ve kontrolünde film çekimlerinin gerçekleştirildiği görülmektedir. Ulus sinemalarında sinematografik hayat bu şekilde canlı tutulmuştur (Малышев, 2018:48). Bu dönem sinema tarihçisi A. Ahrorov tarafından genel olarak kişilik kültürünün etkisi altında kriz dönemi olarak tanımlanmıştır. Cumhuriyet birlikleri stüdyo yönetimi baskı altında tutulmuştur (Эльбаум ve Рахимов, 2012:9). Dolayısı ile ulus sinemaları doğmuş olarak gözüксе de ancak merkezi stüdyolardan gönderilen yönetmenler aracılığıyla var olmuştur. Savaş dönemine kadar sürdürülen bu durum 1941-1945 yıllarında savaş nedeniyle merkezi film stüdyolarının cumhuriyet birliklerine taşınmasıyla da devam etmiştir. Aslında bir diğer açıdan merkezi stüdyoların önce Taşkent'e daha sonra Almatı, Aşkabat ve Duşanbe'ye taşınması Orta Asya sineması için fırsata dönüşmüştür. Stüdyoların taşınmasıyla deneyimli yönetmenlerle teknik açıdan daha başarılı ortak

yapım filmler çekilmiştir. Ancak 1945-1953 yıllarının Malokartine dönemi olması sebebiyle çok fazla film üretilmemiştir. Stalin'in ölümüne kadar süren bu durum iktidara Kruşçev'in gelmesiyle değişmiş, 1953 yılında sadece Sovyet sineması değil, Orta Asya sineması da yeniden doğmuştur (Файзиев, 1970:92).

2.3.4.2. Çözülme sinemasında Orta Asya sineması: Mucize dönemin başlangıcı

Çözülme dönemi Orta Asya sinemasında orijinal ulusal filmlerin ortaya çıkmasıyla başlamış ve bu filmlerin yasaklanmasıyla sona ermiştir (Абикеева, 2018:241). Stalin'in ölüme kadar oldukça sıkı olan sansür ülke sinemalarının gelişimini zora sokmuştur. Değil cumhuriyet birliklerinde merkezi Moskova, Leningrad stüdyolarında bile yıllık olarak 2-3 film çıkmıştır. Orta Asya sinemasında çözülmenin etkisiyle bu durum ortadan kalkmış ve 1956 yılı itibariyle kademeli olarak film sayılarında artış yaşanmaya başlamıştır. Zaman ilerledikçe de yavaş yavaş filmlerin sanatsal değeri artmış, türleri genişlemiş ve daha modern konulara yönelilmiştir. Her şeyden de önemlisi ekranda halkın yaşadığı hayatı yaşayan, halkın içerisinde genç kahramanlar belirmiştir. Böylece bu süreçte ulusal sinemacılar ideolojik propagandanın üstesinden gelme çabasına girmişlerdir (Каримова, 2018:377-378).

Çözülme döneminde Kruşçev'in 1960 yılında gerçekleştirilen XXI. Parti Kongresi'nde sanat üzerine yaptığı konuşmasında belirttiği gibi film stüdyolarında modern konulu, farklı türlerde film çekimleri desteklenerek yaratıcılık teşvik edilmiştir (Арабова, 2014:89) Sanatçıya gösterilen bu destek sayesinde Orta Asya sineması birbirinden başarılı filmler üretmiştir. Özbekistan sineması modern, yeni içeriklerle çektiği başarılı filmlerle Orta Asya sinemasında öncü olmuştur (Малышев, 2018:61) Bu dönem Kazakistan sinemasında Дочь степей, Наш милый доктор, Земля отцов, Конец атамана, Сказ о матери gibi filmlerden ötürü (Тенейшвили ve Дробашенко, 1980:74) muhteşem yıllar olarak tanımlanmıştır (Маматова, 1982:129). Zavodskiye Vstreçiy (1963), Obaşenniye K Solntsu filmlerini izleyen yönetmen Sergey Yutkeviç bu dönemi Kırgız mucizesi olarak adlandırmıştır (Толомушева, 2018:308). Yine aynı şekilde Tacikistan sinemasında da bu dönem uluslararası arenada aldığı birbirinden değerli

ödülleri nedeniyle Tacik mucizesi olarak tanımlanmıştır. Türkmenistan sineması Çözülme döneminde ulusal sinemanın en parlak yıllarını yaşamıştır (Шакиров, 2006).

2.3.4.2.1. Sinemaya insan odaklı bakış

Çözülme döneminde film stüdyolarının şartlarının iyileştirilmesine ve dolayısıyla film üretim sayısının arttırılmasına önem verilmiş, bunun için gerekli fonlar tahsis edilmiştir. Örgütsel yeniden yapılanma ve stüdyo teknik donanımlarının yenilenmesiyle de film üretimi önemli ölçüde artmıştır (Ашимов, 1999:11). Sadece film sayılarında değil filmlerin kalitesinde de bir yükseliş yaşanmıştır. Bu yıllarda ekran sanatının etkileyici yeni araçlarına yönelik yoğun bir arayış içerisine girilmiştir. Bu anlayış yaratıcı faaliyetlerin tümünü etkileyerek, sinemada yönetmenin tek düze yaklaşımını, eski dramaturgi mührünü silip atmıştır. Buna istinaden de türlerde, stillerde farklılıklar yaşanmaya başlamıştır (Абул-Касымов vd., 1985:182). Artık filmlerde insan ön plana çıkmıştır. İnsan odaklı yaklaşım film konularına bakılmaksızın birçok yönetmen tarafından kabul görmüştür. Kırgızistan sinemasından Bolot Şamşiyev'in 1956 yılında çektiği Çaban (Чабан) filminde olduğu gibi belgesel filmlerde peyzajdan ziyade daha fazla ve daha sık insana odaklanılmış, izleyicinin duygularına dokunmaya çalışılmıştır (Ашимов, 1999:25). Bu dönemde de çekilmekten vazgeçilmeyen tarihi filmlerde sinemacılar ulusal ve evrensel insan kavramları, insanın insanı derinlemesine ve tamamen anlaması üzerine yoğunlaşmıştır (Капустин, 1978:257). Özbekistan sinemasında Şuhrat Salihoviç Abbasov'un 1958 yapımı Ты не сирота (Ты не сирота) filmi gibi filmler doğrudan savaş ekseninde değil, savaşın gerisindeki insanların hikayelerini konu almıştır. Dolayısı ile de filmlerde Sovyet halkı vatanseverliğiyle paralel olarak hümanizm vücut bulmuştur (Маматова, 1982:127). Ayrıca vatanseverlik konusu Stalin dönemi sinemasından farklı olarak Kazakistan sinemasında Ş. Aymanaov ve G. Gakkelya yönetmenliğinde çekilen Poema o Lubvi (Поэма о любви, 1954) filminde olduğu gibi milli kahramanlar üzerinden işlenmiştir (Малышев, 2018:47).

Film konuları ilk etapta cumhuriyet birliklerindeki günlük hayatı kapsamıştır. Kırgızistan'daki köy hayatı hakkında olan 1953 yılında Firunze Stüdyosu'nda ilk renkli belgesel film Pik Drujby (Пик дружбы) İ. Gutman yönetmenliğinde çekilerek oldukça önemli bir başarıya imza atılmıştır. Sonrasında yönetmenliğini Yu. Gerşteyn'in yaptığı

Susamır (Сусамыр), S. Avloşenko'nun çektiği Kurortı v Goroh Tyan-Şanya (Курорты в городах Тянь-Шаня) gibi yine köy hayatı hakkında olan başarılı filmler çekilmeye devam edilmiştir (Михайлов, 1998:109, 112).

Film konularının seçilmesinde ülkelerde yaşanan güncel olaylar da belirleyici olmuştur. Kırgızistan'da kurulan Orto-Tokoyskoy barajının inşa edilmesi sinemada kendisine yer bulmuş ve hakkında Plotina v Goroh (Плотина в городах, 1955), Bolşoy Çüyskiy Kanal (Большой Чуйский канал, 1956) filmleri çekilmiştir (Ашимов, 1999:12). Yakın geçmişte yaşanan açlıkla mücadele Özbekistan sinemasında Z. Sabitov yönetmenliğinde çekilen Snovya İdut Dalşe (Сновья идут дальше) filmi ile anlatılmıştır. Özbekistan sinemasında 1957 yılının bilim adamı, filozof ve doktor İbn-i Sina'nın bininci doğum günü olması sebebiyle yönetmen K. Yarmatov en başarılı tarihi filmlerden biri olan Avitsenna (Авиценна)'yı çekmiştir. Bu filmler güncel olayları yansıttığı gibi cumhuriyet birliklerinin kültürel hayatlarında önemli bir fenomen haline gelmiştir (Абдуллаев ve Мухамедов, 1976:35). Kazakistan sinemasında ise Kazakistan Cumhuriyeti sınırları içerisinde 18 milyon hektarlık el değmemiş ve nadasa bırakılmış arazilerin olması ekran için heyecan verici ve aktüel bir materyal olmuştur. S. Hodjikov'un Mat i Sın (Мать и сын, 1955), A. Medvedkin'in komedi türündeki Bespokoynaya Vesna (Беспокойная весна, 1956) filmlerinde bu aktüel materyal cömertçe kullanılmıştır (Министерства культуры СССР, 1978:235). Tacikistan sinemasında da yine aynı şekilde o dönem gündemde olan kolektif çiftliklerin oluşumu, tarım politikasındaki kazanımlar, ilk hidroelektrik santrallerin inşası ve Duşanbe'de yapılan yollar sinemacıların ilgilendiği konular olmuştur (Эльбаум ve Рахимов, 2012: 7). Böyle bir ortamda Orta Asya sinemasındaki konular da doğal olarak birbirleriyle paralellik göstermiştir.

2.3.4.2.2. Yenilenen film stüdyolarıyla ulus sinemasının doğuşu

1955 yılı itibari ile Çözülme dönemi sinemasında belgesel filmler sürdürülürken kurmaca film çekimlerine ağırlık verilmeye başlanmıştır. Bunu sağlamak için de stüdyolar elden geçirilmiştir. Kurmaca film üretimine verilen önemle Firunze Haber Belgesel Film Stüdyosu, Firunze Belgesel ve Kurmaca Film Stüdyosu olarak çıkarılan kararname ile yeniden düzenlemiş ve alt yapı, teknik ekipmana bu doğrultuda takviye

yapılmıştır (Ашимов ve Фуртичев, 1979:115). Savaş sonrası merkezi stüdyolar yeniden taşınması sebebiyle Stalinabad Stüdyosu'nda film üretimi durdurulmuştur. Film çekilmeyen Tacikistan sinemasında 22 Ağustos 1953'te alınan kararla yeniden film üretimine başlanmıştır. Stüdyoya ek bina inşa edilmiş ve malzemeler kurmaca film çekimine uygun hale getirilmiştir (Арабова, 2014:53, 56). 1948 yılında yaşanan deprem dolayısıyla harabeye dönen Türkmenfilm Stüdyosu da onarılarak, Türkmenistan sinemasının kalkınması sağlanmıştır (Шакиров, 2006). Yapılan düzenlemeler sonuç vermiş 1957 yılında Mihail Aksanov yönetmenliğinde Moya Oşibka (Моя ошибка) filmi çekilmiştir. Bu filmde hemen sonra Mosfilm, Lenfilm, Kazahfilm ortaklığında peş peşe kurmaca filmler çekilmiştir (Ашимов, 1999:107-108). Tacikistan sinemasında da 1936 yılında çekilmiş ancak sansür nedeniyle rafa kaldırılmış Dohunda (Дохунда, 1956) filmi gibi başarılı kurmaca filmler çekilmeye başlanmıştır (Эльбаум ve Рахимов, 2012:9). Dohunda (Дохунда) filmi 1955 yılında yönetmen B. Kimyagarov tarafından revize edilerek izleyiciye sunulmuştur. Sonrasında çekilen Moy Drug Navruzov (Мой друг Наврузов, 1957), Ya Vstretil Devuşku (Я встретил девушку, 1957), Vısokaya Doljnost (Высокая должность, 1958) gibi filmlerle 1955-1956 yıllarında Tacikfilm 5 film çekmeyi başarmıştır (Усмонов, 2018:192-193). Özbekistan sineması da birbiri ardına yaklaşık 10 kurmaca film çıkarmıştır. Bu süreçte uzun bir aradan sonra yönetmen Zagid Sabitov, Vstretimnya na Stadione (Встретимся на стадионе, 1955) ve dedektif türünde Sluçay v Pustine (Случай в пустыне, 1959) filmlerini, Gulbahar Agzamov ise Rıbaki Arala (Рыбаки Арала, 1958), Oçarovon Toboy (Очарован тобой, 1959) filmlerini çekmiştir. Yine 1959 yılında Kâmil Yarmatov 1959'da Kogda Tsvetut Rozi (Когда цветут розы) ve Vtoroe Tsvetenije (Второе цветение) filmlerini çekmiştir. Dönemin şartları göz önüne alındığında kısa sürede fark edilir bir gelişme yaşanmıştır. Elbette yapılan filmlerde senaryolar zayıf, derin düşünceler az olmuştur. Ancak yine de bu filmler modernliğin acil gereksinimlerini karşılamış ve ilerde çalışılacak aktüel konular için başlangıç olmuşlardır (Абдуллаев ve Мухамедов, 1976:36). Aynı durum Kırgızistan sineması için de geçerliliğini korumuş, filmler zamanı yansıtmış ancak henüz tam anlamıyla gerçek sinematografik eser olacak niteliğe sahip olamamışlardır (Ашимов, 1999:12). Elbette adı geçen filmler birçok açıdan eleştirilebilir. Ancak tıpkı Tacikistan sinemasından B. Kimyagerov'un yaptığı gibi bu filmler sayesinde insanların gerçek

manevi kökenlerine, ulusal kimliklerine geri dönüş fikri gündeme getirilmiştir (Эльбаум ve Рахимов, 2012:10).

2.3.4.2.3. VGIK mezunlarıyla ulus sinemasının yükselişi

Çözülme döneminde yaşanan reformlar kapsamında ulus sinemalarını geliştirmek amacıyla genç sinemacıların VGIK’de eğitim almaları Sovyet sinemasına genç yetenekleri kazandırırken, Orta Asya sinemasının gelişimini yükselişe geçiren en büyük sebep olmuştur. VGIK eğitimleri Orta Asya sinemasında da işe yaramış, 1950’lerin ortasından başlayarak 1960’ların başına kadar ülkedeki tüm stüdyolara yeni nesil sinemacılar gelmiş ve ulus sinemasında Çözülme dönemi tam anlamıyla başlamıştır. Böylece ekranda daha modern materyaller, farklı türde öyküler, yeni tipler daha zengin sanatsal anlayış baş göstermiştir (Малышев, 2018:47). Özbekistan’da Ş. Abbasov, A. Haçaturov, R. Batirov, A. Akborhodjayev, D. Salimov, E. İşmuhamedov, Kırgızistan’da Tölömüş Okeyev, Bolot Şamşiyev, Fatima Mamuraliyeva, Lilya Trusbekova, Türkmenistan’da B. Mansurov, Kazakistan’da Ş. Amanov, abdulla Karsakbayev (Файзиев, 1970:92), Tacikistan sinemasından I. Rozhkov, V. Khabur, V. Mikshis, B. Timeokov, V. Habur, A Rahimov, Ş. Kiyamov, T. Sabirov, M. Aripov (Усмонов, 2018:151) gibi genç sinemacıların ulus film stüdyolarına gelmeleriyle ülke sinemalarında kırılma yaşanmıştır.

Yeni gelen nesille sadece üretim sayısı değil, filmlerin sanatsal kalitesi de yükselmiştir (Ашимов ve Фуртичев, 1979:25). 1960’lı yıllarda deneyimli sinemacılarla eğitilmiş genç neslin buluşması Orta Asya sinemasında yaratıcılığın yükselişe geçtiği en parlak dönemi yaşatmıştır. 60’larda ve sonraki yıllarda ulusal kimlik problemini çözen, gerçekten yenilikçi filmler ekrana gelmiştir (Абул-Касымов vd., 1985:137). Özbek film giderek daha fazla film üretmeye başlamıştır. 1961 yılında Özbek film eski medrese Şeyhantur’dan film çekimi ve ses kaydı için tam donanımlı yeni binası Çilanzar’a taşınmıştır. Donanımlı stüdyoda çalışmaya başlayan yeni sinemacıların peşlerinde yeni konu, yeni çözüm, yeni arayış, sanat ve hayatla yeni bir ilişki getirmesiyle başarı kaçınılmaz olmuştur (Абдуллаев ve Мухамедов, 1976:35-36). 1960’ların başı Kazakistan sinemasında da başarılarla dolu yılların habercisi olmuştur. Kazakfilm’de her yıl 7 kurtmaca, 50’den fazla belgesel ve 24 sinema dergisi; Sovetskiy Kazahstan

(Советский Казахстан) çıkmıştır (Малышев, 2018:47). Bu tablo Çözölme dönemi sinemasının Stalin dönemiyle kıyaslanamayacak kadar verimli olduğunun kanıtı niteliğinde olmuştur. Kırgızistan sinemasında da zamanla Firunze Film Stüdyosu'nda yönetmenler, kameramanlar mesleki olarak güçlenmiş ve bu doğrultuda kaliteli film üretimi artmıştır. Film stüdyosunun içerik üretimine büyük katkı Moskova ve Leningrad'da eğitim alan Melis Ubukeyev, M. Turatbekov, Tölömüş Okeyev, K. Kıdıraliyev, S. İşenov, G. Bazarov, K. Omurkulov, Lilya Turusbekova gibi yönetmenler, senaristler, kameramanlar, sanat yönetmenlerinden gelmiştir. Bu genç yönetmenler ne yapacağını bilen yeterli sanatsal donanıma sahip ve kendi halklarının tarihi, kültürünü ve onun zengin mirası konusunda da oldukça bilgili sahibi kişilerdir. Dolayısı ile de Lilya Turusbekova'nın 1960 yılında çektiği Ya i Moi Druzya (Я и мои друзья) filmi gibi daha sanatsal anlatımın olduğu, parlak fikirlerle diğerlerinden ayrılan filmler çekilmesi tesadüf olmamıştır. Bu dönemde çekilen filmler sinemanın daha da gelişeceğinin habercisi olmuştur (Ашимов, 1999:14-16).

2.3.4.2.4. Film konularında modernleşme

Ülkedeki sosyo-politik değişimlerden dolayı sanatsal arayış imkanları artmış ve bu dönemde hayatın ta kendisi kullanılarak daha orijinal ve derin işler çıkarılmaya başlanmıştır (Малышев, 2018:56). Yeni nesil sinemacılarla birlikte filmlerde tarihi-devrim temasının yanı sıra gerçeklik atmosferi bozulmadan hayatın içinden ama daha modern temalı filmlere yönelinmiştir (Гуревич, 1980:7-8).

Modern konu arayışında kadın ve onun hayattaki yeri yönetmenlerin ilgisini çekmiştir. Yeniden gündeme gelen bu konu probleme daha derinlemesine bakılarak ele alınmıştır (Министерства Культуры СССР, 1978:12) Yasal olarak verilen kadın-erkek eşitliğinin uygulamaya da geçebilmesi adına kadınların okuma yazma bilmeleri gerektiği vurgusu filmler aracılığıyla yapılmıştır. Filmlerde kadınlara özgürlük çağrısında bulunulmuştur (Маматова, 1982:15). Kırgızistan sinemasında Saltanat (Салтанат) sadece doğulu özgür bir kadını değil, bilinçli bir özgürlük algısı olan insan imajını bir Kırgız kadının kaderi üzerinden anlatırken, Türkmenistan sinemasında Suluçay v Daş-Kale (Случай в Даш-Кале) filmi ile toplumda önemli ve hastalıklı konu olan kadına bakış açısı ele alınmış ve filmde eskiyle yeninin mücadelesi yerine daha çok bu konunun

insan psikolojisinde, toplumda herkes tarafından kabul gören zorlukları ve bu durumun yüzyıllardır süre gelen bir gelenek olduğu gösterilmiştir. Yine Türkmenistan sinemasında R. Perlşteyn'nin başlık parası hakkındaki Sın Pastuha (Сын пастуха) filmi aracılığıyla toplumda kadının yeri sorgulanmıştır (Малышев, 2018:49, 56-57). Tacik film stüdyosunda da kadın filmlere konu edilmiştir. A. Rahimov ve A. Davidson yönetmenliğinde çekilen Zumrad (Зумрад, 1962), V. Motıl yönetmenliğinde çekilen Deti Pamira (Дети Памира, 1963) filmlerinde sosyal açıdan kadının toplumdaki yeri cehalet ve fanatizm eleştirilerek işlenmiştir (Эльбаум ve Рахимов, 2012:10). Bu filmde modern bir kadının ailesinin ve kocasının despotizmine karşı isyanı, kendi başına ve cesurca hayat yolunu seçişi anlatılmıştır (Маматова, 1982:124). Kırgızfilm ve Mosfilm ortaklığında çekilen Legenda o Lenyanom Serdtse (Легенда о ледяном сердце, 1957) masalından uyarlama film gibi halk destanları da modernleştirilmiştir (Малышев, 2018:49). Böylece modern konulara yönelim sadece yeni konular bularak değil eskiye ait olanların yeni bakış açılarıyla yeniden ele alınmasıyla da gerçekleştirilmiştir.

2.3.4.2.5. Ulusal ve uluslararası başarılar

Ulus sinemalarına kazandırılan yeni yönetmenler modern toplum gelişim sürecinde problemler çok yönlü ele alarak ekrana yansıtmıştır (Маматова, 1982:117). Gösterilen bu başarı karşılıksız kalmamış, Orta Asya sineması katıldığı birçok sinema platformunda taktir edilmiş, ödüller almıştır. Çolpon-Utrennaya Zvezda (Чолпон-утренняя звезда, 1959) filmi 53 ülkede gösterilerek Kırgızistan sinemasının uluslararası yüzü olmuştur (Ашимов ve Фуртичев, 1979:116). Tacikistan sinemasında B. Kimyagerov tarafından çekilen Sudba Poeta (Судьба поэта, 1959) 1960 yılında Kahire'de düzenlenen II. Asya ve Afrika Uluslararası Film Festivali'nde Altın Kartal büyük ödülünün sahibi olmuştur (Усмонов, 2018:192). Yine Tacikistan sinemasında Ya Vstretil Devuşku (Я встретил девушку) filmi Taşkent'te düzenlenen I. Asya ve Afrika Film Festivali'nde büyük kupa ödülünün sahibi olurken, Leyli i Medjnun (Лейли и Меджнун, 1960) filmi Uluslararası Venedik Film Festivali ve Uluslararası Edinburgh Film Festivali'ne katılmıştır (Арабова, 2014:75-76). Cakarta'da 1964 yılında düzenlenen Uluslararası Film Festivalinde Deti Pamira (Дети Памира, 1963) filmi devlet ödülüne layık görülmüştür (Эльбаум ve Рахимов, 2012:10). Özbek filminden Tı Ne Sirota (Ты не

сирота,1962), Kazak filminden Skaz o Materi (Сказ о матери, 1963), Türkmen filminden Sostyazanie (Состязание, 1963) filmleri 60. yıl sergisinde Orta Asya'dan başarılı filmler olarak ekrana gelmiş ve yaratıcılığın çeşitliliğine örnek olmuştur (Тенейшвили ve Дробашенко, 1980:75). 1963 yılına gelindiğinde Kırgızistan sineması sadece Sovyetler Birliği'nde değil yurtdışında da adını duyurmayı bir kere daha başarmıştır. Znoy (Зной) filmi Orta Asya ve Kazakistan Cumhuriyeti Sinemacıları Yarışmasında ödüle, Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali'nde genç sinemacılar büyük ödülüne, Uluslararası Asya ve Avrupa Ülkeleri Film Festivali'nde jüri özel ödülüne layık görülmüştür (Ашимов ve Фуртичев, 1979:122). Kırgızistan sineması Aytmatov'un Deve Gözü eserine dayanan bu filmle izleyicide derin anlam yaratan, ulusal karakteri olan bir film kazanmıştır (Ашимов, 1999:108). Aslında Znoy (Зной) filmi Kırgızistan sinemasının tüm sürecini özetlemiştir. Bir taraftan filmin başarısı Kırgız sinemacıların ustalıklarının bir sonucu olurken, diğer taraftan sinema gelişme döneminde ortaya çıkan hataların üstesinden gelineceğini göstermiştir (Ашимов ve Фуртичев, 1979:125). Bu filmle Aytmatov'un sanatı, Kırgız sinema ustalarının materyalleri, Kırgız kültürünün belirgin gelenekleri ve ulusal renkler için temel oluşturmuştur (Малышев, 2018:49). Böylece Aytmatov'la Kırgızistan sinemasında ulusal özgünlük ilk sırada olmak üzere yenilikçi ve egzotik sinema baş göstermeye başlamıştır. Aytmatov sonsuzlukla iç içe, insanların doğada özgür ve doğal olduğu, sınıf savaşlarının olmadığı, sıradan ve entelektüel kahramanların olduğu eserler yazarak Kırgızistan sinemasına büyük katkıda bulunmuştur (Гуревич, 1980:84-85). Aytmatov'un eserleri A. Tuleyev, T. Ermatov, A. Amanbayev, G. Aytiyev, S. Çuykov gibi yönetmenler, senaristler için ulusal kültürü ele almalarında yeni bir alan olmuştur (Ашимов, 1999:17). Tacikistan sineması da 1960'da 5 yıllık plana Sovyet halklarının ve dünya edebiyatından eserlerin uyarlanması kararı almış ve sinemanın edebiyatla bağlantılı olduğunu Smert Rostovşika (Смерть ростовщика), Hasan-arbakeş (Хасан-арбакеш) ve Leto 1943 Goda (Лето 1943 года) edebi eserlerini başarılı bir şekilde beyaz perdeye uyarlayarak göstermiştir (Эльбаум ve Рахимов, 2012:10).

Tüm bu okumalar sonucunda; Orta Asya sinemasının doğuşu 1930-1940'lar sayılması gerçeğine rağmen aslında gerçek Orta Asya ulusal sinemalarının 1960'larda başladığı görülmektedir. Çünkü ancak 1960'larda halkı kendisini temsil eden filmler

yapabilmiş ve bu filmler aracılığıyla kendi kültürlerini dünya ekranında saygınlıkla göstermeyi başaramışlardır (Абикеева, 2018:244).

2.3.5. Transkafkasya sineması

Transkafkasya sinema grubunu Güney Kafkas bölgesinde bulunan Azerbaycan, Ermenistan ve Gürcistan oluşturmaktadır. Bu sinema grubunda ortak payda sadece coğrafyadır. Dolayısı ile de ülkeler arasında kültürel ve dil olarak büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bu bakımdan Azerbaycan Türk dillerinden Azerbaycan Türkçesi, Ermenistan Hint-Avrupa dil grubundan Ermenice, Gürcistan ise İber-Kafkas dil ailesinden Gürcüce konuşarak birbirlerinden tamamen ayrılmaktadır (Lawton, 1992:294).

2.3.5.1. Transkafkasya sinemasının doğuşu

Lumiere kardeşlerin devrim niteliğindeki icadının Transkafkasya sinema grubunu oluşturan Azerbaycan, Ermenistan ve Gürcistan'a ancak 1917 devriminin ardından ülkelerin Sovyetler Birliği'ne katılmasıyla, 20. yüzyılın başlarında ulaşmıştır (Мальшев, 2018:62). Oysa ki bu bilgiye karşın Transkafkasya sinema grubundan Azerbaycan sineması öğrencilere yardım cemiyeti yararına düzenlenen bir toplantıda canlandırılan fotoğraf sunumuyla 1898 yılında başlamıştır (Agayev, 2011:118). Bu iki ayrı okuma sonucunda Azerbaycan sinemasının Azorkina adıyla daha sonrasında onu yeniden yapılandırarak Rus sinemasından 10 yıl, sinemaya kazandırdığı yeniliklerle literatüre damga vuran İtalyan sinemasından ise 2 yıl önce başladığı anlaşılmaktadır (Мехти, 2018:493). Sovyet öncesi Azerbaycan sineması olarak adlandırabileceğimiz bu dönemde ilk film çekimleri Bakü'de fotoğraf atölyesi olan Fransız Yahudisi olan Mişon tarafından 1898 yılı itibari ile başlatılmıştır. Aynı yıl içerisinde 10 film çeken Mişon Azerbaycan sinemasına büyük katkıda bulunurken, o dönem canlı fotoğraf olarak anılan sinemaya da ilgiyi arttırmıştır. Mişon'un çektiği bu filmler 1900 yılında Paris'te dünya konulu belgesel ve sergide gösterilmiş ve filmler Lumiere kardeşler tarafından satın alınmıştır. Mişon'un filmlerinde yer alan Azerbaycan için sıradan ama Avrupa için ilginç olan petrol kuyuları dikkat çekmiştir. Petrol kuyularını ve burada çalışan işçileri daha yakından görebilmek adına Fransız sinema şirketi Pate ve Gamo kameramanlarını Bakü'ye göndermiştir (Agayev, 2011:120-127). Azerbaycan'da devrime kadar film üretimi olmamıştır. Ancak Rus yönetmen V. Svetlov 1916 yılında V Tsartseve Nefti i Milillionov (В царстве нефти

и миллиллионов) ve 1917'de Arşin Mal Alan (Аршин мал алан) filmlerini Azerbaycan'da çekmiştir (Маматова, 1982:6). Bağımsızlıklarını ilan ettikleri 1918'den Sovyet Kızıl Ordusu tarafından işgal edilinceye yani 1920 yılına kadar belgesel alanında film üreten Azerbaycan sinemasında Sovyetler Birliği'yle birlikte yeni bir dönem başlamıştır. Lenin ilkeleriyle şekillenmeye başlayan Azerbaycan sineması 1922 yılında ilk sinema stüdyosunun kurulma kararıyla resmen başlamıştır. Stüdyo 1923-1926 yılları arasında Azerbaycan Foto Sinema Kurumu, 1926-1930 yılları arasında Azerdevletkino, 1930-1933 yılları arasında Azerkino, 1933 yılında Azfilm, 1934 yılında Azerbaycan Devlet Kino Sanayi, 1935-1940 yılları arasında Azerfilm, 1941-1959 yılları arasında Bakü Kinostüdyosu, 1960 yılından itibaren Azerbaycanfilm olarak adlandırılmıştır (Agayev, 2011:139-140). Azerbaycan sinemasında ilk belgesel film 1921 yılında çekilen Odovşina Sovetskogo Azerbayjana (Одовщина Советского Азербайджана) filmidir. 1924 yılından sonra da kurmaca film çekimlerine başlanmış ve 1925 yılında Abbas Şerifzade tarafından İmya Boga (Имя Бора) filmi çekilerek Azerbaycan sinemasında kurmaca film tarihi başlamıştır (Маматова, 1982:8). Bu süreçte çekilen filmlere bakıldığında Sovyet Azerbaycan sinemasının toplumsal etkilerle uyum içinde olduğu ve aydınlanma adına cumhuriyet birlikleri içerisinde dinamik yapısıyla ilerleyen sinemalardan biri olduğu görülmektedir (Мехти, 2018:494).

Transkafkasya sinema grubundan olan Ermenistan, sinemayla ilk olarak 1899 yılında Erivan'da gerçekleştirilen film gösterimiyle tanışmıştır. Tıpkı Lumer kardeşlerin Grand Kafe'deki ilk hareketli fotoğraf gösteriminde olduğu gibi beyaz perdedeki hareketli fotoğraflar insanları oldukça şaşırtmış ve bu motiveyle Sovyet öncesi dönemde 6 film çekilmiştir (Галстян, 2018:459). İlerleyen yıllarda Ermenistan'a ziyaret için gelen Rus yönetmenler tarafından film çekimlerinde tıpkı Azerbaycan gibi Ermenistan da mekân olarak kullanılmıştır. 1907 yılında belgesel filmler çekilirken, yönetmen A. Minervin'in 1915 yılında çektiği Pod Vlast Kurdov (Под власть курдов) gibi birçok kurmaca film de çekilmiştir (Маматова, 1982:6). Ancak Ermenistan sinemasında ilk kayda değer sinema üretimi Sovyetlerle birlikte Galstyan'a göre 23 Nisan 1923 yılında (Галстян, 2018:459), Malışev'e göre ise 16 Nisan 1923 yılında başlamış ve çıkan kararla Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti sinemasının doğum günü bu tarih olarak belirlenmiştir. Stüdyonun adı ilk olarak Armenkino daha sonra A. Bek-Nazarov

Armenfilm olmuştur (Малышев, 2018:64). Stüdyonun kurulmasına rağmen ekonomik sebepler ülkede film yapımını olumsuz yönde etkilemiş ve buna bir çare olarak filmlerden elde edilen gelir yine bir başka film yapımı için kullanılmıştır. İlk olarak sinemadan elde edilen tüm gelir Ermenistan sinemasının ilk uzun metrajlı belgeseli olan Sovetskaya Armeniya (Советская Армения) filmini çekmek için kullanılmıştır. Daha sonra bu filminden elde edilen gelirle de ilk Ermenistan uzun metrajlı filminin yapımına başlanmıştır. Film ekibi için ileride Ermenistan sinemasının öncüsü olacak olan deneyimli yönetmen Amo Bek-Nazaryan seçilmiştir (Галстян, 2018:460).

Transkafkasya sinema grubunun son ülkesi Gürcistan sinemasının kökenleri Gürcistan'ın Büyük Rus İmparatorluğu'nun bir parçası olduğu yıllara kadar uzanmaktadır. İlk film çekimleri 1912 yılında Vasil Amasukeli tarafından çekilen ilk uzun metrajlı belgesel film olan Puteşestviye Akakiya v Raça Leçhumi (Путешествие Акакия Церетели в Рача-Лечхуми) ve 1916 yılında Aleksandr Tsutsunava tarafından çekilen ilk sanatsal film Hristine (Христине) filmiyle başlamıştır (Маматова, 1982:5-6). Ancak düzenli film üretimi A. Bek-Nazarov, G. Makarov, Z. Berişvili, A. Tsuntsunava gibi yönetmenler öncülüğünde 1917 yılı itibarıyla görülmektedir (Малышев, 2018:65). Dolayısı ile de Amasukeli önderliğinde başlatılan ancak devamında yetersiz kalan Gürcistan ulus sinemasının Sovyetler Birliği döneminde başladığı anlaşılmaktadır. Mart 1921'de Sovyet birlikleri, o zamana kadar Transkafkasya'da tek bağımsız bölge olan Gürcistan'ı işgal ettiğinde, Gürcü kültürünün ivedilikle Sovyetleştirilmesi ve Sovyet iktidarının ve ideolojisinin yerelleştirilmesi adına Gürcistan'ın SSCB ile birleşmesinden sadece birkaç ay sonra, Eylül 1921'de çıkarılan kararlar Gürcistan sineması resmi olarak başlatılmış ve kararname gereği Tiflis'de bir film birimi kurulmuştur (Dusan, 2014:54-55).

2.3.5.2. Bir Stalin klasiği; propaganda filmler

Stalin ulusal kültürü “*içerik olarak sosyalist, biçim olarak ulusal*” olarak tanımlamıştır. Stalin'in bu formülasyonu Sovyet dokusundaki kültürel çeşitliliği ortak bir dil, mekân, ekonomi ve kültür etrafında toplanan bir toplumu gerekli kılmıştır (Dusan, 2014:57). Bu toplumun oluşturulmasında iktidar için sinemanın propaganda ve eğitici rolünün kullanılması son derece önemli olmuştur. Bu amaçla yeni düzenin

propagandasını yapmak için film stüdyoları kurulmuş, stüdyolar yeni teçhizatlarla donatılmıştır. Komünist partinin her 5 yılda bir yaptığı planlama doğrultusunda film üretimi gerçekleştirilirken (Agayev, 2011:141) sadece devrim fikrinin yer aldığı, kahramanlıkların baş gösterdiği filmler finanse edilmiştir (Малышев, 2018:65). Azerbaycan sinemasında çekilen Kız Kulesi gibi politik motiflerden uzak olan filmler eleştirilmiştir (Agayev, 2011:142). İktidarın bu tutumu ülke sinemacılarını belgesel film çekimlerine yönlendirmiştir. Ermenistan sinemasında 1927 yılında Koja (Кожа) ve Hlopak (Хлопок) gibi endüstriyel filmler çekilmiştir (Галстян, 2018:464). Ancak Sovyet ideolojisi üzerine ülkeyi inşa etmek için sadece kurmaca değil, belgesel filmlerden de beklentiye girilmesiyle ısmarlama filmler çekilmeye başlanmıştır. Gürcistan sinemasında Mikheil Kalatozishvili 1929 yılında çektiği Stalin'in sanayileşme programını göstermesi için modernleşme anlatısı üzerine kurduğu Salt for Svanetia (Jim Svante) filmi (Dusan, 2014:58) ve Ermenistan sinemasında 1930 yılında Sovyet ordusunun onuncu yıldönümüne ithafen Nazayan yönetmenliğinde çekilen Stranu Nairi (Страну наири) filmleri bu duruma örnektir (Галстян, 2018:464). Bu yıllarda ulusların kültürel kimliklerini ancak el işlerinin görüldüğü geleneksel motiflerin, halkın günlük hayatta meşgul olduğu işlerin ekrana yansıtılması ölçüsünde izin verildiği görülmektedir (Галстян, 2018:462).

Stalin döneminde ulus sinemalarında yaşanan bir diğer önemli sorun da filmlerde yerli sinemacıların yokluğu olmuştur. Dolayısı ile de başka bir gözle çekilen filmlerde milli bir gelenekten bahsedilememektedir. Bu eksikliğin farkına varılmasıyla 1924 yılında yerli sinemacılara yönelik eğitime başlanmıştır. Azerbaycan sinemasından C. Cabbarlı, M. Mikayılov, A. Guliyev, P. Çobanzade, E. Tahirov, H. Hasanov gibi yönetmenler burada Kuluşev, Pudovkin gibi sinemacılardan eğitim almıştır (Agayev, 2011:140). Eğitimler sonucunda Azerbaycan sinemasında U Samogo Sinego Morya (У самого синего моря, 1936) gibi zamanın estetik anlayışı çıtasını yükselten filmler çekilse de (Малышев, 2018:62), Stalin sansürü yenilikçi bakış açısını köreltmıştır. İktidarın onaylamadığı filmlerin sanat anlayışına uymadığı ve yaratıcı bulunmadığı gerekçesiyle çekimlerine izin verilmemiştir (Галстян, 2018:469). Bu talebi karşılamayan sinemacılar baskı ve tasfiyelerin kurbanı olmuştur. Kariyerinin zirvesindeki birçok yönetmen halk düşmanı ilan edilmiştir. Diğer cumhuriyetlerde olduğu gibi Azerbaycan sinemasında da

sansür hükmetmiş, film sayıları azalırken sistemin buyruklarına uymayan sinemacılar film stüdyolarından uzaklaştırılmıştır (Agayev, 2011:152). Bu korkuyla da yönetmenler Zangezür (Заңгезур) filmi gibi istenilen kriterlerde film çekmek zorunda kalmışlardır. Yapılan baskı ve sansürden Azerbaycan ve Gürcistan sineması gibi Ermenistan sineması da olumsuz yönde etkilenmiş, 1924-1935 yılları arasında film sayıları giderek azalmıştır. Tüm olumsuzluklara rağmen Ermenistan sinemasının ilk sesli filmi Pepo (Пепо) 1935 yılında Bek-Nazaryan yönetmenliğinde (Галстян, 2018:465-467) çekilmiştir. Diğer cumhuriyetlerde olduğu gibi, ülkenin önde gelen sinema okullarından mezun olanlar Ermenistan sinematografisinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. İlk çizgi film Pös i Kot (Пёс и кот) Lev Atamanov tarafından 1938 yılında çekilmiştir (Малышев, 2018:64).

Propaganda filmlerinde ezilmiş halkın devrimle nasıl kurtuluşa erdiğinin gösterildiği tek tema hâkim olmuştur. Yeni sosyalist düzenin kurulmasına yardımcı olan filmlerle topluma yaptırılmak istenenler izleyiciye aktarılmıştır. Tek konunun farklı versiyonlarda işlendiği filmlerle Sovyet insanı yaratma çabası güdülmüştür. Sovyet insanı yaratılırken yerel kültüre de müdahale edilmiştir. Gürcistan sinemasına bakıldığında Gürcü dilinde senaryo yazıldığı, seslendirme yapıldığı görülmektedir. Ancak Rusçaya yapılan tercümeler ve dublajlarla Gürcü sinemasının büyük Rus kültürünün politik alanına girmesi sağlanmıştır. Bu durum Gürcü kültürünün Gürcü azınlığı ve Rus çoğunluğu arasında inşa edilmesine neden olmuştur (Dusan, 2014:51). Filmlerde yer alan kültürel görünümlere Rus merkezli yönlendirmeler olmuştur. Azerbaycan sinemasında 1924 yılında G. Kravçenko tarafından çekilen Baykuş filminde din düşmanlığı kendisini göstermiş, filmde din adamlarının yıkıcı faaliyetleri, cahil insanları kandırmaları gösterilmiştir (Agayev, 2011:143). Keza Cafer Cabbari tarafından 1929 yılında çekilen Sevil filminde Müslüman kadınların peçe ve çarşaftan kurtulma arzusundan bahsedilmesiyle Müslüman olan Azerbaycan'ın örflerine tezat bir durum yaratılmıştır (Галстян, 2018:464).

Transkafkasya sineması II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1940'lara kadar devam eden sansür ve baskının ardından bir başka girdaba girmiştir. Moskova merkezli siyasi otorite kurmak adına stratejik olarak film çekimlerine finans sağlanmaya çalışılsa da küresel boyuttaki krizden Sovyetler de etkilenmiş ve ekonomik çöküşün eşiğine

gelmiştir (Dusan, 2014:55). Kısıtlı olan imkanlar dahilinde her şey savaş için düsturunda filmler çekilmiştir. Zaferin gücünü halka göstermek adına kahramanlık temalı filmler gündeme gelmiştir (Agayev, 2011:154). Sovyet ordusun Nazilerle mücadelesinde ünlü tarihi şahsiyet ve askeri lidere adanmış birçok film çekilmiştir (Галстян, 2018:467). Tüm bunlar yaşanırken hali hazırda birçok sinemacının cepheye gitmesi ise sinemada film sayısını azaltan bir başka neden olmuştur (Малышев, 2018:64). Savaş sona erdiğinde ülke ekonomisinde yaşanan krizin telafisine yoğunlaşılırken film çekimleri durma noktasına gelmiştir. Savaş sonrası dönemde sansür, tür ve sanatsal ifade araçlarının kullanımının sınırlandırılması sonucunda 1946-1954 yılları arasında Azerbaycan (Agayev, 2011:156) ve Ermenistan sinemasında sadece üçer film üretilmiştir. Gürcistan sinemasında da durum değişmezken, oyunculukların yetenekleri sayesinde sanatsal seviye korunmaya çalışılmıştır. Diğer ülke sinemalarından farklı olarak bu dönem Gürcistan sinemasında opera sanatçılarının katılımıyla müzikaller popüler hale gelmiştir (Малышев, 2018:64, 67).

2.3.5.3. Transkafkasya sinemasında çözülme

Çözülme döneminde Transkafkasya sinemasına genel olarak bakıldığında toplumsal düzen oluşturmada sinemanın araç olarak kullanımının devam ettiği görülmektedir. Bununla birlikte Stalin döneminden farklı olarak yumuşatılmış sansür sayesinde filmlerde iyilik, adalet, insani değerler, sıradan kahramanlar gündeme gelmiştir. VGİK mezunu yerli sinemacıların yaratıcı bakış açısıyla ülkelerde ulusal sinemanın temeli atılmıştır.

2.3.5.3.1. Film sayılarında ve konu çeşitliliğinde artış

Çözülme döneminde ulusal kültür politikalarının bir sonucu olarak Transkafkasya sinemasında uzun metrajlı film üretimi artmıştır. 1950'lerin ikinci yarısı itibariyle siyasi ve sosyal hayatta yaşanan güncelleme film üretim tablolarına da yansımış, film sayıları giderek artmıştır (Малышев, 2018:64). Azerbaycan sinemasında film üretimi 1955'den 1967'ye kadar yaklaşık 40 film üretmiştir. Bu geçen 10 yılın 1,5 katından fazlasıdır (Министерства культуры СССР, 1978:211). 1954-1961 yılları arasında Ermenistan sinemasında uzun metrajlı 25, kısa metrajlı 5 kurmaca film çekilmiştir. Film sayılarındaki

bu artış beraberinde film konularında ve türlerinde de çeşitliliği getirmiştir (Галстян, 2018:471).

Elbette bu dönem devrim temalı filmlerden tamamen kopulmamıştır. Cumhuriyet sinemaları tarihi-devrim filmlerinde yeteri kadar deneyim sahibi olmaları sebebiyle bu konuda başarılı film çekimine devam edilmiştir. Azerbaycan sinemasından Tak Rajdaetsya Pesnya (Так рождается песня, 1957), Utro (Утро, 1962) (Министерства культуры СССР, 1978:218), Gürcistan sinemasından Mayya İz Tshneti (Майя из Цхнети, 1959), Prervannaya Pesnya (Прерванная песня, 1960), Otets Soldata (Отец солдата, 1965) filmleri dönemin öne çıkan filmleri olmuşlardır. Transkafkasya sineması tarihi-devrimsel türde çekilen bu filmlerle tarihin gerçekçi analizine devam etmiştir (Маматова, 1982:116). Bu filmlere alternatif olarak daha günlük hayatın problemlerine odaklanan film konuları gündeme gelmiştir. Stüdyolara kazandırılan yeni yönetmenler yenilikçi bakış açılarıyla film türlerinde ve konularında çeşitliliği sağlamışlardır. Daha öncesinde denenmemiş türler gündeme gelmiştir. Ermenistan sinemasında Sovyetler Birliği'ne ticari olarak da iyi getiri sağlayan 1957 yapımı Liçno İzvesten (Лично известен) filmi doğa üstü yetenek sembolleri barındıran bir film olarak karşımıza çıkmaktadır (Галстян, 2018:471-472). Gürcistan sinemasında da farklı konulara yönelinmiş, psikoloji-drama türünde dönemin başarılı filmlerinden Morskaya Tropa (Морская тропа, 1962) çekilmiştir. Gürcü sinemacıların tema üretim yaratıcılığında ilginç denemeleri olmuş ve bu süreçte ahlaki-etik problemler önemli bir yer teşkil etmiştir (Маматова, 1982:100). İnsan odaklı olan bu yaklaşımda toplumsal hayatta yapılan yanlışlar filmler üzerinden eleştirilmiştir. Bireyin toplumsal bakış açısında eşitlikçi olmasının önemi ve yeni neslin ekrana yansımaya özen gösterilmiştir (Prokhorov, 2001:13). Azerbaycan sinemasında yüzyıllardır edebiyat ve sanatta olduğu gibi aşk, ayrılık, sefalet, ölüm, sadakat ve ihanet, trajedi, kadın motifleri ön plana çıkarken, çekilen filmlerde gerçek yaşamdaki ilginç gözlemler dikkat çekmiştir (Министерства культуры СССР, 1978:213). Bu dönem melodram türü insanların unutulmuş duygularını ekrana yansıtarak yeniden gündeme getirdiği için izleyici tarafından beğenilmiş ve popülerlik kazanmıştır. Ermenistan sinemasında Melik Avagayan tarafından çekilen 1956 yapımı Serdtse Poyöt (Сердце поёт), 1957 yapımı Serdtse Materi (Сердце матери), 1958 yapımı O Çöm Şumit Reka (О чём шумит река), Laetrom Vagarşyan ve Yuriy

Yerzinkyan tarafından çekilen 1958 yapımı *Pesnya Pervoy Lyubvi* (Песня первой любви) filmleri melodram ve müzikal melodram türünde öne çıkan filmler olmuşlardır (Галстян, 2018:472-473). Yine Melik Avakyan tarafından 1956 yılında çekilen *Serdtshe Poyot* (Сердце поёт) müzikal seyirci tarafından oldukça beğenilmiştir (Малышев, 2018: 65). Film temalarında yaşanan değişim film kahramanlarının da duruşunu, ele alınış şeklini etkilemiştir. Gürcistan sinemasında R. Çheidze 1957 yılında çektiği *Naş Dvor* (Наш двор) filminde birbirinden tamamen farklı iki ayrı karakterin kişisel özelliklerini ve birleri ile olan dostça ilişkiyi konu edinerek bunu göstermeye çalışmıştır. T. Abduladze ise 1958 yapımı *Çujie Deti* (Чужие дети) filminde bu fikri geliştirmiş ve filminde bağımsız istekleri olan, herhangi bir kural ya da biri tarafından yönlendirilmeden karar alan bir kahraman yaratmıştır (Маматова, 1982:93).

Çözülme dönemi öne çıkan modern temalı filmler sanatsal ve estetik açıdan gelişim göstermiştir. Azerbaycan sinemasının klasiği sayılan 1957 yapımı *Dvoye Odnoogo Kvartala* (Двое одного Квартала) filminin Moskova'daki Tüm Birlik Film Festivali'nde müzik tasarımı ve kamera çekimi nedeniyle ödül aldı gibi başarılı filmler ülkelere ödüller getirmiştir (Малышев, 2018:63). Ermenistan sinemasında 1950'lerin ortasından 1960'ların ortasına kadar modern konuda filmler çekilse de ilk olarak gerçek anlamda modern temalı film 1966 yılında F. Dovlatyana tarafından çekilen *Zdravstvuy, Eto Ya* (Здравствуй, это я) filmi olarak kabul edilmiştir. Bu anlamda 1960'lar gelecekte yapılacak başarılı modern temalı filmlere temel oluşturmuştur (Маматова, 1982:105). Gürcistan sinemasında modern temalı ilk film Çözülme döneminin de ilk filmi sayılan 1955 yapımı *Lurdja Magdanı* (Лурджа Магданы)'dır. Yönetmen Abuladze filmde geçmişten bahsederken aynı zamanda modern yaşam tarzını da gözler önüne sermiştir. Film Gürcistan'ın modern sinemasının temelini atarken insanın değerinin manevi olarak belirlendiği fikri üzerine yoğunlaşmıştır (Малышев, 2018:67).

Siyasi ve sosyal alanda yaşananlar film sayılarını ve konu türlerinin arttırırken, bu durum sanatsal ifade özgürlüğüne doğru bir adım atılmasını kaçınılmaz kılmıştır (Малышев, 2018:64). Bu anlamda Çözülme sinemasının ulus sinemalarına kazandırdığı bir diğer önemli husus milli unsurları barındıran uyarlama filmlere ağırlık vermesi olmuştur. Ermenistan sinemasından yazar Ay-Artyan Şirvanzade'nin *İz-za Çesti* (Из-за

чести) eseri 1956 yılında filmleştirilmesiyle gerçeklik sanatının gelenekleri gösterilmiştir (Мальшев, 2018:65). Azerbaycan sinemasında M. Hüseyinzade'nin aynı adlı eserinden uyarlanan 1957 yapımı Uzak Sahillerde filmiyle bir ilk yaşanmıştır. Stalin döneminde alışık olunan filmin baş kahramanı Rus, yardımcı roller ise diğer etnik kimlikten kişiler olmasıdır. Bu filmde baş kahramanın Azerbaycanlı biri olması nedeniyle Moskova tarafından beğenilmese de film Azerbaycan sinemasına bu anlamda ilki yaşatmıştır (Agayev, 2011:159). Yine Mahmud Esambayev'e adanan 1962 yapımı Ya Budu Tantsevat (Я буду танцевать) filmi, Leyla ve Mecnun filmi tarihi köklere temas ederek örf ve adetlere yer verilen filmler olmuşlardır (Министерства культуры СССР, 1978:213). Milliyetçiliğin film konusu olarak seçilmesi ve görselleştirilmesi diğer cumhuriyetlerde olduğu gibi Gürcistan sinemasında da daha önce görülmemiş bir şekilde kendisini göstermiştir (Rollberg, 2016:14). Gürcistan sinemasında uyarlama filmlerde toplumsal değerlere vurgu yapılmış, dini hurafeler ve feodal sömürü eleştirilmiştir. Bu eleştiriler Gürcistan'ın Stalin'in ölümünün ardından yaşanan siyasi iklimde kültürel seçkinlerin artık ulusal olarak homojenleşmesinin dile getirildiği yer olması ve 1956'da ulusal birlik adına ortaya çıkan isyanlar ve devamında Sovyet ortodoksluğunun artık Tiflis aydınlar topluluğu arasında sayılmamasının yansımaları olmuştur. Gürcistan sineması Stalin sonrası toplumun yeni duyarlılıklarının halk kültürü üzerinde odaklanılmasında önemli rol oynamıştır (Dusan, 2014:56, 67-68).

2.3.5.3.2. VGIK mezunlarıyla sinemada ulusallaşma

Sovyetler Birliği'ndeki ulusal sinema politikaları ulusların kendi sinemalarını ifa etme formülüyle başlamıştır (Dusan, 2014:55). Bu anlamda ulusal sinematografinin gelişip yeni bir ivme kazanmasında VGIK'de eğitim gören yönetmelerin belirleyici rolü ve payı yadsınamayacak kadar büyük olmuştur. VGIK'de yetişen yeni uzmanların ülkelerine dönmeleri film sayılarının ve filmlerin sanatsal kalitelerinin yükselmesini sağlayarak Transkafkasya sinemasının çehresini değiştirmiştir (Мальшев, 2018:62-63). Sadece niceliksel büyüme değil, aynı zamanda sanatsal üslubun ve türlerin zenginleştirilmesinin amaçlanması dönemin sinemasının ana olumlu özelliği olmuştur (Маматова, 1982:92).

1950'lerin ikinci yarısı itibariyle ulus sinemalarında çalışmaya başlayan yönetmenler kendi stillerini yaratarak Gürcistan sinemasında olduğu gibi kendilerini sadece Sovyetlerde değil tüm dünyada tanıtmayı başarmışlardır (Малышев, 2018:68). Azerbaycan sinemasında 1955 yılı itibariyle ulus sinemasında çekilen filmler artık Azerbaycanlı yönetmenler tarafından çekilmiştir. Eğitimden dönen yeni senaristler, yönetmenler, kameramanlar Azerbaycan sinemasında film sayısını yükseltirken, film temalarını da değiştirmişlerdir. Ancak Azerbaycan sineması sanatsal olarak Gürcistan sineması kadar başarı sağlayamamıştır (Министерства культуры СССР, 1978:211). Estetik açıdan mükemmel olmasa da ulus sineması için son derece önem arz eden bir dönem başlamıştır. Buradaki önemli gelişme sinemadaki milliyetçilik açısından yaşanmıştır. Kendi sinemalarında görev alabilen Azerbaycanlılar çektikleri filmlerde üst göz olmadan gerçek hayatı, kendi kimlikleriyle yansıtmaya şansı yakalamışlardır (Agayev, 2011:157). Ermenistan sinemasında VGIK mezunlarının katkısı o kadar önemli olmuştur ki 1960'lı yıllar ulus sinemasının büyüdüğü yıl olarak kabul edilmiştir. Klasikler arasına giren birçok film eğitim gören yönetmenler tarafından Ermenistan sinemasına kazandırılmıştır (Галстян, 2018:474).

60'lı yılların başlarında yoğun bir şekilde çekimlere başlayan bu kuşağın temsilcileri çağdaş konulara yüzlerini çevirmiştir (Маматова, 1982:94). Gürcistan sinemasında T. Abdulzade, O. İoseliani, G. Şengelaya, İ Kvirikadze, A. Rehviaşvili T. Babluani gibi yönetmenler öncülüğünde farklı versiyonlarda felsefi filmlerle mizah ve ironiyi bir araya getirmişlerdir (Малышев, 2018:68). Yine Gürcistan sinemasında bu jenerasyonda yetişen ama çekimlerinin çoğu Brejnev dönemine denk gelen yönetmen Eldar Şengelaya felsefi film akımına katılmıştır. Bunun yanı sıra filmlerinde samimiyet ve lirizm özelliklerini ön plana çıkararak Gürcistan sinemasının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. 1961 VGIK mezunu Otari Davidoviç ise filmlerinde kullandığı metafor ve sembollerle dikkatle izlenmesi gereken yetenekli bir yönetmen olarak Gürcistan sinemasında karşımıza çıkan bir diğer yönetmendir. Onun bu yeteneği Sovyet yönetmenlerinden seçkin ustaların arasına girmesini sağlamıştır (Маматова, 1982:99-100). Azerbaycan sinemasında da yeni yönetmenlerin gelmesiyle modern konulara ağırlık verilmeye başlanmıştır. L. Safarov, T. Tagizade gibi yönetmenler öncülüğünde gündelik hayatın yansıtıldığı başarılı filmler ulus sinemasına kazandırılmıştır (Министерства

культуры СССР, 1978:211-212). G. Seidbeyli tarafından çekilen Telefonistka (Телефонистка, 1962) filmi gibi başarılı filmler, ileride Azerbaycan sinemasına yeni başarılar için zemin hazırlamıştır. Bu anlamda 1956 mezunu Rasim Mirkasim yenilikçi tarzıyla Azerbaycan sinemasına kahramanlarını belirli bir kalıba koymadan, eleştirel tarzda ele alışıyla farklılık yaratarak kendisinden sonra gelecek nesillere öncülük etmiştir (Маматова, 1982:110-112). 1960'ların başı itibariyle VGIK mezunlarından yetenekli E. Kuliyeв, O. Mir-Kasimov, G. Azimzade, Ş. Mahmudbekov, R. Odjagov gibi yönetmenler, R. İbragimbekov, R. Fataliyev gibi senaristler, R. İsmailov, Z. Magerramov, R. Kambarov gibi kameramanlar Azerbaycan sinemasına yeni bir kalite getirmişlerdir. İnsana ve insani değerlere odaklanarak çektikleri filmlerde bireyin yaşadığı sorunları, endişeleri dile getirmişlerdir (Малышев, 2018:63). Ermenistan sinemasında 60'ların ortasında başladığı mesleki hayatıyla modern konulu filmlerde dikkat çeken yönetmen Genrih Malyan olmuştur. Frunze Dovlatyan önderliğinde mesleki hayatlar ekrana yansıtılmaya devam edilmiştir (Маматова, 1982:105-106).

İKİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜREL KİMLİK VE KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA KRUŞÇEV REFORMLARI

Sinema toplumsal değerlerden beslenen yönüyle kültürle ve kültürel kimlikle daima etkileşimli bir iletişim süreci içerisinde olmuştur. Sinemada yer alan kültürel göstergeler içerisinden çıktığı toplumun kültürüne ve kültürel kimliğine yönelik okumalar yapılmasına imkân vermektedir. Bu sebeple kültürel kimlik temsillerinin arandığı çalışma alanlarından biri olarak sıkça başvurulmaktadır. Çalışmanın amaçları arasında olan Kruşçev dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik temsillerinin tespit edilebilmesi için öncelikli olarak kültür, kültürel kimlik kavramlarına ve kültürel kimlik görünümüne açıklık getirmek gerekmektedir. Bu amaçla bu bölümde kültür kavramı, kültürün özellikleri, bir değer olarak kültürel kimlik, kültürel kimliğin görünümüleri ilişkisinde iletişim araştırmalarında kültürel çalışmalar ele alınmıştır. Bu okumalar ışığında kültürel kimlik olgusuna dair oluşan perspektif doğrultusunda Kruşçev'in kültürel kimlik bağlamında yaptığı reformlara odaklanılmıştır.

1. İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI VE KÜLTÜREL KİMLİK

Kültür kavramı hibrit yapısı gereği tarih boyunca birçok disiplin tarafından ele alınmıştır. Kültür, kavrama dair tanımlamaların ilk olarak yapıldığı sosyoloji alanında süreç içerisinde Karl Max, Emile Durkheim, Max Weber ve Margeret Mead gibi düşünürlerin katkısıyla şekillenmiştir. Kültüre dair yapılan çalışmalar klasik dönemle sınırlı kalmamış, gelişim süreci, farklı kavramlarla ilişkisi, etkisi gibi konular üzerinden modern dönemde de çalışmalar sürdürülmüştür. Kültür iletişim alanında da önemli kavramlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Frankfurt Okulu ve temsilcileri 1920'li yıllarda kültüre dair yeni bir bakış açısı geliştirerek, kitle kültürü kavramını ortaya atmışlardır. Kültürün bir metaya dönüştüğü savından yola çıkarak kültüre eleştirel bir bakış açısı getirmişlerdir. 1960'lı yıllara gelindiğinde Hoggart, Hall ve Williams önderliğinde İngiliz kültürel çalışmaların başlamasıyla kültür Frankfurt Okulu'nun aksine günlük hayatın bir parçası olarak ele alınmıştır. Kitle iletişim araçlarının incelenmesiyle üretim araçlarını denetleyen sınıfın düşünsel araçları da kontrol ettiğine yönelik görüşler ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalarda kültüre ideolojik ve hegemonik bir araç ve güç olma

bakış açısıyla yaklaşmıştır. II. Dünya Savaşı'nın ardından iletişim çalışmalarında etki sorunun gündeme gelmesiyle hem ana akım hem de eleştirel medya kuramlarına konumlandırılabilen Gerbner tarafından ortaya atılan Ekme Kuramı'yla kültürün medya tarafından ekildiği öne sürülmüştür. Sinemanın kültürel pratikler içerisindeki yerini konumlandırabilme çabası içerisinde iletişim alanında yapılan kültürel çalışmalara bakmanın faydalı olacağı düşüncesiyle literatüre ilişkin bilgiler ışığında çalışmada iletişim alanında kültüre dair yapılan çalışmalar; Frankfurt Okulu, İngiliz kültürel çalışmaları ve kültürel göstergeler ve Ekme Kuramı çerçevesinde incelenmiştir.

1.1. Kültür ve Kültürel Kimlik Kavramı

Kültürel kimlik, farklı disiplinlerden farklı düşünürlerce geçmişten günümüze yüzlerce tanımla yapılan kültüre ait kimliktir. Bu nedenle kültürel kimlik kavramı ve kültürel kimliğin görünüşleri ele alınmadan önce kültürün ortaya çıkış serüveni, farklı disiplinlerde ele alınış şekli ve kültüre dair yapılan tanımlamalar sonucunda ortaya çıkan özelliklerinin incelenmesi yerinde olacaktır.

1.1.1. Kültür kavramı

Birçok disiplinin temel kavramlarından olan kültür karmaşık bir anlam yumağına sahiptir. Kültür tanımlarına yönelik yapılan içerik analizleri de kültürün ne kadar geniş bir alanda kullanıldığını ve çok çeşitli tanımlamalarla zengin çağrışımlar kazandığını göstermektedir (Alver, 2020b:158). Kültür kelimesinin Latince cultura kelimesinin kökü olan ikamet etmek, yetiştirmek, korumak, ibadetle onurlandırmak anlamına gelen colere kelimesinden geldiği kabul görünürken (Williams, 2018:105), aynı zamanda incelik, kibarlık, bilgili olma, sanat işleri ya da medeniyet gibi farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Kültüre dair yapılan bu farklı tanımlamalar onun Aristotal bir tanımla olmasına engel olmuştur (Aydın, 2020:46). Bu durumun yaşanmasında girdiği dillerde zaman içerisinde farklı anlam bulması ve hatta yaratması etkili olmuştur.

Kelimeye etimolojik açıdan bakıldığında kültür kelimesinin doğadan türemiş olduğu ve özgün anlamlarını sapan demirinin ağzı, çiftçilik gibi emek, tarım, gelişim ve üründen aldığı görülmektedir (Eagleton, 2016:9). Kültür kelimesi ilk olarak 15. yüzyılın başlarında Fransızca, sonrasında İngilizceye geçmiş ve çiftçilik, doğal büyümenin gözetilmesi temel anlamıyla yaygın şekilde kullanılmıştır. Bu dönemde kültür tüm bir

sürecin adı olarak kullanılmıştır. Kültür kelimesinin İngilizceye geçmesiyle modern toplum bilimciler tarafından zihinsel, manevi ve estetik gelişime dair genel bir sürece verilen soyut ad ya da bir halkın veya grubun kendine has yaşama biçimini anlatan bağımsız ad ya da entelektüel, sanatsal etkinlik ürünleri olarak başat tanım kullanımı 18. yüzyıl itibarıyla ortaya çıkmıştır (Williams, 2018:105, 109). 19. yüzyılın sonlarında Almancaya geçmesiyle kelimenin içeriği başka bir yöne evrilmiştir. Bu dönemde uygarlık kavramı kimi liberallerce emperyalizme eş tutulmaya başlayınca Almanlar toplumsal yaşamın nasıl olduğundan ziyade nasıl olması gerektiğini karşılayacak bir kelime ihtiyacı duymuş ve Fransızlardan *cultur* kelimesini almışlardır. Bu aslında erken dönem Marksistlerin kapitalizme ilk eleştirisi olmuştur. Uygarlık yerine kültür kelimesinin kullanılma serüveni böylece başlamıştır (Eagleton, 2016:20-22). Almanların Fransızcadan aldıkları *cultur* kelimesi zaman içerisinde uygarlaşmış (civilized) ya da kültürlü (cultivated) olma anlamında kullanılmıştır. Kültür kelimesinin uygarlaşmış anlamı aydınlanma tarihçileri tarafından da uygarlaşmayı anlatmak için kullanılmıştır (Williams, 2018:107-109). Bu kullanım bugün halen güncelliğini koruyan kültür ve medeniyet ayrımında tartışmalara neden olmuştur. Bazı sosyal bilimciler ikisini de aynı kabul ederken, kimileri ise kültürün milli, medeniyetin ise genel kapsamlı yani evrensel olduğunu ileri sürmüştür. Batılılaşmanın önündeki sosyal ve psikolojik engeli kaldırmak için ikinci görüş savunulmuştur. Ancak bu iki yaklaşıma alternatif olarak kültürün bir malzeme olduğu ve tüm bir yapıyı kapsadığında medeni olunabileceği, sınırlı halde kaldığında ise medeniyet düzeyine ulaşamayacağı görüşü de ortaya atılmıştır (Aydın, 2020:48). Türkçe literatürde bu ayrım Ziya Gökalp tarafından kültürün yerine hars kelimesinin tercih edilmesiyle yapılmıştır. Hars tıpkı kökeninde olduğu gibi *colere* kelimesindeki toprağı ekmek, tohum ekmek gibi anlamlara gelmektedir. Medeniyet ise dini, ahlaki, hukuki, iktisadi hayatı kapsamakla birlikte aynı düzeye sahip toplumların hayatlarının toplamıdır (Gökalp, 1968:93-94). Kültürün yerine kullanılan medeniyet maddi ve manevi gelişim sırasındaki ayrımın tanımı olarak algılanması sebebiyle uygarlığa alternatif olarak geleneksel ve halk kültürünü vurgulamak için kültürlerden bahsedilmeye başlansa da o dönem bugünün aksine kültür maddi, uygarlık ise manevi kavramlar olarak ele alınmıştır (Williams, 2018:108-109). Kültür ve uygarlık kelimelerinin birbirlerinin yerlerine kullanılma, ayrışma serüveninin sonunda kozmopolitin zıddı, akıldan çok derin

bağlarla kalpte yaşanan bir gerçeklik olarak kabul görmüştür. Bu yönüyle de rasyonel eleştiriye kendisini tamamen kapatmıştır (Eagleton, 2016:23). Ayrı olarak adlandırmanın gereksizliğine değinen Kongar’a göre (2017:13) kültür ile uygarlık arasında coğrafya kapsamı dışında bir fark yoktur.

Kelimenin anlam haritasına bakıldığında insanlığın yaşadığı tüm gelişmelere kültür anlamlandırmasının eşlik ettiği ve bu bağlamda tarihsel değişimlerden etkilendiği görülmektedir. Kültürün tanımlanmasında ilk yıllarda doğaya bakmak ve işlemek anlamı oldukça ön planda olurken (Halton, 2014:63), modern çağdaki kültür tanımında kültür yine doğanın türevi sayılmış ve özgün bir yaşam tarzını anlatan anlamını yeniden kazanmıştır. Williams kültür kelimesinin temel modern anlamlarını belirlemiştir. Etimolojik kökeni kırsal ekmek olan kültür önceleri “terbiye” anlamında kullanılmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde entelektüel, tinsel ve maddi ilerleme sürecinin karşılığı olan “uygarlık” kelimesine eşdeğer olmuştur. Buradaki kırılma noktasının kelimenin Fransızcadan Almancaya geçmesinde yaşandığı görülmektedir. Fransızcada terbiye ve ahlakın içinde siyasi, ekonomi gibi daha maddi gelişimleri kapsamıştır. Toplamların yaşadığı kriz anında önem kazanan kültür modernitenin etkisiyle batı da kitle kültürünün peyda olmasıyla yalnızca etnik farklılığa dayanmayan toplumu bir arada tutmak adına ortak dil, eğitim sistemi, ortak değerler sistemi gibi toplumun birlik ilkesi olmuştur. Almanlar ise Fransızlardan farklı olarak dinsel, sanatsal, entelektüel olanı işaret etmiştir. Kültür ve uygarlık arasındaki gerilimin sebebi Fransa ve Almanya arasındaki dünya görüşü farklılığı ve rekabet olmuştur (Eagleton, 2016:10-19,39).

Kültür kavramı sosyoloji, antropoloji, felsefe, psikoloji başta olmak üzere birçok alanda kullanılan disiplinler arası bir kavramdır. Bu kadar geniş alanda kullanılması sebebiyle de kültüre dair birçok tanımlama yapılmış, farklı bakış açıları oluşmuştur. Kültür nedir sorusunun cevabını kavramsal bir şekilde ele alabilmek adına Edward Burnett Tylor’dan günümüze kadar kültürün tarihsel sürecine bakmak gerekmektedir (Halton, 2014:47). Kültür kavramı antropologlar tarafından ilk kez 19. yüzyılın sonlarında geliştirilmeye başlanmıştır. Kültür kavramında yaşanan karmaşıklığına antropoloji disiplinin kendi içerisinde yaşadığı yöntem belirsizliği neden olmuştur (Candan ve Özbay, 2019:9). Yaklaşık yüz elli yıldır kullanılan kültüre dair sosyal

bilimlerde en açık ve kapsamlı ilk tanımlama antropolog Tylor tarafından getirilmiştir. Tylor kültürü “*Kişinin, toplumun bir üyesi olarak kazandığı bilgi, inanç, sanat, hukuk, ahlak, adet, gelenek, alışkanlık ve yeteneklerin karmaşık bütünü*” olarak tanımlamıştır (Haviland vd., 2008:103). Taylor’a göre genler aracılığıyla aktarılmayan her şey kültürdür. Bilgi, inanç, sanat, ahlak gibi insanların kazanımları ve tüm alışkanlıklarıyla bir bütün oluşturulur. Bu yönüyle de bir toplumun nasıllığının görülebileceği en yalın yerdir (Alver, 2020a:159). Antropolojik açıdan kültür, yapılandırılmış insan grupları olan toplumlarda genelde kendilerinin bile farkında olmadığı toplum düzenini sağlayan, çoğunluk tarafından kabul görmüş kurallar bütünü olarak tanımlanmaktadır. Bu kurallar bireyin düşüncelerini, duygularını etkileyip, yönlendirir (Haviland vd., 2008:69).

Kültür kavramının sosyolojik kullanımına bakıldığında bir toplumun ne olduğunu gösterirken ne olmadığını ve hangi yönleriyle diğer toplumlardan ayrıldığının resminin çekilmesi karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısından bir toplumun maddi ve manevi yaptığı, inşa ettiği her şey kültürken (Aydın, 2020:46, 160), kültür aynı zamanda her ulusun, her toplumun, her grubun farklılıklarını ifade etmektedir. İnsanı ve davranışları tanımlayan, diğerlerinden ayırtan donanım ve özelliklerin tümünü kapsayan bir kavramdır. Yani kültürler insanın doğal niteliklerine eklenen tüm maddi ve manevi kazanımlarla birbirlerinden farklı doğalarıyla var olmaktadır (Kartarı, 2016:11, 293).

Etnografik yaklaşıma göre ise kültür doğanın verdikleri dışında kalan her şeydir. Yani kültür gündelik hayata dair her şeyi kapsayan bir olgudur. Bu olgu maddi ve manevi her türlü insan ürününü kültür kapsamında ele almaktadır (Kartarı, 2016:15). Kültür kavramı toplum bilimcilerle farklı, antropologlarca farklı algılanmıştır. Bunun en önemli sebebi kültüre yaklaşımlarda yaşanan çeşitlenmedir. 1960’lı yıllarda Fransız Levi-Strauss ve Barthes’ın çalışmaları sonucunda kültürel teoride değişiklik yaşanmış yapısalcılığın yerini postyapısalcılık almış ve bu durumdan tüm Anglo-Sakson dünya etkilenmiştir. O dönem Foucault, Derrida, Bourdieu gibi sosyal bilimciler tarafından yöntemsel olarak çok boyutlu çalışmak gerektiği konusunda eleştirilse de asıl çözülme Avrupa ve Amerika’da yaşanan öğrenci olaylarında yaşanmıştır. Örneğin sosyolog Wallerstein kültürü otonom bir alan olarak kabul etmemektedir. Ona göre kültür ekonomik, siyasi ve toplumsal alanla bağlantı içerisindedir. Sosyolog Luhmann ise kültürü diğer sistemlerle

ilişki içerisinde olan bir alt sistem olarak değerlendirmektedir (Doğan, 2020:72-73). Kültürle toplumsal yapı arasındaki ilişkiye dair birçok analiz yapılmış, farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Marx ve Dyrkheim kültürü özellikle din ve ideoloji bağlamında toplumun bir yansıması ve meşrulaştırma mekanizması olarak görmüşlerdir. Weber ise yine din merkezli Proterstan ahlakı üzerine yaptığı analizlerde kültürün düzen kurucu ve dönüştürücü olduğunu vurgulamıştır (Eisenstadt, 2014:89).

Farklı bir bakış açısı olarak kültürü semboller ve ifadeler sistemi olarak gören kozmopolit yaklaşımlar da mevcuttur. Ancak bu yaklaşım kültürün hayal kurmayı, imgesel yansımayı, deneyim olasılıklarını da içerdiği gerekçesiyle insanın hayat tarzı olan kültürde ifadenin ve semboller sisteminin dışında kalan yerleri görmezden geldiği için eleştirilmektedir. Çünkü kültür insanın kişilik, yetenek kazandığı, konuşmaya başladığı, ifade biçimleri oluşturduğu, matem ve kutlama gibi adetler edindiği Neolitikten yani Cilalı Taş Devrinden bu yana temsilleriyle varlık göstermektedir (Halton, 2014:51, 85). Kültürel olgunun en temel özelliği dilsel ve bilişsel kodlardan oluşmasıdır. Dolayısı ile de kültür simgeler bütünüdür. Her toplum kendilerine özel simgeler bütünüyle özleşmektedir. Toplumsal değerlerin tezahürü olan belirli bir uzamda insanların paylaştığı inanç, simge, gelenek, görenekler gibi semboller eğitim, aile gibi katılım yoluyla aktartılır (Bourse ve Yücel, 2017:133, 136). Bu aktarım sayesinde kültür geçmişten gelen gelenekler aracılığıyla bir miras olarak var olan, adetler üreten, toplumsal sürekliliği sağlayan bir olguya dönüşmektedir. Yani kültür belirli bir toplum tarafından yaratılır, yaşatılır ve devrim halinde olan görünümüyle o toplumu temsil etmektedir (Kartarı, 2016:29). Burada kültürün ihtiyaç duyduğu mutlak şey ortak toprağı ve ortak dili olan bir toplumdur (Haviland vd., 2008:139).

Kültür kelimesinin halen karmaşık olan tarihi karşısında doğru, uygun ya da bilimsel bir anlam çeşitliliği yaşanmaktadır. Bu çeşitlilik sözcük değil kullanım değişikliği kaynaklı olmuştur (Williams, 2018:110). Kültür oldukça sık kullanılan bir terim olsa da hangi anlamda kullanıldığı her zaman çok net olmayabilmektedir. Hangi bağlamda ve kim tarafından kullanıldığına bağlı olarak birçok anlam ifade etmektedir (Kartarı, 2016:28). Geçmişten günümüze izi sürülen kültür kavramına dair Tylor'dan sonra defalarca kez kültür tanımı yapılmıştır. Zaman içerisinde yaşadığı değişimler,

dönüşümler neticesinde yüzyıllardır sayısız tanımla yapılarak semantik dram yaşatılsa da kültürün üstlendiği işlev hep aynı kalmıştır (Gürses, 2020:132). Kültüre dair yapılan çeşitli tanımlar anlam, bilgi, eylem, yaşam biçimi, insan faaliyetleri, gelenek, görenek, inanç, alışkanlıklar, değer, algı gibi ortak ana kavramlar etrafında toplanmıştır. Bu kavramlardan yola çıkarak kültürü bireyi içerisinde bulunduğu topluma entegre eden, inançlarını, eğilimlerini, dünya görüşünü, değerlerini belirleyen günlük hayat pratikleri olarak tanımlamak mümkündür. Bu doğrultuda çalışmada kültür insanların yaşamlarını, düşüncelerini belirleyen bir düzen, sistem olarak ele alınmış ve bu sistem içerisindeki ilişkilere ve anlam dünyasına odaklanılmıştır.

1.1.1.1. Kültürün özellikleri

Kültür tarih boyunca normatif, tarihsel, yapısal ve psikolojik bakış açılarıyla ele alınarak tekrar ve tekrar betimlenmiştir. Bu tanımlamalar sonucunda kültürün bazı özellikleri öne çıkmıştır.

Öğrenilir: Dünya üzerindeki kültür sayılarına bakıldığında kültürün ırk sayılarından bir hayli fazla olduğu görülmektedir. Çünkü kültür ırksal kökenden gelen salt bir özgülük değil, sosyolojik, tarihsel ve coğrafi koşullardan ileri gelmektedir (Levi-Strauss, 2016:22). Kültür biyolojik, kalıtsal değil de Ralph Linton'un tabiriyle toplumsal kalıtım yoluyla aktarılır, öğrenilir. Bireyin bir kültürün içerisinde büyümesine ve bu deneyimin nesilden nesle aktarılmasına kültürleşme adı verilmektedir (Haviland vd., 2008:113). Bu yönüyle de kültür genler aracılığıyla babadan oğula geçen bir miras değil, sosyal bir mirastır. Birey içerisinde yaşadığı toplumda deneyimleyerek bu toplumsal mirası öğrenmektedir.

Aktarılır: Benntt'e göre kültür belirli bir dönemin, sınıfın ya da grubun hayat biçimlerini oluşturan, belirli bir örüntüsü olan müşterek hissetme ve düşünme biçimidir (Turner, 2016:72). Bu müşterek hissetme duygusu bireyin içerisinde yaşadığı toplumda edindiği bilgiler, deneyimler sonucunda ortaya çıkmaktadır. Nesilden nesle aktarılan bilgi ve deneyimler aracılığıyla yeni nesle o topluma ait kültürel kurallar öğretilmektedir. Böylece insanın kendisini köklerine, evine ait hissetmesiyle sosyal, popülist ve gelenekçi yaşam tarzı yani kültürü ortaya çıkmaktadır (Eagleton, 2016:39).

Sürekli: Kültürün aktarılabilir olma özelliğinin bir sonucu olarak kültürün s rekli liğinden bahsedilmektedir. İlk olarak kültür organik toplum düzeyinde üretilen bir imgelem olarak kar şımıza çıkmaktadır (Eagleton, 2016:37). O günlerden günümüze gerek geleneksel gerekse modern hayatta kültür insanı diğer canlılardan ayıran ve varlığına anlam kazandıran bir olgu olmuştur (Akın, 2020:111). Bu nedenle insan hayatının her anında kültüre ihtiyaç duymuştur. Bu süreçte kültür gelenek ve görenekler ile aktararak s rekli liğini kazanmıştır.

B t nle ir: Kavrama dair yapılan uygar yaşam, doğru sayılan inanç ve eğilimler olarak tanımlamalarından (Eagleton, 2016:41) ziyade insan faaliyetlerine dayanan her türlü olay silsilesi kültür olarak bütüncül bir tanımlamayla ele alındığında kültür üzerinde yapılan doğa ile tarih arasında bir ayırım yapmaya da gerek kalmamaktadır (Simmel, 2015:330). Kültür insan tarafın oluşturulup, geliştirilen, değişebilen anlam haritasıdır (Aydın, 2020:46). Bu anlam haritası bünyesinde birçok unsuru barındırmaktadır. Kültür bu dokusuyla farklı unsurlarla b t nle mektedir.

Deği ir: Kültür ve devamında getirdiği yaşam tarzı nesilden nesle aktarılıp sürdürülürken toplumsal olarak yaşanılan her türlü olaydan etkilenmektedir. Toplumsal değişimlerin yanı sıra burada kültürün iradi olarak karar verilerek gerçekleştirilen düzenli eylem olma yönü de etkilidir (Alexander, 2017:10). Bu süreçte miras olarak devralınan kültürel değerler tamamen yok olmasa da parçalara ayrılıp başka değerlerle entegre olabilmektedir. Bu parçalar deği tikleri formlarıyla bütüne yeniden dahil olabilmektedir. Dolayısıyla kültür değişken bir yapıdadır (Chambers, 2014:44).

1.1.2. Kültürel kimlik

Kültür kavramı ilk olarak Latince cultura animi, cultura ingenii, tempora cultiora gibi kelimelerle bağlantılı olarak ifade edilmiştir. Zaman içerisinde Samuel von Pufendorf ve Johann Gottfried Herder'in dışa vurumcu tanımlamalarının ardından animi, ingenii gibi birleşik ifadelerden bağımsızla arak giderek konfigürasyonel bir hale gelmiştir. Geçmişte medeniyet, doğa, yapı kelimelerine karşılık olarak kullanılırken, artık doğal bir şeye tekabül etmemektedir. Kültür daha ziyade bizim kültürümüz, onların kültürü yani onların kültürü bizim olmayan kültür anlayışıyla kendi içerisindeki farkı, ayrımı ifade etmektedir. Bu kültürel ayırım mülkiyetçi ve diyalektik  er eve içerisinde

kültürel kimliğe dönüşmüştür (Gürses, 2020:135-136). Kimlik içerisinde yaşanan kültüre göre şekillenmektedir. Bu anlamda kültür kimliğinin temel unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır (Alver, 2020a:164). Kültürel kimliğin kaynağının kültür olması sebebiyle kültür üzerinde yapılan bu ayırım kültürel kimlik tanımlamalarına da yansımış ve ulusla ya da devlette yan yana kullanılarak biz ve onlar ayrımını açığa çıkarmıştır (Alver, 2020b:160). Kimlik teorilerine bakıldığında tanımlamaların geleneksel olarak biz ve onlar üzerinden yapıldığı görülmektedir. Bu ayırım bireye nasıl bir kültür ve kimliğe ait olduğu bilinci kazandırarak ilişkilerini düzenlemektedir (Van de Bosch, 2013:133).

İlk toplum kuramcıları kültürü toplumu oluşturan unsurların az çok bir kısmı olarak görmüşlerdir. Bu anlayışta 18. ve 19. yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi ve onun sonucunda yaşanan değişikliklerin toplum üzerindeki etkisini anlama çabası yatmaktadır. 20. yüzyıl sonlarında ise modernitenin çöküşüyle sınıf, cinsiyet, ırk, meslek tabanlı kimlik tanımlamaları önemini yitirmeye başlamış ve zaman içerisinde homojen kültür kavramını korumak da zorlaşmıştır ve kavram zaman içerisinde kimlik projelerini de kapsayan oldukça çeşitli hale dönüşmüştür (Bennett, 2018:12-16). Kimlik yıllar boyunca öznenliğin inşa alanı ya da psikanalitik kuram çerçevesinde ele alınmıştır. Ancak zaman içerisinde toplumsal cinsiyet ve ırk konularının çalışma kapsamına alınmasıyla kimlik tartışmalarının yönü değişmiş ve odak noktası kültürel kimlik alanına kaymıştır (Turner, 2016:296).

Kültürel kimlik kavramı 1970'lerde Amerika'da azınlıkların sadece eşitlik değil kültürel hak talebinde bulunmalarıyla öne çıkmıştır. Siyahilerin geçmişlerine ve kültürlerine saygı istemleri bu yıllarda yoğunlaşmıştır. Yine aynı dönem toplumsal cinsiyet araştırmalarının başlamasıyla gözler kültürel kimliğe çevrilmiş ve kültürel kimlik egemenlerin ve egemenlik altındakilerin birbirlerine bakış açılarının bir sonucu olarak değerlendirilmiştir (Bourse ve Yücel, 2017:70). Kültürel Kimlik Tartışması kuramı Henri Tajfel ve John Turner tarafından Sosyal Kimlik Kuramından geliştirilmiştir. Sosyal Kimlik Kuramına göre bireyler farklı gruba mensup kişilerle bir araya geldiklerinde kendilerini belirli kategorilere yerleştirerek olumlu sosyal kimlikler oluşturmaya çalışmaktadır. Burada kültür yerine grup aidiyeti ile oluşan toplumsal kimlikler söz konusudur. Kültürel Kimlik Tartışması Kuramında ise bireyler bu kategorilendirmeyi ya

da etiketlemeyi belirli bir müzakere sonucunda değil de sahip oldukları kültür üzerinden yapmaktadır (Kartarı, 2016:136-137). Bu anlayışa göre kültür, toplum üyelerini ortak bir grup kimliği duygusu ile bir arada tutmaktadır (Haviland vd., 2008:104).

İletişimsel eylem kuramı içinde kimlik kavramını da barındıran bir kültür anlayışı ortaya çıkmıştır. Kültür ile kimlik arasında kurulan bu bağlantı sonucu daha çok ulusal yönü ağır basan bir kültürel kimlik yaratılmıştır (Kartarı, 2016:136). Ulusal kimlikle eş değer olarak değerlendirilen kültürel kimlik ortak bir tarihe, ortak kültürel kodlara sahip insanların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Kültürel özellikler yönünden kolektif bir kimlik türü olması sebebiyle, kültür değiştiğinde sabit kalmayarak, değişime uyum sağlamaktadır (Yılmazok, 2018:145). Kültür kavramının iki önemli tarihsel bağlamı vardır: birincisinde kültür düşünce biçimlerinden ve davranışlardan oluşan bir kalıt olarak tanımlanmaktadır. Bir toplumun kültürünün var olabilmesi için bu kalıtların düzenli bir şekilde aktarılması gerekmektedir. Aynı zamanda kültür kolektif kimliğin de nedenidir. İkinci anlayışa göre ise kültür toplumsal bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Burada kolektif kimliğin nedeni değil sonucudur ve sürekli yenilenmektedir (Bourse ve Yücel, 2017:129). Bu yenilenmede organik olarak yaşanan gelişmeler etkili olurken, egemen yapının müdahalesiyle de değişimler yaşanmaktadır. Bu yönüyle modernite karşısı Gellner gibi düşünürler tarafından eleştirilmektedir. Çünkü onlara göre modernite peşi sıra getirdikleriyle geleneksel hayat tarzını yok etmektedir. Kültürel kimlik çok katmanlı bir yapıdır. Dolayısı ile de bu eleştirel düşünce kısmen doğru iken, kısmen kabul görmemektedir. Çünkü gelen yenilikler ve müdahaleler tamamen yok etmek yerine yeni unsurlarla bağdaştırılmaktadır. Örneğin Orta Asyalı göçebe toplumlar şaman olan atalarından gelen inanç örflerini İslamiyet ile sentezleyerek kendilerine çok katmalı bir sistem oluşturmuşlardır (Andrew and Paul, 2001:24, 33). Gellner'in modernite üzerinden yaptığı kültürün müdahaleye müsait yapısının eleştirisi kültürel çeşitliliği olan tüm toplumlarda geçerlidir. Hall kimlik ve etnik köken konusunda yapmış olduğu çalışmalarında çok kültürlülüğün önemli bir kuramcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kuramda hibrit kavramını ortaya koyarak kültürel hibritlik (karmalık) uzlaşmalar, yeni kimliklerin benimsenmesi ve bunun sonucunda oluşan kültürel bileşimlerden bahsetmektedir. Bu kültür aşımı (transculturation) sürecidir. Bu açıdan bakıldığında da kimlik tarihsel temelli bir çoğulluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimlik etnik, politik ve

kültürel yapıyı yok saymadan, bir bütün olarak düşünölmelidir (Bourse ve Yöcel, 2017:26). Bir kaynağın belirli bir devlet içinde birden fazla ulusun yan yana yaşaması kültürel çeşitliliği oluşturmaktadır. Burada ulusların kendilerine ait bir dilleri ve kültürleri vardır. Dolayısı ile bu devlet ulusal bir devlet değil çok uluslu bir devlettir. Bu durum gönüllü olarak oluşturulabileceği gibi federasyon yaratarak anlaşmalarla da oluşturulabilmektedir (Yılmaz, 2018:103). Çoğulcu toplum iki ya da daha fazla etnik grubun ya da ulusun tek bir devlet çatısı altında hep beraber yaşadıkları ancak bu süreçte kendi kültürel farklılıklarını korudukları bir toplum türüdür. Bu kültürler farklı şartlar altında ortaya çıkabilmektedir. Örneğin Sovyetler Birliği'nde federasyon olması sonucunda ortaya çıkan çoğulcu toplum, Amişlerde Avrupalı göçmenlerin zaman içerisinde birbirleriyle girdikleri etkileşim sonucunda, Kızılderililerde ise bağımsızken sömürgeleştirilmeleriyle ortaya çıkmıştır (Haviland vd., 2008:109-110). Çok kültürlü bir ortamda birey siyasal hakların verildiği bir alandan ziyade kendilerini özgürce ifade edebilecekleri alanlar yaratmaktadır. Çok kültürlü ortamlar birbirinden ayrılan kültürleri bir araya getirerek onları tek bir çatı altında toplamaktadır. Bu yapı aslında dezavantajlı konumundaki etnik azınlıkların muhalif ruhunu da kontrol etmektedir (Yılmaz, 2018:105). Marksist kavrayışa paralel bir yapısı olan Sovyet milliyetçiliği bu merkezi yönetim aracılığıyla sağlanmıştır. Her türlü birlikten kopma teşebbüsü merkezden bu sayede çözülmüştür (Ahmad ve Landau, 2014:281). Kruşçev ve Brejnev dönemlerinde yerel parti temsilcilerine daha fazla yetki verilmiş, etnik simgelerin kullanılmasına izin verilmiştir. Böylece bu kayırmacı politikayla halklarla bağların güçlendirme fırsatı yaratılmaya çalışılsa da (Van ve Zürcher, 2014:10), yapı olarak çoğulcu topluma örnek teşkil eden Sovyetler, kültürlerin korunması noktasında özellikle Stalin dönemindeki engellemeler nedeniyle iyi bir örnek olmamıştır.

Hall'a göre kimlik evreni yorumlama tarzını öne çıkaran bir şeydir. Bu açıdan bakıldığında da politika kimlikten ayrı düşünölemez. Hall kimlik ve temsil politikaları kültür üzerindeki rolünün altını çizerek belirtir ve kimlik kavramını ve kimliğin türevleri olan etnik köken, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyeti kültürel kimlik oluşumunun merkezine aldığı bir kuram geliştirmiştir. Burada diaspora kavramı da kültürel kimliğe sunduğu kuramsal model ile önem kazanmaktadır. Hoggart ve Williams da kültürel kimlik

kavramını bir öz olmaktan ziyade egemenlerin ve egemenlik altındakilerin birbirine karşı bakış açılarından ortaya çıktığını ileri sürmüşlerdir (Bourse ve Yücel, 2017:55, 73).

1.1.2.1. Kültürel kimliğin görünümüleri

Birbirinden ayrı görünümünün bir araya gelmesiyle oluşan yapılandırılmış bir sistem olan kültürel kimlik çözümlenmesi belirli bir gruba ait yaşam biçimi örüntülerinin açığa çıkarılmasıdır (Bennett, 2018:43). Bu yaşam biçimlerinde birçok etken bir araya gelmektedir. İnsanlığı çevreleyen bu pratikler kültürün taşıyıcısı, kimliğin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda kültürel kimliğin inşasına temel olan görünümün kimliğin sürdürülebilir olmasında oldukça önemlidir.

Geçmişte bilim insanlarının kültürün nesilden nesle aktarılma sürecinde kültürel farklılıkların sabit kalmasını nasıl açıklayacaklarını bilememeleri sebebiyle kültürel özellikleri genel olarak kalıtıma bağlamak zorunda kalmışlardır. Oysa ki kültürel farklılıklar kendisini çeşitli şekillerde göstermektedir (Kartarı, 2016:95). Kültür toplumun geride bıraktığı karma birikimlerdir. Bu açıdan bakıldığında kültür kelimesinin kapsamı hem çok geniş hem de dardır. Yaşam tarzında geniş kapsamlı antropolojik tanımlamalar yapılırken, aynı yaşam tarzında birçok şeyi sıraladığından dolayı kültür sayılamayacağının görülmesiyle anlam daralmaktadır. Bir şeyin kültür olabilmesi için anlamlandırıcı pratikler olması gerekmektedir. Bu bilgi “kültür genler aracılığıyla ileilmeyen her şeydir” klişe tanımlamalardan bizi kurtarmaktadır (Eisenstadt, 2014:89). Hiçbir toplum ve onun etkileşim modeli kültürün sembolik temsilleri olmadan ortaya çıkmamaktadır (Eisenstadt, 2014:111). Bu temsiller birçok araştırmacı tarafından farklı yönleriyle ele alınarak kategorize edilmiştir. Sosyolog Geert Hofstede bu farklılıkları; semboller, kahramanlar, ritüeller ve değerler olmak üzere dört kategori altında toplamıştır (Kartarı, 2016:95). Bu sınıflandırmada semboller kategorisi hem maddi hem de manevi kültür görünümünü kapsamaktadır. Ancak çalışmada bunun ayrımının yapılabilmesi ve maddi kültüre modernitenin etkisinin açığa çıkarılması amacıyla maddi kültür göstergeleri artefaktlar (Köse, Tetik vd., 2001:223) kategorisi kapsamına ele alınmıştır. Semboller kategorisinde geriye kalan manevi kültür ise toplumsal değer ve örf olarak ele alınmıştır. Hofstede’in ritüeller kategorisi dini ve ulusal tüm tören ve kutlamaları içermektedir. Örfün en gözle görülür unsurlardan olan din ve ilişkisinde görebileceğimiz

ritüeller o toplumun inancı hakkında bilgi verirken, resmî tören ve kutlamalar o toplumun kültürel kimliğinin ideolojik boyutunu yansıtmaktadır. Bu nedenle Hofstede'den farklı olarak dini ritüeller örf kategorisi kapsamına alınırken, resmi ya da günlük hayatta karşılaşılan tören ve kutlamalar için ayrı bir kategori oluşturulmuştur. Literatüre ilişkin bu bilgiler ışığında çalışmada kültürel kimlik görünümüleri artefaktlar, toplumsal değerler, tören ve kutlamalar, kahraman ve hikayeler ve örfler olmak üzere beş kategori altında ele alınmıştır.

1.1.2.1.1. Artefaktlar

Kültürün birçok tanımı olduğu sürekli dile getirilmektedir. Geniş bir yelpazede yapılan tanımlamalardan dolayı da kültürün genel geçer tek bir tanımının olmadığı iddia edilmektedir. Ancak burada asıl olan kültürün tanımının yapılamayacağı değil, kültür üzerine ortak bir tanım yapmanın zorluğunun mevzu bahis olmasıdır. Bir tanım üzerinde ne kadar birlik sağlanırsa kavramın tanımı o kadar nesnelleşmektedir. En genel ve en nesnel tanımıyla kültür insanın ürettiklerinin bütünüdür. Esasen bir bütün olan kültür araştırmacıların çözümleme isteği sonucunda bölünmektedir. Yani bu tamamen öğrenme ve aktarma amaçlıdır. Böyle bir bölünme de bizi maddi ve manevi kültür ayırımına götürmektedir (Kongar, 2017:19). Genel olarak yapılan somut ve somut olmayan kültür ayırımı kültürel miras üzerinden yapıldığında maddi ve manevi kültür çelişkileri de ortadan kalkmış olmaktadır. Somut kültürel miras içerisinde soyutu barındıran ancak ilk olarak fiziksel olarak karşımızda duran, somut olmayan kültürel miras ise duyuşal formlar aracılığıyla geçmişten aktarılmış yaşama biçimleri, sözlü üretim türlerini kapsamaktadır. İkisi de özünde bir mesaj, bir değer taşımaktadır (Köktürk, 2020:19).

Artefaktlar kültürün manevi boyutundan yararlanılarak insan eliyle yapılan mimari, sanat eseri, aletlerin yanı sıra o toplumun sahip olduğu teknolojiyi de kapsayan kültürün maddi boyutudur (Köse, Tetik vd., 2001:223). Mekanla toplum arasındaki ilişki yadsınamayacak kadar önemlidir. Toplumsal sürecin içerisinde vuku bulduğu yer olarak karşımıza çıkan mekân, yaşanan olayların sınırlarının çizilmesinde bir set görevi görmektedir (Genç, 2019:113). Buradan yola çıkılarak çalışmada artefaktlar mimari ve bilim ve teknoloji kapsamında ele alınmıştır. Mimari kategorisi değerlendirilirken sanatsal değeri, ekonomik verimlilik ilkeleri ve mekanik işlerliğinden ziyade manevi ve

iletişimsel değerlere odaklanılmıştır (Baştan, 2017:77). Mimaride yapılan bu ayrımla alanların kültürel olarak toplumsal karşılığı bu noktada açığa çıkmaktadır (Özbek, 2004:443). Temsilci demokrasi kuramcısı Abbe Sieyes toplumsal hayatın tamamının temsiller üzerine kurulu olduğunu belirtirken bu temsillerin gerek özel gerekse kamusal alanlarda karşılaştığını ifade etmiştir (Weiss, 2014:153). Sieyes'in bu görüşü mimaride kamusal ve özel alan kullanımının önemini vurgulamaktadır.

Maddi kültür görünümü olarak karşımıza çıkan teknoloji (Kongar, 2017:19) beraberinde toplumlara birçok yenilik getirerek hayat tarzlarında birçok değişikliğe neden olmaktadır. Toplumun sahip olduğu bilim ve devamında kazandığı teknolojinin en görünür getirisi meslekler olmuştur. Bir düzenin sağlayıcısı olan meslekler ekonomik alandaki anlamının yanı sıra toplumun hayat tarzının okunmasında önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır (İlhan, 2008:314).

1.1.2.1.2. Toplumsal değerler

Clifford Geertz tarafından teknolojik ve maddi ürünleri de kapsayan insanın hayat tarzı tanımlaması yerine insanın deneyim ve tecrübesinin anlamını yansıtan manevi değerlerini içeren sembolik biçimler tanımlaması yapılmış ve bu tanımlama sosyal bilimlerde kabul görmüştür. Bu tanımlamayla birlikte kültürün sembolik boyutları ile eylem arasındaki ilişki ampirik bir şekilde oluşturulmuştur (Doğan, 2020:74). Çünkü kültür biyolojik olarak aktarılmaz ancak nesilden nesle aktararak sonradan öğrenilmektedir. Bir toplumun üyeleri tarafından üretilen kültür insanların davranışları, onların dünya görüşü hakkında bize bilgi vermektedir. Bir kılavuz niteliğinde bireylerin ihtiyaçlarını giderirken, toplumda da böylece bir düzen sağlayıcı rolünü üstlenmektedir (Haviland vd., 2008:102).

Kültür insanların bir arada yaşamalarını mümkün kılan üretim, kural ve ritüel eylemleridir. Bu yönü ile de esasında bir sosyal süreç iken aynı zamanda sosyal sürecin düzenleyicisi de olmaktadır (Köktürk, 2020:21). Bunu sahip olduğu düzenlemiş semboller sistemi sayesinde eylem rehberi, normatif, geleneksel bir dizi kurallar oluşturarak yapmaktadır (Schmid, 2014:120). Kültür sosyolojisinin temel kavramlarından biri olan sembol yaşanan herhangi bir toplumsal, sosyal durumu somutlaştırma görevi görmektedir. Dolayısı ile de birçok eylemin anlaşılmasında öne

çıkılmaktadır. Nesne, sözcük, işaret, mimik, jest gibi araçlar vasıtasıyla semboller üretmek hayata, toplumsal bağlama dair göstergeler üretmektedir (Alver, 2020b:65). İnsan davranışlarının büyük çoğunluğu işaretler, sesler, amblemler ve simgelerle ortaya koyduğu için kültür sembollere dayalı bir olgudur. Kültürün her boyutunda olduğu gibi değerler katmanında da yer alan semboller insanlar iletişim halindeyken hemfikir anlamların ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Haviland vd., 2008:115). Bu anlamda değerler birçok aktörün eylemini hem iletmekte hem uyarmakta hem de açıklamaktadır. Değerler sayesinde tasarlanmış eylemler bir anlama sahip olmaktadır. Elbette bu anlamların ortaya çıkarılıp anlaşılır kılınması için bir dizi geleneksel uygunluk gerekmektedir. Ortak bir anlama sahip olabilmesi için toplum tarafından sembolik bir anlam düzeninin paylaşılması gerekmektedir. Bu durumda değerler aracılığıyla toplumsal etkileşim içerisinde birey ötesi ya da durum ötesi yorumlar yapılabilmektedir. Bunlar sembolik genellemelerdir (Schmid, 2014:118-119). Toplumsal ortamda kazandığı anlamla temelde bir iletişim kodu olan semboller toplumda ortak anlam oluşmasını sağlamaktadır. Oluşan bu ortak anlam üzerinden o toplumun çevresini nasıl algıladığını, problemleri nasıl çözdüğü, nasıl kategorize ettiğini açıklamada oldukça önemli rol oynamaktadır (Alver, 2020b:65).

Bir toplumun bireylerinin neyi iyi, neyi kötü olarak tanımladığını, neye inandığını belirleyen ve daha sonrasında da gelecek nesillere toplumda kabul görme hususunda kılavuzluk eden şey toplumsal değerlerdir (Türk, 2007:38). Hofstede'ye göre toplumsal değerler kültürün bel kemiğidir. Bir toplumda belirli durumlarda kabul gören eğilimler ve değerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir topluluk içerisinde doğan birey bu eğilimleri neredeyse doğar doğmaz edinmeye başlamaktadır. Dolayısı ile de birey ilk olarak kültüründe değer ögesiyle tanışmaktadır. Edindiği bu eğilimler ve değerler sayesinde kendi toplumuna ve kültürüne göre iyi ile kötünün, kirli ile temiz, çirkinle güzelin, doğal ile yapayın ayrımını yapabilme yetisi kazanmaktadır. Her kültürde belirli bir kurala göre düzenlenmiş norm adı verilen yanlış ya da doğruyu gösteren davranış modelleri bulunmaktadır. Bu normlar aracılığıyla birey toplumda nasıl davranacağını belirlemektedir. Normlar kendi içerisinde; sosyal alışkanlıklar, adetler ve örfler olmak üzere üç ana başlık altında toplanmaktadır. Bunlarda yine kendi aralarında moda, teamül, adet, anane, töre, gelenek, görenek ve töre gibi alt gruplara ayrılmaktadır (Kartarı, 2016:

96, 228-229). Toplumsal değerler burada adet ve örflerden beslenerek sosyal alışkanlıkların görüldüğü davranışlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürün en önemli taşıyıcı olgularından biri davranış örüntüleridir. Bireylerin aynı davranışı sürekli tekrar etmeleri sonucunda biçimlenen davranış örüntüleri toplum tarafından kabul görülmekte ve bunun dışına çıkılması ise hoş karşılanmamaktadır (Aydın, 2020:46-47).

1.1.2.1.3. Tören ve kutlamalar

Durkheim için kültür sosyolojisinde en önemli temel kavram ritüeldir. Durkheim ritüellere tören, kutlama, şölen, bayram dışında dini ritüelleri de almıştır. Ancak çalışmada dini ritüeller inancın bir göstergesi olarak örfler kapsamında ele alınmıştır. Tören ve kutlamalar toplumsal bağı güçlendirirken toplumsal hayatı anlamaya da oldukça yardımcı olmaktadır. Bu nedenledir ki tören ve kutlamalar doğrudan toplumla ve kültürle ilgilidir. Bu bakımdan bilinçli eylem olan tören ve kutlamalar sembolik etkileşimi de içermesiyle tam olarak kültürün harcını oluşturmaktadır. Toplumların geçmişi anmak, mutluluklarını, üzüntülerini paylaşmak için bir araya gelme eylemleri o kültüre dair bakılacak olguların başında gelmelidir (Alver, 2020b:62-64). Çünkü toplumsal birlik ve beraberliğin en görünür yüzlerinden biri tören ve toplantılardır (Uzun, 2010:110).

Kültürel kimliğin görünümlerinden olan tören ve kutlamalar o kültüre ait tutum, davranış, önem atfettiği olayın yanı sıra devlet yönetimi kapsamında ideolojik yapıya dair de bilgi sunmaktadır. Bu sistem içerisinde toplum biçimlendirilerek yönetilmektedir (Kartarı, 2016:230). Özellikle devlet düzeyinde gerçekleştirilen tören ve kutlamalar toplumsal bilinç oluşumunu sağlamaktadır. Normatif bir yapıda karşımıza çıkan tören ve kutlamalar bireyler üzerinde baskı kurarak onu eylemi ifa etmeye zorlamakta ve nihayetinde bireyler arasında etkileşimi artırarak toplumsal bir birliktelik sağlamaktadır (Alver, 2020b:63).

1.1.2.1.4. Kahraman ve hikayeler

İster hayatta isterse ölmüş olsun bir kültüre ait önemli ve değer verilen kişiler kültürel kimlik görünümlerinde kahramanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kişiler savaş kahramanları, kurucular, kurtarıcılar, fikir önderleri olabileceği gibi, sanatçılar da olabilmektedir. Toplumsal hafızanın güncel tutulması adına kahraman olarak seçilen

kişilere dolaylı ya da direkt yapılan göndermelerle nesilden nesle kültürel kimlik aktarımı sağlanmaktadır.

Tüm kültürlerde insanlar kendilerini ve duygularını ifade etme biçimleri aramaktadır. Bu arayışta sanat devreye girer ve yapılan eserlerle duygular simgesel olarak dışa vurulmuş olur (Haviland vd., 2008:689). Sanatsal metinlerdeki sınıfsal düşmanlıklar, bireyler arasındaki ilişkiler, öyküsel eylemin gerçekleştiği tarih emsalleri yer almaktadır. Bu bakımdan metinler sunuş şekilleri, söylem yapısı merceğiyle okunduğunda yorumcuya toplumsal düzene dair bilgiler vermektedir (Wuthnow, 2014:192). Bu eserler sadece geçmişin ya da anın yansımaları değildir. Sanatın estetik yönünün dışında bünyesinde barındırdığı öğelerle bazı kültürel ölçütleri açığa çıkarmaktadır. Ayrıca toplumsal alanda yaşanacak değişimlerde de oldukça etkilidir (Haviland vd., 2008:690). Dolayısı ile de toplumun geleceğini ürettiği sanatsal ve edebi eserler aracılığıyla da şekil almaktadır. Tarihsel süreçte yaşanan sorunlar, durum analizleri, geleceğe yönelik öneriler bu kanaldan ifade edilebilmektedir (Kongar, 2017:41).

Sanat insanların yaratıcı yönlerini kullanarak hayatı yorumladıkları, zevk aldıkları ya da en nihayetinde insan duygusunun dışa vurum aracıdır. Batıda genelde tamamen estetik amaçlı yapılırken çoğu toplumda kültürün her boyutunun görülebileceği simgesel dışa vurum aracı olmuşlardır (Haviland vd., 2008:690). Sanatsal eserlerin üretilmesi ve sonrasında kullanma amacı ihtiyaç duyulmasına göre değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin Sovyetler Birliğine dahil edilen Azerbaycan Stalin döneminde kültürel kimlik anlamında ciddi baskıya maruz kalmıştır. Stalin sonrası onlara verilen hak ve özgürlükler kapsamında Azerbaycan'daki milliyetçi fikir önderleri yavaş yavaş da olsa başarılı bir şekilde tarihlerinin, kültürlerinin yeniden canlanmasında öncü rol oynamıştır. Ülkede tarihi ve edebi alanda canlanma yaşanmıştır. Geçmişteki yerel kahramanlar gündeme getirilmiş bu da örtülü milliyetçi söylemlerin hoş görülmeye başlandığının göstergesi olmuştur (Bölükbaşı, 2014:59, 85).

Antropologlar sanatı toplum değerlerinin yansıması olarak değerlendirilmektedir. Özellikle bu kendisini müzikal, görsel sanatlar, şarkılar, resimler ve oymacılıkta kendini göstermektedir. Bu mecralar halkın kendisini ve çevresini nasıl algıladığını okuma imkânı vermektedir. Çok boyutlu okumalarla o topluma dair dini inançlar, politik

görüşler, toplumsal değerler, akrabalık yapıları, ekonomik ilişkiler ve tarihsel bellek hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. Bu anlamda araştırmacılar için sanat o topluma ait olmayan biri açısından bakıldığında içerisinden çıktığı toplumun kültürüne dair dünya görüşü, politik durumu, dini inançları gibi birçok konuda bilgi edinilecek yer, toplum için ise kimlik sunumu, politik güç göstergesi olarak kullanılabilir (Haviland vd., 2008:690, 720). İdeolojiyi metinlerde formülleştirme çalışmaları yürüten Frank Jameson sanatsal ürünlerin ideolojinin etkisiyle üretildiğini vurgulamaktadır. İdeolojiyi muğlak bir dünya görüşü olarak ele almak yerine bir uygulama olarak görür. Bu uygulama alanında sembolik sanat deyimini tekrar tekrar kullanmaktadır (Wuthnow, 2014:189). Sanat, edebiyat ve düşün yapıtları kendilerine has dokularından dolayı ne maddi ne de manevi kültür ayrımında tanımlanabilmektedir. Maddi olarak görünen bir sanat yapısının ardında manevi kültür örüntüleri yer almaktadır. Bu ayrımın yapay olduğu kültürün sanat, edebiyat ya da düşün yapıtlarında zaten kendisini göstermektedir (Kongar, 2017:19-20). Yapılacak analizlerle ayrı bir çalışma konusu olan maddi kültür ürünü olan sanat eserleri çalışmada eserin üreticisine yani tarihsel boyutta kahraman ilan edilen manevi kültür göstergesi kişiye yapılan dolaylı gönderme olarak ele alınmıştır.

Kimliklerimiz kendimiz ya da toplumumuz hakkında anlattığımız hikayelere gömülüdür. Bu hikayelerde kişilerin varlıklarına, toplum içerisindeki rollerine yapılan imalar toplumsal yapının anlam verme biçimidir. Kültür ve kimlik hikayeler aracılığıyla aktarılan deneyim ve mevcut olasılıkları sınırlandırmakta ve böylece aktarılan hikâyeyi kendisine has bir biçime sokmaktadır. Kimliklerin tarihsel süreç içerisinde zaman, mekân, ekonomik, politik etkenler karşısında geçirdiği değişim, dönüşüm ya da direnç aktararak yaşanılanların sürekliliği oluşturulan toplumsal hafıza aracılığıyla sağlanırken, ayrıca geçmişten aktarılan hikayeler şimdiki zaman ve gelecek zamana ilişkin kaygıları azaltmak için de kullanılmaktadır. Ortak toplumsal hafızaya sahip gruplar kültürel kimliklerine dair birlik ve uyum içerisinde bir bütünlük kazanmaktadır. Bu anlamda toplumsal hafıza kültürel kimliğin istikrarının ve hayal edilen formunun sağlayıcısıdır (Suny, 1999:144). Freud kolektif üretim dünyası olan kültürü tıpkı kişisel nevroz ve savunma dinamiği olarak tanımladığı rüyalar gibi ele almıştır. Efsaneleri bir ulusun özlem dolu fantezileri olarak tanımlarken, mitolojiyi dış dünyaya yansıtılmış psikoloji olarak tanımlamıştır (Smelse, 2014:32). Kültürel kimliğin görünümlerinden

olan hikayeler toplumun özlem duyduğu şeylerin vücut bulmuş şekilleri olurken, aynı zamanda geçmişte yaşanan travmalar, unutulmaz hatıralar, o ulusun tarihinde mihenk taşı olan olayları da kapsamaktadır.

1.1.2.1.5. Örfler

İrk konusunda bugün fiziksel antropoloji uzmanları halen net bir cevap bulamamışlardır. Bir süre önce uzmanlar tarafından insan ırkının üç ya da dört milyon yıl öncesine veya daha fazla bir süreye dayandığı bildirilmiştir. Bu süreçte eski özellikler süre gelirken, yeni özellikler de eklenmiştir. Bu durumda ırk terimi ya da onun yerine konmak istenen başka bir terim, kimi genlerin en az ya da en çok rastlanır olmasıyla diğerinden farklılaşan bir topluluğu ya da topluluk bütünü işaret etmiştir. Kültürel farklılıkların ırklara göre ortaya çıktığına dair net olarak bir kanıt bulunmamaktadır. Ancak bir çocuğun daha anne kucağında değişik bir tutuştan, beslenme tarzından etkilendiği su götürmez bir gerçektir (Levi-Strauss, 2016:64-67). Bireyin yaşam tarzının çevresindeki yaşanmışlıklardan etkilenme sürecinde en büyük etken olarak kültür karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan toplumların var olma biçimini ifade eden kültür toplum tarafından aktarılan tüm öğeleri içermektedir (Bourse ve Yücel, 2017:132). Bu öğelerden biri de örflerdir. Güncel dillerde örf, töre gelenek birbirinin yerine kullanılırken İngilizce tradition kavramından Türkçede sürmek anlamından türetilmiştir. Osmanlıca ise ananenin çevirisidir. Nesillerin yüzyıllardır birbirlerine aktardıkları şey olarak kullanılan örf/gelenek bu anlamıyla katı ve yumuşak yaptırımları olan, bireylere bir şey yaparken kılavuzluk yapan kültürel kalıplar olarak yorumlanabilmektedir. Örf/gelenek ünlü düşünür Konfüçyüs'e göre nomostur. Yani toplumun doğasında var olan bir düzendir. Konfüçyüs'ün bu doğal düzen tanımının tersine Hüseyin Nasr geleneği ilahi bir düzen olarak yorumlamıştır. Nasr'a benzer bir tanımlama da Hegel yapmıştır. Hegel'e göre gelenek mutlak geisttir, yani ruhsal ve zihinsel bakış açısıdır (Aydın, 2020:42-43).

Kimlik oluşumunda son derece etkin rol oynayan ve kültürün ortak birikimi sonucunda oluşan, yasalarla belirlenmemesine rağmen toplumun kendi isteğiyle uyduğu normlar olan örf pratiklerinin aktarımında dil adeta bu sistemin kurucusudur (Ayverdi, 2005:2431). Soyut olarak dil kültürün vazgeçemeyeceği en önemli araçtır. Dilsiz kültür olmayacağına dair birçok görüş vardır. Dil ile kültür arasındaki bu ilişki ilk kez

yapısalcıların öncüsü sayılan Franz Boas tarafından ileri sürülmüştür. Ona göre efsane, masal gibi folklorik olan ürünler de tıpkı sanat ürünleri gibi kültürel bağlamda değerlendirilmelidir (Kartarı, 2016:156-158). Tıpkı Hall'un kimlikler ve kültür eserinde olduğu gibi Sassure, Barthes, Derrida, Foucault ve Lacan da eserlerinde kültürde dil olgusunun merkezselliğini vurgulamışlardır (Bourse ve Yücel, 2017:29).

Kültürel olgunun en temel niteliklerinden biri olan dil her topluma özel simgeler bütünüdür (Bourse ve Yücel, 2017:133). Düşünceleri temsil etmek için kullanılan dil kültürün en önemli simgesel boyutudur. Dil aracılığıyla paylaşılan ortak deneyim kültürün nesilden nesle aktarılmasını sağlamaktadır (Haviland vd., 2008:116). Dil toplumların başarılarını saklayıp gelecek nesillere aktardıkları tek araçtır. Geçmişten gelen mirası dil dışında başka şekilde aktarmak mümkün gözükmemektedir. Aksi halde yaşanan deneyimler, bulunan çözümlerin aktarılamaması durumunda aynı şeylere sıfır noktasından başlanması edinilen tecrübe ışığında bakmayı mümkün kılmamaktadır. Bu yönüyle de toplumsal hafızanın depolandığı yerdir (Tuna, 2020:192). Örf, gelenek ve göreneklerden edinilen tecrübelerin dışı vurum aracı olarak dil bu vasfıyla toplumun kültürü özümsemesine aracılık yapmaktadır. Kültürel anlatım biçimlerini göstergelerden oluşan kodlar olarak çözümleyebilmek, anlayabilmek için onları dilbilimsel iletişimin düzenliliğince eklemlenmiş olarak düşünmemiz gerekmektedir (Levi-Strauss, 2016:171).

Kültürel işlevi olarak bakıldığında dil; din, sanat, gelenek, örf, norm gibi kültürel olguları oluşturan, geliştiren ve nesilden nesle aktaran bir mekanizma olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsana geçmişle bağlantı kurma, geleceği tasarlama imkânı sunmaktadır (Aydın, 2020:39). Dilin korunması kültürün korunması demektir. Dil de sağlanan birlik kültürde de sağlanmış demektir. Burada da görüldüğü gibi dil ve kültür ilişkisi oldukça kapsamlı ve bağlantılıdır. Dil aracılığıyla korunan toplumsal değerler sayesinde ortak bir kimlik kazanılmaktadır. Dolayısı ile de dil aynı zamanda o toplumun kimliğinin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dile özellikle klasik çağdan başlanarak sanayi devrimine kadar milli varlık ve kimliğin korunmasına oldukça önem verilmiştir. Dilini koruyan kimliğini de korumayı başarmıştır. Çünkü dil toplumları tanıma ve tanıtmaya aracı yani kimlik belirtisidir (Tuna, 2020:194, 197). Sözcükler bireysel ve kolektif deneyimle

oluşan, katılaşmış tarihin birer yansımalarıdır. Bu vasıflarıyla da tarih yapmaya, aktarmaya katkıda bulunmaktadır (Bourse ve Yücel, 2017:42).

Dil belirli kurallar çerçevesinde bir araya getirilmiş sesler ve işaretler aracılığıyla oluşturulan simgesel iletişim sistemidir. Bu sistem toplumun önceden kararlaştırdığı anlam üzerinden anlaşılabilir (Haviland vd., 2008:210). Dünyayı elle tutulur, gözle görülür hale getiren dil gerçekliği oluşturarak insanın algısını belirlemektedir. Her dilde dolayısı ile her kültürde gerçeklik algısı bu nedenle farklılık göstermektedir (Kartarı:2016, 157). Dil kültürü ileten bir araç olarak tanımlanırken, insanlar kendileri için önemli olan şeyleri aktarmaktadır. Burada ki tercih sebebi de tam olarak o kültürün yapısını ortaya koymaktadır. Yani dilin kullanış biçimi kültürü doğrudan etkilemektedir. Edward Sapir ve Benjamin Lee Whorf'un öncülüğünde bazı dilbilimsel antropologlar dilin insanların duygu ve düşünceleri üzerindeki etkisine değinmişlerdir. İnsanların duygu ve düşüncelerini şekillendirirken, o dili konuşanların inançları, toplumsal ilişkilerine dair de bilgi vermektedir (Haviland vd., 2008:210, 259). Şüphesiz ki kültürel olduğu dil, objektif ya da sübjektif bakış, teorik ya da pratik eğilim gibi toplumun düşünce yapısına dair yansımaları da bünyesinde barındırmaktadır. Kelimelerin başka dillerde karşılıklarının olmaması da işte bu sebepten dolayıdır (Aydın, 2020:40). Dünyayı görme biçimimizdeki farklılıklar kültürel uzlaşma aracı olan dil ile sağlanmaktadır. Dünyayı görme biçimimiz ve algımız diller aracılığıyla inşa edilmektedir (Turner, 2016:24).

Bir toplum farklı bir dil konuşarak farklı bir dünya görüşüne devamında da farklı kültürlerle sahip olmaktadır (Turner, 2016:25). Postkolonyalizm çalışmaları kapsamında yapılan araştırmalar sömürgeci egemenliğin dil ve kültürün daha doğrusu dil aracılığıyla kültürün dayatılması sonucu düşüncelerin de sömürüldüğünü ve hiyerarşi yaratıldığını ifade etmektedir (Bourse ve Yücel, 2017:70). Anadilini konuşmaya başlayan çocuk kültürün bir üyesi olmuştur. Çünkü konuştuğu dille sadece iletişim kurmamakta aynı zamanda geçmişten gelen ortak deneyimi de paylaşmaktadır (Kartarı:2016, 158). Anadili dışında bir başka dilin konuşulmasının dayatıldığı iki dilli toplumlarda dil üzerinden kimlik belirlenmektedir (Ahmad and Landau, 2014:282). Dil üzerinden yapılan bu köklü değişimlerin en bariz örneklerinden birisi Sovyetler Birliği'dir. Sovyetler bünyesinde yer alan halklar kendi ana dillerinin dışında Rusça konuşmak zorunda bırakılmıştır. Zaman

içerisinde bu zorunluluk Türk dillerini ve ifade biçimlerini Rusçalaştırmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak da Rus merkezli oluşturulan Sovyet ilkelerine bağlı nesiller yetişmiştir (Bölükbaşı, 2014:53).

Dil tamamen kültürel bir olgudur. Dolayısı ile de dilden doğan anlamlar da kültürel çıktılardır. Dil sistemi ile kurulan farklılık, benzerlik ağları kültürel ilişkileri yaratmaktadır. Dilin kültürel açıdan üstlendiği rol oldukça güçlü ve bir o kadar da karmaşıktır. Dilin buradaki işlevi gerçekliği düzenlemek ve oluşturmaktadır. Dolayısı ile de gerçekliğe ulaşımı sağlayan yegâne yoldur (Turner, 2016:23-24). İnsan kuralları, normları dilsel sosyalleşme süreci içerisinde edinmekte ve neredeyse fark etmeden öğrenmektedir. Toplumun konuştuğu dil ile inanç sistemine, toplumsal düzene dair dolaylı bilgiler edinmektedir. Bu sürecin sonunda kültürel kimliklerini geçerli kılan ve toplum içerisindeki rolleri belirleyen tüm değerleri öğrenmiş olmaktadır. Diğer bir ifadeyle birey dili öğrenirken sadece dilin kendisini değil, çeşitli davranış kalıplarını da öğrenmektedir (Kartarı, 2016:164-165). Bu anlamda dille aktarılan örfler bir toplumda aile bireyleri, akraba, komşu gibi toplumun diğer fertleriyle olan ilişkilere yön vermektedir (Örnek, 2000:123). Toplumsal ilişkilerde ortak bir amaç yaratarak bireyin diğer fertlerle olan ilişkilerini geliştirmektedir (Wuthnow, 2014:227). Bu ilişkiler kapsamında toplumsal gereklilik olarak görünen davranışlardan birisi de selamlaşma ve vedalaşmadır. Kolektif bir uygulama olan selamlaşma ve vedalaşma o toplumun ilişki düzeylerini, birbirlerine karşı duydukları saygıyı yansıtmaktadır (Kartarı, 2016:96).

Yeme-içme fiziksel bir ihtiyaçtan zaman içerisinde kültürel kimlik görünümüne dönüşmüştür. Geçmişten günümüze çeşitlenerek gelen yeme-içme kültürü her toplumda kendisine has bir hal almıştır. Bir kültür ürünü olarak yeme-içme eylemi yemekte tercih edilen ürünler, yemeğin kim tarafından hazırlandığı, nerede, kimlerle, hangi düzen içerisinde, hangi amaçla yendiği gibi birçok unsurun görüldüğü simgesel değerler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır (Çelepi, 2018:93). Bu çok katmanlı yapıyı etkileyen birçok faktör vardır. Toplumun yaşadığı coğrafi yapı, ekonomik koşullar, kültürel etkileşim, teknolojik gelişmeler bunların başlıcalarıdır. Yaşam biçimlerinden son derece etkilenen yeme-içme kültürü toplumda bireylerin çalışma biçimlerini, aile ilişkilerini, yaşam

koşullarını, diğer kültürlerle etkileşim içerisinde olup olmadığını okuyamaya imkân vermektedir (Küçükyıldız Gözelce, 2021:508).

Örfün içerisinde değerlerinden semiyotik öğelerden biri de müziktir. Yaşanmışlıklar sonucunda belirli bir birikimle üretilen müzik kültürel kimliğin temsili noktasında halkın ifade aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Erkan, 2016:92). Dışavurum türlerinden biri olan müziğin kültürel bir ortamda incelenmesi 19. yüzyılda halk şarkıları üzerinde yapılan incelemelere dayanmaktadır. Yapılan incelemeler müziğin asıl işlevinin şarkılarda belli olduğunu ileri sürmüştür. Çünkü sözsüz müzik daha soyut olduğu için çalışmalar sözlü anlatım üzerine yoğunlaşmıştır. Tonlama, tını gibi kurallarla desteklenen sözler toplumun inançlarını, değerlerini anlatmaktadır. Müzik özellikle sömürge ve baskı altındaki toplumlarda kültürün aktarımında önemli bir yer tutmaktadır (Haviland vd., 2008:717, 722). Kültürel kimliğin bir parçası olan müzik ait olduğu toplumun sosyal yapısının incelenmesinde bakılacak alanlardandır. Müzik ve kültürel kimlik ilişkisinde müzik mi kültürel kimliği şekillendiriyor yoksa kültürel kimliğin bir göstergesi olarak mı üretiliyor sorusunun cevabı tamamen iç içe geçmiştir. Müziğin kimlik inşasındaki öneminin fark edilmesiyle ulus devletlerinin inşa sürecinde etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Doğuş Varlı, 2007:57). Diğer sanat dalları gibi müzik de yansıttığı toplumda birlik beraberlik sağlanmasına katkıda bulunmaktadır. Şarkılar, türküler aracılığıyla örfler/gelenekler nesilden nesle aktarılıp, yayılmaktadır (Haviland vd., 2008:690). Müzikle kompleks bir yapı içerisinde yer alan kültürel değerlerin aktarıldığı bir diğer kültürel kimlik görünümü dandır. Halk dansları olarak da adlandırılan geleneksel dans duygu ve düşüncelerin belirli bir ritimle harekete dönüşmesidir (Çalışkan vd., 2016:320). Tıpkı geleneksel dans gibi sadece yapılan hareketlerde değil, bu hareketlerin ortaya çıkış felsefesiyle içerisinde kültürel kimliğe dair birçok unsur barındıran geleneksel sporlar da o toplumun örflerinin yansımasıdır. Geleneksel sporların yapılırken gerektirdiği kabiliyet, yetenek, kullanılan teçhizat, takım ve bireysel oyun, fiziki ve zihinsel oyun gibi birçok açıdan değerlendirildiğinde oynandığı toplumun hayat biçimine dair anahtar kelimeleri açığa çıkarmaktadır.

Örfe dair görünen bir diğer görünüm geleneksel kıyafettir. Semboller olarak karşımıza çıkan kıyafet, aksesuar ve süslenme şekilleri aynı kültürel değere sahip kişiler

tarafından üretilen, kullanım yerlerine göre belirli anlam ifade eden neslelerdir. Her kültürde kişinin dış görünüşü çevresine bir mesaj vermektedir. Birey isteyerek ya da istemeden giyim, saç şekli, sakal ve bıyık, başörtüsü, başlık, şapka, sarık takı gibi öğelerle dış dünyaya kendisi hakkında enformasyon vermektedir (Kartarı, 2016:95, 207). Bu bilgi söz konusu geleneksel kıyafetler olduğunda bireysel bir tercihten ziyade grup kimliği okuma alanı olarak değerlendirilmektedir. Bu durum aynı zamanda kimin grubun içinde kimin grubun dışında olduğuna dair de okuma alanı sunmaktadır (Haviland vd., 2008:101).

Kültürel sistemin üst yapısını oluşturan görünümünden biri de toplumların dünya görüşlerini yansıtan din olgusudur. Din bünyesinde dua, şarkı, dans, adak gibi birçok inanç türünü barındırmaktadır (Haviland vd., 2008:642). İnsanlığın kültür birikiminin oluşmasında dinin önemli bir işlevi vardır. Din merkezinde İslam kültürü, Hristiyan kültürü gibi manevi kültür alanları ortaya çıkmıştır (Kongar, 2017:27). Bu manevi alan dine bilinmeyen karşısında insanların zorlandıklarında bu sorunlarla başa çıkma fonksiyonu yüklemiştir. Böylece kişilerin kaygılarını azaltma rolünü üstlenmektedir. Din eksenin toplum tarafından kabul görmüş davranış biçimleri vardır. Bu davranışı sergileyenler arasında doğal olarak bir dayanışma oluşmaktadır. Ayrıca dinlerde uygulanan ritüeller aracılığıyla sözlü gelenekler nesilden nesle aktararak öğretilir ve böylece bu ritüeller yeni nesiller için bir eğitim aracına dönüşmüş olur (Haviland vd., 2008:642).

Din bir toplumun değişiminde bizzat dinamiğini oluşturan başlıca unsurdur. Hatta öyle ki Weber'e göre kapitalizmin ortaya çıkmasında doğrudan dinin etkisi vardır. Kapitalizmin ortaya çıkış sürecinde Protestanların çok çalışıp az yeme felsefelerinden kaynaklı insanlar birikim yapmaya başlamıştır ve bu birikim nihayetinde sermayeye dönüşmüştür. Sermaye ise peşi sıra kapitalizmi getirmiştir (Kongar, 2017:136). Weber'in ekonomik olarak kurduğu toplum din ilişkisine hegemonik olarak bakıldığında baskıyla yok edilen bir dinin toplumsal çöküşe neden olduğu Sovyetler Birliği tarihinde mevcuttur. Kùltürler temasta bulundukları diğer kùltürlerle sürekli bir ilişki halinde olmaları sebebiyle Sovyetler Birliği gibi çok uluslu yapılarda ortak bir kùltürü oluşturan iç kùltürel dinamikler son derece önem arz etmektedir. Üst bir kùltür oluşturmak adına bastırılan alt

kültürler neticesinde sistemin çökmesi kaçınılmaz olmuştur. Bunun en iyi örneği Sovyet insanı yaratmak adına kültürün görünümünden olan din olgusunun yok edilmesi olmuştur. İbadet yerleri yıkılmış, halk dini olgulardan uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak daha itaatkâr olması beklenen insanlar, ahlaki değerlerden uzaklaşmış, içine düştükleri manevi boşluğu alkol ile doldurmaya çalışmışlardır. Alkol bağımlılarının sayısı her geçen gün artmış, 1985'lere gelindiğinde 20 milyon insan alkol bağımlısı olmuştur (Uludağ, 1992:25).

1.2. İletişim Araştırmalarında Kültüre Yönelik Çalışmalar

İnsanlık geçtiğimiz yüzyılda bilimsel ve teknolojik gelişmelerle önceki yüzyıllarda yaşanmayan başarılarla imza atmıştır. Yaşanan bu gelişmeler elbette sömürgeci sistemde sosyal ve kültürel alanları olumsuz etkilese de yine sosyal ve kültürel alanda yaşanan atılımların da tetikçisi olmuştur. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Emile Durkheim, Franz Boas ve Bronislaw Malinowski başta olmak üzere birçok bilim insanı kültürü bilimsel araştırma konusu olarak ele almaya başlamıştır. İletişim alanında 1920'lerde Alman Frankfurt Okulu ve 1960'larda İngiliz Birmingham Okulu kültürü bir disiplin olarak ele almış ve bu konuda çalışmalar başlatılmıştır (Kartarı, 2016:26-28). İletişim araştırmalarında kültüre yönelik çalışmalarda başı çeken Frankfurt Okulu ve İngiliz Birmingham Okulu'nun yanı sıra George Gerbner tarafından ortaya koyulan Ekme Kuramı da kültür alanında yapılan önemli çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Literatüre ilişkin bu bilgiler ışığında bu başlık altında kültür ve iletişim sorununu merkezine alan çalışmalar; Frankfurt Okulu, İngiliz kültürel çalışmaları ve kültürel göstergeler ve ekme çerçevesinde ele alınmıştır.

1.2.1. Kültüre eleştirel yaklaşımlar; Frankfurt Okulu

Frankfurt Okulu'nun ortaya çıkması 1923 yılında Frankfurt Üniversitesi mensuplarından bir grup muhalif entelektüelin Sosyal Araştırma Enstitüsü kurmasına dayanmaktadır. Okul ilk olarak Marksizm'deki farklı eğilimleri bir araya getirme fikriyle başlamıştır. Kurulma sürecinde bu nedenle de adının Marksizm Enstitüsü olma fikri gündeme gelmiş ancak alınacak olası tepkilerden çekinilmiş ve bu addan vazgeçilmiştir (Özçetin, 2020:162). Enstitü Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin gibi dönemin önemli solcu düşünürleri

tarafından desteklenirken (Kolker, 2011:223), yöneticinin kurallar gereği Frankfurt Üniversitesi'nden bir profesör olması gerektiğinden Avusturyalı Marksist tarihçi Carl Grünberg 1923 yılında enstitünün yöneticisi olmuştur (Slater, 1998:15-16). Okul Weber'in yazılarından, Marx'ın kültüre yönelik eleştirilerinden beslenerek biçimsel rasyonaliteyi ve bu doğrultuda yapılan pozitivist araştırmaları insani değerlerden, eleştirel bir akıldan yoksun olduğu için eleştirmiştir (Smith, 2007:65). Frankfurt Okulu araştırmacılarının kitle iletişim araçlarını incelemesiyle kültürel eleştiri başlamıştır. Sosyoloji, psikoloji, kültür ve politika incelemelerini bir bütün olarak ele almayı amaçlayan enstitü 20. yüzyılın medya eleştirisi kuramını böylece başlatmıştır (Kolker, 2011:223).

Okulun kurulduğu ilk dönem işçi sınıfı ve Marx'ın düşünceleri merkezde yer almıştır. Bu dönem Batılı Marksistler ve Marksizm sosyalist devrimin batılı ülkelerde değil de Rusya'da patlak vermesi sebebiyle yeniden sorgulanmıştır. 1930'da Horkheimer'in profesör olmasıyla Grünberg'in mecburi yöneticiliği bitmiş ve enstitüye yönetici olarak Horkheimer atanmıştır. Horkheimer ile başlayan ikinci dönemde birinci dönemde yapılan ampirik çalışmaların yerini felsefi ve psikanaliz odaklı çalışmalar almıştır (Özçetin, 2020:162-163). Ancak bu süreçte Almanya'da yaşanan büyük politik kaos, tarihe damgasını vuracak olan yıkıcı rejime sebep olmuştur. Yaşanan tüm bu olaylar sanatçıları ve düşünürlerin ülkeden kaçmasına sebep olmuştur. Marksizm'in çöküp, Nazizm'in zafer kazanması enstitü üyelerini ve destekçilerini de etkilemiştir. Araştırmacıların Marksist ve büyük çoğunluğunun Yahudi olması sebebiyle enstitü 1933 yılında Naziler tarafından kapatılmıştır. Bu durumun yaşanması üyelerin Amerika'ya gitmelerine ve çalışmalarına orada devam etmelerine sebep olmuştur (Kolker, 2011:223). Çalışmaların Amerika'da sürdürülmesi Frankfurt Okulu'nun 1940'lı yıllarda tam anlamda doğmasına sağlamıştır. Adorno ve Horkheimer önderliğinde yeni kıtaya giden okul üyeleri o yıllardan başlayarak kitle kültürünü kültür endüstrisi bağlamında ele almışlardır. Frankfurt Okulu araştırmacıları toplumsal belirleyiciler üzerinde durmuştur. Kitle kültürünü ekonomik, toplumsal ve politik bir sistemin yansıması olarak, kültür endüstrisini ise kültürün çöküşü ve bir metaya dönüşümü olarak tanımlamışlardır (Bourse ve Yücel, 2017:191). Çünkü kültür metaya dönüştürülerek özgün yapısı bozulurken aynı zamanda eleştirel gücü de ortadan kaldırılmaktadır. Standart olarak kitle iletişim araçları

aracılığıyla sunulan iletiler hiçbir şey hakkında düşünmeyen, çekilen acıları unutan kitleler yaratmaktadır (Tekinalp ve Uzun, 2009:166). Okulun üyelerinin bu tespitleri Hitler döneminde yaşadıklarının tezahürleri olmuştur. Frankfurt Okulu popüler sanatın Yahudiler ve komünistlere yönelik nefret söylemi üretilmesini, Hitler'in yüceltilmesini, korku kültürünü yok etmek için yüzeysel eğlence içeriklerinin üretilmesini kültür analizi yapmak için bir model olarak almıştır. Bizzat deneyimledikleri bu olaylar sonucunda da kitle kültürüne değersiz olarak bakmaları şaşırtıcı olmamıştır. Hitler yönetiminde kültürel farklılık kitaplar yıkılarak, modern ve eleştirel sanatın yok edilmesiyle tamamen ortadan kaldırılmıştır. Frankfurt Okulu toplumun halihazırdaki bu yapısı içerisinde popüler kültürün yükselişini Almanya'da güdülen politik kültürdeki otoriteryanizmin hızla yükselmesine bağlamıştır. Bu bakış açısıyla da popüler kültür tüketicilerini bireysellikten yoksun, otoriteryan yönetim tarafından yaratılan, biçimlendirilen ve yönetilen kitleler olarak yorumlamışlardır. Dolayısı ile de gazeteler, radyo, sinema ve içerisindeki diğer yardımcı kanallar hükümetin kontrol araçlarına dönüşmüştür (Kolker, 2011:224-225). Kültür endüstrisi tarafından tüm dünyada sinema, radyo ve yazılı basından oluşan bir sistem kurulmuştur ve böylece yaşam biçimleri tek tipleştirilirken, kitleler üzerinde otoriter iktidarın egemenliği hâkim kılınmaktadır. Bu bakımdan propaganda ile kültür endüstrisi arasında tekniklerinin aynı olması sebebiyle benzerlikler görülmektedir. Kültür endüstrisi her ne kadar eğlence aracı gibi görünse de birey üzerinde yapmış olduğu tesirler bireyleri adeta dize getirmektedir. Kültür endüstrisi sistemi dışında kalan her şey dışlanmakta ve bunun neticesinde kültür olgusunda Adorna ve Horkheimer'in saptamasıyla bozulma yaşanmaktadır (Bourse ve Yücel, 2017:193-194). Tekinalp ve Uzun'a (2009:166) göre ise kültür endüstrisi propagandadan ziyade reklamcılıkla iç içe geçmiştir. Yaratılan sistem aracılığıyla kitleler satın alınmaya ikna edilerek zorlanmaktadır. Bunun sonucunda da tüketim toplumları açığa çıkmaktadır. İster propagandayla ister reklamcılıkla paralel olsun sonuç olarak Frankfurt Okulu Yahudi düşmanlığının kitleler tarafından nasıl kabul gördüğünü kendi yaşadıkları durum üzerinden görüp, kitleleri yönetirken insanların zorlanmadan gönül rızalarını kazanarak itaat ettirilebileceğini tespit etmiştir (Kolker, 2011:224). Edilgen bir halk düşüncesi üzerine varsayımında bulunurlarken, medya iletilerinin tam bir yönlendirme yaptığını ileri sürmüşlerdir (Bourse ve Yücel, 2017:197).

1950'lerde sürgünün bitmesiyle okul üyeleri Frankfurt'a yeniden dönmüştür. Bu süre zarfında Avrupa ve Amerika'da etkisi hızla yayılan okul, çalışmalarına ara vermeksizin devam etmiştir (Özçetin, 2020:164). Bu yıllarda Amerika'da giderek yükselen popüler kültürle insanlar yozlaşmaya başlamıştır. Durumun fark edilmesiyle Hitler döneminde başladıkları popüler kültüre yönelik eleştirileri yoğunlaşmıştır. Adorno felsefe ve müzik üzerine, Benjamin kültür ve politika, Siegfried Kracauer *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* ve *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960) adlı sinema alanında yaptığı kültürel incelemelerle dikkat çekmiştir (Kolker, 2011:223-225). Yine bu döneme damga vuran Herbert Marcuse'un *Tek Boyutlu İnsan* eserinde siyasal egemenliğin farklı biçimlerde bireyin nasıl tek tipleştirildiği tespit edilmiştir. Teknoloji ve bilimle biçimlenen dünyada insanın özgürleşmesi gerekirken giderek daha da köleleşmiştir. Eserde dikkat çeken bölümlerden birisi de tek boyutlu dil eleştirisi üzerinden medyanın söylemlerine yapılan göndermelerdir. Bu yönüyle de Marcuse, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinden nesnelerle ilgili pragmatist bakış açısının insan için de geçerli olduğu bir dünyayı eleştirmeleriyle derin bağ içerisinde olmuştur (Mattelart ve Mattelart, 2009:65). *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında kültür endüstri ürünleri tek tipleşme, standartlaşma, seri üretim yapan nesneler olarak tanımlanmış ve kitle medyası baskıcı ve yabancı bir toplumun tezahürü olarak ele alınmıştır. Geleneksel bağlardan kopuşta ve sözde kültür yaratımında kitle medyası bu yönüyle eleştirilmiştir. Toplumlar despotluk karşısında kitle medyası aracılığıyla büyülenirken kendilerine yabancılaşmaktadır. Kitabın tasarısı bu düşünceler üzerine kurulmuştur. Eserde neden insanlık insancıl şeylere yöneleceğine barbarlık peşinde sürüklenir? Kitleler böyle bir despotizmi nasıl kabul edebilir? gibi sorular çerçevesinde yapılan saptamalar oldukça kötümser olmuştur. Aydınlanmacıların amacı her ne kadar insanları bu büyülü düşünceden uzaklaştırmak olsa da artık birey kendini bir nesneye, metaya dönüştürmüştür. Adorno ve Horkheimer'in da ifade ettiği gibi Marx'ın dönemindeki ekonomik alandaki emek sömürücülüğü 20. yüzyılda kültür, sanat, medya, bilgi gibi birçok alana yayılmıştır (Bourse ve Yücel, 2017:192-193).

Okulun son dönemi olarak kabul edilen 1970'lerde Adorno ve Horkheimer ölmüş ve onların ölümünün ardından Frankfurt Okulu'nun kayboluş yılları başlamıştır.

Marksizm'den radikal bir şekilde kopuş dönemin son kuşak en önemli temsilcisi Habermas olmuştur (Özçetin, 2020:164). Habermas iletişim yapısını Marksizm ve eleştirel kuram çerçevesinde incelerken kendisinden önceki enstitü temsilcileri kadar kötümser olmamıştır. Ona göre ideal koşullar yaratıldığı sürece daha akılcı bir ortam ve demokrasi sağlanması imkânsız değildir. Habermas'ın bu düşüncesi onun sağcı Marksist ya da radikal liberal olarak tanımlanmasına sebep olmuştur (Tekinalp ve Uzun, 2009:154).

1.2.2. İngiliz kültürel çalışmaları

Günümüz dünyasında kültürel alanda birçok çalışma yapan kurum olsa da bunlar arasında Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi alanın tarihçesi açısından merkezi ve önemli bir yere sahiptir (Turner, 2016:93). Kültürel çalışmalar 1964 yılında Birmingham Üniversitesi'nde Richard Hoggart, Raymond Williams ve Edward Palmer Thompson olmak üzere üç kurucu önderliğinde çağdaş kültürel çalışmalar departmanının (center for contemporary cultural studies) kurulmasıyla başlamıştır (Bourse ve Yücel, 2017:18). Literatürde İngiliz kültürel çalışmaları, Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu, kültürel çalışmalar olarak adlandırılan ekol ilk olarak ilgilendiği popüler kültür, yerel sanat ve sporun anlamlarına her geçen gün yenisini ekleyerek çalışma alanını genişletmiştir (Kırış, 2018:178).

Toplumbilim pratiği olarak ortaya çıkan kültürel çalışmalar akımı 20. yüzyılda kitle kültürüne karşı oluşan kötümser dalgaya karşı Frankfurt Okulu'nun ardından yeni bir akademik ekol olarak ortaya çıkmıştır. İlk olarak Leavis ve Eliot gibi İngiliz edebiyat eleştirmenlerinden etkilenen kültürel çalışmalar, onların kültürü sıradan insanların ortak deneyimi olarak ele alışı üzerine odaklanmıştır (Bennett, 2018:42). 1957'de yayınlanan Richard Hoggart'ın The Uses of Literacy adlı eserinin yayınlanmasının kültürel çalışmaları başlattığı kabul görmektedir. Hoggart eserinin ilk bölümünde İngiliz halk sınıflarının yaşam biçimini etnografik bir tarzda ele alırken, ikinci bölümde yeni iletişim araçlarının yaydığı içeriklerin bu halk tarafından nasıl alımlandığını araştırmıştır. Hoggart bu eserinde beslenme, cenaze, giysi, mobilya, batıl inanç, cinsellik, ahlak gibi günlük yaşam biçimlerini ve tutumları betimleyerek, o sınıfa ait kültürel özellikleri de ortaya koymuştur (Bourse ve Yücel, 2017:17). Ekolün kurucularından Williams da tıpkı Leavis

ve Hoggart gibi kültürü gündelik hayatta sıradan yaşama biçiminin zemini olarak tanımlamıştır (Bennett, 2018:43). Bu yazarların ortak noktası savaş sonrası İngiliz toplumunun tarihsel süreç içerisinde yaşadığı değişim, dönüşümleri ele alarak toplumsal yapının mevcut durumunu anlamaya çalışmış olmaları ve kültürün özgünlüğüne ve önemine göstermiş oldukları önem olmuştur (Özçetin, 2020:181-182). Beslendikleri bu ortak fikirden hareketle disiplinler arası yapılan çalışmalar sayesinde kültürün sosyal bilimler için ne kadar karmaşık ve önemli olduğunu gösterilmişler ve gündelik hayatın inşasını anlama çabası içerisinde çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Turner, 2016:322).

Kültürel çalışmalar genel olarak *insanların yaşamını, kültürel ve toplumsal bir bağlamda biçimlendirme ve deneyimleme* tarzları üzerinde çalışmıştır. Bu çalışmalarda başta antropoloji olmak üzere tarih, sosyoloji, edebiyat, ekonomi, medya çalışmaları gibi birçok disiplinden yararlandığı için multidisipliner bir alan olmuştur. Bir topluma ait kültürün nasıl kullanıldığını ve dönüştürüldüğünü ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaçla da toplumlar sadece tüketici olarak değil, o topluma ait değerlerin ve kültürel dillerin bizzat üreticileri olarak ele alınmıştır (Bourse ve Yücel, 2017:7). Ekol, medya ve kültür, popüler kültür alanında 1966'da kurulan Televizyon Araştırmaları Merkezi, Londra'daki ilk film araştırmaları kürsüsü, Leicester Üniversitesi'ndeki Kitle İletişim Araştırmaları Merkezi başta olmak üzere birçok bilimsel merkezde çalışma yapmıştır (Turner, 2016:98).

Kültürel üretimleri hem göstergebilimsel hem sosyolojik hem de antropolojik olarak değerlendiren kültürel çalışmalar bu üçlü bilimsel bakış açısıyla kültürü yeniden ele almış ve geleneksel kültürün yeniden değerlendirilmesine büyük katkı sağlamışlardır (Bourse ve Yücel, 2017:9). Kültürel çalışmalar popüler kültürün modern uygarlığın ahlaki ve kültürel değerlerine tehdit olarak görülmesiyle gündelik ve sıradan olanın incelenmesiyle ortaya çıkan bir ekoldür. Kültürel çalışmalarda ele alınan kültür gündelik hayatımızın temel malzemesidir. Yani duyduklarımız, izlediklerimiz, giydiklerimiz, yediklerimiz ve kendimizi nasıl gördüğümüzdür (Turner, 2016:10). Zaten ekole başarıyı getiren de o dönem dışlanan kültürün geleneksel tanımına önem vermesi olmuştur. O dönem bir ilk sayılacak Richard Hoggart, Raymond Williams gibi İngiliz kuramcılar kültürü bir yaşam biçimi olarak ele almışlardır (Bourse ve Yücel, 2017:8). Kuramcılar

ekonomik determinist yaklaşımı reddetmiş ve gündelik hayatı inşa eden pratikler ve ilişkiler ağı olan kültürde bireyi ön plana çıkarmışlardır. Başta Williams ve diğer İngiliz araştırmacılar olmak üzere Avrupalı yapısalcılar; Levi Strauss, Saussure, Lacan, Barthes, Foucault, Avrupalı Marksist Althusser, Gramsci bugün İngiliz kültürel çalışmaları olarak okuduğumuz ekolün oluşmasında merkezi rol oynamışlardır (Turner, 2016:12, 84).

Kültürel çalışmalar Frankfurt Okulu'nun aksine kitle medyasının etkisinin etkileşim olgusuna bağımlı olduğunu ileri sürmüştür. Çünkü toplum onlara göre medyanın yönlendirmelerine boyun eğen bireylerden oluşan bir kitle değildir. Toplumdaki bireyler birçok aidiyet oluşturarak karmaşık bir toplumsal yapı yaratmaktadır (Bourse ve Yücel, 2017:205). Yine Frankfurt ekolünden farklı olarak ekolün kurucularından Hoggart Okuryazarlığın İşlevleri: İşçi Sınıfının Yaşamından Kesitler adlı etnografik incelemeyle kaleme aldığı eserinde kültür endüstrisinin etkisinin iddia edildiği gibi geniş ve derin etkiye sahip olmadığını işçilerin gündelik hayatını analiz ederek savunmuştur. Bu çalışmasıyla sosyal bilimlerde yeni anlama çabalarının ortaya çıkacağına sinyallerini de vermiştir (Oğuz, 2014:126). Popüler kültür konusunda da Frankfurt Okulu'ndan farklılaşan İngiliz kültürel çalışmaları Williams ve Hoggart gibi yazarların eserlerinden yararlanarak popüler kültürün toplumsal açıdan önemini ortaya koymuş ve bireylere hegemonik düzene karşı çıkma, muhalif olma yollarını göstermiştir (Bennett, 2018:17). Williams ve Thompson ise kültürü ekonomiye bağlı bir değişkene indirgeyen analizlere eleştiri getirmişlerdir. Çalışmalarında kültür ve ekonomi arasındaki etkileşimin düzene karşı nasıl toplumsal mücadele haline gelebileceğini açıklayarak direniş kavramını vurgulamışlardır (Oğuz, 2014:127). Walter Benjamin Teknik Yeniden Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı adlı eserinde Frankfurt Okulu ekolünden biraz farklı bir bakış açısı yakalamıştır. Benjamin'e göre sanat dünyayı özgürleştirebilecek bir araç olabilmektedir. Sanat eserinin yapısı, ruhu toplum tarafından oluşturulmaktadır. Toplumun içerisinde bulunduğu şartlarla sanat eserine yüklediği anlam da değişiklik göstermektedir. Rönesans'tan önce sanat dinsel bir işlev görürken Rönesans'la birlikte sanatsal bir işlev edinmiştir. Yaşanılan olayların yanı sıra teknik gelişimler de kültürel üretim araçlarının gelişimini etkilemiştir. Özellikle sinema alanında bu açık bir şekilde görülmüştür. Değişen teknik araçlarla temsiller daha yapay bir dünya sunmaya başlamıştır. Ama bunun yanı sıra gerçeğin betimini daha da derinleştirmiştir. Geniş aç

çekimleri, kamera oyunları ile gizli ayrıntıları gözlemlemeyi mümkün kılmıştır. Benjamin'e göre sinema sanatı varoluşumuzu yöneten gereklilikleri anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Bunun yanı sıra tecimsel mantıktan uzakta sağladığı oyun alanı ile halkta yaratıcılık isteği de uyandırmaktadır (Bourse ve Yücel, 2017:195-196). Popüler kültüre devlet müdahalesi Rus devrimiyle başlayan iktidarın sanatçılarla iş birliği içerisinde “politikleşmiş sanat” içeriği üretmesi güzel bir örnek teşkil etmektedir. O yıllarda yapılan filmlerde izleyiciye ulaşp, aktif olarak ilişki kurma arzusunun bariz örneği günümüzde yoktur (Kolker, 2011:230).

İngiliz kültürel çalışmalarında çalışma konusu olarak iki önemli eğilim görülmektedir. Birincisi metinler üzerinden kültürel kodları okurken, ikincisi bu metinlerin üretildiği siyasal, tarihsel, ekonomik ya da toplumsal bağlamı inceleyerek kültürel kodların izini kültürden metne doğru sürmektedir. Günümüzde metin çözümlemeleri sadece göstergeler ve anlamlandırmadan ziyade bu kodların metne nasıl eklemlendiğini incelediği için daha çok toplumsal ve tarihseldir (Turner, 2016:42). İnteraktif metinler olarak ele alınan kültür ve ilişkisindeki bileşenler araştırmanın amacı doğrultusunda ayrılabilir ve farklı bağlamlarda yeniden bütüne dahil edilebilmektedir (Kolker, 2011:231).

1970 ve 1980'li yıllarda yapısal işlevselci, yapısalcı ve Marksist ekollerin eleştirilmesi ve modernleşmeye olan inancın giderek zayıflaması, tüm dünyayı kültürel bir metin olarak gören cultural turn hareketi kültürel çalışmaları yeniden yoğun bir şekilde gündeme getirmiştir. Sonrasında Birmingham Okulu'nun Marksist, feminist yaklaşımdan ve semiyotikten yararlanarak yaptıkları çalışmalar alanda daha sofistike yöntemlerin çıkmasını sağlamıştır (Doğan, 2020:80). Hall'a göre kültürel çalışmalar Marx'dan farklı olarak kültür, ideoloji, dil ve simgesel meseleler üzerinde durmadığı için eleştirilmiştir. Oysa tam da bu konular kültürel çalışmalar için ayrıcalıklı ve çözüm aranan konular olmuştur (Oğuz, 2014:130). Kültür iktidarın çıkarlarının dışı vurum araçlarından biridir. Marx'a göre kapitalist toplumun gündelik kültürü egemen sınıfın hem ekonomik hem de ideolojik sömürü aracıdır (Bennett, 2018:28). Hall'a göre bu konular ele alınırken tüm toplumsal bileşenler, tarihsel konjonktürün dikkate alındığı bütünsel bir bakış açısıyla ele alınmalıdır (Oğuz, 2014:134). Bu nedenle de alımlama kapsamında yürütülen çalışmalar

kültürel çalışmaların merkezinde yer almıştır. Stuart Hall kodlama/kodaçılama metninde egemen düzene göre oluşturulan kodların o düzene göre alımlanmayacağını vurgulamıştır (Bourse ve Yücel, 2017:217).

1.2.2.1.Kültüre ideolojik ve hegemonik yaklaşımlar

Williams kültürü bir grubun iç uyumunu sağlayan tüm üretim biçimleri olarak tanımlamıştır. Kültür üretim biçimleri aracılığıyla toplumun tüm kesimine yayılırken, toplumda yeniden üretim başlatmaktadır. Burada bağlantısal bir süreç söz konusudur. İşte tam da bu nedenle kültürel çalışmalar kültürü toplumsal, coğrafi ve tarihsel bağlamı ihmal etmeden ele almış (Bourse ve Yücel, 2017:104-105) ve kendilerini endüstriyel, siyasal, ideolojik kültürel üretim biçimlerinin çözümlendiği kültürel tarihi çalışmalara konumlandırmıştır (Turner, 2016:218). Kültür köken olarak çiftçilik demekse, düzenleme, büyüme ve gelişmeden söz edebiliriz. Bu açıdan bakacak olursak kültür kurallarla düzenlenmekte, zaman içerisinde kendi özerk duruşunu elinde tutmak kaydıyla değişmekte ve gelişmektedir. Değişim kendi kendine değil siyasi bir güç, devlet tarafından yapıldığında sivil toplumda var olan kolektif benliği siyasi yurttaşlığa hazırlayan ahlaki bir eğitim metodu olabilmektedir (Eagleton, 2016:13-16).

Kültür kavramı kurallı ve etik bir süreç olan kuramsal ya da betimleyici bakış açısıyla pozitif bilimsel yöntemle amprik açıdan ele alınabilmektedir. Ancak kültürel çalışmalarda ideolojik yanlılıktan tamamen soyutlanmak çok da kolay değildir. Bu nedenle de bu durum Jürgen Habermas tarafından normal kabul edilmektedir. Yine Barthes da her kültürel görünümün bir ideolojiyi temsil ettiğini ifade etmektedir (Kartarı, 2016:28-29). Kültür bir toplumun gerçeklerini ortaya koyan, bunları düzenleyen, devamında koruyan simgeselleşme gücü olarak tanımlanabilir. Kültür iktidarın dünya görüşünü aşılama için her zaman cazip araçlarından biri olmuştur. Dolayısı ile de simgesel yapı politik yapıdan bağımsız olmamıştır (Bourse ve Yücel, 2017:37). Bu yönüyle de egemenlik kurma ya da tam tersi direnme süreçlerinde siyasilerin ya da azınlıkların önemli silahı haline dönüşebilmektedir.

Kültür toplumda bireyler arası iletişim ve etkileşimi sağlarken aynı zamanda onlara baskı yapma aracı da olabilmektedir. Bu anlamda bütün simgeler belirli bir sistem içerisinde toplumsal hiyerarşinin oluşturulmasına ve bunun sürdürülmesine katkıda

bulunmaktadır. Bu anlamıyla da kültür iktidar ilişkilerinin somutlaşmış hali olarak okunmayı beklemektedir (Swartz, 2018:11). Kültür bireyin ve dolayısı ile toplumun doğayla, teknolojiyle yani evrenle ilişkisini belirlemektedir. Yani değerler dizgesini, ideolojiyi, toplumsal kuralları kapsamaktadır. Kültür aracılığıyla evrenin anlamlandırılması simgesel olarak denetim altında tutulabilmektedir (Bourse ve Yücel, 2017:134-135). Sadece toplumu yönetme değil aynı zamanda değiştirme, dönüştürme vasfı da olan siyasal erkin bu değişim ve dönüşümde doğrudan hedefinde kültür vardır. Siyasetin toplumların hayatını düzenleme vasfından ötürü topluma nasıl bir kültür sunulacağı ya da mevcut kültürün nasıl devam edeceği hususunda karar alma görevini de üstlenmektedir (Alver, 2020a:162-163). Kültürü oluşturan koşullardan biri devlet olduğunda kültür siyasi bir boyut kazanmaktadır (Eagleton, 2016:20). Meşru güç kullanma hakkını elinde bulunduran her devletin günlük hayatta bireyleri kontrol edeceği kendisine has bir kültür programı olmuştur (Alver, 2020a:163) Yapısalcı açıdan egemen ideolojiler ve onların sosyokültürel/dilbilimsel yapılanmaları, programları insanın içine işlemiştir (Hall ve Birchhall, 2008:171). Kültür araştırmacısı Michel de Certeau kültürün Marksist nesneleştirme düşüncesini yeniden yorumlamıştır. Eğer kültür kitleleri kontrol altına almada bir araç olarak görülecekse de aynı zamanda yeni pratiklerle yeni alanlar yaratılabilir. Dolayısı ile de onun bu yaklaşımında popüler kültür tanımına yer yoktur. Onun yerine alt kültür ve karşı kültür kavramları yer alır. Ona göre popüler kültür sıradan kültürdür (Bourse ve Yücel, 2017:174-175).

Kültürel çalışmalar kültürel olguları sadece kendi içerisinde değerlendirmeyi reddetmektedir. Çünkü her bir kültür bağlamında ele alınmalıdır. Böyle bakıldığında da kültürü tanımlamaya sadece yapıtlar, sanatçılar, yazarlar, olaylar gibi nesneler yetmez. Bir hayat tarzı olan kültürü spor, televizyon, popüler müzik, müzik, televizyon gibi tüm kültürel olaylar kapsamaktadır. Bu olguların da bir şekilde her dönem iktidarla ilişkisinin olduğu su götürmez bir gerçektir. Dolayısı ile de kültür dünya görüşü aşılama iktidarın bir aracına dönüşebilmektedir. Bu haliyle de gerçek bir gücü olan, politik etkisi olan simgesel bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yolu takip ederek yapılan kültür incelemesi toplumun politik eleştirisini de yapmış olmaktadır (Bourse ve Yücel, 2017:178). İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun ilk olarak ilgilendiği popüler kültür, yerel sanat ve sporun anlamları çalışma alanlarına her geçen gün yeni çalışma alanlarının

dahil edildiği kültürel çalışmalar ekolüne Stuart Hall'un katılmasıyla medyanın ideolojiyle ilişkisi de eklenmiştir (Kırış, 2018:178). Hall çalışmalarının birçoğunda medyanın rıza üretmedeki rolüne odaklanmıştır. Üretim süreçlerinin her alanında olduğu gibi medya içerikleri de gerçekte oldukları gibi değil ideoloji tarafından düzenlendiği şekilde yaratılmaktadır. Bu nedenle Hall popüler kültür ve popüler kültür ürünlerini ister ideolojik ister fiziksel olsun rıza üretme araçları olarak değerlendirmiştir. Hall'un bu fikrinin ortaya çıkmasında Gramsci'nin etkisi görülmektedir. Çünkü Althusser kültürel değişimin neredeyse mümkün olamayacağını ileri sürerken, Gramsci hegemonya kuramı ile değişimin sistemin içerisinde gömülü olduğunu göstermiştir (Turner, 2016:41, 247, 263). Hall'e göre kültür kişinin dış dünyadan neyi algılayıp neyi algılamayacağını ya da nasıl algılayacağını belirleyen adeta bir perdedir (Kartarı, 2016:141).

Kültürel analiz geleneği temel olarak Marx'ın çalışmalarına dayansa da Marksist geleneğin yaptığı kültürü sadece bir üstyapı gibi ele almanın son verilmesi gerektiğini ifade etmişlerdir. Kültür daha çok hem tarihsel koşulların etkisiyle oluşan anlam ve değerleri hem de bu anlayışların bir yansıması olan pratikleri ve gelenekleri kapsamaktadır. Dolayısı ile burada ideoloji sorunu kitlelere uygulanan baskı yerine hegemonya terimiyle ele alınmaktadır. Hall'un kültürü hegemonya gibi düşünmesi medyayı sadece yönetici sınıfın hizmetinde olan araçlar olarak gören işlevselciliği de aşmaktadır. Medya burada dünyadaki olayları takip etme görevi yerine, anlamların üretildiği dili benimsemiş araca dönüşmüştür. Böylece medya önerdiği anlamla hegemonyanın sürekliliğini sağlama görevini üstlenmiştir (Bourse ve Yücel, 2017:85). Marx'a göre bir toplumda maddi gücü olan sınıf o toplumun hâkim sınıfıdır. Böyle bir durumda sadece maddi üretim araçları değil manevi üretim araçları da o sınıfın kontrolü altındadır. Ancak ekonomik egemenlik vurgusuyla oluşturulan bu perspektif birçok kişi tarafından eleştirilmiştir. Gramsci, Marksist geleneğe sadık kalmakla beraber üst yapının özellikle de siyasal üst yapının ihmal edilmesini kabul etmemektedir. Habermas ekonomik hâkim grup yerine devletin, yönetenlerin ideolojiler dayattığını ve bu çerçevede bireylerin kültürel yaşamlarına müdahale edildiğini belirtmiştir. Althusser ise belirleyici alt yapı-üst yapı ilişkisinde devletin ideolojik aygıtı kavramını ve bu kavramın formülleşmesinde kültürün merkezi rolünü ortaya koymuştur. Kültür üzerine yapılan bu formülleştirmelerin yanı sıra Abercrombie, Hill, ve Turner ise egemen sınıfların

faydasına olan egemen ideoloji fikrinin halen süre geldiğini iddia etmeye devam etmişlerdir (Smelse, 2014:26-28). Kültürel çalışmalar multidisipliner yapısı gereği disiplinler arası yaptığı çalışmalarda farklı düşünürlerden yararlanmıştır. İdeoloji ve hegemonya kavramlarını ele alırken de Antonio Gramsci, Louis Althusser'den yararlanmıştır (Bourse ve Yücel, 2017:11). İdeoloji hem kültürel çalışmalar hem de Marksist kuram içerisinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Özellikle 1970'lerde kültürel çalışmalarda Althusserci ideoloji modeli benimsenmiştir. Gramsci ideolojiyi bir mücadele alanı olarak görürken, popüler kültürü de hegemonik oluşuma bir direnç kaynağı olarak görmektedir (Turner, 2016:237). Hegemonya bir sınıfın toplumun geri kalanına öncülük etmek için özellikle kültür ve ideoloji düzeyinde uygulanmasıdır. Kendi dünya görüşünü, değerlerini ve temsillerini yayarken, toplumun benimsemesini hiç değilse reddetmemesini amaçlamaktadır. Böyle toplumlarda temel üretim araçları eğitim kurumları, sinema ve tiyatro gibi görsel işitsel kanallar, dinsel örgüt ve basındır. Hegemonya ve simgesel iktidarın amaçları toplumdaki düzeni baskı yoluyla değil de kültürel egemenlik yoluyla kurmaktır. Gramsci'ye göre hegemonya bir çocuğun ailesi tarafından uygulanan baskı sonucu dayatılan şeyi alışkanlık haline getirmesi aynı şeydir, aynı temellere dayanmaktadır. Kültürel çalışmalar açısından hegemonyanın önemi iktidarın doğası konusundaki sorulara cevap aramasıyla başlamaktadır. Bu konuda Bordieu ve Foucault'ın çalışmaları dikkat çekmektedir (Bourse ve Yücel, 2017:89, 93, 99).

Bir kültürel görünümü sadece folklorik olarak ele almak yerine 50'lerden sonra ekonomi 60'lardan sonra ise iktidar temelli görüşler açığa çıkmıştır. 1960'larda Hoggart ardından Hall öncülüğünde yaşanan kültürleri anlama projesi merkezin de odak noktası olmuş ve çalışmalarda kitle iletişim araçlarına yönelinmiştir. Burada medyanın ideolojik işlevleri incelenmiştir. Medya üzerine yapılan çözümlemelerde toplumsal ilişkiler ve siyasal durum analizleriyle başat kültürel güçler ortaya çıkarılmıştır. Böylece medyanın davranışsal etkilerinden ziyade ideolojik etkileyciliği gündeme gelmiştir. Hall'a göre herhangi bir iletişim sürecinde hiçbir şey doğal değildir. Mesajlar üretilirken inşa edilmektedir. Bu kodlara o kadar erken yaşta maruz kalırız ki onlar artık alımlayan için kod değil sıradan şeyler olmuştur. Bir metinde belirli temsil kodları kullanılırken alıcının karakteri nasıl görmesi gerektiğini anlatmaktadır. Örneğin sinemada izleyiciye renk, kamera açısı gibi gösterilme biçiminden karakterin iyi mi kötü mü olduğu anlatılmaktadır

(Turner, 2016: 95-96, 108-110). Ancak her ne kadar kültür iktidar ilişkilerinden etkilense de bağımsız dinamikleri mevcuttur ve bu yönüyle Hall kültürü bir mücadele alanı olarak tanımlamaktadır (Kırel, 2010:365). Temsil ve kimlik politikaları doğrultusunda simgesel üretim yapılmaktadır. Bu egemenlik altındaki toplumlarda etkin bir direniş alanına dönüşebilmektedir. Hall alt kültürleri daha geniş kültürel ağlar içerisinde alt küme, daha küçük, daha yerel yapılar olarak ele almıştır. Ana kültürden biçim ve etkinlik olarak neredeyse tamamen farklı olmalarına rağmen yine de onunla ortak paylaştığı bir şeyler vardır. Alt kültürler ana kültüre yani hegemonyaya karşı toplumsal kurumlar yoluyla muhalefet ve direniş kanalları yaratmaktadır. Burada hegemonyaya karşı direniş konusunda Gramsci'nin kültürel hegemonya çalışmalarından esinlenilmiştir (Bourse ve Yücel, 2017:53-54).

Kültürel biçimlerin ve pratiklerin çözümlenmesine Gramsci'nin hegemonyası eklenmesiyle, bir toplumda varlık gösteren hegemonik yapı sona erse bile hiçbir zaman ondan geriye kalan tortular tükenmez ve üretim biçimlerinde bu tortular somut bir şekilde görülmeye devam eder. Kültürel çalışmalarda bu durumlara Gramsci bakış açısıyla bakıldığından beri daha iyi açıklamalar getirmektedir. Onun hegemonya kuramında yer alan rıza ilkesi ideolojinin kültürel çalışmalarda kavramsallaştırılmasına oldukça uygun bir model olmuştur (Turner, 2016:254-255). Williams kültürel materyalizmi ortaya koyarken, Marksizm'in üstyapıları ekonomi temelli ele alan okumaları reddetmiş ve kültürel çıktılarını tümlük (Lukacs) sınıfı ya da yapısal benzeşiklik (Goldmann) kavramlarıyla ele almayı tercih etmiştir. O bu açıdan yaptığı kültür okumasında egemen sınıfın hegemonyasında (Gramsci) ideolojilerin etkisini de vurgulamayı ihmal etmemektedir. Tüm bunların sonucunda da üç kültürel sistem arasında bir ayrıma varmaktadır. Topluma hegemonik değerler dayatan egemen kültür, egemen kültüre direnen, bir önceki toplumun değerlerini koruyan tortusal kültürler ve yeni değerlere açık yeni oluşan kültürlerdir (Bourse ve Yücel, 2017:41).

Kültürel çalışmalar egemenlik altındaki toplumların kültürel üretimlerini incelemektedir. Kültürel çalışmalar Marx'ı yeniden okuyarak en az ekonomik egemenlik kadar önemli bir egemenlik tanımı ortaya çıkarmıştır; kültürel egemenlik. Çalışmalar buradan yola çıkarak popüler kültür ya da kitle kültürü gibi egemenlik altındaki kültürleri

işaret etmiştir. Çünkü kültürel üretime egemen ideolojiye karşı simgesel direniş olarak bakmaktadır. Bu ekole göre kültür birçok ideolojinin hegemonyalarını azınlıklara kabul ettirdiği bir mecra olarak görülür. Dolayısı ile de bu alanda farklı kodlar ve iktidar ilişkilerini inceleme fırsatı vermektedir (Bourse ve Yücel, 2017:128, 238). Bireyler ya da gruplar toplum içerisinde kendilerini kabul ettirmek, yüceltmek için çeşitli kültürel, simgesel kaynaklar kullanmaktadır. Bourdieu'ya göre bu kaynaklar toplumsal iktidar ilişkisi olarak kullanıldığında mücadele kaynaklarını dönüşmektedir (Swartz, 2018:108-109).

Kültür ve politika incelemelerinde kültür çözümlenmesinde Gramsci'ye ve Althusser'e dayanan Post-Marksistler, klasik Marksizm'in kültürün alt yapı politika ve ekonomi tarafından nasıl biçimlendirildiğine ek olarak politika ve ekonomi kültür tarafından ne ölçüde şekilleniyor sorusuna yönelmişlerdir (Hall ve Birchhall, 2008:90). Merkezi yönetim olmayan sistemlerde bireyler karar alma sürecine müdahil oldukları için burada sadakat ya da destek konusunda genelde sorun yaşanmamaktadır. Ancak merkezi yönetimle yönetilen sistemlerde iktidar etkinliğini kaybetme korkusuyla giderek daha fazla güç, baskı göstermektedir (Haviland vd., 2008:582). Kültürü bir egemenlik ifadesi olarak ele alanlardan biri de Foucault'tur. Her ne kadar güç aygıtlarının muğlaklığını belirtip, gözetim, disiplin ve kültürel baskının sürecine odaklansa da cezalandırma ve cinsellik üzerine yaptığı çalışmaları açık bir şekilde kültürel egemenlik teorisi oluşturmuştur. Bourdieu da egemenlik, hiyerarşi ve sınıf kavramlarını özellikle eğitim sistemi üzerinden oluşturulan kültürel sermaye odaklı ele almıştır (Smelse, 2014:29).

İngiliz kültürel çalışmalar kimlik alanındaki çalışmalara yöneldikçe kimliklerin kültürel ve siyasi çevre ile olan ilişkisine yönelmiş ve ideoloji kültürel kurumlar ve yapıların çözümlemesinde oldukça uzun süredir kullanılan bir kavram olmuştur. Kültürün ideolojinin içerisinde asimile edilebileceği düşünülmüş ve kültürel çalışmalar için ideoloji mücadele alanının ta kendisi olmuştur (Turner, 2016:235-236). İdeoloji en temelde kültürel bir üretdir. Zaten “toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci” tanımı da bu durumu desteklemektedir. Mardin'e göre ideoloji kültürün içerisinde yuvalanmış bir değer iken, Meriç'e göre ise ideoloji kültürün çekirdeğidir. Siyaset ve ideoloji kültür ile içkin bir ilişkiye sahiptir. Dolayısı ile de her türlü kültür

çözümlemesi aynı zamanda ideoloji, siyasal eylem çözümlemesi içermektedir, içermelidir (Alver, 2020a:161-164).

Kültürel çalışmalar kurulmasını izleyen 20 yılda merkezi işçi sınıfının gündelik kültürel pratikleri üzerine yapılan çalışmalara odaklanmıştır. Kültürel çözümlemelerin merkezinde İtalyan Neo-Marksist Gramsci tarafından geliştirilen kültürel-Marksist yaklaşım benimsenmiştir. Gramsci Frankfurt Okulu ve Macdonald gibi kitle kültürüne dair olumsuz bakış açılarının aksine burjuvazinin mutlak anlamda toplumu ele geçireceği fikrini imkânsız olarak görmektedir (Bennett, 2018:44). Hegemonya herhangi bir zorbalığın ideolojik baskı ile değil de kültürel liderlik aracılığıyla sağlandığını ileri sürmektedir. Hegemonya ekonomik olarak güçlü olan kesimin toplumun geri kalanı üzerinde üstünlük kurarak onların yaşam tarzları, adetleri, gelişmişlik düzeylerini belirleme sürecini kapsamaktadır. Gramsci'ye göre bu belirleme sürecinde en önemli nokta hegemonyanın erk olan sınıfın toplumun aktif rızasını kazanmasıyla elde etmesidir. Bir bakıma hegemonya yöneten sınıfın toplumun üzerinde ahlaki, kültürel, entelektüel ve siyasal liderlik mücadelesidir (Turner, 2016:247, 251). Gramsci'ye göre değerler okul, kültürel ve bilimsel kurumlar vasıtasıyla yayılırken, buna paralel olarak da siyasal partiler, sendikalar ve özellikle de kitle iletişim araçlarıyla yayılmaktadır. Bu kurumların taşıdığı temsiller kültür odaklıdır ve bu kanaldan çoğunluğun rızasını elde etmeyi amaçlamaktadır. Böylece iktidarın gücü sadece proletaryaya şiddet göstererek boyun eğdirme değil, emekçilerin kitle kültür temsillerinin üzerinde de etkisini göstermektedir. Bu temsiller ekonomik, politik, sanatsal, bilimsel, dilsel düzeylerde kendisini göstermektedir (Bourse ve Yücel, 2017:87). Kültürel eleştiri alanında çalışmalar yapan Mikhail Bakhtin sanatsal eserlerin ideoloji ve ekonomik temelle ilgili olduğunu belirtmektedir. Bu eserleri dönemin geniş felsefi görünümünün yanı sıra doğrudan hali hazırda toplumsal tipin ideolojik kırılımları olarak yorumlamıştır (Wuthnow, 2014:196). Kültürel çalışmalar eleştirel Marksist kuramda olduğu gibi iktidar ilişkilerinin ekonomi ile nasıl şekil aldığını savunmuştur. Burada özellikle Althusser'in devletin ideolojik aygıtlarının (hukuk, aile, eğitim sistemi vb.) ekonomi kadar önemli olduğunun savunuculuğunu yaparken, kültürün ne ekonomiden tamamen bağımsız ne de tamamen bağımlı olduğunu ileri sürmektedir. Marx'ın insanlar tarihlerini kendileri yaparlar ama kendi belirledikleri koşullarda değil tespiti kültürel çalışmaların da ilgilendiği

problemlerden olmuştur. Bu durumu Althusser aşırı belirleyen (overdetermine) kavramı ile açıklamıştır. Ona göre toplumsal deneyimi belirleyen bir denetim ağı vardır. Bu mekanizmanın adı ideolojidir. (Turner, 2016:34). İdeoloji insanları bir arada tutan harç misalidir. Bir ya da birkaç kişinin düşüncelerinin yüzlerce milyonlarca insana ulaşmasıyla tarihin akışını bile değiştirebilecek güce sahiptir. Toplumsal değişimin uzun dönemli yön vericisi teknoloji iken kısa dönemde düşünce ve inanç senteziyle ideoloji olmuştur (Kongar, 2017:173). İdeoloji ile gerçeklik dünyamız inşa edilir ve bizler iyi kötü onun inşa ettiği dünyada varlık gösteririz. İçselleştirilen ideolojilerde imgeler, pratikler bireylerin bilinçleri dışında yaşamaktadır. Althusser'e göre bireyselleşmiş benliklerimiz dışında toplumsal olarak üretilmiş bir benlik duygusu oluşmaktadır. Toplumsal kimliklerimizi kurarken dil ve ideolojinin talimatları doğrultusunda nasıl özne olacağımızın cevabını alırız. Bu nedenle de ideolojiler dil, temsiller ve toplumsal pratikler üzerinden incelenebilmektedir. Bu çalışmalar medya tarihinde Foucault'nun çalışmalarıyla özdeşleşen söylem tarihine kadar uzanmaktadır. Bu noktada İngiliz kültürel çalışmalarının ideolojik çözümlemenin başlangıç noktası medya olmuştur. Toplumsal ilişkilerin ve siyasal sorunların nasıl yorumlandığı üzerine odaklanılmıştır (Turner, 2016: 34-37). Schiller kültürü hegemonya olarak ad değiştiren şeyin işleyişi olarak tanımlamıştır. Bu nokta siyasi düzen kültürü, bireyleri ihtiyaç duyduğu tarzda şekillendiren ideolojik bir silah olarak kullanabilmektedir (Eagleton, 2016:18). Ernest Gellener ve Eric Hobsbawn toplumsal ve kültürel süreçlerin ulus dışında var olmayacağını vurgulamışlardır. Ulusal bilincin üretilmesinde de devletin ideolojik aygıtlarının son derece etkili olduğunu, sistemi neredeyse onların kurduğunu belirtmişlerdir. Devlet yönetiminde olan bu aletler yüksek kültürü icat ederken Anthony D. Smith ileri sürdüğü gibi çok uluslu iktidarda olmayan ulusların kültürleri ihmal edilmektedir (Bölükbaşı, 2014:58). Gramsci ise tam tersine kitle kültürüne dair savları kitle kültürüne ait ürünleri, metinleri, imgeleri bir mücadele, direniş alanı olarak gören yönüyle alışıya etmiştir (Bennett, 2018:46). Gramsci'nin bakış açısına göre popüler kültür alanı hegemonya kazanma mücadelesi veren sınıf ve ona muhaliflik eden sınıfın mücadelesiyle şekillenmektedir. Dolayısıyla kitle kültürü salt olarak hâkim ideolojinin istediğinden ziyade, iki grubun arasında bir müzakere alanına dönüşerek muhalif kültürel unsur ve ideolojiler birbirlerine karışmaktadır (Turner, 2016:252). Gramsci bu süreci

hegemonik yönetim olarak tanımlamaktadır. İktidarını sağlamlaştırmak isteyen burjuvazi egemen düşünceler ve inançlar sisteminde uzlaşa yoluyla baskı kurmaktadır. Bu düzen sanki aşağıdan gelen itirazlara açılmış gibi görünmektedir. Bunun aksi olduğu durumlarda yani yöneten değil sadece egemen olan taraf olduğunda Gramsci'ye göre kitlelerin artık ideolojiden kopmaktadır (Bennett, 2018:45).

1.2.3. Bir inşa aracı olarak kültür; kültürel göstergeler ve ekme

Kültür olgusu yapısı itibariyle tıpkı bir birey gibi düşünce ve eylem örüntülerinden oluşmaktadır. Dolayısı ile de her kültür sahip olduğu amaçlar doğrultusundan başka kültürden ayrılmakta ve özgünleşmektedir. Kültür kavramını anlama çabasında insanoğlunun öncelikli olarak bireyin kültür içinde yaşadığını, kültürün de birey içerisinde yaşadığını idrak etmesi gerekmektedir. Kültürel değişimlerde etkin olan devingen süreçler ancak bu şekilde anlaşılır kılınabilmektedir (Benedict, 2015:28-29, 76). Kültür korunması gereken değerli bir kalıt değildir. İnsan ve toplum kültür karşısında edilgen değildir dolayısı ile de tarihsel ve toplumsal birçok etkene bağlı olarak gelişmekte ve dönüşmektedir. Bu noktada bir kültürden bahsetmek aynı olgular üzerinde çoğul bakış açılarını kabul etmektir. Bu özelliğiyle de kültür toplumsal dinamiğe göndermede bulunmaktadır (Bourse ve Yücel, 2017:140). Televizyonun etkisi üzerinden bu süreçlerin önemi açığa çıkarma gayesiyle Pennsylvania Üniversitesi Annenberg İletişim Okulu'nda araştırmacı olan George Gerbner ve arkadaşları 1967 yılında kültürel göstergeler araştırma projesi üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Araştırma televizyon izleyenler üzerinde yapılmış ve izleyicinin televizyonda yaratılan dünyayı nasıl algıladığı çözümlenmeye çalışılmıştır. Çalışma kuramsal çözümleme, ileti sisteminin çözümlenmesi ve ekim/yerleştirme çözümlenmesi olmak üzere üç aşamadan oluşmuştur. Kuramsal çözümlemeye mesajı oluşturan kaynağın yapısı incelenmiş, ileti sisteminin çözümlenmesinde programların içerik çözümlemesi yapılmış ve ekim/yerleştirme çözümlenmesinde ise izleyicinin ne algıladığı araştırılmıştır (Tekinalp ve Uzun, 2009:103-104). Kültürel göstergeler araştırma projesinin sonunda George Gerbner medyanın modern toplumda medyanın rolünün etkisinin önemini açıkladığı Ekme Kuramını ortaya atmıştır. İngilizce cultivation yani toprağa işlemek, yerleştirmek kökünden türetilen kuram literatürde bazı yerlerde Ekme Kuramı, bazı yerlerde

Yerleştirme Kuramı olarak geçmektedir. Kelime kökenine bakıldığında kültür kelimesiyle aynı kökten geldiği görülmektedir (Özçetin, 2020:128).

İnsan doğumdan bir müddet sonra bilinç sahibi olur. Çevresindeki nesneleri, olup bitenleri algılama başlar. Bu içerisinde yetiştiği kültürün yönlendirmesiyle gerçekleşmektedir. Bu sürecin yaşanmasıyla birey toplumun bir üyesi haline gelmiştir. Yani kültürlenme gerçekleşmiştir. Devingen bir yapıda olan kültür içerisinde bulunduğu sisteme herhangi bir müdahalede ya da değişiklik karşısında sabit kalmaz ve bu değişimlere uyum gösterme çabasına girmektedir. Bu yönüyle de esnek bir yapısı vardır (Haviland vd., 2008:119, 264). Gerbner'in Ekme Kuramı'nda belirttiği de tam olarak budur. Ona göre iletişim tek yanlı olarak oluşturulur ve ikna araçları kullanarak bireyi etkilemektedir. Gerbner mesajlar aracılığıyla yaratılan bu etkileşim sürecinde kullanılan sembol ve kültürel göstergelere dikkat çekmektedir. Ona göre sembol ve kültürel göstergeler hikâye yaratmada en temel insani süreçtir (Özçetin, 2020:129). Bu mesajlara maruz kalan bireylerin sosyal gerçeklik algısı değişmektedir (Tekinalp ve Uzun, 2009:106).

Bourdieu'ya göre kültür ne yapısalcılıkta olduğu gibi ortak kod, ne Marksizm'de olduğu gibi değerlerin, ideolojilerin oluşturduğu sistem ne de Mannheim'ın Weltanschauung terimi ile ifade ettiği gibi dünya görüşüdür. Ona göre kültür tüm bunların ötesinde olduğunu habitus kavramı ile açıklar. Habitus tüm bu anlamları içerirken ayrıca insanın kendisini idare etmek için kullandığı pratik bir araçtır. Bu tanımla da kültürün daha çok toplumsal hiyerarşi oluşturmadaki vasfına daha çok vurgu yapmıştır (Swartz, 2018:163-164). Bir diğer anlamıyla kültür güç ve özgürlüğün göstergesidir. Bireye belirli bir tutumu ya da davranışı empoze ederken, onu kontrol de edebilmektedir (Kartarı, 2016:29). Kültür toplumun düzenleyici bir formülü olarak da görülmüştür. Geertz, Berger ve Luckmann kültürün bireyin hayatı algılamasında bir yapı sunarken aynı zamanda toplumdaki etkileşimi de koordine etme yönünü vurgulamışlardır (Smelser, 2014:24).

2. KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA KRUŞÇEV REFORMLARI

Sosyalist Sovyet toplumu gelişim sürecinde, insanlar kendi manevi kültürlerini başarılı bir şekilde geliştirme imkanına sahip olmuştur. Komünist parti kültürün her türünün büyümesi, gelişmesi için tüm şartları sağlamış, problemlere karşı net, perspektifli

planlar yapmıştır (Голиков, 1975:286). Kruşçev daha ilk konuşmasında Lenin'in ardından yönetimi devralan Stalin'le bu anlayışın değişmesini, Stalin yönetimi altındaki Komünist Parti'nin basın, radyo, edebiyat, sanat, müzik, sinema ve tiyatroyu partinin keskin ideolojik bir silahı olarak kullanmasını eleştirmiş (Suny, 1998), kendi iktidarında özellikle demokrasi prensiplerinin gelişmesine ve Lenin normlarının güçlendirilmesine önem vermiştir (Министерства Культуры СССР, 1978:5). Kruşçev döneminde Sovyetler Birliği'nin kültürel hayatında bir takım iyileşme belirtileri baş göstermiş, eski kısıtlamaların birçoğu kaldırılmış ve Sovyet kültürünün her bir parçası bu durumdan yararlanmıştır (Kenez, 2006:191).

Tüm bu bilgiler ışığında Kruşçev döneminde kültürel kimlik bağlamında yapılan reformlar; sinema, edebiyat, dil, din, sanat ve spor olmak üzere kategorize edilmiş ve alt bölümlerde detaylı olarak ele alınmıştır.

2.1. Sinema

1940'larda kültür üzerindeki totaliter kontrolün zirveye ulaşmasıyla sinema sektörü de diğer kültürel araçlarla birlikte parti kararnamelerinin hedefi olmuştur. Kruşçev önderliğinde Stalin baskısının ifade edilmesi ülkedeki genel atmosferi değiştirmiştir (Prokhorov, 2001:7). Alınmış olan kararlar Stalin döneminde bahsi bile geçemeyecek türden olmuştur. Kruşçev döneminde yapılan reform silsilesi sinemada da etkisini göstermiş ve Çözülme dönemi sineması sadece Sovyet sinema tarihinde değil, dünya sinema tarihinde de izleyicinin dikkatini çeken, başarılarla dolu bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Косинова, 2015:293, 296).

2.1.1. Yasaklı sinemacıların ve filmlerin rehabilite edilmesi

Sinema alanında işe öncelikli olarak eski sıkı sansür düzenlemelerin iptal edilmesiyle başlanmıştır (Хрущев, 2010:331). İptal edilen düzenlemelerle otoriter kültürün ürkek de olsa erimeye başlaması tüm kültürel üretim biçimlerinde etkisini göstermiş, birçok sanatçıyı yeniden canlandırmış, rehabilite etmiştir (Prokhorov, 2001:5). Geçmişte başarılı çalışmalar yapan ancak Stalin sistemi karşısında üretmekten vazgeçip sonsuza dek unutulacak olan Sergey Yutkeviç ve Grigoriy Kozintsev gibi başarılı sinemacılar yeniden dönmeye ikna olmuştur (Kenez, 2006:191). Yasaklanan sinemacıların dönüşüyle, filmler otorite tarafından dikte edilen unsurlardan hızla

kurtulmuştur. Filmlerin yörüngeleri tamamen değişerek Stalin döneminin tam tersine tanındı, güncel, gerçek hayat temsillerine dönüşmüştür (Косинова, 2015:296). Çözülme sinemasında ideal olanın değil, gerçeğin yansıtılmasının istenmesi Sergey Ayzenştayn'ın İvan Grozny (Иван Грозный) filmi gibi birçok yasaklı filmin de yeniden gösterime girmesini sağlamıştır. İvan Grozny (Иван Грозный) filminin kahramanı İvan'ın yeteri kadar mükemmel olmadığı gerekçesiyle Stalin tarafından 1946'da yasaklanan ikinci bölümü 1958 yılında ekrana gelmiştir (Хрущев, 2010:602).

Geçmişle yüzleşip, haksızlıklar telafi edilmeye çalışılırken komünizmi övmeyen yasaklı filmlerin yeniden ekrana gelmesi film sayılarını da artırmıştır. Ayrıca Kruşçev iktidara geldiği ilk yıldan itibaren özellikle kurmaca film çekimine önem vermiştir. 1953 yılında 20 kurmaca filmle Stalin döneminin neredeyse 2 katı film üretilmiştir. Bu sayı 1954 yılında 45, 1955 yılında 66 olmuştur. Bu sayıların asıl önemi 1940'larda film üretiminde önemli bir yeri olan konser ve gösteri filmlerini içermemeleri olmuştur. Film üretiminin yeniden yapılanması için Sovyet Bakanlığı 1959 yılı temmuz ayında sinema gelişimi ve sinematografide yeni tekniklerin kullanılması için öneriler sunmuştur. Film yapımcılarına, film üreticilerine ve birçok birime görevler verilmiştir. Yapılan görüşmeler sonucunda yeni stüdyoların inşa edilmesi ve var olanların yeniden yapılandırılması kararı alınmıştır. Bu kararları takiben de kurmaca film üreten 20 film stüdyosu açılmıştır. Yeni stüdyolarla birlikte film sayıları giderek artmış ve 1960 yılında yılda 100'ün üzerinde film üretir hale gelinmiştir (Министерства Культуры СССР, 1978:6, 9). Ayrıca 1960-1965 yıllarında çoğu devlet bankası kredisi ile 2binden fazla sinema inşa edilmiştir. 1960'da 549, 1964'de 249, sinema salonu inşa edilmiştir. Bunların çoğu kırsal kesime yapılarak, oralardaki sinema salonu sayısı iki katına çıkarılmıştır. Bunun sonucu olarak da 1965 yılında Sovyetler Birliği diğer ülkeler arasında kişi başına 18,1 filmle en yüksek ziyaretçisine ulaşmıştır. (Романов, 1967:12-13).

2.1.2. Sinemacı haklarının iyileştirilmesi

Sovyetler Birliği kurulduğu ilk günden itibaren eğitime önem verilmiştir. 1918'den 1974 yılına kadar 11,9 milyonu üniversite olmak üzere 31,1 milyon insan özel eğitim almıştır. Bu durum yeni entelektüel sayısını yükselterek, halkın hayatı ile yakından ilgili propagandacı sosyalist ideoloji taşıyıcılarının yaratılmasını sağlamıştır (Голиков,

1975:283-284). Entelektüellerin bu gücünden yararlanmak isteyen Kruşçev de onlarla toplantılar düzenlemiştir. 8 Şubat 1958'de Kremlin'de gerçekleştirilen toplantıya öncekilerden farklı olarak bu kez yazar, şair, bestecilerin yanı sıra dramaturg ve aktörleri de davet etmiştir. Kruşçev entelektüellerle yaptığı bu toplantılarda onların fikirlerini, taleplerini dinlemiştir. Bunu yaparken onların haklarını da göz ardı etmemiştir. Sinema çalışanları için 7 Haziran 1957'de SSCB Sinematografi Çalışanlar Birliği kurulmuştur. Oluşturulan birlik sayesinde daha önce sinema kültür bakanlığı kapsamında çalışan film üreticileri de artık yazar, besteci, ressam ve mimarlarla eşit haklara sahip olmuştur (Хрущев, 2010:389, 567). Sinemacılar birliğinin oluşturulması çözülme sinemasının en önemli başarısı olmuştur. Çünkü kurulan bu birlik sayesinde ileride 60'lar kuşağı olarak adlandırılacak dönemin sinemacıları koruma altına alınmıştır (Фомин, 2018:164). Ayrıca film üretimini ve dağıtımını kontrol eden devlet kurumlarına alternatif bir sivil toplum örgütü kurulması film endüstrisindeki kurumsal gücün parçalanmasına katkıda bulunmuştur (Prokhorov, 2001:11).

Sinema ustalarının katılımıyla gerçekleştirilen SSCB Sinematografi Çalışanlar Birliği'nin ilk genel kurulunda birliğin etkisini kaybetmemesi ve sinema sanatının geliştirilmesi amacıyla her yıl konferans düzenlenmesine karar verilmiştir (Министерства культуры СССР, 1978:19). Sonraki yıllarda düzenlenen konferanslar, toplantılar ve istikrarlı çalışmaların sonucunda 23 Mart 1963 yılında nihayet yapımcıların hayalleri gerçekleşmiş ve sinema endüstrisinin bağımsızlığı çıkarılan SSCB kararnamesi ile ilan edilmiştir. Ancak Kruşçev iktidarının son yıllarına tekabül eden sinemacıların özgürlüğü adına yaşanan bu büyük gelişme Brejnev dalgasıyla birlikte sadece 2 yıl süren bir özgürlük olarak kalmıştır (Фомин, 2018:161).

2.1.3. Ulusal ve uluslararası film festivalleri

Çözülme dönemi geçmiş yıllarla kıyaslandığında artık Sovyet kültürünün uluslararası bağımsızlığından ve gücünden bahsedilmeye başlandığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Politik alanda demir perdenin aralanmasıyla birçok sinemacı, tiyatrocu yurt dışındaki festivallere katılıp, turnelere çıkarken (Медведев, 2006:188), gerek sanata verilen önem gerekse batı ile kurulan ilişkilerin bir sonucu olarak ülkede ulusal ve uluslararası film festivalleri düzenlenmiştir. 18 Kasım 1956'da Finlandiya Film

Haftası, 15 Ekim’de Moskova’da, 18 Ekim’de Leningrad’da İtalyan Film Festivali gibi organizasyonların yanı sıra (Хрущев, 2010:355-356) Sovyet sinemasına verilen önemin bir göstergesi olarak iki önemli festival düzenlenmiştir: 1958’de Tüm Birlik Film Festivali ve 1959’da Moskova Uluslararası Film Festivali (Prokhorov, 2001:8). Tüm Birlik Film Festivali adından da anlaşılacağı üzere cumhuriyet birliklerinin katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Ulusal sinemanın doğuşunu sağlayan Çözülme dönemi onlara bu festivalle kendilerini gösterebilecekleri bir platform da yaratmıştır. Ulusal düzeyde olan bu festivalden sonra 1959 Ağustos ayında bir ilk yaşanmış, I. Moskova Uluslararası Film Festivali “*sinemanın hümanizmi için, barış için, halkların dostluğu için*” sloganı ile açılmıştır. Moskova dışında başka şehirlerden de filmler yarışmaya dahil edilerek sınırlar genişletilmiştir. Festival Avrupa, Amerika, Asya, Afrika ve Latin Amerika’dan birçok sanatçının katılımıyla dünya çapında ses getiren bir foruma dönüşmüştür (Министерства культуры СССР, 1978:20). Festival Moskova’da da ses getirmiş ve festival dolayısıyla tüm şehir sokaklara çıkmıştır. Stalin döneminde üretilen film sayısının yılda 5-6 filmi geçmemesi ve film içeriklerinin neredeyse hepsinin ya Stalin ya da besteci ve bilim adamları hakkında olması Sovyet izleyicisini farklı filmlere aç bırakmıştır. Dolayısıyla festival kapsamında sinema salonlarında Tarkan gibi Amerikan filmlerinin yanı sıra Alman filmlerinin de ücretsiz olarak izlenebileceği haberi insanları heyecanlandırmıştır. Moskovalılar yabancı film izleyebilecek olma heyecanı ile sinema salonlarında toplanmıştır (Хрущев, 2010:669-670). Çözülme döneminde sinema alanındaki bu dönüşümler izleyici cezbetmiş, diğer dönemlere göre daha fazla film izlenmiştir. Sovyet sinema tarihi boyunca yılda yaklaşık 4 milyar seyirci ile en fazla seyirciye bu yıllar içerisinde ulaşılmıştır (Косинова, 2015:293).

2.1.4. Ulus sinemalarına kontrollü özgürlük

Stalin dönemi filmlerinin çoğu bilim ya da ordudaki Rus kahramanlar hakkında çekilen milliyetçi biyografik destanlar olmuştur. Kendisi Gürcü olan Stalin özellikle yönetiminin son döneminde Rus milliyetçiliğini sürekli vurgulayan bir şoveniste dönüşmüştür (Prokhorov, 2001:8). Stalin dönemi sinemasına da yansıyan bu anlayışın tam tersine, 1960’lı yıllar itibari ile sinemada folklorik öğelerin kullanımına dair bir hareketlenme görülmüştür. Herkes tarafından bilinen ama geçmişte asimile edilmeye

çalışılan bu öğeler filmlerde kullanılarak yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır (First, 2008:65). Sinema denetim sisteminin birlik cumhuriyetlerinde eskisi kadar katı çalışmaması filmlerin konularına, film yapımcılarının yaratıcılığına yansımıştır. Bunda ulus sinemasını geliştirmek adına her cumhuriyete film stüdyosu açılması da etkili olmuştur. Birlik cumhuriyetlerine açılan stüdyolarla ulus sinemasında adeta yeniden doğuş yaşanmıştır.

Ulus sinemalarının gelişiminde VGIK de oldukça etkili olmuştur. Birlik cumhuriyetlerinden seçilen sinemacılar Moskova'ya eğitime gönderilmiş, VGIK'deki usta sinemacıların öğrencileri olmuşlardır. Aslında Sinematografi Enstitüsü ulus sinemalarının gelişimine büyük katkıda bulunurken, diğer taraftan da merkezden verilen eğitim ile kontrol sisteminin tamamen bitmediğini de göstermiştir. Enstitü dönemin kültürel politikalarında özel bir yer işgal etmiştir. Bu kurumdaki öğretmenlerin ve öğrencilerin ideolojilerine her zaman dikkat edilmiştir. Aykırı olanlar Mihail Kalik gibi okuldan atılmış ve sürgüne gönderilmiştir. VGIK mensupları 1950'lerin ortalarında, Stalin kültürünün feshiyle başlatılan destalinizasyon sürecine katılmak zorunda bırakılmıştır. Ancak bu genel olarak zorlayıcı bir yaptırım uygulamaya gerek kalmadan yapılmıştır. Stalin yönetimi sırasında Marlen Hutsiyev ve Lev Kulidzhanov, Cengiz Aytmatov gibi babalarını tasfiyede kaybeden öğrenciler gönüllü olarak bu akımın neferleri olmuşlardır (Prokhorov, 2001:11). Ünlü yönetmen Grigoriy Çuhray *“Eğer Kruşçev olmasaydı 1 filmim bile çıkmazdı. Nasıl ki Yekatarina Furtseva kültür bakanlığına bir ışık gibi doğduysa Kruşçev’de geçmişte olan ve olacaklara bir ışıktı. Aslında Stalin döneminde olduğu gibi Kruşçev’e de raporlar sunuluyordu ama o yalnızca iyileri görüyordu, bunu tercih ediyordu.”* sözleriyle hem Kruşçev’e olan minnetini dile getirmiş hem de Kruşçev dönemindeki kontrol mekanizmasının nasıl çalıştığını özetlemiştir (Млечин, 2017:356-359).

Ulus sinemasında yaşanan bu gelişmelerle özellikle 1960’dan sonra yeni yapımcılar tarafından Sovyetler Birliği’nde halkların dostluğu temelli ulusal farklılığı vurgulayan bir sinema inşası fikri geliştirilmiştir. Böylece Stalin döneminde görmezden gelinen ulusal farklılıkların temsil edildiği ama yeterli olmayan bir ulus sineması inşa edilmiştir. Bu akım Brejnev döneminde yaşanan durgunluğun etkisine girmiş ancak

yaklaşık 10 yıl sonunda Sovyetler Birliği'nde yaşanan Glasnost ile milliyetçi hareketler desteğiyle kaldığı yerden devam etmiş ve bu süreçte olgunlaşmıştır. Yaşanan bu durum ülkedeki cumhuriyetleri katı çizgilerle birbirinden ayırmış ve bunun en büyük tezahürü sinemada görülmüştür (First, 2008:5).

Tüm bu bilgiler ışığında Kruşçev döneminde Stalin döneminden farklı olarak Sovyet sinemasında yeni bir sinema sanat anlayışının ortaya çıktığı görülmektedir. Sovyet sinemasında Lenin ile başlayan sosyalist gerçekçilik akımı, Stalin yönetimine uymamış ve sinemada tek bir sanat anlayışı hâkim olmuştur. Daha çok 1934'den sonra kabul gören bu anlayış toplumcu gerçekçilik akımı olarak adlandırılmıştır. Sanatın anlamından çok neyi yansıttığına odaklanan bu akım Kruşçev dönemi reformları çerçevesinde eleştirel yönde evrilmiştir. Hem yasaklı sinemacıların dönmesi hem de yeni sinemacıların yetiştirilmesiyle filmlerde tıpkı edebiyatta olduğu gibi eleştirel gerçekçilik akımı etkisi yaşanmıştır. Ancak Kruşçev döneminde yaşanan bu dalgaya tam bir isim koyulmamış, Sovyet sinemasında Kruşçev dönemi göreceli dönem olarak kalmıştır.

2.2. Edebiyat

Edebiyat, Sovyetler Birliği'nde Leninist normlar doğrultusunda toplumun kültürel seviyesini ileriye taşımada öncü rol üstlenmiştir. Ancak 1920'lerdeki bu ruh 1940'ların sonuna gelindiğinde neredeyse yok olmuştur (Condee, 2000:161). Stalin döneminde entelektüellerin yaratıcılık yetenekleri gücün gizli ilerlemesine hizmet eden propagandadan ibaret olmuştur. Stalin onlara kendi politikasından biraz farklı olan sanat mutfağı oluşturmuş ancak tüm yemekler onun tariflerine göre yapılmıştır (Хрущев, 2010:175). Böyle bir ortamda Stalin'in kısıtlamaları ile Sovyetlerin kültürel alanda yaşadığı "altın çağ" sona ermiş ve hayatın her alanı revize edilmiştir (Hagen, 1996:284). Stalin sisteminin hayatın tüm alanlarını etkisi altına alması ve her alanda başarı görme arzusu toplumu iyisiyle, kötüsüyle gerçekçi bir şekilde betimleyen, sorunlara işaret eden edebi eserler üretilmesine müsaade etmemiştir. Stalin'in ölümünden hemen sonra ise Sovyet entelektüel yaşamı farklı bir döneme girmiştir (Кудий, 2016:222).

2.2.1. Edebi eserlerde çözülme

Yapılan değişiklikler ilk etapta her alana nüfus etmese de ilk günden itibaren Kruşçev'in çevresindekilerle kurduğu ilişkide Stalin'den farklı olduğu görülmüştür.

Bunun en belirgin örneği iki liderin yazar ve sanatçılarla kurduğu ilişki tarzında kendisini göstermiştir. Stalin onlarla adeta kedinin fareyle oynadığı gibi oynarken, Kruşçev entelektüel toplantıları düzenleyerek onların fikirlerini, sorunlarını dinlemiştir (Хрущев, 2010:144, 174). Kruşçev'in bu tavrı elbette yazarların yaratıcılık yönünü etkilemiştir. Onlara verilen değer ve özgür alanın genişletilmesiyle, yazarlar eserlerinde bireyin önemini, duygusal yaşamın gerçekliğini tekrar ele almaya cesaret etmiştir. Sanatçılar gerçek konulara yönelmiş ve kendilerini tutkuyla ifade edebilmişlerdir.

Özellikle 1953-1955 yılları arasında yoğun olarak hissedilen çözülme hakkında birçok eser yazılmıştır. Bu 3 yılda olanları Halk Şairi ve Edebiyatçı Pan Tvardovskiy Noviy Mir dergisinde yayınlanan makalesinde, Yazar, Gazeteci ve Tarihçi olan İlya Erenburg'un Ottepel (Оттепель) hikayesinde özetlemiştir. Makalede geçmiş yıllarla kıyaslayarak Sovyet kültürü ve biliminin uluslararası bağımsızlığından ve gücünden bahsedilmiştir (Медведев, 2006:188). Keza 1962 yılında yayınlanan Yuriya Bondaryev'in Tişina (Тишина) romanı da bu dönem yapılanların kanıtı niteliğinde olmuştur. Stalin döneminden oldukça sert bahseden eser, 6 yılda ülkenin neredeyse tanınmayacak kadar değiştiğini, Stalin yönetiminde isyan sayılabilecek şeylerin Kruşçev döneminde onaylandığından bahsetmiştir (Хрущев, 2010:781).

Yaşanan tüm olumlu gelişmelere rağmen Stalin dönemindeki ruhsuz bürokrasiye saldırarak yeni nesil ruhunun sesi olan Vladimir Dudintsev'in 1956'da yayınlanan Ne Hlebom Yedinim (Не хлебом единым) adlı romanı (Kenez, 2006:191) verilen özgürlüğün hiçbir zaman sınırsız olmadığını göstermiştir. Eserinde ilk kez Stalin döneminde haksız yere yapılan baskılardan bahseden Dudintsev'e karşılık olarak 1957 Mart ayında Kruşçev'in yönlendirmesi ile Komünist Dergisi'nde sert bir yazı yayınlanmıştır (Медведев, 2006: 190-191). Yine de yaşanan olumsuzluğa rağmen Yazar Vladimir Dudintsev dışında Aktör Vsevolod Meyerhold, Yazar Boris Pilyank, Gazeteci-Yazar İsaak Babel ve Gazeteci-Yazar İvan Katayev gibi reformcular icraatlarıyla reformları desteklemiş ve sürece katkıda bulunmaya devam etmişlerdir (Кудий, 2016:222).

Sovyet kültürünün gelişiminde edebiyat-sanat eleştirileri oldukça büyük rol oynamıştır. Halkın manevi dünyası ve komünizm inşasında rolü giderek daha da önemli

hale gelmiştir. Edebiyat-sanat eleştirilerinde Marksist-Leninist gelenek gelişimi doğrultusunda kesin değerlendirmeler, derinlemesine sosyal analizler, yeteneklere, sanata dair verimli analizler yapılmıştır (Голиков, 1975:286). Özellikle 1956-1961 yılları arasında sansür baskısının kalkmasıyla (Бюффа, 1990:505) bu analizlere devam edilmiş ve 1962 yılında SSCB’de Stalin dönemi dogmalarının değerlendirildiği, kolektif toplum ve sanayileşme tarihini daha nesnel olarak vurgulayan, aynı zamanda da Stalin’in ve onun yakın yardımcılarının daha önce kamuoyu tarafından bilinmeyen suçlarına dair belirli gerçeklere dayanan kitaplar, makaleler yayınlanmaya başlanmıştır (Медведев, 2006:338). 1962 Haziran’ında Sergey Mihalkov’un Fitil (Фитиль) adlı hiciv sinema dergisi de bu yayınlardan biridir. Şimdi çok sıradan bir haber gibi gelen bu olay o dönem büyük yankı uyandırmıştır. Dergide Stalin döneminde gösterilmeyen ya da daha doğru ifadeyle gösterilemeyen eksiklikler ortaya konmuştur. Dahası bir de bu eksiklikler üzerinde konuşma imkânı sağlanmıştır. Elbette derginin eksikleri olmuş ama bu küçük sorunlar sağlanan özgürlük alanının gölgesinde kalmıştır (Хрущев, 2010:830).

2.2.2. Ulus kültür inşasına katkı

Stalin’in 1930’ları ile Kruşçev’in 1950’leri karşılaştırıldığında birbirinden tamamen farklı 2 iki dönem karşımıza çıkmaktadır. Kruşçev dönemi Stalin döneminde tahrip edilen kültürel ve entelektüel figürlerin yeniden ortaya çıkarılmaya çalışıldığı, Sovyet tarihindeki “altın çağ”ın hatırlandığı dönem olmuştur (Hagen, 1996:286). Çözülme döneminde Stalinizminden dolayı ara verilen kültürel ulus inşa projesinin devam etmesi amaçlanmıştır. Gürcistan, Litvanya ve Ukrayna’daki yazar sendikaları, Rusça dışındaki dillerde yapılan yayınların genişletilmesi için başvuruda bulunmuş ve sanat ve edebiyat alanlarıyla ilgili tematik materyal üzerinde özel haklar talep etmişlerdir (First, 2008:4). Bu talepler karşılıksız kalmamış Sovyetler Birliği’nde edebiyat ve sanat alanında basılan mevcut kitap, makale ve denemelere folklor, diğer dillerden tercümeler, yazarların kişisel yazıları gibi başka bölümler eklenmiştir (Henley, 1958:203). Ulus bazında bakılan bu sorunlar etnik farklılığın tanınmasına katkıda bulunmuştur. Stalinizmin sanattaki etkilerinin üstesinden gelme çabaları içerisinde özellikle yazarlar, edebiyat eleştirmenleri temsillerde gerçeği yansıtmaya gayreti içerisinde girmişlerdir (First, 2008:8).

Kruşçevle her yeni yıl peşi sıra birtakım değişiklikler getirmiştir. 1956 yılında eski düzenlemeler iptal edilmiş, vatan hainliği ile suçlanan, sonsuza dek unutulacak isimler geri döndürülmüştür. 1937-1955 yılları arasında kamplarda ve hapishanelerdeki mahkûmların geçmişteki davaları toplu ve hızlı bir şekilde yeniden gözden geçirilmiştir. Kruşçev'in teklifi üzerine kamplardaki, sürgündeki mahkumlar için 90'dan fazla özel komisyon oluşturulmuştur. Komisyonun kararıyla aralarında yönetmenlerin, yazarların bulunduğu kurşunlanan birçok kişiye ölüm sonrası rehabilitasyon yapılmıştır (Медведев, 2006:102, 137). Ölen yazarlara iade-i itibarın verilmesi, kamplardan dönenlerin rehabilite edilmesi edebiyat alanının özgürleşmesine katkıda bulunmuş ve insanları cesaretlendirmiştir (Kenez, 2006:192). Ölmüş olan yasaklı yazarlar gazetelerde haber olmuştur. Onlardan birisi de Dostoyevski'dir. Dünya edebiyatında eserleri klasikler arasında yer alan Dostoyevski, Stalin döneminde gerici olarak görülmüş ve eserleri basılmamıştır. 9 Şubat 1956'da ise Dostoyevski'nin 75. ölüm yıldönümü münasebetiyle İzvestiya Gazetesi'nde hakkında haber yayınlanmıştır. Üstelik haberde yazardan büyük Rus yazar olarak bahsedilmiştir. 10 Şubat'ta ise Dostoyevski'nin evi müzeye çevrilmiştir (Хрущев, 2010:332, 849, 1057).

Çözülme dönemi edebiyatının en karakteristik özelliklerinden biri de 30'lu, 40'lı yıllarda basılmayan eserlerin yeniden basılması (Боффа, 1990:495) ve edebiyat ve sanat dergilerinde yaşanan ciddi artıştır. Edebiyat dergisi Yunost (Юность), İnastrannaya Literatura (Иностранная Литература), Naş Sovremennik (Наш Современник), sinema dergisi Ekran (Экран) bunlardan başlıcalarıdır. Bu dergiler entelektüellerin ilgi odağı olmuştur. Çıkarılan yayınlarda Stalin sosyal realizminin yutturmacaları olmadan, gösterişsiz, abartısız bir Sovyet hayatı gösterilmiştir. Bu süreçte hayatın şatafatlı kahramanlıklardan, kasıtlı acıtasyonlardan arınması sinemada, tiyatrodaki, edebiyatta ve resimde temel kültürel bir araç haline dönüşmüştür (Кудий, 2016:221).

1940'larda sansür nedeniyle kapatılan edebiyat dergilerinin yeniden yayınlarına başlamasıyla unutulmayan yazarlar geri dönerken, edebiyat dünyasına yeni yazarlar girmiştir. Yasaklı yazarların, şairlerin mesleklerine geri dönmeleri meydanlarda kutlanmış, şairler şiirlerini meydanlarda toplanan binlerce kişiyle okumuştur (Хрущев, 2010:332, 849, 1057). Böylece Kruşçev sayesinde geçmişteki birçok mükemmel edebiyat

ve sanat eseri okuyucuya ve izleyiciye yeniden ulaşma şansı yakalamıştır (Млечин, 2017: 356).

2.3. Dil

Lenin döneminde Sovyetler Birliği'nin dil politikaları Rus olmayan vatandaşların ana dillerini kullanmalarına devam etmeleri yönünde olmuştur. Stalin dönemine gelindiğinde bu politika ters düz edilmiş ve aşırı Sovyetçiliğin göstergesi olan herkes için ikinci anadil Rusça vurgulanmıştır. Kruşçev döneminde de Rusça halen zorunlu dil olmaya devam etmiştir. Ancak bir farkla; Lenin döneminde olduğu gibi ulusların ana dilleri görmezden gelinmemiştir. Nihayetinde Sovyet Birliği'nin geniş coğrafyasında Türkmen, Kazak, Özbek, Tacik ve Kırgız gibi 100'den fazla farklı etnik gruptan olmak üzere 51 milyon kişi yaşamıştır (Tyson, 2009:7-8, 19).

2.3.1. Ana dilde eğitim

Çözülme döneminde etnik gruplar yok sayılmamış ve 1959 yılında eğitim alanında çıkarılan yasa ile halk kendi anadilinde eğitim almaya başlamıştır. Bu süreçte ülkede 57 dilde eğitim sürdürülmüştür (Голиков, 1975:242). Böylece 1938 yılında herkesin Rusçayı öğrenmesini zorunlu kılan yasanın ardından çıkarılan eğitim yasası sayesinde ebeveynlere çocuklarının eğitim dilini seçme özgürlüğü sunulmuştur (Glenn, 1999:83). Ancak bu yasanın çıkarılması da Sovyetlerdeki Rusça üzerinden yapılan dil politikasını değiştirmeye yetmemiştir. Çünkü herkes ikinci bir dil olarak Rusça öğrenmek zorundayken, anadili Rusça olanlar başka bir cumhuriyette yaşasalar bile yerel dili öğrenmek zorunda kalmamıştır. Dolayısı ile de çıkarılan eğitim yasası ana dilde eğitime imkân tanırken, aynı zamanda da Rusçanın bilinirliğini yükselten bir eğitim reformuna dönüşmüştür (Suny, 1998:410).

2.4. Din

Kruşçev iktidarında dine yönelik baskı tamamen bitmese de Stalin dönemindeki kadar da sert olmamıştır. Ülkede mevcut Stalin ideolojisinin Lenin normları üzerinden güncellenmesinin bir göstergesi olarak devlet, vatandaşına böyle bir müdahalede bulunmamıştır. Bu yumuşama Kruşçev döneminde azalarak da olsa yapılmaya devam eden din karşıtı, ateist kampanyaların Brejnev döneminde neredeyse bitmesini sağlamıştır (Fedorov, 2017:336-337).

2.4.1. İnanç alanında yumuşama

18 Nisan 1959 yılında politikacı A. Şelenin Kruşçev'e bazı bilim adamlarının ve sanatçıların kilise hayatına katılımlarının olduğu ve onlara karşı uygun önlemler alınmasına dair önerilerin yer aldığı, ülkedeki dini yapının ilerleyişine dair bir rapor sunmuştur. Ancak Kruşçev bunu sadece dinlemiş ve bir daha gündemine dahi almamıştır (Хрущев, 2010:630). Kruşçev'in dine karşı keskin olmayan tavrı din konusunda bir yumuşama sağlamıştır. Filmlerde izleyicinin daha önce hiç alışkın olmadığı dini sahneler yer verilmiştir. Bu dönemde yapılan filmlerde İncil ve özellikle Yeni Ahit kullanılmıştır. Örneğin Gürcü yönetmen Eldar Şengelaya'nın Niko Pirosmeni'nin hayatını anlatıldığı film İncil okunmasıyla başlamıştır. İncil'den alınan küçük kıssalar aracılığıyla hem bireyin hem de toplumun yaşamına dini motiflerle bir anlam kazandırılmıştır. Yine bu dönem ünlü yönetmen Tarkovski, Andrey Rublev (Андрей Рублев) filminde kahramanının hayatını temsil etmek için bir anlatım biçimi olarak Yeni Ahit imgesini kullanmıştır. Böylece dini semboller filmlerde yeni bir yaşam ve masumiyet olgularının temsilleri olarak yer almaya başlamıştır (Prokhorov, 2001:19-20).

30 Mart 1961 yılında dini alanda Stalin dönemi için büyük bir adım sayılacak Rus Ortodoks Kilisesi dünya kiliseler birliğine katılmıştır. Stalin döneminde kiliseler tamamen hayattan izole olarak varlık gösterirken, Kruşçev döneminde durumları giderek daha da iyileştirilmiş hatta dış ilişkiler bile kurabildikleri bir ortam oluşturulmuştur (Хрущев, 2010:747).

Tüm bu bilgilerin aksine Зиберт (2018:21)'e göre 1950'lerin sonunda Çözülme dönemi dokusuna aykırı bir şekilde Stalin dönemindeki gibi kilise kapama furyası yaşanmıştır. Bu durum insanları yasadışı din faaliyeti yürütmelerine teşvik etmiştir. Ancak Çözülme döneminin etkisinden olsa gerek din adamları 1929'da Stalin döneminde alınan karardaki gibi sivil haklardan mahrum edilmemiştir (Полозова, 2014:21). Hristiyanlara kısmen de olsa tanınan özgür alan başka dinlere tanınmamıştır. O dönem faaliyet gösteren camilerin çoğu kapatılmıştır. Bununla da kalınmamış, kitle iletişim araçlarında Müslümanlık karşıtı propaganda serbest bırakılmıştır. Özellikle Müslüman cumhuriyetlerde İslam karşıtı eserler yayınlanmıştır. İslam karşıtı propagandalar azalarak da olsa Brejnev'in ölümüne kadar devam etmiştir (Файзрахманов, 2009:30).

Kruşçev döneminde dini hayata karşı gösterilen tavır günümüz şartlarında inanç özgürlüğü ile uyuşmasa da Stalin dönemi ile kıyaslandığında önemli reformlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak Kruşçev dönemine yaşanan kırılma sayesinde gelecekte yaşanacak özgürlüklerin temelleri atılmıştır.

2.5. Sanat ve Spor

Sovyetlerin kurulduğu daha ilk günlerde halkın kültürel ve sanatsal değerlerinin korunması için önlemler alınmış, birçok kraliyet sarayı, aristokrat konakları herkese açık sanat müzelerine, ulusal basımevlerine ve eğlence yerlerine dönüştürülmüştür. Sosyalist kültürün temel şekillendirilmesi ve gelişimi sosyal-ekonomik reform temelli olarak Komünist Parti kontrolünde sürdürülmüştür (Голиков, 1975:282). Bu duruma paralel olarak Çözülme döneminde Stalin döneminde yasak bölge sayılan Kremlin 1953'ün sonunda halka açılmıştır. Sarayda 1954 yılında çok büyük çapta genç balosu düzenlenmiş ve o günden sonra da Moskovalı gençler için Kremlin'de balo bir gelenek haline gelmiştir (Медведев, 2006:103).

Çözülme döneminde sanat alanında birbiri ardına gerçekleştirilen reformlar sayesinde baskı altında olan sanat dalları kurtarılmıştır. Bu dönem çok değil 3 yıl öncesinde kimsenin konuşamayacağı gelişmeler yaşanmıştır. 10 Ocak 1956'da Moskova'ya Zveri Men Amerikan Operası turneye gelmiştir. 6 Eylül'de Leningrad'da, 8 Eylül'de Moskova'da ABD'den gelen Boston Senfoni Orkestrası konser vermiştir (Хрущев, 2010:332, 354). Böylece yıllar sonra bir ilk yaşanmış, ülkede Rus, Amerikalı ve Doğu Avrupalı nadide bestecilerden oluşan senfoni orkestrasının sesi duyulmuştur (Кудий, 2016:222).

15 Nisan 1956 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ilk tiyatro oyunu oluşturulmuş ve onu takiben Kremlin Tiyatrosu açılmıştır (Хрущев, 2010:352). Birçok yazar, artist ve bilim insanının yurtdışına çıkma imkânı bulmasıyla da ünlü Sovyet tiyatrocuları düzenli olarak turneler düzenleyebilmiştir. Sovyetler Birliği'nin uluslararası organizasyon UNESCO'ya girmesiyle ülkede kültürel hayatta belirgin olarak bir değişim yaşanmış, batıdan filmler, müzikaller gelmeye başlamıştır (Медведев, 2006:188). Sanat alanında ilk kez 1920-1930'larda yapılan ancak daha sonrasında sosyalist gerçekçiliğin dokusuna uymadığı gerekçesiyle yasaklanan müze odalarında sanat fuarları 1962 yılında

yeniden düzenlenmeye başlanmıştır. Bu adeta tüm bir çağın keşfi niteliğinde olmuştur (Кудий, 2016:222).

Çözölme dönemi sporda da birçok başarı getirmiştir. 1956 yılında Melbourne’da gerçekleştirilen olimpiyat oyunlarında SSCB takımı profesyonel düzeyde, 37 altın, 29 gümüş ve 32 bronz olmak üzere toplam 96 madalya kazanmıştır. Günümüze kadar gelenekselleşerek gelen Avrupa futbol şampiyonasının ilkinde, 1958 yılında şampiyon olmuştur. Aynı organizasyonun 1964 yılında düzenleneninde ise ikinci olmuştur (Агаджанян, 2015:88).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KRUŞÇEV DÖNEMİ SOVYET SİNEMASINDA KÜLTÜREL KİMLİK GÖRÜNÜMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ

Lenin'in Sovyet insanı yaratma idealiyle başlayan Sovyetler Birliği Stalin'in iktidara geçmesiyle bam başka bir çehreye bürünmüştür. Sosyalizm düsturu altında Sovyetler Birliği'nde yer alan halklar tek tipleştirilmeye zorlanmış, tamamen dışarıya kapatılmıştır. Bu durumu sorgulayanlar, eleştirenler ise canları pahasına susturulmuştur. Stalin'in ölümünün ardından Kruşçev iktidarıyla gelen bahar havası bir nebze Stalin kültürünü eritmeyi başarsa da uzun vadede neler olacağı tahmin edilemediği için geleceğe dair tedirginlik devam etmiştir. Baharda havanın bir ısınıp bir soğumasından esinlenilerek dönemin adının metaforik olarak çözülme olması bundandır. Çözülme döneminde yaşanan bu durum elbette sinemada da etkisini göstermiştir. Çünkü sinema bir sanat dalı olmasının yanı sıra içerisinde yer aldığı toplumla etkileşim halinde olan bir kültür ürünüdür. Bu yönüyle de o dönem çekilen filmler, iktidar yapısındaki değişimlerden etkilenecek yer verdiği temsiller aracılığıyla tarihsel belleğe veri kazandırarak dönemin yapısını okuyabileceğimiz metinlere dönüşmektedir.

Sovyet iktidarının totalitarizmden otoriterizme evrilmesiyle Sovyet sinemasında tek tipleşmiş, sıkı sansürden geçen filmlerin yerini daha modern, yeni arayışların olduğu filmler almıştır. Ayrıca çözülme sinemasında çalışmamız açısından da önem arz eden sinematografik örgütlenmeye imkân verilmiş ve bunun sonucunda Sovyetler Birliği bünyesindeki cumhuriyet birliklerinde ulus sinemaları doğmuştur. Bu sayede uluslar sınırlı da olsa gerçek hayatlarını yansıtabilecekleri bir aracın sahibi olmuşlardır.

Tüm bu bilgiler ışığında Çözülme dönemi Sovyet sinemasında yer alan kültürel kimlik görünümleri araştırmanın genel çerçevesini oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında Sovyet sinemasını oluşturan Slav, Baltık, Moldova, Orta Asya ve Transkafkasya sinema gruplarından birer film seçilerek toplamda 5 film çözümlenmiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Çalışmanın genel olarak amacı Sovyetler Birliği'nde Kruşçev'in iktidara geçmesiyle ekonomik, politik ve kültürel boyutta yaşanan kırılmaları ortaya koyarak, bu durumun sinemaya kültürel kimlik temsilleri bağlamında nasıl yansıdığını incelemektir. Ayrıca cumhuriyet birliklerinde Çözülme döneminin etkisiyle doğan ulus sinemalarının yapısının ve özelliklerinin incelenmesi de çalışmanın amaçları arasında yer almaktadır.

Sovyetler Birliği'nde Stalin'le başlayan demir perde politikaları dünya gözünde Sovyetleri kapalı kutuya çevirmiştir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından araştırmacılar için oldukça cazip bir alan olan Sovyetler Birliği'ne dair birçok çalışma yapılmıştır. Ancak yapılan çalışmalara özellikle Türkçe literatür kapsamında bakıldığında Kruşçev dönemine ilişkin çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmüştür. Literatüre Çözülme dönemi sineması çerçevesinde bakıldığında ise durum değişmemekle birlikte çalışma sayısının daha da azaldığı görülmektedir. Bu nedenle çalışma literatür kısmında Kruşçev dönemi sosyal yapısına ve 15 cumhuriyet birliğinin sinema tarihine dair orijinal kaynaklardan sunduğu verilerin Türkçe literatüre sağlayacağı katkı nedeniyle önem arz etmektedir. Kruşçev dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümlerinin ve bu görünümlerin 5 sinema grubu içerisinde kıyaslanarak ortaya konulması bakımından önemlidir. Ayrıca çalışmanın analiz kısmında cumhuriyet birliklerinin kendi sinemalarında kültürel kimlik görünümlerinin incelenmesi de alana sağlayacağı katkı bakımından önem taşımakta ve çalışmanın ileride bu konuda yapılacak araştırmalara fikir verebileceği düşünülmektedir.

1.2. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Çalışma Kruşçev dönemi Sovyet sinemasını kapsamaktadır. Bu kapsamda Sovyet sineması Slav, Baltık, Orta Asya, Moldova ve Transkafkasya olmak üzere gruplara ayrılmış ve analiz etmek üzere bu gruplardan birer film seçilmiştir. Dolayısı ile çalışma seçilen 5 film ile sınırlıdır.

1.3. Araştırmanın Metodolojisi

Çalışmada kültürel kimlik görünümlerinin filmlerde temsilini analiz ederken kültürel çağrışımların ve toplumsal bilginin gösterilenlere nasıl yansıdığını anlama çabası içerisinde olan göstergebilimsel çözümleme yöntemi ve görünümlerin daha sistematik ele

alınabilmesi amacıyla içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca film çözümlemelerinde filmin anlatı yapısı ve mizansen, görüntü yönetimi, kurgu ve ses olmak üzere anlatım yapısı da ihmal edilmemiştir.

Çalışmada belirlenen metodoloji doğrultusunda aşağıda yer alan araştırma sorularına yanıtlar aranmıştır:

- Çözülme dönemi Sovyet sinemasının genel özellikleri nelerdir?
- Çözülme dönemi Sovyet sineması hangi sinematografik akımdan, nasıl etkilenmiştir?
- Dönemin ideolojisi filmlere nasıl yansımıştır?
- Çözülme dönemi Sovyet sinemasında ideolojik stereotiplere yer verilmiş midir?
- Çözülme dönemi Sovyet sinemasında hangi ideolojik stereotiplere yer verilmiştir?
- Çözülme dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümü temsil edilmiş midir?
- Çözülme dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünüm süreleri ne kadardır?
- Çözülme dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümü nasıl temsil edilmiştir?
- Çözülme dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümünden hangilerine ağırlık verilmiştir?
- Çözülme dönemi Sovyet sinemasında temsil edilen kültürel kimlik görünümü ne ifade etmektedir?

1.3.1. İçerik analizi

Ortaya çıkışı 16. yüzyıla uzanan içerik analizi basın ve propaganda araştırmalarında ilk sistematik verilerin 1940'lı yıllarda Laswell tarafından oluşturulmasıyla verilerin nesnel, nicel ve sistematik betimlemesini amaçlayan analiz tekniği olarak kabul görmüştür (Bilgin, 2006:4). Gazete analizleriyle başlayan içerik analizinin zaman içerisinde en sık kullanılan yöntemlerden biri olmasında kitle iletişim araçlarının giderek yaygınlaşması ve Berelson'un 1952 yılında yayınladığı İletişim

Araştırmalarında İçerik Analizi (Content Analysis in Communication Research) adlı kitabı büyük katkıda bulunmuştur (Berelson, 1952). İletişim çalışmalarında sinema filmi, radyo programları, gazete ya da televizyon haberleri olarak karşımıza çıkan içerikler çözümlenirken medyanın dokusunu ve eğilimlerini göstererek resmetme; medya içerik üreticilerini, amaçlarını ve politikalarını yani sahiplik politikalarını açığa çıkarma; medya içeriklerini gerçeği yansıtan içeriklerle karşılaştırma; belirli grupların nasıl temsil edildiğini değerlendirme ve medya etkilerini ortaya koyarak medya etki araştırmalarına destek olmak amaçlanmaktadır (Geray, 2014:137-138). İçerik analiz yönteminde kullanım amacına ve araştırılacak konuya göre frekans, ilişki, kategorisel, değerlendirici, kapalılık, vokabülerin zenginliği, okunabilirlik, özetleyici, açıklayıcı, yapısal, duygusal yön, semantik ve niyet-güdü çıkarımları için içerik analizi olmak üzere farklı teknikler bulunmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmada içerik analizi tekniklerinden olan mesajın belirli kriterlere (kültürel kimlik görünümüne) göre kategorilerin ve gruplandırmaların yapıldığı kategorisel analiz tekniğine ve bu kategorilerde ortaya çıkan öğelerin sayısal, yüzeysel ve oransal sıklıklarını tespit etmeye yarayan frekans analizi tekniğine başvurulmuştur (Bilgin, 2006:18).

Kategorisel analiz tekniği kapsamında çalışmanın literatür kısmında yer alan; artefakt, toplumsal değer, tören ve toplantı, kahraman ve hikâye, örf olmak üzere 5 kültürel kimlik görünümü üzerinden iki araştırmacı tarafından kodlama cetveli oluşturulmuş ve kodlamalar iki araştırmacı tarafından kodlanmıştır. Yalnızca her iki kodlayıcının onayladığı birimler kategorilere alınmıştır. Kodlayıcıların birinin onaylamadığı birimler kodlamaya dahil edilmemiştir. Kültürel kimlik görünümüne ait kodlama cetvelleri aşağıda yer alan tablolarda belirtilmiştir.

Tablo 3.1. Artefaktlara dair kodlama cetveli

Genel Kategori	Özel Kategori
Mimari	
Kamusal alan	Park, meydan, politeknik enstitüsü, sergi, üniversite, deniz, pazar, bar, iskele, tren garı, sokak, stadyum, inşaat alanı, motosiklet gösteri yeri, doğum evi, restoran, dağ/tarla, mahkeme, dere/dere kenarı, okul/okul bahçesi, mahalle, yayla, göl kenarı, bakkal, yol
Özel alan	Ev, kamyonun içi, evin bahçesi, Kazak çadırı, Kazak çadırı bahçesi
Bilim ve Teknoloji	
Teknolojik aletler	Televizyon, metro, fabrika, trafik lambası, telefon kulübesi, telefon, asansör, gazete, kamera, ses kayıt cihazı, fotoğraf makinesi, değirmen, tren, gemi, pikap, radyo
Meslek	Asker, kitapçı, fabrika işçisi, trolleybüs biletçisi, boyacı, sigara satıcısı, ayakkabıcı, denizci, doktor, bira satıcısı, pazarcı, polis, biletçi, fotoğrafçı, askeri müzisyen, ayakkabı boyacısı, dansçı, inşaat işçisi, berber, balıkçı, motorcu, asker, bilim insanı, piyangocu, taksici, hemşire, seramik satıcısı, sokak temizlikçisi, trafik polisi, matsoni satıcısı, tüccar, muhtar, hâkim, denizci asker, demirci, öğretmen, müdür, hademe, astronot, çoban, kitapçı, bakkal

Manevi kültürün unsurlarından beslenerek ortaya çıkan artefakt insan eliyle yapılan mimari, sanat eseri, aletlerin yanı sıra o toplumun sahip olduğu teknolojiyi de kapsayan kültürün maddi boyutudur (Köse, Tetik vd., 2001:223). Buradan yola çıkılarak yukarıda yer alan Tablo 3.1. Kodlama cetvelinde filmde bulunan artefaktlar mimari ve bilim ve teknoloji unsurları çerçevesinde kodlamaya tabi tutulmuştur.

Mimari kategorisi değerlendirilirken ekonomik verimlilik ilkeleri ve mekanik işlerliğinin yanı sıra manevi ve iletişimsel değerler de hesaba katılmalıdır (Baştan,

2017:77). Zaten kültürel olarak toplumsal anlamı da bu noktada ortaya çıkmaktadır. O halde mimari yapıya toplumsal, işlevsel ve kültürel olarak bakıldığında kamusal ve özel alan ayrımı yapmak gerekmektedir. Değerler için bir tür pazar olan kamusal alanın ne ifade ettiği ancak özel alanın anlaşılmasıyla idrak edilecektir (Özbek, 2004:443). Orta çağ Avrupa toplumlarında feodal yapının ortaya çıkması kullanımı bugünden farklı olarak kamusal otorite ihtiyacından kaynaklı kamu ve özel alan ayrımını gerekli kılmıştır. Süreç içerisinde 16. yüzyıl itibariyle kamusal alan insanların katılımıyla somutlaşan mekanlara yani her şeyden önce tüm vatandaşlara erişim garantili toplumsal yaşam alanlarına dönüşmeye başlayarak liberal kamusal alan halini almıştır. Habermasçı bakış açısıyla ifade edecek olursak kamusal alan bireylerin özel alanlarından dışa çıkarak söylemsel etkileşim alanına dönüşmüştür (Habermas vd. 1974:50-51). Söylemsel etkileşim alanlarında fikirlerin üretildiği, eleştirilerin yapıldığı mekanlar her ne kadar fiziksel sınırların ötesinde bir alan olarak karşımıza çıksa da geleneksel kamusal mekanların varlığı inkâr edilemeyecektir. Bu bilgiler ışığında mimari kategorisinde yaşam mekanları kamusal ve özel alan olarak ikiye ayrılmıştır. Çözümlemede kamusal alan park, meydan, politeknik enstitüsü, sergi, üniversite, deniz, pazar, bar, iskele, tren garı, sokak, stadyum, inşaat alanı, motosiklet gösteri yeri, doğum evi, restoran, dağ/tarla, mahkeme, dere/dere kenarı, okul/okul bahçesi, mahalle, yayla, göl kenarı, bakkal ve yol; özel alan ise ev, kamyonun içi, evin bahçesi, Kazak çadırı ve Kazak çadırı bahçesi olarak mimari kategorisi başlığında kodlanmıştır.

Bilim ve teknoloji alanında yaşanan gelişmeler toplumsal dönüşümleri beraberinde getirerek gündelik hayat pratiklerini doğrudan etkilemektedir. Bilimin ve teknolojinin getirdiği yenilikler bireylerin yaşam tarzının göstergesi olan meslekleri ortaya çıkarmış ya da yok etmiştir. Toplumun işleyiş düzeninin bir nevi göstergesi olan meslek ekonomik boyutunun yanı sıra toplumsal etkileşimde son derece önemli rol oynamaktadır (İlhan, 2008:314). Buradan yola çıkılarak çalışmada bilim ve teknoloji kategorisi teknolojik aletler ve meslek olarak ayrılmıştır. Çözümlemede teknolojik aletler kategorisi o dönemin teknolojik aletleri baz alınarak oluşturulmuştur. Bilim ve teknoloji kategorisinde yer alan teknolojik aletler çözümlemede televizyon, metro, fabrika, trafik lambası, telefon kulübesi, telefon, asansör, gazete, kamera, ses kayıt cihazı, fotoğraf makinesi, değirmen, tren, gemi, pikap ve radyoyla kendisini gösterirken; meslekler asker,

kitapçı, fabrika işçisi, trolleybüs biletçisi, boyacı, sigara satıcısı, ayakkabıcı, denizci, doktor, bira satıcısı, pazarcı, polis, biletçi, fotoğrafçı, askeri müzisyen, ayakkabı boyacısı, dansçı, inşaat işçisi, berber, balıkçı, motorcu, asker, bilim insanı, piyangocu, taksici, hemşire, seramik satıcısı, sokak temizlikçisi, trafik polisi, matsoni satıcısı, tüccar, muhtar, hâkim, denizci asker, demirci, öğretmen, müdür, hademe, astronot, çoban, kitapçı, bakkal olarak yer almıştır.

Tablo 3.2. Toplumsal değerlere dair kodlama cetveli

Genel Kategori	Özel Kategori
Saygı	Kadına saygı, saygısızlık, geçmişten kalanlara saygı
Yardımlaşma	Erkeğin kadına yardımı, kamyon şoförünün çocuğa yardımı, ayakkabı boyacısının çocuğa yardımı, komşu yardımlaşması
Paylaşma	İnşaat işçisinin yemeğini paylaşması, köylü çocuğun karpuzu paylaşması
Hitap şekli	Amca, madam, siz, teyze, dede, beyefendi
Değer yargısı	Köylü-şehirli ayrımı
Uygun Görülmeyen Davranış	Muhbirlik, korumacı annelik, yalancı şahitlik yapmak, duyarsızlık, mazluma kötülük etmek, şiddet, hırsızlık

Bir toplumun paydaşlarının neyi iyi, neyi kötü tanımladığını, neye inandığını belirleyen ve daha sonrasında da gelecek nesillere toplumda kabul görme hususunda kılavuzluk eden şey toplumsal değerlerdir. Toplum tarafından ortak olarak oluşturulan bu değerler kendi içlerinde sosyal ilişkileri de doğrudan etkilemektedir (Türk, 2007:38). Toplumun maneviyatından çok katmanlı olarak beslenen toplumsal değerler çözümlemede saygı, yardımlaşma, paylaşma, hitap şekli, değer yargısı ve bu değerlerin ters okuması olarak bireyi yargılamada bir araç olarak kullanılan uygun görünmeyen davranış kategorilerine ayrılmıştır. Saygıda kadına saygı, saygısızlık, geçmişten kalanlara saygı; yardımlaşmada erkeğin kadına yardımı, kamyon şoförünün çocuğa yardımı, ayakkabı boyacısının çocuğa yardımı, komşu yardımlaşması; paylaşmada inşaat işçisinin yemeğini paylaşması, köylü çocuğun karpuzu paylaşması; hitap şeklinde amca, madam,

siz, teyze, dede, beyefendi; değer yargısında köylü-şehirli ayrımı ve uygun görünmeyen davranışta muhbirlik, korumacı annelik, yalancı şahitlik yapmak, duyarsızlık, mazluma kötülük etmek, şiddet, hırsızlık gibi davranışlar toplumsal değer kategorisine dahil edilmiştir.

Tablo 3.3. Tören ve kutlamalara dair kodlama cetveli

Genel Kategori	Özel Kategori
Tören	Lenin mozolesinde görev değişimi, cenaze töreni
Kutlama	1 Mayıs, çoban bayramı

İnsanlar ister kamusal ister özel olsun geçmişi yad etmek, mutluluklarını ya da matemlerini paylaşmak, inançlarını yaşamak amacıyla çeşitli tören ve kutlamalarda bir araya gelmektedir. Birlik ve beraberlik duygusuyla topluma aidiyetin pekiştirildiği bu toplantılar bir toplumun kültürünün en görünür yüzlerinden biridir. Toplumsal yaşamda geniş yer tutan tören ve kutlamalar aracılığıyla o toplumun inanç sistemine, önem atfettiği tarihi olaylara, geleneklerine, rejim biçimlerine dair birçok bilgi edinilmektedir (Uzun, 2010:110). Bu okumaları yapmak amacıyla kategorize edilen tören kategorisinde çözümlemede Lenin mozolesinde görev değişimi ve cenaze töreni; kutlama kategorisinde ise 1 Mayıs ve çoban bayramı kutlamaları tören ve kutlamalar kategorisi içerisinde kodlanmıştır.

Tablo 3.4. Kahraman ve hikayelere dair kodlama cetveli

Genel Kategori	Özel Kategori
Kahraman	Vladimir Mayakovskiy, Vladimir Lenin, Aleksandr Puşkin, William Shakespeare, Yuri Gagarin, İvan Kulibin, Karl Marx, Komsomol üyeleri, Dimitri Kantemir, Mihai Eminescu, Ion Creanga, İvan Turgenyev, Fedor Tyutçev
Hikâye	Kıtlık dönemi, II. Dünya Savaşı

Kahraman ve hikayeler kültürün içine yerleşmiş sembolik görünümlerdir. Kahramanlar toplum tarafından ideal özellikleriyle kabul görmüş, rol model olarak alınan ölmüş ya da yaşayan, gerçek ya da hayal ürünü kişilerdir. Hikayeler ise kültürel değerlerin

anlatı aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ağızdan ağza dolaşarak nesilden nesle aktarılan hikayeler, anılar aracılığıyla geçmişe bir bağlılık kazandırılırken kültürel miras da korunmaktadır (Türk, 2007:40-41). Bu bilgilerden yola çıkılarak yapılan kategorilendirme sonucunda çözümlemelerde kahraman kategorisinde Vladimir Mayakovskiy, Vladimir Lenin, Aleksandr Puşkin, William Shakespeare, Yuri Gagarin, İvan Kulibin, Karl Marx, Komsomol üyeleri, Dimitri Kantemir, Mihai Eminescu, Ion Creanga, İvan Turgenyev, Fedor Tyutçev; hikâye kategorisinde ise kıtlık dönemi ve II. Dünya Savaşı öğeleri kahraman ve hikayeler kategorisi içerisinde kodlanmıştır.

Tablo 3.5. Örflere dair kodlama cetveli

Genel Kategori	Özel Kategori
İlişki çeşitleri	Baba-kız, baba-oğul, karı-koca, komşu, anne-çocuk, abla-kardeş, nine-torun ilişkisi
Selamlaşma	Esselamü aleyküm
Yeme-İçme	Konserve yiyecekler, peynir, patates, sandviç, kefir, votka, bira, kvas, likör, kahve, tavuk, biber, domates, üzüm, sosis, mısır, elma, şarap, ekmek, salatalık, şaşlık, su, et, balık, pişi, kaymak, kurut, çay
Müzik	Rusça şarkı, marş, yabancı dilde şarkı (İngilizce ve Fransızca), Litvanca şarkı, Gürcüce şarkı, Kazakça şarkı
Dans	Geleneksel Moldova dansı, geleneksel Gürcü dansı
Spor	Güreş
Kıyafet	Eşarplı kadın, geleneksel Litvanya erkek kıyafeti, geleneksel Moldova erkek botu, geleneksel Moldova şapkası, geleneksel Gürcü şapkası, geleneksel Gürcü erkek kıyafeti, çanta, geleneksel Gürcü kadın kıyafeti, geleneksel Kazak erkek kıyafeti, geleneksel Kazak kadın kıyafeti, geleneksel Kazak şapkası, yüzük, küpe, saat, alyans, bilezik, kolye
Boş zaman değerlendirme aktivitesi	Televizyon izleme, parkta dolaşma, kitap okuma, partiye gitme, gazete okuma,

	yüzme, parkta oturma, motosiklet gösterisi izleme, dereye yüzme, el işi yapma, balık tutma, topla oynama
İnanç	Âmin sözü, kilise, Allah korusun sözü, dua, istavroz çıkarma, Allah yardımcın olsun, Allah sana şans versin, Allah size sağlık versin sözleri, Allah ve Muhammed sözü, Bismillah sözü, molla

Kimlik oluşumunda son derece etkin rol oynayan ve kültürün ortak birikimi sonucunda oluşan örf, yasalarla belirlenmemesine rağmen toplumun kendi isteğiyle uyduğu normlardır (Ayverdi, 2005:2431). Normların oluşmasında toplumun inandığı dini inanışlar oldukça etkili rol oynamaktadır. Toplum için önem arz eden anlama ve iç değere sahip olan bu normlar sadece insanın kafasında ya da ruhunda saklı kalmaz. Bunlar kişilerin sözlerinde, nesnelerin sözlerinde, yapılan şeylerde, davranışlarda yani bazı semiyotik malzemelerde kendisini göstermektedir (Wuthnow, 2014:194-195). Örf bireylerin aile bireyleri, akraba, komşu gibi toplumun diğer fertleriyle olan ilişkisine şekil vermektedir. Benimseyerek ya da baskıyla kişi içerisinde bulunduğu toplumun örflerine uyum sağlayarak ilişkilerini yürütmektedir (Örnek, 2000:123). Bu ilişkilerde selamlaşmanın, vedalaşmanın nasıl olacağı da yine örfler çerçevesinde belirlenmektedir. Örfün en bariz göstergelerinden bir diğeri yeme-içme ve sofr düzenidir. Geçmişten günümüze çeşitlenerek gelen yemek yemenin, bir şeyler içmenin salt amacı hiçbir zaman fiziksel olarak karın doyurmak olmamıştır. Toplumun bir araya geldiği, bütünleşmenin ve dayanışmanın pekiştirildiği sofralarda toplanmak o toplumun yemek kültürünü özgünleştirmektedir. Yemeğin kim tarafından hazırlandığı, sunuluş biçimi, yemek esnasında konuşulan konular, giyilen kıyafetler, dinlenen müzik gibi göstergeler o kültürün simgesel değerlerinin bütünü oluşturmaktadır (Çelepi, 2018:93). Örfün barındırdığı semiyotik öğelerden bir diğeri müziktir. Belirli bir birikim sonucunda ortaya çıkan müzik kültürel kimliğin temsili noktasında halkın ifade aracı olarak önemli rol oynamaktadır (Erkan, 2016:92). Birey içinde bulunduğu toplumun sahip olduğu müzik kültürüyle birlikte estetik açıdan müzik sanatına dair bilgi, beceri edinirken aynı zamanda kültürel müziğin yapısında bulunan ahlak kurallarını, gelenekleri de beraberinde kazanır. Dolayısı ile de müzik tüm bu alışkanlıkları kapsayan kompleks bir yapı olarak karşımıza

çıkılmaktadır (Bayburtlu, 2017:79). Bu kompleks yapıda müzikle paralel olarak kültürel eğlence anlayışının dansa dönüşmesiyle ortaya çıkan geleneksel halk dansları da yer almaktadır. Yine yaşam tarzının yanı sıra eğlence kültürü temelli ortaya çıkan bir diğer değer geleneksel spordur (Gençay vd., 2019:567). Bir toplumun örfüne dair görebileceğimiz en bariz görünümlerinden bir diğeri de kıyafet, aksesuarlar ve süslenme şekilleridir. Bu görünüm bireysel bir tercihten ziyade grup kimliği okuma alanı olarak değerlendirilmektedir. Bu durum aynı zamanda kimin grubun içinde kimin grubun dışında olduğunu da gösterme imkânı vermektedir (Haviland vd., 2008:101). Sembolik davranış örneklerinden bir diğeri ise boş zaman değerlendirme aktivitesidir. Bu süreçte birey toplumun kendisinden beklediği gibi davranış göstermektedir (Türk, 2007:43). İnsanların boş vakitlerinde tekrarlayarak alışkanlık haline getirdiği bu davranışlar toplumun günlük hayatına dolayısıyla da kültürüne dair bilgi edinmemizi sağlayan mecralara dönüşmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmada kültürel görünümünden örf ilişkisi çeşitleri, selamlaşma, yeme-içme, müzik, dans, spor, kıyafet/aksesuar, boş zaman değerlendirme aktivitesi ve inanç olarak genel kategorilere ayrılmıştır. Çözümlemede aile yapısı kategorisinde baba-kız, baba-oğul, karı-koca, komşu, anne-çocuk, abla-kardeş ve nine-torun ilişkisi; selamlaşma kategorisinde esselamü aleyküm; yeme-içme kategorisinde konserve yiyecekler, peynir, patates, sandviç, kefir, votka, bira, kvas, likör, kahve, tavuk, biber, domates, üzüm, sosis, mısır, elma, şarap, ekmek, salatalık, şaşlık, su, et, balık, pişi, kaymak, kurut ve çay; müzik kategorisinde Rusça şarkı, marş, yabancı dilde şarkı (İngilizce ve Fransızca), Litvanca, Gürcüce ve Kazakça şarkı; dans kategorisinde geleneksel Moldova dansı ve geleneksel Gürcü dansı; spor kategorisinde güreş; kıyafet/aksesuar kategorisinde eşarplı kadın, geleneksel Litvanya erkek kıyafeti, geleneksel Moldova erkek botu, geleneksel Moldova şapkası, geleneksel Gürcü şapkası, geleneksel Gürcü erkek kıyafeti, çanta, geleneksel Gürcü kadın kıyafeti, geleneksel Kazak erkek kıyafeti, geleneksel Kazak kadın kıyafeti, geleneksel Kazak şapkası, yüzük, küpe, saat, alyans, bilezik ve kolye; boş zaman değerlendirme aktivitesi kategorisinde televizyon izleme, parkta dolaşma, kitap okuma, partiye gitme, gazeteye okuma, yüzme, parkta oturma, motosiklet gösterisi izleme, derede yüzme, el işi yapma, balık tutma ve topla oynama; inanç kategorisinde amin sözü, kilise, Allah korusun sözü, dua, istavroz

çıkarma, Allah yardımcın olsun, Allah sana şans versin, Allah size sağlık versin sözleri, Allah ve Muhammed sözü, Bismillah sözü ve molla şeklinde kodlanmıştır.

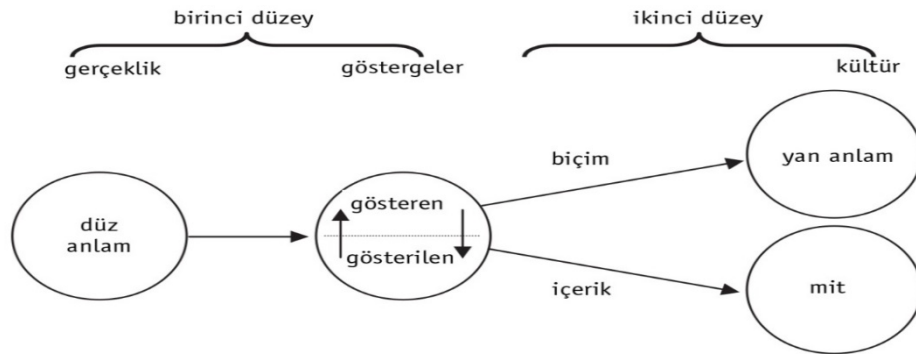
1.3.2. Göstergebilimsel çözümleme

Temelleri Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce ve Avrupalı dilbilimci Ferdinand de Saussure'un yapmış olduğu çalışmalara dayanan çağdaş göstergebilim metinlerde, içeriklerde, anlatılarda anlamların nasıl birbirleriyle ilişki içerisinde üretildiğini ve üretim sürecini tetkik eden bilimsel bir tasarıdır (Rifat, 2002:19). Bu tasarıda işaretler yani göstergebilimsel olarak adlandırmada göstergeler incelenmektedir. Göstergebilim sözlü, işitsel ve yazılı tüm göstergeleri incelemektedir (Bakır, 2008:228). Çeşitli formlarda karşımıza çıkan göstergeleri Peirce, Saussure'un ikili karşıtlıklar tanımından farklı olarak görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ve simgesel gösterge şeklinde sınıflara ayırmıştır. Sınıflandırmada çıkan bu fark Saussure'un göstergelerin toplumsal işlevi, Peirce'in ise mantıksal işlevi üzerinde durduklarını göstermektedir. Bu farklılaşma göstergebilim alanında Saussure ve Peirce üzerinden Avrupa ve Amerika ekollerini ortaya çıkarmıştır. Roland Barthes, Levi-Strauss, Lulia Kristeva, Christian Metz, Jean Baudrillard gibi araştırmacılar Saussure'un öncülüğünü yaptığı Avrupa geleneğini benimserken, Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Umberto Eco gibi araştırmacılar ise Pierce'in öncülüğünü yaptığı Amerika geleneğini benimsemiştir (Bircan, 2015:18-19).

Çağdaş göstergebilimin önemli temsilcilerinden Barthes görüşlerini benimsediği Saussure'un göstergeye yüklediği anlamın genişletilmesi gerektiğini düşünmüş ve göstergelerin olgu dünyasında tam olarak kavranabilmesi ve anlam sınırlarının genişletilmesi amacıyla gösterge ve gösterilen, biçim ve içerik, düz anlam ve yan anlam sınıflandırması yapmıştır. Barthes'ın yapmış olduğu bu sınıflandırma bireyler arası iletişim kurma amacıyla üretilen ve toplumun kültürel değeri olarak karşımıza çıkan göstergelere yüklenen anlamı çok boyutlu olarak ele almaya imkân vermektedir (Günay, 2002:182). Barthes'a göre her metnin çok anlamlı bir yapıya sahiptir. Metnin çok anlamlı olmasının sebebi her metnin birçok yan anlam barındırması kaynaklıdır. Yazar ancak yan anlamları ortaya çıkarabildiğinde metnin çok anlamlılığına erişmiş olur (Bourse ve Yücel, 2017:220). Barthes kültürel çalışmalar içerisinde yaşadığımız yapılara dair bilgi üretme

ve temsillerin metinsel çözümlemesine yönelik metodolojiler geliştirmiş ve Saussure'un dili anlamlandırma sistemini günümüz toplumunda film, spor ve yeme alışkanlıklarındaki kodların çözümlemesinde kullanmıştır. Çünkü kültürün bizzat kendisi anlamlandırma pratiğidir (Turner, 2016:27, 315).

İlk olarak dilbilim alanında ortaya çıkan ve kitle iletişim araçlarında yaşanan çeşitlenme ve gelişmeyle her alandan bilim insanının ilgisini çeken göstergebilim multidisipliner bir bilim dalı haline gelmiştir. Bu disiplinlerden birisi de kültürel çalışmalar olmuştur. Kültürel çağrışımların ve toplumsal bilginin gösterilenlere nasıl yansıdığını anlama çabası içerisinde olması sebebiyle göstergebilim kültürel çalışmalarda kullanılan özgün yöntemlerden biri haline gelmiştir (Turner, 2016:29, 105). Toplumsal açıdan sosyo-politik gelişmelerden etkilenen ve sahnelerinde bunlara dair göstergelerin yer aldığı sinema alanında da filmlerde yer alan göstergelerin anlamlandırılmasında çözümleme yöntemi olarak göstergebilim kullanılmaktadır. Tüm bu bilgiler ışığında çalışmanın film analizi kısmında kategorileri daha önce içerik analiz yöntemiyle belirlenen kültürel kimlik görünümüleri Barthes'ın ortaya koyduğu göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Filmde seçilen belirli sahnelerin ürettiği anlamlar aşağıda yer alan Barthes'ın göstergeleri anlamlandırma şeması üzerinden analiz edilip, yorumlanmıştır.



Şekil 3.1. Ronald Barthes'ın anlamlandırma şeması (Fiske, 1996:120)

1.3.3. Araştırmanın evren ve örnekleme

Sovyetler Birliği tarihi boyunca toplumsal ve politik olayların etkisiyle kültürel açıdan 3 dönem yaşamıştır. İlki 1917-1932 yıllarında yeni kültür yaratma çabalarının

yaşandığı dönemdir. İkincisi 1932-1953 yıllarında Stalin önderliğinde sosyalist kültür oluşturma yollarının arandığı dönemdir. Son olarak üçüncüsü ise sosyalizm inşa sürecinde insana karşı yapılan hataların telafi edilmeye çalışıldığı 1953-1991 yıllarını kapsayan dönemdir (Agayev, 2011:79). Üçüncü dönem Kruşçev'in iktidara gelmesiyle başlamıştır. Bu nedenle çalışma telafi reformlarının başladığı Kruşçev dönemine odaklanmakta ve bu dönemde kültürel kimlik alanında yapılan reformların Sovyetler Birliği'ni oluşturan 15 cumhuriyet birliği sinemasına nasıl yansıdığı problemiyle ilgilenmektedir. Dolayısı ile Kruşçev dönemi Sovyet sineması çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Ancak bu dönem çekilen tüm filmlerin analiz edilmesinin imkansızlığı çalışmada örneklem oluşturulmasını zorunlu kılmıştır. 5 sinema grubuna ayrılan 15 cumhuriyet birliği içerisinde amaçlı örneklem yöntemiyle her bir sinema grubunu temsilen 5 cumhuriyet birliği seçilmiştir. Buna göre çalışmanın örneklemi Rusya, Litvanya, Moldova, Kazakistan ve Gürcistan cumhuriyet birlikleri sinemaları oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini olarak bu cumhuriyet birliklerinin seçilmesinde farklı kriterler göz önüne alınmıştır. Sovyetler Birliği'nde sadece sinema değil, tüm kültürel ve politik alanlarda diğer cumhuriyetlere öncülük etmesi ve merkezi konumda olması sebebiyle Slav sinema grubunu oluşturan Rusya, Ukrayna ve Belarus Cumhuriyetlerinden Rusya sineması seçilmiştir. Baltık sinema grubunda Litvanya sinemasının çalışmanın örneklemine dahil edilmesinde filmlere ulaşılabilirlik etken olmuştur. Yapısı gereği Sovyet sinemasında bir sinema grubuna dahil olamaması ve 5 sinema grubu içerisinde tek ülke olarak kendi sinemasını temsil etmesi Moldova sinemasını seçmeyi kaçınılmaz kılmıştır. Orta Asya sinema grubunda hem kültürel olarak hem de sinema gelişimi olarak birbirlerine paralel bir gelişim gösteren Kazakistan, Kırgızistan ve Özbekistan sinemaları Türkmenistan ve Tacikistan sinemalarına göre daha başarılı bir yol izlemiştir. Bu noktada bu 3 sinema içerisinde özellikle Türkçe literatüre bakıldığında alana daha fazla katkı sağlayacağı düşünülen Kazakistan sineması örneklem olarak seçilmiştir. Son sinema grubu olan Transkafkasya sinema grubunda Gürcistan sinemasının seçilmesindeki en büyük etken ise tıpkı Rusya sinemasında olduğu gibi Sovyet sinemasında elde ettiği başarı olmuştur.

Çalışmanın örneklemini oluşturan Rusya sinemasında *Мне двадцать лет* (Mne dvatsat let) filmi çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu filmin seçilmesinde ön izlemeler ve

Saratov Devlet Üniversitesi öğretim elemanlarından Vadim Mikhailin'in yönlendirmelerinin yanı sıra literatür bilgileri de etkili olmuştur. Rus sinemasının tarihsel gelişim sürecinde yapısını ve yerini niteliksel olarak yeni bir düzeyde anlamamızı sağlayan (Беззубиков, 2019:595), sadece Çözülme döneminin değil Sovyet sinema tarihinin en önemli baş yapıtlarından olan film (Kartsev, 1964) Kruşçev çözülmesinin özünü veren bir film örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Film dünya çapında yaşanan modernleşme sürecine insanları dahil etme ve sadece ülkede değil dünyada olan her şey için sorumluluğun yeniden bireysel düzeyde alınma girişimidir. Samimiyet kavramının somutlaştırıldığı filmde kendisini Stalinist SSCB ile ilişkilendirmek istemeyen insanlara kendilerini yeniden tanımlama modeli sunarak çözülme sinemasının en başarılı filmlerinden olmuştur (Михайлин, 2016:525, 528). Litvanya sinemasında Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu filmin seçilmesinde ulaşılabilirlik ve Rusça dil seçeneği önemli bir kriter olmuştur. Ön izlemeler, Novgorod Devlet Üniversitesi öğretim elemanlarından Sergey Avanesov'un yönlendirmeleri ve filmin Litvanya ulus sinematografisini başlattığı bilgisinden hareketle Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi seçilmiştir. Moldova sinemasında Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi çözümlenmiştir. Filmin seçilmesinde öz izlemlerin yanı sıra filmin yönetmeni Mihail Kalik'in Stalin döneminde terör örgütü kurma suçundan tutuklanıp, Kruşçev döneminde rehabilite edilmesi etkili olmuştur (Баландина, 2014:27). Kazakistan sinemasında çözümlemeye tabi tutulan Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmi olmuştur. Film ön izlemeler ve yazar ve yönetmen Gulnara Abikeyeva'nın yönlendirmeleriyle seçilmiştir. Gürcistan sinemasında Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmi çözümlenmiştir. Film ön izlemler ve Gürcistan sinemasında yeni bir dönemin başlangıcı olduğu bilgisi ışığında seçilmiştir (Говердовская-Привезенцева, 2021:90).

2. BULGULAR ve DEĞERLENDİRME

Bu bölümde çalışmada içerik analizi ve göstergebilim analiz yöntemleri doğrultusunda ulaşılan bulgu ve yorumlara yer verilmiştir. Bu kapsamda bölüm Kruşçev dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümüne yönelik içerik analizi ve

Kruşçev dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümüne yönelik göstergebilimsel çözümleme olmak üzere iki başlık altında ele alınmıştır.

2.1. Kruşçev Dönemi Sovyet Sinemasında Kültürel Kimlik Görünümüne Yönelik İçerik Analizi

Kruşçev dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümüne yönelik içerik analizi başlığı altında Slav sinemasından Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) Baltık sinemasından Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon), Moldova sinemasından Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем), Orta Asya sinemasından Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) ve Transkafkasya sinemasından Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmleri içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

2.1.1. Slav sinema grubu; Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi

Filmin künyesi – Türkçesi 20 yaşındayım olan Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi 1964 yılında Gorkiy Film Stüdyosu'nda drama türünde siyah beyaz olarak çekilmiştir. Marlen Khutsiyev'in yönetmenliğini yaptığı 165 dakika uzunluğundaki filmin senaryosu Marlen Khutsiyev ve Gennadiy Şpalikov tarafından yazılmıştır. Filmin görüntü yönetmeni Margarita Pilihina, sanat yönetmeni P. Poznanskaya'dır. Filmin müziği N. Sidelnikov, kurgusu ise R. Ckoretskoy ve N. Karlovoy tarafından yapılmıştır. Başroller için tanınmayan genç oyuncuların tercih edildiği filmde Sergey'i Valentin Popov, Nikoly'ı Nikolay Gubenko, Slava'yı Stanislav Lubşin, Anya'yı Marina Vertinskaya ve Sergey'in babasını Lev Prigunov oynamıştır.

Filmin konusu - Film üç çocukluk arkadaşı Sergey, Nikolay ve Slava'nın yetişkin olmalarıyla hayattaki gerçekliği bulma yolunda yaşadıkları varoluşsal krizi konu edinmektedir. Sergey'in iş bulması ve âşık olması hikayesi üzerine kurulan filmde sıradan insanların sıradan hayatları anlatılmaktadır. Filmi sıra dışı yapan şey sıradan insanların hayata dair sordukları sorulardır. Babasız büyüyen Sergey ne için yaşadığını, Nikolay iş yerinde aldığı muhbirlik teklifiyle ahlaki değerleri, yeni evlenen Slava ise baba ve eş olurken bekarlık hayatı ile kurmaya çalıştığı denge sürecinde yaşadıklarını sorgulamıştır. Üç ana karakterin yaşadığı kırılma noktaları onları toy delikanlılıktan yetişkin bir erkeğe dönüşme yoluna itmiştir. Çizgisel bir anlatım yapısına sahip olan filmin yavaş temposu

Sovyet halkının planlı yaşamındaki dinamiklerin eksikliği ile mükemmel bir şekilde ilişkilendirilmiştir.

Film hakkında - Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) film çekim süreci sansür kısılcacının biraz olsun daraltıldığı ama tam olarak özgür bir ortamın da verilmediği Çözülme sinemasında yaşananların adeta özetidir. Çekimlerine 1959 yılında başlanan filmin 1961 yılında yani II. Dünya Savaşı'nın başlamasının 21. yıl dönümünde bitirilmesi planlansa da film, 1964 yılında tamamlanmıştır. Gecikmenin üstüne filmin Kruşçev tarafından sansüre uğramasıyla süreç daha da uzamıştır. Kruşçev 8 Mart 1963 yılında edebiyat ve sanat önderleriyle yaptığı toplantıda Khutsiyev'den filmle ilgili değişiklik yani sansür talep etmiştir. Toplantıda olanları Khutsiyev şöyle anlatmaktadır: *“Kruşçev aslında kendisi hiç izlememesine rağmen neredeyse bitme aşamasına gelen filmde bazı değişiklikler yapmamı istedi. Kruşçev'e beni hangi yönetmenin şikâyet ettiğini biliyorum ama adını söylemek istemiyorum. Filmde üç değişiklik yapıldı. İlk olarak filmin adını değiştirdik. Moskova'da bulunan Zastava İliça (Застава Ильича) meydanından alan filmin adı Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) oldu. İkincisi politeknik enstitüsünde gerçekleştirilen şiir geceleri sahnesinde kısaltma yapıldı. Üçüncü değişiklik ise Kruşçev'in toplantıda da dile getirdiği Sergey ve babası arasında geçen konuşmada yapıldı. Diyalogda oğluna tavsiye veremeyen baba figürüne çok sinirlenmişti. Sergey'in babasını oynayan oyuncu değiştirilerek o sahne yeniden çekildi.* (<https://www.youtube.com/watch?v=D9g6anG-NAw&t=333s>). Film eleştirmeni Miron Çernonko'ya göre baba ve oğul arasında geçen konuşmada bazı yerler değiştirilse de (<https://www.museikino.ru/exposition/themes/zastava/>) baba rolünü oynayan Lev Prigunov *“Konuşma metninde hiçbir kelimeyi değiştirmeyeceksin dediler”* sözleriyle bunun böyle olmadığını belirtmektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=D9g6anG-NAw&t=333s>). Sonuç olarak yönetmen oyuncu değişikliğiyle filmin doruk noktasındaki anlamı kaybetmemeyi başarmıştır. Buna izin verilmesi de sansür sisteminin Stalin döneminden çok farklı işlediğinin kanıtı niteliğinde olmuştur.

Kruşçev iktidarının sona ermesiyle tamamen yasaklanan film 1988 yılında 188 dakikalık uzun versiyonu ve Zastava İliça (Застава Ильича) adıyla yeniden izleyiciyle buluşmuştur.

Filmin aldığı ödüller - Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi 1965 yılında Venedik Film Festivali'nde jüri özel ödülü, filmin başrol oyuncusu Valentin Popov Cinema Nuova ödülü, 1965 yılında ise Roma Uluslararası Film Festivali'nde altın plak ödülü almıştır.

2.1.1.1. Artefaktlar

Tablo 3.6. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri

Mimari		
Kamusal alan	Sahne süresi	Yüzdelik oranı
Park	503 saniye	%7
Meydan	495 saniye	%6,9
Politektik enstitüsü	392 saniye	%5,4
Sergi	236 saniye	%3,3
Üniversite	130 saniye	%1,8
Özel alan		
Ev	3440 saniye	%47,6
Bilim ve Teknoloji		
Teknolojik aletler		
Televizyon	639 saniye	%8,9
Metro	251 saniye	%3,4
Fabrika	125 saniye	%1,7
Trafik lambası	104 saniye	%1,4
Telefon kulübesi	89 saniye	%1,2
Telefon	80 saniye	%1,1
Asansör	34 saniye	%0,5
Gazete	25 saniye	%0,3
Kamera	11 saniye	%0,1
Ses kayıt cihazı	7 saniye	%0,1
Fotoğraf makinesi	5 saniye	%0,1
Meslek		
Asker	544 saniye	%7,5

Kitapçı	42 saniye	%0,6
Fabrika işçisi	30 saniye	%0,4
Trolleybüs biletçisi	24 saniye	%0,3
Boyacı	20 saniye	%0,2
Sigara satıcısı	5 saniye	%0,1
Ayakkabıcı	4 saniye	%0,1

Filmde yer verilen artefaktlara mimari olarak bakıldığında en fazla özel alana yer verilmiştir (%47,6). Kamusal alanda park, meydan, politeknik enstitüsü, sergi ve üniversite mekân olarak kullanılmıştır. Park %7 oranıyla en fazla yer verilen mekandır. Filmde meydana %6,9 oranında, politeknik enstitüsüne %5,4 oranında, sergiye %3,3 oranında ve üniversiteye %1,8 oranında yer verilmiştir.

Filmde gösterilen bilim ve teknolojiye teknolojik aletler kategorisinde televizyon, metro, fabrika, trafik lambası, telefon kulübesi, telefon, asansör, gazete, kamera, ses kayıt cihazı ve fotoğraf makinesi yer almaktadır. Bu aletler içerisinde en fazla televizyona yer verilmiştir (%8,9). Diğer aletlerin ekran sürelerine bakıldığında metro %3,4, fabrika %1,7, trafik lambası %1,4, telefon kulübesi %1,2, telefon %1,1, asansör %0,5, gazete %0,3, kamera %0,1, ses kayıt cihazı %0,1, fotoğraf makinesi %0,1 oranında ekrana gelmiştir. Bilim ve teknolojiye yer alan meslekler kategorisine bakıldığında en fazla asker mesleğine yer verilirken (%7,5), kitapçı (%0,6), fabrika işçisi (%0,4), trolleybüs biletçisi (%0,3), boyacı (%0,2), sigara satıcısı (%0,1) ve ayakkabıcı (%0,1) mesleklerinin temsillerine rastlanmaktadır.

Park, meydan, politeknik enstitüsü, sergi ve üniversite olmak üzere kamusal alana toplamda 1756 saniye ekran süresi ayrılmıştır. Bu alanlar içerisinde parklara en fazla yer verilirken, onu meydan sahneleri takip etmektedir. Bu da filmdeki dinamik dış mekân bolluğunun karakterlerin parklarda yaptığı yürüyüşlerde ve meydanda yapılan 1 Mayıs kutlamasında doruk noktasına çıktığı görüntülerden oluşmaktadır. Üniversite, sergi binalarında yer yer mikro grup düzeyinde sosyalleşme alanı olarak kullanılan kamusal alan park, meydan ve politeknik enstitüsünde halka açık sosyal etkileşim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca parklarda yapılan uzun yürüyüşler filme estetik kazandırmıştır.

Özel alanda filmde yer alan ev sahneleri toplamda 3440 saniyedir. Filmde evlerin genel olarak insanların kıyafet değiştirmek, geceyi geçirmek, yemek yemek ve eğlenmek için kullanıldığı görülmektedir. Filmde özel alan kullanımındaki yoğunluk bireysel yaşama yapılan vurgunun görünür kılınması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmin kitle ve bireysel olay örgüsünün ayrılmaz birliği kamusal alan ve özel alan kullanımında kendisini göstermektedir. Filmin geneline mekân bazında bakıldığında filmin karakterlerinin ister kamusal ister özel olsun yaşadıkları ortamı betimleyen detaylarla bezeli olduğu görülmektedir. Bu durum toplamda 3943 saniyelik ekran süresine de yansımıştır. Bu anlamda filmde mekân sadece olayın anlatımında bir arka plan değil aynı zamanda karakterler ve izleyici arasında bağ kurarak etkileşimi artıran olay örgüsü ögesi olarak kullanılmıştır. İzleyiciye sanki orada duruyormuş, konuşmaları, kahkahaları dinliyormuş diğer bir ifade ile gerçeklik hissiyatı verilmeye çalışılmıştır.

Filmde yer alan artefaktlara bilim ve teknoloji açısından bakıldığında telefon, fabrika, televizyon, metro, gazete, kamera, fotoğraf makinesi, ses kayıt cihazı, trafik lambası, asansör, telefon kulübesi olmak üzere toplamda 1380 saniye teknolojik aletlere yer verilmiştir. Bu aletler arasından filmde televizyon en fazla gösterilen bilim ve teknoloji unsurudur. Televizyonun geçtiği sahnelerde televizyonun kullanım amacına bakıldığında 426 saniye Rusça konser izlenirken, 89 saniye buz hokeyi izlenmiştir. 5 saniye haber izleme aracı olarak kullanılan televizyon geri kalan zamanlarda kapalı olarak mekanlarda yer almaktadır. Televizyondan sonra en fazla kullanılan metro olmuştur. Metroyu fabrika takip etmektedir. Fabrika 97 saniye boyunca filmde mekân olarak kullanılırken, geriye kalan 28 saniye ise Moskova şehrinin genel görüntüsünde tamamlayıcı bir unsur olmuştur. Trafik lambalarının, telefon kulübelerinin, kablolu ev telefonunun yer aldığı filmde tıpkı televizyon ve fabrikada olduğu gibi telefon kulübeleri ve telefonla da hem amacına uygun olarak film karakterleri konuşturulmuş hem de film içerisinde mekânda duran obje olarak kullanılmıştır. Asansör, gazete, kamera, ses kayıt cihazı ve fotoğraf makinesi filmde teknolojik alet olarak karşımıza çıkan diğer aletlerdir.

Bilim ve teknolojiyle doğru orantıda değişen, yok alan ve yenilerinin ortaya çıktığı meslek kategorisinde filmde fabrika işçisi, asker, trolleybüs biletcisi, kitapçı, boyacı, sigara satıcısı, ayakkabıcı mesleklerine toplamda 669 saniye yer verilmiştir.

Filmde en fazla yer verilen meslek grubu asker olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde 320 saniyesi erkek, 179 saniyesi kadın oyuncular olmak üzere toplamda 499 saniye sigara içme eylemine yer verilmiştir. Filmdeki bu sigara kullanımına karşılık olarak sigara satıcısı karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca filmde yer verilen trolleybüs satıcısının yerini filmin sonunda bilet kasası almış ve bilet satıcılığı teknolojinin değişimiyle yok olan bir meslek olarak ekrana yansıtılmıştır. Ayrıca izleyici filmde meslek temsillerinden kitap satıcısını, fabrika işçisini, boyacıyı ve ayakkabıcıyı görmektedir.

2.1.1.2. Toplumsal değerler

Tablo 3.7. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri

Toplumsal değerler	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Saygı		
Kadına saygı	3 saniye	%1,5
Yardımlaşma		
Erkeğin kadına yardımı	3 saniye	%1,5
Uygun görülmeyen davranış		
Muhbirlik	188 saniye	%97

Değerler kısmında saygı kategorisinde karşımıza çıkan kadına saygı davranışı %1,5 oranında, erkeğin kadına yardımı ise %1,5 oranında temsil edilmiştir. Yardımlaşma filmde uygun görülmeyen davranış ise muhbirlik olarak karşımıza çıkmaktadır (%97).

Saygı kategorisinde kadına saygı Sergey'in trolleybüste elinde çanta olan kadına yer vermesi ile temsil edilirken, yardımlaşma kategorisinde erkeğin kadına yardım etmesi Nikolay'ın elinde çantalar dolu olan kadına yardım teklif etmesi ile temsil edilmiştir.

Film boyunca kahramanlar kendi kişiliklerinin oluşumuna yön bulabilmek için nasıl ve ne için yaşayacaklarını sorgulamaktadırlar. Günlük hayat eylemlerinin ardındaki gerçeklik arayışında nasıl ve ne için yaşanacağı yani diğer bir ifadeyle idealler ve değerler sorgulanmaktadır. Gelecek vaat eden başarılı Uzman Nikolay iş yerinde muhbirlik edilmesiyle hayal kırıklığına uğramıştır. Nikolay bunu teklif eden şefini dövmekle tehdit ederek tepkisini göstermiştir. Arkadaşlarına bu konuyu anlatırken bazılarıyla sorunlar

konusarak bazılarıyla ise döverek çözülür demiştir. Arkadaşı Slava bu duruma Nikolay kadar hassasiyet göstermemiştir. Slava “*Bu her zaman olan bir şeydi, o kadar önemse*” derken aslında muhbirliğin geçmişten gelen bir alışkanlık olduğunu ifade etmektedir. Bu söylemi Stalin döneminde oldukça yaygın olan, toplumda güven ortamını temelden sarsan istihbarat sistemini hatırlatmaktadır.

2.1.1.3. Tören ve kutlamalar

Tablo 3.8. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan tören ve kutlamaların/anmaların sahne süreleri

Tören	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Lenin mozolesinde nöbet değişimi	68 saniye	%9,6
Kutlama		
1 Mayıs	637 saniye	%90,4

Filmde tören kategorisinde Lenin mozolesinde nöbet değişimi %9,6 oranında, kutlama kategorisinde 1 Mayıs %90,4 oranında yer almaktadır.

Lenin mozolesinde nöbet değişimi filmin tarihsel anlamının yüklendiği tören olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin girişinde görünen üç askerin finalde yeniden belirip Lenin mozolesine nöbet değişimi için ağır adımlarla gittikleri görülmektedir. Tören günlük hayatın akışı içerisinde, askerlerin geçip giden arabaların yanından yürüme görüntüleriyle rutinleştirilerek gösterilmiştir.

Dönemin tarihsel havasını soluma fırsatı veren 1 Mayıs kutlaması kızıl meydanda karnaval havasında geçmektedir. İnsanlar en güzel kıyafetleriyle, sevinç içinde meydanı doldurmuşlardır. Bu samimi ve mutlu atmosfer kalabalık arasından geçerek uzun uzun elde çekim ve yükselen alçalan kamera hareketleriyle izleyiciye yansıtılmıştır. Ayrıca yönetmen 1 Mayıs kutlamalarını filmin hikayesinden koparmamış, Sergey ve Anya’nın tanışması için bir arka plana dönüştürmüştür.

2.1.1.4. Kahraman ve hikayeler

Tablo 3.9. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan kahraman ve hikayelerin sahne süreleri

Kahraman	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Vladimir Mayakovskiy	181 saniye	%25,4
Vladimir Lenin	113 saniye	%15,9
Aleksandr Puşkin	88 saniye	%12,4
William Shakespeare	23 saniye	%3,2
Yuri Gagarin	18 saniye	%2,5
İvan Kulibin	9 saniye	%1,3
Karl Marx	5 saniye	%0,7
Hikayeler		
Kıtlık dönemi	195 saniye	%27,4
II. Dünya Savaşı	80 saniye	%11,2

Filmde yer alan kahramanlarda en fazla Vladimir Mayakovskiy'e yer verildiği görülmektedir (%25,4). Vladimir Lenin %15,9 oranında, Aleksandr Puşkin %12,4 oranında, William Shakespeare %3,2 oranında, Yuri Gagarin %2,5 oranında, İvan Kulibin %1,3 oranında, Karl Marx %0,7 oranında temsil edilmiştir. Hikayeler kategorisinde ise kıtlık döneminden %24,7 oranında, II. Dünya savaşıdan %11,2 oranında bahsedilmiştir.

Kahraman kategorisine bakıldığında filmde siyaset, edebiyat ve bilim dünyasından kişilere yer verildiği görülmektedir. Siyasi kahramanlar Lenin ve Marx olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kahramanlar insanın özgürleşmesi üzerine düşünce sistemi olan Marksizmin Lenin tarafından sosyalist sisteme yeniden uygulamasıyla Sovyetler Birliği'nin ideolojisinin temeli olan Marksizm-Leninizm birlikteliğinin temsilidir. Filmde Marx, İşçi ve Emekçiler Bayramı 1 Mayıs kutlamasında meydana asılan posterlerde ve kalabalığın taşıdığı pankartlarda görülürken, Lenin yine 1 Mayıs

kutlamalarında poster ve pankartlarda, kahramanların yaşadığı evlerde, üniversite ve Lenin'in naaşının bulunduğu mozolede karşımıza çıkmaktadır.

Şiirin anlatı aracı olarak kullanıldığı filmde senaryonun 1960'ların en önemli şairlerinden biri olan Gennadiy Şpalikov tarafından yazılmış olması tesadüf değildir. Görüntünün adeta bir parçası haline gelen şiirlerle metin içerisinde metin verilmiştir. Böylece sanatsal sözün gücünden yararlanılarak filmde anlamsal sınırlar genişletilmiştir. Edebi dünyadan kahramanlara bakıldığında modern Rus edebiyatının kurucusu şair ve yazar Aleksandr Puşkin, şair, yazar ve oyuncu Vladimir Mayakovskiy ve İngiliz şair, oyun yazarı William Shakespeare görülmektedir. Puşkin batı edebiyatını ve Rus edebiyatını sentezleyerek gerçekçilik akımının temsilcisi, Mayakovskiy Bolşevik Partisi ve Lenin için canla başla çalışan dolayısı ile de Leninizm ideolojisi taşıyan bir şair, Shakespeare ise dünya edebiyatının en önde gelen oyun yazarlarından. Puşkinle gerçek hayat, Mayakovskiy'le sanatın ideolojisiz olmayacağı ve Shakespeare'la dünyaya açılan kapı gösterilmiştir. Filmde Mayakovskiy Sergey'in evinde portesi ve şiirleriyle temsil edilirken, Puşkin ve Shakespeare şiir ve söylemlerde metinsel olarak temsil edilmiştir. Filmin zamansal genişliğine rağmen olay örgüsü açısından sınırlı olması karakterlerin yaşadığı içsel eylem, monolog yoğunluklarıyla dengelenmiştir. Bu dengelemede şiirin estetik gücünden faydalanılmıştır. Ayrıca filmde sansürle kısaltılan politenik enstitüsünde gerçekleştirilen şiir gecesi de şiirin söylemsel gücünden yararlanılan bir bölümdür. Khutsiyev 60'ların gençliğinin ruh halini ve zamanın ruhunu çok doğru bir şekilde aktaran şiir gecesini belgesel film gibi çekmiş ve kurgu sinematografisini belgeselle ustaca birleştirmiştir.

Filmde bilim dünyasından İvan Kulibin ve Yuri Gagarin'e yer verilmiştir. Kulibin saat mekanizmaları üzerine çalışan ve cep saati, küle saati, ayı, mevsimi, haftanın gününü ve ayın evrelerini gösteren saatlerinin mucididir. Filmde bozulan ev aletlerinin tamir edilmesinden bahsedilirken Kulibin örneği verilmiştir. İkinci kahraman Gagarin ise uzaya çıkan ilk insandır. Gagarin filmde 1 Mayıs kutlamalarında yer alan roket, yaka kartı ve filmin kahramanı Sergey'in evindeki takvimde yer alan gezegenlere ait resimle adı geçmeden örtülü bir şekilde temsil edilmiştir. Filmde yer alan kahramanların siyaset,

edebiyat ve bilim olmak üzere farklı alandan oluşu izleyiciden belirli bir entelektüel seviye beklentisini göstermektedir.

Filmde kıtlık dönemi ve II. Dünya Savaşı'ndan bahsedilmektedir. Kıtlık dönemine dair konuşma Sergey'in annesin kitapların arasında yiyecek fişini bulmasıyla başlamaktadır. Yiyecek fişi o dönem sınırlı olan gıdanın halk arasında eşit bir şekilde dağıtılabilmesine yardımcı olmaktadır. Geçmişi hatırlayan Sergey'in annesi çocuklarına gece yarılarna kadar soğukta nasıl askerlerle patates söktüklerini acı içerisinde anlatmıştır.

II. Dünya Savaşı'nın anılması Sergey'in takvimde 22 Haziran tarihini görüp hüznlenmesiyle gösterilmiştir. Yönetmen 1941 yılından beri kutsal olan güne atıfta bulunarak 22 Haziran tarihli takvim sayfasıyla başlattığı sahneyi savaşın başladığı saati temsilen 4 çan sesi eşliğinde Moskova panoraması ile sonlandırmıştır.

2.1.1.5. Örfler

Tablo 3.10. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan örflerin sahne süreleri

Örf		
İlişki çeşitleri	Sahne süresi	Yüzdelik oranı
Baba-kız	485 saniye	%11,3
Baba-oğul	355 saniye	%8,3
Karı-koca	210 saniye	%4,9
Komşu ilişkisi	2 saniye	%0,4
Yeme-içme		
Konserve yiyecekler, peynir, patates, sandviç, kefir, votka, bira, kahve	920 saniye	%21,5
Müzik		
Marş	544 saniye	%12,7
Yabancı dilde şarkı (İngilizce ve Fransızca)	352 saniye	%8,2
Rusça şarkı	216 saniye	%5
Kıyafet/Aksesuar		
Eşarplı kadın	249 saniye	%5,8

Boş zaman değerlendirme aktivitesi		
Partiye gitme	619 saniye	%14,4
Televizyon izleme	120 saniye	%2,8
Kitap okuma	102 saniye	%2,4
Parkta dolaşma	97 saniye	%2,2
Gazete okuma	7 saniye	0.1

Filmde örf kategorisinde ilişki çeşitlerinde en uzun yer verilen baba-kız diyalogudur (%11,3). Filmin doruk noktasını oluşturan baba-oğul diyalogu %8,3 oranında kendisine yer bulmuştur. Onu %4,9 ile karı-koca ilişkisi takip ederken, son olarak komşu ilişkisi filmde %0,4 oranında yer almıştır. Yemek olarak karşımıza konserve, peynir, patates, sandviç, kefir, votka, bira, kahve çıkmaktadır (%21,5). Filmde yer verilen müzik kategorisine bakıldığında en fazla marşa yer verilmiştir (%12,7). Rusça dinlenen şarkılar ise %5 oranındadır. Kıyafet kategorisinde geleneksel kıyafet olarak eşarplı kadınlara yer verildiği görülmektedir (%5,8). Boş zaman değerlendirme aktivitesi olarak partiye gitme (%14,4), televizyon izleme (%2,8), kitap okuma (%2,4), parkta dolaşma (%2,2), gazete okuma (%0,1) aktivitelerinin olduğu görülmektedir.

Filmde baba-oğul, baba-kız ve karı-koca diyalogları toplumun en küçük birimi olan o dönemki aile yapısına dair genel bir değerlendirme yapmamıza yardımcı olmaktadır. Bu diyaloglar yeni neslin birbiriyle ve eski nesille olan ilişkisidir. Üç diyaloga da bakıldığında konular farklı olsa da içerik olarak birbirine hesap soran, birbiriyle çatışan, tartışan, birbirini anlamayan ve en önemlisi çıkış noktası arayan kişilerin olduğu görülmektedir. 60'lar kuşağının ebeveynlerinden tamamen farklı bir kaderi vardır. Halen aramakta oldukları kendi varoluşsal yolda anne babalarının inandıkları ilkeler yoktur. Bu durum aralarındaki iletişim biçimine ve ilişkilerine de yansımıştır. Sergey-babası ve Anya-babası arasındaki ilişki kolektivist toplum yapısına sahip Sovyetler Birliği'nde büyüyen ebeveynlerle dönemin etkisiyle bireyselleşmeye çalışan çocukların çatışmasına dönüşmüştür.

Sergey'in zaman sınırları arasında geçiş yaparak ölen babasıyla yaptığı konuşmada en dikkat çekici nokta Sergey'in babasından tavsiye istemesine rağmen

oğluna tavsiyede bulunamayan bir baba figürüdür. Sergey 23, ölen babası ise hala 21 yaşındadır. Bu noktada geleneksel baba-oğul ilişkisi yapı bozuma uğratılmıştır. Sergey'in hayata dair sorduğu sorular babası için anlamsızdır. Çünkü o bunları daha önce hiç düşünmemiştir, düşünme şansı olmamıştır. Oğlunun gerçek anlamda gerisinde kalan baba ona tavsiye vermek için hem küçük hem yetersizdir.

Anya, Sergey ve babası arasında geçen konuşma ebeveyn ile yeni neslin hayata bakışındaki farklılıkları gözler önüne sermektedir. Sergey'le ayrı eve taşınmak isteyen Anya, babası tarafından yetersiz görülmektedir. Anya'nın yetersizliğini Sergey'e de göstermek isteyen baba gençlerin saf, düşüncesiz ve mantıksız işler yapabileceğinden bahsederken kızı tarafından aynı dili konuşmadıkları için eleştirilir ve dinlenmek istenmez. Bu sahne televizyonda çocuk korosunun mutlu yaşam hakkında söylediği konser görüntüleriyle bitirilirken, mutlu hayatın geleceğin temsilcisi çocuklar tarafından inşa edileceği böylece izleyiciye gösterilmiştir.

Filmde yer alan karı-koca ilişkisi Slava-karısı ve Anya-nikahlı eşi örneklerinde iki farklı aile yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Slava karısıyla hamile olduğu için evlenmiştir. Kendisini baba ve eş olmaya henüz hazır hissetmeyen Slava karısını sevse de çocukluk arkadaşlarıyla olan bekar hayatından da kopmak istememektedir. Bu konuda sürekli tartışma yaşayan çiftin ilişkisinde anaerkil yapı dikkat çekmektedir. Slava'nın votka içerken nerde durması gerektiğine, dışarı çıkıp çıkmayacağına karısı karar vermektedir. Ancak Slava söylediği yalanlarla yasakların üstesinden gelmektedir. Filmin olay örgüsünde hâkim olan ucu açık sorular Slava ve eşi arasındaki ilişkide de kendisini göstermiş, çiftin sonuyla ilgili izleyiciye bilgi verilmemiştir. Bir diğer karı-koca ilişkisi örneği olan Anya ve nikahlı eşi arasında yaşananlar Rus toplumunda alışlagelmiş türdedir. Anya uzun zamandır ayrı yaşasa da eşinden halen resmi olarak ayrılmamıştır. Nikahlı kocasıyla şiir gecesinde karşılaşan Anya onu sevgilisi Sergey ile tanıştırmıştır. Sergey'e eşini tanıtırken eğitilmiş, 2 dil bildiğini, badminton oynadığını, çok kültürlü biri olduğunu vurgulayarak ondan övgüyle bahsetmiştir.

Stalin Sovyetler Birliği'nde bizden olmayana atfedilen tüm agresif duygularla kamusal söylemin dışında bırakılma korkusu aile, komşu, arkadaş ilişkilerini de etkilemiştir (Михайлин, 2015:314). Bu boşluk filmde kendisine oldukça sınırlı da olsa

yer bulabilmiş ve komşuluk ilişkisi ancak apartmanın önünde oturan yaşlı kadınlara Nikolay'ın selam vermesiyle gösterilmiştir.

Filmde geçen yemek sahnelerinde 374 saniye ile kutlama yemeklerinin ağırlıkta olduğu görülmektedir. 284 saniyelik ekran süresinde yemekler sohbet esnasında yenmiştir. Arta kalan 262 saniye de ise fiziksel ihtiyacı gidermek için yemek yenmiştir. Filmde kurulan sofralara bakıldığında Ruslar için kıtlık döneminde yaşananlardan dolayı neredeyse kutsal sayılan patates, Slav ırkının özel içeceği olan kvas, Rusya menşeli votka ve votkanın yanında Rusların olmazsa olmazı konserve yiyecekler dikkat çekmektedir.

İzleyici filmde müzik olarak en fazla marş dinlemektedir. Marş 1 Mayıs kutlamalarında ve II. Dünya Savaşı'ndan bahsedildikten sonra kullanılmıştır. Rusça şarkılara akordeon gibi daha geleneksel enstrümanların yanı sıra gitar gibi modern enstrümanlar da eşlik etmiştir. Filmde milli duyguların uyandırılmasına yardımcı olan marşa geniş yer verilmesine karşın Rusça müzik için aynı durum söz konusu değildir. Bu sonuç filmdeki yabancı müzik süresi üzerinden net bir şekilde görülmektedir. Fransızca ve İngilizce olmak üzere yabancı müziğe 352 saniye yer verilmiştir. Üstelik bu şarkılar arasında Sovyetlerde pek de hoş karşılanmayan caz tarzında olanlar da vardır.

Filmde görünen eşarplı kadın temsili Ortodoks olan Ruslar için sıradan bir durumdur. Filmde eşarp modern kıyafetler ile harmanlanarak verilmiştir. Burada eşarp takanların yaşlarına bakıldığında herhangi bir ayırım yapılmadığı genç ve yaşlı gözetilmeksizin her yaş grubundan kadının eşarp taktığı görülmektedir.

Boş zaman değerlendirilme aktivitesi olarak filmde en fazla süre yeni neslin eğlence tarzını görebileceğimiz partiye ayrılmıştır. Filmde gençler tarafından verilen partinin konseptine ve eğlence tarzına bakıldığında partiye katılan gençlerin 60'lar nesli olarak da nitelendirilen altın gençleri temsil ettiği görülmektedir. İkinci olarak en fazla yer verilen kahramanların boş zamanlarında televizyon izlemesidir. Kahramanlar televizyonda Rusça müzik dinlemenin yanı sıra buz hokeyi izlemektedir. Parti esnasında da karşımıza çıkan kitap okuma aktivitesi ev, trolleybüs gibi çeşitli yerlerde kullanılmıştır. Filmde Moskova şehrinin genel görünümünde sık sık karşımıza çıkan gazete büfeleri gazete okuma aktivitesi olarak karşılık bulmuştur.

Tablo 3.11. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan kültürel kimlik görünümlerinin genel içerik analizi

Kültürel görünüm kategorileri	Toplam sahne süresi	Yüzdelik oran
Artefaktlar	7235 saniye	%55,1
Toplumsal değerler	194 saniye	%1,5
Tören ve kutlamalar	705 saniye	%5,4
Kahraman ve hikayeler	712 saniye	%5,5
Örfler	4278 saniye	%32,5

Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan kültürel kimlik görünümlerinin toplam ekran sürelerine bakıldığında filmde en fazla artefaktlara yer verildiği görülmektedir (%55,1). %32,5 oranla örfler ekrana yansıtılmıştır. Kahraman ve hikayeler %5,5, tören ve kutlamalar %5,4 oranında temsil edilmiştir. Toplumsal değerler kategorisi %1,5'lik ekran süresiyle son sırada yer almıştır.

2.1.2. Baltık sinema grubu; Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi

Filmin künyesi – Türkçesi mavi ufuk olan Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi 1957 yılında Litvanya Film Stüdyosu'nda çocuk, macera türünde siyah beyaz olarak Litvanca⁷ çekilmiştir. Vitautas Mikalauskas'ın yönetmenliğini yaptığı 65 dakika uzunluğundaki filmin senaryosu Romualdas Lankauskas tarafından yazılmıştır. Filmin çekimleri Algimantas Moskus, müziği Eduardas Balsis, dublajı ise Mariya Sauts tarafından yapılmıştır. Filmde Vytukos'u Jonat Sutkus, Sauliukos'u Vakaris Lopas, Vincukas'ı Vitautas Buizys, Zigmas'u Romas Lietuvaitis oynamıştır.

Filmin konusu – Film iki arkadaş Vytukos ve Sauliukos'un cesur bir denizci olmak için evden kaçma hikayelerini konu almaktadır. Uzak yolculukların romantizmine kapılan iki arkadaş denizci olmaya karar vermiştir. Çocukların bu isteklerini öğrenen

⁷ Filmin Rusça dublajı mevcuttur.

Tiburtius kendisini deneyimli bir denizciymiş gibi göstermiş ve onlara denizci olmalarına yardım edeceğini söylemiştir. Ona güvenip yola çıkan çocuklar yolculuk esnasında birtakım sorunlarla karşılaşmış ve nihayetinde Tiburtius çocukların en değerli eşyalarını alarak ortadan kaybolmuştur. Sonunda Vytukos ve Sauliukos bitap bir halde büyük hayallerini gerçekleştirmek üzere Klaipeda şehrine varmayı başarmışlar ancak geminin kaptanı tarafından fark edilip evlerine geri gönderilmişlerdir. Genel olarak durağan örülen öyküde çocukların yaşadığı macera, filmi heyecan verici hale getirmiştir.

Film hakkında – Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi Litvanya sinemasının kendi stüdyosunda, kendi sinemacılarıyla tamamen bağımsız olarak ürettiği yani diğer bir ifadeyle Litvanya ulus sinematografisinin başladığı filmidir. Film Litvanyalı yazar Romualdas Lankauskas'ın 1954 yılında kaleme aldığı Türkçesi uzun mesafe olan Tolimajame plaukiojime adlı eserine dayanmaktadır (Vildziunas, 2015a:45). Etik psikolojik konuları kaleme alan yazarın eserlerinde karakterler şiirsel doğa ile çevrenin kentselliği ve rutini arasında bir çatışma yaşamaktadır. Lankauskas'ın öykülerinin geri planında Sovyet düzeni ve karakterin içsel özerkliği ironik bir şekilde yer almaktadır. Bu nedenle yazarın bazı eserleri Sovyet işgali sırasında ağır bir şekilde eleştirilerek resmi olarak kınanmıştır (<https://www.livelib.ru/author/311988-romualdas-lankauskas>). Yazara dair bu bilgilerle Litvanya ulus sinemasının doğuşu için Romualdas Lankauskas'ın eserinin uyarlanması tesadüf olmadığı anlaşılmaktadır.

Filmin aldığı ödüller – Filmin almış olduğu herhangi bir ödül bulunmamaktadır.

2.1.2.1. Artefaktlar

Tablo 3.12. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri

Mimari		
Kamusal alan	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Deniz	1003 saniye	%55,8
Pazar	74 saniye	%4,1
Bar	57 saniye	%3,2
İskele	46 saniye	%2,5
Tren garı	17 saniye	%0,9

Özel alan		
Ev	126 saniye	%7
Bilim ve Teknoloji		
Teknolojik aletler		
Değirmen	84 saniye	%4,7
Tren	30 saniye	%1,7
Gemi	28 saniye	%1,5
Telefon	20 saniye	%1,1
Telefon kulübesi	7 saniye	%0,4
Pikap	5 saniye	%0,3
Meslek		
Denizci	125 saniye	%7
Doktor	71 saniye	%4
Bira satıcısı	57 saniye	%3,2
Pazarcı	20 saniye	%1,1
Polis	13 saniye	%0,7
Biletçi	12 saniye	%0,7
Fotoğrafçı	2 saniye	%0,1

Filmde yer verilen artefaktlara mimari olarak bakıldığında kamusal alanda deniz, pazar, bar, iskele ve tren garı mekân olarak kullanılmıştır. Bunlar arasında en fazla ekran süresi denize ayrılmıştır (%55,8). Filmde pazara %4,1 oranında, bara %3,2 oranında, iskeleye %2,5 oranında ve tren garına %0,9 oranında yer verilmiştir. Özel alanda bulunan ev ise %7 oranındadır.

Filmde gösterilen bilim ve teknoloji kategorisinde yer alan teknolojik aletlerde değirmen, tren, gemi, telefon, telefon kulübesi, pikap ve silah bulunmaktadır. Bu aletler içerisinde en fazla değirmene yer verilmiştir (%4,7). Diğer aletlerin ekran sürelerine bakıldığında tren %1,7, gemi %1,5, telefon %1,1, telefon kulübesi %0,4 ve pikap %0,3 oranında karşımıza çıkmaktadır. Bilim ve teknolojiye yer alan meslekler kategorisine bakıldığında denizci, doktor, barmen, pazarcı, polis, biletçi ve fotoğrafçı görülmektedir. En fazla denizcilik mesleğine yer verilirken (%7), doktor (%4), bira satıcısı (%3,2),

pazarcı (%1,1), polis (%0,7), biletçi (%0,7) ve fotoğrafçı (%0,1) mesleklerinin temsillerine rastlanmıştır.

Film Litvanya’da sahil kenti olan Klaipeda yakınlarında geçmektedir. Litvanya’nın Baltık Denizi sahillerine uzanan coğrafi konumu düşünüldüğünde kamusal mekânda en fazla yer verilen denizin mekân kullanımının ülkenin bulunduğu coğrafi yerle uyum içerisinde olduğu görülmektedir. Deniz mekân olarak kullanılırken, 59 saniye gibi kısa bir süre insanların yüzdüğü yer olarak gösterilmiştir. Bunun yanı sıra deniz filmde geçen korku dolu anlarda yağmur ve şimşekle desteklenerek filmde tamamlayıcı unsur olarak da kullanılmıştır. Yönetmen Mikalauskas filmde duygu coşkusu doğanın gücünden yararlanarak oluşturmaya çalışmıştır. Denizden sonra en çok kullanılan mekân olan pazarın filmde geçtiği bağlama bakıldığında Litvanların ne ile geçindiği ve ne yediklerine dair kısmen bilgi sahibi olunmaktadır. Sovyetler Birliği döneminde ülke ekonomisinde süt ve süt ürünleri üretiminin ve domuz yetiştiriciliğinin payı pazarda süt ve canlı domuz satan kadınlarla temsil edilmiştir. Ayrıca pazarda üzüm satılan diğer yiyecekler arasındadır (Калесник и Павленко, 1972:615, 659). İskele yine denizin mekân kullanımına paralel olarak karşımıza çıkmaktadır. Trenle evlerine dönecek çocukların bilet aldığı sırada tren garı mekân olarak kullanılmıştır. Bar ise Tiburtius’un çocukları kandırıp aldığı parayla bira içmeye gittiği mekân olarak ekranda kendisine yer bulmuştur.

Filmde kullanılan özel alan olarak ev kamusal alanla kıyaslandığında oldukça az gösterilmiştir. Bunda filmin türü ve seçilen konu oldukça etkili olmuştur. Macera türünde çekilen filmde, filmin kahramanlarının denize açılması ev sahnelerinin kısıtlanmasında etkili olmuştur. Ev sahneleri kendi içerisinde değerlendirildiğinde 28 saniye özel alanın özeli olan banyonun mekân olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu bilgiyle özel alanın az ama tüm sınırlarını aşarak şeffaf bir biçimde kullanıldığı sonucuna varılmaktadır.

Filmde yer alan artefaktlara bilim ve teknoloji açısından bakıldığında değirmen, tren, gemi, telefon, telefon kulübesi, pikap ve silah bulunmaktadır. Teknolojik aletler tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde enerji üretimi açısından yel değirmenleri dikkat çekmektedir. Günümüzde rüzgâr türbinine dönüştürülen yel değirmenlerinden Litvanya’da da yararlanıldığı filmde yer verilen değirmen sahneleriyle gösterilmiştir.

Tıpkı değirmen gibi insanoğlu için önemli icatlardan olan trene filmde yer verilmiştir. Trenin buharla çalıştığını gösteren sahnelerle filmin II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemi konu edindiği anlaşılmaktadır. Telefonun olduğu sahnelerde amacına uygun olarak kahramanların konuştuğu, telefon kulübesinin ise 7 saniyelik toplam sürenin 4 saniyesi mekânı tamamlayan öge olarak kullanıldığı görülmektedir. Pikap filmde teknolojik alet olarak karşımıza çıkan diğer alettir.

Filmde en fazla denizcilik mesleği temsiline yer verilmesi filmde kullanılan mekanla yani denizle örtüşmektedir. Çocukların denizci olma hayali de bu temsilin diğer meslekler arasında öne çıkmasını sağlamıştır. Diğer mesleklere bakıldığında doktor ve polis olmak üzere beyaz yakalılar görülmektedir. İki farklı mekânda gördüğümüz bira satıcısı, süt ve sebze satan pazarcı, tren garında kasada çalışan biletçi, sokakta kaptan maketiyle fotoğraf çeken fotoğrafçı filmde yer alan diğer meslek temsilleridir.

2.1.2.2. Toplumsal değerler

Tablo 3.13. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri

Toplumsal değerler	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Saygı		
Saygısızlık	30 saniye	%31,3
Geçmişten kalanlara saygı	13 saniye	%13,5
Yardımlaşma		
Erkeğin kadına yardımı	11 saniye	%11,5
Hitap şekli		
Amca, madam	8 saniye	%8,3
Uygun görülmeyen davranış		
Korumacı annelik	34 saniye	%35,4

Değerler kısmında saygı kategorisinde karşımıza çıkan büyüklere saygı ya da filmde geçtiği haliyle saygısızlık %31,5 oranında, geçmişten kalanlara saygı %13,5 oranında, yardımlaşma %11,5 oranında, hitap şekli %8,3 oranında temsil edilmiştir.

Filmde uygun görülmeyen davranış olan korumacı annelik ise %35,4 oranında gösterilmiştir.

Toplumsal değer kategorisinin alt kategorisi olan saygıya dair filmde saygısızlık ve geçmişten kalanlara saygı yer almaktadır. Pazarcı ve çocukları dolandıran Tiburtius arasında geçen diyalogda saygısızlık karşımıza çıkmaktadır. Tiburtius pazarcı kadının üzümlerini sürekli yemektedir. Bu durum karşısında yaşlı kadın daha ne kadar yiyeceksiniz diyerek sinirlenmektedir. Genç adam bunları tatmak için koymadınız mı diyerek homurdanmaya başlamıştır. O sırada kadın bir de söyleniyor musun, yeni mi anladın anlamında Türkçesi günaydın olan Almanca guten morgen demiştir. Adam sensin morgen diye bağırıştır. Bu diyalogda dikkat çeken bir diğer husus da genç adamın kendisinden yaşça büyük olan pazarcıya sen diye hitap etmesidir.

Geçmişten kalanlara saygıya filmde iki örnek üzerinden yer verilmiştir. Bu örnekler geçmişten miras kalana değer yüklemeye nesiller arasındaki bakış açısı farklılığını da gözler önüne sermektedir. Babasını savaşta kaybeden Zigmos denizde özellikle bu eski kayıkla gezmeyi seviyorum, bu kayık babamdan kalan en değerli miras diyerek babasına vermiş olduğu değeri kayığa anlam yükleyerek yaşamaktadır. Eski olduğunun farkındadır ancak yenisiyle değişmeyi aklından bile geçirmemiştir. Vytukos'a ise ölen babasından saksafon kalmıştır. Küçük çocuk babasından kalan saksafondan hayalleri uğruna istemeyerek de olsa vazgeçmiştir. Ayrıca popüler müzik sembollerinden olan saksafon enstrümanının seçilmesi Amerika kökenli ortaya çıkan bu akımdan Litvanya'nın da haberi olduğunu yani demir perdenin aralandığının göstergesidir.

Yardımlaşma kategorisinde filmde erkeğin kadına yardımı yer almaktadır. Burada filmin kötü adamı Tiburtius tek iyiliğini pazarda domuzu kaçan kadına yardım edip domuzunu yakalayarak yapmıştır. Erkeğin fiziksel gücü kadının çaresizliğine yardım etmiştir.

Filmde hitap şekillerine bakıldığında filmin kahramanlarının kendilerinden yaşça büyük olan Tiburtius'a amca ve erkeklerin kadınlara madam olarak hitap etmesiyle karşılaşmaktadır. Bu hitap şekillerinde büyüklere duyulan saygı ve kadına verilen değer anlaşılmaktadır.

Filmde uygun görülmeyen davranış korumacı annelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sauliukos annesinin korumacı tutumu nedeniyle diğer çocuklar gibi dışarıya çıkamamakta, derede yüzememektedir. Tüm mahallenin çocukları kampa giderken Sauliukos annesiyle evde oturmak zorunda kalmıştır. Sauliukos'un annesinin bu kontrolcü tavrı çocukları kampa götürmek isteyen kadın tarafından eleştirilmiştir. Eleştirileri kabul etmeyen anne ve kadın arasında küçük çaplı tartışma yaşanmıştır.

2.1.2.3. Kahraman ve hikayeler

Tablo 3.14. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan kahraman ve hikayelerin sahne süreleri

Hikayeler	Sahne süresi	Yüzdelik oran
II. Dünya Savaşı	15 saniye	%100

Filmde hikayeler kategorisinde II. Dünya Savaşı anılmıştır. Denizci Zigmos ilk kez sefere çıktığında onu kimsenin yolcu etmeye gelmediğini çünkü ailesinin savaşta öldürüldüğünü belirtmiştir. Ayrıca pazarcı ve Tiburtius arasında geçen diyalogda savaş örtülü olarak anılmıştır. Pazarcının Tiburtius'a guten morgen dediğinde Tiburtius'un sanki hakaret duymuşçasına bağırarak sensin morgen demesi Almanca üzerinden Almanya'ya dolayısı ile de Alman işgaline olan öfkenin dışa vurumu olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1.2.4. Örfler

Tablo 3.15. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan örflerin sahne süreleri

Örf		
İlişki çeşitleri	Sahne süresi	Yüzdelik oranı
Anne-çocuk ilişkisi	68 saniye	%9,9
Karı-koca ilişkisi	12 saniye	%1,8
Yeme-içme		
Tavuk, bira	31 saniye	%4,5
Müzik		
Litvanca şarkı	128 saniye	%18,7
Marş	57 saniye	%8,3

Kıyafet/Aksesuar		
Eşarplı kadın	167 saniye	%24,3
Geleneksel Litvanya erkek kıyafeti	65 saniye	%9,5
Yüzük, küpe, saat	54 saniye	%7,9
Boş zaman değerlendirme aktivitesi		
Yüzme	59 saniye	%8,6
İnanç		
Âmin kelimesi	45 saniye	%6,5

Filmde örf kategorisinde ilişki çeşitleri anne-çocuk ve karı-koca ilişkisi olarak görülmektedir. Anne-çocuk ilişkisi %9,9 oranında, karı-koca ilişkisi ise %1,8 oranında ekrana yansımıştır. Yeme-içme olarak karşımıza tavuk ve bira çıkmaktadır (%4,5). Filmde yer verilen müzik kategorisine bakıldığında en fazla Litvanca şarkılara yer verilmiştir (%18,7). Marş ise %8,3 oranındadır. Kıyafet/aksesuar kategorisinde geleneksel kıyafet olarak eşarba (%24,3), geleneksel Litvanya erkek kıyafetine (%9,5) ve yüzük, küpe ve saat aksesuarlarına (%7,9) yer verildiği görülmektedir. Boş zaman değerlendirme aktivitesi olarak yüzme aktivitesinin olduğu görülmektedir (%8,6). İnanç kategorisi âmin kelime kullanımıyla filmde %6,5 oranında yer almıştır.

Filmde anne-çocuk ilişkisi filmin baş kahramanları olan Sauliukos ve Vytukos'un anneleriyle olan ilişkilerinde görülmektedir. İki kahramanın da annelerinin hayat tarzı, standardı ve çocuğa bakış açıları farklıdır. Sauliukos'un annesi kendisi piyano çalıp şarkı söylerken oğluna keman çaldırmaktadır. Annesi oğlunu yanında tutmak adına bir şeyi ister istemez Sauliukos'a fırsat vermeden kendisi yapmaktadır. Vytukos'un annesi ise kızdığı anda oğluna az da olsa fiziksel şiddet uygulayan bir annedir. Oğlundan bahçedeki domuza bakmasını istemiştir. Arkadaşlarıyla oynamak isteyen Vytukos domuzun sonunu getirecek olan iple onu bahçeye bağlamıştır. İki anne-çocuk ilişkisinde de annelerin çocuklarını güvenli alanda tutma kaygısı yaşadıkları görülmektedir. Dışarısı onlar için tehliktir. Sauliukos'un annesi onu dereye göndermezken, Vytukos'un annesi ekmek almaya göndermemiştir.

Aile yapısına dair okuma yapacağımız bir diğer ilişki olan karı-koca ilişkisi Sauliukos'un anne ve babası üzerinden filme yansımıştır. Çiftin birbirleriyle iletişimi güçlü değildir. Karı-koca arasında geçen diyalogda oğulları Sauliukos'un eğitilme tarzıyla ilgili tartışmaktadırlar. Baba annenin çocuğu kampa göndermediği için evden kaçtığını ona göndermesini söylediğini hatırlatmıştır. Koca evde hiç gösterilmezken, izleyici baba, anne, çocuktan oluşan çekirdek aileyi de aynı kadrajda görememektedir. Hatta öyle ki Sauliukos'un babası olduğu ancak hastalandığında anlaşılmaktadır. Vytukos'un babası öldüğü için ailesinde baba figürü hiç yer almamaktadır. Dolayısıyla da her iki ailede de anne ve çocuğun merkezde olduğu anaerkil bir aile yapısı karşımıza çıkmaktadır.

Yeme-içme sahnelerine bakıldığında 11 saniye ile sadece tavuk budunun ve kalan 10 saniye ile de biranın yer aldığı görülmektedir. Tavuk acıkan çocuğun kayıkta fiziksel ihtiyacını karşılaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Denize kıyısı olan Litvanya'da balık yerine tavuğun tercih edilmesinde filmin küçük bir kasabada geçmesi, karakterlerin bahçelerinde hayvan beslemesi etkili olmuştur. Litvanya içecek kültüründe alkollü içeceklerden ev yapımı likör ve biranın yaygın olarak tüketilmesi filmde yer verilen likör ve bira ile temsil edilmiştir. Bira filmde ayak üstü içilirken, likör ise barda içilmiştir. Burada Tiburtius'un bira alırken içmek zararlı demesi dikkat çekmektedir.

Filmde müzik olarak en fazla Litvanca şarkılar duyulmaktadır. Şarkıların büyük kısmı (125 saniye) deniz sahneleriyle bütünleşmiştir. Geleneksel müzik kullanılarak filmde kutsallaştırılan denize daha da vurgulanmıştır. Filmin kahramanlarından Sauliukos'un annesinin de İtalya kökenli enstrümanlar olan piyano ve keman eşliğinde Litvanca şarkı söylediği görülmektedir. Filmde sadece Litvanca şarkı olmasında filmin Litvanca çekilmesi de etkili olmuştur. Milli duyguları harekete geçiren marş filmde denizcilerin sokakta yaptığı yürüyüş esnasında duyulmaktadır. Bu durum aynı zamanda Stalin döneminde tek tipleşen Sovyet insanı tanımlamasından vazgeçildiğinin simgesel anlatımıdır.

Nüfusun büyük çoğunluğunun Katolik olan Litvanyalılar için sıradan bir durum olan kadınların eşarp takması modern kıyafetlerle birlikte verilmiştir. Eşarp takanlara filmin baş kahramanlarının anneleri özelinde bakıldığında ekonomik durumu kötü olan

Vytukos'un annesinin eşarp taktığı, ekonomik durumu daha iyi olan Sauliukos'un annesinin ise modern kıyafetler giydiği görülmektedir.

Litvanyalıların geleneksel erkek kıyafetinde yelek, boyuna bağlanan fular, uzun ceket ve kumaşta geometrik desenler öne çıkmaktadır. Genel olarak sade olan bu görünüme filmde de yer verilmiştir. Tiburtius'un doktormuş gibi davrandığı sahnede boynuna taktığı geometrik desenli kurdele, giydiği ceket ile Litvanya geleneksel erkek kıyafeti temsili görülmektedir. Filmde kahramanlar yüzük, alyans, küpe ve saat aksesuarları takmışlardır. Yüzük hem erkek hem de kadın karakterlerde görülmektedir. Aksesuar amaçlı yüzüklerin yanı sıra alyans da vardır. Alyans kişinin medeni durumunu kamuya bildiren bir semboldür. Filmde alyansı kadının takması kadının kamusal alanda varlığının göstergesidir.

Boş zaman değerlendirilme aktivitesi olarak filmde yüzme eylemine yer verilmiştir. Yüzme filmin mekân kullanımına ve ana konuyla örtüşen bir aktivite olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnanç kategorisi diğer dinlerde olduğu gibi Hristiyanlıkta da olan âmin kelimesiyle temsilini bulmuştur. Vytukos, Sauliukos ve Tiburtius denizcilik yeminini dua edermişçesine âmin diyerek bitirmişlerdir.

Tablo 3.16. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan kültürel kimlik görünümünün genel içerik analizi

Kültürel görünüm kategorileri	Toplam sahne süresi	Yüzdelik oran
Artefaktlar	1797 saniye	%69,2
Toplumsal değerler	96 saniye	%3,7
Kahraman ve hikayeler	15 saniye	%0,6
Örfler	686 saniye	%26,5

Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde temsil edilen kültürel kimlik görünümünde en fazla artefaktlara yer verilmiştir (%69,2). %26,5'lik ekran süresiyle ikinci sırada örfler karşımıza çıkmaktadır. Filmde toplumsal değerler %3,7, kahraman ve hikayeler %0,6 oranında temsil edilirken, tören ve kutlamalara yönelik herhangi bir temsile rastlanmamıştır.

2.1.3. Moldova sineması; Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi

Filmin künyesi – Türkçesi insan güneşin peşinden gidiyor olan Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi 1961 yılında Moldova Film Stüdyosu'nda çocuk türünde renkli olarak Rusça çekilmiştir. Mihail Kalik'in yönetmenliğini yaptığı 66 dakika uzunluğundaki filmin senaryosu Valeriu Gajiu ve Mihail Kalik tarafından yazılmıştır. Filmin baş kameramanı Vdim Derbenev, sanat yönetmeni S. Bulgakov ve A. Roman'dır. Filmin müziği Mikael Tariberdiyev, kurgusu ise K. Blinovoy ve N. Çayki tarafından yapılmıştır. Başrol Sandu'yu Nick Crimnus oynarken, ona oyuncu T. Bestayeva, N. Volkov, G. Georgiu ve M. Grekov eşlik etmiştir.

Filmin konusu – Şiirsel olay örgüsüyle dikkat çeken film Moldova'nın başkenti Kişinev sokaklarında geçmektedir. Filmin küçük kahramanı Sandu arkadaşlarıyla sokakta futbol oynarken güneş takip edilirse tüm dünyanın gezileceğini, yine aynı yere ama diğer taraftan gelineceğini duymuştur. Öğrendiklerinden çok etkilenen Sandu bunun doğruluğunu merak ettiği için güneşi takip etmeye karar vermiştir. Bir gün süren bu yolculukta küçük gözlemci yolda yürürken farklı farklı insanlarla karşılaşır; iyi-kötü, duyarlı-duyarsız, bilge-cahil, vicdanlı-acımasız. Sandu günün sonunda yorgun düşmüştür. Yoldan geçen askeri bir müzisyen tarafından alınıp evine bırakılmıştır. Sandu yaşadığı sıra dışı macerayı askeri müzisyene anlatırken, adam hikâyeyi dikkatle dinlemiştir.

Film hakkında – Yönetmen Mihail Kalik 1951 yılında Stalin yönetimi tarafından terör örgütü kurmak suçundan tutuklanmıştır. 1954 yılında Kruşçev tarafından başlatılan rehabiliteden yararlanmış ve yönetmenliğe devam etmiştir. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmiyle şiirsel bir hikâye sunan Kalik filmiyle Sovyet sinema estetiğine yeni bir boyut kazandırmıştır. Yenilikçi yönetmen filmde çocuk kahramanın çıktığı macerayı diğer filmlerde yer alan tartışmaların ayık bir girişimine dönüştürmüştür. Sinema alanında filmin başarısı karşılıksız kalmamış, geleneksel olay örgüsü yokluğuyla diğerlerinden ayrılan film Moskova'da filmi izleyen Fransız film yapımcılarının da dikkatini çekmiştir. Film ekibi filmlerinin Paris Film Kulübü'nde gösterilmesi için Paris'e

davet edilmiştir (Баландина, 2014:27, 49, 55). Kalik elde ettiği ve ileride edeceği başarılarıyla kendisi gibi daha nice yeteneğin rehabilite süreciyle yeniden Sovyet sinemasına kazandırılmasının ne kadar doğru bir karar olduğunu göstermiştir.

Filmin aldığı ödüller – Film 1962 yılında Helsinki’de düzenlenen uluslararası film festivalinde ve yine aynı yıl Moskova’da Uluslararası Teknik Sinema Birliği tarafından düzenlenen festivalde uluslararası ses, aydınlatma ve renk kalitesinden ötürü ödül almıştır (<https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7770/forum/>). Moldova sineması Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminin Helsinki’de aldığı ödülle ilk uluslararası ödülüne kavuşmuştur.

2.1.3.1. Artefaktlar

Tablo 3.17. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri

Mimari		
Kamusal alan	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Sokak	1379	%32,8
Park	610	%14,5
Stadyum	307	%7,3
Pazar	257	%6,1
İnşaat alanı	176	%4,2
Motosiklet gösteri yeri	59	%1,4
Doğum evi	41	%1
Restoran	9	%0,2
Özel alan		
Kamyonun içi	186	%4,4
Ev	21	%0,5
Bilim ve Teknoloji		
Teknolojik aletler		
Uydu	33	%0,8
Helikopter	28	%0,6
Trolleybüs	23	%0,5
Hoparlör	11	%0,3

Uçak	7	%0,2
Trafik lambası	4	%0,1
Meslek		
Askeri müzisyen	214	%5,1
Polis	120	%2,9
Ayakkabı boyacısı	108	%2,6
Dansçı	91	%2,2
İnşaat işçisi	83	%2
Berber	78	%1,9
Balıkçı	67	%1,6
Motorcu	61	%1,5
Asker	46	%1,1
Bilim insanı	35	%0,8
Piyangocu	34	%0,8
Pazarcı	28	%0,6
Taksici	28	%0,6
Hemşire	27	%0,6
Seramik satıcısı	19	%0,5
Sokak temizlikçisi	4	%0,1
Trafik polisi	3	%0,1
Boyacı	2	%0,1

Filmde yer verilen artefaktlara mimari olarak kamusal alanda sokak, park, stadyum, pazar, inşaat alanı, motosiklet gösterisi yapılan yer, doğum evi ve restoran mekân olarak kullanılmıştır. Bu mekanlardan en fazla sahne süresi sokağa aittir (%32,5). Filmde parka %14,5 oranında, stadyuma %7,3 oranında, pazara %6,1 oranında, inşaat alanına %4,2 oranında, motosiklet gösteri yapılan yere %1,4 oranında, doğum evine %1 oranında ve restorana %0,2 oranında yer verilmiştir. Filmde özel alan kullanımında %4,4 oranında kamyonun içi ve %0,5 oranında ev karşımıza çıkmaktadır.

Filmde gösterilen bilim ve teknoloji kategorisinde yer alan teknolojik aletlerde uydu, helikopter, trolleybüs, hoparlör, uçak, trafik lambası bulunmaktadır. Aletlerin ekran

sürelerine bakıldığında uyduya %0,8 oranında, helikoptere %0,6 oranında, trolleybüse %0,5 oranında, hoparlöre %0,3 oranında, uçağa %0,2 oranında, trafik lambasına %0,1 oranında yer verildiği görülmektedir. Bilim ve teknolojiye yer alan meslekler kategorisine bakıldığında askeri müzisyen (%5,1), polis (%2,9), ayakkabı boyacısı (%2,6), dansçı (%2,2), inşaat işçisi (%2), berber (%1,9), motorcu (%1,5), asker (%1,1), bilim insanı (%0,8), piyango biletçisi (%0,8), pazarcı (%0,6), taksici (%0,6), hemşire (%0,6), seramik satıcısı (%0,5), sokak temizlikçisi (%0,1), trafik polisi (%0,1) ve boyacı (%0,1) mesleklerinin temsillerine rastlanmıştır.

Filmin kahramanı Sandu'nun tüm gün Kişinev sokaklarında güneşin peşinde koşması filmde kamusal alan mekân kullanımındaki çeşitliliği sağlamıştır. Bu mekanlar arasında en fazla yer verilen ise Kişinev sokakları olmuştur. İzleyici Sandu'nun gözünden akan trafiği, açık hava panolarına asılan film ve sirk posterlerini, geçen insanları, geniş caddeleri sık sık yakın çekimle görmektedir. Geneli Büyük Stephan parkında klasikler sokağında geçen park, stadyum, Moldova'nın tarım alanındaki üretim çeşitliliğini yansıtan pazar, şehrin kısmen dönüşümünü gösteren inşaat alanı, motosiklet gösterisi yapılan yer, aşağıdan yukarıya kamera açısıyla gösterilerek kutsallaştırılan doğum evi ve restoran şehir görünümünü tamamlayan diğer kamusal mekanlardır. Filmde yer alan özel alan Sandu'nun yine sokaktan kopmadığı, kamyonun içerisinde Kişinev sokaklarını gözlemlediği kamyonun içi ve yapım aşamasındaki evlerdir.

Filmde en fazla yer alan teknolojik alet uydudur. SSCB 1957 yılında insanlık tarihinde bir ilki gerçekleştirmiş ve dünyanın ilk yapay uydusu Sputnik'i yörüngeye oturtmayı başarmıştır. Dönemin bu büyük başarısı Sandu'nun Kişinev sokaklarından gezinirken karşısına çıkan uydu ile ekrana yansıtılmıştır. Filmde yer alan bir diğer alet uçak Sovyetler Birliği vurgusuyla, üzerinde SSCB yazısıyla uçarken gösterilmiştir. Helikopter, hoparlör ve trafik lambası filmde yer verilen diğer teknolojik aletlerdir.

Bilim ve teknoloji kategorisinde oldukça çeşitli olan meslek temsillerinde en fazla askeri müzisyene yer verilmiştir. Askeri müzisyen de diğer meslek temsilleri gibi Sandu'nun yolda karşılaştığı kişilerden biridir. Kuvvet kolluklarından asker, polis ve trafik polisi temsil edilen diğer mesleklerdir. Teknolojik aletler kategorisinde karşımıza çıkan uydunun tamamlayıcısı olarak bilim insanı karşımıza çıkmaktadır. Filmde

alışılacağı üzere sadece erkek değil kadın bilim insanına da yer verilmesi Moldova toplumunda kadının konumu hakkında da bilgi vermektedir. Filmde bilim insanı dışında beyaz yakalıları temsilen hemşire mesleğine yer verilmiştir. Ayrıca filmde ayakkabı boyacısı, dansçı, inşaat işçisi, berber, balıkçı, motorcu, piyangocu, pazarcı, taksici, seramik satıcısı, sokak temizlikçisi ve boyacı olmak üzere emekçi meslek temsilleri yer almaktadır.

2.1.3.2. Toplumsal değerler

Tablo 3.18. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri

Toplumsal değerler	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Değer yargısı		
Köylü-şehirli ayrımı	58 saniye	%9,2
Yardımlaşma		
Kamyon şoförünün çocuğa yardımı	245 saniye	%38,9
Ayakkabı boyacısının çocuğa yardımı	123 saniye	%19,5
Paylaşma		
İnşaat işçisinin yemeğini paylaşması	131 saniye	%20,8
Köylü çocuğun karpuzu paylaşması	64 saniye	%10,2
Hitap şekli		
Amca, siz	9 saniye	%1,4

Filmde köylü-şehirli ayrımıyla %9,2 oranında değer yargısı, %38,9 oranında kamyon şoförünün çocuğa yardımı ve %19,5 oranında ayakkabı boyacısının Sandu'ya yardımı olarak karşımıza çıkan yardımlaşma, inşaat işçisinin yemeğini paylaşması (%20,8), köylü çocuğun karpuzunu paylaşmasıyla (%10,2) paylaşma ve %1,4 oranında hitap şekli toplumsal değerler kategorisinde yer almaktadır.

Toplumsal değerlerde insana atfedilen bir yargı türü olarak görebileceğimiz köylü-şehirli ayrımı Sandu ve köylü çocuk arasında geçen konuşmada, parkta çalışan kızın köye dair ve günebakan çiçeğini koparıp atan adamın köylüye dair söylediklerinde

karşımıza çıkmaktadır. Sandu pazarda dolaşırken babasıyla karpuz satmaya gelen köylü çocukla karşılaşmıştır. Çocuk Sandu'ya şehirli çocuk olarak hitap ederek karpuz yemeyi teklif etmiştir. Teklifi kabul eden Sandu kamyon kasasının üstüne, çocuğun yanına çıkmıştır. Köylü çocuk karpuzu keserken karpuzun bir tarafının toprakta, bir tarafının güneşte büyüdüğünü anlatmış ve bu bilgilerle Sandu köylü çocuğun ne çok şey bildiğini söylemiştir. Karpuzlarını yedikten sonra pazarda bulunan motosiklet gösterisi izlemeye gitmişlerdir. Köylü çocuk sizin şehrinizde mucizeler var. Motorcu hiçbir şeyden korkmuyor galiba demiş ancak gösteri sonrasını çadırın arkasından gizlice motorcuyu görmeye çalışırken motorcunun karısından ne kadar korktuğuna şahit olmuşlardır. Köylü-şehirli ayrımını görebileceğimiz bir diğer sahne parkta çalışan kızın tatilde evine gittiğini anlatmasıyla başlamaktadır. Genç kız köyünün çok güzel olduğunu şehre dönmek istemediğini söylemiştir. Bu sırada kızın patronu gelmiş ve günebakan çiçeğini göstererek bunu daha koparmadın mı diyerek sinirlenmiştir. Patrona göre genç kız günebakan çiçeğiyle parkı kendi köyüne çevirecektir. Patrona göre ise işçiler gül ve krizantem istemektedir. Tüm bu diyaloglara genel olarak bakıldığında filmde köylü-şehirli ayrımında Sandu ve köylü çocuk özelinde her şeyi bilen bir köylü çocuk, cesur sanılan ancak daha sonra korkak olduğu öğrenilen bir şehirli, parkta çalışan kız özelinde köyünü çok seven şehre dönmek istemeyen bir köylü, parkta çalışan kızın patronu özelinde cahil olarak görünen bir köylü imajı çıkmaktadır.

Filmde yardımlaşma ilk olarak kamyon şoförünün Sandu'yu arabasına almasıyla karşımıza çıkmaktadır. Sandu yine Kışinev sokaklarında gezerken trafiğin içerisine girmiş ve karşıdan gelen kamyonu görmemiştir. Ani frenle duran kamyon şoförü önce kızsız da çocuğa nereye gittiğini sormuş ve güneşi takip ediyorum cevabıyla ben de güneşe gidiyorum gel seni götüreyim diyerek Sandu'yu kamyonuna bindirmiştir. Bu yolculukta Sandu kamyon şoförünün üç kez dünyayı gezdiğini öğrenmiştir. Dönemin devlet yapısında bu her ne kadar mümkün gözükme de küçük Sandu buna inanıp çoktan şoföre hayran olmuştur. Bir diğer yardımlaşma sahnesi ayakkabıcın Sandu'nun yırtılan ayakkabısını tamir etmesidir. Sandu'nun sokaklarda yaptığı uzun yürüyüşler neticesinde ayakkabısı yırtılmıştır. Ayakkabı boyacısını görüp yanına gitmiş ve ayakkabısını tamir etmesini istemiştir. Ayakkabı boyacısının arkasında ücret ödedikten sonra fiş isteyiniz yazısına inat adam Sandu'dan herhangi bir ücret talep etmemiştir.

Filmde paylaşma inşaat işçisinin yemek ve köylü çocuğun karpuz ikramıyla karşımıza çıkmaktadır. Sandu şehirde dolaşırken yolu evlerin yapıldığı bir inşaat alanına düşmüştür. İnşaat işçisinin ve beraberindekilerin yemek yediklerini görmüş, uzaktan onları izlemiştir. Masadakiler Sandu'ya kim olduğunu sormuş, Sandu'nun yemek istediğini ancak çekindiğini fark eden inşaat işçisi kim olacak arkadaşım benim deyip Sandu'yu masaya oturtmuştur. Sandu masadakileri yemeden önce cebindeki mısır parçasını çıkarıp masaya koymuştur. Burada karşılıklı bir paylaşım söz konusudur. Paylaşma değeri olarak bir diğer olay köylü çocuğun Sandu'ya karpuz ikramıdır. Sandu'nun inşaat işçisi ve beraberindekilerle yediği yemekten farklı olarak karpuz çocuğun Sandu'yla tanışması için bir araç olmuştur. Karpuz yerken isimleri de dahil olmak üzere birbirleri hakkında soru sormasalar da sohbet etmiş ve beraber motosiklet gösterisi izlemeye karar vermişlerdir. Sandu'ya yardım eden karakterlere bakıldığında birinin emekçi sınıfının temsilcilerinden, diğerinin ise köylü sınıfından olduğu görülmektedir.

Filmde hitap şekillerine bakıldığında filmin kahramanı Sandu'nun kendinden yaşça büyük piyango bileti satıcısına ve ayakkabı boyacısına amca olarak hitap etmesiyle ve kamyon şoförünün kız kardeşiyle birlikte gördüğü gence çok sinirlense bile siz diye hitap etmesiyle karşılaşılmaktadır. Bu hitap şekillerinde büyüklere ve tanımadıkları insanlara duyulan saygı görülmektedir.

2.1.3.3. Tören ve kutlamalar

Tablo 3.19. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan tören ve kutlamaların sahne süreleri

Tören	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Cenaze töreni	221 saniye	%100

Filmde tören kategorisinde cenaze töreni yer almaktadır. Cenaze töreninin 111 saniyesi ölen bir taksici için yapılırken, geriye kalan 110 saniye Sandu'nun rüyasında gördüğü günebakan çiçeğinin cenaze törenidir.

Sandu Kişinev sokaklarında gezerken caddedeki kortej dikkatini çekmiştir. Akan trafiğin yanında cenaze arabası ve ellerinde çelenklerle yürüyen insanların yanına gitmiştir. Çelenkte yazan “unutulmaz arkadaşımıza” yazısını anlamayıp çelengi taşan

adamdan öğrenmek istese de acılı adam Sandu'yu kovmuştur. Cenaze töreninde elinde çelenk taşıyanlar matemlerinin bir ifadesi olarak koyu renk takım elbise giymiştir. Çelenklerden birinde asılı olan taksit filosu yazısıyla bir taksicinin öldüğü anlaşılmaktadır. Kenarda taksileriyle bekleyen taksiciler cenaze korteji ilerlerken ölen meslektaşlarını son yolculuğuna kornolarla uğurlamışlardır. Bu sırada kimin öldüğünü soran müşteriye taksici insan öldü demiştir. Ölen kişiyi tüm kimliklerinden soyutlayarak onu özüne insana indirgemıştır. Burada Çözülme sinemasında insan odaklı yaklaşım anlayışının cenaze törenine tezahür ettiği görülmektedir.

Tören kategorisinde yer alan ikinci cenaze töreni tüm gün sokakları gezen Sandu'nun yorgun düşüp uyuya kalmasıyla gördüğü rüyada karşımıza çıkmaktadır. Sandu'nun rüyası gün boyu yaşadıklarının özeti niteliğindedir. Parkta gördüğü ve adını öğrenince daha da ilgisini çeken günebakan çiçeğini çok sevmiştir. Mitolojik olarak hayranlığın ve romantikliğin simgesi olan günebakan çiçeğinin güneşle olan ilişkisiyle kendisini bütünleştirmiş, çiçek koparılıp atıldığında da çiçeğin ölümünü içselleştirmiştir. Gündüz gördüğü cenaze törenin etkisiyle de taksicinin cenaze törenin bir benzeri günebakan çiçeği için rüyasında yapılmıştır. Kocaman ve siyah renge dönen günebakan çiçeği bir kamyonun kasasında yol boyu ilerlerken, Sandu ve çiçeği büyüten kız kamyonu takip etmişlerdir. Törenin oldukça karanlık bir ortamda çekilmesiyle günebakan çiçeğinin kaybıyla Sandu'nun yaşadığı acı izleyiciye yansıtılmıştır.

2.1.3.4. Kahraman ve hikayeler

Tablo 3.20. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan kahraman ve hikayelerin sahne süreleri

Kahraman	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Aleksandr Puşkin	38 saniye	%18,7
Komsomol üyeleri	14 saniye	%6,9
Dimitri Kantemir	4 saniye	%2
Mihai Eminescu	4 saniye	%2
Ion Creanga	3 saniye	%1,5
Hikâye		
II. Dünya Savaşı	140 saniye	%68,9

Filmde yer alan kahramanlara bakıldığında %18,7 oranında Aleksandr Puşkin, %6,9 oranında Komsomol üyeleri, %2 oranında Dimitri Kantemir, %2 oranında Mihai Eminescu ve %1,5 oranında Ion Creanga karşımıza çıkmaktadır. Hikayeler kategorisinde ise II. Dünya Savaşı'ndan %68,9 oranında bahsedilmiştir.

Filmde kahramanlar Büyük Stephan Parkı'nda Klasikler Sokağı'nda bulunan büstleriyle yer almıştır. Bu kahramanlar modern Rus edebiyatının kurucusu şair ve yazar Aleksandr Puşkin, Leninist Genç komünistler Birliği üyeleri, tarih, felsefe, coğrafya gibi birçok alanda eserin yazarı Dimitri Kantemir, Avrupa edebiyatının romantizm akımının önemli genç temsilcilerinden Mihai Eminescu ve öğretmen ve yazar olarak Moldova folklorunun etkisi altında kaleme aldığı roman, kısa hikayeleriyle fantastik ve çocuk edebiyatına katkıda bulunan Ion Creanga'dır. Filmde kahraman olarak edebiyat, siyaset ve bilim dünyasından kişilerin seçildiği görülmektedir. Edebiyat dünyasından Moldovalı yazarların yanında Puşkin'in de yer almasında 1821-1823 yıllarında Puşkin'in Kışinev'e sürgün edilip, Kışinev'de yaşaması etkili olmuştur. Filmde Leninist Genç komünistler Birliği üyeleri adına yapılan heykel sahnesiyle siyasi temsil olarak Sovyet Birliği'nde Leninist ideoloji gösterilmiştir.

Filmde hikayeler kategorisinde II. Dünya Savaşı anılmıştır. Savaşa ayaklarını savaşa kaybeden ayakkabı boyacısının üzerinden gönderme yapılmıştır. Sondu sokakta gezerken ayakkabıcı ve berberle karşılaşmış, adamlar kendi aralarında futboldan bahsederken ayakkabı boyacısının savaşa ayaklarını kaybettiğini öğrenmiş ve sizin savaştan önce ayaklarınız mı vardı diye şaşkınlıkla sormuştur. Sandu'da iz bırakan bu olay rüyasına da yansımıştır. Ayakkabı boyacısı sapa sağlam iki ayağıyla karşısında durmuş, deri çizmelerini parlatıp güneşe doğru ilerlemiştir.

2.1.3.5. Örfler

Tablo 3.21. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan örflerin sahne süreleri

Örf		
Yeme-içme	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Biber, domates, üzüm, sosis, mısır, elma, şarap	68 saniye	%6,6
Müzik		
Marş	265 saniye	%25,6
Rusça şarkı	177 saniye	%17,1
Dans		
Geleneksel Moldova dansı	89 saniye	%8,6
Kıyafet/aksesuar		
Alyans/saat	108 saniye	%10,5
Eşarplı kadın	38 saniye	%3,7
Geleneksel Moldova erkek botu	32 saniye	%3,1
Geleneksel Moldova şapkası	3 saniye	%0,3
Boş zaman değerlendirme		
Parkta oturma	158 saniye	%15,3
Motosiklet gösterisi izleme	61 saniye	%5,9
İnanç		
Kilise	32 saniye	%3,1
Allah korusun sözü	2 saniye	%0,2

Filmde örf kategorisinde yeme-içme olarak karşımıza şarap, yumurta, biber, domates, üzüm, sosis, mısır, elma çıkmaktadır (%6,6). Filmde yer verilen müzik kategorisine bakıldığında en fazla marşa yer verilmiştir (%25,6). Rusça müzik ise %17,1 oranındadır. Geleneksel Moldova dansı %8,6 oranında ekrana yansıtılmıştır. Kıyafet/aksesuar kategorisinde alyans ve saat aksesuarlarına (%10,5), geleneksel kıyafet olarak eşarba (%3,7), geleneksel Moldova erkek botuna (%3,1), geleneksel Moldova

erkek şapkasına (%0,3) yer verildiği görülmektedir. Boş zaman değerlendirmesi olarak filmde parkta oturma (%15,3) ve motosiklet gösterisi izlemeye (%5,9) yer verilmiştir. İnanç kategorisi %3,1 oranında kilise ve %0,2 oranında Allah korusun sözüyle filmde yer almıştır.

Yeme-içme sahnelerinin çok zengin olmadığı filmde sofrta inşaat işçisi ve beraberindekilerin kurmuş olduğu tek bir yerde yer almıştır. Filmin kahramanları dışarıda, üzerine gazetelerin yayıldığı masada yemek yemişlerdir. Masada yumurta, biber, domates, üzüm, sosis, mısır ve elma yer almıştır. Yemek esnasında inşaat işçisinin yanında katlanabilir çatal taşıyıp, cebinden çıkardığı çatalla yemek yemesi dikkat çekmektedir. Pazar yerinde fiçılar dolusu şarabın bardakla satıldığı görülmektedir. Burada şarabın ayaküstü içildiği görülmektedir. Sovyetler Birliği döneminde tarımsal ürün ve şarap üretimi konusunda Moldova'nın uzmanlaşması filmde yer verilen yeme-içme sahnelerine de yansımıştır (Калесник и Павленко, 1972:609, 622).

Filmde müzik olarak iki tür karşımıza çıkmaktadır; marş ve Rusça müzik. Filmde genellikle milli duyguların ifadesi olarak ortaya çıkan ulusal tınlı marş yerine insan odaklı, bireyselleşen sinema akımı dokusuyla uyumlu bir şekilde cenaze marşı yer almaktadır. Taksicinin cenaze töreninde duyulan marş izleyiciyi insana odaklamaktadır. Sandu'nun rüyasında gördüğü aslında bir metafor olan günebakan çiçeğinin cenaze töreninde ve yine film boyunca metaforik olarak kullanılan güneşin battığı sahnede sonun göstergesi olarak cenaze marşı duyulmaktadır. Filmde Rusça dışında müzik yer almamaktadır. Bunda filmin dilinin Rusça olması etkili olmuştur. Rusça şarkılara yer yer İtalyan kökenli enstrüman violin, Amerikan kökenli enstrüman bateri ve Almanya kökenli enstrüman mızıka eşlik etmiştir.

Filmde dans kategorisinde geleneksel Moldova dansı yer almaktadır. Stadyuma jimnastik kıyafetli üç genç kız ellerinde büyük turuncu bir topla gelmiş ve modern dans figürleriyle dans etmeye başlamışlardır. Bu esnada modern dansla uyumlu olarak fonda piyano sesleri duyulmaktadır. Ancak bir süre sonra müziğin ritmi hızlanmaya başlamıştır. Dansçılardan birinin topu gökyüzüne doğru atmasıyla modern figürler yerine geleneksel Moldova dansını yapmaya başlamışlardır. Stadyumda tek izleyici olan Sandu mutluluk içerisinde dansçıları izlemiştir.

Kıyafet/aksesuar kategorisinde geleneksel kıyafet olarak kadın ve erkek üzerinden üç tip kıyafet görülmektedir. Bunlardan ilki eşarp takan kadın, ikincisi geleneksel şapka takan adam, üçüncüsü ise geleneksel bot giyen adamdır. Büyük çoğunluğu Ortodoks olan Moldovalılar için kadının eşarp takması sıradan bir durumdur. Film boyunca tek bir örnek üzerinde gördüğümüz eşarblı kimin taktığına baktığımızda köylü bir kadın tarafından takıldığı görülmektedir. Kadının giydiği diğer kıyafetler söz konusu olduğunda yine film boyunca sadece onun pantolon giydiği dikkat çekmektedir. Köylü bir kadın eşarp takmış ancak pantolon da giyerek geleneksel olanı modern olanla harmanlamıştır. İkinci geleneksel kıyafet koyu renkte yoğun olarak örülmüş, huni şeklinde geleneksel erkek şapkasıdır. Şapkayı takan adamın filmdeki rolü pazarda fiçiler arasında şarap satıcıdır. Moldova'nın geleneksel içeceklerinden olan şarap, geleneksel şapka takan adam tarafından satılmaktadır. Üçüncü olarak karşılaştığımız geleneksel bot ham deriden yapılan opinci adı verilen ayakkabının uzunudur. Bot filmin olay örgüsünde ayaklarını II. Dünya Savaşı'nda kaybeden ayakkabı boyacısının Sandu'nun rüyasında ayaklarına kavuşup botu giymesiyle gösterilmiştir. Filmde aksesuar olarak alyans ve saat kullanılmıştır. Modern zamanın dokusuyla uyumlu olan bu aksesuarlar filmin erkek kahramanları tarafından takılmıştır.

Boş zaman değerlendirilme aktivitesi olarak filmde parkta oturma ve motosiklet gösterisi izleme eylemlerine yer verilmiştir. Filmin büyük kısmında mekânın sokak ve park olarak kullanıldığı göze alındığında boş zaman değerlendirme eylemi olarak parkta oturma filmin mekân kullanımıyla uyum içerisindedir. Bir diğer aktivite ise Sandu ve köylü çocuk pazar içerisine kurulan çadıra gidip motosiklet gösterisi izlemesidir.

İnanç kategorisi filmde yer verilen kilise görüntüleri ve Allah korusun cümlesiyle temsil edilmiştir. Kişinev şehrine dair birçok detayın yanında kilise görüntüleri de şehrin görünümü tamamlayan öğe olarak kullanılmıştır. Sandu ile polis arasında geçen diyalogda polis Sandu'nun güneşin peşinden gittiğini öğrendiğinde onun haydut gibi istenmeyen bir olmaması için Allah korusun demiştir. Polis, kötü bir durumdan korunmak için inandığı varlığa, Allah'a sığınmıştır.

Tablo 3.22. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan kültürel kimlik görünümlerinin genel içerik analizi

Kültürel görünüm kategorileri	Toplam sahne süresi	Yüzdelik oran
Artefaktlar	4199 saniye	%66,8
Toplumsal değerler	630 saniye	%10
Tören ve kutlamalar	221 saniye	%3,5
Kahraman ve hikayeler	203 saniye	%3,2
Örfler	1033 saniye	%16,5

Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde temsil edilen kültürel kimlik görünümlerine genel olarak bakıldığında en fazla artefaktlara yer verildiği görülmektedir (%66,8). Artefaktları %16,5’lik ekran süresiyle örfler takip etmiştir. Filmde toplumsal değerler %10, tören ve kutlamalar %3,5, kahraman ve hikayeler %3,2 oranında filmde yer almıştır.

2.1.4. Orta Asya sineması; Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmi

Filmin künyesi – Türkçeye benim adım Koca olarak çevrilen Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmi 1963 yılında Kazak Film Stüdyosu’nda çocuk-komedi türünde renkli olarak Kazakça⁸ çekilmiştir. 86 dakika uzunluğundaki film Abdulla Karsakbayev yönetmenliğinde çekilmiştir. Filmin senaryosu Berdibek Sokpakbayev ve Nisson Zeleranskiy tarafından yazılmıştır. Filmin baş kameramanı Mihail Aranışev ve Nikolay Vasilkov, sanat yönetmeni Ye. Aron’dur. Filmin müziği Nurgisa Tlendiyev tarafından yapılmıştır. Filmde baş rol Koja’yı Nurlan Segizbayev, Sultan’ı M. Kokenov, Janar’ı Gulnar Kurabayeva, Jantas’ı Ye. Kurmaşev, Koja’nın annesini Biken Rimova, erkek öğretmen Sagatbay’ı Kenenbay Kojabekov, kadın öğretmen Hadişa’yı Raisa Muhamedyarova ve Koja’nın ninesini Zagi Kurmanbayeva oynamıştır.

Filmin konusu – Oldukça sade bir olay örgüsüne sahip olan film Koja adında Kazak bir çocuğun hikayesini konu edinmektedir. Koja babasını kaybetmiş, ninesi ve annesiyle yaşayan 12 yaşında bir çocuktur. Film 1960’ların başındaki Kazak köy hayatını gözler önüne sererken, Koja ve birbirinden farklı karakterdeki sınıf arkadaşları arasında

⁸ Filmin Moskova’daki gösterimi için Rusça dublaj yapılmıştır.

geçenleri anlatmaktadır. Koja'nın hayalperest ve meraklı ruhunun köyde ona yaşattıkları bazen masum bazen de nahoş yaramazlıkları üzerinden ekrana yansıtılmıştır.

Film hakkında – Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmi Kazak edebiyatının klasikleri arasında olan Berdibek Sokpakyev'in aynı adlı eserinin uyarlamasıdır. 1950 yılında yayınlanan eser SSCB halklarının diline defalarca çevrilmesinin yanı sıra Fransa, Polonya, Çekoslovakya ve Bulgaristan'da da okuyucularla buluşmuştur. Dönemin halk yaşantısına ve gerçeklere dayanan, ustaca kaleme alınan eserin uyarlaması da yönetmen Karsakbayev'e başarı getirmiş, film dönemin ruhunu yansıtması ve aldığı ödülle Kazak sinemasında kült filmler arasında yerini almıştır.

Filmin aldığı ödüller – Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmi 1967 yılında Cannes Film Festivali'nde teşvik ödülü almıştır.

2.1.4.1. Artefaktlar

Tablo 3.23. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri

Mimari		
Kamusal alan	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Okul/okul bahçesi	1482 saniye	%22,8
Mahalle	840 saniye	%12,9
Yayla	627 saniye	%9,6
Dere/dere kenarı	436 saniye	%6,6
Göl kenarı	148 saniye	%2,2
Bakkal	59 saniye	%0,9
Yol	45 saniye	%0,7
Dağ	34 saniye	%0,5
Özel alan		
Ev	552 saniye	%8,4
Evin bahçesi	242 saniye	%3,6
Kazak çadırı bahçesi	123 saniye	%1,8
Kazak çadırı	73 saniye	%1,1
Bilim ve teknoloji		

Teknolojik alet		
Radyo	28 saniye	%0,4
Gazete	5 saniye	%0,7
Televizyon	4 saniye	%0,6
Meslek		
Öğretmen	1324 saniye	%20,4
Müdür	134 saniye	%2
Hademe	129 saniye	%1,9
Astronot	99 saniye	%1,5
Çoban	28 saniye	%0,4
Kitapçı	26 saniye	%0,4
Bakkal	18 saniye	%0,3
Polis	17 saniye	%0,3

Filmde yer verilen artefaktlara mimari olarak bakıldığında kamusal alanda okul/okul bahçesi, mahalle, yayla, dere/dere kenarı, göl kenarı, bakkal, yol ve dağ mekân olarak kullanılmıştır. Bu mekanlardan en fazla sahne süresi okul/okul bahçesine aittir (%22,8). Filmde mahalleye %12,9 oranında, yaylaya %9,6 oranında, dere/dere kenarına %6,6 oranında, göl kenarına %2,2 oranında, bakkala %0,9 oranında, yola %0,7 oranında ve dağa %0,5 oranında yer verilmiştir. Filmde özel alan kullanımında %8,4 oranında ev, %3,6 oranında evin bahçesi %1,8 oranında Kazak çadırının bahçesi ve %1,1 oranında Kazak çadırı karşımıza çıkmaktadır.

Filmde gösterilen bilim ve teknoloji kategorisinde yer alan teknolojik aletlerde radyo, gazete ve televizyon bulunmaktadır. Aletlerin ekran sürelerine bakıldığında radyoya %0,4 oranında, gazeteye %0,7 oranında ve televizyona %0,6 oranında yer verildiği görülmektedir. Bilim ve teknolojiye yer alan meslekler kategorisine bakıldığında öğretmen (%20,4), müdür (%2), hademe (%1,9), astronot (%1,5), çoban (%0,4), kitapçı (%0,4), bakkal (%0,3) ve polis (%0,3) mesleklerinin temsillerine rastlanmıştır.

Koja'nın hayatı üzerine kurulan filmde onun okulda geçirdiği zamanın bir karşılığı olarak okul/okul bahçesi mekânı karşımıza çıkmaktadır. Tek katlı inşa edilen okulun içerisine bakıldığında sınıflara Rus, Kazak ve dünya edebiyatçılarının

portrelerinin ve at fotoğraflarının asıldığı görülmektedir. Filmin orijinal dili Kazakça olmasına rağmen tahtada Rusça yazan yazılar (ödev) dikkat çekmektedir. Ayrıca sınıfta dünya küresi yer alırken, sınıflardan birinde Lenin büstü bulunmaktadır. En fazla kullanılan ikinci mekân olan mahalle Koja'nın ve sınıf arkadaşlarının yaşadığı yerdir. Mahallede kurutulmaya çalışılan biber ve tezek köy hayatını yansıtan unsurlardır. Kazakistan coğrafyasında suyun bolluğu filmde dere/dere kenarı, göl kenarı mekanlarının kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Kazakistan coğrafyasının bir yansıması olan dağ Koja'nın hayallinde mekân olarak kullanılmıştır. Filmde Kazakistan'ın Sovyetler Birliği'nde Orta Asya'nın en güçlü endüstri merkezi olması (Калесник и Павленко, 1972:462) yadsınarak bunun yerine hayvancılık alanında yaptıklarının görüldüğü çoban bayramı yer almıştır. Çoban bayramı kutlamalarda yayla mekân olarak kullanılmıştır. Köylülerin kasabaya motosikletle inmeleri ve yaylaya atla çıkmaları gösterilirken yol filmde kullanılan mekânlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde yer alan bir diğer mekân ise bakkaldır. Bakkalda yiyeceğin yanı sıra kitap dağıtımı da yapılmaktadır. Okul kitaplarını almak için bakkalın önünde bekleyen çocukların oluşturduğu uzun sıra savaşın beraberinde getirdiği kıtlık dönemi sonrası yaşanan gerçekliği yansıtmaktadır.

Filmde ev, Kazak çadırı, evin bahçesi ve Kazak çadırının bahçesi özel alan olarak kullanılan mekanlardır. Ev filmde köyde ve yaylada olmak üzere iki farklı yerde görülmektedir. Köy evi Koja'nın ve sınıf arkadaşı Janar'ın evleri üzerinden gösterilmiştir. Yayla evi ise Koja'nın annesinin süt çiftliğinde çalıştığı sürede görülmektedir. Ev olarak karşımıza çıkan bir diğer mekân Kazak çadırı olmuştur. Çiftlikten daha yüksek yere kurulan çadır çoban ve ailesinin yaşadığı yerdir. Köy evinde ve Kazak çadırında yer alan halı, aksesuar gibi unsurlardan hane halkının orada yerleşik olarak yaşadığı, yayla evinde sadece yatak bulunmasından ise buranın geçici olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Evin bahçesi ve Kazak çadırının bahçesi filmde özel alan olarak kullanılan diğer mekanlardır.

Filmde yer alan artefaktlara bilim ve teknoloji açısından bakıldığında radyo, gazete ve televizyon teknolojik alet olarak karşımıza çıkmaktadır. Radyo köyde Koja'nın ve arkadaşı Janat'ın evinde bulunmaktadır. Her iki yerde de kapalı bir şekilde mekânı tamamlayan bir obje olarak yer almıştır. Gazete okul bahçesinde hademe tarafından

okunurken görülmektedir. Aktüel insan imajı çizen gazeteyi filmde okuyan kişi olarak hademenin seçilmesi bu imajın oluşturulmasında sınıf ayrımı gözetilmediğini göstermektedir. Son teknolojik alet televizyon ise sınıfta kapalı bir şekilde mekânı tamamlayan bir obje olarak görülmektedir.

Filmde en fazla kullanılan mekân olan okulla paralel bir şekilde en fazla öğretmen mesleği yer almıştır. Kadın ve erkek öğretmen temsiliyle kamusal alanda kadının varlığı gösterilmiştir. Müdür ve hademe temsilleri de öğretmen gibi okul mekanıyla uyum içerisindedir. Astronot mesleği Koja'nın rüyasında astronot olduğunu görmesiyle filmde yer almıştır. Yayılda bulunan çoban köylülerin yaptığı meslek olarak karşımıza çıkan bir diğer temsildir. Filmde polis çoban bayramı kutlamaları esnasında görülmektedir. Bakkal ve kitapçı meslek temsilleri ise köylünün alışveriş yaptığı mini market tarzında içerisinde farklı şeylerin satıldığı bakkalda yer almıştır.

2.1.4.2. Toplumsal değerler

Tablo 3.24. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri

Toplumsal değerler	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Hitap şekli		
Dede, amca, siz	12 saniye	%10,3
Uygun görülmeyen davranış		
Şiddet	64 saniye	%55,2
Hırsızlık	40 saniye	%34,5

Filmde hitap şekli olarak dede, amca ve siz söylemleri %10,3 oranında görülmektedir. Uygun görülmeyen davranış şiddet %55,2 oranında, hırsızlık ise %34,5 oranında ekrana yansıtılmıştır.

Filmde hitaplara bakıldığında Koja'nın okulunda çalışan hademeye dede ve Sultan'ın çobana amca dediği görülmektedir. Ayrıca küçükler kendilerinden büyüklere bir saygı göstergesi olarak siz diye hitap etmektedir.

Uygun görülmeyen davranış olarak şiddet ve hırsızlık karşımıza çıkmaktadır. Koja film boyunca sınıf arkadaşlarına vurmak, kaba davranmak, hakaret etmek gibi

fiziksel ve sözlü şiddet göstermiş ve sonucunda ya edepsiz ve kaba olmakla suçlanmış ya sınıftan çıkarılmış ya da disipline verilerek okuldan atılmakla tehdit edilmiştir. Sultan'ın Koja'yla gittiği Kazak çadırında küçük çocuğu kandırması, yemeklerini yemeleri ve çadırdan hayvan postunu çalması çoban bayramında açığa çıkmıştır. Bunu öğrenen Koja'nın annesi oğluna yüzkarası diyerek hırsızlığın toplumda kabul edilemeyen bir davranış olduğunu göstermiştir.

2.1.4.3. Tören ve kutlamalar

Tablo 3.25. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожя) filminde yer alan tören ve kutlamalar sahne süreleri

Kutlama	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Çoban bayramı	326 saniye	100

Filmde tören ve kutlamalar kategorisinde çoban bayramı kutlaması yer almaktadır. Sovyet döneminde her yıl kutlanan çoban bayramı ekrana geleneksel öğelerle bezeli bir şenlik olarak yansıtılmıştır. Kutlama Türk ve Altay halk kültüründe geleneksel çalgı olan komuz eşliğinde kadın erkek atlıların yaylaya girişleriyle başlatılmıştır. Yaylada bulunan genç-yaşlı, kadın-erkek hemen hemen herkes geleneksel kıyafetler giymişlerdir. İnsanlar salıncakta sallanmış, geleneksel sporlarla müsabakalar yaparak eğlence sürdürülmüştür.

2.1.4.4. Kahraman ve hikayeler

Tablo 3.26. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожя) filminde yer alan kahraman ve hikayelerin sahne süreleri

Kahraman	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Vladimir Lenin	281 saniye	%54
İvan Turgenyev	97 saniye	%19
William Shakespeare	50 saniye	%10
Fedor Tyutçev	31 saniye	%6
Aleksandr Puşkin	13 saniye	%2
Hikâye		
II. Dünya Savaşı	47 saniye	%9

Filmde yer alan kahramanlara bakıldığında %54 oranında Vladimir Lenin, %19 oranında İvan Turgenyev, %10 oranında William Shakespeare, %6 oranında Fedor Tyutçev ve %2 oranında Aleksandr Puşkin karşımıza çıkmaktadır. Hikayeler kategorisinde ise %9 oranında II. Dünya Savaşı'ndan bahsedilmiştir.

Filmde kahramanlar kategorisinde siyasi kahraman olarak sadece Lenin bulunmaktadır. Lenin okulda portre ve büst olarak, Koja'nın evinde takvimde yer alan fotoğrafıyla ekrana gelmiştir. Rus edebiyatçı İvan Turgenyev, İngiliz edebiyatçı William Shakespeare ve Rus edebiyatçı Aleksandr Puşkin okulda sınıf duvarlarına asılı portreleriyle kahramanlar kategorisinde yer alan kişilerdir. Rus şair Fedor Tyutçev Vesennaya Groza (Весенняя гроза) adlı şiirinin okunmasıyla dolaylı olarak filmde görünen diğer kahramandır.

Filmde hikayeler kategorisinde II. Dünya Savaşı Koja'nın babası üzerinden anılmıştır. İlk olarak Koja'nın evinde askeri üniformalı fotoğraflarıyla görünen Kadır, sonrasında öğretmen Sagatbay ve okul hademesinin geçmişe dair Kadır ile anılarını anlatmalarıyla savaş zamanı kahramanlıklarına, iyi yürekliliğine gönderme yapılmıştır. Koja'nın babası savaşta ölmemiştir ama savaştan yadigâr göğsünde yarayla Sagatbay'ın tabiriyle cesur ve dürüst bir şekilde yaşamıştır.

2.1.4.5. Örfler

Tablo 3.27. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan örflerin sahne süreleri

Örf		
İlişki çeşitleri	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Anne-çocuk ilişkisi	107 saniye	%5,1
Nine-torun ilişkisi	58 saniye	%2,8
Selamlaşma		
Asselamün aleyküm	4 saniye	%0,2
Yeme-içme		
Et, balık, tavuk, ekmek, pişi, kaymak, kurut, çay	289 saniye	%13,8
Müzik		

Kazakça şarkı	198 saniye	%9,5
Spor		
Güreş	110 saniye	%5,3
Kıyafet/aksesuar		
Geleneksel Kazak erkek kıyafeti	484 saniye	%23,2
Geleneksel Kazak kadın kıyafeti	272 saniye	%13
Baş örtüsü	245 saniye	%11,7
Bilezik, yüzük, küpe, kolye	57 saniye	%2,7
Geleneksel Kazak şapkası	54 saniye	%2,6
Boş zaman değerlendirme		
Balık tutma	101 saniye	%4,8
Topla oynama	54 saniye	%2,6
Derede suyla oynama/yüzme	39 saniye	%1,9
İnanç		
Allah ve Muhammed sözü	8 saniye	%0,4
Bismillah sözü	5 saniye	%0,2
Molla	4 saniye	%0,2

Filmde örf kategorisinde ilişki çeşidi olarak anne-çocuk ve nine-torun ilişkisi bulunmaktadır. Anne-çocuk ilişkisi %5,1 oranında, nine-torun ilişkisi %2,8 oranındadır. Filmde selamlaşma %0,2 oranında görülmektedir. Yeme-içme olarak karşımıza et, balık, tavuk, pişi, kaymak, kurut ve çay çıkmaktadır (%13,8). Filmde yer verilen müzik kategorisine bakıldığında Kazakça şarkılara %9,5 oranında yer verildiği görülmektedir. Filmde geleneksel spor olarak güreş %5,3 oranında görülmektedir. Kıyafet/aksesuar kategorisinde geleneksel kıyafet olarak geleneksel Kazak erkek kıyafetine (%23,2), geleneksel Kazak kadın kıyafetine (%13), baş örtüsüne (%11,7), bilezik, yüzük, küpe ve kolyeye (%2,7), geleneksel Kazak şapkasına (%2,6) yer verildiği görülmektedir. Filmde boş zaman değerlendirme aktivitesi olarak %4,8 oranında balık tutma, %2,6 oranında

topla oynama ve %1,9 oranında derede suyla oynama/yüzme aktivitelerine yer verilmiştir. Filmde inanç %0,4 oranında Allah ve Muhammed, %0,2 oranında Bismillah ve %0,2 oranında mollanın geçtiği sözlerle temsil edilmiştir.

Filmde anne-çocuk ve nine-torun ilişkisi Koja'nın annesiyle ve ninesiyle olan ilişkisi üzerinden verilmiştir. Çocuğunu babasız büyüten anne babanın evi geçindirme rolünü üstlenmiş, zamanının büyük kısmını çiftlikte çalışarak geçirmektedir. Bu nedenle de Koja ile annesinin ilişkisi duygusal anlamda sınırlıdır. Koja anne merhametini daha çok ninesinden görmektedir. Nine bir anne edasıyla Koja'nın yeme, giydirme, temizlik olmak üzere fiziksel ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Bunun yanı sıra Koja'ya arada verdiği öğütlerle de yol gösterici olmuştur. Babasını savaşta kaybeden Koja'nın yaptığı yaramazlıklara annesi kızarken hatta en sonuncusunda döverken, ninesi çocukluğunu kabullenerek bilerek yapmıyor düşüncesiyle onu savunmaktadır. Evdeki erkek eksiliği Koja'nın annesiyle evlenmek isteyen Karatay tarafından sık sık dile getirilmektedir. Karatay'a göre Koja'nın yaramazlıkları ancak bir erkek tarafından durdurulabilir. Bu otoriter bir baba figürüyle korkutularak çocuğu ıslah etme anlayışının bir ürünüdür. Koja'nın annesinin oğlunun gıyabında da olsa sevgi göstergesi Karatay'ı kesin bir dille reddederken oğlunu incitmek istemediğini söylemesiyle görülmüştür.

Filmde kahramanların birbirleriyle selamlaşmalarında Sultan ve çoban arasındaki selamlaşma diğerlerinden farklı olması sebebiyle dikkat çekmektedir. Sultan filmin diğer kahramanlarını merhaba diyerek selamlarken, yaylada karşılaştığı çobana Arapça essalamü aleyküm diyerek selam vermiştir. Bu selamla yaşlı olan çobanın daha dindar olduğu izlenimi yaratmıştır. Ancak çoban karşılığında verdiği merhaba cevabıyla bu imajı bozmuştur.

Filmde yeme-içme sahnelerine görünen et, pişi, kaymak ve çayın masada yenildiği tavuk, balık, ekmek ve kurutun ayak üstü yenildiği görülmektedir. Köy evinde, yayla evinde ve Kazak çadırında yer alan yemek sahnelerinde filmin kahramanları fiziki ihtiyaçlarını karşılayanın yanı sıra yemek esnasında sohbet etmişlerdir. Et, tavuk ve kaymak hayvancılıkla uğraşan bir toplumun göstergesi olarak masada yerlerini almıştır. Güneş altında kurutulmaya bırakılan hayvancılığın ve göçebe hayatın temsili kurut Koja'nın atıştırması olarak filmde yer alırken, balık, derede tutulan balıkların

devamında yiyecek olarak ekrana gelmiştir. Kazakçası bawursak Türkçesi pişi olan Orta Asya'ya özgü hamur işi de geleneksel yiyecek olarak filmde görülmektedir.

Filmde duyulan müziklere bakıldığında sadece Kazakça şarkılar karşımıza çıkmaktadır. Bunda filmin Kazakça olarak çekilmesi etkili olmuştur. Şarkıların kullanım yerlerine bakıldığında bazılarının fon olarak bazılarının ise bizzat filmin kahramanları tarafından söylendiği görülmektedir.

Filmde Türk halklarının kültüründe önemli bir yere sahip olan sporlardan güreşe yer verilmiştir. Yaylada çoban bayramı kutlamalarında eğlencenin bir parçası olarak güreş müsabakası düzenlenmiştir. Müsabakada önce yetişkinler güreşmiş sonrasında meydan geleceğin mimarı çocuklara bırakılmıştır. Bu sahneyle Kazakların bu örfünü nesilden nesle aktardığı gösterilmiştir. Çevrede izleyenlerin tezahüratlarıyla geçen güreş mücadelesinde kazanana ödül verilerek güreşe katılım cazip hale getirilmiştir.

Kıyafet/aksesuar kategorisinde erkek ve kadın tarafından giyilen tam tekmil geleneksel kıyafetlerin büyük çoğunluğu yaylada görülmektedir. Geleneksel kıyafette erkeklerde çapan, bellerinde kalın kemer ve kalpak, kadınlarda geleneksel motiflerle işli yelege benzer uzun ya da kısa dış giyim, gümüş ve altın pullarla süslü başlıkları öne çıkan parçalardır. Köyde giyilen kıyafetlerde modern ve geleneksel kıyafetler görülmektedir. Öğretmenler modern kıyafet giyerken, Koja'nın annesi, ninesi ve hademe geleneksel kıyafet giymiştir. Kamusal alanda çalışan öğretmenler geleneksellikten uzaklaşmış ancak kamusal alanda çalışmasına rağmen yaşlı olan hademe alışkanlıklarından vazgeçmeyip geleneksel kıyafetini giymeye devam etmiştir. Koja'nın arkadaşı Sultan'ın taktığı kalpak ve sınıf arkadaşı Jantas'ın taktığı takke şeklindeki geleneksel şapka ile geleneksel kıyafet giymenin gençler tarafından da sürdürüldüğü gösterilmiştir. Büyük çoğunluğu Müslüman olan ülkede baş örtüsü inançtan dolayı takılmasının yanı sıra Kazaklarda orta yaş kadınların tercih ettiği aksesuardır. Filmde geleneksel kıyafetlerle birlikte de görülen baş örtüsü Koja'nın ninesi tarafından geleneksel olmayan kıyafetleriyle birlikte de kullanılmıştır. Gümüş yüzük, kolye ve bilezik kadınlar tarafından kullanılan aksesuarlar olarak filmde yer almıştır.

Boş zaman değerlendirme olarak filmde balık tutma, topla oynama ve derede suyla oynama/yüzme aktivitelerine yer verilmesinde filmin çocuk türünde olması etkili

olmuştur. Balık tutma ve dereye suyla oynama/yüzme filmde kullanılan mekanlarla bağlantılı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca çocukların mahalle aralarında ve okulda teneffüste topla oynadığı görülmektedir.

Filmde inanç kategorisi söylemler üzerinden temsil edilmiştir. Koja okula geç kaldığı bir sabah ninesine ilk ders Sagatbay Rahmanov'un dersiydi neden beni kaldırmadın demiştir. Torununun telaşını gören nine "*Rahmanov Allah mı, Muhammed mi?*" diyerek tepki göstermiştir. Bu sözleriyle Müslüman olduğu anlaşılan nine Rahmanov'u önemsizleştirirken, Allah ve Muhammed'i diğer canlıların üzerinde tutarak yüceltmıştır. İnançın temsil edildiği bir diğer diyalog Koja yaptığı yaramazlıklardan sonra kendi kendisine uslu çocuk olacağına söz vermesi ve eve gelip aynanın karşısında bundan sonra nasıl insan olacağına dair sesli bir şekilde monolog yapmasıyla başlamaktadır. Ninesi kendi kendine konuştuğunu gören torununa şaşkınlıkla Allah diye bağırarak tepki vermiş ve Bismillah (Allah'ın adıyla) de oğlum diye torununu telkin etmiştir. Torunun aklını kaybettiğini düşünen yaşlı kadın Allah'a sığınmıştır. Filmin Rusça dublajında Allah kelimesinin Rusçaya çevrilmeyip orijinal haliyle bırakılması dikkat çekmektedir. İnanç temsili olarak söylem üzerinden İslami ilahiyat üzerine eğitim almış, Türk halklarında bilge kişi olarak tanımlanan mollaya yer verilmiştir. Koja yemeğini yavaş yiyen Sultan'dan acele etmesini istediğinde, Sultan molla yemeğinizi yavaş yiyin diyor demiştir. Bunun üzerine Koja sükûnet içerisinde Sultan'ın yemeğini bitirmesini beklemiştir. Çünkü molların sözüne itaat etmek gerekmektedir.

Tablo 3.28. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan kültürel kimlik görünümlerinin genel içerik analizi

Kültürel görünüm kategorileri	Toplam sahne süresi	Yüzdelik oran
Artefaktlar	6473 saniye	%67,3
Toplumsal değerler	116 saniye	%1,2
Tören ve kutlamalar	326 saniye	%3,4
Kahraman ve hikayeler	612 saniye	%6,4
Örfler	2089 saniye	%21,7

Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan kültürel kimlik görünümlerinin genel içerik analizine bakıldığında artefaktların %67,3 oranında, örflerin

%21,7 oranında, kahraman ve hikayelerin %6,4 oranında, tören ve kutlamaların %3,4 ve son olarak toplumsal değerlerin %1,2 oranında temsil edildiği görülmektedir.

2.1.5. Transkafyasya sineması; Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmi

Filmin künyesi – Adını filmin kahramanından alan Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmi 1955 yılında Gürcistan Film Stüdyosu’nda dram türünde siyah beyaz olarak Rusça ve Gürcüce çekilmiştir. 63 dakika uzunluğundaki filmin yönetmeni Tengiz Abuladze ve Rezo Çheidze’dir. Filmin senaryosu Karlo Gogodze ve Ekaterina Gabaşvili tarafından yazılmıştır. Aleksandr Digmelov ve Lev Suhov’un kameramanlığında çekilen filmin müziği Arçil Kerecelidze, kurgusu Vasiliy Dolenko ve Ofeliya Gevorkyan tarafında yapılmıştır. Filmin başrolü Magdana’yı Dudukhana Tserodze, Magdana’nın büyük kızı Sopho’yu Liana Moistsrapishvili, oğlu Miho’yu Miho Boraşvili ve küçük kızı Kato’yu Nani Çikvinidze oynamıştır.

Filmin konusu – Gürcü yazar Ekaterina Gabaşvili’nin hikayesinin uyarlaması olan film 3 çocuğunu babaları olmadan bir başına büyütmeye çalışan Magdana’nın hayat mücadelesini konu edinmektedir. Tiflis yakınlarındaki bir köyde oldukça fakir bir hayat süren Magdana çocuklarına bakabilmek için her gün yürüyerek kasabaya gidip, kendi hazırladığı matsoniyi⁹ pazarda satmaktadır. Magdana ve çocuklarının hayatı bir gün çocukların Tüccar Mitua’nın öldü sanarak yolda bıraktığı eşeği bulmasıyla bir anda değişmiştir. Lugey ismini verdikleri eşek Magdana’nın matsoni kavanozlarını taşımakta yardımcı olmaktadır. Ama bir gün tüccar Mitua tesadüfen eşeği pazarda görmüş ve kafasındaki işaretten kendi eşeğini tanımıştır. Mitua eşeğini geri almak için Magdana’yı mahkemeye vermiştir. Mahkeme usulsüz bir şekilde Magdana’yı haksız bulmuş ve eşeği tüccara iade etmiştir.

Film hakkında – Gürcistan sinemasının ilk uzun metrajlı filmi Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) Gürcü sinemasında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur (Говердовская-Привезенцева, 2021:90). Filmin sosyal hayatı tüm gerçekliğiyle yansıtması ve üslubu yönetmenler Tengiz Abuladze ve Rezo Çheidze’nin İtalyan yeni gerçekçilik akımının etkisinde kaldıklarını göstermektedir. Film, köylü insanlar

⁹ Sütten mayalanarak hazırlanan, Gürcü ve Ermenilerin yoğurda benzer ulusal yiyeceğidir.

üzerinden sadece Gürcistan’da değil tüm dünyada olan sorunları ele almak suretiyle, bu sorunlar üzerine izleyiciyi düşünmeye sevk etmiştir (Тугуши, 2014:127-128). Yönetmen Tengiz Abuladze’nin Ekaterina Gabaşvili’nin adaletsizlik konusundaki keyfiliğe karşı çıkan karakterlerin olduğu eserini seçmesi tesadüf değildir. Abuladze ilk filmi Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы)’dan itibaren sosyal hayat içerisinde insan ilişkilerini hümanist ve gerçekçi bir şekilde beyaz perdeye yansıtmaya devam etmiştir (Тугуши, 2009:122).

Filmin aldığı ödüller – Film 1956 yılında Cannes Film Festivali’nde en iyi kurgu mansiyon ödülü ve yine 1956 yılında Edinburg Uluslararası Film Festivali’nde onur ödülü almıştır (Пясецкий, 2020:55).

2.1.5.1. Artefaktlar

Tablo 3.29. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan artefaktların sahne süreleri

Mimari		
Kamusal alan	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Dağ/tarla	956 saniye	%22,5
Pazar	537 saniye	%12,6
Mahkeme	350 saniye	%8,2
Sokak	315 saniye	%7,4
Dere	45 saniye	%1,1
Özel alan		
Evin bahçesi	728 saniye	%17,1
Ev	198 saniye	%4,6
Bilim ve teknoloji		
Meslek		
Polis	200 saniye	%4,7
Matsoni satıcısı	312 saniye	%7,3
Tüccar	287 saniye	%6,7
Muhtar	105 saniye	%2,5
Hâkim	71 saniye	%1,7
Ayakkabıcı	55 saniye	%1,3

Sokak temizlikçisi	45 saniye	%1
Denizci asker	37 saniye	%0,9
Demirci	21 saniye	%0,5

Filmde yer verilen artefaktlara mimari olarak bakıldığında kamusal alanda dağ/tarla, pazar, mahkeme, sokak ve dere mekân olarak kullanılmıştır. Bu mekanlardan en fazla sahne süresi dağ/tarlaya aittir (%22,5). Filmde pazara %12,6 oranında, mahkemeye %8,2 oranında, sokağa %7,4 oranında ve dereye %1,1 oranında yer verilmiştir. Filmde özel alan kullanımında %17,1 oranında evin bahçesi ve %4,6 oranında ev karşımıza çıkmaktadır.

Filmde bilim ve teknoloji kategorisinde yer alan teknolojik alet gösterimi yoktur. Teknolojik alet unsurlarının yer almamasında filmde ülkenin kırsal kesim üzerinden gösterilmesi etkili olurken, ilkel hayatın göstergesi olan ilkel aletlerin görülmektedir. Bilim ve teknolojiye yer alan meslekler kategorisine bakıldığında polis (%4,7), matsoni satıcısı (%7,3), tüccar (%6,7), muhtar (%2,5), hâkim (%1,7), ayakkabıcı (%1,3), sokak temizlikçisi (%1), denizci asker (%0,9) ve demirci (%0,5) mesleklerinin temsillerine rastlanmıştır.

Filmin köyde yaşayan Magdana'nın hayatı üzerine kurulu olması filmde mekân kullanımını da şekillendirmiştir. Magdana'nın günlük olarak yürüyerek dağların ve tarlaların arasından kasabaya matsoni satmaya gitmesi dağ/tarla mekânı olarak karşımıza çıkarken, matsoni sattığı mekân olarak pazar ve sokaklar kullanılmıştır. Sokak mekânı iki farklı alanda karşımıza çıkmaktadır. Birincisi Magdana ve ailesinin yaşadığı köyün sokakları, ikincisi ise kasabanın sokakları. Köyün sokaklarında yer alan tek katlı derme çatma evler, ahırlar, testiler, inek, koyun, hindi gibi hayvanlar, saman yığınları tam olarak köy hayatını yansıtmaktadır. Kasabanın sokaklarında ise az katlı da olsa binalar, birbiriyle konuşmadan geçip giden insanlar yer almaktadır. Yine köy hayatının bir uzantısı olarak filmde mekân olarak dere ve dere kenarı kullanılmıştır. Filmde devlet düzeyinde kullanılan tek kamusal alan mekânı mahkeme salonudur.

Filmde özel alan mekân kullanımında evin bahçesi ve ev yer almaktadır. Mekân olarak evin bahçesi eve oranla daha fazla kullanılmıştır. Köy hayatında yapılacak işler sebebiyle evden çok evin bahçesinde zaman geçirme, komşularla buraların kendi

içlerinde bir nevi kamusal alana dönüştürülmesi filmde mekân kullanımında kendisini göstermiştir. Bu hayat tarzının bir devamı olarak kahramanların evin içerisinde sadece uyuduğu görülmektedir.

Bilim ve teknoloji kategorisinde yer alan meslek temsillerinden polis, matsoni satıcısı, tüccar, ayakkabıcı, sokak temizlikçisi, denizci asker ve demirci Magdana'nın matsoni satmak için gittiği pazarda karşımıza çıkmaktadır. Asker ve hâkim mahkeme salonunda, muhtar ise köyde ve mahkeme salonunda temsil edilmiştir.

2.1.5.2. Toplumsal değerler

Tablo 3.30. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan toplumsal değerlerin sahne süreleri

Toplumsal değerler	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Yardımlaşma		
Komşu yardımlaşması	201 saniye	%40,5
Hitap şekli		
Teyze, dede, amca, beyefendi, siz	18 saniye	%3,6
Uygun görünmeyen davranış		
Yalancı şahitlik yapmak	144 saniye	%29
Duyarsızlık	95 saniye	%19,2
Mazluma kötülük etmek	38 saniye	%7,7

Filmde yardımlaşma kategorisinde komşu yardımlaşması %40,5 oranında, hitap şekilleri %3,6 oranında yer almaktadır. Filmde uygun görülmeyen davranış yalancı şahitlik yapmak %29 oranında, duyarsızlık %19,2 oranında, mazluma kötülük etmek ise %7,7 oranında ekrana yansıtılmıştır.

Filmde yardımlaşma komşu yardımlaşması üzerinden gösterilmiştir. Magdana matsoni kavanozlarını artık sırtında değil eşekle taşımaya başladığında kızını komşuya göndermiş ve onun kavanozlarını da pazara eşekle götürebileceğini söyletmiştir. Bu duruma çok sevinen yaşlı kadın Sopho'yu teşekkürlere boğmuştur. Bir diğer yardımlaşma Dede Gigi olarak hitap ettikleri komşularının Magdana'ya evin damını onarmada yardım etmesidir. Magdana eşi olamadığı için fiziksel güç gerektiren bu işi komşusunun

yardımla yapmıştır. Tüm köy kapsamında görülen yardımlaşma olayı filmin doruk noktası da olan Magdana'nın hâkim karşısına çıkmasıyla başlamaktadır. Magdana çocuklarının yolda bulduğu eşeği çalmakla suçlanırken, hâkim şahit sormuştur. Kadın tüm köyü şahit gösterse de mahkeme salonu boştur. İzleyici köylünün korktuğu için gelmediğini düşünse de tüm köylü birlik olmuş, gecikmeli de olsa mahkeme salonuna ulaşmıştır. Magdana'ya atılan iftiralara itiraz etmişler, mahkeme sonrası eşeği elinden alınan acılı kadına ellerinden tek gelen şey manevi destekte bulunmak olmuştur.

Filmde kahramanların birbirlerine karşı hitap şekillerine bakıldığında teyze, dede, amca, beyefendi ve siz hitapları karşımıza çıkmaktadır. Kahramanların kendilerinden büyüklere amca, teyze, dede ve siz olarak hitap ettiği görülmektedir. Köylüler köyün muhtarına beyefendi olarak hitap ederken yine saygıdan dolayı hâkime de siz diye hitap etmişlerdir.

Filmde uygun görünmeyen davranış olarak duyarsızlık, mazluma kötülük etme ve yalancı şahitlik yer almaktadır. Duyarsızlık tüccarın Magdana'nın eşeğine çarpıp matsonileri yere dökmesi ve umursamadan yola devam ettiği sahnede görülmektedir. Adamın bu davranışına pazarda bulunan insanlar duyarsız kalmamış, tüccarı giderken yoldan çevirmişlerdir. Kadının matsonilerini döktüğünü, mağduriyetini gidermesi gerektiğini söylemişlerdir. Mazluma kötülük etme yine tüccarın yanında çalışan elemanı hor görmesiyle gösterilmiştir. Eleman sürekli aşağılanmaktan, zaman zaman fiziksel şiddet görmekten ve aşırı çalışmaktan bıkmış ve patronuna isyan ederek vicdansızsın demiştir. Bu durum karşısında sinirlenen patron seni sokaktan aldım, yemek yedirdim, ben miyim vicdansız diyerek elemanı sokak ortasında dövmeye başlamıştır. Evinin camında olanları izleyen yaşlı kadın kimsesiz çocuğa ettiğin kötülük yetti artık diye bağırarak devamında da etraftaki esnaf olaya müdahil olarak tüccara kızmışlardır. Filmde köyün muhtarı üzerinden toplumda yalancı şahitliğin uygun görülmeyen davranış olduğu gösterilmiştir. Magdana'nın çocuklarının bulduğu eşekten en başından beri haberi olan muhtar, zengin tüccarın yanında yer alarak mahkemede Magdana'nın eşeği çaldığına dair yalancı şahitlik yapmıştır. Köylü hep bir ağızdan muhtara yaptığının çok yanlış olduğunu, gerçekleri anlatması gerektiğini söylemiştir. Filmde yer alan uygun görülmeyen davranışlara bir bütün olarak bakıldığında ahlaki yozlaşmaya karşı bir tutum sergilendiği

görülmektedir. Haksız kişi güçlü ve nüfuslu bile olsa ezilenin yanında yer almanın insani bir vazife olduğu ve bunun vicdani rahatlığı izleyiciye gösterilmiştir.

2.1.5.3. Örfler

Tablo 3.31. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan örflerin sahne süreleri

Örf		
İlişki çeşitleri	Sahne süresi	Yüzdelik oran
Anne-çocuk ilişkisi	392 saniye	%15,8
Komşu ilişkisi	54 saniye	%2,2
Abla-kardeş ilişkisi	40 saniye	%1,6
Yeme-içme		
Ekmek, salatalık, şaşlık, su	61 saniye	%2,5
Müzik		
Gürcüce şarkı	236 saniye	%9,6
Dans		
Geleneksel Gürcü dansı	82 saniye	%3,3
Kıyafet/aksesuar		
Baş örtüsü	744 saniye	%30,1
Geleneksel Gürcü şapkası	637 saniye	%25,7
Geleneksel Gürcü erkek kıyafeti	118 saniye	%4,7
Çanta	28	%1,1
Geleneksel Gürcü kadın kıyafeti	13 saniye	%0,5
Alyans	3 saniye	%0,1
Boş zaman değerlendirme		
Derede yüzme	25 saniye	%1
El işi yapma	17 saniye	%0,7
İnanç		
Dua	12 saniye	%0,5
İstavroz çıkarma	7 saniye	%0,3

Allah yardımcın olsun, Allah sana şans versin, Allah size sağlık versin sözleri	6 saniye	%0,3
--	----------	------

Filmde örf kategorisinde ilişki çeşidi olarak anne-çocuk, komşu ilişkisi ve abla-kardeş ilişkisi bulunmaktadır. Anne-çocuk ilişkisi %15,8 oranında, komşu ilişkisi %2,2 oranında, abla-kardeş ilişkisi %1,6 oranındadır. Yeme-içme olarak karşımıza ekmek, salatalık, şaşlık, su çıkmaktadır (%2,5). Filmde yer verilen müzik kategorisine bakıldığında Gürcüce şarkılara %9,6 oranında yer verildiği görülmektedir. Geleneksel Gürcü dansı %3,3 oranında temsil edilmiştir. Kıyafet/aksesuar kategorisinde geleneksel kıyafet olarak baş örtüsüne (%30,1), geleneksel Gürcü şapkasına (%25,7), geleneksel Gürcü erkek kıyafetine (%4,7), çantaya (%1,1), geleneksel Gürcü kadın kıyafetine (%0,5) ve alyansa (%0,1) yer verildiği görülmektedir. Filmde boş zaman değerlendirme aktivitesi olarak %1 oranında derede yüzme ve %0,7 oranında el işi yapma aktivitelerine yer verilmiştir. Filmde inanç %0,5 oranında dua, %0,3 oranında istavroz çıkarma ve %0,3 oranında Allah'ın geçtiği sözlerle yer almıştır.

Filmde anne-çocuk ilişkisi filmin baş rolü Magdana ve çocukları arasındaki ilişkide vücut bulmaktadır. Üç çocuklu Magdana çocuklarını sefalet içerisinde de olsa babasız büyötmeye çalışan fedakâr bir annedir. Çocuklarına karşı merhametli, kibar ve onların isteklerini önemsemektedir. Magdana çocuklarına hem annelik hem babalık yaparken otoriter bir tutum sergilememektedir. Hayattaki tek amacı onları daha iyi beslemek ve giydirmektir. Annenin bu tutumuyla fakir de olsalar birbirlerine sevgi dolu yaklaşan bir aile profili çizilmiştir. Magdana gününün çoğunu pazarda geçirdiği için evin sorumluluğu büyük kızı Sopho'ya düşmektedir. Sopho anneleri evde yokken kardeşlerine bir nevi küçük annelik yapmaktadır. Kardeşleri de bu durumu kabul etmiş, ablalarının sözünü dinlemektedir. Filmde yer alan komşuluk ilişkilerine bakıldığında birbirleriyle sık sık görüşen, sokak aralarında oturup sohbet eden, birbirlerinin sorunlarından haberdar, birbirlerine yardım eden insanlar karşımıza çıkmaktadır. Filmde yer alan komün yaşam tarzı Sovyet toplumu dokusuna uymaktadır.

Filmde yeme-içme sahnelerine bakıldığında yemeklerin masada ya da yerde kurulmuş bir sofra yerine ayaküstü yenildiği görülmektedir. Filmde geçen ekmeğin

yanında başka bir şey olmadan bir öğün olarak bahçede, salatalığın gezinirken, şaşığın ise pazarda yendiği görülmektedir. Burada filmin fakir bir aileyi konu alması yemek kültürü olarak zengin olan Gürcü mutfağının ekrana yansıtılmamasında etkili olmuştur. 41 saniyelik ekran süresiyle yemek sahnesinden daha çok görülen su testilerden içilmektedir. Filmde ilkel ve köylü hayatı topraktan yapılan bu kaplarla izleyiciye tekrar tekrar gösterilmiştir.

Sovyet Cumhuriyetlerinde filmin Rusça ve çekildiği cumhuriyetin dili olmak üzere iki dilde çekilmesi sık karşılaşılan bir durumdur. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmi de Rusça ve Gürcüce olmak üzere iki dilde çekilmiştir. Filmde yer verilen müziklere bakıldığında sadece Gürcüce şarkılar karşımıza çıkmaktadır. Şarkıların bazıları filmde fon müziği olarak kullanılırken bazıları ise bizzat filmin kahramanları tarafından söylenmiştir. Filmi Rusça versiyonu üzerinden değerlendirdiğimizde filmin dili değişirken Gürcüce şarkıların kaldığı görülmektedir.

Magdana'nın evinin tadilatını yaptıktan sonra çocukların geleneksel Gürcü danslarından kartuli oynadığı görülmektedir. Samimiyet ve sevgiyle uyumun görüldüğü bu dansı çocukların oynaması onların masumiyetini vurgularken, ulusal olanın nesilden nesle aktarıldığını da göstermektedir.

Boş zaman değerlendirmesi olarak filmde derede yüzme aktivitesine rastlanması kullanılan mekân ve olay örgüsündeki hayat tarzı ile uyumludur. Köyde yaşayan çocukların doğa ile iç içe vakit geçirdikleri görülmektedir. Bir diğer aktivite olan kadınların el işi yapması da yine ekrana yansıyan hayat tarzının tamamlayıcı bir ögesidir. Köyde yaşayan kadınlar boş zamanlarında evlerinin önüne çıkmış, sohbet ederken bir şeyler örmektedir. Köy insanı boş vakitlerinde bu şekilde sosyalleşmektedir.

Kıyafet/aksesuar kategorisinde geleneksel kıyafetlerde çeşitlilik vardır. Filmde başörtülü kadınların yer alması Ortodoks Hristiyan ve Müslümanların yaşadığı ülkede sıradan bir durumun ekrana yansımasıdır. Bu sıradan durumda dikkat çeken husus başörtüsünü köylü kadınların takması olmuştur. Ekonomik durumu düşük ve köyde yaşayan kadınlar başörtüsü takarken, kasabada yaşayan kadınlar örtü takmamıştır. Bu da kültürel görünüm olan başörtüsünün yalnızca bir kesimde temsil edildiğini göstermektedir. Filmde erkeklerin iki çeşit geleneksel Gürcü şapkası taktıkları

görülmektedir. İlki svan olarak adlandırılan genelde ülkenin dağlık kesimlerinde kullanılan takke tarzı şapkadır. Svan şapka seçimi filmin geçtiği mekanla örtüşmektedir. İkinci geleneksel şapka ise sadece Gürcistan değil Kafkasların da geleneksel şapkası olan koyun yününden yapılan kalpak şeklindeki şapkadır. Filmde gerek kadın gerek erkek tam tek mil geleneksel Gürcü kıyafetleri görülmektedir. Kadınlarda zarafetin göstergesi sayılan uzun elbise, kafasından yere kadar sarkan tül, erkeklerde çoho ya da çerkeska olarak adlandırılan dış giyim, belinde kemer ve kemere asılı hançer geleneksel kıyafeti tamamlayan öğeler olmuştur. Filmde geleneksel Gürcü kıyafetleri sadece yetişkinlerin değil, çocuklar da giymektedir. Ayrıca başörtüsündeki köylü kasabalı ayrımı geleneksel kıyafetlerde söz konusu olmamış, hatta tam tersi tüm öğeleriyle tam olarak geleneksel kadın kıyafeti kasabalı kadınlarda görülmüştür. Köy hayatında tarım ve hayvancılık dışında yapılanlar arasında dokumacılık vardır. Köy hayatının bir göstergesi olarak filmde kullanılan aksesuarlardan biri matsoni taşımak için Magdana'nın kullandığı dokuma çantadır. Çantanın üzerinde yer alan motifler el sanat örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde kullanılan bir diğer aksesuar alyanstır. Alyans film boyunca sadece hâkimde görülmüştür. Beyaz yakalı temsili olan hâkim modern dünyayla entegre olarak medeni durumunu kamuya taktığı alyansla beyan etmiştir. Zaten filmde genel olarak modern kıyafet azlığı köylülerin modern dünyadan daha izole bir hayat yaşadığına dair izlenim yaratmaktadır.

Filmde inanç kategorisinde Magdana'nın yaptığı dua, istavroz çıkarma ve Allah'ın geçtiği sözler karşımıza çıkmaktadır. Magdana kucığında uyuttuğu çocukla yukarı bakarak *Tanrım çocuklarımın neşesini alma, bize şans ver diye* dua etmiştir. Filmde devlet düzeyinde inanç görünümü yer almaktadır. İstavroz çıkarma mahkemede şahitlik öncesinde yapılan bir ritüel olarak yer almıştır. Burada şahitlik yapacak kişinin de devlet temsili olan köyün muhtarı olması resmi mekandaki inanç/din vurgusunu güçlendirmiştir. Ayrıca filmde inanç komşuların iş yaparken birbirlerine Allah yardımcın olsun, Allah şans versin ve satıcıların müşterilerine Allah sağlık versin sözleriyle iyi dilek göstergesi olarak yer almıştır.

Tablo 3.32. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan kültürel kimlik görünümlerinin genel içerik analizi

Kültürel görünüm kategorileri	Toplam sahne süresi	Yüzdelik oran
Artefaktlar	4262 saniye	%59
Toplumsal değerler	496 saniye	%6,8
Örfler	2475 saniye	%34,2

Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer verilen kültürel kimlik temsillerine genel olarak bakıldığında filmde en fazla süre %59'luk oranla artefaktlara ayrılmıştır. %34,2 oranında örflere yer verilirken bu kategoriyi %6,8'lik oranıyla toplumsal değerler takip etmiştir. Filmde tören ve kutlamalar, kahraman ve hikayelere dair herhangi bir temsile yer verilmediği görülmektedir.

2.2. Kruşçev Dönemi Sovyet Sinemasında Kültürel Kimlik Görünümlerine Yönelik Göstergebilimsel Çözümleme

Bu başlık altında Slav sinemasından Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi, Baltık sinemasından Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi, Moldova sinemasından Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi, Orta Asya sinemasından Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmi ve Transkafkasya sinemasından Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmi içerik analizi kısmında belirlenen kategoriler üzerinden göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Böylelikle çalışma kapsamında birbirini tamamlayan iki yöntem ile filmler çözümlenmiş, içerik analizinde daha yüzeysel bulgulara ulaşılırken, göstergebilimsel analizde daha derin ve gömülü anlamların açığa çıkarılması amaçlanmıştır.

2.2.1. Slav sineması; Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi

Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminin kültürel görünümleri göstergebilimsel analiz ile çözümlenmiştir. Söz konusu göstergeler içerik analizi çerçevesinde belirlenmiş olup bu bağlamda analize dahil edilmiştir.

Tablo 3.33. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde yer alan kültürel görünümlerin göstergibilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Ev	Yapım aşamasında olan ve yıkılan evler	Yeni yönetim anlayışıyla eskinin yıkılarak yerine yeni bir sistemin oluşturulma süreci
Trafik lambası	Trafik düzenleme aracı	Sergey'in varoluşsal sancılar çektiği anlarda yol göstericiye duyduğu ihtiyaç
Baba-oğul diyalogu	Baba oğul arasında geçen konuşma	Geçmişle hesaplaşma
Lenin mozolesinde nöbet değişimi	Askerlerin Lenin'in naaşının bulunduğu mozolede sürekli olarak bulunmaları	Lenin değerlerinin nesilden nesle aktarılması
Orak-çekiç amblemi	Pankart	Komünizmin temsili
SSSR yazısı	Pankart	Sovyetler Birliği'nin temsili
Fransızca paix (barış) yazısı	Maket	"Hep birlikte barış içinde yaşama" mottosu
Roket maketi	Maket	Yuri Gagarin'in anılması
Roket fotoğrafı	Yaka kartı	Yuri Gagarin'in anılması
Lenin büstü ve fotoğrafı	Büst ve poster	Sovyet tarihinin babası
Patates	Sebze	Kıtlık dönemi simgesi
Baş örtüsü	Kıyafet	Geleneksel kıyafet
Parti	İnsanların eğlenmek için bir araya geldikleri etkinlik türü	Yeni nesil eğlence anlayışı

Film kapsamında kültürel görünümlere ait göstergeler; ev, trafik lambası, baba-oğul diyalogu, Lenin mozolesinde nöbet değişimi, Orak-çekiç amblemi, SSCB ve Fransızca paix (barış) yazısı, roket maketi ve fotoğrafı, Lenin büstü ve fotoğrafı, patates, baş örtüsü ve parti şeklindedir.



Resim 3.1. Yapım aşamasındaki evler



Resim 3.2. Yıkılan evler

Mekân kavramını salt olarak fiziksel bir alan olarak görmek yerine mekânın toplumsal ilişkileri biçimlendiren, bireyselleşme ve sosyalleşme dönüşümünde önemli bir gösterge olarak ele alındığında filmde yapım aşamasında olan ve yıkılan evlerin düz anlamının yanı sıra yan anlamının değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Bu açıdan düz anlamsal düzlemde yapım aşamasında ve yıkık ev göstergeleri ancak yan anlamsal okumalarla örtük anlamları açığa çıkarılabilir.

Barthes'ın belirttiği üzere izleyiciyle filmin yapımcısının bulunduğu alan yan anlamsal düzlemdir. Yan anlamsal okumada ev göstergesinin aslında o dönemin politik yapısını temsil ettiği görülmektedir. Sovyet tarihinde önemli bir kırılma noktası olan Kruşçev iktidarı mevcut Stalin kültürünü yıkmaya çalışmış ve yıkılanın yerine yeni bir düzen kurma çabasına girmiştir. Filmde yer verilen yıkılan ve yapım aşamasındaki evleri bu bilgiler ışığında değerlendirdiğimizde bu evlerin varlığın, maddenin, gerçekliğin doğuşunun ve dönüşümünün devam ettiğinin göstergesi olarak okuyabiliriz. Elbette burada nesnelerin anlamlarının belirli bir sahne bağlamında geçirdiği dönüşümlere rağmen, aynı zamanda fiziksel görünürlüklerini koruduklarını belirtmekte fayda var. Tıpkı Sovyet sistemi gibi. Süreç içerisinde kendileri olarak kalanlar değişenlere göre yeniden anlam kazanarak konumlanmaktadırlar.

Üç ayrı sahnede verilen yıkılan ev sahnelerinden biri Slava'nın eşiyle olan tartışmasına fon görüntüsü olarak verilmiştir. Tartışmanın aile birliğini bozmak üzerine olması elbette tesadüfi değildir. Slava ailesi için çalıştığını, yiyecek aldığını söylerken eşi bunlar senin görevin, ben senden yaptıklarım için saygı bekliyorum der. Slava'nın eşi insanın temel ihtiyaçları düşünüldüğünde aslında yaşamının sadece karın doyurmaktan

ibaret olmadığını söylemek istemektedir. Bu görüntü ile Sovyetlerde barınma ve beslenme ihtiyaçları devlet tarafından koşulsuz karşılanan ancak kitle olarak görünen insanların saygı duyulma dolayısı ile de bireyselleşme talepleri yıkılan evler üzerinden dile getirilmiştir. Ayrıca Slava'nın oğluna yeteri kadar zaman ayırmadığı için yine karısıyla yaptığı başka bir sahnede geçen tartışmasında kullanılan müzik yıkılan evlerin sahnelerinden birinde de kullanılmıştır. Her iki sahnede de bu sembolik müzik kullanımı iki kırılma yapının kader birliğini yeniden göstermektedir.



Resim 3.3. Trafik lambası

araç olarak anlam bulmaktadır. Günlük hayat içerisinde belirli bir rutinin benimsenmesi için tasarlanmıştır. Ancak filmin kahramanı Sergey'in varoluşsal sancılar çektiği sahnelerde sık sık karşımıza çıkan trafik lambalarındaki örtük anlamları açıklamak için yan anlamsal düzlemde okuma kaçınılmazdır. İşte burada kafasındaki sorulara cevap arayan, yolunu kaybetmiş Sergey'in gösterildiği sahnelerde yer alan trafik lambası, simgesel bir göstergeye dönüşmektedir. Sergey ya rutinden çıkmayıp yolu takip edecektir ya da tüm işaretlere rağmen yoldan “çıkacaktır”.



Resim 3.4. Baba-oğul diyalogu

Filmde yer alan teknolojik aletlerin kullanım amaçlarına bakıldığında trafik lambalarının diğerlerinden ayrıştığı görülmektedir. Film boyunca karşımıza çıkan trafik lambası göstergesi yer yer amacına uygun olarak yani düz anlamıyla trafiğin sağlıklı akışını düzenleyen

Düz anlamsal düzlemde baba oğul arasında geçen konuşmayı işaret eden baba-oğul diyalogu göstergesi yan anlamsal düzlemde nesillerin bir araya gelerek geçmişle hesaplaşmasını ifade etmektedir. Dünyevi gerçeklikte imkânsız görünen ancak Sergey'in içsel

deneyiminin görselleştiği baba oğul buluşması filmin doruk noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Baba oğul diyalogu düz anlamda babasıyla buluşan Sergey'in babasına ve onun tavsiyelerine ihtiyacı olduğunu dile getirmesi, her çocuk gibi babasından hayatın gerçekliğine dair tavsiye istemesini temsil etmektedir. Yan anlamsal düzlemde ise söz konusu diyalogun sadece baba ile değil baba figürü üzerinden geçmişle ve yaşananlara atıf yapıldığı görülmektedir. Babalarının kaderini yaşamayan savaş sonrası nesli temsil eden Sergey kendi varoluşsal sürecinde hayatı yeniden düşünmektedir. Sergey ilk olarak babasına onları neden bıraktığını, ona ihtiyaç duyduğunu ve ne için yaşamak gerektiği hususunda tavsiye istemiştir. Baba başka çaresi olmadığı için gittiğini ve hala 21 yaşında olduğu için 23 yaşındaki oğluna tavsiye veremeyeceğini söylemiştir. Baba her ne kadar vicdanının rahat olduğunu, üzerine düşen görevi yaptığını belirtse de Sergey'e tavsiye verememesi Sergey'in babasının ve dolayısıyla temsil ettiği nesil yani askeri kuşağın yaşadıkları acıların, deneyimin bugün hiçbir şeyi açıklığa kavuşturamayacağına dair bir izlenim yaratmıştır. Bu anlamda yaptıkları fedakârlık, kurtarıcılık eski anlamını ve önemini yitirmiştir. Babası barış dolu Moskova sokaklarında gezebildiği için oğlunu kıskandığını dile getirirken ona vatanı emanet etmiştir. Babanın oğluna tek verdiği tavsiye "sadece yaşa"dır. Burada baba figürü üzerinden geçmişin imgeleri içsel bir otorite olarak kahramanlaşır ve buyruğunu vermektedir; yaşa! Sadece yaşadan kast edilen ölmek mi? Somut anlam çıkmayan bu diyalogdan sonra Lenin mozolesi görüntüsüyle bu sorunun cevabı izleyiciye bırakılmıştır.

Sergey bu diyalogda tarihin yol ayrımında geçmişle bugün arasında durmaktadır. Konuşma bittiğinde başka seçeneği olmadığı için baba ölüme giderken Sergey neden ve nasıl yaşayacağı seçeneklerine sahip olduğu 1964 yılında kalmıştır. Sergey'in babasıyla görüşmesinden sonraki sabah yeni bir başlangıç yaşanır. Daha önce tartışan arkadaşlar barışmış, Sergey hayatın anlamını bulmuş ve sevdikleriyle babasının orada olmak için iç geçirdiği Moskova'da yaşamaktan son derece mutludur. Moskova'nın sembolik görüntüsü eşliğinde "Pazartesi, haftanın ilk iş günü" sözleri duyulur. Tatil bitmiştir artık ve yeni bir iş gününe başlamak Sergey'in yaşadığı iç huzurla gösterilmiştir.

Bu diyalogda dikkat çeken husus Komünist Parti programının fikirleriyle aydınlanmış bir baba oğluna görüldüğünde, ona neden tavsiye veremez? Filmin bu

kısmına sansür istenmesinin nedeni de bu soru olmuştur. Çünkü sansürcü bakış açısından tavsiye veremeyen bir baba komünist ideolojinin dayandığı temelleri sarsmıştır. Savaşın çocukları daha barışçıl ortamda büyüyen yaşlılarından farklıdır. Bu durum iktidarın anladığı gibi zayıflıktan ya da belirsizlikten ziyade hayata karşı hassas olan, yanlış konumlandırma kaygısı yaşayan, yeni arayış içerisinde olan ve yıkılan rejimin enkazının altında kalmak istemeyen bir neslin çabası olarak da yorumlanabilmektedir.



Resim 3.5. Lenin mozolesinde nöbet değişimi

Lenin mozolesinde askerlerin yaptığı nöbet değişimi düz anlamsal düzlemde Sovyetler Birliği'nin kurucusu olan Lenin naaşının bulunduğu mozoleyi askerlerin sürekli olarak beklemesi ve bu sürekliliğin korunması için asker değişimini ifade etmektedir.

Ancak nöbet değişimi filmin akışı içerisinde günlük hayatın bir parçası olarak gösterilirken yönetmenin burada ne anlatmak istediği yan anlam okunmasına muhtaçtır. Filmin finalinde net olarak görünen Lenin mozolesindeki nöbet değişimi aslında filmin en başında ekrana gelen üç Kızıl Ordu askeriyle başlamaktadır. Devrimin figüratif bir biçimde anlatıldığı filmin ilk sahnesi tramvay rayları ve parke taşları tarafından kaplanmış karanlık bir ortam ile başlamaktadır. Bu sahnede kullanılan müzik boşluk ve kaos havasını desteklercesine tehditkâr bir tınıya sahiptir. Kasvetli ortam kamera hareketlerine de yansımış, kamera uzaktan ağır çekimle belirsiz üç askere doğru yaklaşmıştır. Moskova'nın ıssız sokaklarında yürüyen üç asker beklendiği gibi bir meydana değil ideolojik unsurlardan arındırılmış boş bir alana doğru giderken gözden kaybolmuşlardır. Kamera hareket etmeye devam etmiş ve 1917 devrim kıyafetleri içerisindeki üç askerden şehirde yer alan binalara, gökyüzüne yüzünü çevirmiştir. İzleyici gözlerini kaldırımdaki koyuluktan bir anda gökyüzünün ferahlığına açmıştır. Devrimci askerler bu ferahlamaya aracılık etmiştir. Kamera üç askeri burada bırakıp filmin kahramanını aramaya koyulmaktadır. İzleyicinin kökleri buraya bağlanarak filmde Sergey'in aşk, iş ve arkadaş ilişkileri üzerine kurulan hikayesi akmaya başlamaktadır. Sergey'in babasıyla buluşma sahnesinden sonra kamera yeniden üç askeri

yakalamaktadır. Bu lirik sahnenin ardından yağmurlu Moskova şehirlerinde üç asker Kızıl Meydan'ı ve Kremlin'i geride bırakarak trafikte akıp giden arabaların yanından mozoleye doğru ilerlemişlerdir. Tarih ve şimdi nöbet değişimine giden yolda birleştirilir. İzleyici yeniden kendisini bekleyen gerçekliğe yönlendirilmiştir. Sinemasal sınırdan çıkmış ve hayatın kendi yasalarına göre nöbet değişimi göstergesi üzerinden devam ettiği simgelenmiştir.



Resim 3.6. Orak-çekiç amblemi



Resim 3.7. SSSR yazısı



Resim 3.8. Fransızca paix (barış) yazısı

Filmde karnaval havasında geçen 1 Mayıs kutlamasında yer alan orak-çekiç, SSSR ve Türkçe barış anlamına gelen Fransızca paix yazısı göstergeleri düz anlamsal düzlemde pankart ve maketi işaret etmektedir. Yan anlamda çiftçi ve proletaryayı temsil eden, komünizmin simgesi olan

orak-çekiç ve SSSR yazılı pankarta yer verilmesi Sovyet Birliği'ni ve komünizm ideolojisini göstermektedir. Paix yazan pankarta bakıldığında dünya ülkelerinden bayrakların olduğu ve devamında Kruşçev'in yönetim mottosu olan “barış içinde yaşama” yazısı dikkat çekmektedir. Yukarıda yer alan Sovyet ve komünizmi temsil eden göstergelere başka ülkelerin bayraklarını ve yabancı dilde barış yazısını taşıyan pankart eklendiğinde ise tam da Kruşçev döneminin özellikleriyle örtüşen bir tablo çıkmaktadır. Kendi ilkelerine bağlı ancak dışarıya da açılan bir ülke.



Resim 3.9. Roket maketi



Resim 3.10. Roket fotoğrafı

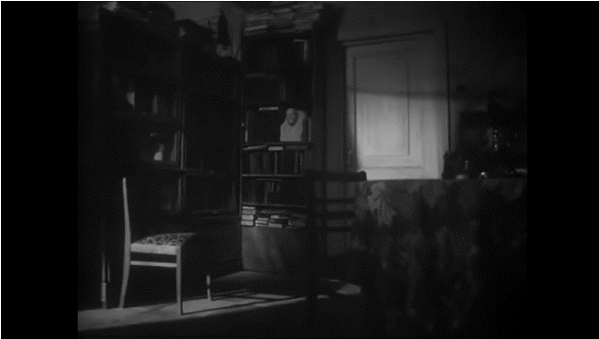
1 Mayıs kutlamasında dikkat çeken bir diğer öge roket olmuştur. İki farklı yerde karşımıza çıkan roket göstergesi düz anlamsal düzlemde maket ve yaka kartını işaret etmektedir. 12 Nisan 1961 yılında Sovyetler Birliği pilotu ve kozmonotu olan Yuri Gagarin Vostok adlı roketiyle uzaya çıkmıştır. Dolayısı ile roket göstergeleri Gagarin'in insanlık tarihindeki bu başarısını temsil eden yan anlamsal düzleme sahiptir.



Resim 3.11. Lenin büstü



Resim 3.12. Lenin posteri



Resim 3.13. Lenin büstü

Sovyetler Birliği kurucusu Lenin'in büst ve fotoğraf göstergeleri düz anlamda büst ve posteri işaret etmektedir. Yan anlamsal düzlemde yorumlandığında ise Lenin'in Sovyetler Birliği tarihinin ve filmin yapıldığı ülke Rusya'nın "babası" olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu

göstergeler 1 Mayıs kutlamalarında poster ve portre olarak, film kahramanlarının

evlerinde ve üniversite binasının içinde büst olarak karşımıza çıkmaktadır. Lenin'in hem kamusal hem de özel alanda yer alması Rusların Lenin'i bir kahraman, siyasi bir lider olarak içselleştirdiği ve bu nedenle ona sadece ortak kullanım alanlarında değil özel alan evlerinde de yer verdiği görülmektedir. 1 Mayıs kutlamalarında Lenin poster ve porteleri dışında Marx'ın da poster ve porteleri görülmektedir. Bu tablo Marx'ın fikirlerinden beslenen Lenin Marx ideoloji birlikteliğini temsil etmektedir. Yönetmen hemen hemen tüm ev sahnelerinde sanki evin olmazsa olmazıymış gibi Lenin büstünü kullanmıştır. Sergey'in evine bakıldığında Lenin büstü dışında Mayakovskiy'in ve Sergey'in ölen babasının portresi dikkat çekmektedir. Biri ülkenin babası, biri evin babası, biri ise kültürün babasıdır. Ev sahnelerinde sık sık kamera onlara odaklanarak bu vurgu daha da güçlendirilmiştir.

Ütopik vatanseverlik unsurlarının olmadığı filmde Sovyetler Birliği kurucusu Lenin'e yer verilirken Stalin ile ilgili ne olumlu ne de olumsuz bir ibareye rastlanmamaktadır. Filmde Stalin figürünün yerinde oluşan anlamsal boşluğu dönemin iktidarı Kruşçev ile doldurmak yerine Sovyet mekanizmasında temel dişli olan Marksist-Leninist dünya görüşü olan diyalektik materyalizm doğmalarına göre bir yapı oluşturulmuştur. Bu karar bizzat kişilik kültürüne karşı olan Kruşçev tarafından alınmıştır. Aslında filmin sansürlenmemiş uzun versiyonunda var olan Kruşçev'e ait görüntüler bizzat onun isteğiyle filmde çıkarılmış ve Lenin Sovyetler Birliği'nin tek siyasi kahramanı olarak filmde yer almıştır. Kişilik kültürüne karşı çıkarken Lenin'in tek lider olarak gösterilmesiyle bir kişilik kültü oluşturulup oluşturulmadığı düşünülmesi gereken bir konudur.



Resim 3.14. Patates



Resim 3.15. Patates

Patates göstergesi düz anlamsal düzlemde toprağın altında yetişen bir sebzedir. Yan anlamsal düzlemde savaş sonrası yaşanan kıtlık döneminin simgesel anlatımıdır. Sergey'in annesi kıtlık dönemine dair yaşadıklarını çocuklarına anlatırken onlarla toprağın altından bin bir zorlukla nasıl patates çıkarmaya çalıştıklarını paylaşmıştır. İlerleyen sahnelerden birinde Sergey sevgiliyle gençlik partisine katılmıştır. Partiye gelenlerden biri Rusların da çok tükettiği patates getirmiştir. Önce masada duran patatesler biraz yense de daha sonra ipe dizilip kolye yapılmıştır. Anya boynunda patates kolyesiyle dans ederken ip kopmuş patatesler yere dağılmıştır. Burada patates parlak, temiz, dolu sofradan yere açlık simgesi olarak geçiş yapmıştır. Fakat bu durum kimsenin umurunda olmamıştır. Partide patatesten yapılan kolyenin yere düşüp dağılması ve insanların bu durumu umursamadan dans etmeye devam etmesiyle Sergey çılgına dönmüştür. Daha önceki sahnelerde Sergey'in annesinin kıtlık günlerine dair anlattığı patates hikayesiyle izleyici bilgilendirilerek patatese gerekli duygu yüklendiği için yönetmenin yaptığı metafor ayan beyan gözükmektedir. Sergey partidekilerle beraber takılmaya çalışsa da yaşanan duyarsızlık karşısında kendi kabuğuna çekilmiştir. Durgunluğu partiye katılan bir genç tarafından fark edilmiştir. Ne için içelim diye sorduğunda Sergey patates için diyerek yaşadığı hassasiyeti anlatmaya çalışmıştır. Devrimi, savaşı, askerleri ciddiye alıyorum diye isyan etmiştir. Ancak Sergey bu sözleri genç tarafından şoven vatanseverlik¹⁰ olarak adlandırılmıştır. Bu konuşmalara tepkisiz kalamayan genç bir kadın delikanlıya tokat atmıştır. Burada izleyicinin empati gücünü artırmak için özellikle kadın oyuncu seçilmiştir. Yaşanılanlar, konuşulan konu parti konseptiyle birbirine taban tabana zıttır ve bir anda eğlence anlamını yitirmiştir.

¹⁰ Rusça kvasnoy patriotizm (квасной патриотизм) devlete dair her şeyin hiçbir şekilde eleştirilmeden, koşulsuz övgüsünü gösteren ironik bir ifadedir.



Resim 3.16. Baş örtüsü



Resim 3.17. Baş örtüsü

Baş örtüsü göstergesi düz anlamsal düzlemde kıyafeti işaret etmektedir. Bu kıyafet kültürel görünüm olarak ele alındığında yan anlamında geleneksel kıyafetli kadına dönüşmektedir. Ortodoks uluslarında sıradan bir görüntü olan kadınların eşarp takması filmde de temsil edilmiştir. Ayrıca filmde 1 Mayıs kutlamasında Anya'nın önce boynuna doladığı daha sonra başına taktığı eşarpta yazan "Slavia" yazısı dikkat çekmektedir. Slavia Slavların yaşadığı bölge için kullanılan genel bir tanımlamadır. Geleneksel kıyafetin parçalarından olan eşarpta bu terimin kullanılması Sovyetler Birliği sınırları içerisinde yaşayan Doğu Slav grubundan olan Rusya, Ukrayna ve Beyaz Rusya'nın 1 Mayıs kutlamasında ulus olarak temsil edildiğini göstermektedir.



Resim 3.18. Parti

Düz anlamsal düzlemde insanların eğlenmek için bir araya geldikleri etkinlik türünü işaret eden parti göstergesi yan anlamında yeni neslin eğlence anlayışını temsil etmektedir. Düzenlenen bu parti çoğu savaştan dolayı yetim ya da öksüz kalan neslin hayata bakışını

okuyabileceğimiz metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Her biri kendi tarzında gençler partiye katılmıştır. Parti sürecinde kimi köşede sessiz oturmakta, kimi kitap okumakta, kimi dans etmekte, kimisi ise ülkeye olanlarla ilgili konuşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında her birinin bir hayat tarzını temsil ettiği görülmektedir. Yabancı müzik eşliğinde dans eden gençler kutlamalarda masa başında yapılan tipik Rus geleneği konuşması olan tos (toc) yapılmayacağını ifade ederek geleneksel olandan

uzaklaşmaktadır. Dolayısı ile yeni nesil tarafından düzenlenen kutlamada geleneksellikten ziyade modernizmin etkisi görülmektedir.

2.2.2. Baltık sineması; Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmi

Araştırma kapsamında olan bir diğer film Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmidir. Söz konusu filmin kültürel görünümlerine ait göstergeler içerik analizi kapsamında belirlenip, daha yorumsamacı yöntem olan göstergebilimsel yöntem ile örtük, görünür olmayan anlamlara ulaşılması amaçlanmıştır.

Tablo 3.34. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde yer alan kültürel görünümlerin göstergebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Bahçe	Evin bahçesi	Sovyet yokluğu
Ev	Yaşam alanı	Aile yapısı
Denizci	Denizle bağlantısı olan kişi	Özgürlük
Korumacı anne	Çocuğuyla kurduğu ilişkide korumacı bir tavır sergileyen anne	Otorite temsili
Âmin sözü	Tek tanrılı dinlerde duadan sonra söylenen söz	Din temsili

Film kapsamında kültürel görünümlere ait göstergeler bahçe, ev, denizci, korumacı anne ve âmin sözüdür.



Resim 3.19. Evin bahçesi



Resim 3.20. Evin bahçesi

Bahçe göstergesi düz anlamsal düzlemde Vytukos'un annesiyle birlikte yaşadığı eve ait bir mekânı temsil etmektedir. Evin bahçesi yan anlamsal okumada ailenin köy hayatı yaşadığı bilgisini verirken aynı zamanda dönemin yapısı gereği Sovyet yokluğunu ifade etmektedir.



Resim 3.21. Evin bahçesi

Bahçede ailenin domuz ve köpek beslediği görülmektedir. Bir köşeye dizilmiş odunlar evin içerisinde ya da bahçede ateş yakıldığını düşündürmektedir. Günümüzde halen kent yaşamında balkona asılan çamaşırlar avam bulunurken, filmde bahçeye asılan çamaşırlarla köy

yaşamına dair verilen tablo tamamlanmıştır. Burada dikkat çeken bir diğer husus Sovyet toplumunda toplu tarım ve hayvan bakımı için kurulan kolektif çiftliklere alternatif olarak ailenin bireysel mülkünde hayvan beslemesidir.

Litvanya'nın şehirleri Sovyet merkezli çekilen filmlerde yabancı ülke gösterilmek istendiğinde kullanılan açık hava setlerine dönüşmüştür. Böyle bir durumda Litvanya kentsel alanı Rus ağırlıklı Sovyet kimliğinin görselleşmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu algının kırılması adına Mikalauskas önderliğinde yeni nesil yönetmenler Sovyet mekanıyla özdeşleşen şehirler yerine, Litvanya'yı kırsal yerlerle göstermeyi tercih etmişlerdir (Бернатоните, Аванесов, 2020:221). Litvanya sinemasında Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmiyle başlayan çocuk türünde filmlere bakıldığında izleyiciye deniz, çiftlik, orman, terk edilmiş yollar gösterilmiştir. Film mekânı olarak kırsal alanlar tercih edilmiştir. Filmin geneline de yansıyan kentsel mekân dokusunun yokluğu Sovyet yokluğuna işaret etmektedir.



Resim 3.22. Ev



Resim 3.23. Ev



Resim 3.24. Ev

Ev göstergesi düz anlamsal düzlemde kahramanların yaşadıkları alanı göstermektedir. Ancak evde yer alan nesneler aracılığıyla yönetmenin izleyiciye ne anlatmak isteği yan anlam okumasıyla açığa çıkmaktadır. Öncelikli olarak film genelinde sadece Sauliukos'un evinin gösterildiğini

belirmek gerekmektedir. Sauliukos'un aile yapısına bakıldığında arkadaşlarının ailelerinden ekonomik olarak daha iyi durumda olduğu, anne ve babanın görüldüğü tek aile olarak karşımıza çıkmaktadır. Evde bulunan piyano, biblo, lamba, koltuk ve sehpa modern zaman esintisini hissettirmektedir. Duvarda asılı gemi, yerdeki deniz simidi, deniz topu ve oyuncak ahtapot ise film mekanına damga vuran denizin uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile evdeki objelere bir bütün olarak bakıldığında ekonomik durumu iyi bir ailenin evinin modern eşyalarla döşendiği ve konum olarak yakınında olan denize dair malzemelerin olduğu görülmektedir.



Resim 3.25. Denizci

Denizci göstergesi düz anlamsal düzlemde denizle bağlantısı olan kişiyi, yan anlamsal düzlemde ise çocuk kahramanların büyük hayali olarak filmde metaforik olarak kullanılmıştır. Denizcilik üzerinden geleceğin mimarı çocukların özgürlük hayali aktarılmaktadır. Denizci

olmanın gurur duyulacak bir meslek olduğu filmde kaptan maketiyle fotoğraf çektiren çocuk için denizci olduğunda tüm köy onunla gurur duyacak ifadesiyle belirtilmiştir. Yani bu hayal gerçekleştiğinde eski nesil de bu durumdan memnun olacaktır. Çocukların denizi gördüklerinde filmdeki dış sesin “*çocuklar denizi gördüklerinde her şeyi unuttular, geriye hiçbir endişe kalmadı*” sözleri özgürlükle gelecek ferahlananın, yok olacak baskının habercisi olmuştur. Ekonomik durumu daha iyi olan, daha modern bir ailede anne ve babasıyla yaşayan Sauliukos’un da ekonomik durumu daha kötü olan, yetim Vytukos’un da hayali denizci olmasıdır. İki farklı aile yapısında yetişen çocuk ama hayaller aynıdır. Diğer bir ifadeyle toplumsal sınıf gözetmeksizin her kesimin istediği tek şey, özgürlüktür. Çocukların yaşları küçük olduğu gerekçesiyle kaptan tarafından evlerine gönderilmesinden özgürlük için yeterli zeminin hazır olmadığı, biraz daha şartların olgunlaşması gerektiği sonucuna varılmaktadır. Denizci Zigmos kim bilir iler ki yıllarda bu değerli çocuklarla yine karşılaşırız derken ileri tarihe ertelenen bu büyük hayalde umudun tükenmediğini gözler önüne sermektedir. Zigmos çocukların canları pahasına hayallerinin peşinden koştukları için onları değerli olarak tanımlarken, aslında onlar ailelerine göre yaramazlık yapmıştır. Çocuklarla aynı isteğe sahip Zigmos için bu hayal değerli, çocukları kontrol eden, eğiten, ihtiyaçlarını gideren aileler yani iktidar için bu arayış yaramazlıktır.



Resim 3.26. Korumacı anne

Filmde korumacı anne göstergesi düz anlamsal düzlemde çocuğuyla kurduğu ilişkide korumacı bir tavır sergileyen anne stereotipini işaret etmektedir. Toplumsal değerlerde uygun görünmeyen davranış olarak karşılaştığımız bu

ebeveyn tarzı yan anlamsal düzlemde bakıldığında otorite temsilini işaret etmektedir. Anne oğlu Sauliukos'u korumaya çalışırken onun diğer çocuklar gibi çocukluk yaşamasına engel olmaktadır. Annenin köydeki tüm çocuklar dereye kampa giderken oğluna izin vermemesi çocukları kampa götüren kadın tarafından eleştirilmiştir. Çocukları kampa götüren kadın Sauliukos için anneden izin istemeye geldiğinde çocuğunun hasta olduğu yalanını söylemiştir. Kontrol duygusuna o kadar odaklanmıştır ki bu uğurda rahatlıkla yalan söyleyebilmiştir. Sauliukos gelip hasta olmadığını söylediğinde kadın af edersiniz ama yanlış terbiye ediyorsunuz çocuğunuz sizin oyncağınız olmuş diyerek yaşanan durumu eleştirse de kadın sizi davet etmedim, üstelik bana terbiyeyi öğretemezsiniz diyerek kendisini haklı çıkarmaya çalışmıştır. Annenin kendini haklı gördüğü Vytukos'un kaybolduğunu öğrendiğinde ondan yardım isteyen Vytukos'un annesine *"Siz çocuk nasıl eğitilir, cezalandırılır bilmiyorsunuz. Domuz öldü diye çocuğunuzu dövdünüz. Bakın bana oğluma nasıl sevgiyle davranıyorum"* sözlerinde de görülmektedir. İyi anne temsili bu yan okuma ile şiddet uygulamayan anne olarak izleyici ile buluşmaktadır. Ancak Vytukos'un annesi oğluna fiziksel şiddet uygularken kendisinin psikolojik şiddet uyguladığının farkında değildir. Burada yaşananlara genel bir çerçeveden bakıldığında oksimoron bir duygunun varlığı söz konusudur. Anne özelinde kontrolcü otorite çocuğu yani bireyi korumaya çalışırken ve baskılarken aynı zamanda Sovyet ideolojisinin temeli olan kolektivist toplum yapısıyla örtüşen mahalle kampını reddetmiştir. Korumacı anne özelinde yaşananlar yeni arayışlarda gelgitlerle çalkalanan Çözülme dönemini hatırlatmaktadır.



Resim 3.27. Âmin derken

Filmde âmin sözü göstergesi düz anlamsal düzlemde tek tanrılı dinlerde duadan sonra söylenen sözü işaret ederek yan anlamsal düzlemde dini bir temsile dönüşmüştür. Diğer dinlerde olduğu gibi Hristiyanlıkta da yapılan tüm dualar âmin diyerek bitirilmektedir. Tiburtius deniz

yolculuğuna çıkmadan önce Sauliukos ve Vytukos'un yemin etmeleri gerektiğini söylemiştir. Çocukları dua eder gibi diz çöktürmüş ve söylediklerini tekrar etmelerini istemiştir. Yeminin ardından âmin demişlerdir. Yemini âmin ile bitirerek denizci yemini kutsallaştırmıştır. Yaptıkları yeminin içeriğine bakıldığında zor zamanlarda tıpkı kardeşlerin bir birbirine yardım ettiği gibi yardım edeceklerini, eğer yeminlerini yerine getirmezlerse şimşeklerin onları çarpması, gök gürültüsünün onları vurması ve öz toprağın artık onları canlı tutmaması üzerine yemin ettikleri görülmektedir. Nüfusunun büyük çoğunluğu Katolik olan Litvanya Hristiyanlık öncesi çok tanrılı inanç yapısına sahip olmuştur. Baltık paganizmi olarak adlandırılan bu çok tanrılı inançta doğadan gelen her şey kutsaldır (Kurnaz Sakalauskaite, 2017:52). Yeminde geçen cezalandırıcı öğeler şimşek, gök gürültüsü ve topraktır. Burada şimşek ve gök gürültüsüyle gök tanrı olarak kabul edilen Percunos'a ya da yağmur tanrısı olan Lituwanis'a, toprakla da toprak tanrıçası olan Zemyna'ya gönderme yapılmıştır. Bu göstergeye yemini ettiren kişi üzerinden bir yorum getirildiğinde dini temsilin yalancı ve dolandırıcı Vytukos tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bu ironik durumda Vytukos gibi bir karakterin seçilmesiyle dinin insanlar tarafından kullanıldığı gösterilmeye çalışılmıştır.

2.2.3. Moldova sineması; Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi

Kültürel görünümlerine ait göstergelerin içerik analizi kapsamında belirlenip göstergebilimsel analiz ile çözümlendiği bir diğer film Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmidir.

Tablo 3.35. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan kültürel görünümlerin göstergebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Güneş	Gezegen	Hayat, özgürlük, yeni arayış
Daire şekli	Geometrik şekil	Devinim, sonsuzluk
Renkli camlar	Obje	Farklı dünya görüşü, vizyon
Polis	Kolluk kuvvetlerinde çalışan kişi	Devlet temsili
Asker	Kolluk kuvvetlerinde çalışan kişi	Devlet temsili
Askeri müzisyen	Kolluk kuvvetleri bünyesinde bando sınıfında çalışan kişi	Askeri kimliğin arka plana alınması
Ayakkabı boyacısı	Ayakkabı boyayan ve tamir eden zanaatkar	II. Dünya Savaşı hatırlatıcısı

Film kapsamında kültürel görünümlere ait göstergeler güneş, daire, renkli camlar, polis, asker, askeri müzisyen ve ayakkabı boyacısıdır.



Resim 3.28. Güneş



Resim 3.29. Güneş

Düz anlamsal düzlemde gezegeni işaret eden güneş göstergesi filmde metaforik olarak anlamlandırma/anlam inşa eylemiyle bağdaşmıştır. Güneş filmin başlangıcından sonuna kadar olay örgüsünün merkezinde yer almaktadır. Dolayısı ile de filmin ana teması güneş metaforuyla desteklenmiştir. Güneşin filmde kullanıldığı bağlama yan anlamsal düzlemde bakıldığında hayatın ta kendisini, özgürlüğü ve yeni bir arayışı temsil ettiği görülmektedir. Güneş hayatın ta kendisidir çünkü filmin ana karakteri Sandu güneşi takip ederek dünyayı dolaşma umuduyla bir gününü Kişinev sokaklarında

geçirirken aslında Sandu'nun gözünden tanık olduğumuz o bir gün tüm hayata tekabül etmektedir. Küçük kahramanın gün içerisinde tanık olduğu doğum, ölüm, aşk, kıskançlık, dostluk, güzellik bir insanın ömründe yaşadıklarının bütünüdür. İzleyici film boyunca hızlandırılmış bir hayat izlemektedir. Doğumla başlayan olaylar silsilesi Sandu'nun ölüme tanık olmasıyla bitmiş gibi gözüксе de hayalin bir tezahürü olarak Sandu'nun rüyasıyla devam etmiştir.

Güneş yan anlamsal düzlemde aynı zamanda özgürlüğü temsil etmektedir. Sandu arkadaşından güneşi takip edersen dünyayı gezmiş olursun, yine aynı yere gelirsün ama diğer taraftan gelmiş olursun sözleriyle adeta aydınlanmıştır. Güneşin rehberliğinde dünyayı gezme fikrinin cazibesine kapılmıştır. Güneş bulutların ardına girdiğinde Sandu'nun panik içerisinde umutsuzluğa kapılmasının sebebi pusulasız kalmasıdır. Güneş olmadan dünyayı gezemeyecektir. Yıllarca demir perde ardında yönetilen halk için dünyaya açılmanın mutlak yolu özgürlüktür. Burada dünyayı dolaşmak derken kast edilen tüm dünya değildir, batıdır. Sandu'yu özgürlüğe götürecek olan pusula doğudan doğar ve batıya doğru ilerleyerek batar. Dolayısı ile de Sandu güneşi takip ederken sürekli batıya doğru hareket halindedir.

Filmde güneşin yan anlamsal düzlemde temsil ettiği bir diğer şey yeni bir arayıştır. Sandu'nun sabah başlayan yolculuğu maceralarla doludur. Filmin dinamiğini oluşturan umut dolu bu bilinmezlik gerçek hayatı da çekilir kılmaktadır. Sandu küçücük dünyasında güneşi takip etme üzerinden yeni bir arayışa girmiştir. Bu arayışta izleyici mevcut olanı da görmektedir. Sandu'nun güneşin peşinde Kışinev sokaklarında gördüklerini Sovyet insanı ve Moldova insanı ayrımı yaparak okuduğumuzda Sovyetler Birliği'ne dair dünyanın yörüngesine gönderilen uydu başarısı ve siyasi bir örgüt olan Lenin komsomollerinin heykeli karşımıza çıkmaktadır. Biri tüm dünyada ses getiren bilimsel bir başarı, diğeri yine tüm dünyada ses getiren siyasi oluşumun destekçileri. Sovyetler Birliği temsilinin geri kalında ise kıyafetleriyle, danslarıyla, toplumsal değerleriyle, inançlarıyla, kahramanlarıyla varlık gösteren Moldovyalılar görülmektedir.



Resim 3.30. Daire şekli



Resim 3.31. Daire şekli



Resim 3.32. Daire şekli



Resim 3.33. Daire şekli



Resim 3.34. Daire şekli



Resim 3.35. Daire şekli



Resim 3.36. Daire şekli



Resim 3.37. Daire şekli

Filmin her sahnesine özenle yerleştirilen güneş, çocuğun sopayla sürdüğü demir çember, dünya küresi şeklindeki top, karpuz, parktaki taştan küre, restorandaki disko

topu, sabun köpüğü, balonlar, sokakta dönen dünya küresi karşımıza çıkmaktadır. Bu objelerin ortak özelliği daire şeklinde olmalarıdır. Düz anlamsal düzlemde geometrik bir şekli işaret eden daire şekline yapılan vurgu yan anlamsal düzlemde güneş metaforunun destekleyicisi olarak kullanılırken aynı zamanda evrendeki sonsuzluğu ve devinimi temsil etmektedir. Dünyada her şeyin devinim halinde olduğu, Sandu'nun sürdüğü demir çemberin, dünya küresinin sürekli dönmeleriyle gösterilmiştir. Evrendeki sonsuzluk güneş battıktan sonra verilen şafak sahnesiyle verilirken, yönetmen filmde verdiği sonsuzluk mesajını filmin sonunu açık bırakarak devam ettirmiştir. Sonu izleyiciye bırakılması olay örgüsündeki çözümün sınırlarını kaldırmış ve filmi bir kalıba sokmamıştır.



Resim 3.38. Renkli camlar

Camın önemli özelliklerinden biri saydam oluşudur. Ancak filmde alışlagelen şeffaf cam yerine farklı renklerde camlar kullanılmıştır. Rengarenk cam göstergesinin yoğun kullanılma nedeni yan anlamsal düzeyde okuma gerektirmektedir. Düz anlamsal düzlemde bir objeyi işaret

eden renkli cam yan anlamsal düzlemde farklı bakış açısını, vizyonu temsil etmektedir. Herhangi bir kalıp olmadan, Sandu'nun elindeki renkli camların ardından şehir mor, parktaki ağaçlar turuncu, güneş yeşil olmaktadır. Camı değiştirençe şehir de ağaç da güneş de bir an da değişir.

Sandu'nun cebinde renkli camlarla dünyayı keşfe çıkması ayrı bir yan okumayı gerektirmektedir. Sandu elinde sürdüğü metal çember ve renkli camlar dışında yanına bir şey almamıştır. Öyleyse hayatı yaşarken, yeni bir arayışta ve özgürlüğe giden yolda farklı bakış açısı olmazsa olmazdır. Zaten farklı bakış açısı olmayan birisi böyle bir yolculuğu da anlamsız bulmaktadır. Bu durum Sandu'ya güneşle ilgili bilgiyi veren çocuk üzerinden filmde gösterilmiştir. Çocuk güneşi takip ederek dünyayı gezileceği bilgisine sahiptir ama kendisi böyle bir teşebbüste bulunmamıştır. Aynı zamanda Sandu'nun arkadaşlarına renkli camlarla yeşil güneşi gösterirken böyle bir şeyin mümkün olmadığını söyleyerek

yerinden bile kalkmamıştır. Çocuğun bu tepkisizliği yeni bakış eksikliğinden dolayı içinden çıkılamayan öğrenilmiş çaresizliktir. Tüm dünyayı dolaşıp sonra yeninden bulunduğu yere dönmeye cesaret edememiştir.

Hayatı yaşarken, yeni bir arayışta ve özgürlüğe giden yolda gerekli olan vizyon Sandu ve onu kamyonuyla gezdiren adam arasındaki diyalogda yapı söküme uğratılmıştır. Trafikte kırmızı ışık yandığında neden durduklarını soran Sandu'ya yeşil yanınca gideceğiz demiş, bunun üzerine Sandu cebinden renkli camlarını çıkarmış ve bak benim için yeşil demiştir. Adam da bakmış evet gerçekten yeşil ama bu çok sübjektif bir görüş demiştir. Adam yaşarken tamamen mutlak doğrular doğrultusunda yaşamak gerekiyor ya da sübjektiflik de bir yere kadar mesajını Sandu'ya vermek istese de sübjektif kelimesini bilmeyen çocuğa bunu anlatamamış ve gülerek olayı kapatmıştır.



Resim 3.39. Polis

Düz anlamsal düzlemde halkın güvenliğini sağlayan ülkenin bölünmez bütünlüğüne ve güvenliğe dair koruyucu tedbirler alan bir meslek olarak karşımıza çıkan polis göstergesi yan anlamsal düzlemde devleti temsil etmektedir. Tüm gün sokaklarda bir başına gezen Sandu'ya

kimse sen tek başına ne yapıyorsun diye sormazken, onu parkta gören polis ne yaptığını sormuştur. Burada devletin koruyucu aynı zamanda da kontrolcü yönü devrededir. Polis Sandu'nun güneşin peşinden gidiyorum cevabıyla sinirlenmiş ve *“Eğer herkes güneşin peşinden giderse ne olur? Düzen bozulur, polis dağılır, ciddiyetsizlik olur. Doğru mu diyorum? Doğru diyorum. Bugün güneşin peşinden gidersin, yarın sinema bileti vurgunu yaparsın. Sonra haydut olursun ya da Allah korusun stilyagi¹¹ olursun.”* demiştir. Güneşin peşinden gitmenin devlet temsilini rahatsız etmesi güneş metaforuna yapılan özgürlük, yeni arayış çözümlemesini doğru çıkarmaktadır. Özgür ve yeni arayış peşinde olmak mevcut düzenin eleştirisini gerekli kılacağı için polis güneşin peşinden gitmeyi

¹¹ Sovyet toplumunda yaşam tarzında kabul gören tekdüzeliğe protesto olarak oluşan 1940'ların sonu 1960'ların başına kadar büyük Sovyet şehirlerinde görünen Amerikan yaşam tarzına sahip gençlik alt kültürüdür.

hayduttan bile beter gördüğü Sovyet toplumunda günlük hayattaki kalıpları, sınırları kırmaya çalışan stilyagilerle eş tutmuştur. Özellikle otoriter bir iktidar tarafından yönetilen devlet düşünüldüğünde özgürlük, yeni bir arayış statükocuları rahatsız eden bir durumdur çünkü düzenin sonu demektir. Böyle bir durumda da kendisine ihtiyaç kalmaması polisi telaşlandırmıştır. Polis sözlerine “*Sen güneşin peşinden gidiyorum diyorsun. Peki senin baban gidiyor mu? Hayır. Baban işe gidiyor. Doğru mu diyorum. Doğru diyorum.*” diyerek devam etmiştir. Polis burada Sandu’ya babasının yani dolaylı olarak eski neslin yaptıklarının dışına çıkmamasını, onların yaptığı gibi işe gidip gelmesini, hayatı bundan ibaret görmesini tenkit etmektedir. Ona göre Sovyet insanının yapması gereken budur. Çünkü otoriter iktidarın sürekliliği için gerekli olan budur.

Polis ve çocuk arasında geçen diyalogda dikkat çeken bir diğer durum çocuğun adına konuşan herhangi bir yetişkinin olmamasıdır. Filmin kurgusunda çocuğun kendi eylemini ifade etme fırsatı verilmiştir.



Resim 3.40. Asker



Resim 3.41. Asker

Asker göstergesi düz anlamsal düzlemde orduda görevi olan bir mesleği işaret ederken yan anlamsal düzlemde polis göstergesinde olduğu gibi devleti temsil etmektedir. Filmde asker iki olayda görülmektedir. İlkinde cenaze töreninde kortejin trafiği aksatmamasını şoföre söylemiştir. Burada devletin düzen sağlayan ve düzenin bozulmaması için önlem alan işlevi gösterilmiştir. İkinci görüldüğü yer ise Sandu’nun rüyasıdır. Rüya da asker sanki bir robot ya da kuklaymış gibi mekanik ve anlamsız hareketler yapmaktadır. Bu hareketleri yaparken yüzünde hiçbir jest ve mimik görülmemektedir. Burada askerin yüzü insani olandan soyutlamak için gösterilen özel çaba dikkat çekmektedir. Askerin yüzü makyajla soluklaştırılmış, kanı çekilmişçesine tek ton yapılmıştır. Asker vücuduyla, hareketleriyle tamamen insanın doğal yapısına ters bir

şekilde konumlandırılmıştır. Çünkü o üstünün yani güçlü olanın dikte ettiğini düşünmeden uygulayan devletin/iktidarın bekasının sağlayıcısıdır.



Resim 3.42. Askeri müzisyen

Askeri müzisyen göstergesi düz anlamsal düzlemde kolluk kuvvetleri bünyesinde bando sınıfında çalışan kişi üzerinden bir mesleği temsil ederken, yan anlamsal düzlemde askeri kimliğin arka plana alınmasını ifade etmektedir. Filmde askeri müzisyen Sandu yorgunluktan

uyuya kaldığında onu kucağına almıştır. Yolda uyanan Sandu kendisini bırakmasını istemiştir. Yere indirip konuşmaya başladıklarında Sandu adama kim olduğunu sormuştur. O ise asker kıyafeti giymiş olmasına rağmen müzisyenim diyerek Sandu'yu hayrete düşürmüştür. Küçük çocuğun neden asker gibi görünüyorsun o zaman sorusuna çünkü askerim cevabını vermiştir. Adam askerken müzisyen olmayı değil müzisyenken asker olmayı tercih etmiştir. Burada askeri kimliğin geri plana atıldığı görülmektedir. Sandu'nun rüyasında gördüğü askerin robot ya da kukla gibi mekanik hareketler yapmasıyla mesleğin emir komuta zinciri gösterilirken, sanatla uğraşan askeri müzisyenin önce müzisyen olduğunu söyleme sebebi mesleğin bu yönü reddetmesidir. Ayrıca filmde askeri müzisyen göstergesine yer verilerek Çözülme dönemine kadar Sovyet sinemasında hâkim olan kahramanlık, askerlik teması alaşağı edilmiştir.



Resim 3.43. Ayakkabı boyacısı



Resim 3.44. Ayakkabı boyacısı



Resim 3.45. Ayakkabı boyacısı

Filmde Sandu'ya yardım eden karakterlerden biri olarak gördüğümüz ayakkabı boyacısı göstergesi düz anlamsal düzlemde ayakkabı boyayan ve tamir eden zanaatkarı temsil ederken yan anlamsal düzlemde II. Dünya Savaşı hatırlatıcısı olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Sandu güneşin peşinden giderken ayakkabısının yırtıldığını fark etmiştir. Karşısına çıkan ayakkabı boyacısından ayakkabısını tamir etmesini istemiş, adam da yapmıştır. Ayakkabı boyacısının iki ayağı da dizinin altından itibaren yoktur. Ayakkabı boyacısı arkadaşıyla futboldan konuşurken geçmişte nasıl futbol oynadığını atlatmıştır. Bunu duyan Sandu tüm şaşkınlığıyla savaştan önce iki ayağınız da var mıydı diye sormuş, adam ise hüzünlü olarak evet demiştir. Sandu uyuya kalıp daldığı rüyada ayakkabıcıyı da görmüştür. Ayakkabı boyacısı iki ayağı üzerinde sapa sağlam karşısında durmuş, botlarını parlatmaktadır. Sandu'yu yanına çağırmış, güneşe doğru beraber yürümüşlerdir. Ayakkabı boyacısının ayağındaki botlar ham deriden yapılan geleneksel Moldova erkek botlarıdır. Savaş olmasaydı ayakkabı boyacısı ayaklarını kaybetmeyecek, ayakkabısıyla yürüyecektir. Diğer bir ifadeyle savaş olmasaydı Moldova Sovyetler Birliği'ne bırakılmayacak ve kültürel kimliğiyle var olmaya devam edecektir.

2.2.4. Orta Asya sineması; Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmi

Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminin kültürel görünümüleri gösterebilimsel analiz ile çözümlenmiştir. Söz konusu göstergeler içerik analizi çerçevesinde belirlenmiş olup bu bağlamda analize dahil edilmiştir.

Tablo 3.36. Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer alan kültürel görünümünün gösterebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Ev	Yaşam alanı	Hayat tarzındaki çeşitlilik
Evin içi	Yaşam alanı	Evin ve devletin babasının bir araya geldiği yer

Kadın öğretmen	Eğitim kurumlarında eğitim ve öğretim etkinliklerini gerçekleştiren kişi	Gelenekselci
Erkek öğretmen	Eğitim kurumlarında eğitim ve öğretim etkinliklerini gerçekleştiren kişi	Özgürlükçü
Koja	Filmin kahramanı çocuk	Toplumda kabul görmeyen çocuk
Astronot	Uzay çalışmalarına katılan kişi	İdealize edilmiş birey
Eriyen kar	Fiziksel değişim	Çözülme dönemi

Film kapsamında kültürel görünümlere ait göstergeler ev, evin içi, kadın öğretmen, erkek öğretmen, Koja, astronot ve eriyen kardır.



Resim 3.46. Ev



Resim 3.47. Ev



Resim 3.48. Ev

Düz anlamsal düzlemde yaşam alanını işaret eden ev göstergesinin filmde yer alma biçimlerine bakıldığında yan anlamsal düzlemde Kazak halkının hayat tarzındaki çeşitliliği gösterdiği anlaşılmaktadır. Geçmişte göçebe bir hayat yaşayan, zaman içerisinde

yerleşik hayata geçen Kazakların hayat tarzının etkisiyle ev tarzlarında ve mekanlarında çeşitlilik görülmektedir. Filmde iki farklı mekânda üç farklı tipte ev kullanılmıştır.

Birincisi köyde Koja'nın ailesiyle yaşadığı ve Koja'nın sınıf arkadaşı Janar'ın evidir. Her iki evinde içerisine bakıldığında evin döşemesinde geleneksel ve modernite birlikteliği göze çarpmaktadır. Masa lambası, radyo yer alırken onlara geleneksel motiflerle kaplı halı, duvar süsü, demir kap kacak eşlik etmiştir. Koja'nın evinde göze çarpan bir başka detay ölen babası Kadir'in fotoğrafları ve Lenin'in resmidir. Evin babası Kadir ve Sovyetlerin babası Lenin hayatta olmamalarına rağmen fotoğrafları ve resimleriyle evde yer alarak varlıkları ev ahalisi tarafından halen hissedilmeye devam edilmektedir.

İkinci mekân yaylada iki farklı ev karşımıza çıkmaktadır. İlki yayladaki çiftlikte konteynır tarzı tek odalı bir yaşam alanıdır. Bu evde yatak dışında herhangi bir detay bulunmamaktadır. İkincisi ise Kazakça Kiyiz üy olarak adlandırılan Kazak çadırıdır. Çadırın içerisinde el işi danteller, hayvan postu, yerde ve duvarda geleneksel motiflerle bezeli halı yer almaktadır. Kendisi başlı başına geleneksel olan çadırın içerisinde yatmak için karyola, yemek yemek için masa bulunması dikkat çekmektedir. Köydeki ev gibi geleneksel modernite birlikteliği sürdürülerek geleneklerden kopulmadığı ancak yeniliklerin de kabul edildiği gösterilmiştir. Özel alanın devamı olan evlerin bahçelerine bakıldığında yaylada bulunan konteynır evinin bahçe sınırlarının olmadığı görülmektedir. Köy evi ve Kazak çadırının bahçesi çitlerle çevrilmiştir. Köy evinin bahçesinde bulunan atlar Kazakların hayatında önemli bir yere sahip atların temsilleridir. Bahçede görünen ahır ve saman ise hayvancılıkla uğraşan köylü hayatını tasvir etmektedir. Kazak çadırının bahçesine bakıldığında yanan ocak, semaver ve kartal görülmektedir. İzleyiciye yemeğin ve çayın dışarda ocakta ve semaverde yapıldığı gösterilmiştir. Orta Asya toplumunda oldukça yaygın olan kartal yetiştiriciliği ve terbiyeciliğinin bir göstergesi olarak bahçede kartal yer almaktadır.



Resim 3.49. Evin içi



Resim 3.50. Evin içi

Evin içi göstergesi düz anlamsal düzlemde yaşam alanını göstermektedir. Ancak evin duvarlarına asılan fotoğraf ve resimlere bakıldığında bu göstergenin yan anlamsal düzlemde evin babasının ve devletin babasının yan yana geldiği bir mekâna dönüştüğü görülmektedir. Kadir II. Dünya Savaşı'nda savaşmış ama savaştan sonra ölmüştür. Kadir evin babası olarak asker üniformasıyla duvarda yerini alırken, Lenin ise devletin babası olarak duvara asılı takvimde fotoğrafıyla yer almıştır. Kadir evinde asker kimliğiyle, devletin bir temsilcisi olarak anılmaktadır. Böylece kahramanın babası siyasi bir lider olan Lenin'le ortak noktada SSCB ülkesinde buluşturulmuştur. Bu ülke Lenin'den babasına, babasından ise Koja'ya devredilecektir.



Resim 3.51. Kadın öğretmen



Resim 3.52. Erkek öğretmen

Filmde öğretmen mesleği kadın ve erkek üzerinden temsil edilmiştir. Kadın ve erkek öğretmen göstergeleri düz anlamsal düzlemde eğitim kurumlarında eğitim ve öğretim etkinliklerini gerçekleştiren kişiyi işaret etmektedir. Göstergelere yan anlamsal düzlemde bakıldığında birbirlerinden farklılaştığı görülmektedir. Kadın öğretmen gelenekselliği, erkek öğretmen ise özgürlüğü ifade etmektedir. Kadın öğretmen Hadişa sınıfta otoriteyi sağlamak adına kurallara uymayanları cezalandırmayı tercih ederken, erkek öğretmen Sagatbay konuşarak onları anlamayı ve tavsiyelerde bulunmayı tercih etmektedir. Koja'nın yaptığı yaramazlıklarda Hadişa öğretmen onu ya sınıftan atmış ya da disiplin kuruluna vermiştir. Sagatbay ise önce konuşmuş, tavsiyelerde bulunmuş bunlar da işe yaramayınca tam bir liberallik örneği göstererek bir otorite olarak kendisi yerine sınıf arkadaşlarının Koja'yla ilgili karar almasını istemiştir.

Öğretmenlerin ideallerine bakıldığında da birbirlerinden farklılaştığı görülmektedir. Hadişa öğretmen öğrencilerinin mühendis, sanatçı ya da bilim insanı olacaklarına inanmaktadır. Sagatbay'ın bakış açısı tamamen farklıdır. Ona göre insanlar

iyi eğitilmedikleri için bu mesleklere sadece iş olarak baktığında kötü mühendis, yeteneksiz sanatçı ya da akıllı olmayan bilim insanı olabilirler. Ve bu öğretmenin suçudur. Sagatbay için öğrenciler doldurulacak bir kap değil, yakılacak meşalelerdir. Yani onları bir kalıba sokmak yerine kendi potansiyellerinin farkına vardırırmak öğretmenin temel görevidir. Hadişa Koja'yı yaktınız mı diye alaycı sorusuyla Sagatbay gibi düşünmediğini göstermiştir. Hadişa Sovyet sistemini sürdüren bir nefer olarak ideal olanın öğretmenin yani erkin bildiği anlayışını benimsemiştir. Sagatbay ise ideal olanın öğrencinin kendi yeteneklerini keşfetmesi anlayışını benimsemiştir. Bu nedenle de Hadişa öğretmene anlamsız gelen ama ona göre ekmek ve su kadar değerli olan hayal kurmayı önemsemektedir. Sagatbay'ın bu yönünü bilen Koja'da hayal kurarken beni bir tek o anlar diyerek Sagatbay'ın özgürlükçü anlayışını vurgulamıştır.



Resim 3.53. Koja

Koja göstergesi düz anlamsal düzlemde filmin kahramanı çocuğu işaret etmektedir. Filmin olay örgüsünde karakterin yaptıklarına bakıldığında yan anlamsal düzlemde toplumda kabul görmeyen çocuğu ifade ettiği görülmektedir. 12 yaşındaki küçük çocuk yetişkinlerin

istediği tarzda değildir. Koja merakı, kuralları sorgulamaması ve yaramazlıklarıyla diğer çocuklardan farklılaşmaktadır. Koja'nın farklılığı gazete kağıdından yaptığı şapkasında yazan “eşsiz erkek” yazısıyla da metaforik olarak gösterilmiştir.

Koja'nın yaptıkları gelenekselci eğitim anlayışına sahip olan Sagatbay dışındaki öğretmen, müdür ve annesi tarafından cezalandırılmıştır. Ancak Koja her ne kadar değişmeye çalışsa da bunu başaramamıştır. Koja'yı toplumdaki herhangi bir birey olarak değerlendirdiğimizde Sovyet yapısına uymayan, itaatkâr olmayan bir profil çıkmaktadır. İdeal birey kalıplarına uymayan Koja cezalarla ıslah edilmeye çalışılsa da nihayetinde otoriter Sovyet yönetim anlayışına tezat ama çözülme ruhuyla örtüşen bir şekilde olduğu gibi kabul edilmiştir.



Resim 3.54. Astronot

Düz anlamsal düzlemde uzay çalışmalarına katılan kişiyi işaret eden astronot göstergesi yan anlamsal düzlemde idealize edilmiş bireyi ifade etmektedir. Koja'nın rüyası olarak yer alan astronot sahnesinde Koja astronot olmuştur. Gökyüzünden yere inerken tüm sınıf

arkadaşları ellerinde çiçeklerle karşılamıştır. Mutlulukla çevresindekileri selamlarken gerçek hayatta onu sürekli eleştiren annesi oğlunun yanında yer almış, gerçek hayatta ona sürekli ceza veren Hadişa öğretmen Koja'dan af dilemiştir. Dünya tarihine damgasını vuran Gagarin'in uzaya çıkması nasıl ki onu ideal Sovyet insanı yaptıysa, Koja da kendisini bu başarıyla bütünleştirerek gerçek hayatta görmediği muameleyi başarılı insan olarak rüyasında görmüştür. Koja gördüğü rüyada kendisini idealize edilmiş bireye dönüşmüştür. İdeal bireyin astronot mesleği üzerinden verilmesinde elbette SSCB'nin dönemin uzay gücü haline gelmesi oldukça etkili olmuştur. Sovyetler Birliği döneminde kurulan dünyanın en eski uzay üssü Baykonur'un Kazakistan'da yer alması da astronot mesleğinin filmde temsil edilmesinde önemi bir etken olmuştur.



Resim 3.55. Eriyen kar

Düz anlamsal düzlemde doğada olan fiziksel bir değişimi gösteren eriyen kar göstergesi filmin çekildiği dönem göze alınarak okunduğunda yan anlamsal düzlemde Çözülme dönemini dolayısı ile de Sovyetlerde yaşanan yönetimsel değişimi ifade ettiği

anlaşılmaktadır. Çözülme dönemi bahardan sonra ısınan havanın buzları eritmesi metaforundan yola çıkılarak adlandırılmıştır. Bu metafor filmde Öğretmen Sagatbay'ın dersinde işlenen hayallerim konusunda Koja'nın hayali olarak gösterilmiştir. Koja hayal kurarken bembeyaz, temiz karı severim ama baharı daha çok demiştir. Kardan kastedilen Stalin dönemini sevmesiyle Sovyetler Birliği'ne bağlılığını gösterirken, çözülmenin

sembolü baharı daha çok sevmesiyle ise yeniliklerden duyduğu memnuniyeti dile getirmiştir. Ayrıca çözülme ruhunun tüm Sovyetlerde yeteri kadar anlaşılmaması da Koja'nın hayali üzerinden ekrana yansıtılmıştır. Koja daha hayalini kurmaya başlamadan hayallerimi anlatsam Sagatbay dışında kimse beni anlamaz diyerek bu dönemi ancak öğretmeni gibi özgürlükçü ruhların idrak ettiğini dile getirmiştir. Koja'ya göre herkes birbirini anlasaydı o zaman gerçek hayat olurdu. Çünkü özgürlükçü düşünenler için gerçek hayat sadece insanların temel ihtiyaçlar değil aynı zamanda birbirine anlayışla davranan, birey odaklı bir toplumla mümkündür.

2.2.5. Transkafkasya sineması; Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmi

Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminin kültürel görünümüleri gösterebilimsel analiz ile çözümlenmiştir. Söz konusu göstergeler içerik analizi çerçevesinde belirlenmiş olup bu bağlamda analize dahil edilmiştir.

Tablo 3.37. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer alan kültürel görünümünün gösterebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Tabela yazısı	Tanıtım ve bilgi yazısı	Devlet kurumu ve kamuya açık mekân üzerinden resmi ve yaygın dil ayrımı
Evin içi ve bahçesi	Yaşam alanı	Fakirlik ve köy hayatı
Muhtar	Köy veya mahalle yönetiminin başında bulunan kişi	Devlet temsili
Hâkim	Hukuk kuralları çerçevesinde kararlar alarak mahkemede çalışan kişi	Devlet temsili
İstavroz çıkarma	Dini bir ritüel	İnanç temsili

Film kapsamında kültürel görünümlere ait göstergeler tabela yazısı, evin içi ve bahçesi, muhtar, hâkim ve istavroz çıkarmadır.



Resim 3.56. Tabela yazısı



Resim 3.57. Tabela yazısı



Resim 3.58. Tabela yazısı

Düz anlamsal düzlemde tanıtım ve bilgi yazısını işaret eden tabela yazısı göstergesi yan anlamsal düzlemde ülkedeki dil üzerinden devlet kurumu ve kamuya açık mekânlardaki resmi ve yaygın dil ayrımını ifade etmektedir. Filmin mekanlarından olan pazar yerinde

karşımıza çıkan tabelalarda sadece Gürcüce ya da hem Gürcüce hem Rusça yazılar yer almaktadır. Tabelalara Sovyetler Birliği'nin resmi dili Rusçayla beraber Gürcistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği'ni temsilen Gürcüce yazılar yazılmıştır. Günlük hayatta görülen bu iki dillilik filmin mekanlarından olan mahkeme salonunda görülmemektedir. Mahkeme salonunda yazan sulh hukuk mahkemesi tek dilde Rusça olarak ve devamında hâkimin adı da Kiril alfabesiyle yazılmıştır. Sovyetler Birliği dokusuyla uyumlu olan iki dillilik devlet düzeyinde sürdürülmemiştir.



Resim 3.59. Evin içi



Resim 3.60. Evin bahçesi

Evin içi ve bahçesi göstergeleri düz anlamsal düzlemde Magdana ve çocuklarının yaşadıkları mekânı temsil ederken, yan anlamsal düzlemde köy hayatı ve fakirliği ifade etmektedir. Filmde evin içinde geçen sahneler bakıldığında Magdana'nın evin ortasına kurulan ocakta yemek pişirdiği ve çocukların yer yatağında yattıkları görülmektedir. Tek oda olarak karşımıza çıkan evin içi oldukça basit ve sade olarak döşenmiştir. Camları perdesiz, yerleri halısız olan evde ilkel hayatın bir göstergesi olan çömlekten yapılmış kap kacak ve oturmak için küçük tabureler bulunmaktadır. Evin bahçesine bakıldığında ilk olarak dikkat çeken bahçe duvarlarının olmayışıdır. Duvar olmaması ilk olarak köy ortamında özel alanın bir sınırı olmadığı izlenimini verse de bahçe duvarı olan komşu evler görüldüğünde bunun aslında ekonomik sebeplerden dolayı olduğu görülmektedir. Bahçede derme çatma da olsa boş bir ahır bulunmaktadır. Komşu evlere bakıldığında koyun, hindi beslendiği görülürken Magdana'nın hayvan beslememesindeki sebep yine alım gücünün olmayışıdır. Evin içi ve bahçesine genel olarak bakıldığında zor şartlar altında yaşayan, yedikleri kuru ekmekle mutlu olan bir yaşamın tasviri çizilmiştir.



Resim 3.61. Muhtar

Muhtar göstergesi düz anlamsal düzlemde köy veya mahalle yönetiminin başında bulunan kişiyi yani bir mesleği ifade etmektedir. Bu göstergeye filmdeki konumu ve eylemleri bağlamında bakıldığında yan anlamsal düzlemde devlet temsili ve bu temsil üzerinden

getirilen eleştiriyi işaret etmektedir. Muhtar ekrana ilk olarak geleneksel kıyafetleriyle, at

üstünde sarhoş bir şekilde gelmiştir. Bu görüntüyle devlet temsilinin akli melekeleri zaafa uğratılmıştır. Magdana çocuklarının yolda bulduğu eşeği iyileştirmeye çalıştığında komşularına muhtarı çağırmasını çünkü onun her şeyi bildiğini söylemiştir. Köylü kadın bu düşüncesiyle muhtara bir önceki sahnenin aksine bilge insan imajı çizmiştir. Ancak muhtarın bu imajı Magdana'nın eşeği iyileştirme çabasıyla alay etmesiyle yeniden bozulmuştur. Çocukların yolda yatan eşeği bulduklarına bizzat şahit olmasına rağmen mahkemede tüccar adına yalancı şahitlik yapması muhtarın değil bilge aksine yalancı bir insan olduğunu göstermiştir. Üstelik muhtar yalancı şahitlik yaparken kameranın tüccarın cebine odaklanmasıyla izleyicide muhtarın tüccardan rüşvet aldığı izlenimi oluşturulmuştur. Tüm bu göstergelerle birlikte muhtar temsili üzerinden güvenilmez ve çıkarları uğruna haksızlık yapabilen bir devlet temsili karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3.62. Hâkim

Hâkim göstergesi düz anlamsal düzlemde hukuk kuralları çerçevesinde kararlar olarak mahkemede çalışan kişiyi gösterirken yan anlamsal düzlemde tıpkı muhtarda olduğu gibi devlet temsilini ifade etmektedir. Bir devlette kanunların işlediğinin en

büyük göstergesi adil kararlar veren mahkemelerdir. Hâkim mahkemede adil olmayan bir karar vererek ülkede kanunların adil bir şekilde uygulanmadığını göstermiştir. Zaten Magdana daha mahkeme olmadan, askerlerin gelip davadan bahsetmesiyle “*Gerçekten hiçbir yerde doğru yok mu, kimse bana yardım edemez mi?*” diye isyan etmiş ve adaletsiz yargılanacağını sinyallerini izleyiciye vermiştir. Bir vatandaşın böyle bir öngörüye sahip olması ülkede adalet inancının olmadığını gözler önüne sermiştir. Hâkimin mahkeme boyunca tüccarın yanında yer aldığı Magdana'ya karşı tutunduğu tavırdan anlaşılmaktadır. Hâkim Magdana'nın şahitlerinin geç de olsa mahkeme salonuna gelmesinden son derece rahatsız olmuş ve sizi kim davet etti diye gelenleri azarlamıştır. Salonu dolduran köylülerin şahitliği bile hâkimin adaletsiz karar almasına engel olamamıştır. İzleyicinin kolaylıkla sonuçlandırdığı son beklenen gibi olmamış, hâkim tüccarı haklı bulmuş ve eşeğin Magdana'dan alınmasına karar vermiştir.



Resim 3.63. İstavroz çıkarma

Düz anlamsal düzlemde dini bir göstergeyi işaret eden istavroz çıkarma yan anlamsal düzlemde inancı ifade etmektedir. Mahkemede şahitlik yapmadan önce muhtar Katolik ve Ortodoks Hristiyanlar tarafından yapılan istavroz çıkarma eylemini gerçekleştirmiş ve ona

uzatılan hacı yetkilinin yönlendirmesiyle öpmüştür. Böylece muhtar mahkemede inancı üzerinden güven kazanmıştır. Yani yapmış olduğu bu ritüelle söyledikleri inanılır kılınmıştır. Ancak filmde beklenen olmamış, muhtarın yapmış olduğu bu ritüel onun doğruları söylemesini sağlamamıştır. Hâkimi ikna eden bir faktör olan din devlet düzeyinde kamusal alana girmiş ve hukukun üstünlüğünü alt üst etmiştir. Film bu bakış açısıyla Stalin'in Sovyet insanı yaratmak adına hayata geçirmeye çalıştığı inançsız toplum projesini diğer bir ifadeyle inançsız toplum ideasını destekler kanıt sunmuştur.

Muhtar, hâkim ve istavroz çıkarma göstergelerine bir bütün olarak baktığımızda devlet temsili, adalet ve din üzerinden güvenilmeyen bir devlet otoritesi görülmektedir. Kanunsuzluğun, haksızlığın görüldüğü devlet temsillerine karşın filmde fakir ama değer yargısı olan köylü insan imajı çizilmiştir. Magdana pazarda matsoni satarken müşterilerden birisi yoğurdun parasını vermiş ve yoğurdu annesine götürmesini istemiştir. Köylü kadın parasını peşin aldığı yoğurdu yolda giderken yere düşürmüştür. Yine de adamın annesinin yanına giderek yoğurt olmadığı için parasını iade etmiştir. Magdana tüm fakirliğine rağmen hak etmediği paraya göz dikmemiştir. Film bu anlamda vatandaş ve devlet kıyaslaması yaparak cesur bir şekilde değer sorgulaması yapmıştır.

SONUÇ

Sinema tarihine damga vuran Sovyet sineması Lenin'in Çarlık döneminin ardından özlenen sosyalizmi geri getirme çabasının bir sonucu olarak SSCB'yi kurmasıyla başlamıştır. Bu süreçte sinema, sosyalist toplum inşasında Lenin'in en önemsedığı mecralardan biri olmuştur. Öyle ki Sovyet sinemasının doğuşu ideolojik bir hareket olan Ekim Devrimi ile bağdaştırılarak Ekim'de doğan güneş olarak adlandırılmıştır. Sinemanın propaganda gücünden yararlanmak isteyen iktidar onun gelişimine önem vermiş, bu konuda yasal düzenlemeler getirmiş, faaliyetler düzenlemiştir. Devlet eliyle güçlendirilen sinemada sürekliliğin sağlanması için 1919 yılında VGIK kurulmuş ve bu sayede dünya sinemasında kendisine başarılı bir yer edinecek olan Sovyet sinemasının temelleri atılmıştır. Dünya sinematografisinin en eski okulu olan VGIK'de montaj, kurgu, senaryo, dekor, ışık, makyaj ve oyunculuk üzerine yapılan deneysel çalışmalar sonucunda Kuleşov efekti, kino-glaz (sine-göz) kuramı, sinemacıların bakış açılarındaki çeşitliliğin bir sonucu olarak oluşturulan Leningrad'da Eksantrik Tiyatro Atölyesi (FEKS)'in kurulması gibi dünya sinemasının gelişimine öncü katkılarda bulunulmuştur. Komünizm ruhuyla ulusları tek bir sosyalist kültürde birleştirme amacından hareketle üretilen filmlerde ahlaki değerler, vatandaşlık duygusu ve sosyalist enternasyonalizm ön plana çıkarken, yapısı gereği çok uluslu olan Sovyetler Birliği'nde ulusal kültürlerin Sovyet sinemasını geliştirdiğine ve zenginleştirdiğine inanılmıştır.

Lenin'in ölümünün ardından iktidara Stalin'in geçmesiyle Sovyetler Birliği'nde önemli değişimler ve dönüşümler yaşanmıştır. Yönetim anlayışında yaşanan bu değişimden Sovyet sinemasın gelişimi de etkilenmiştir. Deneysel çalışmalara bir süre devam edilse de mevcut olan sansür sistemi 1930'lar itibariyle giderek daha yoğun işlemeye başlamıştır. Şematik olarak merkezi yönetim tarafından belirlenen filmler dışında hiçbir konuya müsaade edilmemiş, bu konuda karşıt fikir beyan edenler sürgün ve hatta ölümle cezalandırılmıştır. 1930'ların sonuna gelindiğinde Sovyet sineması tamamen propaganda aracına dönüşmüştür. Rus yönetmenler üzerinden yürütülen sinema faaliyetlerinde ulusal kültürler hiçe sayılmıştır. Çok uluslu Sovyetler Birliği dokusuna uyamayacak bir şekilde etnik köken kavramı tamamen yadsınmıştır. Bu baskıcı ortamda

bir de 1939 yılında tüm dünyayı kasıp kavuran küresel savaş, II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Sovyet sineması tarihindeki en kısır dönemi yaşamıştır. Sansür ve savaşın etkisiyle 1943-1953 yıllarında Malokartine (Малокартинье) dönemini ortaya çıkmıştır. Bu süreçte film üretimi sayısal olarak neredeyse durma noktasına gelirken, film içerik çeşitliliğinde çıkmaza girilmiştir. Savaş sonrası dönemde circle-vision, geniş ekran, stereoskopik görüş, stereo ses gibi teknik alanlarda gelişme çabaları gösterilse de baskının devam etmesiyle kahramanlık ve savaş filmleri dışında film üretilmemiştir.

Stalin'in ölümüyle ulus kimliklerinin özgürleşmesinde mihenk taşı olan Çözülme döneminin mimarı Kruşçev iktidara gelmiştir. Sovyet tarihinde yaşanan bu önemli kırılma *"hep beraber barış içerisinde yaşama"* düsturuyla başlamıştır. Kruşçev'in demokratikleşmeye ilk adım niteliğinde gerçekleştirdiği sosyal ve politik alandaki reformlar ülke genelinde aşamalı olarak hissedilmeye başlamıştır. Stalin kültürünün erimesiyle ısınan hava sinemayı da olumlu olarak etkilemiş ve Sovyet sineması bu doğrultuda gelişim göstermeye başlamıştır. Erken dönem Sovyet sinemasında görünen sinemada deneysel çalışmalar ve devamında yaratıcılık gündeme gelmiştir. Bu durum Lenin'in hayalini kurduğu burjuva, azınlık ve erk ideolojisi tekeline bir meydan okuma olmuştur.

Dondurucu soğukta yetişen ve fikirlerini beyan etikleri için cezalandırılan nesil Kruşçev iktidarında rehabilite edilmiş; sürgünde ve hapiste olanlar serbest bırakılmış, öldürülenlere ise iade-i itibar yapılmıştır. Rehabilite edilenlerin arasında olan sinemacılar yeniden film üretimine başlarken, yeni nesle de motive ve cesaret kaynağı olmuştur. Yaptıkları çalışmalarda ısınan havanın etkisiyle siyasal bir otorite olarak Stalin kültürü olmadan gerçeği aramaya başlamışlardır. Bu arayış neticesinde kamusal söylem şekil değiştirmiş, merkezi üretim kontrolünün azaldığı deneysel ve tartışmalı filmler ortaya çıkmıştır. Böylece sinemada Sovyet insanı yaratırken ulusal kimliklerin yok sayılmayarak, varlık göstereceği bir alan açılmıştır. Çalışmanın araştırma sorularından olan Kruşçev döneminde yaşananlar kapsamında Çözülme dönemi Sovyet sinemasının genel özelliklerine bakıldığında;

- Sovyet sinemasında genellikle film çekim mekânı olarak varlık gösteren Cumhuriyet Birliklerinde film stüdyolarının açıldığı,

- Cumhuriyet birliklerinden sinemacıların VGIK'de eğitime gönderilmesiyle sinemacılara fikir alışverişi ve etkileşim ortamının sunulduğu, ulus kadrolarının oluştuğu ve bu doğrultuda birliklerin kendi yönetmenleri, kameramanları, oyuncularıyla kendi filmlerini çektiği,
- Ulus sinemaları üzerinde merkezi baskının azalmasıyla Stalin döneminde dikte edilerek filmde yaratılan kahraman imajının tam tersine film içeriklerinde geleneksel yaşam tarzlarının kültürel olarak yer aldığı, ulusların karakteristik özelliklerini taşıyan filmlerin üretildiği,
- Filmlerde izleyiciyle aynı kültürel koda sahip kahramanların ortaya çıktığı,
- Film üretiminde çağı yakalamak adına geleneksel ve modernite birlikteliğinin olduğu,
- Filmlerde şiirsel gerçekçilik, Fransız yeni dalga ve İtalyan yeni gerçekçilik akımlarının etkisinin görüldüğü,
- Filmlerde niceliksel artışın yanı sıra içerik ve tür olarak da çeşitlilik yaşandığı,
- İktidarın izin verdiği sürece Sovyet yapısında görünen olumsuz olayların eleştirildiği sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın araştırma sorularından olan Çözülme dönemi Sovyet sineması hangi sinematografik akımdan, nasıl etkilendiği sorusunun cevabı olarak Çözülme döneminde demir perdenin aralanmasıyla Sovyet sinemasının İtalyan gerçekçiliği, Fransız yeni dalgası, yeni Alman sineması ve Polonya okulu gibi dünya sinemasında ortaya çıkan akımlara tepkisiz kalmadığı görülmektedir. Eski otoritenin reddedildiği yenilikçi bakış açısıyla sinemada modernleşme, yeni estetik, içerik arayışı ve sinematografik örgütlenme konularında kendisini güncelleyen Çözülme dönemi Sovyet sineması her ne kadar dünyada görünen bu akımlar gibi bir ekol yaratamayıp göreceli dönem olarak kalsa da ulus sinemasına kattıklarıyla Sovyet sinemasının gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Sinema akımlarının etkisine çözümlenen filmler özelinde bakıldığında Stalin sinemasındaki normatif düzenin dışına çıkıldığı ve Fransız yeni dalganın, İtalyan yeni gerçekçiliğin ve şiirsel gerçekçilik akımının etkisiyle logosantrik düşüncenin yansımaları görülmektedir. Bu durum dramtizasyona karşı bir protesto olarak doğan dedramatizasyonun göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmler dramatik olaylardan yoksun sıradan hayatlar üzerine kurulmuştur. Filmlerde kahramanlar modern sanat

anlayışıyla uyumlu olarak herhangi bir kahramanlık yapmadan, mükemmellik kalıbına sokulmadan olay örgüsünün merkezinde yer almıştır. Aynı zamanda dedramatizasyon ilkesinin bir uzantısı olarak filmlerde uzun çekim (the log shot) tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı da görülmektedir. Yine yeni gerçekçilik akımının etkisiyle mekanlarda iç mekân çekimlerinin yanı sıra sık sık dış mekân kullanılarak doğal ışıktan yararlanılmıştır.

Çalışmada dönemin ideolojisi filmlere nasıl yansımıştır, Çözülme dönemi Sovyet sinemasında ideolojik stereotipilere yer verilmiş midir, Çözülme dönemi Sovyet sinemasında hangi ideolojik stereotipilere yer verilmiştir, Çözülme dönemi Sovyet sinemasında kültürel kimlik görünümüne yer verip verilmediği, görünümünün nasıl temsil edildiği ve temsil edilen görünümünden hangisine ağırlık verildiği? araştırma sorularını yanıtlamak amacıyla öncelikli olarak literatürden yola çıkılarak kültürel görünüm belirlenmiş ve bu doğrultuda Slav sinemasından Mne dvatsat let (Мне двадцать лет), Baltık sinemasından Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon), Moldova sinemasından Çelovek idët za solntsem (Человек идёт за солнцем), Orta Asya sinemasından Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) ve Transkafkasya sinemasından Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmleri içerik ve göstergebilimsel analiz yöntemleriyle çözümlenmiştir.

İlk film Slav sinemasını temsilen Rusya sinemasından Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi, tüm unsurlarıyla izleyiciye çözülme serüveni sunmaktadır. Alışlageldik baba otoritesinin al aşağı edilmesi Kruşçev tarafından sansür yese de verilmek istenen mesaj filmin kısaltılmış halinde de mevcudiyetini korumuştur. Bu bakımdan film, sinemada tabuları yıkma ve cesaret temsili sayılan Fransız yeni dalga akımı anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Sade üslubu, yakın çekim ve iç seslerin yoğun kullanımıyla hikâyeye inandırıcı ve samimi kılınmış, izleyiciye empati yapma olanağı sağlanmıştır. Film boyunca görünen monologlarda kahramanlara hayattaki yerleri sorgulatılarak insan odaklı bir bakış açısı ortaya konulmuştur. Bu sorgulamalarda alternatifsizlik ve tartışmasızlık kültü alışkanlığının sona ermesi temelli Stalin'in yokluğunda yaşanan bocalama açık olarak görülmektedir. Filmde kültürel kimlik görünümünden artefakt kategorisinde en fazla özel alana yer verilmiştir. Çözülme ruhuna uygun bir şekilde sosyal alanların geçirgenliğinin azaltıldığı fikri filmin mekân

kullanımında kendisini gösterse de evin mekân olarak kullanıldığı sahnelere bakıldığında duvarların ne ışığa ne de sese bir engel olmadığı görülmektedir. Dışarıdan duyulan sesler, radyodan ve plaktan gelen müzik seslerinin avluda yankılanması izleyiciye özel alan sınırlarının bir yanılsama olduğu izlenimini vermektedir. Ancak mekânsal geçiş çekimlerine genel olarak bakıldığında insan kalabalığının çok yoğun olduğu sahnelerin ıssız bir sokakta ya da boş bir girişte bittiği görülmektedir. Bu sahneler genelden özele geçişi, kişisel olanın sosyal akıştan kopup soyutlanmasıdır. Filmde mekân özelinde yaşanan bu kararsızlık çözülme döneminde yaşanan gerginliğin politikaların temsilcisi niteliğindedir. Bir diğer kültürel kimlik görünümü toplumsal değerlerde filmde en fazla uygun görünmeyen davranış olarak karşımıza çıkan muhbirliğe yer verilmiştir. Burada muhbirlik davranışının Stalin yönetiminin kurmuş olduğu sistemin bir parçası olduğunun belirtilmesi gerekmektedir. Merkezi yönetimi benimseyen Stalin döneminin en yaygın özelliği istihbarat sistemi kurmak suretiyle muhbirliğin toplumsal bir davranış biçimine dönüştürmesidir. Bu bakımdan filmde en fazla yer verilen uygun görünmeyen davranış olarak muhbirlik Stalin rejiminden kalan bu davranış biçiminin eleştirisi şeklindedir. Filmde kültürel kimlik görünümünden tören ve kutlamalarda en fazla 1 Mayıs kutlamaları ekrana gelmiştir. Kruşçev'in işçilerin maaşlarında yaptığı iyileşme, haklarına yönelik güvenlik sistemi getirmesi, tatile denk gelen günlerin arifesinde çalışma saatini 2 saat azaltması, çocuk ve hamileler için kısaltılmış mesai programı hazırlaması düşünüldüğünde işçilerin daha az çalışma saati talebiyle başlatılan ve tüm dünyada işçi ve emekçiler bayramı olarak kutlanan 1 Mayıs'ın Sovyetler Birliği'nde gerçek anlamda Çözülme döneminde kutlandığı görülmektedir. Bu gerçeklik filmde festival havasında geçen 1 Mayıs kutlamasıyla gösterilmiştir. Filmde kültürel kimlik görünümünden kahramanlar ve hikayelerde kahraman kategorisinde en fazla Vladimir Mayakovski'ye yer verilmiştir. Edebi dünyadan bir kahraman olarak karşımıza çıkan Mayakovski, Leninizm ideolojisi taşıyan ve sanatın ideolojisiz olmayacağı düşüncesine sahip bir şairdir. Dolayısı ile filmde direkt siyasi olmasa da edebi kahraman üzerinden Lenin'e ve ideolojisine dolaylı olarak gönderme yapılmıştır. Filmde örflerde ekrana en fazla boş zaman değerlendirme aktivitesi olarak parti yansımasıdır. Yeni neslin eğlence tarzının net olarak görüldüğü partide dinlenen İngilizce ve Fransızca müziklerle Sovyetler Birliği'nin

dünyaya entegre olduğu, geleneksel yemekleri sıkıcı bulan gençlerle geleneksellikten uzaklaşıldığı ve yenilik arandığı gösterilmiştir.

Sonuç olarak Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmine genel olarak bakıldığında sınırları tam olarak koruyucu olmasa da Stalin'in komün hayat anlayışına ters özel alan, Stalin döneminde yaygın bir davranış olmasına rağmen filmde kabul görmeyen muhbirlik, Lenin'in gücünü aldığı işçi sınıfının bayramı olan 1 Mayıs kutlamaları, Lenin ideolojisiyle tanınan Mayakovskiy ve yeni eğlence tarzlarıyla 60'lar nesli görülmektedir.

İkinci film Baltık sinemasını temsilen Litvanya sinemasından Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filminde kültürel kimlik görünümünden artefaktlarda en fazla kamusal alan olarak karşımıza çıkan denize yer verilmiştir. Deniz her ne kadar kamusal alan olsa da filmde metaforik olarak özgürlüğe giden bir araç olarak kullanılmıştır. Filmin kahramanlarının, deniz üzerinden II. Dünya Savaşı'yla Sovyet Kızıl Ordusu tarafından Almanlardan alınarak Litvanya topraklarına dahil edilen Klaipeda şehrine gitme hayali dikkat çekmektedir. Ülkeleri Sovyetler Birliği tarafında işgal ederek Litvanya Sosyalist Cumhuriyet Birliği'ne dönüştürülen filmin kahramanlarının Sovyetlerden kaçıp Nazilere sığınma isteği ironik bir görüntü sunmaktadır. Filmde yaşanan bir diğer ironi de çocukları kandıran Tiburtius deniz yolculuğuna çıkmadan önce çocuklara yemin ettirmesi ve sonrasında âmin demesi olmuştur. Yeminin içeriğine bakıldığında gök tanrı olarak kabul edilen Percunos'a ya da yağmur tanrısı olan Lituwanis'a, toprakla da toprak tanrıçası olan Zemyna'ya göndermelerin yapıldığı görülse de dini göstergenin yalancı ve güvenilmez biri tarafından temsil edilmesi dikkat çekmektedir. Filmde kültürel kimlik görünümünden toplumsal değer kategorisinde uygun olmayan davranış olan korumacı annelik en fazla yer verilen davranış olmuştur. Annenin korumacı ve kontrolcü tavrı yüzünden çocuk arkadaşlarının yanında küçük düşmüş ve anne çocukları kampa götüren görevli tarafından çocuğuna oyuncak bebek muamelesi yapmakla suçlanmıştır. Anne-çocuk ilişkisine vatandaş-devlet ilişkisi olarak bakıldığında bu durumun korumacı ve kontrolcü iktidara getirilen bir eleştiri olduğu görülmektedir. Bireyin isteklerinin hiçe sayılması, onun adına kararlar alınması insanı kuklaya çevirmek suretiyle haklarına yapılan bir ihlaldir. Filmde tören ve

kutlama kategorisinde herhangi bir görünüme rastlanmazken kahraman ve hikâye kategorisinde sadece II. Dünya Savaşı yer almaktadır. Filmin kahramanlarından Zigos ailesini savaşta kaybettiğinden bahsederken, savaş mağduru olan nesil temsil edilmiştir. Ayrıca filmde savaş travmasını üzerinden atamayan ülkede Almanca konuşulmasına bile tahammül kalmamış, Almanca günaydın kelimesi hakaret muamelesi görmüştür. Kültürel kimlik görünümlerinden olan örfte en fazla sahne süresi kıyafet kategorisinde yer alan eşarplı kadına aittir. Büyük çoğunluğu Katolik olan bir ülkede kadının eşarp takması olağan bir durum iken filmde eşarplı takan temsile bakıldığında fakir, kocası olmayan, çocuğunu döven kadın profili karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma karşıt olarak mutlu ailesi olan, maddi durumu iyi kadın modern kıyafetlerle görünmektedir.

Sonuç olarak Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmine genel olarak bakıldığında özgürlük metaforu üzerine kurulan bir kamusal alan, korumanın, kontrolün eleştirildiği korumacı annelik, insanları kimsesiz bırakan II. Dünya Savaşı ve düşük gelirli ve şiddet uygulayan anne tarafından takılan eşarp temsili karşımıza çıkmaktadır.

Üçüncü film Moldova sinemasından Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi insan odaklı ve şiirsel sinema anlayışıyla Sovyet estetik anlayışının reddi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde yer verilen göstergeler üzerinden devinim, sonsuzluk ve farklı dünya görüşü savunulmuştur. Filmde devlet temsili askerin çocuğun gördüğü rüyada kuklaya çevrilmesi devlet erkine getirilen eleştiridir. Ayrıca askeri müzisyenin önce müzisyenim demesiyle bu eleştirinin devletin içerisinde yer alanlar tarafından da desteklendiği gösterilmiştir. Filmde yer alan kültürel kimlik görünümlerine artefaktlar kapsamında bakıldığında en fazla kamusal alan olan sokağın mekân olarak kullanıldığı görülmektedir. Sokağa ayrılan ekran süresinin çokluğunda Sandu'nun tüm gün sokakta güneşi takip etmesi etkili olmuştur. Güneş filmde özgürlüğü ve yeni arayışları temsilen metaforik olarak kullanılmıştır. Ayrıca güneşin takip edildiği sahnelerde dönemin gelişmiş yerleşim yerlerinden olan Kişinev şehri tüm detaylarıyla izleyiciye gösterilmiştir. Filmde kültürel kimlik görünümlerinden toplumsal değer kategorisinde en fazla yardımlaşmanın göstergesi olarak kamyon şoförünün filmin küçük kahramanı Sandu'ya yardım etmesine yer verilmiştir. Yardımlaşma Sandu'nun dünyayı

gezmek istediğini öğrenen adamın ben de güneşi takip ediyorum diyerek çocuğu kamyonuna almasıyla başlamıştır. Yolculuk esnasında adam ülkenin yapısından dolayı imkanlar dahilinde görünmese de üç kez dünyayı gezdiğini söylemiştir. Küçük çocukla aynı hayali kurmaları Sandu'ya yardım etmesinde önemli bir etken olmuştur. Tören ve kutlamalar kategorisinde filmde sadece cenaze töreni görülmektedir. Filmin insan odaklı oluşuna yapılan bir vurgu olarak karşımıza çıkan cenaze töreninde ölen kişinin kim olduğu, mesleği önemli değildir. Taksici kendisine yöneltilen kim öldü sorusuna insan öldü cevabıyla bu gerçeği gözler önüne sermektedir. Filmde görünen cenaze töreni örf kategorisinde de en fazla marşın yer almasında etkili olmuştur. Elbette kullanılan marş millî duyguları harekete geçiren alışlageldik marşın aksine cenaze marşıdır. Böylece filmde yer verilen müzikle de insan odaklı bakış açısı sürdürülmüştür. Kültürel kimlik görünümlerinden kahramanlar ve hikayeler kategorisinde en fazla II. Dünya Savaşı anılmıştır. Savaşta ayağını kaybeden ayakkabı boyacısı ve Sandu'nun rüyasında savaşın insanların hayatını nasıl etkilediği görülmektedir. Savaş mağduru ayakkabı boyacısı Sandu'nun rüyasında ayaklarına kavuşurken ulus olarak neler kaybettiklerinin sembolü olarak ayağında geleneksel Moldova botlarıyla gösterilmiştir.

Sonuç olarak Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer alan temsillere genel olarak bakıldığında özgürlük ve yeni arayışlara aracılık eden bir kamusal alan, farklı nesillerden olsalar da kendisiyle aynı hayalin peşinden koşan çocuğa yardım eden bir adam, insanları savaş zamanında ve sonrasında mağdur eden bir II. Dünya Savaşı, insanın ölümünü gösteren bir cenaze töreni ve törenin tamamlayıcısı olarak cenaze marşı görülmektedir.

Dördüncü film Orta Asya sinemasını temsilen Kazakistan sinemasından Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmi küçük kahraman Koja üzerinden toplumsal değişim ve eleştiri örneği göstererek Fransız yeni dalgasının etkisiyle çekilen bir diğer film olarak karşımıza çıkmaktadır. Film Kazak hayat tarzındaki çeşitliliği farklı ev yapıları üzerinden yansıtmıştır. Filmin öne çıkan diğer önemli yanı çözülme metaforuna yer vermesi olmuştur. Eriyen kar ve buzlar eşliğinde filmin kahramanına hayaller kurdurularak çözülmenin ruhu izleyiciye aktarılmıştır. Filmde kültürel kimlik görünümlerinden artefakta en fazla kamusal alan olarak karşımıza çıkan okul/okul bahçesine yer

verilmiştir. Filmin kahramanının okulda ve mahallede yaşadıklarını konu edinmesi mekân kullanımını etkileyen önemli bir unsurdur. Okul yapısı geleceğin mimarı çocuklara neler aktarıldığını gösteren önemli bir mekandır. Bu sayede iki farklı dünya görüşüne ve eğitim anlayışına sahip öğretmenler üzerinden dönemin toplumunda yaşanan farklılaşma gösterilmiştir. Filmde kültürel kimlik görünümünden toplumsal değer kategorisinde en fazla uygun görünmeyen davranış olarak görünen şiddete yer verilmiştir. Filmin kahramanı Koja'nın arkadaşlarına vurması, hakaret etmesi, rahatsız etmesi üzerinden temsil edilen şiddet, filmde cezasız kalmamıştır. Koja'ya verilen sınıftan atma ve disipline verme cezaları günlük hayatta toplumdan dışlanma ve yasal işlem başlatmaya karşılık gelmektedir. Ancak bunların bir çözüm olmadığı Koja'yla konuşarak bu davranışların yanlış olduğunun anlatılması ve Koja'nın toplumdan dışlamak yerine kabullenilmesiyle gösterilmiştir. Bu durum Stalin politikasında izlenen cezalandırma yöntemi yerine Kruşçev döneminde görülen ıslah etme, iade-i itibar eylemlerinin simgesel anlatımıdır. Kültürel kimlik görünümünden tören ve kutlamada karşımıza sadece çoban bayramı çıkmaktadır. Geniş Kazakistan steplerinin uzun uzun gösterildiği bayram tam bir kültürel şölene dönüştürülmüştür. Kazaklar geleneksel kıyafetleriyle atlara binerek, geleneksel sporlarından güreş yaparak eğlenmişlerdir. Ekrana gelen sahneler kültürel kimlik görünümünden örfler kategorisinde geleneksel Kazak erkek kıyafetinin en fazla kullanılmasında etkili olmuştur. Genç yaşlı ayrımı gözetmeksizin geleneksel kıyafet temsillerine yer verilmiştir. Ayrıca bu atmosfer geleneksel müzikle beslenmiş ve böylelikle milli duygular daha da coşturulmuştur. Filmde yer verilen kahraman ve hikayelerde en fazla Lenin'in ekrana geldiği görülmektedir. Okulda portresi ve büstüyle, filmin kahramanı Koja'nın evinde ise duvara asılı takvimde yer alan resmiyle filmde varlık göstermiştir. Eğitim yerinde siyasi bir lider olarak Lenin'in bulunması o mekânda Lenin'in izinden gidildiğinin göstergesidir. Lenin ideolojine kamusal alanda yapılan bu vurgu, özel alanda da görülmektedir. Bu da dönemin insanların Leninizm'i nasıl içselleştirdiklerinin kanıtı niteliğindedir.

Sonuç olarak Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde yer verilen temsillere genel olarak bakıldığında nesillerin nasıl eğitildiğini gösteren bir mekân olarak okul, cezası yine şiddet olduğunda problemin çözülemediğini gösteren şiddet davranışı,

siyasi bir lider Lenin, kültürel şölene dönüşen çoban bayramı ve geleneksel Kazak erkek kıyafeti karşımıza çıkmaktadır.

Beşinci film Transkafkasya sinemasını temsilen Gürcistan sinemasında Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmi İtalyan yeni gerçekçilik akımının bir örneği olarak yoksulluk ve hukuk sistemindeki adaletsizlik konusunu ele almıştır. Film adalete olan bakış açısıyla Sovyet insanının güven duyacağı çok kapsamlı bir kamusal deneyim ihtiyacını açığa çıkarmıştır. Yapılan adaletsizlik devlet temsilleri olan muhtar ve hâkim üzerinden eleştirilmiştir. Filmde dağlık bir bölgede yer alan köyde yokluk içerisinde yaşayan Magdana'nın kasabaya matsoni satmak için yürüyerek dağ/tarlalardan gitmesi kültürel kimlik görünümünden artefakt olarak dağ/tarla temsiliyi öne çıkarmıştır. Burada yolun olmaması da ayrı bir yoksulluk göstergesidir. Filmde kültürel kimlik görünümünden toplumsal değer kategorisinde en çok komşu yardımlaşmasına yer verilmiştir. Tam bir köylü hayat tarzının yansıması olan imece hayat filmde gösterilmiştir. Yardımlaşma sadece fiziksel olarak değil, Magdana'nın haksızlığa uğradığında manevi olarak da görülmektedir. Toplumsal statünün düşüklüğü ve maddi yetersizlikler nedeniyle yapılan haksızlığa hiçbir köylü müdahale edememiş ancak ellerinden tek gelen şey Magdana'yı yalnız bırakmayarak ona destek vermeleri olmuşlardır. Filmde tören ve kutlama, kahraman ve hikâye kültürel kimlik görünümüne dair bir temsil yer almamıştır. Örf kategorisinde ise en fazla baş örtüsü gösterilmiştir. Baş örtüsü fakir ve köylü kadınlar temsili üzerinden ekrana yansımıştır. Magdana kasabaya indiğinde maddi durumu daha iyi olan kadınların modern kıyafetler giydiği görülmektedir.

Sonuç olarak Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde yer verilen kültürel kimlik temsillerine bakıldığında yoksulluğun göstergesi olarak ortaya çıkan kamusal alan, şehir hayatında özellikle Stalin döneminde insanların birbirinden uzak durduğu hayat tarzına tezat bir şekilde komşu yardımlaşması ve fakir ve köylü kadınlarda görünen baş örtüsüne rastlanmıştır.

Çalışma kapsamında çözümlenen beş filme kendi içerisinde kıyaslama yaparak genel bir çerçevede bakıldığında kültürel kimlik görünümünden artefakta en fazla Rusya sinemasından Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminin yer verdiği görülmektedir. Diğer dört film artefakt kategorisinde kamusal alanı en fazla gösterirken,

Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi en fazla özel alan olan evi mekân olarak kullanmıştır. Bu özelliğiyle diğer filmlerin önüne geçmesi toplumdaki komün yapının kırılmaya başladığını göstermektedir. Bunun henüz bir girişim olduğu filmde özel alanın kamusal alandan net olarak ayrılmamasında görülmektedir. Toplumda yaşanan merkezi ve bireysellik karmaşası filmde kendisini mekân kullanımında göstermiştir.

Kültürel kimlik görünümünden toplumsal değer unsurlarına en fazla yer veren film Moldova sinemasından Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filmi olmuştur. Yardımlaşma davranışının en fazla yer aldığı filmde güneşin takip ederek dünyayı dolaşma hayalinin peşinden giden çocuğa bir yetişkin yardım etmiştir. Güneş çalışmada özgürlük ve yeni arayış olarak yorumlanmıştır. Kamyon şoförü Stalin dönemi şartlarında büyüdüğü için kendi yapamadığı şeyi çocuğun gerçekleştirmesi için yardım etmiştir. Bu yardım aynı zamanda geleceğe yapılan yatırımdır. Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filminde muhbirlik, Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmin korumacı annelik ve Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde şiddet temsilleriyle toplumsal değer yapılmaması gereken üzerinden gösterilerek, bu davranışlar sergilendiğinde sonuçlarının ne olacağı da izleyiciye aktarılmıştır.

Filmlerde temsil edilen tören ve kutlamalara en fazla yer veren film olarak Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi karşımıza çıkmaktadır. 1 Mayıs kutlamalarının yer aldığı kutlama sahnelerinde insanlar istekli ve coşkulu bir şekilde meydana akın etmişlerdir. Genel olarak mutlu bir havanın hâkim olduğu meydanda bol bol Lenin posterlerine yer verilerek toplumun Lenin'in izinden gittiği imajı çizilmiştir. Diğer filmlerde yer alan tören ve kutlamaların içeriklerine bakıldığında kendi içlerinde farklılaştığı görülmektedir. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde yer verilen cenaze töreni ve Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde görünen çoban bayramı 1 Mayıs kutlamalarının aksine ideolojiden ve siyasi liderden tamamen arındırılmış yerler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kültürel kimlik görünümünden kahramanlar ve hikayeler kategorisinde en fazla temsile yer veren film Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) olmuştur. Filmde kahraman olarak Vladimir Mayakovskiy karşımıza çıkmaktadır. Rus şair Sovyet edebiyatının klasikleri arasında yer almaktadır. Mayakovskiy'in sanat anlayışına bakıldığında

geçmişin reddi ve kültürel yenilenmeyi savunan fütürizmin önemli temsilcilerinden biri olduğu görülmektedir. Bu bilgiler ışığında ünlü şairin Leninist ideoloji için verdiği mücadele göz öne alındığında Mayakovskiy'in Stalin reddinde önemli bir temsil olduğu sonucuna varılmaktadır. Lenin doktrinleriyle Sovyetlerin yenilenmesi tam olarak Kruşçev'in de birincil amacı olmuştur. Kruşçev döneminde Stalin kültü, gücünü ve etkisini hayatın tüm alanından kaldırmak adına destalinizasyon süreci başlatılmıştır. Ülke destalinizasyonla birlikte Lenin'e ve onun ideolojisine geri dönüş yaşamıştır. Stalin dönemi Sovyet ideolojisinin gerekliklerinin kabuğunun kırıldığı sinemada yönetmenler tarafından bizzat gösterilmiştir. Dolayısıyla Mne dvatsat let (Мне двадцать лет), Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) ve Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filmlerinde siyasi bir lider olarak Sovyetler Birliği'nin babası Lenin'e yer verilmesiyle Sovyet kültürünün makro evrenine ait olma hissi uyandırılmıştır. Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) filmindeki Lenin yokluğunda Litvanya'nın Sovyetler Birliği'ne isteği dışında 1940 yılında dahil edilmesi etkili olmuştur. Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filminde Lenin yokluğuna karşın dine getirilen eleştiriyile Stalin'in inançsız toplum yaratma gayesinin desteklendiği görülmektedir. Bunda Stalin'in Gürcü asıllı olması ve Kruşçev'in inanca karşı çekimser tavrı etkili olmuştur.

Örf kategorisine en fazla temsile yer veren film olarak Mne dvatsat let (Мне двадцать лет) filmi karşımıza çıkmaktadır. Gençler tarafından düzenlenen ev partisinde yeni neslin eğlence tarzı ve ettikleri sohbetlerde hayata bakış açısı gözler önüne serilmiştir. Partide yer alan gençlerin gelenekselliğin reddettikleri, tarihi konuşmalardan sıkıldıkları, müzik dinleyip dans etmekten hoşlandıkları görülmektedir. Çoğu ebeveyninin savaşta kaybeden çocuklar artık mutlu olmak istemektedir. Örf kategorisinde Goluboy gorizont (Голубой горизонт / Blue Horizon) ve Lurdja Magdanı (Лурджа Магданы) filmlerinde yer verilen eşarpı aynı temsile ağırlık vermişlerdir. Her iki filmde de eşarba takan temsillerin maddi durumunun kötü olması eşarba düşük statüye sahip bireylerin taktığı bir göstergeye dönüştürmüştür. Çelovek idyöt za solntsem (Человек идёт за солнцем) filminde cenaze marşına en fazla yer verilirken, beş film arasında geleneksel kıyafet gösteriminin en yoğun olduğu film Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) olmuştur. Ayrıca Menya zovut Koja (Меня зовут Кожа) filminde Sovyet ideolojisindeki din karşıtlığına rağmen örf kategorisinde Müslümanlığa dair söylemlere

yer verildiği gör÷lmektedir. Bu da Stalin dönemindeki gibi katı çalışmayan sans÷rc÷lerin dinsel olanı gözden kaçırdığını ya da izin verdiğini göstermektedir.



ДИССЕРТАЦИЯНЫН КЫСКАЧА МАЗМУНУ

Совет киносунда Хрущев мезгили жана маданий иденттүүлүк аспектилер

Советтер Союзу тарыхы боюнча коомдук жана саясий окуялардын таасиринин негизинде маданий өнүгтөн алып караганда үч мезгилди башынан өткөргөн. Биринчиси 1917-1932-жылдары жаңы маданиятты түзүү аракеттери жүргүзүлгөн мезгил. Экинчиси 1932-1953-жылдары Сталиндин жетекчилиги астында социалисттик маданиятты түзүүнүн жолдору каралган мезгил. Үчүнчүсү 1953-1991-жылдары социализмди куруу процессинде адам баласына жасалган кемчиликтерди кайрадан жасоого аракет жасалган мезгил. (Агаев, 2011: 79) Үчүнчү мезгил Хрущевдун бийликке келиши менен башталган. Ушул себептен улам, изилдөө ишинде кайрадан жасоо реформалары башталган Хрущевдик мезгилге көңүл бурулуп, бул мезгилдеги маданий иденттүүлүк тармагында жасалган реформалар Советтер Союзун түзгөн 15 республиканын кинематографиясында кандайча чагылдырылганы тууралуу маселе каралган. Ошондуктан, Хрущевдик мезгилдеги советтик кинематография изилдөөнүн негизин түзөт. Бирок бул мезгилде тартылган бардык тасмаларды талдоо мүмкүн эмес экендиги изилдөө учурунда үлгү түзүүнү талап кылган. 5 кинематографиялык топко бөлүнгөн 15 республикалык союздун ичинен максаттуу үлгү түзүү методу аркылуу ар бир кинематографиялык топтун өкүлчүлүгүнөн 5 республикалык союз тандалып алынган. Демек, изилдөөнүн үлгүсүн Россия, Литва, Молдова, Казакстан жана Грузиянын республикалык союздарынын кинематографиясы түзөт. Изилдөөнүн үлгүсү катары бул республикалык союздарды тандоодо ар кандай критерийлер эске алынган. Советтер Союзунда кинематография гана эмес, бардык маданий жана саясий тармактарда башка республикаларга жол көрсөтүп, борбордук позицияда болгондуктан Славян кинематографиясын түзгөн Россия, Украина жана Белоруссия республикаларынан Россия кинематографиясы тандалып алынган. Балтика кинематографиялык тобунда Литва кинематографиясынын изилдөөнүн үлгүсүнө кошулуусу кинолордун жеткиликтүү болушуна шарт түзгөн. Советтик кинематографияда бир кинематография тобуна кире албай калуусу жана 5 кинематография тобунун ичинен жалгыз өлкө катары өз кинематографиясына

өкүлчүлүк кылуусу Молдова кинематографиясын тандоону сөзсүз түрдө шарттаган Борбор Азиянын кинематография тобунда маданий жактан, кинематографиянын өнүгүүсү жагынан да параллелдүү өнүгүүнү көрсөткөн Казакстан, Кыргызстан жана Өзбекстандын кинематографиясы, Түркмөнстан менен Тажикстандын кинематографиясына караганда ийгиликтүү жолду басып өткөн. Бул 3 кинематографиянын ичинен өзгөчө түрк адабиятына көз чаптырганда бул тармакка көбүрөөк Казакстан кинематографиясы салым кошо тургандыгы белгиленип, үлгү катары тандалып алынган. Акыркы кинематография тобу болгон Закавказье кинематография тобунда Грузин кинематографиясынын тандалышындагы эң маанилуу фактор болуп саналып, Россия кинематографиясындагыдай эле советтик кинематографияда дагы ийгиликтерди багынтыкан.

Изилдөөнүн үлгүсүн түзгөн Россия кинематографиясындагы “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы талдоого алынган. Бул тасманы тандоодогу алдын ала көрүү иш аракети жана Саратов мамлекеттик университетинин окутуучусу Вадим Михайлиндин багыты менен адабияттык маалыматтар дагы таасирдүү болгон. Россия кинематографиясынын тарыхый өнүгүү процессинде түзүлүшүн жана ордун сапаттык жактан жогорку деңгээлде түшүнүүгө мүмкүндүк берген (Беззубиков, 2019:595) жалгыз гана Жазгы баар мезгилин эмес, советтик кинематографиянын тарыхынын эң маанилүү тасмасы (Карцев, 1964) Хрущев тууралуу толук маалымат берген тасма болуп саналган. Тасма дүйнөнүн булуң-бурчундагы модернизациялоо процессине элди тартуу жана өлкөдө гана эмес, дүйнөдө болуп жаткан бардык нерселер үчүн жоопкерчиликти кайрадан алуу аракетин көздөгөн. Жакын мамиле түшүнүгүн конкреттештирген бул тасмада өзүн Сталиндик СССР менен байланыштыргысы келбеген адамдарга өзүн кайра аныктоо моделин көрсөтүп, кинематографиянын эң ийгиликтүү тасмаларынын бири болуп калган. (Михайлин, 2016). :525, 528). Литва кинематографиясындагы “Сыя көк горизонт” тасмасы талдоого алынган. Бул тасмадагы жеткиликтүүлүк жана орус тили тасманы тандоо учурундагы маанилүү критерийлердин бири болуп саналган. Тасманы алдын ала көрүү иш аракети, Новгород мамлекеттик университетинин профессору Сергей Аванесовдун багытынын жана тасманын Литва улуттук кинематографиясын ишке киргизгендигинен улам “Сыя көк

горизонт” тасмасы тандалып алынган. Молдова кинематографиясында “Адам күндү ээрчийт” тасмасы талдоого алынган. Тасманы тандоо учурунда алдын ала көрүү иш аракетинин негизинде тасманын режиссеру Михаил Калик Сталиндик доордо террордук уюм түзгөн деген айып менен камакка алынып, Хрущевдик мезгилдин тушунда реабилитацияланган. (Баландин, 2014:27) Казакстан кинематографиясында “Менин атым Кожа” тасмасы талдоого алынган. Тасма алдын ала көрүү иш аракетинин негизинде ошондой эле жазуучу жана режиссёр Гүлнара Абикееванын багытынын негизинде тандалып алынган. Грузин кинематографиясында “Лурджа Магданы” тасмасы талдоого алынган. Тасма алдын ала көрүү иш аракетинин негизинде жана Грузин кинематографиясында жаңы бир мезгилдин башталышы болгондуктан тандалып алынган. (Говердовская-Привезенцева, 2021:90).

Бул изилдөөнүн жалпы максаты Советтер Союзундагы Хрущевдин бийликке келиши менен экономикалык, саясий жана маданий жааттагы талкаланууларды ачыкка чыгарып, бул абалдын кинематографияга, маданий иденттүүлүк өкүлдөрүнө кандайча берилгендигин изилдөө. Мындан тышкары, республикалык союздарда Жазгы баар мезгилинин таасиринин негизинде пайда болгон улуттук кинематографиянын түзүлүшүн жана өзгөчөлүктөрүн изилдөө изилдөөнүн максаттарынын бири.

Советтер Союзунда Сталин менен бирге башталган темир көшөгө саясаты дүйнөнүн көз карашында Советтер Союзун жабык кутуга айланткан. Советтер Союзу тарагандан кийин изилдөөчүлөр үчүн абдан ыңгайлуу аймакка айланган Советтер Союзунда көптөгөн изилдөөлөр жүргүзүлгөн. Бирок жүргүзүлгөн изилдөөлөр түрк адабиятынын алкагында карала турган болсо Хрущевдин мезгилиндеги изилдөөлөрдүн бир топ чектелүү экени байкалган. Жазгы баар мезгилиндеги кинематографиянын алкагында карала турган болсо абал өзгөрбөстөн, изилдөөлөрдүн санынын азайганы байкалат. Ушул себептен улам, изилдөө иши Хрущевдин мезгилиндеги коомдук түзүлүшкө жана 15 республикалык союздун кинематография тарыхы боюнча түпнуска булактардан алынган маалыматтардын түрк адабиятына кошкон салымынын негизинде мааниге

ээ. Хрущевдин мезгили советтик кинематографиядагы маданий иденттүүлүк аспектилеринин жана бул аспектилерин 5 кинематография тобунун ичинде салыштырып, берилүүсү маанилүү. Мындан тышкары, изилдөөнүн талдоо бөлүгүндө, республикалык союздардын өз кинематографиясында маданий иденттүүлүк аспектилерин изилдөө бул тармакка кошкон салымы жагынан да маанилүү жана изилдөөнүн келечекте жасала турган изилдөөлөргө багыт берет.

Изилдөө ишинде маданий иденттүүлүк аспектилеринин тасмалардагы чагылдырылышын талдоодо маданий ассоциациялар жана социалдык маалыматтардын кандайча чагылдырылганын түшүнүүгө аракет кылган семиотикалык талдоо ыкмасы жана көрүнүштөрү системалуу түрдө колго алуу максатында мазмунду талдоо ыкмасы колдонулган. Мындан тышкары, тасманы талдоодо тасманын баяндоо түзүмүнө, мизансценага, образды башкарууга, монтаждоо жана үн түзүмүнө дагы көңүл бурулган.

Изилдөө ишинде белгиленген методологияга ылайык, төмөнкү суроолорго жооп изделет:

- 50-60-жылдардагы Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографиянын жалпы өзгөчөлүктөрү?
- Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематография кайсы кинематографиялык кыймылдан кандайча таасирленген?
- Жазгы баар мезгилиндеги идеология тасмаларда кандайча чагылдырылган?
- Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографияда кандай идеологиялык стереотиптер камтылган?
- Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографияда маданий иденттүүлүк аспектилери чагылдырылганбы?
- Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографияда маданий иденттүүлүк аспектилеринин мөөнөтү кандай болгон?
- Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографияда маданий иденттүүлүк аспектилери кандайча чагылдырылган?

- Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографияда кайсы маданий иденттүүлүк аспектилерине басым жасалган?
- Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографиядагы маданий иденттүүлүктүн аспектилери эмнени билдирет?

Изилдөө ишинин адабият бөлүгүнөн жана тасманы талдоодон алынган жыйынтыктардын натыйжасында төмөнкү маалыматтарга ээ болдук:

Кинематографиянын тарыхына из калтырган советтик кинематография Ленин башкарып турган мезгилден кийин көптөн күткөн социализмди кайрадан калыптандыруу аракетинин натыйжасында СССР түзүлгөндөн тарта башталган. Бул учурда кинематография социалисттик коомду куруудагы Ленин үчүн эң маанилүү нерселердин бири болгон. Советтик кинематографиянын жаралышы идеологиялык кыймыл катары эсептелген Октябрь революциясы менен байланыштырылып, “Октябрь айында чыккан күн” деп аталган. Кинематографиянын пропагандалык күчүнөн пайда көргүсү келген өкмөт анын өнүгүшүнө маани берип, мыйзам ченемдерин киргизип, бул багытта иш-чараларды уюштурган. Мамлекет тарабынан күчүнө кирген кинематографиянын үзгүлтүксүздүгүн камсыз кылуу максатында 1919-жылы А.С.Герасимов атындагы Бүткүл орусиялык мамлекеттик кинематография институту курулган, ошентип дүйнөлүк кинематографияда ийгиликке жете турган советтик кинематографиянын пайдубалы түптөлгөн. Дүйнөлүк кинематографиянын эң байыркы мектеби катары эсептелген А.С.Герасимов атындагы Бүткүл орусиялык мамлекеттик кинематография институту монтаж, фантастика, сценарий, декор, жарык, грим жана актёрдук чеберчилик боюнча эксперименталдык изилдөөлөрдүн натыйжасында Кулешов эффекти, кино-көз теориясы, режиссёрлордун көз карашынын ар түрдүүлүгүнүн натыйжасында Ленинградда эксцентрик театралдык студиясын түзүү сыяктуу дүйнөлүк кинематографиянын өнүгүшүнө өзгөчө салым кошкон. Коммунизмдин духу менен улуттарды бирдиктуу социалисттик маданиятка бириктирүү максатын көздөгөн тасмаларда адеп-ахлактык баалуулуктар, атуулдук сезим жана социалисттик интернационализм алдыңкы

орунга чыгып, көп улуттуу Советтер Союзундагы улуттук маданияттар советтик кинематографияны өнүктүрөт, байытат деп эсептешкен.

Лениндин көзү өткөндөн кийин Сталиндин бийликке келиши менен Советтер Союзунда маанилүү өзгөрүүлөр жана кайра куруулар болгон. Бул өзгөрүүлөр советтик кинематографиянын өнүгүшүнө да таасирин тийгизген. Эксперименталдык изилдөөлөр уланганы менен цензура системасы 1930-жылдардан тарта барган сайын күчөй баштаган. Схемалык түрдө борбордук башкаруу тарабынан аныкталган тасмалардан башка тематикадагы тасмаларга уруксат берилбей, бул жаатта карама-каршы көз караштарды билдиргендер сүргүн, ал тургай өлүм жазасына тартылган. 1930-жылдардын аягында советтик кинематография толугу менен пропаганданын куралына айланган. Орус режиссёрлору тарабынан ишке ашырылган кинематография иш-чараларында улуттук маданияттар көз жаздымда калган. Көп улуттуу Советтер Союзунун бүтүндүгүнө баш ийбеген улут деген түшүнүк толугу менен четке кагылган. Бул кыйын кырдаал учурунда 1939-жылы бүткүл дүйнөнү каптаган дүйнөлүк согуш, экинчи дүйнөлүк согуштун башталышы советтик кинематография үчүн эң кыйын мезгилдердин бири болгон. Цензуранын жана согуштун таасири астында 1943-1953-жылдары Малокартинье мезгили өкүм сүргөн. Бул учурда тасма тартуу иш аракети токтоп калып, кино тармагы туңгуюкка кептелип калган. Согуштан кийинки мезгилде тегерек көрүү, кең экран, стереоскопиялык пикир, стерео үн сыяктуу техникалык тармактарды өркүндөтүүгө аракет кылынганы менен эзүүдөн улам баатырдык жана согуштук тасмалардан башка тасмалар тартылган эмес.

Сталиндин өлүмү менен улуттук иденттүүлүктүн өзгөчөлүктөрү эркиндикке чыккан учурдагы маанилүү нерселердин бири, Жазгы баар мезгилинин куруучусу Хрущев бийликке келген. Советтик тарыхтагы бул маанилүү бурулуш “тынчтыкта бирге жашоо” деген ураан менен башталган. Хрущевдин демократиялаштырууга карай биринчи кадамы болгон коомдук-саясий тармактагы реформалар бүткүл өлкөдө бара-бара тарала баштаган. Сталиндик культун жоюулуусу кинематографияга оң таасирин тийгизип, ошол мезгилден тарта советтик кинематография өнүгө баштаган. Советтик кинематографияда эксперименталдык

изилдөөлөр жана чыгармачылык алдыңкы планга чыккан. Бул абал Ленин кыялданган буржуазиялык, азчылык жана бийлик идеологиясынын монополиясына чакырык жасаган.

Өз пикирин билдиргени үчүн жазалангандар Хрущевдин тушунда реабилитацияланган. Сүргүндө жана түрмөдөгүлөр бошотулуп, өлтүрүлгөндөр даңазаланган. Реабилитациялангандардын катарына кирген кинорежиссерлор кайрадан кино тартууга киришип, жаңы муун үчүн шык жана дем берүүчү булак болуп калышкан. Алар жасаган иштеринде саясий бийлик катары Сталиндик культтан кутулуп, чындыкты издей башташкан. Ушундай изденүүнүн натыйжасында коомдук пикир алышуу өзгөрүүгө учурап, борбордук өндүрүш көзөмөлү азайган эксперименталдык жана талаш-тартыш жараткан тасмалар пайда боло баштаган. Ошентип кинематографияда советтик адамдарды жаратууда улуттук иденттүүлүк эске алына баштаган. Изилдөө ишиндеги Хрущевдик мезгилде болуп өткөн окуялардын алкагында Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографиянын жалпы өзгөчөлүктөрүн карай турган болсок:

- Советтик кинематографияда жалпысынан тасма тартуучу студиясы бар Республикалык союздарда киностудиялар ачылуусу;
- Республикалык союздардагы кинорежиссерлорду А.С.Герасимов атындагы Бүткүл орусиялык мамлекеттик кинематография институтуна окууга жиберүү аркылуу кинорежиссерлордун пикир алмашуусун жана өз ара аракеттенүүсүн камсыз кылуу, улуттук кадрларды калыптандыруу, союздардагы режиссёрлордун операторлордун жана актёрлордун өз алдынча тасма тартуусу;
- Улуттук кинематографияга жасалган борбордук басымдын азайышы менен Сталиндик мезгилдеги кыйноо жолу аркылуу тасмаларда жаралган баатырдык образга карама-каршы келген салттуу жашоо образын маданий жактан камтыган, улуттардын мүнөздүк өзгөчөлүктөрүн чагылдырган тасмаларды тартуусу;
- Тасмаларда көрүүчүлөр менен бирдей маданий коддорго ээ болгон каармандардын пайда болуусу;

- Тасма тартууда учурду кармап калуу максатында салттуулук менен заманбаптыктын айкалышуусу;
- Тасмаларда поэтикалык реализм, француздардын жаңы толкуну жана италиялык реализмдин агымдарынын тасмаларда көрүнүп туруусу;
- Тасмалардын сандык өсүшүнөн тышкары, мазмуну жана жанры жагынан ар түрдүүлүгү;
- Бийлик уруксат берген учурда Советтик түзүмдө пайда болгон терс көрүнүштөр сынга алынган деген тыянак чыккан;

Изилдөө ишинин көйгөйлөрүнүн бири Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематография кайсы кинематографиялык агымдан, кандайча таасирленген суроосунун жообу катары Жазгы баар мезгилиндеги темир көшөгөнүн жоюлуусу советтик кинематографиянын италиялык реализм, жаңы француз толкуну, жаңы немис кинематографиясы жана поляк мектеби сыяктуу дүйнөлүк кинематографияда пайда болгон агымдарга карата пикирин билдирген. Четке кагылган эски бийликтин инновациялык көз карашы менен кинематографияда модернизация, жаңы эстетика, мазмундук изденүү жана кинематографиялык уюмдашуу тармактарында жаңыланган Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографиясы бул агымдар сыяктуу мектеп түзө албай, салыштырмалуу мезгил бойдон калганы менен улуттук кинематографияга кошкон салымы менен советтик кинонун өнүгүшүнө чоң таасирин тийгизген. Кинематографиялык кыймылдардын таасирлери боюнча талданган тасмаларга көз чаптыра турган болсок, Сталиндик мезгилдеги кинематографиянын ченемдик тартиптеринин чегинен чыгып, жаңы француз толкунунун, италиялык жаңы реализмдин жана поэтикалык реализмдин таасири менен логоцентрдик пикирдин чагылдырылышы байкалат. Бул жагдай драматизацияга каршы нааразылык катары пайда болгон дедраматизациянын көрсөткүчү катары көрүнөт. Тасмалар драмалык окуялардан катардагы жашоо шартына негизделген. Тасмадагы каармандар заманбап искусство түшүнүгү менен эч кандай эрдик жасабастан, кемчиликсиз болуп калыптанбастан сюжеттин чордонунда орун алган. Ошол эле учурда дедраматизация принцибинин уландысы катары тасмаларда лог тартуу ыкмасы

кеңири колдонулгандыгы байкалат. Кайрадан жаңы реализм агымынын таасири астында, ички кадрлар менен бирге сырткы кадрлар дагы колдонулуп табигый жарык пайдаланылган.

Изилдөө ишинде ошол мезгилдеги идеология тасмаларда кандайча чагылдырылган, Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографияда идеологиялык стереотиптер кездешеби, Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографияда кайсы идеологиялык стереотиптер кездешет, Жазгы баар мезгилиндеги советтик кинематографияда маданий иденттүүлүк аспектилер кездешеби, кайсы аспектилерге басым жасалат. Изилдөө ишинде жогорудагы суроолорго жооп берүү максатында славян кинематографиясынан “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы, Балтика кинематографиясынан “Сыя көк горизонт” тасмасы, Молдова кинематографиясынан “Адам күндү ээрчийт” тасмасы, Орто азия кинематографиясынан “Менин атым кожа” тасмасы, Закавказье кинематографиясынан “Лурджа Магданы” тасмалары мазмундук жана семиотикалык анализ ыкмалары аркылуу талдоого алынган.

Алгачкы тасма Славян кинематографиясын чагылдырган орус кинематографиясынын “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы. Көрүүчүлөргө бардык элементтери менен Жазгы баар мезгилин чагылдырып берет. Кадимки аталык бийликти кулатууга аракет жасалып, Хрущев тарабынан текшерүү иш аракети жүргүзүлгөнүнө карабастан, айтылышы керек болгон негизги ой тасманын кыскартылган вариантында сакталып калган. Тасма бул кинематографиядагы тыюуу салууларга каршы чыккан, эркиндикин символу катары эсептелген жаңы француз толкуну кыймылына окшошуп кетет. Жөнөкөй стили, жакынкы пландагы кадрлары жана ички үндөрдүн интенсивдүү колдонулушу окуянын дагы да ишенимдүү болуусуна шарт түзгөн. Көрүүчүлөр тарабынан дагы жакшы кабыл алынган. Тасмада кездешкен монологдордо каармандарга жашоодогу орду тууралуу суроолор берилип, адамга багытталган көз карашка басым жасалган. Бул суралган суроолор альтернативасыз жана талашсыз культтун бүтүшүнө негизделген Сталин башкарбаган учурдагы солгундоо ачык көрүнүп турат. Тасмада маданий иденттүүлүк аспектилеринин бири болгон артефакт

категориясында жеке тармактарга дагы көңүл бурулган. Жазгы баар рухуна ылайык коомдук тармактардын азайтылышы деген пикир жаралганы менен үй колдонулган кадрларды караганыбызда дубалдын жарыкка да, үнгө да тоскоолдук жаратпагандыгын көрүүгө болот. Сырттан угулган үндөр, радиодон жана пластинкадан чыккан музыкалык үндөр короодо жаңырып, көрүүчүлөргө иллюзиядай элес калтырган. Бирок, жалпысынан мейкиндикке өтүү кадрларын караганыбызда, эл жыш болгон учурларда караңгы көчөдө же караңгы кире бериште жыйынтыкталганы байкалат. Бул кадрлар жалпыдан жекеликке өтүүсү, жекеликтин коомдук агымдан обочолонуусу болуп саналат. Тасмадагы мындай чечкинсиздик Жазгы баар мезгилиндеги саясаттардын өкүлү катары сыпатталат. Маданий иденттүүлүктүн дагы бир аспектиси - коомдук баалуулуктардын тасмадагы туура эмес жүрүм-туруму катары маалымат берүүчү эсептелет. Бул жерде эскерте кете турган нерсе, маалымат берүүчүнүн жүрүм-туруму Сталиндик администрация тарабынан түзүлгөн системанын бир бөлүгү. Борбордук башкарууну кабыл алган Сталиндик мезгилдин эң кеңири тараган өзгөчөлүгү – чалгындоо системасын түзүү жана маалымат берүүнү коомдук жүрүм-турумга айландыруу. Бул жааттан алып караганда тасмада көп кездешип, дал келбеген жүрүм-турум катары маалымат берүүчү Сталиндик режимден калган бул жүрүм-турумдун сыны болуп саналат. Тасмадагы маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен жөрөлгөлөргө, азеидердин ичинен эң көп 1-май куттуктоолору экрандан көрсөтүлгөн. Хрущев жумушчулардын эмгек акысын жогорулатууну, алардын укуктарын коргоо системасын түзүүнү, майрамдардын алдындагы жумуш убактысын 2 саатка кыскартууну, балдардын жана кош бойлуу аялдардын кыскартылган иш графигин даярдоону эске алып, жумушчулардын азыраак жумуш убактысын талап кылуусу менен башталган күн бүткүл дүйнөлүк эмгекчилердин жана жумушчулардын күнү катары белгиленип келген 1-май Советтер Союзу мезгилиндеги Жазгы баар мезгилинде дагы майрамдалып келгени көрүнүп турат. Бул майрамдын тасмаларда майрамдык маанайда өтүп жаткандыгы чагылдырылган. Тасмада маданий иденттүүлүк аспектилеринин каарманы жана окуядардагы каарман категориясында Владимир Маяковскийдин аты көп кездешет. Адабият дүйнөсүнүн каарманы катары таанылган Маяковский ленинизм

идеологиясын карманган, искусство идеологиясыз болбойт деп эсептеген акын болуп саналат. Демек, тасмада түздөн-түз саясатка басым жасалбагы менен адабий каармандар аркылуу Ленинге жана анын идеологиясына кыйыр түрдө шилтеме берилген. Тасмалар бош убакытты өткөрүү максатында экранда чагылдырылган. Жаңы муундун оюн-зоок стили даана байкалган кечеде англис жана француз музыкалары жаңырып, Советтер Союзунун дүйнөгө интеграцияланганы, салттуу тамак-аштарды кызыксыз деп эсептеген жаштардын салттан алыстап, инновацияга багыт алгандыгы чагылдырылган.

Жыйынтык катары “Мен жыйырма жаштамын” тасмасына жалпы жонунан көз жүгүртө турган болсок, аталган тасма толук корголбогону менен Сталиндин жамааттык жашоо түшүнүгүнө карама-каршы келген, Сталиндик мезгилдеги көнүмүш жүрүм-турум болгонуна карабастан, тасмада кабыл алынбаган маалымат берүүчүлүк, Ленинге таасирин тийгизген эмгекчилердин майрамы катары эсептелген 1-май майрамы, лениндик идеология менен белгилүү болгон Маяковский жана 60-жылдардын муундарынан жаңы тарздарды байкоого болот.

Экинчи тасма Балтика кинематографиясын чагылдырган Литва кинематографиясынын “Сыя көк горизонт” тасмасында маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен артефакттарда коомдук мейкиндик катары эсептелген деңизге маани берилет. Деңиз коомдук мейкиндик болгону менен тасмада эркиндиктин куралы катары метафоралык түрдө колдонулат. Тасманын каармандары деңиздин үстүнөн экинчи дүйнөлүк согушта Литванын аймагына кирген Клайпеда шаарынын Советтик Кызыл Армия тарабынан немецтердин колунан алынышы, ошол аймакка барууну кыялдануусу көпчүлүктүн көңүлүн бурат. Өлкөлөрү Советтер Союзу тарабынан оккупацияланып, Литва Социалисттик Республикасынын союзуна айланган кионун каармандары Советтер Союзунан качып, фашисттерге баш калкалоону туура көргөнү ирониялык образ болуп саналат. Тасмадагы дагы бир ирониялык образ - балдарды алдап кеткен Тибуртий деңиз саякатына чыкканга чейин балдарга ант бердирип, андан кийин “омийин” деп айтуусу. Анттын мазмунуна көңүл бура турган болсок, асмандын кудайы катары кабыл алынган Перкуносга же жамгырдын кудайы болгон Литуванисге, жердин

кудайы болгон Земиянага жасалган билдирүүлөр маалым болгону менен диний белгинин жалганчы жана ишенимсиз адам тарабынан берилгени көпчүлүктүн көңүлү бура турган нерсе. Тасмада маданий иденттүүлүк аспектилеринден социалдык баалуулук категориясында кездешкен орунсуз жүрүм-турумга ээ болгон коргоочу эненин жүрүм-турумуна басым жасалган. Эненин коргоосу жана көзөмөлүнөн улам бала досторунун көзүнчө басынтылган, баланын энеси балдарды лагерге алып баруу милдетин аткарган эне тарабынан баласына куурчака жасагандай мамиле жасады деп айыпталган. Эне-бала мамилесине жаран-мамлекет мамилеси катары карала турган болсо, бул абалдын коргоочусу жана көзөмөлдөөсү бийликке карата жасалган сын экендиги байкалат. Инсандын каалоосун этибарга албай, анын атынан чечим кабыл алуу – адамдарды куурчакка айлантуу менен анын укугун тебелегендик болуп саналат. Тасмадагы жөрөлгө жана азем категориясында кандайдыр бир көрүнүшкө туш бобостон, каарман жана окуя категориясында бир гана экинчи дүйнөлүк согуш кездешет. Тасманын каармандарынын бири Зигмостун согушта үй-бүлөсүн жоготкондугу тууралуу айтып берүүсүндө, согушта курман болгон муундар чагылдырылган. Кошумчалай кетсек, тасмада согуштун травмасынан чыга албаган өлкөдө немисче сүйлөгөнгө да чыдай албай, немис тилиндеги “кутман таң” деген сөз мазактоо катары кабыл алынган. Маданий иденттүүлүк аспектилеринин бири - каада-салт боюнча кийим категориясында жоолукчан аялдын чагылдырылуусу. Католиктер басымдуулук кылган өлкөдө аялдын жоолук салынышы кадыресе көрүнүш болсо, тасмадагы жоолук салынган аялды караганыбызда күйөөсү жок, баласын сабаган аялдын образын көрөбүз. Ал эми үй-бүлөсү менен бактылуу, материалдык абалы жакшы аялдын образы заманбап кийимдер аркылуу чагылдырылат.

Жыйынтык катары “Сыя көк горизонт” тасмасына көз чаптыра турган болсок, эркиндик метафорасына багытталган коомдук мейкиндик, коргоо жана көзөмөлдөө сынга алынган коргоочу эне, адамдарды жакындарынан ажыраткан экинчи дүйнөлүк согуш жана аз камсыз болгон жана зордук-зомбулук көрсөткөн эне тарабынан жоолуктун образы чагылдырылат.

Үчүнчү тасма Молдова кинематографиясына таандык “Адам күндү ээрчийт” тасмасы адамга багытталган жана поэтикалык кинематография түшүнүгү менен эстетикалык түшүнүктөн баш тартуу катары белгилүү болгон. Тасмада кездешкен белгилер аркылуу кыймыл, түбөлүктүүлүк жана башка дүйнө тааным корголот. Тасмада мамлекеттин өкүлү болгон жоокердин өз баласынын түшүндө куурчакка айланышы мамлекеттик бийликке карата жасалган сын болуп саналат. Айрыкча аскер музыкантынын өзүн музыкант деп эсептөөсү менен бул сындын бийликтегилер тарабынан колдоого алынгандыгы байкалган. Тасмадагы маданий иденттүүлүк аспектилеринин артефакттары алкагында каралса, коомдук мейкиндик катары эсептелген көчөнүн мейкиндик катары колдонулганы байкалат. Көчөдөгү кадрлардын көбүндө Сандунун бир күн кечке күндү ээрчип жүргөнүн көрүүгө болот. Тасмада күн эркиндикти жана жаңы умтулууларды чагылдырган метафоралык образ катары колдонулат. Өзчөмө күндү ээрчиген кадрлар ошол мезгилдеги өнүккөн аймактардын бири болгон Кишинев шаары толугу менен көрүүчүлөргө көрсөтүлдү. Тасмада маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен коомдук баалуулук категориясында эң чоң кызматташтыктын көрсөткүчү катары жүк ташуучу унаанын айдоочусунун тасманын кичинекей каарманы Сандуга жардам берүүсү болуп саналат. Жардамдашуу кадры Сандунун дүйнөнү кыдыргысы келгенин билдирип “мен дагы күндү ээрчийм” деп баланы жүк ташуучу унаасына салып алган учурдан тарта башталган. Сапар тартуу учурунда ал адамды караганда ойго келиши мүмкүн эмес болгону менен дүйнөнү үч жолу кыдырганын айтып берет. Кичинекей бала менен бирге кыялдануу Санду үчүн жардам берүүдөгү маанилүү фактор болуп саналат. Тасмадагы жөрөлгө жана азем категориясында бир гана сөөк коюу жөрөлгөсү чагылдырылат. Тасманын адамдык мүнөзүнө басым жасалган сөөк коюу жөрөлгөсүндө маркумдун ким экени, кесиби маанилүү эмес. Таксист “ким өлдү?” деген суроого “адам өлдү” деп жооп берип, чындыкты ачыкка чыгарат. Тасмадагы каада-салт категориясынын ичиндеги маркумду акыркы сапарга узатуу атайын марш менен коштолгону дагы да таасирдүү болгон. Албетте, марш мекенчилдик сезимдерди жандандырган кадимки марш эмес, жаназа маршы болчу. Ошентип тасмадагы марш аркылуу адамдык көз караш чагылдырылган. Маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен

каармандар жана окуялар категориясында эң көп экинчи дүйнөлүк согуш тууралуу сөз болот. Согушта бутунан ажырап калган бут кийим майлагыч менен Сандунун түшүндөгү согуштун адамдардын жашоосуна кандай таасир эткени көрүнүп турат. Согушта бутунан ажыраган бут кийим майлагыч Сандунун түшүндө кайрадан буту калыбына келип, жоготкон нерселеринин символу катары бутуна молдован элинин өтүгүн кийгендиги чагылдырылат.

Жыйынтык катары “Адам күндү ээрчийт” тасмасындагы образдарга жалпы жонунан көз чаптыра турган болсок, эркиндикке жана жаңы изденүүлөргө ортомчу болгон коомдук мейкиндик, түрдүү муундардын өкүлдөрү экендигине карабастан кыялдары бир болгон балага жардам берген адам, адамдарга залакасын тийгизген экинчи дүйнөлүк согуш, адам баласынын өлүмүн көрсөткөн жаназа жана кошумча катары жаназа гимни чагылдырылат.

Төртүнчү тасма Орто Азия кинематографиясын чагылдырган Казакстан кинематографиясынын “Менин атым Кожа” тасмасы кичинекей каарман Кожа аркылуу социалдык өзгөрүүлөрдүн жана сындын үлгүсүн көрсөтүп, француз жаңы толкунунун таасиринин негизиндеги тасма болуп саналат. Тасмада казактардын жашоо образынын түрдүүлүгү, ар түрдүү түзүлүштөгү үйлөр чагылдырылган. Тасмадагы дагы бир маанилүү түшүнүк, Жазгы баар метафорасынын кездешкендиги. Кар менен муздун эриши, тасмадагы каармандын кыялдануусу Жазгы баар мезгилинин духун жеткире бере алган. Тасмадагы маданий иденттүүлүк аспектинин ичинен артефактта коомдук мейкиндик катары мектеп, мектеп бакчасы кездешет. Тасманын каарманынын мектептеги жана айылдагы башынан өткөргөн окуяларын чагылдырып берүүсү маанилүү фактор болуп саналат. Мектеп келечектин түзүүчүсү болгон балдарга эмне берип жаткандыгын чагылдырган маанилүү жер болуп эсептелет. Ошол себептен улам эки башка дүйнө таанымга, билимге ээ болгон мугалимдер аркылуу ошол учурдун коомундагы окуялардын ар түрдүүлүгү көрсөтүлгөн. Тасмада маданий иденттүүлүк аспектинин ичинен социалдык баалуулук категориясында туура эмес жүрүм-турум катары зордук-зомбулук эсептелген. Социалдык баалуулук категориясында туура эмес жүрүм-турум катары зордук-зомбулук тасмада орун алган. Тасманын

каарманы Кожанын досторун атып салуусу, кемсинтиши, тынчын алуусу сыяктуу зордук-зомбулуктар жазасыз калган эмес. Кожага берилген окуудан чыгаруу жана дисциплинардык жазалар коомдон четтетүү жана күнүмдүк турмушта мыйзамдуу иш козгоого туура келет. Бирок, Кожа менен сүйлөшүп, бул жүрүм-турумдардын туура эмес экенин түшүндүрүп, Кожаны коомдон четтетүүнүн ордуна кабыл алуу чагылдырылган. Маданий өзгөчөлүк аспектилеринин ичинен чабан катышкан тойлорду, мааракелерди, аземдерди гана кезиктирүүгө мүмкүн. Кең Казакстан талаалары кеңири чагылдырылган тойлор, маараке, аземдер маданий тойлорго, мааракелерге, аземдерге айланган. Казактар улуттук кийимдерин кийип алып ат минип, спорттун салттуу түрлөрүнүн бири болгон күрөш аркылуу көңүл ачышкан. Тасмадагы маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен каада-салт категориясында казактын салттуу эркектер кийимдерин кездешкендиги дагы да таасирдүү болгон. Салттуу кийимдерди жаш-кары дебей баары кийген. Мындан тышкары, бул атмосферада салттуу музыка аркылуу шыктанып, ошону менен улуттук сезимдер дагы жанданган. Тасмадагы каармандар жана окуялар аркылуу Ленин тууралуу сөз болгон. Мектептеги портрети жана бюсту, тасманын каарманы Кожанын үйүндөгү дубалга илинген календардагы сүрөтү дагы тасмада кездешет. Билим берүү мекемесинде саясий жетекчи катары Лениндин эсептелиши ошол жер Лениндин жолун жолдогондугунун көрсөткүчү болуп саналат. Коомдук чөйрөдө лениндик идеологияга жасалган басым жеке чөйрөдө да байкалат. Бул нерсе ошол мезгилдин адамдары ленинизмди кандайча өздөштүргөндүгүнүн далили болуп саналат.

Жыйынтык катары, “Менин атым Кожа” тасмасына көз чаптыра турган болсок, келечек муундардын кандай тарбияланып жатканын көрсөткөн мекеме катары мектеп, зордук-зомбулук менен жазалоо учурундагы көйгөйлөрдүн чечилбей тургандыгы, саясий лидер катары эсептелген Ленин, маданий аземге айланган чабандардын аземи жана салттуу казак эркек кийимдери чагылдырылат.

Бешинчи тасма Закавказье кинематографиясын чагылдырган Грузин кинематографиясындагы “Лурджа Магданы” аталышындагы тасмада италия жаңы реализм кыймылынын мисалы катары жакырчылык жана укуктук системадагы

адилетсиздик маселеси каралат. Тасма адилеттүүлүк жөнүндөгү өзүнүн көз карашы менен советтик адамдарды ишендире ала турган ар тараптуу коомдук тажрыйбанын зарылдыгын ачып көрсөтөт. Жасалган адилетсиздик мамлекет өкүлдөрү болгон аким жана сот аркылуу сынга алынган. Тасмада тоолуу аймакта жайгашкан айылда жакырчылыкта жашаган Магдананын матсони сатуу максатында тоолорду, талааларды аралап жөө баруусу маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен артефакт катары тоолорду, талааларды чагылдырат. Ошол аймактагы жолдун жоктугу жакырчылыктын дагы бир көрсөткүчү болуп саналат. Маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен социалдык баалуулук категориясында кошуналардын бири бирине жардам берүүсү тасмада кеңири таралган. Элет калкынын турмуш образын чагылдырган жамааттык турмуш тасмада чагылдырылат. Физикалык жактан гана көмөк көрсөтүү эмес, Магдана зулумдукка учураган учурда руханий жактан дагы көмөк көрсөтүлгөндүгүн байкоого болот. Социалдык абалынын төмөндүгүнөн жана каржылык жетишсиздиктен улам жасалган адилетсиздикке бир дагы элет тургуну кийлигише алган эмес, жалгыз гана Магдананы жалгыз калтырбастан ага колдоо көрсөтө алышкан. Тасмадагы жөрөлгөнүн, аземдин, каармандын жана окуянын маданий иденттүүлүк аспектилери чагылдырылган эмес. Каада-салт категориясында көбүнчө жоолукка басым жасалган. Жоолук кедей жана элеттик аялдардын образы аркылуу экранда чагылдырылган. Магдана шаарга келген учурда материалдык абалы жакшы болгон аялдардын заманбап кийимдерди кийип жүргөнү байкалат.

Жыйынтык катары, Лурджа Магданы тасмасында кездешкен маданий иденттүүлүктүн чагылдырылышына көз чаптыра турган болсок, жакырчылыктын көрсөткүчү катары пайда болгон коомдук мейкиндик, шаар турмушунда айрыкча Сталиндик мезгилдеги адамдардын бири-биринен алыс болгон жашоо образында кошуналардын бири бирине жардам берүүсү жана кедей, элеттик аялдар аркылуу жоолук чагылдырылат.

Изилдөө ишинин алкагында талданган беш тасма мазмундук жактан салыштырылып, жалпы алкакта маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен артефактта көбүнчө Россия кинематографиясындагы “Мен жыйырма жаштамын”

тасмасына басым жасалгандыгы байкалат. Калган төрт тасма артефакт категориясында көбүнчө коомдук мейкиндикти көрсөтүп, “Мен жыйырма жаштамын” тасмасында жеке мейкиндик катары көбүнчө үй колдонулган. Ушул өзгөчөлүгү аркылуу башка тасмалардан алдыга озуп кетиши коомдогу түзүлүштүн бузула баштаганын көрсөтөт. Тасмада бул нерсе жөн гана кыймыл катары көрүнгөн жеке мейкиндик коомдук мейкиндиктен так бөлүнбөгөндүгүн чагылдырып турат. Коомдогу борбордук менен индивидуалдык башаламандык тасмада өзүн мейкиндикти колдонууда көрсөткөн.

Маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен көбүнчө социалдык баалуулук элементтерине басым жасаган тасма Молдова кинематографиясынын “Адам күндү ээрчийт” тасмасы эсептелген. Көбүнчө көмөк көрсөтүү кадры көп кездешкен бул тасмада күндү ээрчип, дүйнө жүзүн кыдырууну кыялданган балага чоң кишинин жардам берүүсү. Күн эркиндик жана жаңы изденүү катары чечмеленет. Жүк ташуучу унаанын айдоочу сталиндик мезгилдин шартында чоңойгондуктан, өзү ишке ашыра албай калган нерсесин баланын ишке ашыруусун көздөйт. Бул жардам ошол эле учурда келечекке болгон инвестиция болуп саналат. “Мен жыйырма жаштамын” тасмасында маалымат берүүчү, “Сыя көк горизонт” тасмасында коргоочу эненин жана “Менин атым Кожа” тасмасында зордук-зомбулук аркылуу социалдык баалуулуктарга басым жасалып, бул нерселер кандай кесепеттерге алып келери да көрүүчүлөргө баяндалып берилет.

Жөрөлгө жана аземдерге басым жасалган тасма катары “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы эсептелет. 1-май майрамы чагылдырылган кадрларда эл шыктануу жана өз каалоолору менен аянтка чогулган. Жалпысынан жакшы маанай жараткан аянтта Лениндин көптөгөн плакаттары илинип, коом Лениндин жолун жолдойт деген элес калтырган. Калган тасмалардагы жөрөлгө жана аземдердин мазмунуна көз чаптыра турган болсок, алардын өз ара айырмаланып турганы байкалат. “Адам күндү ээрчийт” тасмасында чагылдырылган сөөк коюу жөрөлгөсү жана “Менин атым Кожа” тасмасында чагылдырылган чабандын аземи 1-май майрамдарынан айырмаланып, идеологиядан жана саясий лидерлерге көз каранды эместиги байкалат.

Маданий иденттүүлүк аспектилеринин ичинен каармандар жана окуялар категориясында эң көп чагылдырылган тасма “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы болуп саналат. Тасманын каарманы катары Владимир Маяковский эсептелет. Орус акыны совет адабиятынын классиктеринин катарына кирет. Маяковскийдин искусство түшүнүгүнө көз чаптырсак, өткөндү четке каккан жана маданий жаңыланууну жактаган футуризмдин маанилүү өкүлдөрүнүн бири экендиги байкалат. Бул маалыматтардын негизинде атактуу акындын лениндик идеология үчүн күрөшүн эске ала турган болсок, Маяковский Сталинди четке кагуудагы маанилүү өкүл деген тыянак чыгат. Лениндик окуулар аркылуу совет өлкөсүн жаңыртуу Хрущевдун башкы максаты болгон. Хрущевдик мезгилдеги Сталин культу, анын бийлигин жана таасирин жашоонун бардык тармагынан алып салуу үчүн десталинизация процесси башталган. Өлкө десталинизация менен бирге Ленинге жана анын идеологиясына кайтып келген. Сталиндик мезгилдеги советтик идеология режиссерлор тарабынан чагылдырыла баштаган.

Демек, “Мен жыйырма жаштамын”, “Адам күндү ээрчийт”, “Менин атым Кожа” тасмаларында саясий лидер, Советтер Союзунун атасы катары Ленин эсептелип, советтик маданияттын макро ааламына таандык болуу сезими ойгонгон. “Сыя көк горизонт” тасмасында Ленин жок болгон учурдагы Литваның Советтер Союзуна кирүүнү каалоосунан тышкары, 1940-жылы кирүүсү натыйжалуу болгон. “Лурджа Магданы” тасмасында Лениндин жок болгондугуна карабастан динди сындап, Сталиндин ыймансыз коом түзүү максатын колдогону көрүнүп турат. Мында Сталиндин грузин болгондугу жана Хрущевдун ишенимден баш тартуусу эффективдүү болгон.

Каада-салт категориясында эң көп чагылдырылган тасма катары “Мен жыйырма жаштамын” тасмасы эсептелет. Жаштар уюштурган үй кечесинде жаңы муундун оюн-зоок стили, жашоого болгон көз карашы алардын баарлашуусу аркылуу чагылдырылат. Кечедеги жаштар салтты четке кагып, тарыхый маектерден тажап, музыка угуп, бийлегенден ырахат алгандыгы байкалат. Ата-энесин согушта жоготкон балдар бактылуу болгусу келет. Каада-салт категориясында “Сыя көк горизонт” жана “Лурджа Магданы” тасмаларында

жоолуктун образына басым жасашкан. Эки тасмада тең жоолук салынгандардын каржылык абалы начар болгондуктан, жоолукту статусу төмөн адамдар салынат деген пикир жаратат. “Адам күндү ээрчийт” тасмасында жаназа маршына басым жасалып, беш тасманын ичинен салттуу кийимдер “Менин атым Кожа” тасмасында чагылдырылган. Мындан тышкары “Менин атым Кожа” тасмасында советтик идеологияда динге карата каршылык болгонуна карабастан, каада-салт категориясында ислам дини тууралуу пикирлердин бар экендиги байкалат. Бул сталиндик мезгилдегидей күчөтүлгөн тартипте иштебеген цензуралар динди көз жаздымда калтырып же ошол нерсеге жол бергендигин көрсөтүп турат.



KAYNAKLAR

- Agayev, R. (2011). Sovyet Dönemi Azerbaycan Sineması ve Propaganda. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Ahmad, F., Landau, J. M. (2014). Sonuç: Ulustan Kopuş. (Ed.) Van Schendel, Willem Zürcher, Erik J., Orta Asya ve İslam Dünyasında Kimlik Politikaları. Çev. Selda Somuncuoğlu. İletişim Yayınları, İstanbul:279-296.
- Akın, M. H. (2020). Bir Kültür Birimi Olarak Sosyoloji ve Kültür Sosyolojisi. (Ed.) Köksal Alver, Necmettin Doğan, Kültür Sosyolojisi. İkinci Baskı, Çizgi Kitabevi, Konya:103-112.
- Alexander, J. (2017). Çözümleyici Tartışmalar: Kültürün Göreceliliğini Anlamak. (Ed.) Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman, Kültür ve Toplum, (Çev.) Nuran Yavuz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul:9-40.
- Alver, K. (2020a). Emile Durkheim ve Kültür Sosyolojisi. (Ed.) Köksal Alver, Necmettin Doğan, Kültür Sosyolojisi. İkinci Baskı, Çizgi Kitabevi, Konya:59-69.
- Alver, K. (2020b). Siyasal Eylem Alanı Olarak Kültür. (Ed.) Köksal Alver, Necmettin Doğan, Kültür Sosyolojisi. İkinci Baskı, Çizgi Kitabevi, Konya:157-167.
- Andrew, P., Paul, J. (2001). National identity between tradition and reflexive modernisation: the contradictions of central Asia national identities, Vol:3, No:1, 2001:23-35.
- Aydın, M. (2020). Kültür Sosyolojisinin Temel Kavramları. (Ed.) Köksal Alver, Necmettin Doğan, Kültür Sosyolojisi. İkinci Baskı, Çizgi Kitabevi, Konya:39-57
- Ayverdi, İ. (2005). Misalli Büyük Türkçe Sözlük, N.C.1. Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- Bakır, U. (2008). Göstergebilimsel Analiz Anlamlar, Anlamlandırmalar, Anlamlandırılanlar. (Ed.) Ahmet Bülend Göksel, Bilgehan Gültekin. Medya Analizleri. Nobel Yayınları, ss.201-230.
- Baştan, S. (2017). Kent tasarımının iletişim boyutları ve kültürel çerçevesi. MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi Cilt:15, Sayı:4, Aralık:75-102.
- Bayburtlu, A. S. (2017). Kültür, etnomüzikoloji ve müzikoloji ilişkisi. Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), Haziran, 2017; 3(1):77-87.
- Bekcan, U. (2013). Devrimden Sonra: Bolşeviklerin Zorunlu Dış Politikası 1917-1925. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 68, No. 4, 2013:73-102.
- Benedict, R. (2015). Kültür Örüntüleri. Çev. Mustafa Topal, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Bennett, A. (2018). Kültür ve Gündelik Hayat. Çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara, İkinci Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Berelson, B. (1952). Content Analysis in Communication Research. Free Press, Michigan.
- Biga, N. T. (2015). SSCB İdeolojisinin Pudovkin Filmlerindeki Temsili. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.
- Bilgin, N. (2006). Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi, Teknikler ve Örnek Çalışmalar. Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. SBARD, Yıl:13, Sayı:26 (Güz/2015/2):17-41.
- Bourse, M., Yücel, H. (2017). Kültürel Çalışmaları Anlamak. Çev. Halime Yücel. İletişim Yayınları:İstanbul.
- Bölükbaşı, S. (2014). Azerbaycan’da Ulusun İnşası: Sovyet Mirası ve Karabağ Sorunu’nun Etkileri. (Ed.) Van Schendel, Willem Zürcher, Erik J., Orta Asya ve İslam Dünyasında Kimlik Politikaları. Çev. Selda Somuncuoğlu. İletişim Yayınları, İstanbul:49-89.
- Bula, R. (2013). Documentary Film-Making In The Baltic Countries (1960–2010). Master’s Thesis, MA in Humanities, Riga.
- Candan, A. B., Özbay, C. (2019). Giriş. (Ed.) Ayfer Bartu Candan, Cenk Özbay, Kültür Denen Şey, Metis Yayınları, İstanbul:11-30.
- Chambers, I. (2014). Göç, Kültür, Kimlik. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çalışkan, H. vd. (2016). Tarihi ve kültürel değerlerin dans yoluyla topluma aktarımına ilişkin görüşlerin belirlenmesi: Eskişehir’in tarihi ve kültürel değerlerinin anlatımında “Tymbris’in dansı.Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2016 Kasım Özel Sayısı:319-339.
- Çelepi, M. S. (2018). Türk halk kültüründe dünden bugüne kamu kazanları. 9. Milletlerarası Türk Halk Kongresi Bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Ankara:93-101.
- Doğan, N. (2020). Kültür Sosyolojisinde Yöntem Arayışları. (Ed.) Köksal Alver, Necmettin Doğan, Kültür Sosyolojisi. İkinci Baskı, Çizgi Kitabevi, Konya:71-89.

- Doğuş Varlı, Ö. (2007). Kültürel Kimliğin Değişim-Oluşum Süreci-Sürecin Kadın Kimliği ve Müziğine Yansıması: Afyon, Trabzon, Kıbrıs, İstanbul Örneklemeleri. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Eagleton, T. (2016). Kültür Yorumları. Üçüncü Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eisenstadt, S. N. (2014). Kültürün Düzeni Sürdüren ve Düzeni Dönüştüren Boyutları. (Ed.) Richard Münch, Neil J. Smelser, Kültür Kuramı. Çev. Cumhur Atay, Pales Yayıncılık, İstanbul:89-116.
- Embel, E. (2019). Varşova Paktı. Güvenlik Yazıları Serisi, No.9, Eylül 2019:1-8 [https://trguvenlikportali.com/wpcontent/uploads/2019/10/VarsovaPakti_ErsinEmbel_v.2.pdf\(14.02.2021\)](https://trguvenlikportali.com/wpcontent/uploads/2019/10/VarsovaPakti_ErsinEmbel_v.2.pdf(14.02.2021)).
- Erkan, S. (2016). Kültürel miras ve müzik: Türkiye’de müzik arşivi sorunsalı ve dünyada müzikal miras yönelimleri. Hacettepe Üniversitesi Türkiyad Araştırmaları Dergisi, 2016 Bahar (24):91-110.
- First, J. (2008). Scenes Of Belonging: Cinema And The Nationality Question In Soviet Ukraine During The Long 1960s. The dissertation degree of Doctor of Philosophy, The University of Michigan.
- Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. (Çev.) Süleyman İrfan. Bilim Sanat Yayınları, Ankara.
- Gariff, D. (2017). Russian and Soviet Cinema in the Age of Revolution, 1917 – 1932. National Gallery of Art.
- Genç, F. (2019). Kent Çalışmaları ve Antropoloji. (Ed.) Ayfer Bartu Candan, Cenk Özbay, Kültür Denen Şey, Metis Yayınları, İstanbul:102-125.
- Gençay, Ö. A., Gür, Y., Gençay, S., Gür, E., Özaltaş, H. N. ve Gençay, E. (2019). “Liseli Gençlerde Geleneksel Türk Sporlarının Farkındalığının İncelenmesi”, Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8(1):566-575.
- Geray, H. (2014). Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş. Umuttepe Yayınları, Kocaeli.
- Geridönmez, O. (2018). Sovyetler Birliği Komünist Partisi (Bolşevik) Tarihi. Kor Kitap, İstanbul.
- Gillespie, D., Gural S. (2016). Film Adaptation and Cultural Politics: The Russian Approach to Screening Literature. Вестник Томского Государственного Университета, No:413:52–56.

- Gökalp, Z. (1968). Türkçülüğün Esasları. Yedinci Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Günay, V. D. (2002). Göstergebilim Yazıları. Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul.
- Gürkan, Ü. (1964). S.S.C.B. Siyasî Rejiminin Ana Hatları. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 21 (1):155-198.
- Gürses, H. (2020). Kültür Kavramı Üzerine. Çev. Zeynep Baraz, (Ed.) Köksal Alver, Necmettin Doğan, Kültür Sosyolojisi. İkinci Baskı, Çizgi Kitabevi, Konya:129-145.
- Habermas, J., Lennox S., Lennox F. (1974). The public sphere: an encyclopedia article (1964). New German Critique, No:3, Autumn:49-55.
- Hall, G., Birchall, C. (2008). Yeni Kültürel Çalışmalar Kuramsal Serüvenler. Say Yayınları, İstanbul.
- Halton, E. (2014). Kültürün Kültürel Kökenleri. (Ed.) Richard Münch, Neil J. Smelser, Kültür Kuramı. Çev. Cumhur Atay, Pales Yayıncılık, İstanbul:47-88.
- Haviland, W., Prins, H., Walrath, D., McBride, B. (2008). Kültürel Antropoloji. Çev. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu. Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Hill, S. (1968). The Slavic and East European Journal. Vol. 12, No. 2 (Summer, 1968):199-205.
- <https://www.culture.ru/movies/3107/zastava-ilicha-mne-dvadcat-let-marlen-khuciev->, (02.01.2022).
- <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7770/forum/>, (24.01.2022).
- <https://www.livelib.ru/author/311988-romualdas-lankauskas>, (04.12.2021).
- <https://www.museikino.ru/exposition/themes/zastava/>, (07.02.2022).
- <https://www.youtube.com/watch?v=D9g6anG-NAw&t=333s>, (07.02.2022).
- Ingvoldstad, B. (2008). The Paradox of Lithuanian National Cinema. Via Transvera: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Special Issue of Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics (Estonian Academy of the Arts,):139-154.
- İlhan, S. (2008). Yeni kapitalizm ve meslek olgusunun değişen anlamları üzerine, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Sayı:21, Ağustos:313-328.

- Jonynas, I. (2015). I Belong to a Generation Very. Auksė Kancerevičiūtė (ed.) In Lithuanian Cinema Special Edition for Lithuanian Film Days in Poland 2015. Lithuanian Film Center:48-51.
- Kark, L. (2010). Estonian Film: From Bear Hunt to Autumn Ball. Notes on Estonian Film History. [http://www.kinokultura.com/specials/10/kark.shtml\(22.08.2020\)](http://www.kinokultura.com/specials/10/kark.shtml(22.08.2020)).
- Kartarı, A. (2016). Kültür, Farklılık ve İletişim. İkinci Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kenez, P. (2006). A History of the Soviet Union. Second Edition. Cambridge University Press, New York.
- Kıran, A. (2008). Milletler Cemiyeti ve önlenemeyen Savaş. GAU Journal of Social and Applied Science, 3(6):19-36.
- Kırel, S. (2010). Kültürel  alışmalar ve Sinema. İkinci Baskı, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Kırış, E. (2018). İngiliz Kültürel  alışmaları. Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, Cilt:4, Sayı:7, Yıl:2018:177-181.
- Kolker, R. (2011). Film, Biçim ve Kültür.  ev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep  zen vd. De Ki Basım Yayım Ltd. şti, Ankara.
- Kongar, E. (2017). Kültür  zerine. Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Korver, M. (2012). The World of Estonian Film. The Estonian Institute, Tallinn.
- Köktürk, A. (2017) Lenin'den Stalin'e Rus Devrimi, 1917-1929. Tarih Kritik, (3) 4, History Critique, Ekim/October 2017:59-64.
- Köktürk, M. (2020). Kültür Sosyolojisinin Temel Meseleleri. (Ed.) Köksal Alver, Necmettin Doğan, Kültür Sosyolojisi. İkinci Baskı,  izgi Kitabevi, Konya:11-38.
- Köse, S., Tetik, S., Ercan, C. (2001). Örgüt kültürünü oluşturan faktörler. Celal Bayar Üniversitesi Yönetim ve Ekonomi Dergisi, Cilt:7, Sayı:1:219-242.
- Kurnaz Sakalauskaite, J. (2017). Baltık Paganizminde Tanrıçalar: Litvanya  ağdaş Tekstil Sanatçılarının Eserlerinde Tanrıça Sembolleri. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış 2017, Sayı:17:51-62.
- K  k yıldız G zelce, D. (2021). Türk Sofra Kültürü ve Rize  rneği. Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

- Lawton, A. (1992). *The Red Screen: Politics, Society, Arts in Soviet*. Routledge, New York.
- Levi-Strauss, C. (2016). *İrk, Tarih ve Kültür*. Metis, İstanbul.
- Mattelart, A., Mattelart, M. (2009). *İletişim Kuramları Tarihi*. (Çev.) Melih Zırrioğlu, Dördüncü Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mikonis, A. (2015). Lithuania and Poland. Neighbourship in Filmic Form in the Cinema of the 1960s. Auksė Kancerevičiūtė (ed.) In *Lithuanian Cinema Special Edition for Lithuanian Film Days in Poland 2015*. Lithuanian Film Center:6-11.
- Mikonis-Railiene, A. (2015). History and Symbols: Lithuanian and Central European Cinema of the 1960s. Images. *The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, Issue No: 25, 16/2015:234-248.
- Musabaeva, A. (2015). Kyrgyz Nationalism: Problems of Nation-Building and a Plan for the Future. *Central Asia At 25: Looking Back, Moving Forward A Collection of Essays from Central Asia Central Asia Program, Institute for European, Russian and Eurasian Studies Elliott School of International Affairs, Laruelle, M. and Kourmanova, A. (Ed.), The George Washington University, Washington*.
- Naripea, E. (2008). A View from the Periphery. Spatial Discourse of the Soviet Estonian Feature Film: The 1940s and 1950s. Eva Nāriepa, Andreas Trossek (Ed.). *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*. Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu:193–210.
- Naripea, E. (2012). National Space, (Trans) National Cinema: Estonian Film in the 1960. Aniko Imre (ed.) *A Companion to Eastern European Cinemas*, Oxford:244–264.
- Noussinova, N. (2019). Sergei Gerasimov, a student of the Factory of the Eccentric Actor (FEKS), *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 13:2:139-150.
- Novikova, I. (2008). Baltic Cinemas-Flashbacks in/out of the House. In *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Naripea, E., Trossek, A. (Ed.) *Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics*, Tallinn:247-266.
- Oğuz, H. Ş. (2014). Stuart Hall. *Moment Dergisi*, 2014, 1 (1):125-136.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk Halkbilimi*. (2. Basım). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbek, M. (2004). *Kamusal-Özel Alan, Kültür ve Tecrübe*. (Ed.). Meral Özbek, *Kamusal Alan*. Hil Yayın, İstanbul:443-500.

- Özçetin, B. (2020). Kitle İletişim Kuramları. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özsoy, İ. (2006). Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihî ve Evrensel Dersler. Bilig, Güz/2006 Sayı 39:163-194.
- Perkone, I. (yy) A Brief Look at Latvian Film History (in) Selection of Articles on Latvian Film: History and Present Trends, Baltic Sea Region Programme 2007-2013:2-14.
- Pikkov, Ü. (2016). On the Topics and Style of Soviet Animated Films. Baltic Screen Media Review 2016, Volume 4:16-37.
- Prokhorov, A. (2001). Springtime for Soviet Cinema (Translation by Dawn A. Seckler) Russian Film Symposium, Pittsburg.
- Prokhorov, A. (2007). The adolescent and the child in the cinema of the Thaw, Studies in Russian and Soviet Cinema. University of Utah on behalf of the Western Political Science Association,1:2:115-129.
- Radunovic, D. (2014). Incommensurable Distance: Georgian Cinema as a (Trans)national Cinema., in Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989: re-visions. Edited by Sanja Bahun, John Haynes. Abingdon, Oxon: Routledge:49-73.
- Rifat, M. (2002). Gösterge Eleştirisi. Tavanarası Yayınları, İstanbul.
- Rollberg, P. (2016). Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. Rowman and Littlefield Publishers, Lanham.
- Schmid, M. (2014). Kültür Kavramı ve Bunun Toplumsal Eylem Kuramı İçerisindeki Yeri: Talcott Parsons'un Kültürel Kuramı Eleştirisi. (Ed.) Richard Münch, Neil J. Smelser, Kültür Kuramı. Çev. Cumhur Atay, Pales Yayıncılık, İstanbul.
- Serbest, B. (2017). Süveyş Kanalı'nın ulusallaştırılması sorunu ve Süveyş Bunalımı. Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:6, No:7:689-711.
- Serebriany, S. (2013) The Soviet Legacy: Problems of Interpretation: [https://www.academia.edu/4081712/On the Soviet Legacy](https://www.academia.edu/4081712/On_the_Soviet_Legacy) (18.12.2019).
- Simmel, G. (2015). Bireysellik ve Kültür. İkinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Slater, P. (1998). Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi. (Çev.) Ahmet Özden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- Smelser, N. J. (2014). *Kültür: Uyumlu ve Uyumsuz*. (Ed.) Richard Münch, Neil J. Smelser, *Kültür Kuramı*. Çev. Cumhur Atay, Pales Yayıncılık, İstanbul.
- Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*. İkinci Baskı, Babil Yayınları, İstanbul.
- Suny, R. (1999). Provisional stabilities: The politics of identities in post-Soviet Eurasia international security. Vol:24, No:3 (Winter, 1999-2000):139-178.
- Suny, R. (1998). *The Soviet Experiment: Russia, the USSR, and the Successor States*. New York: Oxford University Press.
- Swartz, D. (2018). *Kültür ve İktidar*. (Çev.) Elçin Gen. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Şadıhanov, E. (2011). Sovyetler Birliği'nin Dağılma Sürecinde Etkili Olan Bölge Sorunları ve Milliyetçilik Hareketleri. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0 (33):1-22.
- Tekinalp, Ş., Uzun, R. (2009). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları*. Üçüncü Baskı, Beta Yayınları, İstanbul.
- The Latvian Institute (2014). *Culture: The Key to Latvia*. The Latvian Institute, Riga.
- Thorsen, E. (2018). The 'cinematic poetry' of the Thaw. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12:1:2-18.
- Tsai, A. (2015). *The Culture of Kazakhstan: An In-Between Story*. Central Asia At 25: Looking Back, Moving Forward A Collection of Essays from Central Asia Central Asia Program, Institute for European, Russian and Eurasian Studies Elliott School of International Affairs, Laruelle, M. and Kourmanova, A. (Ed.), The George Washington University, Washington.
- Tuna, K. (2020). *Dil ve Kimlik*. (Ed.) Köksal Alver, Necmettin Doğan, *Kültür Sosyolojisi*. İkinci Baskı, Çizgi Kitabevi, Konya:191-201.
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. (Çev.) Deniz Özçetin, Burak Özçetin. Heretik, Ankara.
- Türk, M. S. (2007). *Örgüt Kültürü ve İş Tatmini*. Gazi Kitabevi, Ankara.
- Uludağ, İ. ve Mehmedov, S. (1992). *Sovyetler Birliği Sonrası Bağımsız Türk Cumhuriyetleri ve Türk Gruplarının Sosyo-Ekonomik Analizi Türkiye ile İlişkileri*. TOBB, İstanbul.
- Uzun, H. (2010). Millet in iradesiyle oluşan bir bayram: Atatürk'ü Anma 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı ve Atatürk döneminde kutlanması. *Karadeniz Araştırmaları*, Cilt: 6, Sayı:24, Kış:109-125.

- Van den Bosch, J., (2013). Nation-building in Central Asia: The Dynamics of Ethnic Boundaries. (red.) Joanna Marszalek-Kawa, Dilemmas of Contemporary Asia, Deliberations on Politics, Wydawnictwo Adam Marszałek, Torun:132-148.
- Van, S., Willem, Z., Erik, J. (2014). Önsöz: Kopma, Bağlanma, Dışlanma ve Asimilasyon: 20. Yüzyılda Devletler ve Uluslar. (Ed.) Van Schendel, Willem Zürcher, Erik J., Orta Asya ve İslam Dünyasında Kimlik Politikaları. Çev. Selda Somuncuoğlu. İletişim Yayınları, İstanbul:7-21.
- Vastrık, R. (2015). Constructing National Identity in Soviet Estonian Documentary Cinema: A Case Study of the Documentary Ruhnu (1965) by Andres Sööt. Baltic Screen Media Review 2015, Volume 3:5-29.
- Vildziunas, K. (2015a). Finding Historical Truths. Lithuanian Cinema Special Edition for Lithuanian Film Days in Poland. (Ed.) Aukse Kancereviciute, Lithuanian Film Center:42-45.
- Vildziunas, L. (2015b). Short Review of Lithuanian Cinema. Aukse Kancereviciute (ed.) In Lithuanian Cinema Special Edition for Lithuanian Film Days in Poland 2015. Lithuanian Film Center:12-17.
- Vivaldi, G. (2007). Vsevolod Pudovkin: Selected Essays. Film-Philosophy. Vol:11, No:3:260-268. <http://www.film-philosophy.com/2007v11n3/vivaldi.pdf> (23.02.2019).
- Weiss, J. (2014). Temsilci Kültür ve Kültürel Temsil. İçinde Kültür Kuramı. (Ed.) Richard Münch, Neil J. Smelser, Kültür Kuramı. (Çev.) Cumhur Atay, Pales Yayıncılık, İstanbul:153-178.
- Williams, R. (2018). Anahtar Sözcükler. (Çev.) Savaş Kılıç. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Wuthnow, R. (2014). Altyapı ve Üstyapı: Marksist Kültür Sosyolojisindeki Revizyonlar. (Ed.) Richard Münch, Neil J. Smelser, Kültür Kuramı. (Çev.) Cumhur Atay, Pales Yayıncılık, İstanbul:179-208.
- Yılmaz, E. (2018). Küçükköy Boşnaklarının Türkleştirilmesi: Kimlik ve Kültürde Meydana Gelen Dönüşümler. (Ed.) Yılmaz Elif, Güme Sena, Toplum ve Kültür. Kriter Yayınevi, İstanbul:97-129.
- Yılmazok, L. (2018). Ulusal sinema: Ulus, kültür, kimlik ve karakter üzerinden bir inceleme. Beykoz Akademi Dergisi, 2018; 6(1):136-151.
- Zickel, R. (1991). Soviet Union: a country study / Federal Research Division, Library of Congress, 2nd ed. Washington.

- Абдуллаев, А., Мухамедов, С. (1976). Пятьдесят лет Узбекского кино. Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, Ташкент.
- Абикеева, Г. (2018). История Кино Казахской ССР, Перестройки и Первых Лет Независимого Казахстана История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва:225-266.
- Абул-Касымов, Х. Н., Тешебаев, Д., Мирзамухамедова, М. (1985). Кино Узбекистана. Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, Ташкент.
- Агаджанян, Л. (2015). Оттепель в истории отечественной культуры: конъюнктурное и непреходящее. Вестник МГУКИ 2015 4 (66) Июль–Август:85-89.
- Аксютин, Ю. (2010). Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953-1964 гг. РОССПЭН <https://history.wikireading.ru/309317> (15.04.2019).
- Андрушак В. и др. (2002). История Республики Молдова. С древнейших времен до наших дней. Издание 2е, переработанное и дополненное. Elan-Poligraf, Кишинев.
- Арабова, Ш. (2014). История Таджикского кинематографа второй половины XX-первой половины XXI веков. Институт истории, археологии и этнографии им. А. Дониша Академии Наук Республики Таджикистан, Душанбе.
- Ашимов, К. (1999). Кыргызское кино. Центр государственного языка и энциклопедии, Бишкек.
- Ашимов, К., Фуртичев В. (1979). Кино Советской Киргизии. Искусство, Москва.
- Баландина, Наталья. (2014). Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. М.: Государственный институт искусствознания; Российский государственный гуманитарный университет.
- Беззубиков, А. (2019). Актуализация мифа как способ построения саморефлексирующего сюжета фильма «Застава Ильича». Обсерватория Культуры. 2019. Т. 16, № 6:595-605.
- Беляева, К. (2016). Специфика кинематографа «оттепели» на фоне эволюции отечественного киноискусства. Culture and Civilization, № 2:106-116.

- Бернатоните А. К., Аванесов С. С. (2020). Семантика городских и сельских пейзажей Литвы. ПРАЭНМА. 2020. 1 (23):221-231.
- Боффа, Д. (1990). История Советское Союза. В двух томах 2, Международные отношения, Москва.
- Булгакова, О. (2012). Летят журавли, 1957 Е. Васильева Н. Брагинский (редактор), Ноев Ковчег Русского Кино: От «Стеньки Разина» До «Стиляг». Глобус Пресс.
- Бурлацкий, Ф. (1996). Русские государи эпоха реформации. ШАРК, Москва.
- Вельможко, И. (2016). Социальные трансформации в период «Хрущевской Оттепели». Вестник Удмуртского Университета 2016. Т. 26, вып. 4:93-99.
- Верт, Н. (1992). История Советского государства 1900-1991. Прогресс-Академия, Москва.
- Воденко М.О., Ростоцкая М.А., Хохлова Е.С. (1999). Л.В. Кулешов: Уроки кинорежиссуры. ВГИК, Москва.
- Волков, А., Краснова, Г., Мельвил, Л., Ромененко, А. (1982). Советское кино: История и современность. Москва.
- Воронина, А. (2017) Советская социальная политика в 1956-1965 гг.: планы, пропаганда, результаты. Институт социально-гуманитарных наук, Южно-Уральский государственный университет, Челябинск.
- Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Искусствознания Министерства Культуры СССР. (1973). История Советского кино. В четырех томах 2, Искусство, Москва.
- Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Искусствознания Министерства Культуры СССР. (1975). История Советского кино 1917-1967. В четырех томах 3, Искусство, Москва.
- Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Искусствознания Министерства Культуры СССР. (1978). История Советского кино 1917-1967. В четырех томах 4, Искусство, Москва.
- Галстян, С. (2018). Кинематографическое искусство Армении. Прошло и настоящее. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва:459-491.

- Говердовская-Привезенцева, С. А. (2021). История Мирового Кино. Киностудии СССР: Учеб. Пособие / Владим. Гос. Ун-Т Им. А. Г. И Н. Г. Столетовых. – Владимир: Изд-Во Влгу.
- Голиков, В. (1975). Советский Союз политико-экономический справочник. Полигиздат, Москва.
- Головецкий, Н. Туманов, А. (2018). Государственный протекционизм в сфере кинематографии России. Вестник Евразийской науки, 2018 №3, Том 10. <https://esj.today/PDF/48ECVN318.pdf> (24.07.2019).
- Громов, Е. (Редактр). (1986). Советские кино-режиссеры о кино. Искусство, Москва.
- Гужаловский, А. (2012). Главлитбел – инструмент информационного контроля белорусского общества (1922–1941 гг.) Acta Slavica Iaponica, Tomus 31:77–104.
- Гуревич, С. (1980). Пути взаимодействия литературы и кино. ЛГИТМИК, Ленинград.
- Зоркая, Н. (2005). История советского кино. Алетейя, Санкт-Петербург.
- Зоркая, Н. (2014). История Отечественного Кино XX. Век. Белый Город, Москва.
- Калесник С. В., Павленко, В. Ф. (1972). Советский Союз Общий Обзор. Мысль, Москва.
- Капустин, М. (1978). Диалектика национального и общечеловеческого в художественной культуре Советского востока. Фан, Ташкент.
- Каримова, Н. (2018). Из истории игрового кинематографа Узбекистана. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва:365-391.
- Ковкель И., Ярмусик Э. (2000). История Беларуси с древнейших времен до нашего времени. Аверсэв, Минск.
- Косов, А. (2004). Место Карибского Кризиса 1962 г. в Советско- Американских отношениях (по материалам Российской историографии). XXI век: актуальные проблемы исторической науки: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию Ист.Фак. БГУ. Минск, 15-16 Апр. 2004 г.:282-283.

- Кочекон, В.(2010). В стихах и прозе о власти и народе. Издательство: Искра, Калининград.
- Кудий, Г. (2016). Хрущев на царстве. Вече, Москва.
- Кулешов, Л. (1970). Самый счастливый день. Навроцкая, В., Кушнирский, Я. (Редактр) 50 годы и филмы (1919-1969). Красный Пролетарий, Москва.
- Кулиджанов, Л. (1970). К новым свершениям. Навроцкая, В., Кушнирский, Я. (Редактр) 50 годы и филмы (1919-1969). Москва: Красный Пролетарий.
- Левина, Л. (2018). Весна Эснонского кинематографа. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва.
- Ленин, В. И. (1981). Полное собрание сочинений. Т. 41, Политической литературы, Москва.
- Малышев, В. (2018). История национальных кинематографий в СССР- история ВГИК. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва, с.38-72.
- Маматова, Л. К. (1982). Многонациональное Советское киноискусство. Знание, Москва.
- Медведев, Р. (2006). Никита Хрущев-отец или отчим Советской «оттепели». Яуза, Эксмо, Москва.
- Мехти, У. (2018). Азеркино в поисках столетней идентификации. Прошло и настоящее. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва:492-522.
- Михайлин, В. (2015). Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино. Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв. Екатеринбург: УрО РАН, 2015:312-320.
- Михайлин, В. (2016). Апогей и крах оттепельного мобилизационного проекта в «Заставе Ильича» М. Хуциева и «Трех днях Виктора Чернышева» М. Осебяна Первая публикация: После Сталина. Реформы 1950-х годов в

контексте советской и постсоветской истории. М.: РОССПЭН, 2016:524-537.

Михайлов, В. (1998). Киргизия на экране. Алтын Тамга, Бишкек.

Млечин, Л. (2017). Хрущев. Пальмира, Санк-Петербург.

Мумин, М. (2006). История «Туркменфильма» и современный туркменский кинематограф. <https://www.svoboda.org/a/367837.html> (17.06.2020).

Некрасов, В. (2017). Советский экономический реформизм эпохи Н.С. Хрущева: авторитарный реформатор, партийно-государственная система и академическое сообщество. Новый Исторический Вестник, 4 (24):71-91.

Ноллендорфс, В. (2010). Латвия под властью Советского Союза и национал-социалистической Германии 1940–1991. Модрис Зиёминьш (сэв.) Общество Музея оккупации Латвии (ОМО): Рига.

Перконе, И.(2018). Кино Латвии: Периоды и тенденции. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва.

Плэмэдялэ, А. (2018). Молдавское Кино: Превратности исторической судьбы. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва.

Пясецкий, М. (2020). Нина Шадури-Зардалишвили Диалог С Залом. Библиотека Международного Культурно-Просветительского Союза, Русский Клуб, Тбилиси.

Разлогов, К. (2018). Кинопроцесс в Евразии: волны взаимодействий и противоречий. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва, с.10-37.

Романов, А. (1967). Важнейшая общественная функция Советского киноискусства. Всесоюзный государственный институт кинематографии научно-исследовательский, Москва.

- Романов, А. (1970). Пятьдесят лет Советской кинематографии. Навроцкая, В., Кушнирский, Я. (Редактр) 50 годы и фильмы (1919-1969). Красный Пролетарий, Москва.
- Ростислав, Ю. (1986). Новаторство Советского кино-искусства. Просвещение, Москва.
- Русина, Ю. (2019) История советского кино : Учебное пособие /; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Уральский Федеральный Университет –Изд-во Урал. ун-та, Екатеринбург.
- Рыбаковский Л. (2013). Политический террор. 1937–1938 гг. (к 75-летию сталинских репрессий в СССР). Эконинформ, Москва.
- Соболев, Р. (Редактр). (1966). Первый учредительный съезд союза кинематографистов СССР стенографический отчет. 2. Типография, Наука, Москва.
- Темлякова, А. (2016). Герой фильма Дзиги Вертова «человек с киноаппаратом» (1929): человек ли это?. Лабиринт Журнал Социально-Гуманитарных Исследований, № 6:108-113.
- Тенейшвили, О., Дробашенко, С. (1980). Выставка «60 лет Советское кино». Министерства Культуры СССР, Москва.
- Толомушева, Г. (2018). Киргизское Кино Вчера и Сегодня: Развитие и Перспективы. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва:307-364.
- Тугуши, С. (2014). “Авторское Кино” С Национальным Колоритом. Тенгиз Абуладзе. Мир Европейской Культуры, УДК 778.5 (778.504.072:8.01-21):123-135.
- Тугуши, С. (2009). Тенгиз Абуладзе– Мастер Философской Притчи В Европейском Кино. Мир Европейской Культуры:120-130.
- Усмонов, А. (2018). Становление и развитие Таджикской Советской культуры (1917-1991 Гг.). Диссертация на соискание ученой степени доктора исторических наук Худжанд. Худжандский Государственный Университет Им. Академика Б.Г. Гафурова.

- Файзиев, Л. (1970). Маяк социализма на востоке. Традиции-в современность. Навроцкая, В., Кушнирский, Я. (Редактр). 50 годы и фильмы (1919-1969). Красный Пролетарий, Москва.
- Фомин, В. (2018). От Ханжонкова до Голутвы. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва:76-200.
- Хрущев, С. (2010). Никита Хрущев реформатор. Время, Москва.
- Шадрина, О. А. Фефилов, А. А. Клецкина О. Г. (2017). Проекты объединения советских республик и выбор принципов государственного устройства СССР. Социально-экономическое управление: теория и практика. № 1(30) 2017:76-78.
- Шестакова, И. (2011). Визуальное Искусство. История Кино России. Алтайский Государственный Университет, Барнаул.
- Шкловский, В. (1985). За 60 лет работы о кино. Искусство, Москва.
- Шнеер, А. (2020). XIX. Кино Большая Советская Энциклопедия (МО): https://modernlib.net/books/bse/bolshaya_sovetskaya_enciklopediya_mo/read_20/ (02.02.2020).
- Щербак, А., Болячевец, Л., Платонова Е.С. (2016). История Советской национальной политики: колебания маятника?. Политическая наука, 2016, No:1:100-123.
- Эльбаум, Г., Рахимов, С. (2012). Энциклопедия Кино Таджикистана Душанбе: ЭР-граф, Душанбе.
- Юлдашев, Э. (2017). «Оттепельное» кино в Узбекистане (На Примере Эпохальной Кинокартины «Нежность»). Ученые Записки (Алтайская Государственная Академия Культуры И Искусств), Номер: 3 (13), Год: 2017:134-138.

